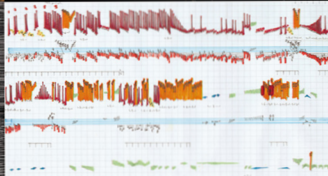
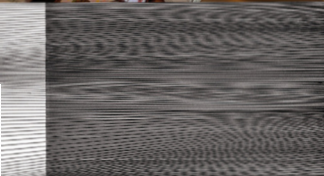


NEOS

Donaueschinger Musiktage 2014

Ablinger – Adámek – Cerha – Ferneyhough – Kyburz – Mařatka – Rihm
Sarhan – Sciarrino – Steen-Andersen – Szlavncs – Walshe



NEOS

Donaueschinger Musiktage 2014

Ablinger – Adámek – Cerha – Ferneyhough
Kyburz – Mařatka – Rihm – Sarhan – Sciarrino
Steen-Andersen – Szlavnic – Walshe



Die Dokumentation der Donaueschinger Musiktage 2014
ist dem Andenken an Armin Köhler gewidmet.

The documentation of the Donaueschingen Festival 2014
is dedicated to the memory of Armin Köhler.

La documentation des Journées musicales de Donaueschingen 2014
est dédiée à la mémoire d'Armin Köhler.

Donaueschinger Musiktage 2014

Ablinger – Adámek – Cerha – Ferneyhough
Kyburz – Mařatka – Rihm – Sarhan – Sciarrino
Steen-Andersen – Szlavnicš – Walshe

SACD 1	04–27
SACD 2	28–63
SACD 3	64–81
DVD	82–120

FRIEDRICH CERHA (*1926)

01 **Nacht**

20:03

for orchestra (2012/2013)

World premiere

Work commissioned by SWR

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg

Emilio Pomàrico conductor

HANSPETER KYBURZ (*1960)

02 **Ibant obscuri**

16:06

for large orchestra (2014)

World premiere

Work commissioned by SWR

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg

Emilio Pomàrico conductor

FRANÇOIS SARHAN (*1972)

03 **Zentral Park**

29:23

for nine musicians, electronics and video projection [optional] (2014)

World premiere

Work commissioned by SWR

Jugendensemble für Neue Musik des Landesmusikrats NRW (Studio Musikfabrik)

Jessica Sladczyk, clarinet · Deepa Goonetilleke, horn

Christopher Collins, trumpet · Ann-Catherina Strehmel, trombone

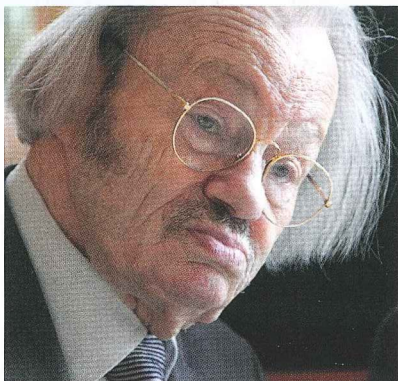
Vera Seedorf / Rie Watanabe, percussion

Luise Adler, rotissoire · Wensi Shi, keyboard

François Sarhan voice

EXPERIMENTALSTUDIO des SWR

Dominik Kleinknecht, sound direction



FRIEDRICH CERHA, 1926 in Wien geboren, studierte ab 1946 an der Wiener Akademie für Musik Violine, Komposition und Musikerziehung sowie Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie an der dortigen Universität. 1959 lehrte er an der Hochschule für Musik in Wien, wo er 1976–1988 auch eine Professur für Komposition, Notation und Interpretation Neuer Musik inne hatte. 1960–1997 war er als Dirigent mit renommierten Ensembles und Orchestern bei international führenden Institutionen zur Pflege Neuer Musik und Festivals (u.a. Salzburger Festspiele) sowie an Opernhäusern (u.a. Staatsopern Berlin und Wien, Teatro Colón in Buenos Aires) tätig. Cerha erhielt zahlreiche Aufträge für Ensemble-, Chor- und

Orchesterwerke von wichtigen Institutionen und Festivals sowie zahlreiche Preise und Ehrungen, zuletzt 2006 den »Goldenen Löwen« der Biennale di Venezia für sein Lebenswerk, 2011 den Musikpreis Salzburg und 2012 den Ernst von Siemens Musikpreis. Seine Erarbeitung einer spielbaren Fassung des 3. Akts der Oper *Lulu* von Alban Berg hat der Musikwelt ein wesentliches Werk des 20. Jahrhunderts vollständig erschlossen. Zentral für sein Schaffen sind seine Musiktheaterwerke: Seine Oper *Baal* wurde 1981 bei den Salzburger Festspielen, *Der Rattenfänger* 1987 beim Steirischen Herbst und *Der Riese vom Steinfeld* 2002 an der Staatsoper Wien uraufgeführt. Friedrich Cerha gilt als der bedeutendste österreichische Komponist der Gegenwart.

FRIEDRICH CERHA, born in Vienna in 1926, began studying violin, composition and music education at the Vienna Academy of Music in 1946, as well as musicology, German and philosophy at the city's university. In 1959 he taught at the Vienna University of Music, where he was also professor of composition, notation and interpretation of New Music from 1976–1988. From 1960–1997 he conducted prestigious ensembles and orchestras at the leading international institutions for the cultivation of New Music, at festivals (e.g. the Salzburg Festival) and opera

houses (including the Berlin State Opera, Vienna State Opera and Teatro Colón in Buenos Aires). He has received numerous commissions from important institutions and festivals for ensemble, choral and orchestral works, as well as numerous prizes and honours, most recently the Golden Lion of the Venice Biennale for his life's work in 2006, the Salzburg Music Prize in 2011 and the Ernst von Siemens Music Prize in 2012. His production of a playable version of Act Three of Alban Berg's opera *Lulu* made a highly significant work of the twentieth century fully accessible to the music world. Cerha's music theatre works are a central part of his output: his opera *Baal* was premiered at the Salzburg Festival in 1981, *Der Rattenfänger* at the Styrian Autumn in 1987 and *Der Riese vom Steinfeld* at the Vienna State Opera in 2002. Friedrich Cerha is considered the most important Austrian composer of our time.

FRIEDRICH CERHA, né en 1926 à Vienne, étudie à partir de 1946 le violon, la composition et la pédagogie musicale à l'Académie de musique de Vienne ainsi que la musicologie, les études germaniques et la philosophie à l'université de cette même ville. En 1959, il enseigne à la Musikhochschule de Vienne où il sera ensuite professeur de composition, notation et interprétation de la nouvelle musique de 1976 à 1988. De 1960 à 1997, il dirige des ensembles et orchestres renommés dans les institutions les plus en vue sur le plan international pour la musique contemporaine et dans des festivals (entre autres, le Festival de Salzbourg) et opéras (dont le Staatsoper de Berlin, de Vienne, le Teatro Colón de Buenos Aires). D'importantes institutions et festivals lui passent maintes commandes d'œuvres pour ensemble, chœur et orchestre et il reçoit de nombreux prix et distinctions, dont en 2006 le Lion d'or de la Biennale de Venise pour l'ensemble de son œuvre et dernièrement le Prix de la musique de Salzbourg en 2011 et le Prix de la musique Ernst von Siemens en 2012. Il réalise une version jouable du troisième acte de l'opéra *Lulu* d'Alban Berg et rend ainsi accessible sous une forme complète l'une des œuvres clés du XX^{ème} siècle. Ses œuvres scéniques occupent une place centrale dans sa production : son opéra *Baal* est créé en 1981 au Festival de Salzbourg, *Der Rattenfänger* en 1987 au Steirischer Herbst et *Der Riese vom Steinfeld* en 2002 au Staatsoper de Vienne. Friedrich Cerha est considéré comme le compositeur autrichien le plus important d'aujourd'hui.

FRIEDRICH CERHA

Nacht

für Orchester (2012/2013)

Die Sprache ist ein Kommunikationsmittel, mit dem man sich seit geraumer Weile über alle Idiome aller Kunstgattungen verständigt. Man tut so, als seien diese beliebig transponierbar, als ob derartige Übersetzungsversuche überhaupt ein legitimes, zulässiges Unterfangen wären. Damit wurde die Literatur über Musik zu einem autonomen Bereich des Kunstbetriebs, der seine eigenen Kriterien, Experten, Moden und Meinungsmacher kennt. Dass man dem Gesprochenen, Geschriebenen vielfach mehr Vertrauen schenkt als dem eigenen Erleben, ist nicht aufs Musikalische beschränkt; »Lecture on Heaven« wird aber trotz erheblicher gesellschaftlicher Veränderungen seit 1968 in Bezug auf Neue Musik noch erstaunlich oft dem Himmel vorgezogen.

Vom Komponisten wird erwartet, dass er sich als Mann der Literatur betätigt. Er soll Werk-einführungen verfassen, Aufsätze schreiben, Vorträge halten. Darin stehen dann musikalische Elemente im Vordergrund, die sich mit sprachlichen Mitteln gut darstellen lassen, oder – was häufiger der Fall ist – ideologisch und modisch gefärbte Aspekte, die für das Werk nicht unbedingt von entscheidender Bedeutung sind. Es wäre also durchaus Skepsis dem gegenüber angebracht, was Komponisten schreiben; in der Realität werden sie als Instanz in einem Gebiet betrachtet, in dem sie eigentlich dilettieren.

Ich mag es nicht, wenn man versucht, Kunst zu mystifizieren, wenn die ideologische Programmatik oder das Material und die Arbeitstechnik wichtiger werden als der lebendige Organismus des Werkes. Jede selbstsichtige Nabelschau enthält schiefe Perspektiven, jede Selbstdeutung, Selbsteinordnung oder Selbstbewertung ist in irgendeiner Hinsicht falsch. Ich bin einer, der Musik schreibt, Bilder malt und Steine behaut. Das heißt nicht, dass mir mein kritisches Bewusstsein abhanden gekommen ist und es bedeutet nicht, dass hinter meiner Arbeit nicht ein persönlicher Ausdruckswille, ein ausgeprägtes Ausdrucksbedürfnis steht. Wer sie kennt, weiß das. Selbstanalyse ist heilsam, aber Deutungsversuche überlässt man besser den Rezipienten, und die Kommentatoren urteilen auf ihre Verantwortung.

Wenn ich über meine Arbeit schreibe, dann eher, um auf vorsichtige Weise das Stück für den Hörer zu charakterisieren. Zu diesem Werk: Ich arbeite gerne bei Nacht – manchmal bis zum Morgengrauen. In der Nacht habe ich die Vorstellung: die Zeit gehört mir, am Tage: ich gehöre

der Zeit. Und in der Nacht verläuft die Zeit mitunter langsamer – manchmal kann ich sie sogar stillstehen lassen. Und während am Tag die Klänge der Welt oft unbemerkt vorbeiziehen, ist die Aufmerksamkeit in der Stille der Nacht auf die wenigen, manchmal weit auseinander liegenden geschärft und wir warten hellhörig auf das nächste: den Wind in den Bäumen, das Rascheln des Laubes, das Knacken eines Astes, ein müder Vogelruf oder ein weit entferntes Auto.

Und da ist die Größe des Nachthimmels: Ich liebe es, im August die Sternschnuppen zu beobachten; kurze Leuchtpunkte von enormer Geschwindigkeit in der dunklen Unbewegtheit. In meiner Fantasie potenzieren sich diese Ereignisse: Myriaden von Sternschnuppen fallen in dichten Bahnen vom Himmel. Sie bilden rasch bewegte Vorhänge. Und diese »Vorhänge« gliedern mein Stück. Sie tauchen immer wieder auf, werden im Verlauf des Stückes immer langsamer, gewichtiger, kommen weniger von »oben«, haben immer weniger Leuchtkraft. Dazwischen steht, was in nächtlichen Stunden für mich Klang geworden ist.

Friedrich Cerha

FRIEDRICH CERHA

Nacht

for orchestra (2012/2013)

Language is a means of communication that people have used for a considerable time to exchange thoughts on every idiom of every art form. One pretends that these can be transposed at will, that such attempts at translation are even a legitimate, permissible undertaking at all. Hence writing about music became an autonomous area of the art world, with its own criteria, experts, trends and opinion-makers. The fact that the spoken and written word is often trusted more than the experience itself is not restricted to the musical domain; but, despite considerable social changes since 1968, "Lecture on Heaven" is favoured amazingly often over heaven itself in matters relating to New Music.

The composer is expected to play the part of a man of letters. To write introductions to the music, pen essays and give lectures. This places those musical elements in the foreground that can be

described well in words, or – in more frequent cases – aspects coloured by ideology and fashions that are not necessarily of decisive significance for the work. It would therefore be appropriate to view what composers write with a degree of scepticism; the reality is that they are viewed as authorities in a field in which they are actually dilettantes.

I do not like attempts to mystify art, cases where the ideological programme or the material and working techniques become more important than the living organism of the work. Every self-absorbed navel contemplation contains skewed perspectives – indeed, every self-interpretation, selfclassification or self-assessment is wrong in some respect. I am someone who writes music, paints pictures and hews stones. That does not mean I have lost my critical awareness, nor does it mean that there is not a personal will to expression, a marked need for expression, behind my work. Anyone familiar with it knows that. Self-analysis is therapeutic, but attempts at interpretation are better left to the recipients, and commentators judge on their own responsibility.

When I write about my work, it is more to provide the listener with a cautious characterisation. Concerning the piece at hand: I like to work at night – sometimes until dawn. At night I imagine that time belongs to me; by day, I belong to time. And at night, time sometimes passes more slowly – on occasion I can even make it stand still. And while the sounds of the world often pass by unnoticed during the day, our attention in the silence of night is heightened and focused on a few sounds, sometimes far apart, and we wait with keen ears for the next one: the wind in the trees, the rustling of the leaves, the cracking of a branch, a tired birdcall or a car somewhere in the distance.

And there is also the expanse of the night sky. I love watching shooting stars in August: brief illuminated points of enormous speed in the immobile darkness. In my imagination, these events are magnified: myriads of shooting stars falling from the sky in dense trails. They form rapidly-moving curtains. And these “curtains” provide the form for my piece. They keep appearing, and in the course of the piece become ever slower and weightier, coming less from “above” and shining ever more weakly. Between them lies what became sound for me in the night-time hours.

Friedrich Cerha

Translation from German: Wieland Hoban

FRIEDRICH CERHA

Nacht

pour orchestre (2012/2013)

La langue est un moyen de communication à l'aide duquel on s'exprime depuis un temps considérable sur tous les idiomes de tous les genres d'art. On fait comme si ceux-ci étaient transposables à l'envi, comme si ces essais de traduction étaient même une entreprise légitime, autorisée. Ainsi, la littérature sur la musique est devenue un domaine autonome de l'activité artistique qui possède ses propres critères, experts, modes et faiseurs d'opinion. Qu'on fasse souvent plus confiance à la parole, à l'écrit qu'à son propre vécu, n'est pas limité au domaine de la musique ; mais malgré d'importants changements de la société depuis 1968, en matière de musique contemporaine, on continue étonnamment à préférer la « Lecture on Heaven » au ciel lui-même.

Du compositeur, on attend qu'il soit actif en homme de lettre. Il lui faut rédiger des introductions à ses œuvres, écrire des essais, donner des conférences. Au premier plan, on y trouve les éléments musicaux faciles à présenter avec les moyens de la langue, ou bien – ce qui est le cas le plus fréquent – des éléments teintés d'idéologie ou de mode, qui ne sont pas forcément d'une importance primordiale pour l'œuvre. Face à ce qu'écrivent les compositeurs, cette attitude sceptique serait donc de mise ; en réalité, on a tendance à les considérer comme une instance incontournable dans un domaine où ils ne sont en fait que des amateurs.

Je n'aime pas quand on essaie de mystifier l'art, quand le programme idéologique ou le matériau et les techniques de travail deviennent plus importants que l'organisme vivant de l'œuvre. Tout regard sur soi, tout nombrilisme, comporte des perspectives faussées, toute tentative de s'interpréter, de se classer ou de s'évaluer soi-même est fautive d'un certain point de vue. Je suis quelqu'un qui écrit de la musique, peint des tableaux et tape sur des pierres. Ceci ne signifie pas que j'aie perdu mon sens critique ni qu'il n'y ait pas derrière mon travail une volonté d'expression personnelle, un puissant besoin de m'exprimer. Qui connaît mon œuvre le sait. L'autoanalyse est salutaire, mais il vaut mieux laisser les tentatives d'interprétation aux récepteurs et la responsabilité des jugements aux commentateurs.

Lorsque j'écris à propos de mon travail, c'est plutôt pour caractériser prudemment la pièce pour l'auditeur. Concernant cette œuvre : j'aime bien travailler la nuit – parfois jusqu'à l'aube. La nuit, j'ai l'impression que le temps m'appartient, le jour, que c'est moi qui lui appartient.

Et la nuit, le temps s'écoule parfois plus lentement – il m'arrive même de pouvoir le suspendre. Alors que le jour les bruits du monde passent souvent inaperçus, dans le silence de la nuit, l'attention perçoit plus intensément les rares bruits, parfois éloignés les uns des autres ; l'oreille aux aguets, nous attendons le prochain : le vent dans les arbres, le bruissement du feuillage, le craquement d'une branche, le cri fatigué d'un oiseau ou une voiture au loin.

Et puis il y a l'immensité du ciel nocturne : j'adore contempler en août les étoiles filantes ; de brefs éclairs à une vitesse faramineuse dans l'immobilité sombre. Dans mon imagination, ces événements se multiplient : des myriades d'étoiles filantes tombent du ciel par pans denses. Ils constituent des rideaux qui bougent rapidement. Et ces « rideaux » articulent ma pièce. Ils reviennent régulièrement, mais au cours de la pièce, ils deviennent plus lents, plus lourds, viennent de moins « haut », sont de moins en moins lumineux. Dans l'entretemps se trouve ce qui, pendant les heures nocturnes, devient son pour moi.

Friedrich Cerha

Traduction de l'allemand : Catherine Fourcassié



HANSPETER KYBURZ, 1960 in Nigeria geboren, studierte Komposition bei Andrzej Dobrowolski und Gösta Neuwirth in Graz sowie von 1982 bis 1990 in Berlin bei Frank Michael Beyer und Gösta Neuwirth. Außerdem studierte er Musikwissenschaft bei Carl Dahlhaus sowie Kunstgeschichte und Philosophie. Seine Kompositionsstudien setzte er von 1990 bis 1993 bei Hans Zender in Frankfurt/Main fort. Seit 1997 ist er Professor für Komposition an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin und lehrte von 2000 bis 2002 zudem als Professor für Komposition an der Musikhochschule in Basel. 1998 war er Dozent für Komposition bei den Darmstädter Ferienkursen, 2010 im Centre Acanthes in Metz. Seine Kompositionen wurden weltweit aufgeführt und mehrfach

ausgezeichnet. 1990 wurden ihm der Boris-Blacher-Kompositionspreis und das Stipendium der Cité Internationale des Arts in Paris verliehen, 1994 der Schneider-Schott-Musikpreis, 1996 der Förderpreis der Akademie der Künste Berlin sowie 2000 der Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung.

HANSPETER KYBURZ, born in Nigeria in 1960, first studied composition with Andrzej Dobrowolski and Gösta Neuwirth in Graz, then from 1982–1990 with Frank Michael Beyer and Gösta Neuwirth in Berlin. He also studied musicology with Carl Dahlhaus, as well as art history and philosophy. He continued his studies in composition from 1990–1993 in Frankfurt with Hans Zender. Since 1997 he has been Professor of Composition at the “Hanns Eisler” Academy of Music in Berlin, and was also Professor of Composition at the Basel Academy of Music between 2000 and 2002. In 1998 he was a composition tutor at the Darmstadt Summer Courses, and in 2010 at the Centre Acanthes in Metz. His compositions have been performed worldwide and honoured with numerous prizes. In 1990 he received the Boris Blacher Composition Prize

and the fellowship of the Cité Internationale des Arts in Paris, in 1994 the Schneider-Schott Music Prize, in 1996 the Fellowship Prize of the Berlin Academy of the Arts, and in 2000 a Composers' Prize from the Ernst von Siemens Music Foundation.

HANSPETER KYBURZ, né en 1960 au Nigéria, étudie tout d'abord la composition avec Andrzej Dobrowolski et Gösta Neuwirth à Graz, puis de 1982 à 1990 à Berlin avec Frank Michael Beyer et Gösta Neuwirth. Il étudie également la musicologie avec Carl Dahlhaus ainsi que l'histoire de l'art et la philosophie. Il poursuit ses études de composition de 1990 à 1993 auprès de Hans Zender à Francfort/Main. Depuis 1997, il est professeur de composition à la Musikhochschule « Hanns Eisler » de Berlin et a en outre enseigné comme professeur de composition à la Musikhochschule de Bâle de 2000 à 2002. En 1998, il enseigne la composition aux Cours d'été internationaux de Darmstadt et en 2010 au Centre Acanthes à Metz. Ses compositions sont jouées dans le monde entier et ont reçu de nombreuses distinctions. En 1990 il s'est vu décerner le Prix de composition Boris Blacher et la Bourse de la Cité internationale des Arts de Paris, en 1994 le Prix de la musique Schneider-Schott, en 1996 le Prix d'encouragement de l'Académie des Arts de Berlin ainsi que le Prix d'encouragement de la Fondation Ernst von Siemens.

HANSPETER KYBURZ

Ibant obscuri

für großes Orchester (2014)

Aeneis VI, 268

»Ibant obscuri sola sub nocte per umbram perque domos Ditis vacuas et inania regna: quale per incertam lunam sub luce maligna est iter in silvis, ubi caelum condidit umbra Iuppiter, et rebus nox abstulit atra colorem.«

»Sie gingen, nur vom Dunkel der Nacht umgeben, durch den Schatten, durch den öden Palast des Dis und sein wesenloses Reich: So bietet sich ein Weg im Wald bei vagem Mondschein in zweifelhaftem Licht dar, wenn Jupiter den Himmel in Schatten gehüllt und die schwarze Nacht den Dingen die Farbe geraubt hat.«

(Übersetzung: E. und G. Binder)

Die wegen ihrer rhetorischen Virtuosität kaum übersetzbare Anfangszeile dieses Abschnitts beschreibt die ersten Schritte des Aeneas in einem grausamen und trostlosen Chaos, dessen phantastische Szenarien uns Vergils technische Sorgfalt vergessen lassen. In langsamen, assonanzenreichen Silben ertastet der Autor eine ungewisse Welt. Der Weg seines Helden – topographisch kaum nachvollziehbar – wird bestimmt von dessen Hoffnung, die Zukunft gestalten zu können. Und doch richtet sich Aeneas' Blick gegen den Strom der Zeit, anachronistisch, immer wieder zurück auf Vergangenes.

Gehen lernen. In der eigenen Bewegung ein Maß finden, das Halt verspricht, wenn Unbeschreibliches und Verbrauchtes, Erhabenes und Absurdes, Empfindsames und Monströses den Umgang mit Unvereinbarem erzwingen. Zu begreifen, wie sich dieses Maß mit jeder neuen Gliederung ändert und es Zeit zu nennen. Die Abschnitte des Stückes kontrastieren in Material und Schreibweise schroff. Allein die Hoffnung, die Spannkraft antithetischer Beziehungen möge die Fülle der Phänomene zusammenhalten, erlaubte es, die eigene Mitte nicht vorauszusetzen, sondern zu suchen.

Hanspeter Kyburz

HANSPETER KYBURZ

Ibant obscuri

for large orchestra (2014)

Aeneid VI, 268

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram perque domos Ditis vacuas et inania regna: quale per incertam lunam sub luce maligna est iter in silvis, ubi caelum condidit umbra Iuppiter, et rebus nox abstulit atra colorem.

“They moved along in darkness, through the shadows, beneath the lonely night, and through the hollow dwelling place of Dis, his phantom kingdom: even as those who journey in a forest beneath the scanty light of a changing moon, when Jupiter has wrapped the sky in shadows, and black night steals the colour from all things.”

(Translation: Allen Mandelbaum)

The opening lines of this section, which are almost impossible to translate on account of their rhetorical virtuosity, describes the first steps of Aeneas in a cruel and dismal chaos whose fantastic scenarios make us forget Virgil’s meticulous techniques. In slow syllables replete with assonances, the author probes an uncertain world. The path of his hero, which one can scarcely follow topographically, is defined by his hope of being able to shape the future. Yet Aeneas’s gaze is turned against the flow of time, anachronistically, focusing time and again on past events.

Learning to walk. Finding a measure in one’s own movement that promises a foothold when the indescribable and the exhausted, the sublime and the absurd, the sensitive and the monstrous force us to confront the irreconcilable. Grasping how this measure changes with each new structuring act and calling it “time”. The sections of the piece are sharply contrasting in their material and their compositional approach. Only the hope that the resilience of antithetical relationships can hold together the abundance of phenomena permitted me to search for my own centre rather than presupposing it.

Hanspeter Kyburz

Translation from German: Wieland Hoban

HANSPETER KYBURZ

Ibant obscuri

pour grand orchestre (2014)

Enéide VI, 268

« Ibant obscuri sola sub nocte per umbram perque domos Ditis vacuas et inania regna: quale per incertam lunam sub luce maligna est iter in silvis, ubi caelum condidit umbra Iuppiter, et rebus nox abstulit atra colorem. »

« Ils allaient obscurs, dans la nuit solitaire, à travers l'ombre et à travers les demeures vides et les royaumes sans consistance de Dis : tel est le chemin dans les bois, par une lune incertaine, sous une lumière blafarde, quand Jupiter a enfoui le ciel dans l'ombre et que la nuit noire a enlevé aux choses leur couleur. »

Le premier ver de ce passage, à peine traduisible à cause de sa virtuosité rhétorique, décrit les premiers pas d'Enée dans le chaos cruel et désolé dont les décors fantastiques nous font oublier la minutie technique de Virgile. En lents tâtonnements, avec un langage riche en assonance, l'auteur s'approche d'un monde incertain. Le cheminement de son héros – à la topographie mystérieuse – est déterminé par son espoir de pouvoir donner forme au futur. Et pourtant le regard d'Enée est dirigé à contre-courant du flux du temps, il est anachronique, toujours tourné vers le passé.

Apprendre à marcher. Trouver la mesure de ses propres mouvements, celle qui promette de tenir, quand l'indescriptible et l'usé, le sublime et l'absurde, le sensible et le monstrueux obligent à manier l'inconciliable. Comprendre comment cette mesure change à chaque nouveau point d'articulation et la nommer temps. Les sections de la pièce contrastent violemment tant par leur matériau que par leur écriture. Seul l'espoir que la tension de relation antithétique puisse maintenir la cohésion de cette profusion de phénomènes permettait de ne pas présupposer un centre propre mais de le chercher.

Hanspeter Kyburz

Traduction de l'allemand : Catherine Fourcassié



FRANÇOIS SARHAN, geboren 1972, studierte 1985–1993 Violoncello am Conservatoire National de Région de Boulogne-Billancourt, dann bis 2000 Musikästhetik, Musikgeschichte und Analyse am Conservatoire National Supérieur in Paris sowie Komposition bei Brian Ferneyhough, Jonathan Harvey, Magnus Lindberg, Philippe Manoury und Tristan Murail. 1997–2001 besuchte er Seminare für Poetik bei Jacques Roubaud an der École des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris. Sarhan erhielt zahlreiche internationale Preise. Mit dem 2000 gegründeten internationalen Musiktheaterkollektiv CRwTH erarbeitete Sarhan als Komponist, Regisseur und Interpret Aufführungen eigener und fremder Werke, die auch Sprechtheater, Tanz und neue Medien einschließen. 1998–2002 lehrte er

Kontrapunkt, Harmonie und Rhythmus am IRCAM, seit 1999 hat er einen Lehrauftrag für Komposition und Analyse an der Université Marc Bloch in Straßburg inne.

FRANÇOIS SARHAN, born in 1972, first studied violoncello at the Conservatoire National de Région de Boulogne-Billancourt from 1985–1983, then music aesthetics, music history and music analysis at the Conservatoire National Supérieur in Paris until 2000, as well as composition with Brian Ferneyhough, Jonathan Harvey, Magnus Lindberg, Philippe Manoury and Tristan Murail. From 1997–2001 he attended poetics seminars by Jacques Roubaud at the École des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris. François Sarhan has received numerous international prizes. With the international music theatre collective CRwTH, founded in 2000, Sarhan has been active as a composer, director and performer in putting on performances of both his own works and those of others incorporating speaking theatre, dance and new media. From 1998–2002 he taught counterpoint, harmony and rhythm at IRCAM, and since 1999 he has been a lecturer in composition and analysis at the Université Marc Bloch in Strasbourg.

FRANÇOIS SARHAN, né en 1972, étudie tout d'abord le violoncelle au Conservatoire National de Région de Boulogne-Billancourt, puis jusqu'en 2000 l'esthétique, l'histoire de la musique et l'analyse au Conservatoire National Supérieur de Paris ainsi que la composition avec Brian Ferneyhough, Jonathan Harvey, Magnus Lindberg, Philippe Manoury et Tristan Murail. De 1997 à 2001, il suit les séminaires de poésie de Jacques Roubaud à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris. François Sarhan s'est vu décerner de nombreux prix internationaux. Avec le collectif international de théâtre musical CRwTH créé en 2000, Sarhan a collaboré en tant que compositeur, metteur en scène et interprète à des productions de ses œuvres et de celles d'autres artistes qui intègrent également le théâtre parlé, la danse et les nouveaux médias. De 1998 à 2002, il enseigne le contrepoint, l'harmonie et le rythme à l'IRCAM ; depuis 1999, il est chargé de cours en composition et analyse à l'Université Marc Bloch à Strasbourg.

FRANÇOIS SARHAN

Zentral Park

für neun Musiker, Elektronik und Video-Projektion [optional] (2014)

Der Titel wurde der gleichnamigen Fragmentsammlung Walter Benjamins über Charles Baudelaire entnommen. Außerdem bezieht er sich auf die Anordnung im Raum, in der das Publikum sich im Zentrum befindet und die Interpreten dieses umgeben. Die Interpreten sind entweder auf der Seite des Publikums, wenn der Erzähler spricht, oder sie sind Zeugen mit unterschiedlichen Rollen, wenn sie als Instrumentalisten agieren.

Der Text stellt die einfache Frage nach der »Zusammengehörigkeit« – oder anders formuliert: nach dem gemeinsamen Gedächtnis / dem gemeinsamen Zuhören / dem gemeinsamen Erinnern. Es ist ein Monolog, der sich aber an die Interpreten und an das Publikum wendet.

Die Musik bedient sich verschiedener Mittel. Zunächst ist da die Verbindung von Sprache und Gestik; einfache Gesten, die dem Alltag entnommen und beinahe nicht verändert wurden. Die Sprache und ihre unterschiedlichen musikalischen Eigenschaften (Geschwindigkeit, innerer Rhythmus, Anlage der Tonstruktur) sind ebenso ein Element der musikalischen Entwicklung.

Der andere Bauteil ist eine Skalen-Konstruktion, die sich zweier klarer Prozesse bedient: ein statischer, an die Sprache gekoppelter, homogener und gleichmäßiger, und ein anderer, sich beschleunigender, der in Richtung Selbstzerstörung weist.

Zum Raum-Verhältnis: Zwischen der Präsenz der Stimme(n), der Instrumente und ihrer Veränderung durch die Elektronik wächst eine Tiefe, eine Klangperspektive, eine Folge von Distanzen, die sich auf die Thematik des gesprochenen Textes beziehen: Erinnerung, Sammeln, Meditation.

Das Video befindet sich zwischen dem Text und der Musik in einer anderen Zeit, wodurch es den Ort erst erzeugt, den Raum zeichnet und ihm eine Geschichte, eine Wirklichkeit verleiht. Manchmal zeigt es Menschen, Gesichter, Augen, Münder, manchmal ist es ein entferntes Echo von Stimmen, es kann auch ein Formzeichen oder eines der Verständnis sein.

Die Verbindung dieser verschiedenen Elemente vermittelt die Erfahrung des Zeitvergehens. Dies ist bestimmt im Falle der Musik, die ja von Natur aus eine gewisse Eigenschaft der Zeit ist, ein Klischee, aber hier wird die Zeit im Großformat betrachtet: Sie durchwandert Generationen und darüber hinaus unseren physischen Tod. Dazwischen steht die Zeit des Lebens, die Zeit des Geldes, der Versteigerungen, die abgeschaffte Zeit, die Negierung der Dauer.

François Sarhan

Übersetzung aus dem Englischen: Nele Haller

FRANÇOIS SARHAN

Zentral Park

for nine musicians, electronics and video projection [optional] (2014)

The title comes from an excerpt from the fragments of Charles Baudelaire by Walter Benjamin. It also refers to the spatial disposition, where the audience is at the centre and the performers around it. These performers are either with the audience, in the case of the narrator, or witnesses, with various degrees of involvement, which is the case with the instrumentalists.

The text is a simple question about “togetherness” – in other words, about collective memory / listening together / remembering together. It is a monologue, but addressed to the other performers, and to the audience.

The music uses several means. First the link between speech and gesture. With simple gestures, which belong to everyday life, almost untransformed. The speech, with its various musical qualities, (speed, internal rhythm, pitch structure), is also a founding element of the musical developments.

The other element is a large-scale construction that uses two distinct processes: one static, linked to the speech, homogenous and regular, and the other one, which is directional, accelerating, and moves towards self-destruction. These processes are completely calculated.

Then, a relation to space: between the presence of the voice(s), the instruments and their transformations through the electronics, there develops a depth, a perspective in sound, a series of distances, of qualities of presence which are to be linked with the subject of the spoken text: memory, gathering, meditation.

The video lies between the text and the music; in other words, it creates the location, it draws the space, it gives it an anecdote, a reality. Sometimes it implies humans, faces, eyes, mouths, sometimes it is a distant echo of the voices, or it can also be a formal signal, an articulating sign.

The link between these various elements is to give a certain quality to the experience of passing time. That is certainly a cliché in the case of music, which is by nature a certain quality of time, but here time is to be considered on a larger scale: crossing generations, and beyond our physical death. In between that, the time of life, of money, auctions, abolished time, the negation of duration.

François Sarhan

FRANÇOIS SARHAN

Zentral Park

pour neuf musiciens, électronique et projection vidéo [ad libitum] (2014)

Le titre est emprunté au recueil éponyme de fragments de Walter Benjamin sur Charles Baudelaire. Il se réfère en outre à la disposition dans l'espace, le public se trouvant au centre, entouré par les interprètes. Les interprètes sont soit au côté du public, c'est le cas du récitant, soit des témoins avec des rôles divers, c'est le cas des instrumentistes.

Le texte pose la question simple de la « communauté » ou, formulé autrement, de la mémoire collective / de l'écoute commune / du souvenir en commun. C'est un monologue qui s'adresse cependant aux autres interprètes et au public.

La musique met en œuvre divers moyens. En premier lieu, la combinaison de la langue et du geste ; des gestes simples, empruntés au quotidien et pratiquement inchangés. La langue avec ses différentes propriétés musicales (vitesse, rythme interne, structures de hauteurs) est aussi un élément de base du développement musical.

Comme autre élément constitutif, il y a une vaste construction scalaire, qui emploie deux processus distincts : l'un statique, rattaché à la langue, homogène et régulier, et l'autre directif, en accélération, qui mène à l'autodestruction. Ces processus sont complètement calculés.

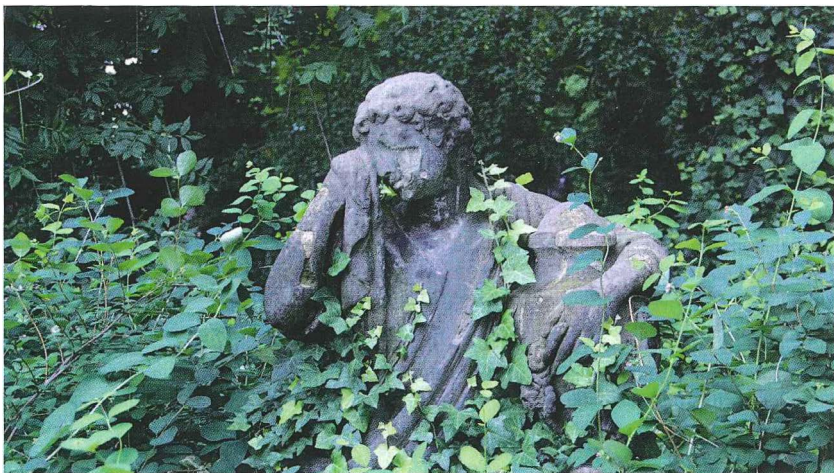
Les relations d'espace : entre la présence de la / des voix, des instruments et leur transformation par l'électronique se développe une profondeur, une perspective sonore, une succession de distances qui sont en rapport avec le sujet du texte parlé : souvenir, recueillement, méditation.

La vidéo se trouve entre le texte et la musique, en d'autres termes elle crée le lieu, dessine l'espace et lui confère une histoire, une réalité. Elle montre parfois des gens, des visages, des yeux, des bouches, parfois c'est un écho lointain des voix, elle peut donc aussi être un signal formel, un signe d'articulation.

La combinaison de ces différents éléments permet de transmettre une certaine expérience du temps qui passe. Ceci peut passer pour un cliché étant donné que la musique est par nature une certaine propriété du temps, mais ici le temps est observé en grand format : à travers les générations, par-delà même notre mort physique. Dans l'intermédiaire, on trouve le temps de la vie, le temps de l'argent, des enchères, la suppression du temps, la négation de la durée.

François Sarhan

Traduction de l'allemand : Catherine Fourcassié



BLIND BODIES

The Libretto of *Zentral Park*

This is a story.

Or, this was a story.

Or, maybe, this would be a story.

I could even say that, this story doesn't have an end.

And about its beginning, this is how it all happened. A long long time time ago, people would gather, in a place that they were the only ones to know, and then, they would listen to the eldest of the group. And this eldest of the group would tell the story.

In the next generation people remembered the place and they could gather still. They would listen to the eldest of the group but the eldest of the group didn't remember what the story was.

In the next generation people could gather they remembered where to gather. But they, they didn't remember who was to tell the story.

And in our generation, we know we should gather, we know we should hear the story. But we don't know which, where, and by whom. We just know the story of the story.

In the story of the story, there is no no time span, it is timeless, like death. But in this un-time, our memory is multiple, repeated, multiform, in constant revolution. Circular; thus, or in successive phases, stages.

Death in stages.

The first cycle? The physical demise, the loss of vital functions, one after the other in a chain.

Then the circle expands, the orbit widens and spreads outside the dead person: Contaminating his or her surroundings, he or she dies within the family, an organ losing its function without disappearing, an unnecessary, inexplicable, bothersome weight.

You can try it all: Commemorating, leaving traces, looking tenderly or inquisitively at the grave, placing your face on the stone placed on the body, staring above and beyond the blank stare, black orbit at empty orbit.

And before that black, enamel gaze, our shifting eyeballs form a triangle containing the endless cycle: life, death, procreation, empty eye, black eye, eye of the living.

Are those enamel eyes a prosthesis for the dead person's blind eyes?

A blind body, the image of the eternal gaze.

Yet consider the efforts, that ant-like vigour in drawing skywards what we hide underground, what we can by now only think of symbolically. You have to seal, lock, bring all human knowledge into play, in a frantic choreography, to prevent...something?

But even this attempted permanence against impermanence, stone against flesh, perseverance against decline, mineral resistance against fast decaying, mediocre bag of viscera, bones and blood, even this stone garment protecting beauty and love, collapses. It cannot withstand human time.

And, in the few centimetres of the dizzying abyss separating the world of vertical future corpses from that of the horizontal former living, in this abyss into which neither one nor the other can look, because, where our eyes might cross: Death – in this abyss, life begins afresh.

This plant life, animal life, musicians, flat: this swarming, obscene, sublime, unbearable, boring, green, blue, naive, persuasive, persistent, enthusiastic plant life, this aggressive life will destroy the little memorial monument, the stone of remembrance, it will release the suffering enamel plates, awaken the dead, kill them once again, removing all identity, any trace of humanity, it is their third cycle.

Dead to themselves, dead to others, dead in human memory, dead as death, to go and join that stinking green leprosy, jubilant with sap, the snails, mosquitoes, foul water, those billions of microorganisms issuing from the depths of the earth and sailing skywards.

And I, a candidate corpse, standing at the height of those, full, black and blind enamel eyes, between stone, trees and sky, between the summit and the depths, I'm with my bony fellows, those with just a little head start, and I don't really know where to turn. Naturally: there is nowhere.



SALVATORE SCIARRINO (*1947)

Carnaval

32:28

for five voices and ten players (2010–2011)

Nos. 1–9 *Così dice lo scultore di prue*

No. 10 *Lasciar vibrare*

World premiere of Nos. 1–9

Work commissioned by SWR

Così dice lo scultore di prue (2010–2011)

01	N° 1	Chi vedi là	04:52
02	N° 2	Chini dolcemente	03:34
03	N° 3	La nostra mente rapita	02:46
04	N° 4	Persi nel sogno	02:59
05	N° 5	E ti trasformerai	02:04
06	N° 6	Persi nel sogno	03:35
07	N° 7	Tremante inventerà immagini	02:55
08	N° 8	Come acqua	02:15
09	N° 9	Soffia	02:36
10	N° 10	Lasciar vibrare (2011)	04:52

Neue Vocalsolisten Stuttgart

Johanna Zimmer / Susanne Leitz-Lorey, soprano

Truike van der Poel, mezzo-soprano · Martin Nagy, tenor

Guillermo Anzorena, baritone · Andreas Fischer, bass

Klangforum Wien · Ilan Volkov conductor

CHIYOKO SZLAVNICS (*1967)

Inner Voicings (2014)

23:47

World premiere · Work commissioned by SWR

11 I 07:33

12 II 07:06

13 III 09:08

Klangforum Wien · Ilan Volkov conductor

EXPERIMENTALSTUDIO des SWR

Michael Acker / Thomas Hummel, sound direction

WOLFGANG RIHM (*1952)

14 Sound As Will for trumpet and ensemble (2011/2014)

13:52

World premiere · Work commissioned by SWR

Marco Blaauw trumpet · **Klangforum Wien · Ilan Volkov** conductor

Klangforum Wien

Eva Furrer / Thomas Frey, flutes · Markus Deuter, oboe & English horn

Olivier Vivarès / Bernhard Zachhuber, clarinets · Gerald Preinfalk / Michaela Reingruber, saxophone

Lorelei Dowling, bassoon & contra bassoon · Christoph Walder / Reinhard Zmölnig, horn

Nathan Plante / Matthew Conley, trumpet · Andreas Eberle / Kevin Fairbairn, trombone

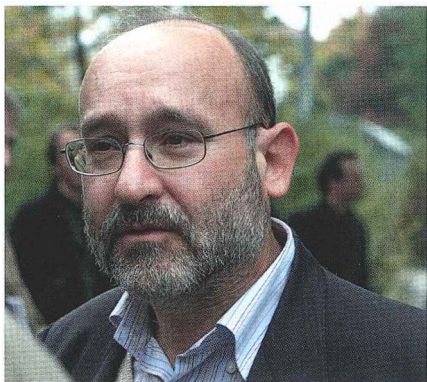
József Bazsinka jun., tuba · Annette Bik / Gunde Jäch-Micko / Sophie Schaffleitner, violin

Dimitrios Polisoïdis / John Stulz, viola · Benedikt Leitner / Andreas Lindenbaum, cello

Uli Fussenegger, double bass · Krassimir Sterev, accordion · Virginie Tarrête, harp

Lukas Schiske / Björn Wilker / Simone Beneventi, percussion · Florian Müller, piano

Peter Böhm / Florian Bogner, sound design



SALVATORE SCIARRINO, geboren 1947 in Palermo, begann zunächst zu malen und mit zwölf Jahren zu komponieren. Er war in Kontakt mit Antonino Titone. Bei Turi Belfiore erhielt er privaten Kompositionsunterricht und war in Verbindung mit Franco Evangelisti. Von 1965 bis 1967 studierte er Musikgeschichte an der Universität von Palermo, 1969 übersiedelte er nach Rom und 1977 nach Mailand. 1973 wurde seine erste Oper *Amore e Psiche*, die sein eigenwilliges Musiktheater-Konzept vorstellte, in Mailand uraufgeführt. Von 1974 bis 1983 lehrte Sciarrino am Konservatorium in Mailand, von 1978 bis 1980 war er künstlerischer Leiter des Teatro Comunale in Bologna.

Seit 1984 lehrt er auch an den Konservatorien von Perugia und Florenz. Salvatore Sciarrino, der in Città di Castello lebt, erhielt zahlreiche Preise.

SALVATORE SCIARRINO was born in Palermo in 1947. He started painting first, then began to compose at the age of twelve. He had contact with Antonino Titone. He took private composition lessons with Turi Belfiore and was in contact with Franco Evangelisti. He studied music history from 1965–1967 at the University of Palermo, then relocated to Rome in 1969 and to Milan in 1977. His first opera, *Amore e Psiche*, in which he presented his idiosyncratic concept of music theatre, was premiered in Milan in 1973. Sciarrino taught at the Milan Conservatory from 1974–1983, and was artistic director at the Teatro Comunale in Bologna from 1978–1980. Since 1984 he has also taught at the conservatories in Perugia and Florence. Salvatore Sciarrino, who lives in Città di Castello, has received numerous prizes.

SALVATORE SCIARRINO, né en 1947 à Palerme. Il commence à peindre puis, à l'âge de douze ans, à composer. Contacts avec Antonino Titone. Il prend des cours privés de composition avec Turi Belfiore et est en relation avec Franco Evangelisti. De 1965 à 1967 il fait des études d'histoire de la musique à l'Université de Palerme, en 1969 il s'installe à Rome et en 1977 à Milan. Son premier opéra, *Amore e Psiche*, qui présente un concept original de théâtre musical, est créé à Milan en 1973. De 1974 à 1983, Sciarrino enseigne au conservatoire de Milan, de 1978 à 1980 il est directeur artistique du Teatro Comunale de Bologne. Depuis 1984, il enseigne aussi aux conservatoires de Perugia et de Florence. Salvatore Sciarrino, qui vit à Città di Castello, a reçu de nombreux prix.

SALVATORE SCIARRINO

Carnaval

für fünf Stimmen und zehn Spieler (2010–2011)

Nr. 1–9 *Così dice lo scultore di prue* [*So spricht der Bugschnitzer*]

Nr. 10 *Lasciar vibrare* [*Schwingen lassen*]

Als Maurizio Pollini mich bat, wieder einmal für ihn zu komponieren, wollte er mir alle Freiheit lassen. Er legte Wert darauf, dass ich mich an keinerlei Schema hielt, sondern an das Abwegigste und Persönlichste, was ich wollte.

Zum Glück hat mein Freund das Geschenk seiner Einladung so zum Ausdruck gebracht. Ohne diese Anregung nämlich wäre *Carnaval*, das man keinem vorhandenen musikalischen Genre zuzuordnen kann, gar nicht entstanden.

In die Idee eines Buches, einer Gedankensammlung oder -nische fließen mehrere Projekte ein: die konzertierenden Madrigale, die zwei Sätze einer neuen Kantate über die Stille und eine Kammersonate mit solistischem Klavier; sie hat schließlich die Konturen des Andersartigen, nach dem ich suche, aufblitzen lassen.

Das Ganze bildet einen Weg aus 12 Stationen über das künstlerische Schaffen, sein Entstehen und sein flüchtiges Wesen. Nennen wir die Gesangsstücke, die zu *Carnaval* gehören, konzertierende Madrigale. Die Gruppe der ersten neun mit dem Titel *Così dice lo scultore di prue* [*So spricht der Bugschnitzer*] basiert auf einem einzigartigen Text.

Neuguinea, die Insel Kitawa, Mitte des vergangenen Jahrhunderts. Es ist die Heimat der Zeremonienboote mit verziertem Bug und ausladenden Formen. Ein alter Kunstschnitzer namens Towitara schenkt seinem Lehrling eine poetische Formel, um ihn in die Kunst einzuweihen. Er beschwört vor allem zwei Figuren herauf (in die er sich selbst und den anderen projiziert), welche sich über das Wasser beugen, als würden sie darin lesen; zusammen erlangen sie den Traum vom Traum, den Traum des Wassers, als Spiegel und Linse der Welt, anderer Welten. Die Transparenz der Vorstellungskraft lässt sie freudig Erfindungen für die Freunde machen. Die Transparenz wird es dem Jungen ermöglichen, sich in den Meister zu verwandeln.

Es ist reines Wasser, Quellwasser aus der Tiefe, nicht das Meerwasser, durch welches das Boot später fahren muss. Im Traum vom Traum wird die Intuition selbst zur Flüssigkeit, zum Bildermurmeln.

Die Vision zerschellt mit dem Hereinbrechen eines phantastischen Wesens, halb Mensch, halb Vogel, sozusagen als Bestätigung der Doppelnatur künstlerischen Schaffens, welches die von ihnen erträumten Figuren in die Gegend spritzt (sie also vervielfältigt). Die gesamte Formel ist zwar in musikalische Strophen gefasst und durch Pausen abgesetzt, verlangt jedoch ununterbrochene Kontinuität.

Der erste Madrigal-Kreis von *Carnaval* hat kein Ende... Seinen Abschluss findet er im folgenden Stück *Lasciar vibrare* [*Schwingen lassen*] (Nr. 10), in dem sich alle Instrumente mit den Stimmen vereinigen. Nur das Klavier schweigt. Die formalen Lösungen des gesamten Buches bestehen aus Alternierungen und gewollter Instabilität. Das ist der Schluss des ersten Teils.

Die beiden letzten Madrigale (Nr. 10 und Nr. 12) sind davon eher abgesetzt; sie umrahmen sozusagen den Instrumentalsatz. Die hier verwendeten Texte haben mehr als ein Jahrzehnt in einem Aktenordner hinter mir gelegen, bevor sie ein zweites Mal auf meinem Tisch landeten und schließlich in Klang gefasst wurden. Für alle beide habe ich an chinesischen, dem Zen zugeschriebenen Quellen getrunken.

Man könnte die folgende Sichtweise auf Musik für zeitgenössisch halten, in Wirklichkeit ist die Unterscheidung zwischen Musik, die die Sinne betäubt, und Musik, welche sie aufweckt, jedoch uralte. Hier wird sie durch einen Schüler des Konfuzius namens Dian ausgesprochen: Während wir mit dem Ohr ins Unhörbare sinken, beginnt das Bewusstsein zu klingen. Durch die Nacktheit weniger Töne erschließt sich uns in der Leere die Entdeckung der Nacht. Den Worten Dians werden andere Fragmente hinzugefügt, sie stammen von Zhuangzi (4. Jhd. v. Chr.), kommentiert von Guo Xian (3. Jhd. n. Chr.) und einige Zeilen aus Kapitel XI, Xian Ying, der Lehrgespräche des Konfuzius. Tao Yuanming, der als Naturdichter gilt, stammt aus dem 4. Jahrhundert; im rezitativen Finale von *Carnaval* zeigt er uns die mentale Kraft, welche die Stille befruchtet.

Lasciar vibrare [*Schwingen lassen*] (Nr. 10) ist ein zweistimmiger Kanon und neigt sich von den weiblichen Bereichen zu den männlichen hin; gegen Ende steigen wir mit den Abdrücken der metallischen Stigmata aus dem Mittelteil wieder hinauf, von den Männern zurück zu den Frauen.

Warum *Carnaval*? Ich weiß freilich, dass der von Schumann übernommene Name mit einer jahrhundertealten Überfülle an Charakterstücken beladen ist. Hat denn meine Musik etwas mit dem phantastischen Repertoire zu tun? Ich bin nun einmal ein Komponist, für den die Ausarbeitung der Titel eine erhebliche, wenn auch nur Bezug schaffende Rolle spielt. Da kommt mir eine Hommage an Schumann natürlich gelegen, dem sich seltsamerweise Totiwara zugesellt

(für den die Kunst ein unerschöpflicher Stoff ist, der aus den Träumen entsteht). Mit Schumann könnte diese Musik entfernte Ähnlichkeiten aufweisen, aufgrund der zyklischen Fragmentierung der Form und der durchgehenden Abwechslung in der Reihenfolge der Stücke, voller Überraschungen und Kontraste.

Carnaval heißt also Odyssee: Das Auge eines Fremden richtet sich auf ein uns vertrautes Land. Oder: Unser gewohntes Auge ruht auf einem veränderten Leben. Maske, Schein und Doppelspiel, mehr als das: Verstecken und Entdecken, Offenbarung. Sklavenaufstand, Feier der verkehrten Welt, bewusste Erforschung der Identität. Wachsen heißt im psychologischen Verständnis: von sich aus *zum Anderen hin* gehen.

Ich sprach mit dem Geometer, einem Freund (er hat sein Büro unten bei mir im Haus), während auf dem Türgesims sich eine außergewöhnlich große Fliege putzte. Nach ein paar Tagen bat ich um Erlaubnis und malte die fette Fliege auf den Stein, genau dahin, wo sie gegessen hatte. Ich frage Sie, und ich frage mich: Was ist das?

Eine Kreisbewegung der Vorstellungen (vielleicht ein Traum) und ein Andenken, welches das Vergehen der Zeit unterbricht. Ein widersprüchliches Fließen, in beide Richtungen, das eine der heimlichen Grundlagen der Kunst bildet. Die Schönheit blüht auf, zerbrechlich, wenn man dem Werden der Dinge zuhört, und führt zu einer hohen Form von Sehnsucht ohne Verlust.

Carnaval: eine Menge seltsamer Figuren, aus denen sich eine weitere Sammlung von Titeln, Gedanken und Darstellungen ergibt. Observatorium. Intimer Raum für die Vorstellungskraft.

Salvatore Sciarrino

Übersetzung aus dem Italienischen: Barbara Maurer

Nachbemerkung: Nr. 1–6 komponierte ich in einem Dorf am Po nahe bei Ferrara, im Haus eines Freundes (Januar–Februar 2010), Nr. 7–10 in Città di Castello (März–April 2011).

Così dice lo scultore di prue (2010–2011)

- N° 1 *Chi vedi là, dolcemente chini?
Siamo tu ed io, creatori d'immagini*
- N° 2 *Chini dolcemente sull'acqua
che spicca dalle rocce*
- N° 3 *La nostra mente rapita
dal sogno troverà immagini*
- N° 4 *Persi nel sogno inventeremo
immagini per i nostri amici*
- N° 5 *E ti trasformerai in me
diventerai me, il tuo maestro.*
- N° 6 *Persi nel sogno inventeremo immagini
l'intuizione mormorerà immagini*
- N° 7 *Tremante inventerà immagini
tremante come acqua di sorgente*
- N° 8 *Come acqua che spicca dalle rocce.
Ed ecco il grido, l'eroe-uccello*
- N° 9 *Soffia, schizza intorno
eccitato le immagini sognate*

*Towitara Buyoyu,
ricomposto da Salvatore Sciarrino, 2007*

So spricht der Bugschnitzer (2010–2011)

- Nr. 1 *Wen siehst du dort, sanft gebeugt?
Du und ich sind es, die Bilderschöpfer;*
- Nr. 2 *Sanft gebeugt übers Wasser
Welches den Felsen entspringt*
- Nr. 3 *Unser Geist, besessen vom Traum,
Wird Bilder finden.*
- Nr. 4 *Traumverloren werden wir Bilder
Für unsere Freunde erfinden*
- Nr. 5 *Und du wirst dich in mich verwandeln,
Du wirst ich werden, dein Meister.*
- Nr. 6 *Traumverloren werden wir Bilder erfinden.
Die Intuition wird Bilder murmeln,*
- Nr. 7 *Zitternd wird sie Bilder erfinden,
Zitternd wie Quellwasser;*
- Nr. 8 *Wie Wasser; das den Felsen entspringt.
Und da, der Schrei, der Vogelheld,*
- Nr. 9 *Er bläst, er spritzt erregt
Die geträumten Bilder herum.*

*Towitara Buyoyu,
neu zusammengestellt von Salvatore Sciarrino, 2007*

N° 10 **Lasciar vibrare** (2011)

*Suono pieno
stordisce
tenue silenzio
trasporta i canti
tu lascia che il suono
baci la sua vibrazione
lascia*

*Salvatore Sciarrino, 1999,
da antichi frammenti cinesi*

Nr. 10 **Schwingen lassen** (2011)

*Voller Klang
betäubt,
zarte Stille
trägt die Gesänge,
lass zu, dass der Klang
seine Schwingung küsst
lass*

*Salvatore Sciarrino, 1999,
nach alten chinesischen Fragmenten*

SALVATORE SCIARRINO

Carnaval

for five voices and ten players (2010–2011)

Nos. 1–9 Così dice lo scultore di prue [Thus Speaks the Prow-Carver]

No. 10 Lasciar vibrare [Let Ring]

When Maurizio Pollini asked me to compose another piece for him, he wanted to give me complete freedom. It was important to him that I avoid anything schematic, aiming instead for the most eccentric and personal thing I wanted.

Fortunately, my friend expressed the gift of his invitation in this way. For without this impulse, *Carnaval*, which cannot be assigned to any existing musical genre, would never have come into existence.

Several projects contribute to the idea of a book, a collection or niche of thoughts: madrigals in concert, the two movements of a new cantata on silence and a chamber sonata with a soloistic piano part; finally it revealed, in a flash, the contours of otherness that I look for.

The overall form is a path in twelve stages through the process of artistic creation, its inception and its fleeting nature. Let us call the vocal pieces that belong to *Carnaval* concert madrigals. The group of the first nine with the title *Così dice lo scultore di prue [Thus Speaks the Prow-Carver]* is based on an extraordinary text.

New Guinea, the island Kitava, in the middle of the twentieth century. It is the home of ceremonial boats with decorated prows and extravagant shapes. An old woodcarver by the name of Tovitara gives his apprentice a poetic formula to initiate him into the art. In particular, he invokes two figures (into which he projects himself and the apprentice) bending over the water as if reading in it; together they attain the dream of the dream, the dream of water, as a mirror and lens of the world and other worlds. The transparency of imagination allows them to invent things joyfully for their friends. The transparency will enable the boy to transform himself into the master.

It is pure water, spring water from deep down – not the sea water on which the boat must later sail. In the dream of the dream, intuition itself becomes a liquid, becomes the murmuring of images.

The vision shatters with the sudden entrance of a fantastic creature, half man and half bird: a form of confirmation of the dual nature of artistic creation that squirts around the figures they

have dreamt (that is, it duplicates and multiplies them). The complete formula is divided into musical verses separated by pauses, but demands uninterrupted continuity.

The first circle of madrigals in *Carnaval* has no end... It reaches its conclusion in the following piece, *Lasciar vibrare [Let Ring]* (No. 10), in which all the instruments join with the voices. Only the piano is silent. The formal solutions throughout the book consist of alternations and intentional instability. That is the end of the first part.

The final two madrigals (Nos. 10 and 12) are more separate; one could say that they frame the instrumental writing. The texts used here had been lying in a file behind me for over a decade before they landed on my desk a second time, and finally took on a sonic form. For both of these, I drew on Chinese sources ascribed to the Zen tradition.

One could consider the following view of music contemporary; in fact, however, the distinction between music that dulls the senses and music that awakens them is an ancient one. Here it is articulated by a student of Confucius called Dian: while we sink into the inaudible with our ear, our consciousness begins to sound. In the emptiness, through the nakedness of a few notes, the discovery of the night reveals itself to us. The words of Dian are augmented by other fragments by Zhuang Zhou (4th century BC) with a commentary by Guo Xiang (3rd century AD), as well as a few lines from Chapter 11, Xian Ying, of Confucius's *Analects*. Tao Yuanming, considered a nature poet, lived in the 4th century; in the recitative finale of *Carnaval*, he shows us the mental strength that makes silence fruitful.

Lasciar vibrare [Let Ring] (No. 10) is a two-part canon and tends from the feminine areas towards the masculine; towards the end we rise with the imprints of the metallic stigmata from the middle section, from the men back to the women.

Why *Carnaval*? I certainly know that this name, taken over by Schumann, is loaded with a centuries-old abundance of character pieces. Does my music have anything to do with the fantastic repertoire? I happen to be a composer for whom arriving at titles plays a considerable part, albeit only to create connections. So a homage to Schumann is naturally useful for me, strangely joined by Tovitara (for whom art is an inexhaustible material made of dreams). This music could display distant similarities to Schumann on account of the cyclical fragmentation of its form, as well as the consistent variety in the order of the pieces, full of surprises and contrasts.

Thus *Carnaval* means an odyssey: the eye of a stranger gazes at a land familiar to us. Or: our familiar eye rests on a changed life. Mask, illusion and double games – and more: hiding and

discovering, revelation. Slave revolt, celebration of a world standing on its head and conscious exploration of identity. In psychological terms, growing means moving from oneself *towards the other*.

I was speaking to the geometrician, a friend (his office is below me in the house where I live), while a remarkably large fly groomed itself on the cornice over the door. A few days later, I asked for permission and painted the fat fly on the stone, exactly where it had sat. I ask you and I ask myself: what is that?

A circular movement of ideas (perhaps a dream) and a remembrance that interrupts the passage of time. A contradictory flow in both directions: one of the secret foundations of art. Beauty blossoms, fragile, when one listens to the becoming of things, and leads to a high form of longing without loss.

Carnaval: many strange figures that spawn a further collection of titles, thoughts and representations. An observatory. An intimate space for the imagination.

Salvatore Sciarrino

Translation from German: Wieland Hoban

Postscript: I composed Nos. 1–6 at a friend's house, in a village by the Po River near Ferrara (January–February 2010) and Nos. 7–10 in Città di Castello (March–April 2011).

Così dice lo scultore di prue (2010–2011)

*Nº 1 Chi vedi là, dolcemente chini?
Siamo tu ed io, creatori d'immagini*

*Nº 2 Chini dolcemente sull'acqua
che spicca dalle rocce*

*Nº 3 La nostra mente rapita
dal sogno troverà immagini*

Thus Speaks the Prow-Carver (2010–2011)

*No. 1 Whom do you see there, gently bending over?
It is you and I, the creators of pictures,*

*No. 2 Gently bending over the water
That flows from the rocks.*

*No. 3 Our spirit, possessed by dreams,
Will find pictures.*

*Persi nel sogno inventeremo
immagini per i nostri amici*

N° 5 *E ti trasformerai in me
diventerai me, il tuo maestro.*

N° 6 *Persi nel sogno inventeremo immagini
l'intuizione mormorerà immagini*

N° 7 *Tremante inventerà immagini
tremante come acqua di sorgente*

N° 8 *Come acqua che spicca dalle rocce.
Ed ecco il grido, l'eroe-uccello*

N° 9 *Soffia, schizza intorno
eccitato le immagini sognate*

*Towitara Buyoyu,
ricomposto da Salvatore Sciarrino, 2007*

N° 10 **Lasciar vibrare** (2011)

*Suono pieno
stordisce
tenue silenzio
trasporta i canti
tu lascia che il suono
baci la sua vibrazione
lascia*

*Salvatore Sciarrino, 1999,
da antichi frammenti cinesi*

No. 4 *Lost in dreams, we will invent
Pictures for our friends*

No. 5 *And you will change into me,
You will become me, your master.*

No. 6 *Lost in dreams, we will invent pictures.
Intuition will murmur pictures,*

No. 7 *Trembling, it will invent pictures,
Trembling like spring water,*

No. 8 *Like water that flows from the rocks.
And there, the cry, the bird hero,*

No. 9 *He blows, he excitedly squirts
The dreamt pictures around.*

*Tovitara Buyoyu,
rearranged by Salvatore Sciarrino, 2007*

No. 10 **Let Ring** (2011)

*Numbed
by a wealth of sounds,
tender silence
carries the songs,
let the sound
kiss its vibration
let*

*Salvatore Sciarrino, 1999,
based on ancient Chinese fragments*

SALVATORE SCIARRINO

Carnaval

pour cinq voix et dix instrumentistes (2010–2011)

N^{os} 1–9 *Così dice lo scultore di prue* [Ainsi parle le sculpteur de proues]

N^o 10 *Lasciar vibrare* [Laisser vibrer]

En me priant une fois encore de composer pour lui, Maurizio Pollini voulait me laisser toute liberté. Il insistait pour que je ne me sente tenu par aucun schéma et puisse faire tout ce que je voulais, même le plus extravagant ou le plus personnel.

Heureusement que la sollicitation de mon ami a été exprimée dans ces termes : sans cette impulsion, *Carnaval*, qui n'entre dans aucun cadre musical préétabli, n'aurait jamais vu le jour.

Plusieurs projets ont contribué à l'idée d'un livre, d'un recueil ou d'un coin de pensées : les madrigaux concertants, les deux mouvements d'une nouvelle cantate sur le silence et une sonate de chambre avec piano solo ; de la fusion de tout ceci ont jailli finalement les contours de l'autrement que je cherchais.

L'ensemble dessine un parcours en douze stations sur le thème de la création artistique, son émergence et son essence volatile. Nous appellerons madrigaux concertants les pièces vocales qui composent *Carnaval*. Un premier groupe de neuf, intitulés *Così dice lo scultore di prue* [Ainsi parle le sculpteur de proues] est basé sur un texte singulier.

Nouvelle-Guinée, île de Kitava, au milieu du siècle dernier. C'est le pays des barques de cérémonie aux proues ornées et aux formes généreuses. Un vieux sculpteur nommé Towitara fait cadeau d'une formule poétique à son apprenti pour l'initier à l'art. Il invoque en particulier deux figures (dans lesquelles ils se projettent, lui et son apprenti) qui se penchent au dessus de l'eau comme s'il voulaient y lire ; ensemble ils atteignent le rêve du rêve, le rêve de l'eau, en tant que miroir et lentille du monde, d'autres mondes. La transparence de l'imagination leur permet d'inventer joyeusement pour leurs amis. La transparence permettra au jeune de se transformer en son maître.

C'est une eau pure, l'eau de source, jaillie des profondeurs, pas l'eau de mer où la barque devra naviguer plus tard. Dans le rêve du rêve, l'intuition même devient fluide, murmure des images.

La vision vole en éclat à l'irruption d'un être fantastique, mi homme, mi oiseau, confirmation pour ainsi dire de la double nature de la création artistique, qui disperse en éclaboussant les figures

de leur rêve (et ainsi les multiplie). Bien qu'écrite en strophes musicales séparées par des silences, l'entité de la formule exige une continuité ininterrompue.

Le premier cycle de madrigaux de *Carnaval* n'a pas de fin... Il trouve une conclusion dans la pièce suivante *Lasciar vibrare* [*Laisser vibrer*] (N° 10) où tous les instruments se joignent aux voix. Seul le piano reste muet. Les solutions formelles de l'ensemble du livre sont constituées d'alternances et d'instabilité voulue. C'est la fin de la première partie.

Les deux derniers madrigaux (N° 10 et 12) sont plus espacés, embrassant pour ainsi dire le mouvement instrumental. Les textes utilisés ici ont passé plus d'une décennie dans un classeur derrière moi avant d'atterrir une deuxième fois sur ma table et de se revêtir finalement de musique. Pour tous deux je me suis inspiré de sources chinoises, attribuées au Zen.

On pourrait croire que l'idée selon laquelle il existe une musique qui étourdit les sens et une musique qui les met en éveil est contemporaine, en réalité, cette distinction est très ancienne. Elle est exprimée ici par un élève de Confucius nommé Dian : Pendant qu'avec l'oreille, nous pénétrons jusqu'à l'inaudible, la conscience commence à résonner. Dans le vide, à travers la nudité de quelques sons, la découverte de la nuit se révèle à nous. Les paroles de Dian sont complétées par d'autres fragments dus à Zhuangzi (IV^e siècle av. JC), commentés par Guo Xian (III^e siècle ap. JC) et par quelques lignes du chapitre XI, Xian Ying, des *Dialogues* de Confucius. Tao Yuanming, qui passe pour un poète de la nature, vivait au IV^e siècle ; dans le récitatif final de *Carnaval*, il nous montre la force mentale qui féconde le silence.

Lasciar vibrare [*Laisser vibrer*] (N° 10) est un canon à deux voix et bascule des domaines féminins au domaine masculin ; vers la fin, avec l'empreinte des stigmates métalliques de la section centrale, nous repassons des hommes aux femmes.

Pourquoi *Carnaval* ? Je sais bien que ce nom emprunté à Schumann évoque une quantité séculaire de pièces de caractère. Ma musique a-t-elle un rapport avec le répertoire fantastique ? En effet, je suis un compositeur pour lequel la recherche des titres joue un rôle important même s'il ne sert que de référence. Un hommage à Schumann me convient donc naturellement, auquel s'ajoute étonnamment Towitara (pour qui l'art est un sujet inépuisable, qui trouve sa source dans les rêves). Cette musique pourrait présenter quelque affinité lointaine avec Schumann par la fragmentation cyclique de la forme et la variété continue dans la succession des pièces, pleine de surprises et de contrastes.

Carnaval signifie donc Odyssée : le regard d'un étranger est dirigé vers un pays qui nous est familier. Ou bien : notre regard habituel se pose sur une vie changée. Masque, apparence et double jeu, plus que ceci : dissimulation et découverte, révélation, révolte d'esclaves, célébration d'un monde à l'envers, exploration consciente de l'identité. Au sens psychologique, grandir signifie : de soi même aller *vers l'autre*.

Je parlais avec le géomètre, un ami (dont le bureau se trouve en bas de mon immeuble), pendant que sur l'encadrement de la porte, une mouche particulièrement grosse se frottait les pattes. Quelques jours plus tard, je demandais l'autorisation de peindre une grosse mouche sur la pierre, exactement à l'endroit où elle se trouvait. Je vous demande, et je me demande : qu'est-ce que ceci signifie ?

Circularité de l'imagination (rêve peut-être) et souvenir qui interrompt l'écoulement du temps. Flux contradictoire, dans les deux sens qui constitue l'un des fondements secrets de l'art. La beauté affleure, fragile, lorsqu'on est à l'écoute du devenir des choses, et induit à une forme suprême de nostalgie sans perte.

Carnaval : une foule de figures étranges dont résulte un autre recueil de titres, pensées et portraits. Observatoire. Espace intime pour l'imagination.

Salvatore Sciarrino · *Traduction de l'allemand : Catherine Fourcassié*

Remarques postérieures : les N^{os} 1 à 6 ont été composés dans un village au bord du Po près de Ferrare, dans la maison d'un ami (en janvier-février 2010), les N^{os} 7 à 10, à Città di Castello (en mars-avril 2011).

Così dice lo scultore di prue (2010–2011)

N^o 1 *Chi vedi là, dolcemente chini?
Siamo tu ed io, creatori d'immagini*

N^o 2 *Chini dolcemente sull'acqua
che spicca dalle rocce*

N^o 3 *La nostra mente rapita
dal sogno troverà immagini*

Ainsi parle le sculpteur de proues (2010–2011)

N^o 1 *Qui vois-tu là, doucement penché?
C'est toi et moi, les créateurs d'images*

N^o 2 *Doucement penchés au dessus de l'eau
Qui jaillit de la roche*

N^o 3 *Notre esprit, hanté par le rêve
Va trouver des images*

N° 4 *Persi nel sogno inventeremo
immagini per i nostri amici*

N° 5 *E ti trasformerai in me
diventerai me, il tuo maestro.*

N° 6 *Persi nel sogno inventeremo immagini
l'intuizione mormorerà immagini*

N° 7 *Tremante inventerà immagini
tremante come acqua di sorgente*

N° 8 *Come acqua che spicca dalle rocce.
Ed ecco il grido, l'eroe-uccello*

N° 9 *Soffia, schizza intorno
eccitato le immagini sognate*

*Towitara Buyoyu,
ricomposto da Salvatore Sciarrino, 2007*

N° 10 **Lasciar vibrare** (2011)

*Suono pieno
stordisce
tenue silenzio
trasporta i canti
tu lascia che il suono
baci la sua vibrazione
lascia*

*Salvatore Sciarrino, 1999,
da antichi frammenti cinesi*

N° 4 *Perdus dans le rêve, nous inventerons
des images pour nos amis*

N° 5 *Et tu te transformeras en moi
Tu devenir moi, ton maître*

N° 6 *Perdus dans le rêve, nous allons inventer des images
L'intuition va murmurer des images*

N° 7 *Tremblante elle va inventer des images
Tremblante comme de l'eau de source*

N° 8 *Comme l'eau qui jaillit de la roche
Et voici le cri, le héros-oiseau*

N° 9 *Il souffle, il éclabousse et disperse dans son excitation
Les images rêvées*

*Towitara Buyoyu, dans une recomposition
de Salvatore Sciarrino, 2007*

N° 10 **Laisser vibrer** (2011)

*Le son plein
assourdit
le silence tenu
transporte les chants
toi, laisse le son
embrasser sa vibration
laisse*

*Salvatore Sciarrino, 1999,
d'après d'anciens fragments chinois.*



CHIYOKO SZLAVNICS, geboren 1967 in Toronto (Kanada), lebt und arbeitet seit 1998 in Berlin. Nach ihrem Abschlussexamen im Fachbereich Musik an der Universität von Toronto studierte sie von 1994 bis 1997 bei James Tenney. 1997 bis 1998 war sie Stipendiatin der Akademie Schloss Solitude in Stuttgart. 1999 und 2000 besuchte sie in Berlin die Seminare von Walter Zimmermann an der Universität der Künste. Seit 2003 zeichnet Szlavnic's Linienstrukturen als Ausgangsmaterial für ihre Kompositionen und ihre (oftmals elektronischen) Klanginstallationen. Mit den in den letzten Jahren entstandenen Zeichnungen, in denen sie insbesondere räumliche Wirkungen untersucht, betrat die

Komponistin das Feld der bildenden Kunst und verknüpft beide Disziplinen miteinander. So sind ihre Zeichnungen nicht nur in Konzerten zu »hören«, sondern ihre Musik ist zunehmend in Ausstellungen in Europa und Nordamerika zu »sehen«. 2010 erhielt Szlavnic den Joseph S. Stauffer-Preis des Canada Council for the Arts. Ihre Kompositionen werden international aufgeführt, u.a. vom Ensemble musikFabrik, dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, dem Quatuor Bozzini, von Ute Wassermann, Dirk Rothbrust, Marc Sabat, dem Wandelweiser Komponisten Ensemble und Mitgliedern des Ensemble Kaleidoskop.

CHIYOKO SZLAVNICS, born in Toronto in 1967, has lived and worked in Berlin since 1998. After graduating in music from the University of Toronto, she studied with James Tenney from 1994–1997. From 1997–1998 she held a scholarship at Akademie Schloss Solitude, Stuttgart. In Berlin she attended Walter Zimmermann's seminars at the University of Arts in 1999 and 2000. Since 2003, Szlavnic has drawn line structures as starting material for her compositions and her (often electronic) sound installations. With the drawings she has made in the last few years, in which she examines spatial effects in particular, the composer entered the field of visual art

and now combines the two disciplines. Thus her drawings are no longer only “audible” in concert; her music is also increasingly “viewable” at exhibitions in Europe and North America. In 2010, Szlavnic received the Joseph S. Stauffer Prize of the Canada Council for the arts. Her compositions are performed internationally by musicians such as Ensemble musikFabrik, the SWR Stuttgart Radio Symphony Orchestra, Quator Bozzini, Ute Wassermann, Dirk Rothbrust, Marc Sabat, the Wandelweiser Composers’ Ensemble and members of Ensemble Kaleidoskop.

CHIYOKO SZLAVNICS, née en 1967 à Toronto (Canada) vit et travaille depuis 1998 à Berlin. Après avoir terminé ses études au département de musique de l’Université de Toronto, elle étudie avec James Tenney de 1994 à 1997. En 1997-1998, elle est boursière de l’Académie Schloss Solitude à Stuttgart. A Berlin, elle suit en 1999 et 2000 les séminaires de Walter Zimmermann à l’Université des Arts. Depuis 2003, Szlavnic dessine des structures de lignes comme matériau de départ pour ses compositions et ses installations sonores – souvent électroniques. Avec les dessins créés au cours des dernières années qui étudient en particulier les effets d’espace, la compositrice entre dans le champ des arts plastiques et fait le lien entre les deux disciplines. Ainsi on peut non seulement « entendre » ses dessins en concert, mais aussi, de plus en plus fréquemment, « voir » sa musique lors d’expositions en Europe et en Amérique du Nord. En 2010, Szlavnic a reçu le Prix Joseph S. Stauffer du Canada Council for the Arts. Ses compositions sont jouées au niveau international par l’Ensemble musikFabrik, l’Orchestre symphonique de la Radio de Stuttgart du SWR, le Quatuor Bozzini, par Ute Wassermann, Dirk Rothbrust, Marc Sabat, le Wandelweiser Komponisten Ensemble et par les membres de l’Ensemble Kaleidoskop, entre autres.

CHIYOKO SZLAVNICS

Inner Voicings (2014)

Meine Beschäftigung mit dem Zeichnen von Klängen, mit Linien, die den Klang in meiner Vorstellung darstellen, reicht weit in die Vergangenheit zurück. Höchstwahrscheinlich begann diese Beziehung zwischen Bild und Musik in meiner Kindheit, als ich Konzerte mit Neuer Musik in Toronto besuchte. Meine Mutter, die aus der bildenden Kunst kam, nahm mich mit in diese Konzerte. Sie war selbst an einer Vielzahl von Künsten interessiert und so brachte sie mich früh in Kontakt mit Veranstaltungen der Dichtkunst, zeitgenössischen Tanzaufführungen, Konzerten mit Neuer Musik und Ausstellungen. Den Konzerten lauschte ich mit geschlossenen Augen, damit ich mich voll und ganz auf die Klänge konzentrieren konnte. Vor meinem inneren Auge stellte ich mir die Musik als sich bewegende Linien und Formen vor: eine Art persönliche »Heim-Kino«-Erfahrung – ein privates »inneres Kino«! Wie bewegt Musik unsere Chemie? Wie kann uns eine bestimmte Kunstform inspirieren oder bewegen oder einen sogar zur Arbeit in einem anderen Kunstmedium inspirieren? Komponisten, die sich von der Literatur oder Malerei bzw. von Malern inspirieren ließen oder sogar Werke in einem anderen Medium geschaffen haben, haben eine lange Geschichte. Während man in einer anderen Kunstdisziplin arbeitet, denkt man anders – ganz als ob man in einer anderen Sprache spricht, deren Klänge und Strukturen anders sind. Und man bewegt sich auch physikalisch anders: Jede Kunstform verlangt unterschiedliche Werkzeuge, unterschiedliche Hilfsmittel – Papier, Leinwände, Farbe, Kugelschreiber oder Füller, oder einen Computer – vielleicht sogar einen anderen Tisch oder Raum! Jedes Kunstwerk ist – ganz unabhängig vom Medium – eine innere Stimme von etwas, das im Künstler steckt.

Der Drang, Bilder für Kompositionen zu erschaffen, erwuchs ganz natürlich aus den oben beschriebenen frühen Erfahrungen. Das Gefühl, das beim Malen von Kompositionen entstand, war äußerst befriedigend, da ich mit zwei Kunstformen gleichzeitig arbeitete: Ich stellte mir Klänge vor und meine Hand führte den Stift, um sie wiederzugeben. Aber zugleich erschuf ich ein Bild, das einigen visuellen Regeln der Balance auf der Seite folgte. Als ich begann, solche Bilder zu erstellen, war es mir unbekannt, dass sich diese sehr fragilen und feingliedrigen Transkriptionen von imaginiertem Klang zu einem komplett autonomen Oeuvre innerhalb des Bereichs der bildenden Kunst entwickeln würden und dass ich, zehn Jahre nachdem ich mit dem Zeichnen von Kompositionen begonnen hatte, auch ein Künstler der bildenden Kunst sein würde.

(Die bildende Kunst war eigentlich der Bereich meiner Mutter gewesen. Nachdem sie Ende 2005 verstorben war, kaufte ich mit dem ersten Anzeichen des Frühlings unbearbeitete Leinwände, Farbpinsel und Ölfarbe und genoss schließlich das Gefühl, die Farbe und den Lack auf den Stoff aufzutragen und den Geruch einzusatmen, den ich so gut aus dem Atelier meiner Eltern kannte.)

Zeichnen war die Befreiung von meiner Tendenz, Musik zu komponieren, die wie Musik klang, die ich bereits kannte. Ich war daran interessiert, innerhalb der Grenzen und mit reduziertem Material zu arbeiten. Dies war entscheidend, um einfache Strukturen mit einer starken inneren Dynamik und einer fesselnden Gestalt zu erschaffen. Diese waren auf einen Blick in den Bildern sichtbar. Sie lieferten mir nicht nur die Basis für ein gesamtes Werk, sondern reflektierten auch konkret meine eigene Vorstellung von Musik in einer hoch-ästhetischen Form. Sie halfen mir, diese Vorstellung nicht aus dem Blick zu verlieren und halfen, mich »zu füttern«, meine Inspiration und meine Energie durch ihre poetischen, beinahe feinfühligsten, von Hand gezeichneten Linien und gleichzeitig durch ihre Gestalt zu erhalten. Aber am wichtigsten war, dass sie die Musik erzeugten, die ich am liebsten hörte – Musik mit sich elegant bewegenden Linien, die sich genug Zeit ließ, das Phänomen, das zwischen diesen Linien auftritt, zu empfinden.

Three Inner Voicings

(Abb. 1, S. 55) Dieses neue Werk, das ich speziell für das Klangforum Wien komponiert habe, spiegelt drei verschiedene Arten von Bildern mit einem unterschiedlichen Maß von Dichte, Einfachheit und Komplexität wider. Der erste Teil ist brandneu und für mich ein ziemliches Experiment. Dieses Bild entpuppte sich als sehr dicht und beinhaltet Formen, die durch das Verbinden der Eckpunkte mancher Linien entstanden sind. Diese Formen stellten sich als unregelmäßig, geometrisch und einzigartig heraus. Aufgrund der Dichte des Materials beschloss ich, es zu vereinfachen, indem ich jede Form einzeln betrachtete, das Bild danach auseinandernahm und dann Raum zwischen den Formen hinzufügte.

(Abb. 2, S. 55) Ich habe mir erlaubt, die einzelnen Formen viel freier zu interpretieren, als ich es in der Vergangenheit getan hatte, indem ich auf den Charakter sowie die Dynamik jeder Form oder Formgruppen einging. Dies und die Virtuosität des Klangforum Wien haben mich bei der Wahl der Instrumentation und der Tempi beeinflusst. Werden die Glissandi im ersten Teil den Innenbereich

der Formen gut skizzieren oder werden sie wegen ihrer Schnelligkeit als musikalischer Gestus wahrgenommen? Wie genau kann man die visuelle Erfahrung eines solchen Bildes in der Musik widerspiegeln? Das ist das Experiment.

Im Gegensatz zum ersten Teil basiert der von mir als »Mater« bezeichnete zweite Teil auf einem Bild, das extrem reduziert ist. Dies ist typisch für meine frühere, bildbasierte Musik. Durch das reduzierte Material und die ausgedehnte Dauer ist es mir möglich, den Klang selbst genauer zu überwachen. Dadurch kann der Zuhörer mehr Details in der Musik erkennen. Dieser Teil spiegelt eine bewusste Naivität wider, die ich nicht verlieren möchte und die meines Erachtens wichtig für das Wohl der Gesellschaft ist.

(Abb. 3, S. 55) Der dritte Teil basiert auf einem eher verdichteten Bild, bestehend aus Linien, die zwar recht gleich verteilt sind, aber ab und zu in Clustern erscheinen. Die sich daraus ergebende Partitur nimmt diese Verteilung und Bündelung auf und bleibt dabei so nahe wie möglich an der Bildvorlage: Die Tonhöhen stehen für das, was die Hand gemalt hat, manche Instrumente erklingen gebündelt im Cluster, manche erklingen alleine. Die, die im Cluster erklingen, geben den Takt an. Hinter dem Bild befindet sich ein vertikales Netz. Dieses Netz verändert sich mit der Zeit, wodurch es scheint, als ob das gesamte Bild in einem imaginären Raum frei schwimmt. Diese zusätzliche Ebene erzeugt einen visuellen Kontext und verändert, wie wir diese Linien wahrnehmen.

Chiyoko Szlavics

Übersetzung aus dem Englischen: Nele Haller

CHIYOKO SZLAVNICS

Inner Voicings (2014)

I have a long history with drawing sound, with lines representing sound in my imagination. This relationship between image and music probably began when I attended new music concerts in Toronto, as a child. My visual artist mother took me to these concerts. She was, herself, interested in a variety of arts, and I was exposed to poetry events, contemporary dance performances, new music concerts, and exhibitions. At the concerts, I listened to the music with my eyes closed, in order to fully concentrate on the sounds. With closed eyes, the music appeared in my imagination as moving lines and shapes: a kind of very personal “home cinema” experience – a private “inner cinema”! (How does music affect our chemistry? How does one particular art form inspire, or move us, or even inspire work in another art medium? There is a long history of composers being inspired by literature, paintings or painters, or even *creating* work in another medium. While creating in another art discipline, one thinks differently, as one does when speaking a different language, its sounds and structures being different. And one physically moves differently: each art form requires different tools, different media (paper, canvas, paint, pencils or pens, or a computer), perhaps even a different table or room!). Irrespective of the medium, every artwork is an inner voicing of some *thing* inside the artist.

Creating drawings for compositions grew naturally out of the early experience described above. The feeling while drawing compositions was tremendously satisfying, as I worked with two art forms simultaneously: I imagined sounds, and my hand moved a pencil to reflect them, but I was also creating a drawing that followed some visual rules of balance on a page. Unbeknownst to me when I began creating such drawings, was that these very fragile and delicate transcriptions of imagined sound would eventually develop into a completely autonomous oeuvre within the field of visual art, and that ten years after I began drawing compositions, I would also be a visual artist. (The visual art territory had been my mother’s domain. After she passed away at the end of 2005, at the first sign of spring, I purchased some raw canvas, paint brushes, and oil paint, and finally reveled in the sensations of applying paint and colour to the cloth, and breathing in the smell I knew so well from my parents’ studio.)

Drawing was my liberation from the tendency to compose music that sounded like music I already knew. I was interested in working within limits and with reduced material. It was key

to creating simple structures with strong inner dynamics and a compelling Gestalt. These were visible at a glance in the drawings. They not only provided me with the basis for an entire work, but also concretely reflected my own vision of the music in a highly aesthetic form, helping me not to “lose sight” of that vision, and helping to “feed me”, to sustain inspiration and energy through their poetic, almost sentient hand-drawn lines, and simultaneously, their Gestalt. But most importantly, they produced the music I was most interested in listening to, music with elegantly moving lines, and enough time to perceive the phenomena that appears between them.

Three Inner Voicings

(Fig. 1, p. 55) This new piece composed especially for Klangforum Wien reflects three different kinds of drawings, with varying degrees of density, simplicity and complexity. Part I is brand new, and very much an experiment for me. This drawing turned out to be very dense, with shapes that were created by joining the endpoints of some of the lines. The shapes turned out to be irregular, geometric, and unique. Due to the density of the material, I decided to simplify it by considering the shapes one by one, by taking the drawing apart, by adding space between them.

(Fig. 2, p. 55) I allowed myself to interpret the shapes in a much freer manner than I have done in the past, by responding to the character and dynamic of each shape, or group of shapes. This, as well as Klangforum Wien’s virtuosity, influenced my choice of instrumental setting, and tempi. Will the glissandi in Part I clearly outline the inner area of the shapes, or will they be perceived as musical gestures, due to their quickness? This is the experiment: how closely can a visual experience of such a drawing be reflected in music?

In contrast to Part I, Part II, which I refer to as “mater”, is based on an extremely reduced drawing that is typical of my early drawings-based music. The reduced material and extended durations allow for more observations of “sound itself”, enable the listeners to perceive more of the details that are present. This section reflects a conscious naiveté, which I do not want to lose, which I feel is important for the health of society.

(Fig. 3, p. 55) Part III is based on a rather ornate drawing, with lines that are fairly equally distributed, but which sometimes appear in clusters. The resulting scoring reflects this distribution and

clustering, it remains as true as possible to the original drawing: the pitches reflect what the hand drew, some instruments cluster, and some are alone. Those that cluster together produce beating. Behind the drawing lies a vertical grid, this grid changes in time, whereby the entire drawing seems to float freely in an imaginary space, with an additional plane creating a visual context that changes how we perceive the lines.

Chiyoiko Szlavnic

CHIYOKO SZLAVNICS

Inner Voicings (2014)

Dessiner les sons, avec des lignes qui représentent la musique de mon imagination me préoccupe depuis très longtemps déjà. Cette relation entre image et musique a débuté probablement dans mon enfance, quand j'allais à des concerts de musique contemporaine à Toronto. Ma mère qui venait du monde des arts plastiques, m'emmenait à ces concerts. Elle-même s'intéressait à toutes sortes d'arts et elle me fit découvrir très jeune les soirées de poésie, les performances de danse contemporaine, les concerts de nouvelle musique et les expositions. Aux concerts, j'écoutais les yeux fermés pour pouvoir me concentrer totalement sur les sons. Derrière mes yeux fermés, la musique apparaissait à mon imagination sous la forme de lignes et formes en mouvement : une expérience de « cinéma privé » très personnel – de « cinéma intérieur » ! Comment la musique influence-t-elle notre chimie ? Comment une certaine forme d'art peut-elle nous inspirer ou nous toucher ou bien même nous amener à travailler dans un autre médium artistique ? Les compositeurs qui ont été inspirés par la littérature ou la peinture (ou par les peintres) et qui ont même créé des œuvres dans un autre domaine, ont une longue histoire. Pendant qu'on travaille dans une autre discipline artistique, on pense autrement – comme si l'on parlait dans une autre langue, dont les sonorités et structures sont différentes. Et physiquement, on se meut différemment : chaque forme d'art exige un outillage différent, des fournitures différentes – papier, toile, couleur, stylos ou crayons, ou bien un ordinateur –, et même peut-être une autre table ou une autre pièce ! Chaque œuvre – indépendamment du médium – est une voix qui parle de ce qui est à l'intérieur de l'artiste.

Le besoin de créer des dessins pour des compositions est né tout naturellement des expériences précoces décrites ci-dessus. Peindre des compositions me procurait une sensation extrêmement satisfaisante car je travaillais avec deux formes d'art simultanément : j'imaginai des sons et ma main conduisait le crayon pour les traduire. Mais en même temps, je créais un dessin qui obéissait de son côté à certaines règles d'équilibre visuel dans la page. Quand j'ai commencé à réaliser de tels dessins, j'ignorais que ces transcriptions très fragiles et filigranes de sons imaginaires deviendraient une œuvre totalement autonome dans le champ des arts plastiques et que, dix ans après avoir commencé à dessiner des compositions, je serais aussi une artiste plasticienne. (Les arts plastiques étaient en fait le domaine de ma mère. Après son décès, fin 2005, j'achetai aux premiers signes du printemps des toiles vierges, des pinceaux et de la peinture à l'huile et je savourai la sensation d'étaler la couleur et la peinture sur la toile et de sentir l'odeur que je connaissais si bien de l'atelier de mes parents.)

Dessiner m'a libérée de ma tendance à composer de la musique qui sonnait comme celle que je connais déjà. J'étais intéressée par un travail à l'intérieur de certaines limites et avec un matériau réduit. C'était décisif pour créer des structures simples avec une dynamique interne forte et une forme fascinante. Celles-ci étaient visibles au premier coup d'œil sur les dessins. Non seulement ils me fournirent la base pour une œuvre complète, mais ils étaient aussi un reflet concret de mes propres idées sur la musique sous une forme hautement esthétique. Ils m'ont aidée à ne pas perdre de vue ces idées, m'ont nourrie, et par leurs lignes poétiques, sensibles, dessinées à la main, par leurs formes, ils m'ont aidée à conserver mon inspiration et mon énergie. Mais ce qui est le plus important, c'est qu'ils produisaient la musique que je souhaitais entendre – une musique avec d'élégantes lignes en mouvement qui laisse assez de temps pour ressentir les phénomènes qui se produisent entre ces lignes.

Three Inner Voicings

(Fig. 1) Cette nouvelle pièce, composée spécialement pour le Klangforum Wien, reflète trois types de dessins différents avec des degrés changeants de densité, simplicité et complexité. La première partie est toute nouvelle et très expérimentale pour moi. Ce dessin s'est révélé très dense et contient des formes produites en reliant les bouts de certaines lignes. Ces formes s'avèrent irrégulières, géométriques et singulières. Etant donnée la densité du matériau, j'ai décidé de le simplifier

en considérant chaque forme individuellement, en décomposant le tableau puis en rajoutant de l'espace entre les formes.

(Fig. 2) Je me suis permis d'interpréter les formes beaucoup plus librement que je ne l'aurais fait par le passé en réagissant au caractère et à la dynamique de chaque forme ou groupe de formes. Ceci, ainsi que la virtuosité du Klangforum Wien, m'a influencé pour le choix de l'instrumentation et des tempi. Est-ce que les glissandi de la première partie vont bien rendre la structure interne des formes ou bien seront-ils perçus en tant que geste musical à cause de leur rapidité ? Avec quelle exactitude peut-on rendre par la musique l'expérience visuelle d'un tel dessin ? Tel est l'expérience.

Contrairement à la première partie, la seconde que j'ai intitulée « mater » repose sur un dessin extrêmement réduit, typique de mon premier style de musique basée sur des dessins. Grâce au matériau réduit et l'étirement de la durée il est possible de contrôler davantage la « sonorité même » et ceci permet à l'auditeur de percevoir plus de détails. Cette section fait écho à une naïveté consciente que je ne veux pas perdre et qui est à mon avis importante pour une société saine.

(Fig. 3) La troisième partie est basée sur un dessin plutôt ornemental, constitué de lignes assez régulièrement réparties, mais parfois resserrées en clusters. La partition qui en résulte reprend cette répartition et condensation et se rapproche autant que possible du modèle visuel original : les hauteurs représentent ce que la main a dessiné, certains instruments sonnent regroupés en clusters, d'autres seuls. Ceux qui forment les clusters donnent la battue. Derrière le dessin se trouve une grille verticale. Cette grille se transforme avec le temps, ce qui donne l'impression que tout le dessin flotte librement dans un espace imaginaire. Cette dimension supplémentaire crée un contexte visuel et modifie notre perception des lignes.

Chiyoko Szlavnick

Traduction de l'allemand : Catherine Fourcassié

Abb. / Fig. 1

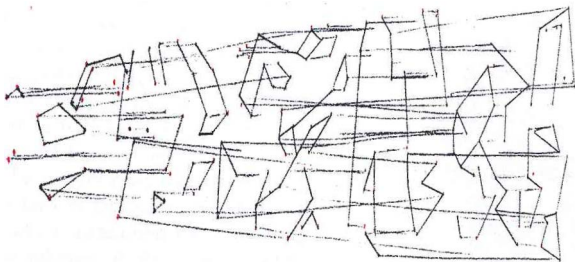


Abb. / Fig. 2

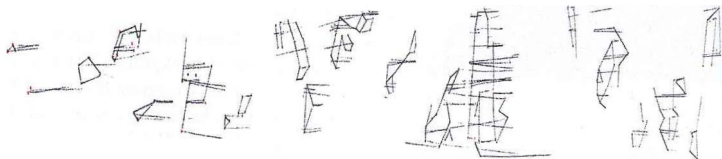
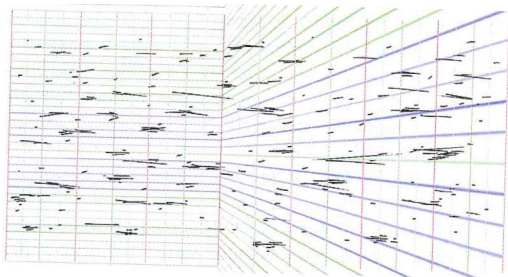
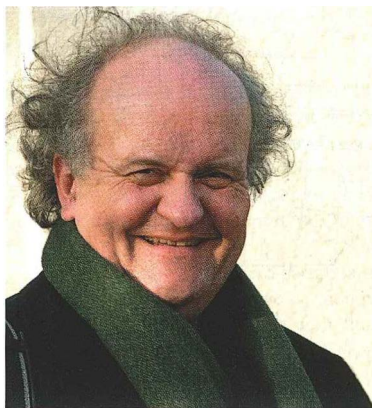


Abb. / Fig. 3





WOLFGANG RIHM, geboren 1952 in Karlsruhe, studierte Komposition bei Eugen Werner Velte in Karlsruhe, bei Wolfgang Fortner und Humphrey Searle, bei Karlheinz Stockhausen in Köln und bei Klaus Huber in Freiburg, wo er Musikwissenschaft bei Hans Heinrich Eggebrecht studierte. Seit 1978 ist Rihm Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen, seit 1985 Professor für Komposition an der Musikhochschule in Karlsruhe. Seit 1998 hat er ein Ehrendoktorat an der Freien Universität Berlin. Rihm erhielt verschiedene Stipendien (u.a. Villa Massimo, Rom) und Auszeichnungen, u.a. Rolf-Liebermann-Preis, Bundesverdienstkreuz, Jacob-Burckhardt-Preis der Johann Wolfgang von Goethe-Stiftung, Bach-Preis der Stadt Hamburg, Ernst von Siemens Musikpreis (2003) und 2010

den Goldenen Löwen der Biennale di Venezia für sein Lebenswerk. Wolfgang Rihm ist Mitglied der Akademien der Künste München, Berlin und Mannheim. Verschiedene Festivals und Reihen wurden seiner Musik gewidmet. Wolfgang Rihm lebt in Karlsruhe und Berlin.

WOLFGANG RIHM was born in 1952 in Karlsruhe, where he studied composition with Eugen Werner Velte and continued his studies with Wolfgang Fortner and Humphrey Searle. Later he studied with Karlheinz Stockhausen in Cologne and with Klaus Huber in Freiburg, where he also pursued courses of study in musicology with Hans Heinrich Eggebrecht. He has been a teacher at the Darmstadt Summer Courses since 1978, a professor of composition at Karlsruhe University of Music since 1985 and has held an honorary doctorate from Berlin Free University since 1998. He has received many scholarships (including Villa Massimo, Rome) and prizes (Rolf Liebermann Prize, German Federal Cross of Merit, Jacob Burckhardt Prize from the Goethe Foundation, Bach Prize from the City of Hamburg, Ernst von Siemens Music Prize (2003) and a Golden Lion for his life's work from the Venice Biennale 2010). Wolfgang Rihm is

a member of the Academies of Arts in Munich, Berlin and Mannheim. A number of festivals and concert series were devoted to his music. He lives in Karlsruhe und Berlin.

WOLFGANG RIHM, né en 1952 à Karlsruhe, étudie la composition avec Eugen Werner Velte (Karlsruhe), Wolfgang Fortner, Humphrey Searle, Karlheinz Stockhausen (Cologne) et à Fribourg avec Klaus Huber où il étudie également la musicologie avec Heinrich Eggebrecht. Rihm enseigne depuis 1978 aux Cours d'été de Darmstadt ; depuis 1985, il est titulaire d'une chaire de composition à la Musikhochschule de Karlsruhe ; doctorat h.c. de l'Université Libre de Berlin en 1998. Il a reçu diverses bourses (dont la bourse pour l'Académie allemande des Arts Villa Massimo à Rome) et distinctions (Prix Rolf Liebermann, Croix fédérale du mérite, Prix Jacob Burckhardt de la Fondation Johann Wolfgang von Goethe, Prix Bach de la ville de Hambourg, Prix Ernst von Siemens 2003, Lion d'Or de la Biennale de Venise 2010, pour l'ensemble de son œuvre). Wolfgang Rihm est membre des Académies des Arts de Munich, Berlin et Mannheim. Divers festivals et séries ont été consacrés à sa musique. Il vit à Karlsruhe et à Berlin.

WOLFGANG RIHM

Sound As Will

für Trompete und Ensemble (2011/2014)

[...] Nun ist einer unbegrifflichen Kunst wie der Musik das Thematisieren von Imagination paradoxerweise naheliegender als zum Beispiel in begriffsgebundener Artikulation, in Literatur. Heißt das nun, da das Wesen des Musikalischen bereits stofflich der Imagination so verwandt ist, dass es genügt, das eben Gedachte momentan zu fixieren, um einen reinen Zustand der Erfindung zu dokumentieren? Bestimmt heißt es das nicht, da ja gerade das Öffnen der Fessel zu allererst schon ein Erfindungsakt sein muss und nicht allein Hinnahme von Vorfinden. Genauer: Der Imaginationsfluss muss ungehindert fließen können, aber die Entfesselung ist bereits *potenzierte* Imagination, zu der ich nie gelangen würde, wenn ich einfach den Gedanken »freien Lauf« ließe. Diese Gedanken würden sich im Rahmen ihrer eigenen Möglichkeiten frei vorkommen, sich sozusagen frei fühlen, wenn sie dazu fähig wären, es aber nicht sind, da sie nie aus sich herausgerieten. Gedankliche Bewegung wäre also im Kreislauf festgehalten, der freie Lauf aber bedarf des Katapults, einer Art Urknalls, jedenfalls des energetischen Schubes; und darin erkenne ich den eigentlichen imaginativen Akt. Dieser Akt muss in völliger Freiheit sich ereignen können, um Freiheit überhaupt nach sich zu ziehen. Wenn also am Beginn von Erfindung ein alles überschattender Lichtblitz steht, ein strahlendes Dunkel, an dessen rückhaltlos angenommener Ungewissheit das Unbekannte während der Niederschrift ins Bewusstsein dringt, wenn also Frage und Antwort am Anfang des schöpferischen Prozesses aufgehoben sind, aber nicht durch Einheit ersetzt, dann können es nicht Reglements, Regeln sein, aus deren Erfüllung und vorgegebener Ausbaufähigkeit Kunst entsteht, sondern, dessen bin ich gewiss, es muss ein Zustand von Natur selbst sein, aus dem Kunst ins Entstehen drängt.

Kunst, die Beschäftigung mit Kunst und das Machen von Kunst, ist bereits von sich aus eine Aufforderung zu grenzenloser Freiheit. Da kann es kein Fügen geben, und dennoch herrscht hier auf brutalste Art das Recht des Stärkeren, nämlich des stärkeren Gedankens; jegliche Strategie ist zwecklos, hat höchstens im Moment gewisse Folgen, meist markttechnischer Art. Hier ist durchaus ein gewisser Stoizismus erlaubt: was kommt, kommt. Gestrampel jedweder Art arbeitet sich selbst ab. Das heißt aber auch, dass hier gerade nicht Hoffnung auf güldene Prinzipien zu setzen ist, auf unabänderliche Werte der Kunst, auf Wahres, Schönes, gar Gutes. Es herrscht Ungewiss-

heit, das einzige Bewegungspotenzial des Geistes. Es scheint, dass in dem Maße, wie die umgebende Natur bedroht ist und sich auf dem Rückzug befindet, die Prinzipien des Kreatürlichen und Vegetativen sich im Künstlerischen verwirklichen müssen. Das haben sie zwar vorher auch schon, aber der Gegenbildcharakter von Kunst tritt gegenwärtig plastischer heraus. Darin sehe ich auch die Aufgabe von Kunst: in repressiver Zeit nicht eben Zufluchtsort, sondern Energiespeicher zu sein.

Die Verbindung von Kunst und Freiheit hat im kreativen Prozess, also im Moment des Machens, ihren offensichtlichen Ort: Dort ist Kunst mit Freiheit, zumindest mit einer spezifischen Art von Freiheit, identisch; dort aber ist auch Freiheit erkennbar als Voraussetzung für Kunst, und damit ist jetzt die imaginative Freiheit gemeint, über die zu sprechen dem Künstler am meisten ansteht. Davon kann er ein Lied singen; aber hat er nicht schon gesungen? Ein Lied gemacht, es hören lassen? Muss er noch einmal beginnen, es erklären? Wird nicht am gesungenen Lied vernommen, ob er frei war, oder ob er sich hat binden lassen, freiwillig, mit verbundenen Augen oder unter heftiger Gegenwehr, dabei alles durchschauend? Sowie er über Kunst spricht, muss der Künstler immer wieder von neuem beginnen, neu ansetzen, da im anderen Aggregatzustand der Gedanke auch andere Verbindungen eingeht. Ich habe das vorhin gespürt beim Niederschreiben des Wortes Freiheit. Das geschriebene Wort Freiheit kann Ausdruck größter realer Unfreiheit sein. In welcher Freiheit befindet sich doch der, der so wie ich jetzt über Freiheit denken, schreiben und reden kann und dabei keinerlei Einschränkung der physischen Dimension dieses Begriffs zu fürchten hat. Und das Physische von Freiheit äußert sich dann, wenn sie entzogen wird. Dies nur am Rand, aber es steht dennoch in der Mitte: Freiheit als künstlerische Freiheit auszudenken, setzt zumindest relative physische Freiheit voraus. Aber ist auch das wirklich richtig? Gibt es nicht unübersehbar viele Kunstäußerungen, die in physischer und psychophysischer Gefangenschaft entstanden sind? Ja noch extremer gefragt, ist nicht der künstlerische Schaffensprozess selbst oft eine Form des Freiheitsentzugs, eine Form von Lebendigbegraben-Sein? Ich habe immer in den vielen Lebendig-Begrabenen bei Edgar Allan Poe Hinweisgestalten auf den künstlerischen Schaffensprozess gesehen; nicht Gespenster [...].

Wolfgang Rihm

Aus: *ausgesprochen, Schriften und Gespräche*, Band 1, Winterthur 1997

WOLFGANG RIHM

Sound As Will

for trumpet and ensemble (2011/2014)

In a non-conceptual art such as music, thematising imagination paradoxically makes more sense than in a verbally-bound articulation, namely in literature. As there is already such a kinship of substance between the essence of the musical and the imagination, does this mean that capturing a thought in the moment is enough to document a pure state of invention? Certainly not, for the loosening of shackles in particular must first of all be an act of invention, not simply an acceptance of something found. More precisely put, the stream of the imagination must be able to flow unobstructed, but this unleashing is already a *heightened* imagination that I would never arrive at by simply giving “free rein” to my thoughts. Within the bounds of their own possibilities, these thoughts would seem free to themselves; they would feel free, as it were, if they were capable of doing so. But they are not free, as they never get outside of themselves. Thought movement would thus be trapped in circulation, but free rein requires a catapult, a form of big bang, or at least a surge of energy – and that is how I recognize the real imaginative act. This act must be capable of taking place in complete freedom for it to result in freedom at all. So if an all-overshadowing flash of light stands at the beginning of invention, a radiant darkness whose unreservedly-assumed uncertainty allows the unknown to enter the consciousness in the act of writing, if question and answer are thus disabled at the start of the creative process, but not replaced by unity, then it cannot be regulations, rules, that give rise to art through their fulfilment and predefined possibilities of expansion; rather, I am quite sure it must be from a state of nature itself that art urges towards its inception.

Art, both in one’s engagement with it and in its creation, is by its very nature a call to boundless freedom. There can be no submission to restrictions, yet the law of the strong nonetheless still applies here in the most brutal way – that is, the law of the stronger idea; all strategies are futile, and their consequences (usually of a marketing nature) exist in the moment, if at all. A degree of stoicism is certainly permitted here: whatever will come, will come. But that also means that the last things in which one should place one’s hopes are lofty principles, the immutable values of art, truth, beauty, let alone good. Uncertainty, the spirit’s only potential for movement, rules. It seems that with the nature that surrounds us under threat and in retreat, the principles of the animal and

vegetable must be realised in the artistic. That was the case in earlier times too, but the character of art as a counter-image is currently becoming more tangible. And that is where I see the task of art: not to be a refuge, but rather an energy store in repressive times.

The connection between art and freedom has its obvious locus in the creative process, that is, in the moment of making: that is where art is identical to freedom, at least a specific form of freedom. But there freedom is also recognisable as a precondition of art – and this is now imaginative freedom, which the artist is most suited to speak of. He could sing songs about it – but has he not already done so? Sung a song and let people hear it? Must he now go back and explain it? Do people not judge from the song he has sung whether he was free or let himself be tied up voluntarily, his eyes bound, or while resisting vehemently and seeing through everything? As soon as he speaks about art, the artist must repeatedly begin anew, as a change in the idea's state of matter will also bring about new connections. I felt that before when writing the word "freedom". The written word "freedom" can be an expression of the greatest actual unfreedom. What freedom that person holds who, as I can here, can think, write and speak about freedom while fearing no restricts of the physical dimension of this concept. And the physical aspect of freedom makes its presence known when it is withdrawn. I note this in the margin, yet it stands in the centre: thinking through freedom as artistic freedom presupposes relative physical freedom. But is that really true? Are there not unmistakably many artistic utterances that came about in physical and psychophysical captivity? To put it even more extremely, does not the process of artistic creation itself often amount to a deprivation of freedom, a form of being buried alive? I have always seen the many figures buried alive in Edgar Allan Poe as pointing to the process of artistic creation; not ghosts [...].

Wolfgang Rihm

From *ausgesprochen, Schriften und Gespräche*, Vol. 1 (Winterthur: Amadeus, 1997)

Translation from German: Wieland Hoban

WOLFGANG RIHM

Sound As Will

pour trompette et ensemble (2011/2014)

[...] Or paradoxalement, thématiser l'imagination se conçoit plus aisément dans un art non conceptuel comme la musique que dans un type d'expression lié aux concepts, comme la littérature par exemple. Cela signifie-t-il qu'il suffit – la nature du musical étant déjà si proche matériellement de l'imagination – de fixer sur le moment ce que l'on vient de penser pour documenter l'invention à l'état pur ? Certainement pas, car avant toute chose, l'ouverture **des entraves**, doit déjà être un acte d'invention et non juste l'acceptation de ce que l'on trouve. Pour être plus précis : le flux de l'imagination doit pouvoir s'écouler sans encombre, or le déchaînement est déjà une imagination **multipliée** que je ne pourrais jamais atteindre si je me contentais de laisser « libre cours » aux pensées. Ces pensées auraient l'impression d'être libres dans le cadre de leurs propres possibilités, elles se sentiraient libres pour ainsi dire, si elles en étaient capables, mais ne le sont pas, car elles ne parviendraient jamais à se dépasser. Le mouvement des idées serait prisonnier d'un circuit clos, cependant la libre circulation a besoin d'une catapulte, d'une espèce de big-bang, d'une poussée énergétique en tous cas ; et c'est en ceci que je reconnais l'acte imaginatif à proprement parler. Cet acte doit pouvoir advenir en totale liberté, pour être à même d'entraîner la liberté. Donc, si au début de toute invention se trouve un éclair lumineux jetant tout le reste dans l'ombre, une obscurité rayonnante que l'inconnu pénètre en en acceptant sans réserve l'incertitude alors qu'il pousse vers la conscience pendant l'acte d'écriture, si donc question et réponse sont abolies au début du processus créateur (mais pas remplacées par l'unité), l'art ne peut pas naître de lois, de règles, ni de leur respect ou de leur évolutivité programmée, mais ce doit être au contraire – j'en suis persuadé – un état de nature même à partir duquel l'art pousse à éclore.

L'art, s'occuper d'art et faire de l'art, est déjà en soi une invitation à une liberté illimitée. Il ne peut pas être question d'obtempérer et pourtant le droit du plus fort, de la pensée la plus forte, en fait, règne ici de la manière la plus brutale ; toute stratégie est vaine, ne fait au mieux que sur le moment un certain effet, généralement sur la technique de marché. Faire preuve d'un certain stoïcisme est donc tout à fait autorisé : ce qui arrive, arrive. L'agitation, de quelque sorte qu'elle soit, s'épuise d'elle-même. Ce qui veut aussi dire d'ailleurs qu'il ne sert à rien de mettre son espoir dans des principes dorés, dans les valeurs immuables de l'art, dans le vrai, le beau, ni même le

bon. C'est l'incertitude qui règne, le seul potentiel de mouvement de l'esprit. Il semble que plus la nature environnante est menacée et se retire, plus les principes propres à la créature et au végétatif doivent se réaliser dans le domaine artistique. Certes, ils le faisaient aussi déjà auparavant mais le caractère de contreprojet de l'art s'affirme de manière plus visible actuellement. C'est aussi en cela que je vois la mission de l'art : être, à une époque répressive, non pas un refuge mais un réservoir d'énergie.

Le lieu évident où se réalise la conjonction entre l'art et la liberté est le processus créatif, donc le moment où l'on fait : en ce lieu, l'art est identique à la liberté, du moins à un type spécifique de liberté ; mais là, la liberté est aussi reconnaissable en tant que condition indispensable à l'art, et il s'agit ici de la liberté imaginative, dont l'artiste est le plus à même de parler. Il connaît la chanson ; mais ne l'a-t-il pas déjà chantée ? N'a-t-il pas déjà fait une chanson, qu'il a donné à entendre ? Faut-il qu'il recommence, qu'il l'explique ? Est-ce que l'on n'entend pas dans son chant s'il est libre, ou s'il s'est laissé enchaîner, de bon gré, avec les yeux fermés ou en résistant violemment, en ayant conscience de tout ? Dès qu'il parle d'art, l'artiste doit toujours recommencer, repartir à zéro, car dans un autre état d'agrégation, la pensée forme d'autres composés. Je l'ai senti tout à l'heure en couchant sur le papier le mot liberté. Écrit, le mot liberté peut être l'expression du plus grand manque de liberté réelle. De quelle sorte est la liberté de quelqu'un qui peut, comme moi maintenant, réfléchir écrire et parler sur la liberté sans avoir à craindre la moindre restriction de la dimension physique de cette notion. L'aspect physique de la liberté ne se manifeste que quand on en est privé. Ceci est marginal, néanmoins c'est au cœur du sujet : penser la liberté en tant que liberté artistique implique une liberté physique, au moins relative. Mais est-ce bien vrai ? N'y a-t-il pas un nombre non négligeable d'expressions artistiques qui ont vu le jour en captivité physique ou psycho-physique ? Et si l'on pousse à l'extrême, le processus de création artistique n'est-il pas lui-même une forme de réclusion, une manière d'être enterré vivant ? J'ai toujours vu dans les nombreux enterrés vivants que l'on trouve chez Edgar Allan Poe des figures représentant le processus de création artistique ; pas des fantômes [...].

Wolfgang Rihm

Extrait de : *ausgesprochen, Schriften und Gespräche*, Band 1, Winterthur 1997

Traduction de l'allemand : Catherine Fourcassié

PETER ABLINGER (*1959)

points & views (2014)

28:00

World premiere · Work commissioned by SWR

points & views is dedicated to Armin Köhler

1. Ink-jet print, 6,40 x 6,40, 16 parts
2. Ensemble, 2 pianos, 2 loudspeakers, 16 parts

01	Score 1 / Tile 1	01:45	09	Score 9 / Tile 9	01:45
02	Score 2 / Tile 2	01:45	10	Score 10 / Tile 10	01:45
03	Score 3 / Tile 3	01:45	11	Score 11 / Tile 11	01:45
04	Score 4 / Tile 4	01:45	12	Score 12 / Tile 12	01:45
05	Score 5 / Tile 6	01:45	13	Score 13 / Tile 13	01:45
06	Score 6 / Tile 6	01:45	14	Score 14 / Tile 14	01:45
07	Score 7 / Tile 8	01:45	15	Score 15 / Tile 15	01:45
08	Score 8 / Tile 8	01:45	16	Score 16 / Tile 16	01:45

Ensemble Modern

Hermann Kretzschmar / Ueli Wiget pianos

Jonathan Stockhammer conductor

KRYŠTOF MAŘATKA (*1972)

17 **Mélo**dictionnaire

19:41

Concerto for piano and septet (2014)

World premiere · Work commissioned by SWR

Hermann Kretzschmar piano

Ensemble Modern · Jonathan Stockhammer conductor

BRIAN FERNEYHOUGH (*1943)

18 **Inconjunctions**

19:15

for ensemble (2014)

World premiere · Work commissioned by SWR

Ensemble Modern · Jonathan Stockhammer conductor

Ensemble Modern

Dietmar Wiesner / Sonja Harlacher, flutes · Christian Hommel, oboe & English horn

Nina Janßen-Deinzer / Jaan Bossier, clarinets · Elliot Riley, saxophone

Robert Gillinger, bassoon · Saar Berger / Rune Brodahl, horn

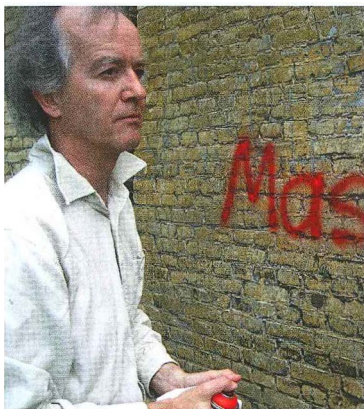
Valentín Garvi, trumpet & flugelhorn · Uwe Dierksen, trombone & bass trumpet

Rumi Ogawa / David Haller, percussion · Hermann Kretzschmar / Ueli Wiget, pianos

Jagdish Mistry / Giorgos Panagiotidis / Corinna Canzian / Diego Ramos Rodriguez, violin

Megumi Kasakawa / Chihiro Ono, viola · Eva Böcker / Michael M. Kasper, cello

Paul Cannon, double bass



PETER ABLINGER wurde 1959 in Schwanenstadt (Österreich) geboren. Er belegte 1974–1976 zunächst ein Graphikstudium in Linz, an welches er 1977–1979 noch ein Jazz-Klavier-Studium an der Musikhochschule Graz anschloss. 1979–1982 nahm er zudem Kompositionsunterricht bei Gösta Neuwirth in Graz und bei Roman Haubenstock-Ramati an der Musikhochschule Wien. Ablingers Musik schafft musikalische Situationen, in denen die Wahrnehmungsfähigkeit des Hörers oft stark unter oder überfordert wird, um ihn dazu anzuregen, seine Aufmerksamkeit und Wahrnehmung von Wirklichkeit zu schärfen. Seine Werke wurden bei zahlreichen Festivals aufgeführt, u.a. bei Wien Modern, den Donaueschinger Musiktagen, bei der Biennale di Venezia und beim SPOR Festival in Dänemark. Für seine Kompositionen erhielt er Preise und Stipendien, u.a. 2008 den Andrzej-Dobrowolski-Kompositionspreis für sein Lebenswerk, 2010 den Deutschen Klangkunstpreis sowie 2011 den »ad libitum« Kompositionspreis. Peter Ablinger ist Mitglied der Akademie der Künste Berlin und Research Professor an der Universität Huddersfield. Er lebt und arbeitet in Berlin.

PETER ABLINGER was born in Schwanenstadt (Austria) in 1959. He studied graphics in Linz from 1974–1976, then jazz piano at the Graz Academy of Music. From 1979–1982 he studied composition with Gösta Neuwirth in Graz and Roman Haubenstock-Ramati at the Vienna Academy of Music. Ablinger's music creates musical situations in which the listener's perceptual capacity is often heavily over or undertaxed, stimulating them to sharpen their attention to and perception of reality. His works have been performed at numerous festivals including Wien Modern, the Donaueschinger Festival, the Venice Biennale and the SPOR Festival in Denmark. He has received prizes and scholarships for his compositions, including the Andrzej Dobrowolski Composition Prize for his life's work (2008), the German Sound Art Prize (2010),

and the “ad libitum” Composition Prize in 2011. Peter Ablinger is a member of the Academy of Fine Arts, Berlin, and Research Professor at the University of Huddersfield. He lives and works in Berlin.

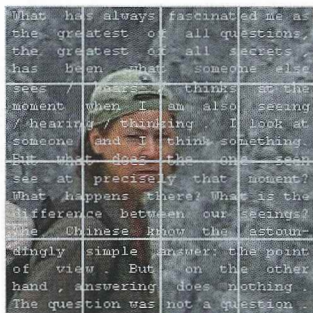
PETER ABLINGER est né en 1959 à Schwanenstadt (Autriche). De 1974 à 1976, il fait tout d’abord des études de graphisme, suivies de 1977 à 1979 par des études de piano Jazz à la Musikhochschule de Graz. De 1979 à 1982 il prend aussi des cours de composition avec Gösta Neuwirth à Graz et avec Roman Haubenstock-Ramati à la Musikhochschule de Vienne. La musique d’Ablinger crée des situations musicales dans lesquelles les capacités perceptives de l’auditeur sont souvent trop peu mobilisées ou au contraire fortement dépassées, afin de l’inciter à porter son attention sur la réalité et à en aiguïser la perception. Ses œuvres ont été jouées dans de nombreux festivals, entre autres à Wien Modern, aux Donaueschinger Musiktage, à la Biennale de Venise et au Festival SPOR au Danemark. Pour ses compositions, il a reçu des prix et des bourses comme le Prix de composition Andrzej-Dobrowolski en 2008 pour son œuvre complet, le Deutscher Klangkunstpreis en 2010 ainsi que le Prix de composition « ad libitum » en 2011. Peter Ablinger est membre de l’Académie des Arts de Berlin et Research Professor à l’Université Huddersfield. Il vit et travaille à Berlin.

PETER ABLINGER

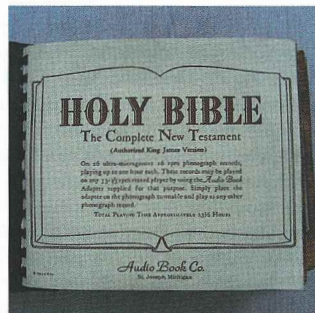
points & views (2014) · Werkbeschreibung in 16 Bildern

Work Description in 16 Images · Description de l'œuvre en 16 tableaux

Tile 1



Tile 2



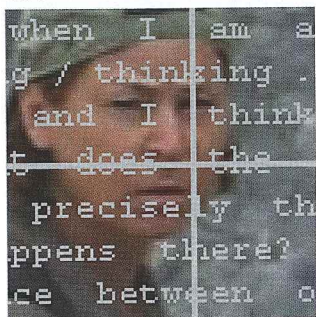
Tile 3



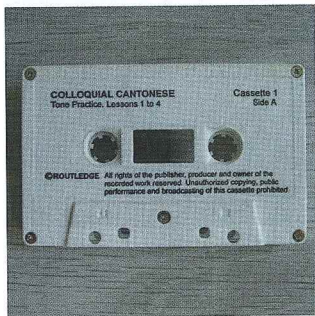
Tile 4



Tile 5



Tile 7



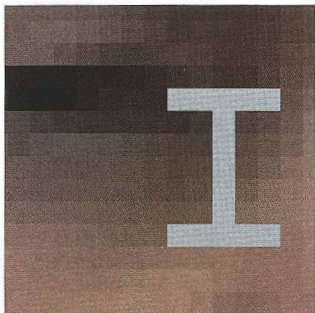
Tile 6



Tile 8



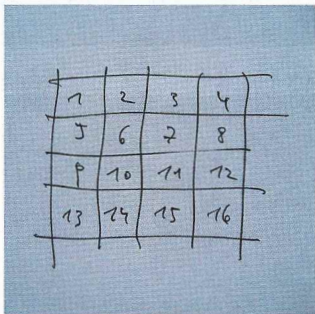
Tile 9



Tile 10



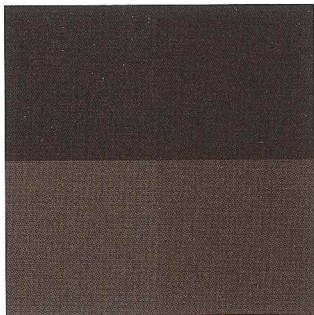
Tile 11



Tile 12



Tile 13



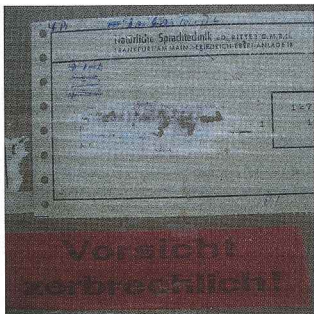
Tile 14

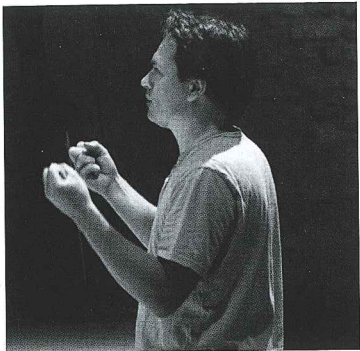
Was mich von jeher als die größte aller Fragen, als das größte aller Geheimnisse fasziniert hat, war die Verwunderung und Frage danach, was ein(e) andere(r) sieht/hört/denkt wenn ich auch gerade sehe/höre/denke. Ich sehe jemand an und denke etwas. Aber was sieht der(die)jenige gerade Angesehene im selben Moment? Was passiert da? Was ist der Unterschied zwischen unserem Sehen? Die Chinesen kennen die verblüffend einfache Antwort: der Standpunkt. Aber andererseits ist mit einer Antwort nichts getan. Die Frage war keine Frage.

Tile 15



Tile 16





KRYŠTOF MAŘATKA wurde 1972 in Prag geboren. Er studierte Klavier und Komposition u.a. bei Bohuslav Řehoř und Petr Eben am Prager Konservatorium. Ab 1994 vervollständigte er seine kompositorische Ausbildung bei Jean-Claude Pennetier in Paris sowie ab 1999 durch Computermusikkurse am IRCAM. Seine Arbeitsschwerpunkte liegen im Bereich der Kammermusik und der sinfonischen Musik. Als Dirigent und Komponist arbeitet er weltweit mit Kammermusikensembles und Orchestern (u.a. Shanghai Symphony Orchestra, Orchestre National de France, Tschechische Philharmonie, Orchestre Philharmonique de Radio France, Camerata St. Petersburg) zusammen. Er lebt und arbeitet in Paris.

KRYŠTOF MAŘATKA was born in Prague in 1972. He studied piano and composition at the Prague Conservatory, where his teachers included Bohuslav Řehoř and Petr Eben. From 1994 he completed his compositional training with Jean-Claude Pennetier in Paris, and from 1999 with a course in computer music at IRCAM. The main areas of focus in his work are chamber and symphonic music. As a conductor and composer, he works internationally with chamber music ensembles and orchestras such as the Shanghai Symphony Orchestra, the Orchestre National de France, the Czech Philharmonic, the Orchestre Philharmonique de Radio France and the Camerata St Petersburg. He lives and works in Paris.

KRYŠTOF MAŘATKA est né en 1972 à Prague. Il a fait des études de piano et de composition au Conservatoire de Prague avec Bohuslav Řehoř et Peter Eben, entre autres. A partir de 1994, il complète sa formation de compositeur auprès de Jean-Claude Pennetier à Paris puis en suivant des cours composition assistée par ordinateur à l'IRCAM à partir de 1999. La musique de chambre et la musique symphonique constituent les points forts de son travail. En tant que chef d'orchestre

et compositeur, il collabore dans le monde entier avec des ensembles de musique de chambre et des orchestres comme l'Orchestre symphonique de Shanghai, l'Orchestre National de France, la Philharmonie tchèque, l'Orchestre philharmonique de Radio France et la Camerata de Saint-Petersbourg. Il vit et travaille à Paris.

KRYŠTOF MAŘATKA

Mélo-dictionnaire

Konzert für Klavier und Septett (2014)

Mélo-dictionnaire, Konzert für Klavier und Instrumentalseptett, stellt vor allem das Klavier in den Vordergrund, das Soloinstrument des Werkes, dessen Klangreichtum fast immer durch die Idee einer »Melodie« deutlich wird, sogar in den Passagen mit aufeinanderfolgenden Akkorden, den rhythmisch bestimmten Teilen oder den exaltierten Glissandi. Diese Idee von Melisma, Singsang, Phrase, von Melodie, ist bei jedem Instrument präsent und bestimmt das Aussehen und den inneren Charakter der gesamten Composition.

Kryštof Mařatka

Übersetzung aus dem Französischen: Birgit Gotzes

KRYŠTOF MAŘATKA

Mélodictionnaire

Concerto for piano and septet (2014)

Mélodictionnaire, a concerto for piano and instrumental septet, foregrounds the piano most of all, the solo instrument in the work, whose sonic richness almost always becomes clear through the idea of a “melody”, even in passages with successions of chords, sections defined rhythmically, or exalted glissandi. This idea of melisma, singsong, phrase or melody is present in every instrument and determines the appearance and inner character of the entire composition.

Kryštof Mařatka

Translation from German: Wieland Hoban

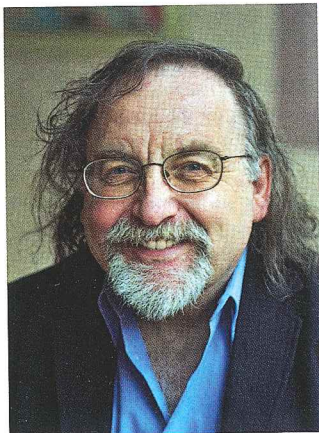
KRYŠTOF MAŘATKA

Mélodictionnaire

Concerto pour piano et septuor (2014)

Mélodictionnaire, concerto pour piano et septuor instrumental, favorise avant tout la partie de piano comme instrument soliste de l'œuvre, dont la richesse sonore se manifeste presque toujours à travers l'idée de « mélodie », même dans des passages d'accords successifs, des parties rythmiques ou des glissandi exaltés. Cette idée de mélisme, de mélopée, de phrase – de « mélodie », est présente chez chaque instrument de l'ensemble et sculpte le visage et le caractère intérieur de toute la composition.

Kryštof Mařatka



BRIAN FERNEYHOUGH, 1943 in Coventry geboren, erhielt seine musikalische Ausbildung an der Birmingham School of Music und der Royal Academy of Music London. Zwei Stipendien ermöglichten es ihm, bei Ton de Leeuw in Amsterdam und bei Klaus Huber an der Musik-Akademie Basel seine Kompositionsstudien fortzusetzen. Als Kompositionslehrer unterrichtete Ferneyhough an der Musikhochschule Freiburg, an der Mailänder Civica Scuola di Musica, am Königlichen Konservatorium Den Haag, an der University of California in San Diego sowie in Stanford und Harvard. Brian Ferneyhough lehrt seit 1976 bei den Darmstädter Ferienkursen, ab 1984 war er Koordinator der Kompositionskurse. Auf dem europäischen Festland machte er erstmals mit seinen *Sonaten für Streichquartett*, mit *Epicycle* und der *Missa Brevis* auf sich aufmerksam und erhielt für diese Werke Kompositionspreise der niederländischen Stiftung Gaudeamus. Für sein Werk *Time and Motion Study II* wurde ihm 1974 von der italienischen Abteilung der ISCM der Sonderpreis für das beste Werk aller Kategorien verliehen. Zu seinen bekanntesten Werken zählen die für die Münchener Biennale entstandene Oper *Shadowtime* (2004), sein *Streichquartett Nr. 5* und das in Donaueschingen uraufgeführte Orchesterwerk *Plötzlichkeit* und *Chronos-Aion*. Im Jahr 2007 wurde Brian Ferneyhough der Ernst von Siemens Musikpreis verliehen.

BRIAN FERNEYHOUGH, born in Coventry in 1943, received his musical training at the Birmingham School of Music and the Royal Academy of Music in London. Two scholarships also enabled him to continue his studies in composition with Ton de Leeuw in Amsterdam and with Klaus Huber at the Basel Academy of Music. As a composition teacher, Ferneyhough later taught at the Freiburg Academy of Music, the Civica Scuola di Musica in Milan, the Royal Conservatory in The Hague, the University of California in San Diego, as well as Stanford and Harvard. Ferneyhough has taught repeatedly at the Darmstadt Summer Courses since 1976, and became

co-ordinator of the composition course in 1984. In continental Europe, he first gained attention with the *Sonatas for String Quartet*, *Epicycle* and the *Missa Brevis*, for which he received composition prizes from the Dutch Gaudeamus Foundation. In 1974 he received the special prize for the best work in all categories from the Italian section of the ISCM for *Time and Motion Study II*. His best-known works include the opera *Shadowtime* (2004), written for the Munich Biennale; *String Quartet No. 5* (2006); the orchestral piece *Plötzlichkeit* (2006) which was premiered in Donaueschingen, and *Chronos-Aion* (2008). In 2007 Brian Ferneyhough received the Ernst von Siemens Music Prize.

BRIAN FERNEYHOUGH, né en 1943 à Coventry, a reçu sa formation musicale à la Birmingham School of Music et à la Royal Academy of Music de Londres. Deux bourses lui permettent en outre de poursuivre ses études auprès de Ton de Leeuw à Amsterdam et de Klaus Huber à l'Académie de musique de Bâle. Comme professeur de composition, Ferneyhough enseignera plus tard à la Musikhochschule de Fribourg (RFA), à la Civica Scuola di Musica de Milan, au Conservatoire Royal de La Haye, à l'Université de Californie à San Diego ainsi qu'à Stanford et Harvard. Ferneyhough enseigne aux Cours d'été de Darmstadt depuis 1976 où il est coordinateur des cours de composition à partir de 1984. Il attire l'attention pour la première fois en Europe continentale avec ses *Sonates pour quatuor à cordes*, *Epicyle* et sa *Missa Brevis* et reçoit pour ces œuvres des prix de composition de la Fondation hollandaise Gaudeamus. Pour sa pièce *Time and Motion Study II*, le département italien de la SIMC lui décerne en 1974 le Prix spécial de la meilleure œuvre pour toutes les catégories. Parmi ses œuvres les plus connues, citons l'opéra *Shadowtime* écrit pour la Biennale de Munich (2004), son *Quatuor à cordes n° 5*, la pièce pour orchestre *Plötzlichkeit* créée à Donaueschingen ainsi que *Chronos-Aion*. En 2007 Brian Ferneyhough a reçu le Prix de la musique Ernst von Siemens.

BRIAN FERNEYHOUGH

Inconjunctions

für Ensemble (2014)

Genau genommen gibt es das Wort »inconjunction« nicht, außer in der Adjektivform »inconjunct«, einem astrologischen Fachbegriff, der die Position von zwei Planeten zueinander beschreibt, bei der sie einander nicht beeinflussen. Da der Grundgedanke dieses Werkes das Komponieren von fünf Abschnitten war, die trotz fast identischer Generationsverfahren extrem unterschiedliche Eigenschaften aufweisen sollten, schien mir die Prägung eines Neologismus, der den extremen Charakter dieser Anhäufung von Dissoziationen widerspiegelte, durchaus passend. Ich dachte dabei auch an das Modell des Quincunx, das – wenngleich auch als astrologischer Begriff verwendet – hauptsächlich als Anordnung von fünf Elementen in einem vordefinierten Raum verstanden wird, häufig in der Form eines »X« aufgestellt (wie im Markusdom in Venedig).

Diesem Bild einer radikalen formalen Dysfunktion auf Grundlage prozeduraler Konsequenz gemäß, wählte ich sehr klar unterscheidbare Klangfarbenqualitäten für die vier »Seitenteile«: Der erste Abschnitt verwendet ausschließlich Holzbläser in sehr hoher Lage; der zweite, eher rhetorische Abschnitt wird Streichern und Schlagzeug zugeordnet; im dritten kommen lediglich die drei Blechbläser und zwei Schlagzeuger in einem zerbrochenen, »verwundeten« Dialog zum Einsatz, und der Schlussabschnitt stellt so etwas wie eine surreal beschleunigte, zeitschleifenartige Überlagerung unterschiedlicher Texturebenen dar, die sich kaleidoskopisch über das ganze Ensemble ausbreitet. Diese Abschnitte werden symmetrisch um eine längere »Mitteltafel« herum disponiert, die in sich so homogen ist, wie die anderen Teile vielfältig sind.

Vor einem halben Leben hatte ich einen eindrucksvollen Traum: Ich sah mir ein Stück für Orchester und Chor an, das von bemerkenswerter Kürze, jedoch dichter und reichhaltiger Texturierung war. Das ganze Ensemble spielte sogar ununterbrochen und fast unhörbar; es gab keinen einzigen Takt, der ohne einzigartige Figurationen gewesen wäre. Wie es oft mit frustrierenden Träumen der Fall ist, blieben mir nach dem Erwachen nur noch allgemeine Eindrücke dieser Partitur übrig. Mir ist es nie gelungen, dieses Erlebnis in seiner ganzen transparent-monolithischen Gesamtheit kreativ neu zu imaginieren, und ich habe bis heute gezögert, mich an seine radikale Umformulierung dynamischer Intensität mittels texturaler Differenziertheit heranzuwagen. Der Mittelteil von *Inconjunctions* versucht, essenzielle Aspekte dieses Traumideals einzufangen,

indem die Verwendung, Tonlage und Texturdichte der Instrumente die dynamische Intensität als Indizes relativer Wichtigkeit des Materials gänzlich ersetzen. Alle Musiker sollen konsequent »so leise wie möglich« spielen; beim Auskomponieren meines verworrenen Liniengeflechts mit besonderem Augenmerk auf der Dichte sowie den praktischen Möglichkeiten der Instrumente in verschiedenen Tonlagen stellte ich mir eine flüssige Interaktion von Gestalten und Situationen vor, die nur flüchtig und trübe *per speculum in aenigmate* wahrgenommen wird.

Inconjunctions ist Armin Köhler wärmstens zugeeignet, mit Dank für seine häufig geprüfte Geduld.

Brian Ferneyhough

Übersetzung aus dem Englischen: Wieland Hoban

BRIAN FERNEYHOUGH

Inconjunctions

for ensemble (2014)

Stricto sensu, the term “inconjunction” does not exist except in an adjectival form “inconjunct” which is a technical term in astrology, signifying that two planets are so situated as to have no influence on one another. Since the underlining concept of this work was the composition of five sections which, engendered by practically identical generational procedures, nevertheless would exhibit wildly contrasting individual characters, the coining of a neologism reflecting the extremity of this congeries of disassociation seemed entirely appropriate. I also had in mind the model of the Quincunx which, whilst also a term employed in astrology, has more frequently been understood to be the arrangement of five elements in a pre-defined space, often in the form of an “X” (as in the basilica of Saint Mark in Venice).

In keeping with this image of radical formal dysfunction resting on a foundation of procedural consistency I chose very distinct timbral qualities for the four “side panels”: the first section is

entirely for very high register woodwind, the second, more rhetorical in nature, is assigned to strings and percussion, the third employs only the three brass and two percussion in a fractured, “wounded” dialogue, while the concluding section offers something like a surreally accelerated time-loop superposition of distinct textural levels spread kaleidoscopically across the entire ensemble. These sections are disposed symmetrically around a lengthier central panel which is as internally homogeneous as the other parts are diverse.

Half a life time ago I had a remarkable dream in which I found myself examining the score of an orchestral-choral piece of notable brevity but dense and rich texturation. In fact, the entire ensemble was playing from beginning to end, almost inaudibly; nowhere was even a single measure in any part without its unique figurations. As is frequently the way of frustrating dreams, I awoke with only general impressions of this score remaining. I was never able to creatively reimagine this experience in all its transparently monolithic totality and, until the present, I hesitated to approach its radical reformulation of dynamic intensity in terms of textural differentiation. The central section of *Inconjunctions* seeks to capture essential aspects of this oneiric ideal, in that instrumental usage, register and textural density entirely supersede dynamic intensity as indices of relative importance of material. All performers are instructed to play ‘as quietly as possible’ throughout; in composing-out my tangled web of lines with very specific regard for density and the practical possibilities of instruments in different registers I imagined a fluid interaction of shapes and situations only fleetingly and dimly perceived *per speculum in aenigmate*.

Inconjunctions is warmly dedicated to Armin Köhler, with thanks for his much-tested patience.

Brian Ferneyhough

BRIAN FERNEYHOUGH

Inconjunctions

pour ensemble (2014)

Le mot « inconjonction » n'existe pas *stricto sensu*, à part sous forme de l'adjectif « inconjunct », un terme technique d'astrologie, qui signifie que deux planètes sont situées de telle manière qu'elles ne s'influencent pas mutuellement. Comme l'idée de base de cette œuvre était de composer cinq sections qui, malgré des processus génératifs presque identiques, devaient présenter des caractéristiques extrêmement contrastées, il m'a semblé tout à fait judicieux de forger un néologisme qui reflète le caractère extrême de cette accumulation de dissociations. Je pensais aussi au modèle du quinconce, qui – bien qu'on l'emploie aussi comme notion astrologique – est souvent compris comme ordonnancement de cinq éléments dans un espace prédéfini, souvent sous la forme d'une figure en x (comme la basilique Saint-Marc à Venise).

Conformément à cette image d'une dysfonction formelle radicale sur la base d'une logique procédurale, j'ai choisi des qualités de timbre très distinctes pour les quatre « panneaux latéraux » : La première section emploie exclusivement des bois dans un registre très aigu ; la seconde, de nature plutôt rhétorique est attribuée aux cordes et percussions ; dans la troisième, seuls trois cuivres et deux percussionnistes entrent en action dans un dialogue brisé et « blessé » et la dernière section représente une espèce de superposition de différents niveaux de textures, en accéléré surréel, comme des boucles de temps qui se diffusent à la manière d'un caléidoscope à travers tout l'ensemble. Ces sections sont disposées symétriquement autour d'un « panneau central » plus long, qui est aussi homogène que les autres parties sont variées.

Il y a une demie vie, j'ai fait un rêve impressionnant : j'examinais la partition d'une pièce pour orchestre et chœur, remarquablement courte, mais d'une texture dense et riche. En fait, tout l'ensemble jouait du début à la fin de manière presque inaudible ; il n'y avait pas une seule mesure sans figurations singulières. Comme c'est souvent le cas des rêves frustrants, au réveil, il ne me restait plus que des impressions générales de cette partition. Je n'ai jamais réussi à réinventer cette expérience dans sa totalité de monolithe transparent, et j'ai hésité jusqu'à aujourd'hui à me lancer dans sa reformulation radicale de l'intensité dynamique au moyen de la différenciation texturale. La partie centrale de *Inconjunctions* constitue une tentative de saisir des aspects essentiels de cet idéal onirique par le fait que l'emploi, le registre et la densité de la texture des instruments

remplacent complètement l'intensité dynamique en tant qu'indices d'importance relative du matériau. Tous les musiciens doivent jouer systématiquement « aussi doucement que possible » ; en composant mon entrelacs de lignes embrouillées avec une attention particulière à la densité ainsi qu'aux possibilités des instruments dans les différents registres, j'imaginai une interaction fluide des figures et des situations que l'on ne perçoit que de manière fugitive et trouble *per speculum in aenigmate*.

Inconjunctions est chaleureusement dédié à Armin Köhler, en remerciement pour sa patience si souvent mise à l'épreuve.

Brian Ferneyhough

Traduction de l'allemand : Catherine Fourcassié

SIMON STEEN-ANDERSEN (*1976)

Piano Concerto

28:09

for piano solo, sampler, video and orchestra (2014)

World premiere

Work commissioned by SWR

Nicolas Hodges piano

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg

François-Xavier Roth conductor

ONDŘEJ ADÁMEK (*1979)

Körper und Seele

31:18

for air machine, choir and orchestra (2014)

World premiere

Work commissioned by SWR

Christoph Grund air machine

SWR Vokalensemble Stuttgart

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg

François-Xavier Roth conductor

JENNIFER WALSHE (*1974)

The Total Mountain (2014)

41:52

World premiere

Work commissioned by SWR

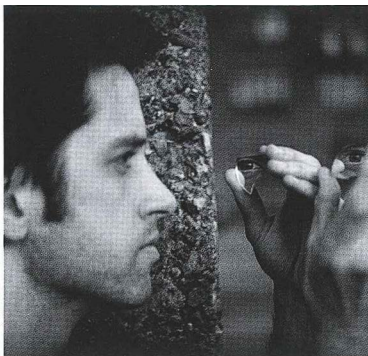
Jennifer Walshe performance

KÄMPFER FÜR DIE MODERNE

44:49

Armin Köhler und die Donaueschinger Musiktage

A film by Syrthos J. Dreher (2014)



SIMON STEEN-ANDERSEN, 1976 in Dänemark geboren, studierte von 1998 bis 2006 Komposition in Århus, Freiburg, Kopenhagen und Buenos Aires bei Karl Aage Rasmussen, Mathias Spahlinger, Bent Sørensen und Gabriel Valverde. Erstmals machte er im Jahr 2000 auf sich aufmerksam, als er mit seinem Ersten Streichquartett den Holmboe-Preis gewann. In den folgenden Jahren erhielt er zahlreiche Auszeichnungen und Preise, u.a. den Kranichsteiner Musikpreis (2008), den Tribune internationale des compositeurs (2010), den Berliner Kunstpreis der Akademie der Künste und den Carl Nielsen Preis (2013). Im Jahr 2010 war er außerdem Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. Sein Schaf

fen umfasst neben Instrumentalwerken auch elektronische Musik sowie Video-Installationen. In vielen Kompositionen kombiniert er die verschiedenen Elemente dieser Genres miteinander. Seit 2008 hat Simon Steen-Andersen einen Lehrstuhl für Komposition in Århus inne. Er lebt und arbeitet in Berlin.

SIMON STEEN-ANDERSEN was born in Denmark in 1976 and studied composition from 1998–2006 in Århus, Freiburg, Copenhagen and Buenos Aires with Karl Aage Rasmussen, Mathias Spahlinger, Bent Sørensen and Gabriel Valverde. He first gained attention in 2000, when he was awarded the Holmboe Prize for his First String Quartet. In subsequent years he received numerous accolades and prizes including the Kranichstein Music Prize (2008), the Tribune internationale des compositeurs (2010), the Berlin Art Prize of the Academy of Fine Arts and the Carl Nielsen Prize (2013). He also came to Berlin in 2010 on the DAAD Artists' Programme. In addition to instrumental music, his works also include electronic sounds and video installations; in many compositions he combines different elements from these genres. Since 2008, Simon Steen-Andersen has taught composition at the Royal Academy of Music, Århus. He lives and works in Berlin.

SIMON STEEN-ANDERSEN est né au Danemark en 1976. Il étudie la composition de 1998 à 2006 à Århus, Freiburg, Kopenhague et Buenos Aires auprès de Karl Aage Rasmussen, Mathias Spahlinger, Bent Sørensen et Gabriel Valverde. Il attire l'attention pour la première fois en 2000 lorsqu'il remporte le Prix Holmboe avec son Premier quatuor à cordes. Dans les années suivantes, il reçoit de nombreuses distinctions et prix dont le Kranichsteiner Musikpreis (2008), le Tribune internationale des compositeurs (2010), le Kunstpreis de l'Académie des Arts de Berlin et le Prix Carl Nielsen (2013). En 2010 il est également invité par le programme berlinois pour les artistes du DAAD. Parmi ses œuvres, on trouve, outre de la musique instrumentale, de la musique électronique ainsi que des installations vidéo. Il combine d'ailleurs souvent les différents éléments de ces genres dans ses compositions. Depuis 2008, Simon Steen-Andersen est titulaire d'une chaire de composition à Århus. Il vit et travaille à Berlin.

SIMON STEEN-ANDERSEN

Piano Concerto

für Klavier solo, Sampler, Video und Orchester (2014)

Der Flügelsturz

*Simon Steen-Andersen im Gespräch mit Bernd Künzig
während der Video-Vorproduktion in Ettlingen am 3. September 2013*

BK: Der stürzende, fallende Flügel oder eine Flügel-Zerstörung – das ist fast schon ein klassisches Motiv. Man kann es im Hollywood-Kino finden, wenn man etwa an Stan und Olli denkt, es gab eine Flügel-Zerstörung bei Karl Valentin 1942 und natürlich in der Fluxus-Bewegung mit der Aktion von George Maciunas bei den Internationalen Festspielen Neuester Musik in Wiesbaden 1962. Ist es in Ihrem Fall ein Anknüpfen an diese Traditionen von Instrumentenzerstörung, vielleicht auch von Institutionskritik?

SA: Jein. Es ist selbstverständlich ein Klassiker, auf den ich mich durchaus beziehe. Aber in meinem Fall handelt es sich um eine Umdeutung. Weder die Zerstörung selbst steht im Mittelpunkt, noch ist diese als Provokation oder Kritik gemeint. Es handelt sich zunächst einmal um einen Versuch, den Moment des stürzenden Flügels und seiner dabei eintretenden Zerstörung festzuhalten. Dabei werden ungeheure Energien im Instrument freigesetzt, ohne dass dieses tatsächlich »be-spielt« wird; man könnte fast von einer »Ver-Spielung« sprechen. Die Freisetzung dieser instrumentalen Energien durch den Sturz werden in Zeitlupe festgehalten, um das Geschehen detailliert betrachten zu können. Vor uns liegt mithin eine Art Mikroskopierung eines hoch-energetischen Geschehens, wie man sie auch sonst durchaus aus der Musik kennt. Darum geht es ja meiner Ansicht nach in der Musik im Allgemeinen und in meiner Musik im Besonderen: intensive Momente aus der Nähe zu beobachten.

BK: Wenn wir jetzt einmal die Idee aufgreifen, dass der Flügel herunterfällt: Natürlich wird er irgendwie beschädigt oder verzogen sein – man weiß zuvor nicht, wie das Ergebnis sein wird – aber auf jeden Fall wird der Flügel auf irgendeine Art und Weise wieder zusammengebaut, so dass

er beispielbar ist. Helmut Lachenmann formulierte, dass Komponieren bedeute, ein Instrument zu bauen. Auch hier geht es ja buchstäblich darum, ein Instrument zu bauen. Und wie ist dieses Instrument dann zu verstehen? Ist es verzogen, ist es zerstört, ist es wieder rekonstruiert? Oder ist es ein neues Instrument?

SA: Es ist tatsächlich eine Wiederherstellung. Allerdings wird das Instrument nicht nur nach meiner Vorstellung hergestellt. Der Sturz lässt sich ja nicht genau berechnen oder kalkulieren in Hinblick auf ein zu erzielendes Ergebnis. Tatsächlich wird sich auch vieles durch den Zufall dieses Geschehens ergeben. Dadurch wird letztendlich ein neues Instrument entstehen, mit neuen Begrenzungen und Möglichkeiten, die nicht von mir erdacht sind, sondern sich aus diesem nicht ganz steuerbaren Prozess ergeben. Im übertragenen Sinne könnte man von einem »Dogma«-Instrument sprechen [gemeint ist eine Analogie zur spontanen, zufallsbestimmten, nur partiell determinierten Dogma-Ästhetik im dänischen Kino der 1990er Jahre, *Anmerkung BK*], das ich dann erst einmal untersuchen und ausprobieren muss, um zu erfahren, wie ich mit ihm komponieren kann. Ich bleibe wahrscheinlich über Nacht hier in der Aufnahmehalle, um zu sehen, welche Möglichkeiten sich nun tatsächlich ergeben haben. Wie kann man die Begrenzungen ausnutzen? Was kann ich mir genau mit diesem Instrument ausdenken?

BK: Nicolas Hodges wird anschließend das hier in der Aufnahmehalle »rekonstruierte«, wieder hergestellte Instrument bespielen – das wird akustisch und visuell aufgenommen werden. Und diese Aufnahme geht dann in das Orchesterstück ein, das noch nicht komponiert ist, sondern erst in der Folge daraus entstehen wird. Was geschieht jetzt also mit der Aufnahme, wie wird mit diesen Klängen umgegangen?

SA: Diese Zeitlupenaufnahme der Slow-Slow-Motion-Kameras ist nicht der Hauptteil des Stückes; sie ist eher eine Art Präludium. Dieses soll nur ein Moment sein, der dann in ein variables Klavierkonzert mündet, das sowohl auf einem intakten als auch auf diesem zerbrochenen Klavier gespielt wird. Das heißt: Live wird Nicolas Hodges ein intaktes Klavier spielen, jedoch gegenüber des Instruments auf einem Videoscreen, und auf dieses selbst wird die Video-Aufnahme des Flügelsturzes projiziert. Auf den ersten Blick scheint es, dass wir es mit zwei Klavieren zu tun haben, zwischen denen man sozusagen hin- und herspringen kann. Ich sehe die Situation

aber anders: Für mich handelt es sich um ein Instrument, das aus einem perfekten, intakten und einem beschädigten, verbogenen Klavier besteht. Die Klangwelt dieses sozusagen kombinierten Instruments wird sich auch ins Orchester verlagern, und das Orchester wird zwischen den beiden Zuständen vermitteln. Insbesondere freue ich mich darauf, die zerbrochenen Klänge zu instrumentieren und mit dem Orchester zu imitieren. Dann wird man diese Klangwelt auch anders wahrnehmen können, denn es handelt sich nicht mehr um eine Musik oder musikalische Sprache im Sinne eines abstrakten Ausdrucks, sondern der Vorgang wird konkret: Es ist die Nachahmung eines zerbrochenen Instruments. Diese Nachahmung findet im und mit dem Orchester statt, und wir erleben dieses als zerbrochenes Instrument – darauf freue ich mich!

BK: Die Visualität spielt in Ihren Werken eine wichtige Rolle. Sie arbeiten oft mit Videoprojektion, teilweise live, teilweise aufgezeichnet. Jetzt wird dieser Flügelsturz in Slow-Slow-Motion-Technik aufgenommen. Sie haben zu dieser Art der Verlangsamung schon einiges gesagt. Aber was verbirgt sich noch weiter hinter der Anwendung dieser komplexen Aufnahme-Technik?

SA: Ich mag ja gerne komplexe, hoch-energetische Momente. Aber es gibt eine Begrenzung für die Sinne. Es wird so viel in diesen zwei, drei Sekunden des Sturzes passieren, was man mit unseren gewöhnlichen Sinnen gar nicht sofort erfassen kann. Der Sturz rauscht sozusagen vorbei. Was sich hinter diesem Vorgang des Vorbeirauschens aber alles verbirgt, wird die Slow-Slow-Motion-Technik, dieses Zeitmikroskop, überhaupt erst sichtbar machen. Dabei wird das zeitlich Allerkleinste zu einer Art Großform ausgedehnt. Es gibt den auslösenden Moment des Sturzes, dann den Fall selbst, das Aufprallen und schließlich das Auseinanderbrechen des Instruments und die sich daran anschließende Beruhigung. Das ist fast schon ein Ablauf einer musikalischen Form, die aber derart beschleunigt ist, dass wir sie mit unseren begrenzten Sinnen gar nicht wahr- oder aufnehmen können. Erst durch die Wahrnehmung dieses Ablaufs durch die Zeitlupenbrille der Slow-Slow-Motion-Technik können wir den Vorgang mit seinen Elementen und Formbildungen beobachten, hören, sehen und erleben. Zugleich werden wir den Vorgang aber auch mit einem gewissen Abstand wahrnehmen können, wenn er durch die kompositorische Arbeit dann ins Orchester verlagert werden wird.

BK: Wenn wir jetzt noch einmal diesen Gestus des fallenden Flügels betrachten, dann könnte man – frei nach Bruce Nauman – sagen, dass das eine Art von Skulptur ist. Nauman hat das einmal so definiert, dass eine Skulptur nicht dadurch bestimmt ist, dass man einen Stein behaut oder ein Holz besägt, um eine Form herzustellen, sondern dass die Skulptur eigentlich nur im Raum ist. Das heißt, sie besteht aus einem Raumgestus. Er hat in seinen Videoarbeiten, in denen es gar nicht um materielle Gegenstände geht, derartige Raumgesten ausgeführt, ohne eine materielle Form herzustellen. Und hier durchquert ein Flügel, ein Klangkörper, den Raum. Wird dabei wirklich eine Klangskulptur oder ein skulpturaler Klang als Idee umgesetzt? Können Sie mit der Idee etwas anfangen?

SA: Ja, und zwar auf vielen verschiedenen Ebenen. Hier passiert ein Geschehen im Raum, das festgehalten wird. Und weil es in der Wiedergabe durch die Slow-Slow-Motion-Technik so langsam abläuft, ist es fast gefroren. Aber dennoch wird sich dieser eben nur scheinbar eingefrorene Ablauf bewegen. Da wir den Vorgang mit mehreren Kameras aus verschiedenen Perspektiven festhalten, können wir den Vorgang auch aus verschiedenen Raumperspektiven betrachten. Wir nehmen das Objekt und was mit ihm geschehen wird aus verschiedenen Raumperspektiven wahr, die es sozusagen umrunden. In diesem raumperspektivischen, dreidimensionalen Sinne wird der Vorgang in der Tat als Skulptur oder zumindest als Teil einer Skulptur zu sehen sein. Man kann folglich auch Klangskulptur sagen, da es ja die gestreckte Zeit der Slow-Slow-Motion-Aufnahme ist, die diesen Vorgang mit und an einem Klangkörper ausdehnen wird. Dadurch entsteht für mein Empfinden eben auch etwas Skulpturales.

SIMON STEEN-ANDERSEN

Piano Concerto

for solo piano, sampler, video and orchestra (2014)

The Falling Piano

*Simon Steen-Andersen in conversation with Bernd Künzlig
during the pre-production of the video in Ettlingen on 3 September 2013*

BK: The lurching, falling piano or the destruction of a piano – that’s almost a classic motif. One can find it in Hollywood films, for example if one thinks of Stan and Olli; a piano was destroyed in a Karl Valentin film from 1942, and of course by the Fluxus movement in 1962, in George Maciunas’s action at the International Festival of Newest Music in Wiesbaden. In your case, are you following on from these traditions of instrument destruction, perhaps also institutional critique?

SA: Yes and no. Obviously it’s a classic, and I’m certainly referring to that. But in my case it’s a re-interpretation. The destruction itself is neither the central focus, nor is it intended as a provocation or critique. First of all, we have an attempt to capture the moment of the falling piano and its resulting destruction. This releases incredible energies in the instrument without it actually being “played on”; one could almost speak of it being “mis-played”. The release of these instrumental energies through the fall is captured in slow motion in order to view the event in greater detail. So we have what one could call a microscopic view of a highly energetic event – the kind of view that is certainly familiar from other music. That’s what, in my opinion, music in general and my music in particular are about: viewing intense moments close up.

BK: So let’s take up this idea of the piano falling: obviously it will be damaged or warped somehow – one can’t say beforehand what the result will be – but the piano will definitely be reassembled in some way in order to make it playable. Helmut Lachenmann once stated that composing means building an instrument. But here too, it’s literally a matter of building an instrument. And what character does this instrument subsequently take on? Is it warped, is it destroyed, is it reconstructed? Or is it a new instrument.

SA: It's actually a restoration. But the instrument isn't restored purely in line with my intentions; after all, the way it falls can't be exactly predicted or calculated in terms of a desired result. In fact, many aspects will depend on the chance nature of this event. That will ultimately result in a new instrument, with new restrictions and possibilities not conceived by me, but rather produced by this partially uncontrollable process. Metaphorically speaking, one could call it a "Dogma" instrument [this is an analogy to the spontaneous, chance-controlled, only partially determined "Dogma" aesthetic in the Danish cinema of the 1990s, *Note BK*] that I first have to examine and try out in order to see how I can compose with it. I'll probably spend the night here in the recording hall to see what possibilities have actually opened up now. How can one exploit the limitations? What exactly can I come up with using this instrument?

BK: Nicolas Hodges will subsequently play on the instrument once it's been "reconstructed", restored, here in the recording hall. And that recording will then become part of the orchestral piece, which hasn't been composed yet, but will only come into existence after that. So what will happen to the recording now, how will you use these sounds?

SA: This film with the slow-slow-motion cameras isn't the main part of the piece; it's more like a form of prelude. It's only meant to be a moment that leads into a genuine piano concerto played on both an intact piano and this broken one. That means: Nicolas Hodges will play live on an intact piano, but the video of the falling piano will be projected onto a screen facing the instrument. At first glance it looks as if we're dealing with two pianos, and one can jump back and forth between them, as it were. But I see the situation differently: for me, it's a single instrument consisting of a perfect, intact piano and a damaged, bent one. The sound-world of this "combined" instrument will also spread to the orchestra, which will mediate between the two states. I'm especially looking forward to orchestrating the broken sounds and imitating them with the orchestra. Then one can also hear this sound-world in different ways, because one's no longer dealing with a music or musical language in the sense of some abstract expression, but rather a process that becomes concrete: it's the imitation of a broken instrument. And that imitation takes place in and with the orchestra, which we in turn experience as a broken instrument – I'm looking forward to that!

BK: Visuality plays an important part in your works. You often use video projections, sometimes live and sometimes pre-recorded. Now the falling piano is filmed using slow-slow-motion. You've already said a few things about this form of slowdown. But what other things are behind the use of this complex filming technique?

SA: Well, I like complex, highly energetic moments. But the senses have their limits. There will be so much happening in these two, three seconds of the fall that we can't grasp immediately with our normal senses. The fall just rushes past, you could say. But the slow-slow-motion technique, this temporal microscope, will render visible all the things behind this process of rushing past. Here the smallest temporal unit will be stretched out into a kind of large-scale form. There's the triggering moment of the fall, then the fall itself, then the impact and finally the smashing of the instrument and the subsequent calming. That's already almost the course of a musical form, but it's so accelerated that our very limited senses can't perceive or absorb it. Only by perceiving these events through the lens of the slow-slow-motion technique can we observe, hear, see and experience the processes with all its elements and structural formations. At the same time, however, we'll also be able to perceive the process at a certain distance if the work of composition then shifts it to the orchestra.

BK: If we go back and look at this gesture of the falling piano again, one could – to paraphrase Bruce Nauman – say that it's a kind of sculpture. Nauman once said that a sculpture isn't defined by the fact of chiselling away at a stone or sawing some wood to produce a form, but that the sculpture is actually just a space. That means it consists of a spatial gesture. In his video works, which aren't about material objects at all, he carried out those kinds of spatial gestures without producing a material form. And here the piano, a sounding body, traverses the space. Is it really a sound sculpture or a sculptural sound being realised here as an idea? Does that idea strike a chord with you?

SA: Yes, and on several different levels. Here an event takes place in space and is captured. And because the playback is so slow thanks to the slow-slow-motion technique, it's almost frozen. But this sequence, which is only seemingly frozen, will move nonetheless. As we're capturing the process from different angles with several cameras, we can view it from different spatial

perspectives. We perceive the object and what will happen to it from different spatial perspectives that revolve around it, as it were. In this spatio-perspectival, three-dimensional sense, the process will indeed be viewable as a sculpture, or at least parts of a sculpture. So one can also call it a sound structure, as it is the stretched time of the slow-slow-motion picture that will draw out this process with and in a sounding body. To me, this also creates a sculptural quality.

Translation from German: Wieland Hoban

SIMON STEEN-ANDERSEN

Piano Concerto

pour piano solo, sampler, vidéo et orchestre (2014)

La chute du piano à queue

*Simon Steen-Andersen lors d'un entretien avec Bernd Künzig
pendant la production vidéo à Ettlingen le 3 septembre 2013*

BK : La chute du piano à queue, ou la destruction du piano – c'est déjà presque un sujet classique. On le trouve dans le cinéma hollywoodien, qu'on pense par exemple à Stan et Olli, il y a une destruction de piano chez Karl Valentin en 1942 et bien sûr il y en a une due au mouvement Fluxus avec l'action de George Maciunas lors des Internationalen Festspielen Neuer Musik de Wiesbaden en 1962. Y a-t-il un lien dans votre cas avec ces traditions de destructions d'instruments, ou peut-être de critique des institutions ?

SA : Oui et non. Bien sûr que c'est un classique auquel je me réfère en effet. Mais dans mon cas, il s'agit d'une interprétation divergente. La destruction n'occupe pas une place centrale et son intention n'est ni la provocation, ni la critique. Il s'agit en premier lieu d'une tentative de fixer

l'instant de la chute du piano et la destruction qui en résulte. Des énergies monstrueuses sont libérées dans l'instrument sans que celui-ci ne soit joué (« be-spielt ») ; on pourrait presque parler de jeu (« Ver-Spielung ») [joué et perdu comme dans un jeu de hasard (*NdT*)]. La libération de ces énergies instrumentales par la chute est fixée au ralenti afin de pouvoir observer cette action en détail. Nous sommes en présence d'une espèce de vue sous microscope d'un phénomène hautement énergétique tel qu'on le connaît en effet en musique. C'est de ceci qu'il s'agit à mon avis dans la musique de manière générale et dans ma musique en particulier : d'observer de près des moments intenses.

BK : Reprenons maintenant l'idée que le piano à queue tombe : évidemment, il est abîmé, ou gâché – on ne sait pas à l'avance quel sera le résultat – mais en tous cas ce piano va être reconstitué d'une manière ou d'une autre, pour qu'il soit jouable. Helmut Lachenmann disait que composer signifiait construire un instrument. Comment faut-il comprendre cet instrument ? Est-il gâché, est-il détruit, est-il reconstruit ? Ou bien est-ce un nouvel instrument ?

SA : Il s'agit bien d'une restauration. Cependant l'instrument ne sera pas produit selon mes désirs. On ne peut ni calculer précisément la chute ni la prévoir en fonction d'un résultat escompté. Beaucoup de choses seront effectivement dues au hasard de cette action. En fin de compte ceci va créer un nouvel instrument avec de nouvelles limitations et potentiels qui ne sont pas pensés par moi mais résultent de ce processus pas tout à fait contrôlable. Au sens figuré, on pourrait parler d'un instrument « dogme » [par analogie avec l'esthétique spontanée, marquée par le hasard, partiellement déterminée de l'esthétique « Dogme95 » du cinéma danois, *Remarque BK*] qu'il me faudrait tout d'abord examiner et essayer pour savoir comment composer avec lui. Je vais probablement rester toute la nuit dans la salle d'enregistrement pour voir quelles sont vraiment les possibilités résultantes. Comment peut-on tirer profit des limitations ? Que puis-je penser et inventer exactement avec cet instrument ?

BK : Ensuite Nicolas Hodges va jouer, ici dans la salle d'enregistrement, sur cet instrument « reconstruit », ce qui va être enregistré et filmé. Puis cet enregistrement va s'intégrer à la pièce pour orchestre qui n'est pas encore composée mais sera écrite au contraire par la suite. Que se passe-t-il donc avec cet enregistrement, comment sont traités ces sons ?

SA : Cet enregistrement au ralenti réalisé par la caméra slow-slow-motion ne constitue pas la partie principale de la pièce ; elle serait plutôt une espèce de prélude. Ceci ne doit constituer qu'un moment qui débouche sur un véritable concerto pour piano joué à la fois sur un piano intact et sur un piano endommagé. C'est-à-dire qu'en temps réel, Nicolas Hodges jouera un piano intact, mais face à l'instrument de l'écran vidéo et sur celui-ci est projetée la vidéo de la chute du piano. Au premier abord on pourrait penser qu'il y a deux pianos et qu'on peut en quelque sorte sauter de l'un à l'autre. Mais je voit la situation différemment : pour moi, il s'agit d'un instrument constitué d'un piano parfait, intact, et d'un abîmé, gauchi. Le monde sonore de cet instrument combiné si l'on peut dire se déplace également dans l'orchestre et l'orchestre va faire le lien entre ces deux états. Je me réjouis tout particulièrement à l'idée d'instrumenter les sons défectueux et de les imiter à l'orchestre. On pourra alors percevoir différemment ce monde sonore. Car à ce moment là, il ne s'agit plus de musique ou d'un langage musical au sens d'une expression abstraite, au contraire, le fait devient concret : c'est l'imitation d'un instrument cassé. Et cette imitation a lieu à l'intérieur de l'orchestre et avec lui et nous le percevons comme un instrument cassé – ceci me réjouit !

BK : L'aspect visuel joue un rôle important dans votre œuvre. Vous travaillez souvent avec des projections vidéo, parfois live, parfois enregistrées. Maintenant, cette chute du piano à queue va être enregistrée avec la technique slow-slow-motion. Vous vous êtes déjà exprimé à propos de ce type de ralenti. Mais qu'est-ce qui se cache encore derrière l'utilisation de cette technique d'enregistrement complexe ?

SA : J'aime bien les moments complexes, hautement chargés en énergie. Mais il y a une limite à nos sens. Pendant les deux, trois secondes de la chute, il va se passer tellement de choses que l'on ne peut pas saisir immédiatement avec nos sens habituels. La chute vous file pour ainsi dire sous les yeux. Mais ce qui se cache derrière ce phénomène, seule la technique slow-slow-motion, ce microscope du temps, peut le rendre visible. Pour cela, le minuscule temporel est étiré en une espèce de grande forme. Il y a le moment du déclenchement de la chute, puis la chute elle-même, le choc et enfin l'éclatement de l'instrument et la phase de retour au repos qui s'ensuit. C'est déjà presque le déroulement d'une forme musicale mais qui est tellement accélérée que nous ne pouvons ni la percevoir ni l'enregistrer avec nos sens limités. Ce n'est qu'en percevant ce phénomène

à travers la lunette grossissante de la technique slow-slow-motion que nous pouvons l'observer, l'entendre, le voir et le vivre avec ses éléments et constructions formelles. Par ailleurs nous pourrions percevoir ce processus avec une certaine distance quand il sera ensuite transposé à l'orchestre par le travail compositionnel.

BK : Maintenant, si l'on considère encore une fois ce geste du piano en chute, on pourrait dire – librement avec Bruce Nauman – qu'il s'agit d'une espèce de sculpture. Nauman l'a expliqué un jour de la manière suivante : une sculpture n'est pas définie par le fait qu'on tape sur de la pierre ou scie du bois pour réaliser une forme, mais simplement par le fait qu'elle occupe l'espace. C'est-à-dire qu'elle est constituée d'un geste spatial. Dans ses vidéos, où il n'est pas question d'objets matériels, il a exécuté de tels gestes spatiaux, sans réaliser de forme matérielle. Et ici, un piano à queue, un corps sonore, traverse l'espace. Est-ce qu'il s'agit vraiment de la transposition de l'idée d'une sculpture sonore ou d'une sonorité sculpturale ? Est-ce que cette idée vous parle ?

SA : Oui, et même à toutes sortes de niveaux. Ici, il se passe quelque chose dans l'espace qui est enregistré. Et à cause de la lenteur extrême de la lecture grâce à la technique slow-slow-motion, ce fait paraît presque immobilisé. Et pourtant ce mouvement apparemment immobilisé va bouger. Comme nous enregistrons le phénomène avec plusieurs caméras sous divers angles de vue, nous pouvons aussi l'observer dans différentes perspectives spatiales. Nous percevons l'objet et ce qui va lui arriver dans différentes perspectives spatiales qui en font pour ainsi dire le tour. Dans ce sens perspectif en trois dimensions, le phénomène sera vu en effet comme une sculpture ou du moins comme des parties d'une sculpture. On peut donc bien parler de sculpture sonore, dans la mesure où c'est bien le temps dilaté de l'enregistrement slow-slow-motion qui va étirer ce phénomène réalisé avec et sur un corps sonore. Ainsi, selon moi, il se produit donc aussi quelque chose de sculptural.

Traduction de l'allemand : Catherine Fourcassié





ONDŘEJ ADÁMEK, 1979 in Prag geboren, studierte Komposition an der Musikakademie in Prag und am Konservatorium in Paris. Er komponiert Orchester-, Kammer-, Vokal- und elektroakustische Musik und arbeitet mit Choreographen des zeitgenössischen Tanzes zusammen. Im April 2002 wurde ihm für die Zusammenarbeit mit der Tanzkompanie Gaara in Nairobi (Produktion *Abila*) ein UNESCO-Stipendium zugesprochen. Er erhielt zahlreiche Kompositionsaufträge von den wichtigsten Festivals und Ensembles; 2010 kam er als Gast des Künstlerprogramms des DAAD in seine heutige Heimatstadt Berlin. Seit 2011 hält er Meisterklassen für Komposition am Konservatorium in Paris, an der Columbia University (New York) und an der Musikhochschule Luzern. Für seine Werke erhielt er zahlreiche Preise, u.a. den Grand Prix Tansman (2010) und den Prix George Enescu (2011). In seiner musikalischen Sprache kombiniert Adámek Elemente zeitgenössischer klassischer Musik mit umgewandelten musikalischen Elementen entfernter Kulturen (z.B. Bali, Neukaledonien, Japan und Andalusien) sowie mit Klängen eigens konstruierter Instrumente. 2014/2015 war er Stipendiat der Académie de France in der Villa Medici in Rom.

ONDŘEJ ADÁMEK, born in Prague in 1979, studied composition at the Prague Academy of Music and the Paris Conservatoire. He composes orchestral, chamber, vocal and electro-acoustic music, and also works with choreographers of contemporary dance. In April 2002 he was awarded a UNESCO scholarship to work with the dance company Gaara in Nairobi (on the production *Abila*). He has received numerous commissions from the most important festivals and ensembles; in 2010 he came to his present home town of Berlin via the DAAD Artists' Programme. Since 2011 he has given master classes in composition at the Paris Conservatoire, Columbia University (New York), as well as the Lucerne Academy of Music. He has received numerous prizes for his works, including the Grand Prix Tansman (2010) and the Prix George Enescu (2011). Adámek's musical language combines elements of contemporary classical music with transformed musical elements from distant cultures (e.g. Bali, New Caledonia, Japan and Andalusia) as well as sounds produced by self-constructed instruments. In 2014/2015 he was a fellow at the Académie de France in the Villa Medici, Rome.

ONDŘEJ ADÁMEK, né à Prague en 1979, a étudié la composition à l'Académie de musique de Prague et au Conservatoire de Paris. Il a composé de la musique pour orchestre et de la musique de chambre, des pièces vocales et de la musique électro-acoustique et il travaille régulièrement avec des chorégraphes de danse contemporaine. En Avril 2002 la bourse de l'UNESCO lui a été décernée pour sa collaboration avec la Compagnie de danse Gaara à Nairobi (production *Abila*). Il a reçu de nombreuses commandes des festivals et ensembles les plus importants ; en 2010, invité par le programme artistique du DAAD, il arrive à Berlin, où il vit aujourd'hui. Depuis 2011, il donne des master classes de composition au Conservatoire de Paris, à la Columbia University de New York ainsi qu'à la Haute Ecole de musique de Lucerne. Il a reçu de nombreux prix pour ses œuvres dont le Grand Prix Tansman (2010), et le Prix George Enescu (2011). Dans son langage musical, Adámek combine des éléments de la musique classique contemporaine avec des éléments empruntés à des cultures lointaines qu'il transforme (Bali, Nouvelle-Calédonie, Japon et Andalousie par exemple) mais aussi des sons d'instruments construits pour ses pièces. En 2014/2015, il était boursier de l'Académie de France à la Villa Médicis à Rome.

ONDŘEJ ADÁMEK

Körper und Seele

für Air Machine, Chor und Orchester (2014)

Musik als Klangtheater

Meine Musik ist ein Klangtheater, in dem die Klangobjekte zu Personen werden und unterschiedliche Dialoge, Beziehungen, Kommunikationen und Dramen untereinander kreieren und aufbauen. Ich habe oft das Gefühl, dass die Stücke, die ich schreibe, bereits im Kosmos existiert haben und ich nur als eine Art Medium diene, als ein Instrument, das sie empfängt, sie zu Papier bringt und somit für die Musiker notiert und für das Publikum hörbar macht.

Bereits mein ganzes Leben lang forsche und entdecke ich eine Auswahl von unabhängigen Klängen, Gesten, Emotionen und sammle sie. Ich frage mich dabei immer, was die genauen Kriterien für meine Auswahl sind. Ist es die Authentizität? Für mich ist es eine besondere Herausforderung, mit vielem gleichzeitig verbunden zu sein – mit dem Körper, seinem Atem und dem Puls, mit der Welt um mich herum, mit der Natur, den Menschen, den Musikern, dem Publikum und mit der präsenten Energie.

Wenn ich komponiere, handle ich ganz und gar instinktiv. Ich nehme mir für jedes Projekt viel Zeit und schreibe hunderte Entwürfe. Ich redigiere das, was ich bereits geschrieben habe, immer und immer wieder, auch wenn dies nur minimale Veränderungen zur Folge hat. Während dieses Prozesses werden meine Ideen gefiltert und aufgearbeitete Ideen von früheren Stücken ausgesiebelt. Manche Ideen bleiben, andere verschwinden, manche davon werden die ausdrucksvollsten, manche die am meisten entwickelten, und so weiter. Während dieses forschenden /vorbereitenden Vorgangs entwickle ich eine neue Notation und lerne, wie ich etwas schreibe, was ich so zuvor noch nie geschrieben habe. Ich mag es immer weniger, Pläne und Konzepte anzuwenden. Manchmal habe ich eine genaue Vorstellung in meinem Kopf, aber ich bin nicht immer in der Lage, sie niederzuschreiben. Zuerst muss ich dafür eine Technik entwickeln...

Während ich komponiere, singe ich viel, dirigiere das imaginäre Orchester um mich herum oder artikuliere mit meinem Atem und Mund die Gestik und Rhythmik. Ich profitiere von den heutigen Möglichkeiten, dass man sehr preisgünstige Musikinstrumente kaufen kann, die genau denselben Bau haben wie die wirklich teuren Exemplare der Profimusiker. Dies erlaubt mir,

die verschiedenen Spieltechniken selbst auszuprobieren. Während ich komponiere, spiele ich auf diversen Instrumenten, um mich in den Interpreten hineinzusetzen und um spezielle Spieltechniken zu entdecken (auf Streichinstrumenten, Flöten, Gitarren, Perkussionsinstrumenten, Klavieren). Dadurch, dass ich meine Musik immer wieder dirigiere, fühle ich mich in den Probenprozess stark mit einbezogen. Dies ist für mich eine sehr wichtige Erfahrung, und ich bekomme einen Eindruck, wie ich meine Partituren verbessern kann, und wie sich die Rolle des Dirigenten fortwährend verändert.

In meiner Kindheit habe ich oft der Musik von Bach und Mozart gelauscht und es sehr bedauert, nicht in ihrer Zeit geboren zu sein, oder in einer Zeit, die es mir erlaubt, in derselben musikalischen Sprache zu komponieren, wie sie es taten. Während meines Studiums wurden mir viele Tabus und Verbote in der Musik beigebracht. Nachdem ich mein Studium beendet hatte, hat es mich Jahre gekostet, mich von all diesen Zwängen zu befreien. Ich erlaube es mir, in der Ästhetik oder Sprache zu komponieren, die mir gefällt.

Ich will, dass meine Musik kommuniziert. Ich benötige immer öfter einen Text oder einen Kontext, eine Geschichte hinter der Musik, eine zusätzliche musikalische Bedeutung.

Körper und Seele

Vier verschiedene Texte unterschiedlicher Zeitepochen und unterschiedlicher geographischer Zonen werden verknüpft. Alle diese Texte reflektieren in unterschiedlicher Art und Weise das Verhältnis zwischen der Seele und dem Körper.

1. Sjón: *finnagaldur / wizzardry / schamanenzauberei*
(Isländisches Original, deutsche Übersetzung, tschechische Übersetzung)
2. *Duše a tělo / Body and Soul / Körper und Seele* (Volkstümlicher tschechischer Text, 19. Jh.)
3. *Viraja Homa* (Auszug aus dem rituellen vedischen Mantra, Sanskrit)
4. Sjón: *uppstigning á fjöllum / ascension in the mountains / himmelfahrt in den bergen*
(Englische Übersetzung)

Die Entstehung dieses Werkes verlief parallel zur Entwicklung der Air Machine. Vor fünf Jahren begann ich mit Luft zu experimentieren und konstruierte eine Maschine, die Staubsauger mit verschiedenen aufblasbaren Objekten, Obertonflöten und anderen selbstgebauten, nicht temperierten Blas- und Spielzeuginstrumenten verbindet.

Zur gleichen Zeit las ich Gedichte von Sjóń, der damals mein Nachbar im Stipendiatenhaus des DAAD in Berlin war. Besonders begeisterte mich das Gedicht *schamanenzauberei*, und zu meiner Überraschung stellte ich fest, dass es sich wunderbar zum Klang der von mir über dem Zimmer des Dichters gebauten und bespielten Air Machine fügte.

Zu jener Zeit erteilte mir Armin Köhler den Auftrag, für die Donaueschinger Musiktage ein Werk für Chor, Orchester und die Air Machine zu komponieren. Dafür wählte ich zwei Gedichte von Sjóń aus: *schamanenzauberei*, in dem es um die Schwere des Körpers geht, und *himnelfahrt in den bergen*, das die Thematik der körperlichen Leichtigkeit aufgreift. Aber nicht nur die Texte allein waren eine Quelle der Inspiration, sondern auch wie der Dichter über sie sprach. Sjóń redet gerne über seine Werke, und jedes Mal, wenn er dies tat, überraschte er mich mit neuen Interpretationen seiner Texte. Später kamen noch die beiden anderen Texte hinzu, welche sich ebenfalls mit der Beziehung von Körper und Seele beschäftigen: ein volkstümlicher tschechischer Text sowie ein vedisches Mantra.

Das Stück beginnt mit der laponischen Schamanenzauberei (Sjóń, *finnagaldur*). Sjóń beschreibt in seinem Text ein angestammtes Ritual und eine spirituelle, laponische Schamanenzauberei, welcher die niederen Geräusche des menschlichen Körpers, die gleichzeitig während des Rituals erklingen, gegenübergestellt werden.

Im letzten Sommer beendete ich *Polednice / Die Mittagshexe* für Chor und Orchester, ein Werk, das auf einer in Tschechien bekannten Ballade des Romantikers Karel Jaromír Erben basiert. In der selben Balladensammlung entdeckte ich auch *Duše a tělo / Body and Soul / Körper und Seele*, ein volkstümlicher tschechischer Text. Die Einfachheit und Direktheit sowie der Rhythmus des Textes haben mir sofort gefallen. Der Text ist ein Zwiegespräch der leidenden Seele mit dem toten, sündigen Körper (»Körper, Körper, was hast du getan, du warst so stolz, du warst gekleidet in Gold, du gingst tanzen, vergaßst dabei Gott, ich leide, leide wegen dir!!!!« [...] »Seele, Seele, gib nicht mir die Schuld, du hast mich die ganze Zeit begleitet!!!« [...] »Ich war die ganze Zeit mit dir, Körper, aber ich konnte nicht einmal mich selbst kontrollieren« [...]). Ich beschloss, den Konflikt zwischen Lust und Schuld bis ins Groteske zu treiben.

Ein Jahr später verbrachte ich einen Monat in einem von Nithyananda geleiteten indischen Ashram. Jeden Morgen vollzogen die Mönche das »Viraja Homa« (ein Feuerritual der Ent-sagung) und das dazugehörige Mantra. Ich lernte von ihnen einige Teile dieses Mantras. Die Hindus glauben, dass allein die Phonetik des Sanskrit einen positiven, heilenden Effekt ausübt. Mich faszinierte die Schönheit dieser altertümlichen Sprache und ihre klangliche Ähnlichkeit mit dem Tschechischen. Erst am Ende meines Aufenthalts verstand ich die Bedeutung dieses Mantras: »Mit diesem Opfer sollen alle Formen meines Atems, meine Sinne und jeder Teil meines Körpers gereinigt werden [...]«. Sofort wollte ich es in die Komposition *Körper und Seele* einbauen, allerdings war es schwierig, dieses Mantra in Musik umzusetzen. Schließlich beließ ich es nahezu in seinem originalen Zustand.

Das letzte Gedicht *uppstigning á fjöllum / ascension in the mountains / himmelfahrt in den bergen* von Sjón geht von der Vorstellung aus, wie jemand in die Berge hinaufgestiegen ist; es zeigen sich Fußabdrücke, allerdings nur in eine Richtung; die Fußspuren verlieren sich plötzlich...

Aus verschiedenen Gründen entschied ich, das Publikum in die Mitte der Orchestergruppen zu setzen: Es soll die Assoziation einer Schamanenzauberei mit Atem- und Energiewellen entstehen, die schnell den gesamten Raum durchqueren. Das Publikum soll dadurch in das Innere der »Körpergeräusche« eintauchen. Dadurch wird das Zwiegespräch zwischen Seele und Körper und ihrer physischen Distanz, also durch das »Streiten« der Musikerguppen, akzentuiert, indem letztere an den verschiedenen Ecken des Konzertsaals positioniert werden.

Hinter meinen letzten drei Werken verbergen sich ausdrucksstarke Geschichten. Das musika-lische Material besteht dabei aus sehr einfachen, liedähnlichen, melodisch-rhythmischen Motiven, die von den jeweiligen Textvorlagen ausgehen. Im Vergleich zu *Kameny*, dem vorangegangenen Werk für das SWR Vokalensemble Stuttgart und das Ensemble intercontemporain – ebenfalls mit einem Text von Sjón – spiele ich in diesem Werk viel mehr mit der Rhythmik und den speziellen Vokaltechniken und weniger mit den harmonischen Strukturen.

Die Air Machine ist ein Instrument, das aus zwei Staubsaugern (einer saugt die Luft ein, der andere bläst sie heraus, beide stehen hinter der Bühne) und aus einem System von Ventilen, welche die Luftausgänge automatisch öffnen und schließen (Wasserventile, die mit Servomotoren verknüpft sind), besteht. Mit einem Gartenschlauch verbinde ich alle möglichen Blasinstrumente, Spielzeuginstrumente und auch Luftrüssel, Ballons oder andere aufblasbare Dinge mit einem der

Luftausgänge (beispielsweise eine Obertonflöte, Ballons verschiedenster Farbe, Form und Größe, Signalpfeifen, Flageolett-Röhren, Spielzeugdoppelrohrinstrumente, Hupen). Das gesamte Objekt, das von einem Pianisten mittels eines MIDI Keyboards bedient wird, wird zu einem surrealen Optik- und Geräusch-Theater. Die Air Machine, mit der ich viel experimentiert habe, ist vielfach die Quelle der Musik und des Klangmaterials.

Ondřej Adámek

Übersetzung aus dem Englischen: Nele Haller

ONDŘEJ ADÁMEK

Körper und Seele

for air machine, choir and orchestra (2014)

Music as a Sonic Theatre

This is a collection of independent statements about my manner of composing music. What is the challenge of composing for me? To find out how to be musical and contemporary at the same time. To be connected to the body and its breath and pulse, to the world around me, nature, people, musicians, public, actual energy.

When I compose, I work completely intuitively. I take a lot of time for each project and write hundreds and hundreds of sketches. I rewrite what I have already written again and again, just in a slightly different manner. Through this process, my ideas are filtered and recycled ideas from previous pieces are evacuated. Some ideas stay, others disappear, some of them become the most highlighted, the most developed and so on. During this research /preparatory process, I also develop a new notation and learn how to write something that I haven't written before. I am less and less capable of using plans and concepts. Sometimes I have a precise idea in the corner of my head, but I am unable to write it down. I have to develop a technique for it first.

While composing I sing a lot, conducting the imaginary orchestra around me or articulating all the gestures and rhythms with my breath and mouth. I benefit from today's possibilities for buying very cheap musical instruments that have exactly the same structure as the real expensive ones, but simply don't sound very good. This allows me to try out many playing techniques by myself. While composing, I play various instruments (string instruments, flute, guitar, percussion, piano) to get the feeling of the performer and to find special playing techniques.

I often have the feeling that the piece I am writing might already exist somewhere in the cosmos and I serve only as a medium, an instrument to download it, to put it on paper and make it become notation for the musicians and audible for public. For my whole life I have been carrying out research, choosing independent sounds, gestures, emotions and collecting them. I still wonder: what are the exact criteria for my choice? An authenticity?

My music is a sonic theatre in which sound objects become personages and create different dialogues, relationships, communication and drama between one another. I feel very involved in the rehearsal process and conduct more and more of my music. This gives me very important experience and ideas about how to improve my scores and how to shift the conductor's role in the future of the music. I very often correct and update my scores in real time during rehearsals or after the performance.

In my childhood, I very often listened to the music of Bach and Mozart and regretted not having been born at the right time to be allowed to compose in the same musical language in which they did. During my studies, I was taught many taboos and musical prohibitions. After I had finished my studies, it took me years to liberate myself from all those constraints. I allow myself to write any aesthetic or language I want if it is for an authentic purpose and makes sense in the context.

I want my music to communicate. Sometimes a wrong interpretation, bad acoustic or hostile audience becomes an obstacle, and I need the "message" to get across in any conditions. For that reason, I make the greatest effort to convey the "message" hidden in my music as loudly as possible, as clearly as possible, and to be involved and responsible in the whole chain from the very first idea through the rehearsal process until the "message" reaches the public. I am in constant development and each of my pieces has a different starting point. More and more, I need a text or a context, a story behind the music, an extra-musical meaning.

Body and Soul

I combine four different texts coming from different epochs and different geographical zones. All the texts reflect in very different ways the connection between the body and the soul.

1. Sjón: *finnagaldur / wizzardry / schamanenzauberei*
(Icelandic original, German translation, Czech translation)
2. *Duše a tělo / Body and Soul / Körper und Seele* (Czech popular text, 19th century)
3. *Viraja Homa* (Extract from Vedic ritual mantra, Sanskrit)
4. Sjón: *uppstigning á fjöllum / ascension in the mountains / himmelfahrt in den bergen*
(English translation)

The genesis of this piece is related to the development of the air machine. Five years ago, I started to experiment with air and construct a machine that connects vacuum cleaners with different inflatable objects, overtone flutes and other homemade non-tempered wind and toy instruments.

Around the same time, I had poems by Sjón, who was my neighbour at this time, on my desk. I found *schamanenzauberei* very interesting, and surprisingly related to the sound of the instrument that I was building one floor above the poet's study.

Then Armin Köhler commissioned me to write a piece for choir, orchestra and air machine. I chose two poems by Sjón: *schamanenzauberei*, reflecting on the heaviness of the human body, and *ascension in the mountains*, about weightlessness. It was not only the texts that inspired me, but also listening to the poet talking about them. Each time Sjón, who likes to speak about his work, surprised me with a new level of meaning in his texts. Much later, these were joined by two other texts also reflecting on the connection between the soul and the body: a Czech popular text and a Vedic mantra.

The piece starts with Lapp wizardry (Sjón, *finnagaldur / schamanenzauberei*). In his text, Sjón confronts an ancestral ritual and a high spiritual level of Lapp shamanism with the very low-level noises of human body that come simultaneously during those rituals.

Last summer I finished *Polednice* for choir and orchestra based on a very famous poem by the Czech romantic poet Karel Jaromír Erben. I greatly enjoyed working on a Czech text. In the same book I found *Body and Soul*, a Czech popular text that Erben collected. I immediately liked the simplicity and immediacy of the text and its rhythm. The text is an argument between the suffering soul and the dead sinful body (“Body, body, what had you been doing, you were proud, dressed in gold, went to dance, forgot God, I am suffering, suffering because of you!!!!” [...] “Soul, soul, don’t give me the blame, you were always with me!!!” [...] “I was always with you, body, but I couldn’t control even myself”). I decided to push this conflict between pleasure and guilt to its grotesque extreme.

A year ago I spent one month in India, at an ashram of Nithyananda. Every morning the monks prepared “Viraja Homa” (a fire ritual for renunciation) and its corresponding mantra. I learned some parts of the mantra with them. The Hindus say that the mere phonemes of Sanskrit have a healing effect. I was fascinated by the beauty of this ancient language and its proximity to the sound of the Czech language. It was only at the end of my stay that I discovered the meaning of this mantra: “By this oblation, all levels of my breath, all my senses and each part of my body become purified...” I immediately wanted to use it as a part of the piece *Körper und Seele*, but it was difficult to merge this mantra with my music and I finally had to leave it almost in its original state.

The last, short and haiku-like poem by Sjón, *ascension in the mountains*, is a very simple claim that somebody might have ascended in this place, there are footsteps, only leading one way, and then they stop...

For various reasons I decided to have the audience in the middle of orchestra groups, for example: I associated Lapp wizardry with waves of breath and energy rapidly crossing the whole space. The audience is invited to move inside the “body noises”. I underline the argument between the soul and the body and their physical distance with “arguments” between the groups of musicians in opposite corners of the concert hall.

In my last three pieces there has been a strong story behind the music. The musical material comes mainly from very simple, songlike melodic /rhythmic motifs closely related to the text. Compared to the previous piece *Kameny*, which I wrote for the SWR Vokalensemble Stuttgart and Ensemble intercontemporain on the text by Sjón, I play more in this piece with the rhythm and special vocal techniques and less with harmonies.

The air machine is an instrument that consists of two vacuum cleaners (one blowing air in, the other sucking air out, both hidden behind the stage) and a system of automated valves opening and closing air outputs (water valves combined with servo motors). I use a Gardena connection to connect all sorts of wind instruments, toy instruments and also party blowers, balloons or other inflatable objects to their individual air outputs (for example overtone flutes, balloons of different colours, shapes and sizes, siren whistles, harmonic tubes, toy double reed instruments, car horns). The whole object, controlled by a MIDI keyboard controller by one pianist, becomes a surrealist visual and noise theatre. The air machine that I developed in a very empirical way is often the source of the music and the sound material.

Ondřej Adámek

ONDŘEJ ADÁMEK

Körper und Seele

pour air machine, chœur et orchestre (2014)

Musique en tant que théâtre sonore

Ma musique est un théâtre sonore dans lequel les objets sonores deviennent des personnes entre lesquelles se créent et s'échafaudent divers dialogues, relations, communications et drames. J'ai souvent l'impression que les pièces que j'écris existaient déjà dans le cosmos et que je ne suis qu'une espèce de médium, d'instrument qui les reçoit, les couche sur le papier et ainsi les note pour les musiciens et les rend audible pour le public.

Tout au long de ma vie, j'ai fait des recherches et découvert un choix de sonorités, gestes et émotions originaux que je collecte. En faisant ceci, je me demande toujours quels sont exactement les critères de mes choix. Est-ce l'authenticité ? Pour moi c'est un défi particulier que d'être en lien avec beaucoup de choses à la fois – avec le corps, le souffle et la pulsation, le monde qui m'entoure, la nature, l'homme, les musiciens, le public et l'énergie présente.

Lorsque je compose, j'agis de manière totalement instinctive. Je me donne beaucoup de temps pour chaque projet et j'écris des centaines d'esquisses. Je rédige ce que j'ai déjà écrit, en recommençant toujours et toujours, même si ceci n'est suivi que de modifications minimales. Au cours de ce processus, mes idées sont filtrées et les idées retravaillées issues de pièces antérieures sont éliminées. Certaines idées restent, d'autres disparaissent certaines deviennent les plus expressives, d'autres les plus développées etc. Pendant ce processus de recherche /préparation, je développe une nouvelle notation et apprends comment écrire quelque chose que je n'avais encore jamais écrit de la sorte. J'aime de moins en moins me servir de plans et de concepts. Parfois j'ai une idée précise dans la tête, mais je ne suis pas toujours en mesure de la noter. Pour cela il me faut d'abord développer une technique...

Lorsque je compose, je chante beaucoup, je dirige l'orchestre imaginaire autour de moi ou j'articule avec ma respiration et ma bouche les gestes et les rythmes. Je profite de la possibilité qu'on a aujourd'hui d'acheter très bon marché des instruments de musique qui sont construits exactement comme les exemplaires vraiment chers des musiciens professionnels. Ceci me permet d'essayer moi-même les différentes techniques de jeu. Quand je compose, je joue les différents

instruments pour me mettre à la place des interprètes et pour découvrir des techniques de jeu spéciales (sur les instruments à cordes, flûtes, guitares, instruments à percussion, pianos). Comme je dirige souvent ma musique, je me sens fortement intégré au processus de répétition. C'est pour moi une expérience importante qui me donne une idée de la manière d'améliorer mes partitions et me montre comment le rôle du chef d'orchestre évolue sans cesse.

Dans mon enfance, j'ai souvent écouté de la musique de Bach et Mozart et beaucoup regretté de ne pas être né à leur époque ou à une époque qui m'aurait permis de composer dans le même langage musical qu'eux. Pendant mes études, on m'a inculqué de nombreux tabous et interdictions en musique. Après avoir terminé mes études, j'ai mis des années à me libérer de toutes ces contraintes. Je m'autorise à composer dans l'esthétique ou le langage qui me plaît.

Je veux que ma musique communique. J'ai souvent besoin d'un texte ou d'un contexte, d'une histoire derrière la musique, d'une signification musicale supplémentaire.

Corps et âme

Quatre textes originaires d'époques et de zones géographiques différentes sont combinés ici. Tous ces textes constituent, chacun à sa manière, une réflexion sur le rapport entre l'âme et le corps.

1. Sjón: *finnagaldur / wizzadry / schamanenzauberei / [magie chamannique]*
(Original islandais, traduction allemande, traduction tchèque,)
2. *Duše a tělo / Body and Soul / Körper und Seele / [Corps et âme]*
(Texte populaire tchèque, XIX^e siècle)
3. *Viraja Homa* (Extrait du Mantra védique rituel, sanskrit)
4. Sjón: *uppstigning á fjöllum / ascension in the mountains / himmelfahrt in den bergen / [ascension dans les montagnes]* (Traduction anglaise)

Cette œuvre a vu le jour parallèlement au développement de l'« air machine ». Il y a cinq ans, j'ai commencé à expérimenter avec de l'air et j'ai construit une machine qui relie des aspirateurs à différents objets gonflables, flûtes harmoniques et autres instruments à vent et instruments jouets non tempérés.

En même temps, je lisais des poèmes de Sjóń qui était alors mon voisin à la maison des bourgeois du DAAD à Berlin. Son poème *schamanenzauberei* me ravissait tout particulièrement et très surpris, je me rendis compte qu'il allait très bien avec la sonorité de la machine à air que j'avais construite et que je jouais dans la pièce au dessus de la chambre du poète.

A cette époque, Armin Köhler me passa une commande pour les journées musicales de Donaueschingen : composer une pièce pour chœur, orchestre et machine à air. Pour ceci, je choisis deux poèmes de Sjóń : *schamanenzauberei*, dans lequel il est question du poids du corps, et *himmelfahrt in den bergen*, qui a pour thème la légèreté corporelle. Mais les textes n'ont pas été ma seule source d'inspiration, il y avait aussi la manière dont parlait le poète. Sjóń aime bien parler de ses œuvres, et chaque fois qu'il le faisait, il me surprenait par de nouvelles interprétations de ses textes. Plus tard, deux autres textes qui traitent également du rapport entre le corps et l'âme sont venus s'ajouter : un texte populaire tchèque ainsi qu'un mantra védique.

La pièce débute par la magie chamanique laponne (Sjóń, *finnagaldur*). Sjóń décrit dans son texte un rituel traditionnel et une magie chamanique laponne spirituelle à laquelle sont opposés les bruits profanes du corps humain qui se font entendre pendant le rituel.

L'été dernier, j'ai terminé *Polednice / La sorcière de midi* pour chœur et orchestre, une œuvre basée sur une ballade de l'auteur romantique Karel Jaromír Erben, très connue en Tchéquie. Dans le même recueil de ballades, j'ai découvert aussi un texte populaire tchèque *Duše a tělo / Body and Soul / Körper und Seele*. Ce texte m'a plu tout de suite par son côté simple et direct ainsi que par son rythme. C'est un dialogue entre l'âme souffrante et le corps mort, entaché par le péché (« Corps, corps, qu'as-tu fait, tu étais si fier, tu étais revêtu d'or, tu allais danser, oubliant Dieu, je souffre, souffre à cause de toi !!!! » [...] « Ame, âme, ne m'accuse pas d'être coupable, tu m'as accompagné tout le temps !!! » [...] « J'étais tout le temps avec toi, corps, mais je n'arrivais même pas à me contrôler moi-même » [...] Je décidai de pousser le conflit entre désir et culpabilité jusqu'au grotesque.

Un an plus tard, je passai un mois dans un Ashram indien dirigé par Nithyananda. Tous les matins, les moines accomplissaient le « Viraja Homa » (un rituel du renoncement par le feu) et le

mantra qui l'accompagne. Ils m'apprirent certaines parties de ce mantra. Les hindous croient que seule la phonétique du sanskrit exerce un effet positif, curatif. J'étais fasciné par la beauté de cette antique langue et par sa ressemblance sonore avec le tchèque. Ce n'est qu'à la fin de mon séjour que je compris la signification de ce mantra : « que par ce sacrifice, toutes les formes de ma respiration, mes sens et chaque partie de mon corps soient purifiés [...] » Je voulus immédiatement l'intégrer à ma composition *Corps et âme*, en revanche il s'avéra difficile de mettre en musique ce mantra. En fin de compte je l'ai presque laissé dans son état original.

Le dernier poème *uppstigning á fjöllum / ascension in the mountains / Himmelfahrt in den Bergen* de Sjón part de l'idée de quelqu'un qui est monté dans la montagne ; on trouve des traces de pas mais seulement dans une direction ; les traces de pas se perdent tout à coup...

J'ai décidé pour diverses raisons de placer le public au milieu des groupes orchestraux : ceci doit créer l'association d'une magie chamanique avec des vagues de souffle et d'énergie qui traversent rapidement tout l'espace. Par là le public doit être plongé à l'intérieur des « bruits corporels ». Ceci accentue le dialogue entre âme et corps et exacerbe leur distance physique, la « dispute » entre les groupes de musiciens donc, ces derniers étant positionnés dans différents coins de la salle de concert.

Derrière mes trois dernières œuvres sont cachées des histoires hautement expressives. Le matériau musical est constitué de motifs mélodico-rythmiques très simples, comme des chansons, qui découlent des textes choisis.

En comparaison avec *Kameny*, l'œuvre précédente que j'avais écrite pour le SWR Vokalensemble Stuttgart et l'Ensemble intercontemporain, également sur un texte de Sjón, je joue dans cette pièce-ci beaucoup plus avec le rythme et les techniques vocales spéciales, et moins avec les structures harmoniques.

L'air machine est un instrument constitué de deux aspirateurs (l'un aspire l'air, l'autre le souffle, tous deux sont placés derrière la scène) et d'un système de valves qui ouvrent et ferment automatiquement les sorties d'air (des valves à eau reliées à des servomoteurs). Avec un tuyau d'arrosage, je relie toute sorte d'instruments à vents, instruments jouets mais aussi langues de belle-mère, ballons et autres objets gonflables à l'une des arrivées d'air (par exemple une flûte harmonique, des ballons de différentes couleurs, formes et tailles, des sifflets, des flageolets, des jouets à anche double, des klaxons). Dans sa globalité, l'objet, joué par un pianiste au moyen

d'un clavier MIDI, devient un théâtre optique et acoustique surréel. L'air machine, avec laquelle j'ai beaucoup expérimenté, est fréquemment la source de la musique et du matériau sonore.

Ondřej Adámek

Traduction de l'allemand : Catherine Fourcassié





JENNIFER WALSHE, geboren 1974 in Dublin (Irland), studierte Komposition bei John Maxwell Geddes am Royal Conservatoire of Scotland und bei Kevin Volans in Dublin; 2002 graduierte sie an der Northwestern University in Chicago, wo sie bei Amnon Wolman und Michael Pisaro studiert hatte. Ihre Kompositionen wurden in Europa, den USA und Kanada aufgeführt. 2000 erhielt Jennifer Walshe den Kranichsteiner Musikpreis der Internationalen Ferienkurse Darmstadt, 2002 den Ersten Preis der SCI/ASCAP Commission Competition. 2002 und 2014 war sie Dozentin bei den Darmstädter Ferienkursen. Neben ihrer Arbeit als Komponistin tritt Walshe, die sich auf erweiterte Stimmtechniken spezialisiert hat, als Vokalsolistin auf. Sie improvisiert und konzertiert mit Musikern in Europa und den USA sowie mit ihrem Duo »Ma La Pert« mit Tony Conrad. In ihrem

aktuellen Projekt »Grúpat« erscheint Jennifer Walshe in neun verschiedenen Alter Egos und entwickelte dafür Kompositionen, Installationen, graphische Partituren, Filme, Photographien, Skulpturen und Kostüme. Die Stücke der »Grúpat«-Mitglieder wurden bei verschiedenen internationalen Festivals gespielt. 2010 wurde Walshes vierte Oper, *The Geometry*, in New York uraufgeführt; neue Arbeiten der »Grúpat«-Mitglieder wurden in der Ausstellung »No Irish need apply« im Chelsea Art Museum in New York gezeigt.

JENNIFER WALSHE, born in Dublin in 1974, studied composition with John Maxwell Geddes at the Royal Conservatoire of Scotland and with Kevin Volans in Dublin; she graduated in 2002 from Northwestern University, Chicago, where she had studied with Amnon Wolman and Michael Pisaro. Her compositions have been performed in Europe, the USA and Canada. Jennifer Walshe received the Kranichstein Music Prize at the Darmstadt International Summer Courses for New Music in 2000, and was awarded first prize in the SCI/ASCAP Commission

Competition in 2002. She was a composition tutor at the Darmstadt Summer Courses in 2002 and 2014. In addition to her work as a composer, Jennifer Walshe, who specialises in extended vocal techniques, also performs as a vocal soloist. She improvises and appears with musicians in Europe and the USA, also with “Ma La Pert”, her duo with Tony Conrad. In her current project “Grúpat”, Jennifer Walshe appears as nine different alter egos for which she developed compositions, installations, graphic scores, films, photographs, sculptures and costumes. The pieces by the “Grúpat” members have been played at various international festivals. In 2010, Walshe’s fourth opera *The Geometry* was premiered in New York; new works by the Grúpat members were presented in the exhibition “No Irish Need Apply” at the Chelsea Art Museum, New York.

JENNIFER WALSHE, née en 1974 à Dublin (Irlande), a étudié la composition avec John Maxwell Geddes au Royal Conservatoire of Scotland et avec Kevin Volans à Dublin ; elle obtient ses diplômes en 2002 à la Northwestern University de Chicago où elle a étudié auprès de Amnon Wolman et Michael Pisaro. Ses compositions sont jouées en Europe, aux Etats-Unis et au Canada. En 2000 Jennifer Walshe reçoit le Kranichsteiner Musikpreis des Cours d’été de Darmstadt, en 2002 le premier prix de la SCI/ASCAP Commission Competition. En 2002 et 2014, elle enseigne aux Cours d’été de Darmstadt. A côté de son travail de compositrice, Jennifer Walshe, qui s’est spécialisée dans les techniques vocales contemporaines, se produit comme soliste vocale. Elle improvise et donne des concerts en Europe et aux Etats-Unis avec d’autres musiciens ou le Duo Ma La Pert qu’elle forme avec Tony Conrad. Dans son projet actuel « Grúpat », Jennifer Walshe apparaît sous la forme de neuf alter egos différents ; elle a développé à cet effet des compositions, installations, partitions graphiques, films, photographies, sculptures et costumes. Les pièces des membres de « Grúpat » ont été jouées dans différents festivals internationaux. En 2010 son quatrième opéra, *The Geometry* a été créé à New York ; le Chelsea Art Museum de New York a présenté de nouvelles réalisations des membres de « Grúpat » dans son exposition « No Irish need apply ».

JENNIFER WALSH

The Total Mountain (2014)

Jede künstlerische Bewegung seit Anbeginn der Zeit stellt den Versuch dar, mehr von dem, was der Künstler für die Realität hält, auf irgendeine Weise ins Kunstwerk hineinzuschmuggeln. Zola: »Jeder wahre Künstler ist nach eigener Auffassung mehr oder weniger ein Realist«. Braques Ziel: »Der Realität so nah wie möglich zu kommen«. (David Shields: *Reality Hunger*)

Hier habe ich jedoch die Ebenen des Selbst und der Identität nur mit nach innen gerichtetem Blick behandelt. Der Grund dafür, dass 2012 so viel interessanter ist als 1912, ist die Tatsache, dass wir nun dieses Ding namens Internet in unserem Leben haben, und dieses Internet-Zeug ist, im McLuhan'schen Sinne, zu einer wahren Veräußerlichung unseres inneren Selbsts geworden – unserer Erinnerungen, unserer Emotionen, eines so großen Teils unseres ganzen Sein- und Zugehörigkeitsgefühls. Das Internet hat etwas genommen, das sich bisher in uns befand, und es nach außerhalb verlegt, es durchsuchbar, zerquetschbar, stehlbar und bastelbar gemacht. Laut William Gibson ist das Internet eine riesige einvernehmliche Halluzination, und in diesem geschichtlichen Augenblick gibt es wenige Menschen, die anderer Meinung sind.

(Douglas Coupland: *On Supersurrealism*)

Ästhetische Erfahrungen und Gegenstände teilen sich jetzt in die binären Kategorien von herunterladbar und nicht-herunterladbar.

(Douglas Coupland: *On Craft*)

Das populäre Vorbewusstsein..., jene stets sich verschiebenden Inhalte, welche – die Annahme ist berechtigt – von der Mehrheit der Individuen in einer gegebenen Gesellschaft zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt ins Bewusstsein gerufen werden können; das, was man »Allgemeinwissen« nennen kann.

(Victor Burgin: *The End of Art Theory*)

Aber das Internet, mit seiner schnellen Wucherung von Memes, erzeugt extremere Formen des Modernismus, als sich der Modernismus selbst je erträumte. [...] Bei dieser Art von Inhalt geht es um die Quantität der Sprache, die uns umgibt, und um die große Schwierigkeit, Bedeutung aus solchen Exzessen zu gewinnen. [...] Diese Formen des Schreibens – Textverarbeitung, Datenbankerstellung, Wiederverwertung, absichtliches Plagiiere, Identitätschiffrierung oder intensives Programmieren, um einige wenige zu nennen – galten traditionell als Phänomene außerhalb der literarischen Praxis. [...] Wir lesen nicht: Wir überfliegen, erfassen, erstellen Lesezeichen, kopieren, fügen ein und leiten weiter. Wir werden zu Informationshortern und Amateurarchivaren, die verzweifelt das Sammeln, Speichern und Verschieben von Artefakten betreiben, mit denen wir niemals interagieren werden. (Kenneth Goldsmith: *The Writer as Meme Machine*)

Übersetzung aus dem Englischen: Wieland Hoban

JENNIFER WALSH

The Total Mountain (2014)

Every artistic movement from the beginning of time is an attempt to figure out a way to smuggle more of what the artist thinks is reality into the work of art. Zola: “Every proper artist is more or less a realist according to his own eyes.” Braque’s goal: “To get as close as I could to reality.”

(David Shields: *Reality Hunger*)

But here I’ve only discussed levels of self and identity looking inward. What makes 2012 so much more interesting than 1912 is that we now have this thing called the Internet in our lives, and this Internet thingy has, in the most McLuhanistic sense, become a true externalization of our interior selves: our memories, our emotions, so much of our entire sense of being and belonging.

The Internet has taken something that was once inside us and put it outside of us, has made it searchable, mashable, stealable and tinkerable. The Internet, as described by William Gibson, is a massive consensual hallucination, and at this point in history, not too many people would disagree. (Douglas Coupland: *On Supersurrealism*)

Aesthetic experiences and objects are now dividing into the binary categories of downloadable and non-downloadable. (Douglas Coupland: *On Craft*)

The popular preconscious [...] those ever-shifting contents which we may reasonably suppose can be called to mind by the majority of individuals in a given society at a particular moment in history; that which is “common knowledge.” (Victor Burgin: *The End of Art Theory*)

But the Internet, with its swift proliferation of memes, is producing more extreme forms of modernism than modernism ever dreamed of [...] this type of content is about the quantity of language that surrounds us, and about how difficult it is to render meaning from such excesses. [...] These ways of writing – word processing, data basing, recycling, appropriating, intentionally plagiarizing, identity ciphering, and intensive programming, to name just a few—have traditionally been considered outside the scope of literary practice. [...] We don’t read: we skim, parse, bookmark, copy, paste, and forward. We become information hoarders and amateur archivists who frantically collect, store, and move artifacts that we’ll never interact with. (Kenneth Goldsmith: *The Writer as Meme Machine*)

JENNIFER WALSH

The Total Mountain (2014)

Depuis la nuit des temps, tout mouvement artistique constitue une tentative de faire passer le plus possible de ce que l'artiste tient pour la réalité dans l'œuvre d'art. Zola : « Chaque artiste véritable est plus ou moins un réaliste à ses propres yeux ». Le but de Braque : « me rapprocher autant que possible de la réalité »
(David Shields: *Reality Hunger*)

Mais ici je n'ai traité des niveaux du soi et de l'identité qu'avec un regard tourné vers l'intérieur. Ce qui rend 2012 tellement plus intéressant que 1912, c'est qu'il y a maintenant dans notre vie cette chose qu'on appelle internet ; et ce truc internet est devenu une véritable extériorisation de notre soi intérieur, au sens McLuhanien : de notre mémoire, de nos émotions, d'une si grande partie de tout notre sentiment d'être et d'appartenance. L'internet a pris quelque chose qui était jusqu'alors à l'intérieur de nous et l'a transféré à l'extérieur, le rendant consultable, écrasable, volable et bricolable. L'internet, tel que le décrit William Gibson, est une hallucination consensuelle massive, et à ce point de l'histoire, fort peu de gens le contrediraient.

(Douglas Coupland: *On Supersurrealism*)

Les expériences et objets esthétiques se répartissent maintenant entre les catégories binaires téléchargeable et non téléchargeable.
(Douglas Coupland: *On Craft*)

Le préconscient populaire [...] ces contenus toujours changeants dont on peut raisonnablement supposer qu'ils peuvent venir à l'esprit de la majorité des individus d'une société donnée à un moment historique particulier ; ce que l'on peut appeler « connaissances générales ».

(Victor Burgin: *The End of Art Theory*)



Mais l'internet, avec sa prolifération rapide de « mèmes », produit des formes plus extrêmes de modernisme que ce tout ce dont le modernisme a jamais pu rêver. [...] Ce type de contenus concerne la quantité de langage qui nous entoure et la difficulté qu'on a à trouver un sens dans ces excès. [...] Ces formes d'écriture – traitement de texte, banques de données, récupération, plagiat intentionnel, chiffrage de l'identité ou programmation intensive, pour n'en nommer que quelques unes – étaient traditionnellement considérées comme des activités situées en dehors du champ de la pratique littéraire. [...] Nous ne lisons pas : nous survolons, saisissons, produisons des favoris, copions, collons et faisons suivre. Nous devenons des stockeurs d'information et des archivistes amateurs qui collectent, enregistrent et déplacent désespérément des artefacts avec lesquels nous n'interagions jamais.

(Kenneth Goldsmith: *The Writer as Meme Machine*)

Traduction de l'allemand : Catherine Fourcassié

© 2015 NEOS Music GmbH

© 2014 Südwestrundfunk · Licensed by SWR Media Services GmbH

Distribution	www.neos-music.com
Producer	Wulf Weinmann
Executive Producers	Armin Köhler / Bernd Künzig, SWR Baden-Baden
SACD Live Recordings	17 October 2014 · Baarsporthalle (Cerha / Kyburz) 18 October 2014 · Konzertinstallation II, Reitturniergelände (Sarhan) 18 October 2014 · Mozart Saal, Donauhallen (Sciarrino / Szlavnic / Rihm) 19 October 2014 · Bartók Saal, Donauhallen (Ablinger / Mařatka / Ferneyhough)
SACD Recording Producers	Mařgorzata Albińska-Frank (Ablinger / Mařatka / Ferneyhough) Tobias Hoff (Cerha / Kyburz) · Siegbert Ernst (Sarhan) Dorothee Schabert (Sciarrino / Szlavnic / Rihm)
SACD Recording Engineers	Klaus-Dieter Hesse (Cerha / Kyburz) · Bernd Nothnagel (Sarhan) Wolfgang Rein (Sciarrino / Szlavnic / Rihm) Günther Zapletal (Ablinger / Mařatka / Ferneyhough)
SACD Mastering	Ute Hesse
SACD Authoring	Ingo Schmidt-Lucas, Cybele AV Studios
Publishers	Breitkopf & Härtel (Kyburz) · C. F. Peters (Ferneyhough) Editions Jobert (Mařatka) · Edition S music sound art (Steen-Andersen) Gérard Billaudot Éditeur (Adámek) · RAI Trade, Roma (Sciarrino) Universal Edition Wien (Cerha / Rihm) · Zeitvertrieb Wien Berlin (Ablinger) Self published (Szlavnic) · Manuscript (Sarhan)

Liner Notes	Ondřej Adámek · Friedrich Cerha · Brian Ferneyhough · Hanspeter Kyburz Kryštof Mařatka · Wolfgang Rihm · François Sarhan · Salvatore Sciarrino Simon Steen-Andersen / Bernd Künzig · Chiyoko Szlavnic <i>All texts reproduced by kind permission of SWR</i>
Translations	Nele Haller / Wieland Hoban / Birgit Gotzes / Barbara Maurer (German) Wieland Hoban (English) · Catherine Fourcassié (French)
Photographs	Siegfried Ablinger (Ablinger) · Emmanuel Ammon (Kyburz) Blackie Bouffant (Walshe) · delacy (Sarhan) · Philipp Henning (Szlavnic) Astrid Karger (Sciarrino) · Eric Marinitsch/UE (Cerha / Rihm) Charlotte Oswald (Ferneyhough) · Ugo Ponte (Adámek) Nemo Stephanovitch (Mařatka) · Christian Vium (Steen-Andersen) <i>All photographs reproduced by kind permission of SWR</i>
Cover Art	Dominik Weinmann (digipack: Donauhallen / booklet, p. 121) Jennifer Walshe · Ondřej Adámek · François Sarhan Chiyoko Szlavnic · Salvatore Sciarrino · Brian Ferneyhough
Editors	Brigitte Weinmann · Michael Zwenzner
Typesetting & Layout	Dominik Weinmann, graphics & design, Munich

SIMON STEEN-ANDERSEN · *Piano Concerto* · Pre-Production of the Video

A production of SWR2 Musik in cooperation with ZKM Karlsruhe

Idea	Simon Steen-Andersen
Project / Production Management	Jan Gerigk
Technical Management	Manuel Weber
Stagecraft	Berthold Schwarz
High Speed Camera Operator	Jörn Knieriemens
Camera	Moritz Büchner / Lukas Rick / Christina Zartmann
Multichannel Recording	Klaus-Dieter Hesse / Tobias Neumann
Preparation, Construction, Realization	Klavierhaus Claudio Labianca GmbH, Simon Schmieder / Jan Gerigk
Release Mechanism	Markus Heeling / Manuel Weber / Manfred Hauffen
Restoration / Reactivation of the Grand Piano	Simon Schmieder

Supported by GGF- Gesellschaft für Grundstücksvermittlung und Finanzierungsvermittlung mbH, Stuttgart
and Leipziger Logistik & Lagerhaus Südwest GmbH, Ettlingen

SIMON STEEN-ANDERSEN · *Piano Concerto*

ONDŘEJ ADÁMEK · *Körper und Seele*

DVD Live Recordings: 19 October 2014 · Baarsporthalle

Camera	Andreas Dörner / Gerry Kaul / Alexander Küpper Clemens Reinelt / Panja Schenk Moritz Büchner / Anna-Lena Vogel (Live Video)
Editing	Jacqueline Elder / Claudia Schreiber / Juliane Enke
Image Engineering	Hartmut Hoss
Sound	Ute Hesse
Audio Producer	Helmut Hanusch
Unit Manager	Andrea Schömmel / Laura Lichtenberger
Production Manager	Thorsten Hubrich
Commissioning Editor	Harald Letfuß
Video Director	Alexander Radulescu

JENNIFER WALSHE · *The Total Mountain*

DVD Live Recording: 18 October 2014 · Strawinsky Saal, Donauhallen

Director	Jennifer Walshe
Camera	Katharina Herkommer / Jörg Lohner / Jennifer Walshe
Editing	Jennifer Walshe
Sound	Jörg Heinkel
Audio Producer	Thomas Angelkorte

Jennifer Walshe likes to thank Brunel University London

Kämpfer für die Moderne

Armin Köhler und die Donaueschinger Musiktage

A film by Syrthos J. Dreher

First broadcast: SWR Fernsehen SWR3, 23 November 2014

Writer	Syrthos J. Dreher
Editing	Frank Brandstetter
Commissioning Editor	Harald Letfuß

DVD

Mastering: msm-studios GmbH

Country Code: ① NTSC

Subtitles: German / English / French / Spanish

Sound Format: 5.1 Surround

Picture Format: 16:9

NEOS

Donaueschinger Musiktage 2014

ERRATA

Booklet p. 64

PETER ABLINGER (*1959) **points**

& views (2014)

28:00

World premiere · Work commissioned by SWR

points & views is dedicated to Armin Köhler

1. Ink-jet print, 6,40 x 6,40, 16 parts
2. Ensemble, 2 pianos, 2 loudspeakers, 16 parts

01	Score 1 / Tile 1	01:45	09	Score 9 / Tile 9	01:45
		01:45	10	Score 10 / Tile 10	01:45
		01:45	11	Score 11 / Tile 11	01:45
		01:45	12	Score 12 / Tile 12	01:45
02	Score 2 / Tile 2	01:45	13	Score 13 / Tile 13	01:45
		01:45	14	Score 14 / Tile 14	01:45
		01:45	15	Score 15 / Tile 15	01:45
03	Score 3 / Tile 3	01:45	16	Score 16 / Tile 16	01:45

Ensemble Modern

Hermann Kretzschmar / Ueli Wiget pianos

Jonathan Stockhammer conductor

Score 5 / Tile 5