



**PETER ABLINGER (\* 1959)**

- [1] Der Regen, das Glas, das Lachen  
für 25 Instrumentalisten (1994) 22:14
  - [2] Ohne Titel / 14 Instrumentalisten (1992) 12:26
  - [3-B] Quadraturen IV („Selbstportrait mit Berlin“)  
für Ensemble und Zuspil-CD (1995-98) 16:45
- TT 51:43**

Klangforum Wien  
Sylvain Cambreling

- [1] Live-Mitschnitt vom 17. 12. 1997, Konzerthaus Wien
- [3] Auftragswerk des Klangforum Wien. Live-Mitschnitt der UA der Musik-  
Biennale Berlin vom 20. 3. 1999, realisiert mit Thomas Musil, IEM Graz

Coverfoto: © Siegrid Ablinger

**Klangforum Wien**

Peter Andritsch	Vla	(1)
Annegret Bäuerle	Fl	(1)
Annette Bik	Vi	(1,3-8)
Peter Böhm	Elektroakustik	(1,3-8)
Wilfried Brandstötter	Tb	(1,2)
Reinhold Brunner	Cl	(1)
Sasa Dragovic	Tr	(1,2)
Aileen Dullaghan	Vi	(1)
Andreas Eberle	Pos	(1,2)
Katrina Eritage	Fl	(1)
Thomas Fheodoroff	Vi	(2)
Marino Formenti	Keyboard	(3-8)
Sebastian Fuchsberger	Pos	(1)
Eva Furrer	Fl	(1,2,3-8)
Uli Fussenegger	Cb	(1,2)
Mathilde Houriangou	Keyboard	(3-8)
Gunde Jäch-Micko	Vi	(2,3-8)
Andrew Jezek	Vla	(1,2)
Michael Kinn	Perc	(1)
Benedikt Leitner	Vlc	(1,2,3-8)
Andreas Lindenbaum	Vlc	(1,3-8)
Pierre-Stéphane Meugé	Sax	(1,2)
Michael Moser	Vlc	(1)
Florian Müller	Pf	(2)
Florian Müller	Keyboard	(1,3-8)
Dimitrios Pollisoidis	Vla	(1,3-8)
Páivi Rissanin	Vi	(1)
Lukas Schiske	Perc	(1,2)
Donna Wagner-Molinari	Cl	(1,3-8)
Adam Weismann	Perc	(1)
Björn Wilker	Perc	(2)
Bernhard Zechhuber	Cl	(1,2,3-8)

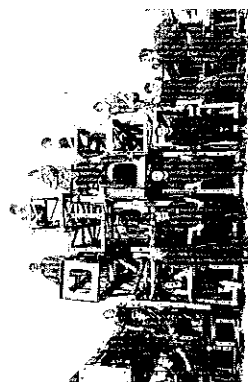




Foto: © Siegrid Abinger

Es gibt im Grunde nur 2 Dinge: Rezitativ und Arie.

Oder anders gesagt: Eine Geschichte erzählen und die Zeit anhalten. Und noch anders: Das Nacheinander und die Gleichzeitigkeit.

Das jeweils Erstere (das Zählen, die Abfolge) läßt sich auf einen Nenner bringen: Sprache. Das Zweite nicht; in ihm ist das Unsagbare mit eingeschlossen.

Manchmal denke ich, dieses Zweite könnte Musik heißen. Kein Sinn ist so wenig an die Linearität geknüpft wie das Ohr. Kein anderer Sinn ist, des Gleichzeitigen so intensiv fähig. Und doch ist die Musik nur selten bereit gewesen, diese Fähigkeit zu nutzen. Oft war sie nur die unterwürfige Dienerin der Sprache. Und ist es noch.

Sogar das Unsagbare stellen wir uns sagbar vor, und die Ewigkeit nach dem Modus der Sprache: als Ausdehnung. Als ein Auseinanderstreuen von Beginn und Ende. Als Verdünnung.

Ich behaupte das Gegenteil. Die Ewigkeit ist alles gleichzeitig, ist Anfangen und Aufhören jetzt in diesem Augenblick. Ist das zusammengezogene, verdichtete Jetzt dieses Augenblicks in jedem Augenblick. Und die Folge dieser Augenblicke wiederum in jedem Augenblick. Jetzt und immer.

Alle Musik gleichzeitig aber, das ist der Wasserfall, das Rauschen. Alle Symphonien und Opern gleichzeitig, alle Jazz-Solos, die schon gespielt wurden und noch zu spielen

sind, ein jeder Trommelrhythmus, der irgendwo geschlagen werden kann, und ein jedes Gute-Nacht-Lied, auch das, das zu singen vergessen wurde. Aber was wir wahrnehmen, ist nicht Alles. Was wir hören, ist nicht wirklich das Rauschen. Wir machen eine Auswahl. Wir machen das, was Debussy gesagt hat: Ich nehme alle Töne, lasse die fort, die mir nicht gefallen und lasse die übrig, die mir gefallen. Diese Auswahl ist unser Sein.

Wenn wir am Wasserfall stehen, nehmen wir unsere Gedanken wahr, aber nicht den Wasserfall selbst; Und wenn es uns gelingt, die Gedanken ruhen zu lassen, hören wir eine Melodie im Getöse. Ein jeder seine eigene!

Was sich da ereignet, ist von niemandem GEMACHT. Es ist nur durch das Rauschen ERMÖGLICHT.

Die Ermöglichung vor das Mächen zu stellen, gibt es als Haltung in der Kunst. In der vorge-schichtlichen (vorschriftlichen!) Kunst vor allem: Man schafft nicht, und macht keine Werke, man trifft nur eine Anordnung (man setzt einen Steinkreis, man schlägt auf ein Tam-tam, man wiederholt oft und oft die gleichen Silben) - eine Anordnung, in der sich etwas ereignen kann.

In den osteuropäischen Ikonen hat sich dieser Gedanke gehalten. Und manchmal findet er sich in neuerer Kunst.

Nicht das VERSCHIEDENE zählt, sondern das GLEICHE, in dem sich das EINE ereignen kann. (8/94)

## Hörbarkeit

Mein Material ist nicht der Klang.  
Mein Material ist Hörbarkeit.

So wie andere, die mit Klang arbeiten,  
etwa einen Klang setzen, dann eine Pause,  
setze ich Hörbarkeit, dann Unhörbarkeit.

Unhörbarkeit kann auf verschiedene Weisen entstehen.

Durch Leisigkeit, aber auch durch Lautheit.

Durch zu tiefe Töne und durch zu hohe Töne.

Durch Langsamkeit, aber auch durch Geschwindigkeit.

Dadurch daß zuwenig passiert, aber auch dadurch daß zuviel passiert.

Durch zu große Nähe und durch zu große Entfernung.

Durch zu kurze Dauern und durch zu lange Dauern.

Durch Leere und durch Fülle.

Hinzuzufügen ist, daß das Verhältnis von Hörbarkeit und Unhörbarkeit – im Gegensatz zu Klang/Pause – ein gewissermaßen transzendierendes ist. Erstens sind Hörbarkeit und Unhörbarkeit nicht einmal in der Idee absolut voneinander getrennt, sondern durch ein "kritisches Band" miteinander verknüpft. Das heißt, es gibt eine kritische Zone innerhalb derer, für jeden etwas unterschiedlich, der Übergang von der Hörbarkeit zur Unhörbarkeit passiert. Zweitens und wichtiger: Das Verhältnis von Hörbarkeit und Unhörbarkeit ist kein polares, sich ausschließendes, sondern der Wechsel der Hörbarkeit zur Unhörbarkeit bedeutet einen Übergang in einen ANDEREN Zustand.

Beispielsweise die Überschreitung einer gewissen Lautstärke wird zu Schmerz, die Überschreitung einer gewissen Frequenz wird zu Ultraschall, die Unterschreitung einer gewissen Dauer eines Tones wird zum Knack, die Überschreitung einer gewissen Informationsmenge wird zum Chaos etc. (6/97)

## Der Regen, das Glas, das Lachen / für 25 Instrumentalisten (1994)

„Der Regen, das Glas, das Lachen“ für 25 Instrumentalisten: Eintonsstück und Rauschen kommen hier zusammen. Das polymetrische Eintonsstück darin „glissandierte“ im Verlauf von 20 Minuten einmal durch die Oktave, ist also selbst zum All-Ton-Stück geworden. Während der Gesamtklang in 6 weiteren, gleichzeitig erklingenden Schichten stufenweise zum gänzlich flächigen Rauschen führt. Die Gleichzeitigkeit der Staffe lung vom Grobkörnigen (Ton) über die verschiedenen Stadien des feinkörniger (= dichter, geräuschhafter) Werdens bis zur Fläche (Rauschen) bleibt – potentiell – von Anfang bis Schluß durchgehalten. Das heißt, das Gespielte ist sehr dicht, ein gut Teil der Orientierung wird zur Sache des Hörers. Über weite Strecken wird er allein gelassen beim Hineinhören in die Ebenen des Stücks, beim sich Zurechtfinden IM KLANG.

Dieser Prozeß des Hineinhörens ist ein wesentlicher Teil des Stücks selbst, das eigenliche Ereignis, sein letztendliches Entstehen. Es ist kein „Miß“, die Ebenen hörend zu selektieren, auseinanderzudividieren. DER KLANG des Stücks setzt sich auch nicht zusammen aus den einzelnen Ebenen. Ich möchte sagen, ER FINDET STATT, über die Ebenen hinweg, durch sie hindurch, und in den Ohren des Hörers. Dort entstehen „Melodien“, die in kei-

ner der Schichten stehen, sondern die z.B. mit einem Klang in Schicht 6 beginnen, an die unmittelbar einer in Schicht 4, dann in 3 anschließt, um in 5 zu enden. Man könnte sagen, daß das Hören nicht entlang der gespielten Zeit abläuft, sondern „quer zur Zeit“ steht. Oder daß es sich ausdehnt, anstatt auf einer Linie zu bleiben. Es ist eine Art „Spektralwerden der Aufmerksamkeit“. Und als Hörer genieße ich das Pendeln zwischen den verschiedenen Hörformen – inklusive der Abwesenheit. (10/94)

## (Rain, glass, laughing)

„Der Regen, das Glas, das Lachen“ for 25 instrumentalists: this marks the juncture of a one tone piece and white noise. The constituent poly metric one tone piece takes 20 minutes to „glissando“ once through the octave and in the process turns into an all tone piece, while the total sound passes in stages through 6 further layers of simultaneous sound until it arrives at a single level of white noise. The simultaneity of the graduation from coarse-graininess (tone) to fine-graininess (= more compactness, more noise) right down to the surface (white noise) is maintained – potentially – from start to finish. This means that what is played is extremely dense and a large part of the orientation is left to the listener. Over long

periods he is left alone to listen in to the various levels of the piece, to find his way IN THE SOUND.

This process of listening in is an essential part of the piece itself, the actual event, the reason it came into being. No-one is "forced" when listening to select or distinguish between the different levels when listening to the piece. Nor is THE SOUND of the piece made up of its individual levels. I would like to say, IT OCCURS beyond the levels, through the levels, and in the ears of the listener. This is where "melodies" are created which do not feature in any of the layers, but which for example begin with a sound in layer 6, immediately followed by one in layer 4 and then in 3, only to end in layer 5. One might say that the process of listening does not run "along" the axis of chronological time but takes place "across" time. Or that it expands instead of remaining on a line. In this sense, it is a "kind of spectralisation of attention". And as a listener I enjoy oscillating between the different forms of listening - including that of absence.

#### (La pluie, le verre, le rire)

« Der Regen, das Glas, das Lachen » pour 25 instrumentalistes est la réunion d'un unisson et d'un frémissement sonore. L'unisson polymétrique « glissante » en 20 minutes dans toute l'octave pour devenir un son universel, tandis

que l'ensemble sonore, en 6 autres couches retentissant simultanément, aboutit progressivement à un vaste bruissement. La simultanéité de l'échelonnement entre l'état brut (ton) et les différents stades du devenir raffiné (= plus dense, plus bruyant), jusqu'à la surface (bruissement) perdue - potentiellement - du début à la fin. Ainsi, le morceau joué est très dense, et une grande partie de l'orientation relève de l'auditeur. Pendant de longs moments, ce dernier se retrouve seul lorsqu'il pénètre par l'écoute dans les niveaux du morceau, lorsqu'il s'oriente DANS LE SON.

Le processus consistant à pénétrer dans le morceau par l'écoute représente une partie essentielle du morceau lui-même, l'événement en soi, et finalement son origine. Sélectionner, séparer les niveaux n'est pas une « obligation ». LE SON du morceau n'est pas composé des différents niveaux. Je dirais plutôt qu'IL A LIEU, au-delà des niveaux, à travers les niveaux, et dans l'oreille de l'auditeur. C'est là que naissent des « mélodies » qui n'existent dans aucun des niveaux, mais qui commentent par exemple avec un son de la couche 6 suivi aussitôt d'un son de la couche 4 puis de la couche 3 pour aboutir dans la couche 5. On pourrait dire que l'écoute ne se déroule pas le long du temps du morceau, mais qu'elle est « perpendiculaire au temps ». Ou encore qu'elle s'évase au lieu de suivre une ligne. Il s'agit ici d'une sorte « d'évolution spectrale de l'attention ». Et en tant qu'auditeur, j'apprécie le va-et-vient entre les différentes formes d'écoute, y compris celle de l'absence.

#### Ohne Titel / 14 Instrumentalisten (1992)

h ist nicht h

den selben Moment / die scheinbare Wirklichkeit wiederholen / sie sich selbst verändern lassen / ohne daß wir es merken / weil wir uns mit ihr verändern

der Blitz / der Riß in der Wirklichkeit / nicht weitergehen in der Zeit / den Blitz wiederholen / bis man sieht / dazwischen durch / dazwischen hinein

h n'est pas h

répéter le même moment / la réalité apparente / faire qu'elle se transforme d'elle-même / sans que nous le remarquions / parce que nous nous transformons en même temps qu'elle

l'éclair / la fissure dans la réalité / ne pas avancer dans le temps / répéter l'éclair / jusqu'à ce que l'on y voit / à travers / à l'intérieur

maintenant n'est pas maintenant

jetzt ist nicht jetzt

(6/92)

h is not h

to repeat the same moment / the appearance of reality / to make it change itself / without our realising / because we too are part of the same change

a flash of lightning / a tear in reality / not to move forward in time / to repeat the lightning / until you see / your way through / your way in

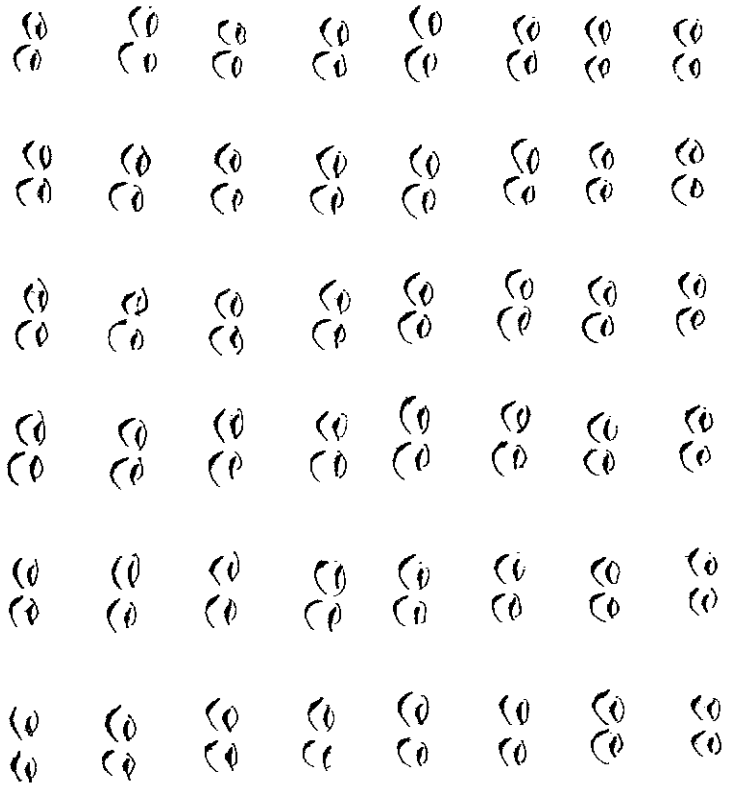
now is not now

**Ohne Titel / 14 Instrumentalisten**  
(1992)

Zumindest während der Arbeit an der Partitur von „Ohne Titel/14 Instrumentalisten“ hatte das Stück DOCH einen Titel, und zwar: „Augen (Ikonen 2)“. Fast gleichzeitig hatte ich ein Schreibheft vollgezeichnet mit Augenpaaren, die an byzantinischer Malerei orientiert waren. Einfach immer wieder das gleiche Augenpaar, vielleicht 30, 40 mal auf einer Seite, bis das Heft voll war. Vorne auf den Deckel schrieb ich „Augen (Ikonen 1)“.

At least while I was working on the score for "Ohne Titel / 14 Instrumentalisten" the piece DID have a name, which was: "Augen (Ikonen 2)" ("Eyes (Icons 2)"). Around the same time I had filled up a writing pad with pairs of eyes based on the techniques of Byzantine painting. It was always the same pair of eyes, perhaps 30 or 40 on a page, until the pad was full. On the front cover I wrote "Augen (Ikonen 1)" ("Eyes (Icons 1)").

Pendant l'élaboration de la partition « Ohne Titel/14 Instrumentalisten » (« Sans titre/14 instrumentalistes »), le morceau possédait BIEN un nom : « Augen (Ikonen 2) » (« Yeux (Icônes 2) »). Presque parallèlement, j'avais rempli un cahier de paires d'yeux dessinées selon le modèle de la peinture byzantine. La même paire d'yeux qui revenait toujours, peut-être 30, 40 fois sur une page, jusqu'à ce que le cahier fusse plein. Sur la couverture, j'inscrivis « Augen (Ikonen 1) » (« Yeux (Icônes 1) »).



### Quadraturen IV ("Selbstportrait mit Berlin")

Das Selbstportrait ist sozusagen byzantinisch, die Perspektive umgekehrt: Nicht das, wie man mich sieht, sondern das, was ich sehe (höre), ist Gegenstand des Stückes. D. h. porträtiert ist eher der Blickwinkel des Beobachters als der Beobachtende selbst.

Ausgangsmaterial sind 6 verschiedene Mikrofonaufnahmen mit Stadtlärm. Diese bilden sowohl das (unbearbeitete) Zuspieldmaterial als auch das Basismaterial für die Instrumente, die, parallel zu den Aufnahmen, deren zeitlich und spektral gesteuerte Analyse spielen. Man könnte auch von der maximalen Integration instrumenteller Klänge in Umweltaufnahmen sprechen.

Anders gesagt, der Ensembleklang wird den Aufnahmen prinzipiell vergleichbar. Und noch anders: Die Musik beobachtet die Wirklichkeit, „Musik“ definiert sich gegenüber „Wirklichkeit“ als Raster (horizontal-rhythmisch und vertikal-tonhöhenmäßig). Als sehr grober Raster, der der Komplexität der Wirklichkeit weit hinterhinkt. Aber dieses Hinten ist gleichzeitig die Wahrheit des Beobachtens, als auch selbst ästhetisch. Das Hinten IST das Fassbare! Es IST unsere Möglichkeit. (10/98)

### (Squarings IV "Self-portrait with Berlin")

The self-portrait is in some way Byzantine, the perspective is reversed: It's not how people see me, but what I see (and hear) that forms the subject of the piece. In other words the portrait reveals the view of the observer rather than the observer himself.

The original material consists of 6 different microphone recordings with ambient sounds of the city. These form both the (raw) accompaniment to and basic material for the instruments, which parallel to the recordings play the analysis resulting from a temporal and spectral scan of the latter. Here, one might also speak of the maximum integration of instrumental sounds in environmental recordings.

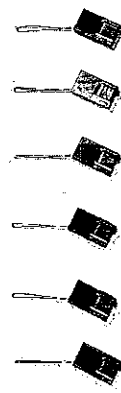


Foto: Peter Ablinger  
weiß / weißlich 7a, Reuschtemplinger (1994)

In other words, the sound of the ensemble can in principle be compared with that of the recordings. And what's more, the music becomes an observer of reality. Compared with "reality", "music" is defined in terms of a scanner (with horizontal rhythm and vertical pitch). To be precise, in terms of a very rough scanner which hobbles far behind the complexity of reality. But at the same time such hobbling reflects the truth of the observation process as well as being an aesthetic phenomenon in itself. Hobbling IS what is tangible! It IS our possibility.



Vorstudie, spektrale Analyse von Thomas Musil zu Quadraturen IV („Selbstportrait mit Berlin“)

**(Quadratures IV « Autoportrait avec Berlin »)**

L'autoportrait est pour ainsi dire byzantin, tandis que la perspective est renversée : l'objet du morceau n'est pas la façon dont on me voit, mais bien ce que je vois (entends). En fait, le portrait ne porte pas tant sur l'observateur lui-même que sur sa perception des choses.

Ce travail repose sur 6 enregistrements de vacames urbain effectués au microphone. Ils servent à la fois d'accompagnement (bruit) et de matériau de base pour les instruments qui, parallèlement aux enregistrements, en jouent l'analyse à la trame temporelle et spectrale. On pourrait aussi parler d'intégration maximale des sons instrumentaux dans les enregistrements de l'environnement.

En d'autres mots, le son de l'ensemble est en principe comparable aux enregistrements. Et pourtant : la musique observe la réalité. Face à la « réalité », la « musique » se définit comme une trame (tissée horizontalement par le rythme et verticalement par la fréquence des sons). Une trame très grossière même, et bien boiteuse face à la complexité de la réalité. Mais ce boitement est en même temps la vérité de l'observation, tout en étant esthétique. Le boitement EST ce qui est saisissable. C'EST la possibilité que nous avons.

**Vom Niesen**

Vom Autofahren, vom Rhythmus der unter mir hindurch ziehenden Mittelstreifen auf der Autobahn, von der Bewegung der sich zueinander verschiebenden Häuserblöcke beim Durchqueren der Städte, von der Anordnung der Häuserzellen, Straßenlaternen, Baumalleen, Hopfenstangen, an denen man entlang fährt, während sie sich rasch an einem vorbeidrehen, vom Geblendetwerden durch eine tiefstehende Sonne und vom Glitzern der regennassen Straße.

Vom den Staren, wenn sie sich im Hochsommer zu tausenden auf den Parkbäumen der Städte versammeln;

Vom Lärm in den verschiedenen Situationen, besonders wenn der Lärm aus Vielem besteht und nicht aus einem Verstärktem, also aus vielen Menschen in einer Straßenunterführung und nicht aus einem Lautsprecher im Restaurant;

Vom Lärm also, aber vor allem auch von der Stille, von der Stille, die im Lärm enthalten ist, und von der Stille in der Stille;

Mehr noch vom Schweigen, vom Verschlossenen, vom Unzugänglichen, vom Granitgestein;

Von den Höhlen, vom Umbauten, Umschlossenen, den Röhren und Räumen, Kathedralen, Kinosälen, U-Bahn-Schächten, Meeresschnecken;

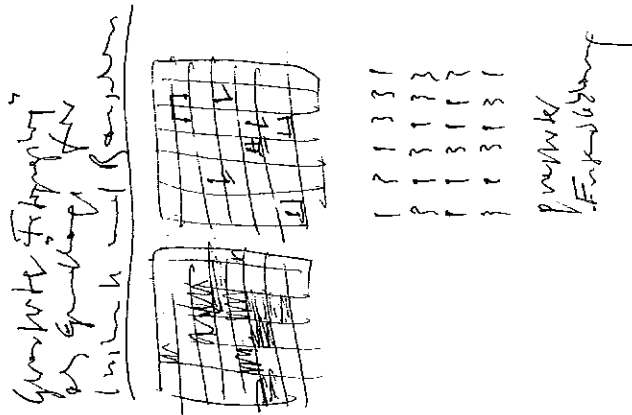
Von der Krümmung des Meeres und der zarten goldenen Linie, die seinen Horizont beschreibt im Dunst der Bucht von Triest;

Vom Attersee, von der Fläche, die mir gleichzeitig sich in die Tiefe erstreckend und aufgeklappt vor mir stehend erscheint;

Vom Amtssee bei Regen, mit dem Wissen, daß die Ruine von Chorin in meinem Rücken steht; Vom Regen und vom Wind, vom Regen auf dem Autodach, vom Regen auf meiner ausgestreckten Hand, von den Gräser- und Getreidesorten im Wind, von den Bäumen, dem Wald, vom Schilf, und von allem, was mit Wasser zu tun hat, Bäche, Wasserfälle, Schluchten, Wassereinfungen, ein tropfender Wassernahn, ein kochender Teekessel, eine Zentralheizung;

Vom Zittern der Fensterscheibe, wenn ein Flugzeug über das Haus fliegt, vom Vibrieren der Gläser im Geschirrschrank, von den im Kofferraum herumliegenden, klappernden Flaschen, von der Erregung des Zwerchfells beim Weinen oder Lachen, von Fieberträumen, von der eigenen Aufgelöstheit bei Stress, vom Niesen.

(6/00)



Skizze zu Quadraturen IV: Geräusche „Fotographie“ als Grundlage für Instrumente und Rauschen / gerasteter Ensembleklang



#### Über den Komponisten Peter Ablinger:

„Die Klänge sind nicht die Klänge! Sie sind da, um den Intellekt abzulenken und die Sinne zu besänftigen. Nicht einmal das Hören ist das Hören: Das Hören ist das, was mich selbst erschafft.“ Der 1959 in Schwabenstadt, Österreich, geborene Peter Ablinger ist, so hat es Christian Scheib einmal formuliert, ein „Mystiker der Aufklärung“, dessen „Anrufungen und Litaneien auf das Erkennen abzielen“. Gleichzeitig ist der Komponist, der – nach einem Graphikstudium – bei Gösta Neuwirth und Roman Haubenstock-Ramati studierte und seit 1982 in Berlin lebt, ein Skeptiker, der um die durch Tradition aufgezwungenen kulturellen Spielregeln und (schlechten) Angewohnheiten weiß: „Spielen wir also weiter und sagen: Die Klänge sind da, um zu hören (= nicht um gehört zu werden. Das ist etwas anderes). Und das Hören ist da, um aufzuhören. Mehr weiß ich auch nicht.“ (Christian Baier)

#### Sylvain Cambreling

Geboren 1948 in Amiens. 1981 bis 1991 Chef der Brüsseler Oper; von 1993 bis 1996 Direktor der Oper Frankfurt. Seit 1997 Erster Gastdirigent des Klangforum Wien, seit 1999 Chefdirigent des SWR-Sinfonieorchesters Baden-Baden und Freiburg.



#### Klangforum Wien

1985 von Beat Furrer als Solisten-Ensemble für zeitgenössische Musik gegründet. Ein demokratisches Forum mit einem Kern von 24 Mitgliedern. Weitweite Konzerttätigkeit, Musiktheater-, Film- und Fernsehproduktionen sowie zahlreiche CD-Einspielungen.

#### About the composer Peter Ablinger:

Peter Ablinger was born in Schwabenstadt, Austria in 1959. He studied graphics, plays jazz piano, and studied composition with Gösta Neuwirth and Roman Haubenstock-Ramati. He taught in Berlin from 1982-1990 at the Musikschule Kreuzberg. In 1988 he founded the Ensemble Zwischenräume. In 1993 he was a visiting professor at the Musikhochschule Graz. He has served as a guest conductor of the Klangforum Wien and the Ensemble of the Inselmusik. He organized several festivals and concert series in Berlin, where he currently works as a free lance artist. Peter Ablinger is one of the few artists working with noise not in any symbolic kind of way - as there is: noise as a signifier for chaos, for energy for entropy, for disorder, for uproar, for standing up against, for being inobedient, for destruction, for everything or for eternity, whatever, as in most cases of music deliberately involving noise it is the case. Peter Ablinger went a long way of asking ques-

tions about nature of sound and time (and space), usually thought to be main components of music. Some of the answers jeopardized, made dubious some of the conventions usually thought to be irrefutable in music. These insights are about repetition and monotony, about reduction and redundancy, about density and entropy. (Christian Scheib)

#### Sylvain Cambreling

Born in Amiens in 1948. From 1981 to 1991, he was director of the Brussels Opera, from 1993 to 1996 artistic director of the Frankfurt Opera. Since 1997, Sylvain Cambreling has been First Guest Director of the Klangforum Wien, 1999 he was appointed Chief Conductor of the SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden and Freiburg.

#### Klangforum Wien

Founded in 1985 by Beat Furrer as an ensemble of soloists for contemporary music. A democratic forum with a core of 24 members. Worldwide concerts, music theatre, film, TV productions and CD-recordings.

#### Au sujet de Peter Ablinger:

« Les sons ne sont pas des sons ! Leur rôle est de détourner l'attention de l'intellect et d'adopter les sens. Même entendre n'est pas entendre : entendre est ce qui ne crée ». Peter

Ablinger, né en 1959 à Schwabenstadt en Autriche, est selon Christian Scheib, un « mystique de l'élucidation » dont les « appels et les litanies aspirent à la connaissance ». Mais en même temps, le compositeur qui, suite à des études d'arts graphiques, a étudié auprès de Gösta Neuwirth et de Roman Haubenstock-Ramati et vit depuis 1982 à Berlin, est un sceptique, pleinement conscient des règles du jeu culturelles et des (mauvaises) habitudes imposées par la tradition : « Continuons donc à jouer en affirmant que les sons sont là pour entendre (et non pas pour être entendus, c'est autre chose), et entendre pour écouter. Je n'en sais pas plus. » (Christian Baier)

#### Sylvain Cambreling

Né en 1948 à Amiens. De 1981 à 1991, il était à la tête de l'opéra de Bruxelles; directeur artistique de l'opéra de Francfort pendant la période 1993 à 1996. En 1997 Cambreling fut nommé Premier chef d'orchestre invité du Klangforum Wien, à partir de 1999, il remplit la position de Premier chef d'orchestre de SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg.

#### Klangforum Wien

Fondé en 1985 par Beat Furrer comme ensemble de solistes et consacré surtout à la musique contemporaine. Plat-forme démocratique formée autour d'un noyau de 24 membres. Tournées en monde entier, productions relevant du domaine du théâtre musical, du film et de la télévision ainsi que des enregistrements sur disc compacte.

Schnee

Direkt vor meiner Nase sind es jeweils nur wenige Flocken, die herunterfallen, ich kann jedenfalls einzelne Flocken isoliert längere Zeit verfolgen, und es passiert, daß eine besonders nahe Flocke überraschend in meinen Gesichtskreis eintritt. Im Mittelgrund kann ich die Flocken nur mehr in Gruppen und Strukturen wahrnehmen, wohl noch bemerkend, daß sich diese Strukturen aus einzelnen Flocken zusammensetzen. Aber das Einzelne ist nicht mehr das, was mir primär auffällt, sondern zum Beispiel die Fallrichtung, verschiedene um die vertikale Achse pendelnde Richtungen, die sich überlagern. Als nächstes nehme ich die Überlagerung selbst wahr: eine netzartige Struktur, die einzelne Richtungsabweichungen nicht mehr erkennen läßt, sondern – ganz im Hintergrund – nur mehr die Suggestion des Fallens. Ich sage Suggestion, denn wäre nicht der Hintergrund von diesem Fallen ständig übermalt, ich könnte auch denken – wenn ich mich ganz auf den hintersten Punkt, den meine Augen erreichen können, einstelle – ich könnte denken, es ist nur mehr eine stehende, aber flimmernde, pulsierende Fläche.

(12/94)

Texts by Peter Ablinger.

Translated by Anne Durand and Mark Court (translingua).

Peter Ablinger's compositions are published by: zeitvertrieb

<http://zeitvertrieb.mur.at>

All rights reserved by Peter Ablinger.

**KAIROS 2000 (extract)**

**BERNHARD LANG**  
Differenz / Wiederholung 2

Salome Kammer  
Risgar Koshraw  
Todd  
Klangforum Wien  
Sylvain Cambreling  
0012112KAI

**GIACINTO SCELISI**  
Yamaon  
Anahit  
I presagi  
Tre pezzi  
Oktagonon

Klangforum Wien  
Hans Zender  
0012032KAI

**BEAT FURRER**  
Njuun  
Poemas  
Presto con fuoco  
Still

Klangforum Wien  
Sylvain Cambreling  
Peter Eötvös  
0012062KAI

**MORTON FELDMAN**  
For Samuel Beckett

Klangforum Wien  
Sylvain Cambreling  
0012012KAI

**PETER EÖTVÖS**  
Chinese Opera  
Shadows  
Steine

Klangforum Wien  
Peter Eötvös  
0012082KAI

**WOLFGANG RIHM**  
Am Horizont  
Verzeichnung – Studie  
Déploration  
Paraphrase · In nuce  
(Trios 1969-1994)  
ensemble recherche  
0012092KAI

**SALVATORE SCIARRINO**  
Infinito nero  
Le voci sottovetro

Sonia Turchetta  
ensemble recherche  
0012022KAI

**MATTHIAS PINTSCHER**  
Musik aus Thomas  
Chatterton  
Fünf Orchesterstücke  
Choc

Klangforum Wien  
RSO Berlin  
0012052KAI

**LUIGI NONO**  
La lontananza  
nostalgica utopica  
futura

Melisse Mellinger  
Salvatore Sciarrino  
0012102KAI

CD-SmarPac® by Herzog + Idex  
P. 89 75, Beimerstetten  
Fax no. 0049-07349-95 74 44

© & © KAIROS Production 2000  
[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)