

MING TSAO

Triode Variations

Ensemble Musikfabrik · Emilio Pomàrico
Neue Vocalsolisten Stuttgart
Ensemble KNM Berlin · Stefan Schreiber

KAIROS



Triode Variations (2019-20) for ensemble

1	Triodes I	09:06
2	Interlude	00:30
3	Triodes II	08:16
4	Interlude	01:58
5	Triodes III	08:04
6	Postlude	00:52

Das wassergewordene Kanonbuch (2016-17) for chamber choir

7	Noli me tangere	01:07
8	Die Zahlen	01:12
9	Hunc discas morem, si vis cantare tenorem: ut iacet attente, cantetur subdiapenthe	01:10
10	Weissgrau	01:07
11	Dum tria percurris quatuor valet. Tertius unum subque diapason sed facit alba moras	01:00
12	Wo?	01:20
13	Omnia per circuitum	01:11

14	Tenor crescit in duplo	01:29
15	Canon in Diapente	01:11
16	Cancer eat plenus sed redeat medius	01:16
17	Reverte citius	01:13
18	In gradus undenos descendant multiplicantes, consimilique modo crescent antipodes uno	01:12
19	Scinde vestimenta tua redeundo	01:27
20	Fuga trium temporum in diapente remissum	01:17
21	Pigmeus hic crescat, gigas decrescere debat/Incauda cerebrum, en est mirabile monstrum	01:02
22	Canon ad septimam	01:10
23	Das Geschriebene	01:01
24	Noctem verterunt in diem/Etrursum post tenbas spero lucem	01:03
25	Keine Sandkunst mehr	01:07
26	Finis est principium	01:31
27	Refuse Collection (2017) for ensemble	11:53

TT 64:59

1–6 Ensemble Musikfabrik

Helen Bledsoe, flute & piccolo
Peter Veale, oboe
Carl Rosman, contrabass clarinet & b clarinet
Michele Marelli, b clarinet
James Aylward, bassoon, contrabassoon
Christine Chapman, horn
Markus Schwind, trumpet
Andrew Digby, trombone
Melvyn Poore, tuba
Francesco Palmieri, electric guitar
Itxaso Etxeberria Jaurrieta, electric organ
Marlies Debacker, celesta
Per Rundberg, piano
Dirk Rothbrust, percussion
Ramon Gardella, percussion
Michael Weilacher, percussion
Moritz Koch, percussion
Hanna Weirich, violin 1
Juditha Haeberlin, violin 2
Axel Porath, viola
Dirk Wietheger, cello
Florentin Ginot, double bass

Emilio Pomàrico, conductor

7–26 Neue Vocalsolisten Stuttgart

Johanna Zimmer, high soprano
Susanne Leitz-Lorey, soprano
Truike van der Poel, mezzo soprano
Martin Nagy, tenor
Guillermo Anzorena, baritone
Andreas Fischer, bass

27 Ensemble KNM Berlin

Rebecca Leton, flute
Gudrun Reschke, oboe & english horn
Laurent Bruttin, clarinet
Theo Nabicht, b clarinet
Heidi Büttner, basson & contrabassoon
Félix Polet, horn
Matthew Conley, trumpet
Matthias Jann, trombone
Alexandre Babel, percussion
Alessandros Giovannos, percussion
Frank Gutschmidt, piano
Lan Cao, harmonium
Seth Josel, electric guitar
Theodor Flindell, violin 1
Susanne Zapf, violin 2
Kirstin Maria Pientka, viola
Cosima Gerhardt, cello
Jonathan Heilbron, double bass

Stefan Schreiber, conductor

Towards a materialist musical expression

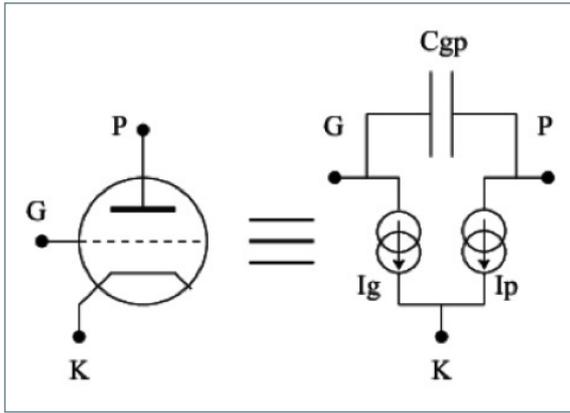
Much of my material is derived from transcribing other music through the method of what biologists have called “reverse transcriptions.” Transcriptions came about through the central dogma of genetic mapping – the model of “unidirectional data flow” of DNA onto RNA – which was then challenged by the phenomenon of reverse-transcription (of RNA back onto DNA) where “noise” in the communication channel becomes part of the message and viruses can manifest. Reverse-transcription allows for noise in the transcription process to contaminate the musical materials, infecting their original musical language because noise signifies the production of materiality which resists lyrical shaping. The goal is to decouple expression from intention and a psychology of interpretation. The materials are in themselves expressive and not vehicles for an expressive “voice.” A materialist approach towards musical expression

removes the lyrical qualities of music from a humanist paradigm where a listener feels agency behind the musical expressions and can find moments of identification that help guide them to “feeling.” Once this dependence is removed, music can be open to other forms of expression before they are fully recruited into the action of expressive intent so that a more open listening experience is possible.

Reverse transcriptions also project the music onto a destabilizing rhythmic and metric grid through continuous meter and tempo changes, which makes the articulation of expressive gestures insecure and unstable in the music. The presence of various kinds of music in reverse transcriptions (from Medieval motets to serial and spectral compositions) creates “shifts of scale” in the listening that disrupt any sense of individual or personal expression where one expects stylistic consistency and an authorial voice. My compositions are palimpsests where many forms of musical expression have traces

and contribute to the work’s aura as something that lies outside of a single composing mind.

For *Triode Variations*, I reverse-transcribe Schoenberg’s *Variations for Orchestra* into the context of electronic triodes where the transcription is affected by three simultaneous signals: meter, rhythm, and tempo. Such a transmission of three simultaneous signals informs the capacitance of the music. Sudden changes in voltage are applied to small fragments (one or two measures) of Schoenberg’s original material so that electrical flow, resistance, and interference appear at every level of the variational structure. The electronic circuit of a triode keeps Schoenberg’s music occasionally recognisable but also redirects and connects it to wider contexts that are quite remote. I use the poem *Triodes* by J. H. Prynne to generate the metric, rhythmic and tempo structure of my piece through its syllabic structure and line breaks, as well as degrees of indentation on the written page.



Ming Tsao,
Triode Variations
 (Edition Peters, 2020)

Circuit diagram for a triode/
 Schaltplan für eine Triode

Sterilised by recall, fragile infants, current
 in front anodised, that arm directing
 30 lbs of Barrett Light 50,
 foldaway tripod swivelled like a feather
 quilling up its curated pods for free
 by single shot sperm count. Uh the plaything
 took out by lightest touches, as upon
 a forearm quick with tendons
 coaxed along the flow axis, of blood
 pulsing across the diode grid. The Durchgriff
 crack force marked up the calendar, with red letters
 ripping its entry to shreds,
 she would remember his arm resting like that,
 turning just slightly to freeze
 the gamut of warning lamps,
 quoting coldly on the mount and by heart.

J. H. Prynne, Excerpt from *Triodes*
 (1999)/Auszug aus *Triodes* (1999)

Triode Variations

Ming Tsao
 2020

The score is in C

$\text{♩} = 76$

Flute
 Oboe
 Bass Clarinet
 Contrabass Clarinet
 Contrabassoon
 Horn
 Trumpet
 Trombone
 Tuba
 Percussion 1
 Percussion 2
 Piano
 Electric Organ
 Electric Guitar
 Violin 1
 Violin 2
 Viola
 Violoncello
 Double Bass

$\text{♩} = 76$

34893

As a general procedure, the number of syllables in each line determines the bar numerator (3, 4, 5, 6, 7, 11, etc.), accents, emphasis, pauses, and punctuation in each line determines the polyrhythmic grouping within each bar (7:9, 3:4, 5:6, etc.), and indentation of each line in the page determines the tempo (where further indented implies faster tempo). The denominator of a measure is chosen through chance procedures that emphasize either size (long/short through values 4, 8, 16, 32) or irrationality (5, 10, 12, 7, etc.) in order to enact sudden shifts of tempo within the metric scheme. Furthermore, the poem is continuously punctuated with the expression “Uh” as a last gasp emphasis which, in the music, is mirrored by short fermatas.

The complexity of this circuit transmission situates the familiar world of Schoenberg’s music into uninsured and insecure places. I achieve this transmission by displacing musical expression through transcribed shapes and gestures – in this case, from Schoenberg’s *Variations* – onto

a rhythmic grid that is unstable with a continually shifting and unpredictable meter and tempo. Against this grid, the transcribed materials can never find a central point for intentionally clear expressions and declamations to manifest a stable “I”, particularly since tempo is never consistent for more than one or two measures of music. At times it only offers a threshold between the idea of holding on at the place where the force of all these musical gestures cannot be discounted, but equally, where they cannot be fixed, settled upon, and used for the immediacy of expression. With such a threshold, these gestures begin to undermine each other for the possibilities of a new form of musical expression in which the “speaking voice” as a marker of subjectivity is inherently complex and open to other forms of expression that challenge the dependence of lyricism on a humanist paradigm.

Das wassergewordene Kanonbuch is a book of 20 canons for six voices where each canon reverse-transcribes a puzzle

canon (Rätselkanon) from the Medieval to Renaissance periods with reference to the poetry of Paul Celan. Each original puzzle canon is accompanied with a cipher that offers the key to their performance, i.e., when each voice should properly enter and under what conditions (diminution, augmentation, retrograde, transposition) in order to satisfy the rules of counterpoint of that period. Each title of a canon is properly named according to these ciphers. The exceptions are the five canons that are based upon five poems by Celan, that offer a different kind of cipher as something that does not require a solution but is rather a “letter in a bottle”:

“A poem ... may be a letter in a bottle thrown out to sea with the – not always strong – hope that it may somehow wash up somewhere, perhaps on a shoreline of the heart. In this way, too, poems are “en route” they are headed toward. Toward what? Toward something open, inhabitable, an approachable you, perhaps, an approachable reality.”

(Paul Celan, Speech on the Occasion of Receiving the Literature Prize of the Free Hanseatic City of Bremen, 1958.)

If the ciphers of the puzzle canons require specific solutions, Celan's poetry accomplishes the opposite by opening this book of canons to some other reality, one in which the numbers, proportions and relations of symmetry that are carefully woven into the music blend together with noise and materials that resist lyrical formation and cannot be easily grasped. This other reality searches for a listening where music no longer seems possible and lyrical expression is sensitive to relations between human impact and presence in our world of possible sounds. Such a listening can occur when music's expressive aspects are broken and damaged and there is leakage between the compositional work and the larger world order.

The rhythmic and metric structure for each canon was derived from Prynne's poem *Pearls That Were* which references Shakespeare's *The Tempest* (i.e., *Full Fathom Five*).

Full fathom five thy father lies;
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes:
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.
Sea-nymphs hourly ring his knell:

Ding-dong.

Hark! now I hear them, – ding-dong, bell.
William Shakespeare, *The Tempest*,
1610-11

My first opera *Die Geisterinsel* (2010-11) was also based on the *The Tempest*. One can imagine *Das wassergewordene Kanonbuch* sung by the Geisterchor (choir of spirits) who are native to Prospero's island as a postlude to my opera, once Prospero's influence has disappeared and the spirits can again discover their music.

Caliban:

Diese Insel ist voll von Getöse,
Tönen und anmutigen Melodien,
die belustigen und keinen Schaden tun.
(The isle is full of noises,
Sounds and sweet airs that give delight
and hurt not.)

Ming Tsao, *Die Geisterinsel*, Libretto
from William Shakespeare and Friedrich
Wilhelm Gotter

Refuse Collection reverse transcribes Schoenberg's *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* through the rhythmic and metric structure of Prynne's poem *Refuse Collection* (2004). Under the pressure of the poem, my musical composition works against Schoenberg's original music by injecting a virus that disrupts the music's communicative and lyrical point of view. In biology, the virus integrates with the host cell's genome, replicating along with it but remaining dormant until the right sort of conditions emerge for it to reactivate. In my reverse-transcription, these conditions emerge through the rhythmic and metric violence enacted towards the music through Prynne's poem. This viral infection of Schoenberg's expressionist musical language under rhythmic and metric compositional conditions provides the basis for my composition.

To a light led sole in pit of, this by slap-up barter of an arm rest cap, on stirrup trade in crawled to many bodies, uncounted. Talon up crude oil-for-food, incarnadine incarcerate, get foremost a track rocket, rapacious in heavy investment insert tool this way up. This way can it will you they took to fast immediate satisfaction or slather, new slave run the chain store enlisted, posture writhing what they just want we'll box tick that, nim nim. Camshot spoilers strap to high stakes head to the ground elated detonator like a bear dancing stripped canny sex romp, webbing taint. Confess sell out the self input, yes rape yes village gunship by apache rotor capital genital grant a seed trial take a nap a twin.

Fruiting bodies vintage shagged out on batch stand-by, grander conceptual gravid with foector, sweet rot adoring placid or regular. It is we they do it, even yet now sodomised in a honey cell, pitted up against the good cheat dimpled in a power cuff jersey, shrug to fit waist for traffic, kick the door in. Go on, do it, we'll photograph everything, home movies hold steady on while they is we do it, by eye it takes oozing huge debt. Reschedule value credits, war for oil, oil for food, food for sex molest modest reject stamp on limp abjected lustral panoply. Little crosses everywhere, yours and mine makeshift parlour chicken rape private sold down DIY there is a country.

J. H. Prynne, Excerpt from *Refuse Collection* (2004)/Auszug aus *Refuse Collection* (2004)

Ming Tsao,
Refuse Collection
(Edition Peters, 2017)

Refuse Collection

Ming Tsao
2017

The score is in C

Flute *pp* *mf* *f* *mf* *pp*

English Horn *pp* *f* *mf*

Clarinet *p* *f* *pp* *mf* *pp*

Bass Clarinet *p* *f* *p* *f* *pp*

Contrabassoon *pp* *f*

Horn in F *pp* *f* *mf* *pp*

Trumpet *p* *mf* *f* *pp* *mf*

Trombone *p* *f* *p* *f* *pp*

Percussion 1 *pp* *f* *pp* *mf*

Percussion 2 *pp* *f* *pp* *mf*

Piano *pp* *f* *pp* *mf*

Harmonium *pp* *mf* *p* *mf*

Electric Guitar *pp* *f* *pp* *mf*

Violin 1 *f* *pp* *f* *mf*

Violin 2 *mf* *pp* *f* *pp* *mf*

Viola *mf* *pp* *f* *pp* *mf*

Violoncello *mf* *pp* *f* *pp* *mf*

Double Bass *pp* *f* *pp* *mf*

Litloff / Peters Litloff's Verlag 34079 © 2017 by Henry Litloff / Peters Litloff's Verlag EP 14269

Refuse Collection

To a light led sole in pit of, this by slap-up
barter of an arm rest cap, on stirrup trade in
crawled to many bodies, uncounted. Talon up
crude oil-for-food, incarnadine incarcerate, get
foremost a track rocket, rapacious in heavy
investment insert tool this way up. This way
can it will you they took to fast immediate satis-
faction or slather, new slave run the chain store
enlisted, posture writhing what they just want
we'll box tick that, nim nim. Camshot spoilers
strap to high stakes head to the ground elated
detonator like a bear dancing stripped canny
sex romp, webbing taint. confess sell out the
self input, yes rape yes village gunship by
apache rotor capital genital grant a seed trial
take a nap a twin.

J. H. Prynne, *Refuse Collection* (first stanza), 2004

Below is the syllabic structure of the first few lines of Prynne's poem and the resulting initial metric structure for *Refuse Collection*, where addition signs (+) indicate small breaks due to punctuation with occasional regroupings in order to generate more manageable metric lengths (such as 8 = 4 + 4).

	Syllable Count per Line	Resulting Musical Meter
To a light led sole in pit of, this by slap-up	8 + 4 = (4 + 4) + 4	4/4, 4/10, 4/3
barter of an arm rest cap, on stirrup trade in	7 + 5	7/20, [11/16], 5/10, [5/4]
crawled to many bodies, uncounted. Talon up	6 + 3 + 3	6/5, 3/16, [6/3], 3/5

Measures in square brackets are additional measures that lie outside the syllabic count of the poetic line that I added later for temporal reasons. The syllabic count generally informs the numerator of each measure. The denominator of each measure is generally chosen through chance procedures. The formal structure of the poem interrupts the structure of Schoenberg's music in unpredictable ways, thereby preventing clear tension/relaxation relationships that mimic the rhythms and breathing of Schoenberg's expressive language. The result is a materialist music that refuses clear subject-positions where musical expression is psychologized through the first person declarative "I".

The presence of the irrational measures (where the denominator of the measure is not an exponent of the number two) produces continual, abrupt shifts in tempi and pacing that halts or deflects the forward movement of musical discourse by breaking off this movement before it can complete itself. Such ruptures

in the continuity of discourse force upon us an awareness of the musical linguistic medium (gestures, phrasing, relations of antecedent/consequent) by denying a sense of completion and cadence. As with Prynne's poem where systematic spacing of the verse never coincides with syntactical cuts, the connections between the identifiable parts of musical phrases and gestures become difficult to grasp which help to disrupt the lyrical intentions of Schoenberg's original by denying any gestures, phrasing, and cadencing that come to represent clear emotional desires or psychological states in the music. My intention is to displace musical expression as something apart from individual desire and subjectivity, an expression that is materialist.

Das wassergewordene Kanonbuch **Titles and Musical References/Titel und Musikalische Referenzen:**

1. **Noli me tangere** (Josquin Desprez: *Missa L'homme arme super voces musicales*)

Touch me not/Berühre mich nicht

2. **Die Zahlen** (Johannes Ockeghem: *Missa Prolationum* Kyrie)

The numbers

3. **Hunc discas morem, si vis cantare tenorem: ut iacet attente, cantetur subdiapente** (Guillaume Dufay: *Bien veignes vous, amoureuse liesse*)

Learn the customs, if the tenor is sung: as it stands attentively, sung subdiapente/
Lerne die Bräuche kennen, wenn der Tenor gesungen wird: wie es aufmerksam steht, gesungen subdiapente Während drei durchlaufen, vier zählt.

4. **Weissgrau** (Johannes Ockeghem: *Missa Prolationum* Gloria)

Whitegrey

5. **Dum tria percurris quatuor valet.**

Tertius unum subque diapason sed facit alba moras (Johannes Ciconia: *Le ray au soleyl*)

While three traversed, four counts. Third octave but it makes delays one under a white/Dritte Oktave, aber es macht Verzögerungen unter Weiß

6. **Wo?** (Johannes Ockeghem: *Missa Prolationum Credo*)
Where?

7. **Omnia per circuitum** (Baude Cordier: *Tout par compass suy compose*)
Everything about/Alles über

8. **Tenor crescit in duplo** (Guillaume Dufay: *Missa Se la face ay pale*)
Tenor augments in double/Tenor erhöht im Doppel

9. **Canon in Diapente** (Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Rex Pacifica*)
Canon at the fifth/Kanon am fünften

10. **Cancer eat plenus sed redeat medius** (Guillaume Dufay: *Missa L'homme arme*)
Let the crab go full but return in half/

Der Krebs sei vollständig, aber in zwei Hälften zurückkehren

11. **Reverte citius** (Josquin Desprez: *Missa L'homme arme super voces musicales*)
Go back faster/Geh schneller zurück

12. **In gradus undenos descendant multiplicantes, consimilique modo crescent antipodes uno** (Josquin Desprez: *Missa Fortuna desperate*)

They descend eleven steps multiplying, and in the same manner they increase in the opposite direction/Sie steigen elfmal vervielfachend ab und auf die gleiche Weise nehmen sie in die entgegengesetzte Richtung

13. **Scinde vestimenta tua redeundo** (Antoine Brumel: *Missa Ut re mi fa sol la*)
Rend your garments in returning/
Zerbrich deine Kleider, indem du zurückkehrst

14. **Fuga trium temporum in diapente remissum** (Adrian Willaert: *Salve Sancta Parens - Virgo Dei Genitrix*)
Fugue after three measures at the fifth

below/Fuge nach drei Takten in der Quinte unten

15. **Pigmeus hic crescat, gigas decrescere debat/Incauda cerebrum, en est mirabile monstrum** (Anon.: *Dy Kraebis Schere*)

Let the pygmy grow here, the giant should decrease/The brain is in the tail, behold the wonderous monster/
Lass den Pygmäen hier wachsen, der Riese sollte abnehmen /Das Gehirn ist im Schwanz, sieh das wundersame Monster

16. **Canon ad septimam** (Orlando Lassus: *Missa Du bon du cueur*)
Canon at the seventh/Kanon am siebten

17. **Das Geschriebene** (Johannes Ockeghem: *Missa Prolationum Sanctus*)
The written

18. **Noctem verterunt in diem/ Etrursum post tenbas spero lucem** (Anon.: *Missa Du bon du cueur*)
They have turned night into day, and after darkness I hope for light again/

Sie haben die Nacht zum Tag gemacht,
und nach der Dunkelheit hoffe ich
wieder auf Licht

19. **Keine Sandkunst mehr** (Johannes
Ockeghem: *Missa Prolationum* Agnus Dei)
No sandart anymore

20. **Finis est principium**
(Guillaume de Machaut: *Ma fin est mon
commencement*)
The end is the beginning/Das Ende ist
der Anfang

Canon #2/Kanon #2

DIE ZAHLEN, im Bund
mit der Bilder Verhängnis
und Gegen –
verhängnis.

Der drübergestülpte
Schädel, an dessen
schlafloser Schläfe ein irr –
lichternder Hammer
all das im Welttakt
besingt.

THE NUMBERS, in league
with the images' doom
and counter –
doom.

The clapped – on
skull, at whose
sleepless temple a will –
of – the – wisping hammer
celebrates all that in
worldbeat.

Canon #4/Kanon #4

WEISSGRAU aus –
geschachteten steilen
Gefühls.

Landeinwärts, hierher –
verwehter Strandhafer bläst
Sandmuster über
den Rauch von Brunnengesängen.

Ein Ohr, abgetrennt, lauscht.

Ein Aug, in Streifen geschnitten,
wird all dem gerecht.

WHITEGRAY of
shafted, steep
feeling.

Landinward, hither
drifted sea oats blow
sand patterns over
the smoke of wellchants.

An ear, severed, listens.

An eye, cut in strips,
does justice to all this.



Johannes Ockeghem:
Missa Prolationum (late 15th century)
 Ming Tsao, *Canon #2: Die Zahlen*

2. Die Zahlen

♩ = 63

p ————— *pp* *p* ————— *pp* *pp* ————— *p* ————— *pp* *mp* *pp*

S. *e* ————— - lei - - son ————— mit der - r -

M-S. *pp* *p* *pp* *pp* *mp* *pp* *pp* *pp* *mp* *pp*

- r - e - - son ————— ky - - ri - e e -

A. *pp* *mf* *p* *f* *mf* *pp* *p* *pp* *mp* *pp* *mf*

Ky - ri - Die Zah - len - son ————— - lei - Bild - er

T. *mf* *pp* *mf* *pp* *p* *mf* *pp* *pp* *pp* *mp*

Ky - ri - e ——— - lei - - son ————— - lei -

Bar. *pp* *mf* *pp* *p* *pp* *p* *mp* *pp* *mf*

Ky - ri - e ——— - lei - - son Ky - r - Ver -

B. *pp* *p* *mf* *p* *pp* *pp* *mp* *pp* *mf* *pp* *mp* *pp*

Ky - - e ————— im Bund e - - lei - 6.5 K - r -

Canon #6/Kanon #6

WO?

In den Lockermassen der Nacht.

Im Gramgeröll und – geschiebe,
im langsamsten Aufruhr,
im Weisheitsschacht Nie.

Wassernadeln

nähen den geborstenen

Schatten zusammen – er kämpft sich
tiefer hinunter,
frei.

Canon #17/Kanon #17

DAS GESCHRIEBENE höhlt sich, das
Gesprochene, meergrün,
brennt in den Buchten,

in den
verflüssigten Namen
schnellen die Tümmeler,

im geewigten Nirgends, hier,
im Gedächtnis der über –
lauten Glocken in – wo nur?

WHERE?

In night's friable matter.

In grief – debris and – drift
in slowest uproar,
In the wisdom – shaft Never.

Waterneedles

sew the burst

shadow together – it fights its way
deeper down,
free.

THE WRITTEN hollows itself, the
spoken, seagreen,
burns in the bays,

in the
liquified names
the dolphins dart,

in the eternalized Nowhere, here,
in the memory of the over –
loud bells in – where only?

wer
in diesem
Schattengeviert
schnaubt, wer
unter ihm
schimmert auf, schimmert auf, schimmert auf?

who
pants
in this
shadow – quadrant, who
from beneath it
shimmers, shimmers, shimmers?

Canon #19/Kanon #19

KEINE SANDKUNST MEHR, kein Sandbuch,
keine Meister.

NO SANDART ANYMORE, no sandbook,
no masters.

Nichts erwürfelt. Wieviel
Stumme?
Siebenzehn.

Nothing in the dice. How
many mutes?
Seventen.

Deine Frage – deine Antwort.
Dein Gesang, was weiß er?

Your question – your answer.
Your chant, what does it know?

Tiefimschnee,
 Iefimnee,
 I-i-e.

Deepinsnow,
 Eepinno,
 I-i-o.

Paul Celan: *Atemwende*, 1963–65 (Suhrkamp, 1967)
English translations: Pierre Joris, 2014

Josquin Desprez, *Missa L'homme armé super voces musicales* (1489-95)

Ming Tsao, *Canon #1: Noli me tangere*

A musical score for the 'Agnus Dei' section of a Mass. It features three staves of music. The lyrics are: **A**gnus Dei qui tollis peccata mundi nostri.

1. Noli me tangere

J = 50 *J* = 63

A vocal score for the 'Noli me tangere' section. It includes parts for Soprano, Mezzo-soprano, Alto, Tenor, Baritone, and Bass. The tempo markings are *J* = 50 and *J* = 63. The score includes various dynamics such as *pp*, *f*, *mf*, and *p*. The lyrics are: **A**gnus Dei qui tollis peccata mundi nostri.

Johannes Ciconia, *Le ray au soleyl* (late 14th century)

Ming Tsao, *Canon #5:*

Dum tria percurris quatuor valet



5. Dum tria percunis quatuor valet

♩ = 63

S. *p* *f* *p* *p* *mp* *p* *f* *pp* *ppp* + closed mouth
Le r - ay r - ay au - r - ay r - au - m -

M.S. *pp* *p* *f* *pp* *ppp* closed mouth
Le ray au so - leyl qui - ay r - ay au so - leyl m - m -

A. *p* *f* *p* *mf* *p* *mf* *ppp* closed mouth *p* open mouth *f*
r - ay r - a - m r -

T. *pp* *ppp* *f* *pp* *ppp* *mp* *pp*
le ray au so - leyl qui som - r - ay

Bar. *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mf* *pp*
Le ray so - leyl qui

B. *f* *p* *pp* *p*
r - au - so -

Ming Tsao

The composer Ming Tsao writes music with a sensuality that arises out of a focus on the inherent qualities of sound – what the composer calls its “materiality” – coupled to an extreme formal rigour and a highly precise, finely-crafted compositional style. In the foreground of his music is a contemporary conception of musical lyricism, which is fractured, multi-faceted and problematised to reflect the modern experience.

Many of Ming Tsao’s works are the result of a critical and deep-thinking examination of the Western classical tradition as well as his serious engagement with Chinese traditional music. Increasingly, opera is the forum where Ming Tsao brings these interests together. The chamber opera *Prospero’s*

Garden (2009-2015) consists of two acts that are also separate works: *Die Geisterinsel*, commissioned by the Staatsoper Stuttgart and premiered in 2011, is a re-working of Johann Rudolph Zumsteeg’s 18th century opera on Shakespeare’s *The Tempest*; *Mirandas Atemwende*, premiered in Berlin in 2015, takes Schoenberg’s *Erwartung* as the starting point for an expressionist exploration of character. He is currently composing a large-scale opera that re-invents the Chinese Ming dynasty Kunqu opera *Mudan Ting* (*The Peony Pavilion*).

Ming Tsao has composed works for ensembles including the Arditti Quartet, ELISION Ensemble, ensemble ascolta, ensemble recherche, Ensemble KNM Berlin and Ensemble SurPlus and has

had premieres at the Darmstadter Ferienkurse, Donaueschinger Musiktage, MaerzMusik Berlin, Wien Modern and the Wittener Tage für neue Kammermusik. In recent seasons his major projects include two works for large ensemble: *Refuse Collection* (2017), a reaction to the oeuvre of French filmmakers Danièle Huillet und Jean-Marie Straub; and *Plus Minus* (2012-13), the first full realisation of Stockhausen’s open composition of the same name. This season, the Ensemble Musikfabrik will give the premiere of *Triode Variations*, a 30-minute work for 18 instruments, following which the GrauSchumacher Piano Duo will premiere *Plus or Minus* for two pianos and electronics with the SWR Experimentalstudio in Freiburg.

Ming Tsao was born in Berkeley, California in 1966, learning violin and viola before travelling to Suzhou, China, to study with the renowned Guqin (Chinese zither) performer Wu Zhao-ji. He studied composition at Berklee College of Music in Boston and Ethnomusicology at Columbia University in New York before studies in Logic, Philosophy and Mathematics. Returning to composition, he gained a Ph.D. in Music Composition from the University of California, San Diego under Chaya Czernowin as well as studying privately with Brian Ferneyhough. He was Professor of Composition at Göteborg University from 2009 – 2017 and is currently Visiting Professor of Composition at the Hanover University of Music,

Drama and Media. He was awarded a Guggenheim Fellowship in 2021 for music composition.

A selection of his chamber works was collected on the portrait CD *Pathology of Syntax*, released in 2014. KAIROS has released his works on two CDs, *Plus Minus* (0015014KAI) and *Die Geisterinsel* (0013372KAI). His music is published by Edition Peters.

Auf dem Weg zu einem materialistischen musikalischen Ausdruck

Ein großer Teil meines Materials entstammt der Transkription anderer Musikstücke mittels einer Methode, die von Biologen als Reverse Transkriptionen bezeichnet wurde. Transkriptionen sind das Ergebnis des zentralen Dogmas der Molekularbiologie – das Modell des „unidirektionalen Datenflusses“ von DNA auf RNA –, das durch das Phänomen der Reverse Transkription (von RNA zurück auf DNA) in Frage gestellt wurde. Das „Rauschen“ im Kommunikationskanal wird dabei Teil der Nachricht, und Viren breiten sich aus. Reverse Transkription ermöglicht es dem Rauschen im Transkriptionsprozess, das musikalische Material zu kontaminieren und ihre ursprüngliche musikalische Sprache zu infizieren, da Rauschen die Produktion von Materialität bedeutet, die sich einer lyrischen

Formung widersetzt. Ziel ist es, Ausdruck von Intention und Deutungspsychologie zu entkoppeln. Die Materialien sind an sich ausdrucksstark und keine Vehikel für eine ausdrucksstarke „Stimme“. Eine materialistische Herangehensweise an den musikalischen Ausdruck entfernt die lyrischen Qualitäten der Musik aus einem humanistischen Paradigma, bei dem ein Zuhörer das Gefühl hat, hinter den musikalischen Ausdrücken zu stehen, und Momente der Identifikation finden kann, die ihm helfen, „Gefühl“ zu finden. Sobald diese Abhängigkeit beseitigt ist, kann Musik für andere Ausdrucksformen offen sein, bevor sie vollständig in die Ausdrucksabsicht der Handlung rekrutiert werden, so dass ein offeneres Hörerlebnis möglich wird.

Reverse Transkriptionen projizieren die Musik auch auf ein destabilisierendes rhythmisches und metrisches Raster durch kontinuierliche Takt- und Tempowechsel, was die Artikulation von Ausdrucksgesten in der Musik unsicher und instabil macht. Das Vorhanden-

sein verschiedener Arten von Musik in Reverse Transkriptionen (von mittelalterlichen Motetten bis hin zu seriellen und spektralen Kompositionen) erzeugt beim Hören „Skalenverschiebungen“, die jedes Gefühl für individuellen oder persönlichen Ausdruck stören, wo man stilistische Konsistenz und eine Autorenstimme erwartet. Meine Kompositionen sind Palimpseste, in denen viele Formen des musikalischen Ausdrucks Spuren haben und zur Aura des Werks beitragen als etwas, das außerhalb eines einzigen komponierenden Geistes liegt.

In den **Triode Variations** übersetze ich Schönbergs *Variationen für Orchester* in den Kontext elektronischer Trioden, wobei die Übertragung von drei gleichzeitigen Signalen beeinflusst wird: Takt, Rhythmus und Tempo. Eine solche Übertragung von drei gleichzeitigen Signalen prägt die Aufnahmefähigkeit der Musik. Plötzliche Spannungsänderungen werden auf kleine Fragmente (ein oder zwei Takte) von Schönbergs Originalmaterial angewendet, so dass

elektrischer Stromfluss, Widerstand und Interferenz auf jeder Ebene der Variationsstruktur auftreten. Der elektronische Schaltkreis einer Triode sorgt dafür, dass Schönbergs Musik gelegentlich erkennbar wird, leitet sie aber auch um und verbindet sie mit größeren Zusammenhängen, die ziemlich weit davon entfernt sind. Ich verwende das Gedicht *Triodes* von Prynne und erzeuge die Metrik, Rhythmik und das Tempo meines Stücks durch seine syllabische Struktur sowie durch die Zeilenumbrüche und die Weite des Textinzugs. Als allgemeines Verfahren bestimmt die Anzahl der Silben in jeder Zeile den Zähler des Takts (3, 4, 5, 6, 7, 11 ...), Akzente, Betonungen, Pausen und Interpunktion bestimmen in jeder Zeile die polyrhythmische Gruppierung innerhalb jedes Takts (7:9, 3:4, 5:6 ...), und die Einrückung jeder Zeile bestimmt das Tempo (wobei weiteres Einrücken ein schnelleres Tempo bedeutet). Der Nenner eines Taktes wird durch Zufallsverfahren gewählt, die entweder Größe (lang/kurz durch die Werte 4, 8, 16, 32) oder Irratio-

nalität (5, 10, 12, 7 usw.) betonen, um plötzliche Tempowechsel zu inszenieren innerhalb des metrischen Schemas. Darüber hinaus wird das Gedicht durchgängig mit dem Ausdruck „Uh“ als letzte Betonung unterbrochen, was sich in der Musik durch kurze Fermaten widerspiegelt.

Die Komplexität dieser Schaltungsübertragung versetzt die „vertraute“ Welt von Schönbergs Musik in ungewisse und unsichere Bereiche. Ich erreiche diese Übertragung, indem ich den musikalischen Ausdruck durch transkribierte Formen und Gesten – in diesem Fall Schönbergs Variationen – auf ein rhythmisches Raster verlagere, das durch ständige und unvorhersehbare Takt- und Tempoveränderungen instabil wird. Gegen dieses Raster können die transkribierten Materialien niemals einen zentralen Punkt für bewusst klare Ausdrucksformen und Deklamationen (ein stabiles „Ich“) finden, zumal das Tempo nie über mehr als ein oder zwei Takte der Musik konstant bleibt. Manchmal bietet es nur eine Schwel-

le zwischen der Vorstellung des Festhaltens an dem Ort, an dem die Kraft all dieser musikalischen Gesten nicht ignoriert werden kann, und Bereichen, wo diese Gesten nicht fixiert, festgelegt und zwecks Unmittelbarkeit des Ausdrucks verwendet werden können. Durch eine solche Schwelle beginnen diese Gesten, sich gegenseitig zu untergraben, um die Möglichkeit einer neuen Form des musikalischen Ausdrucks zu schaffen, in der die „sprechende Stimme“ als Zeichen der Subjektivität von Natur aus komplex und offen für andere Ausdrucksformen ist, welche die Abhängigkeit der lyrischen Qualitäten der Musik von einem humanistischen Paradigma in Frage stellen.

Das wassergewordene Kanonbuch ist ein Buch aus 20 Kanons für sechs Stimmen, wobei jeder Kanon einen Rätselkanon vom Mittelalter bis zur Renaissance mit Bezug auf die Poesie von Paul Celan re-transkribiert. Jeder Original-Puzzle-Kanon wird von einer Chiffre begleitet, die den Schlüssel zu der Lösung des jeweiligen Rätsels

beinhaltet, d.h. wann jede Stimme richtig einsetzen sollte und unter welchen Bedingungen (Diminution, Augmentation, Retrograde, Transposition), um die Regeln des Kontrapunkts dieser Zeit zu erfüllen. Jeder Titel eines Kanons wird gemäß diesen Chiffren benannt. Ausnahmen sind die fünf Kanons, die auf fünf Gedichten von Celan basieren, die eine andere Art von Chiffre anbieten, welche keiner Lösung bedürfen, sondern eher eine „Flaschenpost“ ist:

„Das Gedicht kann... eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu. Worauf? Auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit.“ (Paul Celan, Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen, 1958).

Während die Chiffren der Rätselkanons spezifische Lösungen erfordern, leistet Celans Poesie das Gegenteil, indem sie dieses Buch der Kanons für eine andere Realität öffnet, eine, in der die Zahlen, Proportionen und Symmetrieverhältnisse, die sorgfältig in die Musik eingewoben sind, sich mit Geräuschen andere Materialien vermischen, die sich einer lyrischen Gestaltung widersetzen und nicht leicht zu fassen sind. Diese andere Realität sucht nach einem Hören, bei dem Musik nicht mehr möglich erscheint und lyrischer Ausdruck sensibel ist für die Beziehungen zwischen menschlichem Einfluss und Präsenz in unserer Welt möglicher Klänge. Ein solches Zuhören kann auftreten, wenn die expressiven Aspekte der Musik gebrochen und beschädigt sind und es zu Öffnungen zwischen der kompositorischen Arbeit und der größeren Weltordnung kommt.

Die rhythmische und metrische Struktur für jeden Kanon wurde von Prynnes Gedicht *Pearls That Were* abgeleitet, das sich auf Shakespeares *Der Sturm* (d.h. *Voll Faden fünf*) bezieht.

Voll Faden fünf dein Vater liegt
Aus Beinen ist Koralle,
Aus Augenlicht die Perlen:
Alles bleibt und schwindet nicht
Sondern Seegang erleidet
Umgewandelt reich und fremd.
Stündlich läutet Seegesang:

Bimbam

Horch! Jetzt hör' ich ihn – bimbam bim.
William Shakespeare, *Der Sturm*,
1610-11

Meine erste Oper *Die Geisterinsel* (2010-11) basierte ebenfalls auf *Der Sturm*. Man kann sich *Das wassergewordene Kanonbuch*, gesungen von dem auf Prosperos Insel beheimateten Geisterchor, als Nachspiel zu meiner Oper vorstellen, wenn Prosperos Einfluss verschwunden ist und die Geister ihre Musik wiederentdecken können.

Caliban:

Diese Insel ist voll von Getöse,
Tönen und anmutigen Melodien, die belusti-
gen und keinen Schaden tun.

Ming Tsao, *Die Geisterinsel* Libretto aus William
Shakespeare und Friedrich Wilhelm Gotter

Refuse Collection reverse transkribiert Schönbergs
Begleitmusik zu einer Lichtspielszene durch die rhythmische
und metrische Struktur von Prynnes Gedicht *Refuse
Collection* (2004). Unter dem Druck des Gedichts arbe-
tet meine musikalische Komposition gegen Schönbergs
Originalmusik, indem sie einen Virus injiziert, der die kom-
munikative und lyrische Stimmung der Musik stört. In der
Biologie integriert sich das Virus in das Genom der Wirts-
zelle, repliziert sich mit ihr, bleibt aber inaktiv, bis die rich-
tigen Bedingungen für seine Reaktivierung eintreten. In
meiner Reverse Transkription entstehen diese Bedingun-
gen durch die rhythmische und metrische Gewalt, die der
Musik durch Prynnes Gedicht angetan wird. Diese virale
Infektion von Schönbergs expressionistischer Musikspra-
che unter rhythmischen und metrischen Kompositionsbe-
dingungen bildet die Grundlage für mein Werk.

J. H. Prynne, Excerpt from *Pearls That Were* (1999)/
Auszug aus *Pearls That Were* (1999)

Missing fast

accumulator

quite sheer, logic but not

how gated over

and awash

the bird gallery paired up

on the stop

flit out

in cloud sleepers so-called at

gap charge given

back so to

horizontal, floating

levity of design-

all too now

part sighing, fog flags

enter here

pipit on the roof

speaks the skilled terrace

by some wheel

barely turning.

Verweigere Entsorgung

Auf ein licht geleitet in die grube, dies mit klaps
taumel einer arm stütz kapuze, im steigbügel kommerz
da krauchen zu viele leiber, ungezählt. Kralle auf
rohes öl-für-nahrung, inkarnierte inhaftierte, krieg
zuvördert eine bahn rakete, grabsch nach schwer
investition hier gegenstand einführen. So
kann es wird du sie wählten die erstbeste befrie-
digung auch schmiermittel, neo sklave macht in
ketten à la carte, grad krumme haltung wollen sie
wir werden das ins kästchen haken, nim nim. Camshot
spielverderber setzen auf die stange kopfüber hoch
gestimmter detonator wie der bär tanzend stript
klasse sex radau, gurt schaden. Räum ein den schacher
selbst eintrag, notzucht ja, bauern kampf hubschrauber
apache rotor kapital genital gewähre ein samen tribunal
nimm ein nickerchen ein doppelzimmer.

J. H. Prynne, *Refuse Collection* (erste Strophe), 2004

Deutsche Übersetzung: Hans Thill, 2004

Unten ist die Silbenstruktur der ersten paar Zeilen von Prynnes Gedicht und die sich daraus ergebende metrische Ausgangsstruktur für *Refuse Collection* zu sehen. Additionszeichen (+) zeigen kleine Pausen an, die auf Interpunktion mit gelegentlichen Umgruppierungen beruhen und so zu überschaubaren metrischen Längen führen (wie $8 = 4 + 4$).

	Silbenzählung pro Zeile	Resultierender Takt
To a light led sole in pit of, this by slap-up	$8 + 4 = (4 + 4) + 4$	4/4, 4/10, 4/3
barter of an arm rest cap, on stirrup trade in	7 + 5	7/20, [11/16], 5/10, [5/4]
crawled to many bodies, uncounted. Talon up	6 + 3 + 3	6/5, 3/16, [6/3], 3/5

Takte in eckigen Klammern sind zusätzliche Takte, die nicht zur Silbenzählung der Gedichtzeile gehören, sondern die ich aus zeitlichen Gründen später hinzugefügt habe. Die Silbenzählung bestimmt im Allgemeinen den Zähler eines jeden Takts und nur gelegentlich den Nenner. Der Nenner jeder Takt wird in der Regel durch Zufallsverfahren gewählt. Die formale Struktur des Gedichts unterbricht die Struktur von Schönbergs Musik auf unvorhersehbare Weise und verhindert dadurch klare Spannungs-/Entspannungsbeziehungen, die die Rhythmen und den Atem von Schönbergs Ausdruckssprache nachahmen. Das Ergebnis ist eine materialistische, klaren Subjektpositionen sich verweigernde Musik, deren musikalischer Ausdruck durch die erste Person des deklarativen „Ich“ psychologisiert wird.

Das Vorkommen der irrationalen Takte führt zu ständigen Tempo- und Taktwechseln, welche die Vorwärtsbewegung des musikalischen Diskurses unterbrechen oder ablenken, indem sie

diese Bewegung unterbrechen, bevor sie zu Ende geführt werden kann. Solche Brüche in der Kontinuität des Diskurses zwingen uns ein Bewusstsein für das musikalische Sprachmedium auf (Gesten, Phrasierung, Beziehungen zwischen Vorangegangenen und Nachfolgendem), indem sie das Gefühl von Vollständigkeit und Kadenz verwehren. Wie in Prynnes Gedicht, in dem die systematischen Abstände zwischen den Versen nie mit den syntaktischen Einschnitten übereinstimmen, sind die Zusammenhänge zwischen den erkennbaren Teilen der musikalischen Phrasen und Gesten schwer zu erfassen und dazu beitragen, die lyrischen Absichten von Schönbergs Komposition zu stören, so dass keine konsistente Subjektposition innerhalb des musikalischen Diskurses aufrechterhalten wird und alle Gesten, Phrasierungen und Kadenzen klare emotionale Wünsche oder psychologische Zustände suggerieren in der Musik darstellen, werden dementiert. Mein Ziel ist es, den musikalischen Ausdruck durch etwas zu ersetzen, das von individuel-

ler Begierde und Subjektivität losgelöst ist: durch einen materialistischen Ausdruck.

Ming Tsao

Der Komponist Ming Tsao schafft aus einer Fokussierung auf die inhärenten Qualitäten von Klängen heraus – in seinen eigenen Worten ihre „Materialität“ – Musik mit einer ganz eigenen Sinnlichkeit. Mit seinem hoch präzisen Kompositionsstil, der von extremer formaler Strenge geprägt ist, entwirft er eine neue Konzeption für das Lyrische in der Musik unserer Zeit: Sie umfasst Brüche und vielfältige Perspektivwechsel, die unsere moderne Erfahrung hinterfragen.

Viele Werke Ming Tsaos entspringen gleichermaßen seiner kritischen und tiefgründigen Analyse westlicher klassischer Traditionen und seiner Verbundenheit mit traditioneller chinesischer Musik. Das Format, in dem er diese Interessen zusammenführt, ist immer öfter

die Oper. Aus zwei separaten Werken besteht seine zweiaktige Kammeroper *Prospero's Garden* (2009-2015): Das von der Staatsoper Stuttgart in Auftrag gegeben Werk *Die Geisterinsel*, 2012 uraufgeführt, ist eine Überarbeitung von Johann Rudolph Zumsteegs gleichnamiger Oper über Shakespeares Drama *Der Sturm*. *Mirandas Atemwende*, 2015 in Berlin uraufgeführt, nimmt Schönbergs Erwartung als Ausgangspunkt einer expressionistischen Erkundung des Charakters. Aktuell komponiert Ming Tsao ein großformatiges Musiktheaterwerk, das die bedeutendste Kunqu Oper aus der chinesischen Ming Dynastie, *Mudan Ting (Der Pfingstrosen-Pavillon)*, neu erfindet.

Ming Tsaos Werke wurden von Ensembles wie dem Arditti Quartet, dem

ELISION Ensemble, dem Ensemble ascolta, dem ensemble recherche, dem Ensemble KNM Berlin und dem Ensemble SurPlus auf Festivals wie den Donaueschinger Musiktagen, Maerz-Musik Berlin, den Darmstädter Ferienkursen, Wien Modern und den Witterner Tagen für neue Kammermusik aus der Taufe gehoben. In den letzten Jahren kamen unter anderem zwei Werke für großes Ensemble zur Uraufführung: *Refuse Collection* (2017), eine Reaktion auf das Oeuvre des französischen Filmemacher-Paars Straub-Huillet, sowie *Plus Minus* (2012-13), die erste vollständige Umsetzung von Stockhausens gleichnamiger offener Komposition. Diese Saison wird das Ensemble Musikfabrik die Uraufführung von *Triode Variations*, ein 30-minütiges

Stück für 18 Instrumente, geben. Kurz danach geben die GrauSchumacher Piano Duo mit dem SWR Experimentalstudio die Uraufführung von *Plus or Minus* für 2 Klaviere und Elektronik in Freiburg.

Ming Tsao wurde 1966 in Berkeley, Kalifornien geboren. Er lernte Violine und Bratsche, bevor er nach China reiste, um in Suzhou bei dem berühmten Virtuosen Wu Zhao-ji das Spiel auf der bundlosen chinesischen Griffbrettzither Guqin zu studieren. An seine Studien in Komposition am Berklee College of Music in Boston und in Ethnomusikologie an der Columbia University in New York schloss er ein Studium der Logik, Philosophie und Mathematik an. Seinen Ph.D. in Komposition erwarb er an der Uni-

versity of California in San Diego als Schüler von Chaya Czernowin und er studierte privat mit Brian Ferneyhough. Nachdem er von 2009 bis 2017 Professor für Komposition an der Universität Göteborg war, lehrt er aktuell als Gastprofessor für Komposition an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Er hat 2021 ein Guggenheim-Stipendium für Musikkomposition gewonnen.

Eine Auswahl seiner Werke findet sich auf der Porträt-CD *Pathology of Syntax* (2014); beim Label KAIROS sind zudem Aufnahmen von *Plus Minus* (0015014KAI) und *Die Geisterinsel* (0013372KAI) erschienen. Verlegt werden seine Kompositionen von der Edition Peters.

Recording Venues [1]–[6] Mediapark 7, Cologne/Germany, [7]–[26] Stadtkirche
Böblingen, Stuttgart/Germany, [27] Teldex Studio, Berlin/Germany
Recording Dates [1]–[6] 29 May 2022, [7]–[26] 20-21 September 2017,
[27] 15 October 2017
Engineer, Editor Markus Heiland
Liner Notes Ming Tsao
Cover based on artwork by Jakob Gasteiger

0015105KAI – © 2022 HNE Rights GmbH . © 2022 KAIROS
a production of KAIROS . www.kairos-music.com

LC10488

ISRC: ATK941510501 to 27

[austromechana](http://austromechana.com)®



Mit freundlicher Unterstützung von

MUSIK DER JAHRHUNDERTE

MING TSAO (*1966)

1–6	Triode Variations (2019-20) for ensemble	28:46
7–26	Das wassergewordene Kanonbuch (2016-17) for chamber choir	24:06
27	Refuse Collection (2017) for ensemble	11:53
		TT 69:48

1–6 Ensemble Musikfabrik
Emilio Pomàrico, conductor

7–26 Neue Vocalsolisten Stuttgart

27 Ensemble KNM Berlin
Stefan Schreiber, conductor



0015105KAI
© 2022 HNE Rights GmbH . © 2022 KAIROS
a production of KAIROS . www.kairos-music.com

ISRC: ATK941510501 to 27 . Made in the E.U. austromechana®