



OLGA NEUWIRTH (*1968)

- | | | |
|------------|---|--------------|
| 1 | Instrumental-Insel I aus „Bählamms Fest“ | 15:13 |
| | für Ensemble zentral im Raum postiert und Live-Elektronik (1997-99/00)
commissioned by Klangforum Wien. | |
| 2 | Vampyrotheone | 13:41 |
| | für 3 Solisten und 3 Ensembleformationen (1995)
To Klangforum Wien
commissioned by Österreichisches Bundesministerium für Wissenschaft,
Forschung und Kunst. | |
| 3 | Instrumental-Insel II aus „Bählamms Fest“ | 9:15 |
| | für Ensemble zentral im Raum postiert und Live-Elektronik (1997-99/00)
commissioned by Klangforum Wien. | |
| 4 | Hooloomooloo | 15:20 |
| | für Ensemble in drei Gruppen mit Zuspiel-CD (1996/97)
commissioned by Berliner Biennale and Ensemble Modern. | |
| 5 | Instrumental-Insel III aus „Bählamms Fest“ | 10:18 |
| | für Ensemble zentral im Raum postiert und Live-Elektronik (1997-99/00)
commissioned by Klangforum Wien. | |
| TT: | | 63:47 |

Klangforum Wien · Sylvain Cambreling

- | | |
|----------|---|
| 2 | Ernesto Molinari , bass clarinet solo |
| | Burkhard Stangl , electric guitar solo |
| | Rico Gubler , saxophone baritone solo |

Klangforum Wien

Vera Fischer	flute, piccolo, bass flute [1][3][4][5], alto flute [4]
Eva Furrer	flute, piccolo, alto and bass flute [2]
Petra Stump	basset horn [4]
Donna Wagner Molinari	clarinet 1 [1][2], B and E-flat clarinet, basset horn [1][3][5]
Bernhard Zachhuber	clarinet 1 [4]
Ernesto Molinari	clarinet 2 [1][3][4][5], bass clarinet [1][3][4][5], contrabass clarinet [1][3][5]
Reinhold Brunner	clarinet 2 [2]
Lorelei Dowling	bassoon, contrabassoon [1][3][5]
Rico Gubler	saxophones (soprano, tenor, baritone) [1][3][5]
Christoph Walder	horn 1 [2][3][4][5]
Saša Dragović	trumpet 1 [2][3][4][5]
Zoran Curovic	trumpet 2 [1][3][5]
Andreas Eberle	trombone [1][2][3][4][5]
Hannes Haider	tuba [1][2][3][5]
Annette Bik	violin [2]
Gunde Jäch-Micko	violin 1 [1][3][4][5]
Elisabeth Bogensberger	violin 2 [1][3][4][5]
Andrew Jezek	viola [1][3][5]
Dimitrios Polisoidis	viola [2][4]
Andreas Lindenbaum	violoncello 1 [1][2][3][4][5]
Benedikt Leitner	violoncello 2 [1][2][3][4][5]
Uli Fussenegger	double-bass 1 (5-strings) [2][4], double-bass [1][3][5]
Michael Seifried	double-bass 2 (5-strings) [2]
Krassimir Sterev	accordion [1][3][5]
Burkhard Stangl	e-guitar [1][3][5]
Lukas Schiske	percussion 1 [1][2][3][5]
Guy Frisch	percussion 1 [4]
Björn Wilker	percussion 2 [1][2][3][4][5]
Florian Müller	piano [2][4], celesta [1][2][3][5], CD-player [4]
Peter Böhm	live-electronics [1][3][5]

Elfriede Jelinek Musik und Furcht

(einige Überlegungen zu *Instrumental-Inseln* von Olga Neuwirth)

In der Oper wohnt, manchmal unvorteilhaft, weil das Haus zu klein ist, die Musik. Freiwillig geht die dort nicht raus, denn den Fühlenden und Denkenden ist Text und Handlung zu bieten, und da sind Personen, die unsere Zufriedenheit empfindlich stören, etwa wenn Isolde den Liebestod stirbt. Olga Neuwirths Oper *Bählamms Fest* hat die Erscheinungen, die sie auf die Bühne geschickt hat, eine Weile beobachtet, und dann hat sie sie hinausgeworfen, obwohl das Textgefängnis sie bis zum letzten Moment mit Gittern verzweifelt zu umklammern versucht hat.

Diese Oper musste also einige ihrer Teile auslassen, die dann als Inseln fortreiben durften. Wie weit ragen Eis/Schnee-Inseln in den Raum hinein und was bleibt unter Wasser, um die Inseln aufrecht halten und, falls nötig, Schiffe aufschlitzen zu können? Die Inseln Olga Neuwirths schleppen unterirdisch, wie die Schwerter dieser Schiffe, vieles mit sich, das man nur andeutungsweise, in Umrissen, mehr erahnen als erkennen kann, aber man kann oft nicht sagen, was wichtiger ist: das, was man sieht/hört oder das andere. Diese Musik hat Submusiken (Subtexte), die sie mitschleift wie ein Gespenst die Fetzen seiner Leintücher. Meist wird es dann unheimlich und man fürchtet sich. Die Oper *Bählamms Fest* kommt ja aus der Tradition der Gothic Romance (und der traumhaften Unlogik der Surrealisten), spielt mit ihr, ironisiert sie auch und sie spielt auch in ähnlicher Weise mit der Zeit, die vergeht, das Heimliche spielt mit dem

Unheimlichen (in diesem Fall das Heim mit dem Draußen und beides fließt dauernd ineinander) und wenn man sich fürchten soll, dann muss man das, was einen bedroht, hinter dem Schranken der Vernunft auch herauslassen, und man muss auch das, was einen in der Zukunft einmal bedrohen könnte, erst einmal heranlassen, um es zu erkennen, bevor man sich überhaupt fürchten kann. Sonst wäre da ja nichts Unheimliches.

Das Ironische in der Musik und das Unheimliche. Beides ist Olga Neuwirth eine Herausforderung, aber auch für eine Herausforderung muss man erst einmal sehen, wer oder was der Gegner ist. Wovor hat man Angst? Dann kommt die Angst selbst und dann, worum es geht bei all der Furcht (es kann auch etwas sein, das schon einmal geschehen ist und die Möglichkeit der Wiederholung in sich trägt). Und die Musik schafft es, dass alles gleichzeitig abläuft, dass eine Opern-Chronologie (und was für eine! Die Handlung dieser Oper ist sogar so kompliziert, dass man sie nur sehr umständlich nach erzählen könnte, aber das hat natürlich in erster Linie mit dieser Raum-Zeit-Struktur zu tun) – nein, nicht plattgemacht wird, auch nicht zu einem Teig gewalzt oder zu einem Wäschestück flachgebügelt, sondern dass dieser zeitliche Hintereinander-Ablauf zu einer Struktur wird, die eine Befindlichkeit ausdrückt, eine psychoanalytische und eine analytische solo. Innere und äußere Kälte der Menschen, Grausamkeit und Unschuld der Tiere und Schönheit der Natur, verlorene Kindheit und gleichzeitig ihr

Wiederfinden im hohen Alter. Zerbrechliche, fragile Glasklänge und das Toben und Brüllen des Entsetzens einträchtig nebeneinander. Musik kann ja nicht sagen, was ist, Musik sagt, zumindest bei Olga Neuwirth, durch sich, wenn sie Schrecken beschreiben möchte, was da geheimer und was ungeheimer ist und sie sagt es in einem, im gleichen Atemzug. Und sie hält sich nicht damit auf, dass sie sagt, was ihr im Fürchten begegnet und wovor sie wieder wegläuft; ich glaube, diese Musik läuft vor sich selbst weg. Es ist ein gleichzeitiges Fortlaufen und Bleiben, im Verstreichen der Zeit, die aber keine heilende Salbe ist. Sie braucht letztlich keine Wer-Wölfe, diese Musik, die über die Heide schnürrn, keine Schafe mit zerbissenen Kehlen, keine schönen Frauen, die unter dem Terror männlicher Normalität zusammenbrechen und sich bis zu ihrer völligen Selbstaufgabe Tierwesen verschreiben, die wiederum halb menschlich sind. Diese Musik kann in sich selbst herstellen, was furchtbar und bedrohlich ist, sie kann hören lassen, woher es kommt, was da so furchterregend ist und sie kann einem geheimer und ungeheimer zugleich sein und sie kann die Flucht vor sich selbst sein, ohne dass diese Flucht ein Fliehen wäre, denn man bleibt ja und die Musik zieht an einem vorbei. Sie naht heran und sie ist die Nähe selbst. Olga Neuwirths Musik ist, und das ist das eigentlich Bedrohliche für mich, ein ununterbrochenes Herankommen, aber gleichzeitig Fernbleiben, sie bleibt von sich selbst verhüllt. Das ist ja das Furchtbare: dass, was da ist oder war oder sein wird, verhüllt ist, aber man weiß: es ist furchtbar. Man kann ihr begegnen, bevor sie einen trifft, diese Musik, aber ausweichen kann man nicht. Da ist eben dieses unaufhörliche

Herannahen, das nie ankommt, man hebt schon die Hände, um wenigstens das Gesicht zu schützen, aber es ist nicht da. Es nähert sich, aber es ist nicht da. Es ist entsetzlich, aber es ist nicht da. Die Kinderlieder zum Beispiel, da ist das ganze auf die Spitze getrieben: unklare, ferne Klänge – dazu live-elektronisch veränderte und in den Raum projizierte Tuba-Klänge, die ihre kleinen Händchen ausstrecken, um sich zu Melodien zusammenschließen, grad nur an den Fingerspitzen, jeden Augenblick können sie einander wieder verlieren, es sind Melodien, die es schon vorher gegeben hat und durch Olga Neuwirth jetzt wieder gibt (fragmentierte Kinderliedermelodien von Mordechaj Gebirtig: „*Huljet, huljet kinderlech, kolsman ir sent noch jung, wajl fun friling bis zum winter is a kaznsprung*“ und andere), ein Gleichzeitig der Lieblichkeit von Kinderjahren, die in der Erinnerung geblieben sind, obwohl die Barbarei und Brutalität sie längst ausgelöscht haben. Durch die Verlangsamung des Tempos (als ob alles in Zeitlupe ablaufen würde) entsteht ein Netz aus Jetzt und Vergangenen, das sich in sich selbst fängt, denn das Grauen ist eben das Herannahen einer Nähe, es würde einem ja nicht grauen, wenn dieses Herannahen Nähe nicht ständig suggerieren würde, aber eine Nähe, die halt ununterbrochen nah ist, aber nie zu einem Da wird. Nur Musik kann so etwas, und Olga Neuwirth kann das auch mit ihrer eigenen Kindheit, weil sie eben die Musik dafür hat, eine Kindheit, die für sie Freiheit und Spiel bedeutet, und sie sehnt sich danach zurück; die Musik weiß aber, dass sie dort nicht mehr hinkann, und dass auch Olga nicht mit ihr dorthin zurückgehen kann. Auch eine der vielen Möglichkeiten des Un-Heimlichen: Nicht nur,

dass das, was naht, schrecklich ist, weil es nie da ist, sondern auch dass das, was war, ja jederzeit sein könnte, aber nicht ist. Musik ist die Kunst der Gleichzeitigkeit aller Möglichkeiten und allen Geschehens, weil sie die Zeit aufhebt, indem sie Zeit vergehen lässt. Also die Zeit sitzt da und sieht sich selber zu, wie sie als Schiff vorübertreibt (und vergeht, aber nicht verschwindet, in sich aufgehoben, wie sie ist), von sich selbst als Strömung getragen. Und es gibt ja auch noch die Möglichkeit des Ausbleibens. Sie gaukelt einem vielleicht eine gewisse Sicherheit vor, die Kälte (diese Musik ist meist sehr kalt, daher Eis/Schnee-Inseln, sehr fern, die Zeit selbst ist zu sich selbst erstarrt, das heißt, sie wird etwas größer und wenn sie schmilzt, dann rinnt sie aus, aber diese Musik macht, dass sie eben nicht schmilzt oder immer grade am Schmelzen ist durch die Möglichkeit, dass etwas, die verlorene Kindheit, vielleicht doch wieder hergestellt und geheilt werden könnte – gerade am Schmelzen, aber nicht flüssig. Die Melodien werden verzerrt, aber man erkennt sie noch, sie balancieren aber am Rand des Nicht-Mehr-Erkennens), ein Im-

Music and Fear

(some thoughts on *Instrumental-Inseln* by Olga Neuwirth)

Music lives in the opera, at times rather disagreeably, since the house is too small. It will not leave of its own accord, since those who feel and think must be given a text and plot and there are people who sorely disturb our contentedness, as when Isolde dies her Liebested. Olga Neuwirth's opera *Bählamms Fest* observed the figures it sent

Eis-gefangen-Sein wie ein Saurier im Permafrost gaukelt sie vor, aber diese Sicherheit ist, wie jede Sicherheit in dieser Musik, prekär. Das Sein wird nicht sich selbst überlassen, um sich, wenn es mal dazu Lust hat, außerhalb der Geschehnisse zu begeben und dort herumzuspazieren, während im Hause Carnis (einem der Schauplätze der Oper) grausige Ereignisse ablaufen, sondern es ist etwas, das herannahen könnte, ausgesetzt wird, und erst dadurch IST es. Dadurch, dass sich etwas nähern könnte. Die Musik gibt es frei, nicht damit es kommt, sondern damit es die Möglichkeit bleibt, jederzeit zu kommen (nicht damit ihm die Möglichkeit bleibt zu kommen, was auch immer kommen mag), aber damit das geschieht, müssen die Zügel losgelassen werden, muss dem Kommen der Kopf freigegeben werden wie einem der unaufhörlich ängstlich wiehernenden Pferde in *Bählamms Fest*, und zwar wird dieses Kommen freigegeben, indem es DA ist. Und so ist das mit der Musik Olga Neuwirths: Indem sie da ist, gibt sie sich selbst frei zu kommen, aber sie ist nie da. Wie das, was einem Angst macht.

onto stage for a while and then threw them out although the text prison attempted desperately to hold on to them with bars to the final moment. So this opera had to let go some of its parts, which were then permitted to drift away as islands. How far do the ice/snow islands jut into space and what remains submerged under water to hold the islands

upright and, if necessary, to tear ships apart? Olga Neuwirth's islands have much to tow along underneath as the centreboard of these ships, which can be dimly descried in contours rather than recognised, but it is often difficult to say what is more important, what you see/hear or the other. This music has submusics (subtexts) it trails along as a ghost the tatters of its sheets. Usually it then becomes unhomey, and one is filled with dread. The opera *Bählamm's Fest* stands in the tradition of gothic romance (and the surrealists' dreamlike unlogic), plays with it, alludes to it in irony, and similarly plays with the time that passes by, the homely plays with the unhomey (in this case the home with the outside, and both flow into each other incessantly), and when you are supposed to be afraid, then you must release that which threatens you from beyond the bounds of reason, and you must let in that which in future might become a threat, so as to recognise it, before being able to fear it at all. Otherwise, there would be nothing unhomey.

The ironical in music and the unhomey. Both are a challenge for Olga Neuwirth, but even for a challenge you must first see who and what the opponent is. What does one fear? Then the fear comes by itself and then that what all this fear is about (it may also be something that occurred once before and may possibly occur again). And the music makes it all happen at the same time, and makes an opera chronology (and what a chronology! The plot of this opera is indeed so very complicated that it is extremely difficult to relate, but of course this has to do with the space-time structure), no, not levelled, nor rolled to a dough or ironed flat to a piece of

clothing, but makes this chronological sequence emerge as a structure expressing a quality of being, a psychoanalytical and an analytical solo. The inner and outer coldness of people, savagery and innocence of animals, and the beauty of nature, lost childhood and also its rediscovery in high age. Delicate, fragile glass sounds and the raging and roaring of horror, peacefully side by side. Music cannot say what is; music says, at least with Olga Neuwirth, through itself, when it wishes to describe terror, what is familiar and what is unfamiliar, and this it says in one and the same breath. It does not dwell on saying what it encounters in its fear and what it is running away from again; I believe this music is running away from itself. It is a running away and staying at the same time, in the passing of time, which, however, is no healing ointment. In the end it needs no werewolves, this music, that file across the meadow, no sheep with gaping throats, no beautiful women who break down under the terror of male normality and dedicate themselves, to total abandon, to animals, which in turn are half-human. This music can produce in itself that which is dreadful and threatening, it can make heard wherefrom that which is so frightful comes, and it can be both familiar and unfamiliar, and it can be a flight from itself, without this flight being escape, because one stays and the music passes by. It nears and is nearness itself. Olga Neuwirth's music is, and this is what I perceive as the actual threat, an incessant drawing nearer, but remaining distant all the while, it remains veiled by itself. This is what is so dreadful: that which is or was or will be here is veiled but you know: it is dreadful. You may encounter this music before it strikes you,

but you cannot evade it. You have this incessant drawing closer which never arrives, you lift your hands to protect at least your face, but it is not here. It draws near, but it is not here. It is dreadful, but it is not here.

The children's songs, for instance, carry this to extremes: indistinct, distant sounds – accompanied by live electronically modified tuba sounds projected into space, sounds that reach out with their small hands to join to melodies only just at their fingertips, they can lose each other at any moment, melodies that existed before and exist again through Olga Neuwirth (fragmented melodies of children's songs by Mordechaj Gebirtig; *"huljet, huljet kinderlech, kolsman ir sent noch jung, wajl fun friling bis zum winter is a kaznsprung"* and others), a simultaneity of the sweetness of childhood years that are remembered although the barbarity and brutality have long since blotted it out. Through a slowing of the tempo (as if it all were in slow motion) a network of now and past emerges that is entrapped in itself, since the horror is precisely the nearing of a nearness, after all one would not feel dread if this nearing would not permanently suggest nearness but a nearness that is permanently near yet never becomes a here. Music alone is capable of this, and Olga Neuwirth can do this with her own childhood since she has the music for this, a childhood that means freedom and fun to her, and she longs for it to return; the music, however, knows that it cannot get there and that Olga cannot return to those years by it either. Also one of the many possibilities of the uncanny: Not only is that which nears horrible since it is never here, but also that which was once may be possible anytime, but

is not. Music is the art of the simultaneity of all possibilities and all happening since it eliminates time by allowing time to pass by. So time sits there and watches itself as it drifts by as a ship (and passes by, but does not disappear, kept within itself as it is), borne by itself as a stream. And there is still the possibility of failing to happen. Perhaps, it feigns a certain safety, the cold (this music is in most cases very cold, thus ice/snow islands, very distant, time has frozen to itself, meaning it grows slightly larger and when it melts it runs out, but this music causes it not to melt or keeps it close to melting by the possibility that something, a lost childhood, may still be regained and healed – nigh melting, but not fluid. The melodies are distorted, but they are still recognisable, however they balance at the rim of non-recognition), dissembling a being caught in ice as a dino in permafrost, but this safety, as any safety in this music, is precarious. Being is not left to itself to venture outside of what is happening when it chooses to and ramble along while horrible things occur in the house of Carnis (a venue in the opera), but it is something that may draw near, is suspended and only then it IS. Because something may draw near. The music releases it not for it to come, but for it to remain a possibility of coming anytime (not for it to have the possibility of coming no matter what may come), however for this to happen, the reins must be released, the coming must be unbridled as one of the horses incessantly neighing with fear in *Bählamm's Fest* and this coming is released by beeing HERE. And this is how it is with Olga Neuwirth's music: By being here, it gives itself the freedom to come, but it is never here. Just as that which causes fear.

Musique et effroi

(quelques considérations sur les *Iles Instrumentales* d'Olga Neuwirth)

C'est à l'Opéra, une maison parfois inconfortable sort car trop petite, qu'habite la musique. Elle n'en sort pas de plein gré, car c'est du texte et de l'action qu'il faut proposer aux gens sensibles et qui réfléchissent ; or il y a là des êtres qui troublent vivement notre quiétude, comme quand Isolde se meurt d'amour. L'opéra d'Olga Neuwirth *Båhlamms Fest* a observé durant un moment les phénomènes qu'il a envoyés sur scène, puis il les a jetés de-hors, bien que la prison constituée par le livret ait, jusqu'au dernier instant, tenté désespérément de les maintenir derrière les barreaux. Cet opéra a donc été obligé de retrancher quelques-uns de ses passages, qui purent alors continuer à exister sous forme d'îles. Jusqu'où pénètrent les îles de neige/glace à l'intérieur de la salle, et qu'est-ce qui demeure entre deux eaux pour tenir l'île à la verticale et, si nécessaire, être en mesure d'éventrer les bateaux ? Les îles d'Olga Neuwirth traînent secrètement, telles les dérivées de ces bateaux, beaucoup de choses qu'on soupçonne plus par allusion et dans leurs grandes lignes, qu'on les reconnaît formellement. Mais on ne peut souvent pas dire ce qui est plus important : ce que l'on voit et entend, ou bien le reste. Cette musique est dotée de sous-musiques (sous-textes) qu'elle traîne avec soi, comme un spectre les lambeaux de ses voiles. La plupart du temps, cela devient alors inquiétant, et l'on a peur. L'opéra *Båhlamms Fest* s'inscrit dans la tradition de la « Gothic Romance » (et de l'illogisme onirique des Surréalistes), il se joue d'elle, use d'ironie à son égard, et joue aussi

de manière semblable avec le temps qui s'écoule ; ce qui est familier joue avec l'étranger (dans le cas précis, l'intérieur avec l'extérieur, et cela se fond sans arrêt l'un dans l'autre) ; et quand on a peur, il faut laisser ce qui nous menace sortir de derrière les bornes fixées par la Raison, et il faut aussi laisser une seule fois s'approcher de nous ce qui, à l'avenir, pourrait nous menacer, afin de l'identifier avant même d'être en mesure d'avoir peur. Sinon, il n'y aurait rien qui puisse nous inquiéter.

L'ironie dans la musique et l'inquiétant. Ces deux éléments sont un défi pour Olga Neuwirth. Mais même dans un défi, il faut tout d'abord voir qui ou ce qui est l'adversaire. De quoi a-t-on peur ? Vient ensuite la peur elle-même et ensuite ce qui se cache derrière tant d'effroi (cela peut aussi être quelque chose qui s'est déjà produit et porte en lui la potentialité d'une répétition). Et la musique parvient à ce que tout ceci se déroule de manière concomitante, qu'une chronologie d'un opéra (et quelle chronologie ! l'action de cet opéra est même si complexe que la résumer serait toute une affaire, mais cela est dû avant tout à cette structure temporelle et spatiale) soit non pas banalisée, ni pétrie pour former une pâte ou bien aplatie par le repassage tel du linge, mais que ce déroulement temporel successif devienne un ensemble ordonné exprimant un état psychanalytique et analytique seul. Froideur intérieure et physique des êtres humains, cruauté et innocence des animaux et beauté de la Nature, l'enfance perdue et en même temps le retour en elle à un âge avancé. Les sons minéraux

et fragiles du verre, le déchaînement et les vociférations de l'horreur, tout cela en bonne intelligence à côté l'un de l'autre. La musique ne peut dire ce qui est ; quand elle veut décrire l'horreur, la musique, du moins celle d'Olga Neuwirth, dit en elle et par elle ce qui est ou n'est pas monstrueux, et elle le dit en bloc, tout d'une haleine. Et elle ne s'attarde pas à raconter ce qu'elle rencontre dans l'état de peur, ni ce qu'elle fuit ; je crois que cette musique se fuit elle-même. C'est un éloignement et une constance simultanés, dans l'écoulement du temps qui n'est cependant pas un baume curatif. Elle n'a besoin enfin de quiconque, cette musique, d'aucun loup-garou qui trace dans la lande, de moutons à la gorge tranchée, de jolies femmes qui se brisent sous le régime de terreur de la normalité masculine et se consacrent jusqu'au suicide moral à des créatures animales à moitié humaines à leur tour. Cette musique est capable de produire en elle-même ce qui est effrayant et menaçant, elle peut faire entendre d'où cela provient, ce qui est si épouvantable et elle peut à la fois être ou ne pas être monstrueuse ; et elle peut être la fuite, sans que cette fuite soit un évitement, car on reste là et la musique passe sans s'arrêter. Elle s'approche et est la proximité même. La musique d'Olga Neuwirth est, et c'est en cela que réside pour moi son caractère menaçant, une approche perpétuelle et, en même temps, une absence, elle demeure enveloppée d'elle-même. Et c'est cela l'effroyable : ce qui est, était ou sera là est dissimulé, mais on sait que c'est effroyable. On peut la rencontrer avant qu'elle nous atteigne, cette musique, mais on ne peut se dérober. C'est justement là cette approche incessante qui n'atteint jamais le but ; on hausse déjà les mains pour se

protéger au moins le visage, mais cela n'est pas là. Cela s'approche, mais ce n'est pas là. C'est épouvantable, mais ce n'est pas là.

Dans les chansons enfantines, par exemple, tout cela est poussé à l'extrême : des sons indéfinis, lointains, ajouté à cela le timbre d'un tuba préparé au moyen de l'électronique en direct et diffusé dans la salle, des sons qui tendent leurs petites mains pour s'unir en mélodies, mais juste du bout des doigts, à tout instant, ils peuvent se perdre à nouveau ; ce sont des mélodies qui existaient déjà avant et qui, grâce à Olga Neuwirth, sont là une nouvelle fois (des mélodies d'enfants de Mordechaj Gebirtig sous forme de fragments : « *huljet, huljet kinderlech, kolsman ir sent noch jung, wajl fun friling bis zum winter is a kaznsprung* », « profitez, profitez, petits enfants, aussi longtemps que vous êtes jeunes, car, du printemps à l'hiver, il n'y a qu'un pas »), une synchronie de la douceur des années d'enfance conservées en mémoire, alors que la barbarie et la brutalité les ont effacées depuis très longtemps. Par le ralentissement du tempo (comme si tout se passait au ralenti) se forme un filet tissé de présent et de passé, qui se prend en lui-même, car l'horreur est justement dans l'approche d'une proximité ; on ne frémirait pas d'horreur si cette approche ne suggérait en permanence une proximité, une proximité justement sans rémission, qui ne devient jamais une présence. Seule la musique est en mesure de faire cela, et Olga Neuwirth est capable aussi de le faire avec son enfance, car, justement, elle a la musique appropriée, une enfance qui signifie pour elle liberté et jeu, et elle en a la nostalgie ; mais la musique sait qu'elle ne peut plus y revenir et qu'Olga non plus

ne peut plus y retourner avec elle. Une autre parmi les nombreuses possibilités de ce qui est étranger (« Un-Heimlich »), inquiétant : C'est que non seulement ce qui s'approche est effrayant, car ce n'est jamais là, mais aussi que ce qui était pourrait à nouveau être, mais n'est pas. La musique est l'art de la concomitance de toutes les potentialités et tous les faits, car elle abolit le temps en le faisant s'écouler. Par conséquent, le temps est assis là et se regarde passer à la dérive comme un bateau (et il s'écoule mais ne disparaît pas, en sécurité entre ses propres mains), porté par le courant qu'il forme. Et il y a encore la possibilité de l'absence. Elle feint peut-être d'offrir une certaine sécurité, la froideur (cette musique est la plupart du temps très froide, d'où les îles de neige/glace, très lointaine, elle est le temps lui-même qui se fige en lui-même, c'est-à-dire qu'il croît un peu et, quand il fond, il ruisselle ; mais cette musique fait que, justement, il ne fond pas et qu'il est maintenu à la limite de la fonte par la possibilité que quelque chose, l'enfance perdue, puisse éventuellement être restitué et sauvé, à la limite de la fonte, mais pas fondu. Les mélodies connaissent une distorsion mais on les reconnaît ; elles sont cependant en équilibre à la lisière de la non-

reconnaissance), c'est un emprisonnement dans la glace, tel un saurien dans le permafrost, qu'elle simule, mais cette sécurité est précaire, comme l'est toute sécurité dans cette musique. L'existence n'est pas livrée à elle-même pour se rendre hors des faits et s'y promener quand cela lui chante, alors qu'ont lieu des événements terribles dans la maison Carnis (l'un des lieux où se déroule l'opéra), mais elle est une chose qui pourrait être capable de s'approcher, qui est laissée en suspens ; et c'est seulement à partir de ce moment-là qu'elle EST. Parce que quelque chose pourrait s'approcher. La musique l'autorise, pas pour que cela arrive réellement, mais pour que cela soit l'éventualité même qui demeure en permanence (pas pour lui donner la possibilité de venir, quoi que soit ce « lui ») ; mais pour que cela ait lieu, il faut que les rênes soient complètement lâchées, il faut que la tête soit rendue accessible à la venue, comme à l'un des chevaux qui hennissent sans cesse de peur dans *Bählamms Fest*, et assurément, cette venue est rendue possible en ce qu'elle est LÀ. Et il en va de même avec la musique d'Olga Neuwirth : Etant là, elle se donne à elle-même la possibilité de venir, mais elle n'est jamais là. Comme ce qui fait peur.



Foto: © Philippe Contier

Stefan Drees

„... es wuchert entlang seinen eigenen oder anderen Linien weiter ...“

Gedanken zur Musik Olga Neuwirths

Im Vorwort zu ihrem Buch *Tausend Plateaus* bestimmen die französischen Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari die Beschaffenheit des traditionellen abendländischen Buches, indem sie es mit einer Wurzel vergleichen. Dieses Bild – so die Autoren – repräsentiere die dichotome Art des Denkens und damit ein baumartiges Modell, bei dem aus der Einheit des Objekts durch Reflexion immer zwei neue entstünden, demnach also alles nach den Gesetzen einer binären Logik aus einem totalisierenden Ursprung hervorgehe. Der Vergleich zielt auf die Schwachpunkte aktueller Weltbefragung, deren Methoden sich offenbar mit der erlebbaren Realität nicht mehr decken; denn die Vielfalt jener alltäglich auf den Menschen einströmenden Reize wird nur dann adäquat reflektiert, wenn man die alten Darstellungsmodi durch neue ersetzt. Dem Bild der Wurzel stellen Deleuze und Guattari daher den ursprünglich aus der Botanik stammenden Begriff des „Rhizoms“ gegenüber, der dort einen stark verzweigten Wurzelstock beschreibt. Er soll stellvertretend für einen neuen Zugriff auf die Realität stehen – für ein Denkmodell, in dem jeder beliebige Punkt eigenständig und unabhängig mit jedem anderen verbunden werden kann, wodurch als oberste Instanz die Pluralität an die Stelle der Einheit tritt. Aufgrund seiner Struktur, so die Autoren weiter, könne das Rhizom „an jeder beliebigen Stelle gebrochen oder zerstört werden; es wuchert entlang seinen eigenen oder anderen Linien weiter.“

Diese Bestimmung scheint wie geschaffen, um die labyrinthische Erlebniswelt zu beschreiben, in die der Hörer eintaucht, wenn er sich Olga Neuwirths Musik aussetzt. Der Anfang der Komposition *Vampyrotheone* für drei Ensembleformationen mit drei Solisten (1994/95) mag dies verdeutlichen: Zunächst ist nur ein ferner Klang zwischen Brummen und Grollen zu hören, der rasch näher kommt, sich mit dem Geräusch metallischen Reibens vermischt, um schließlich nach einem kurzen, flirrenden Aufbäumen hoher Klangschichten kraftlos zu verebben. Gleich darauf ertönt an- und abschwellend rauschendes Schaben, durchsetzt von Schlagzeugaktionen und verfremdeten Instrumentalklängen, dann ein geräuschhaftes Klangband, zu dem sich andere Klangschichten in tonräumlichem Kontrast hinzugesellen. Irgendwann strahlt klar eine Tonhöhe auf, die jedoch sofort zu gleiten beginnt und sich in glissandierendem Trudeln verfängt. Die Musik taumelt zwischen verschiedenen Zuständen; viele winzige Ereignisse summieren sich zu bewegten Klangkomplexen, zu nervös flimmernden Stimmengeweben, deren Fülle und Dichte ständig schwankt und die immer wieder von knalligen Blechbläserwürfen durchbrochen werden. Die Suche nach Orientierungspunkten mag hier vergeblich bleiben: Tonhöhen, instrumentale Klangfarben, Formverläufe – mithin all jene Kennzeichen, die dem Hören einen gewissen Halt verleihen – werden von dieser Musik unterlaufen und weg-

gewischt. Zahlreiche Präparationen und ver-fremdende Spielweisen machen das Instrumentarium zu Trägern aufgerauter Klänge, deren Einsatz sich über Vertrautes hinwegsetzt und dabei zugleich irritiert und fasziniert. Nichts Bekanntes also tönt dem Hörer entgegen; er ist vielmehr einem Gemisch heterogener Klangereignisse ausgesetzt, das seinen Ursprung in Olga Neuwirths eigenwilligem Umgang mit den herkömmlichen Instrumenten hat.

Auch die narrativen Strukturen der Musik entsprechen keiner etablierten Konvention: Zwar bewegen sich die auskomponierten Klangsituationen in bestimmte Richtungen, doch bleibt ihr Ziel weitgehend unvorhersehbar. Solche Kennzeichen ergeben sich aus Olga Neuwirths Arbeitsweise: sie legt ihren Stücken ein präzises Zeitraster zugrunde, bestimmt also zunächst die Dauer, die den verschiedenen Elementen, Phasen und Zuständen der Partitur zukommen soll. Dadurch wird den einzelnen musikalischen Partikeln ein bestimmter Rahmen zugewiesen, in dem sie sich frei entfalten können; formale Strukturen ergeben sich dann als Resultat eines in Wellen auftretenden „vegetativen“ Wucherns, das durch bestimmte Anfangsimpulse angeregt wird. Bis zu einem gewissen Grad überlässt die Komponistin das Material also sich selbst und folgt seinen natürlichen Entfaltungsprozessen wie der Bahn einer einmal angestoßenen Kugel. Indem sie sich jedoch die Option offen hält, zu früh verdichtete Texturen wieder aufzulockern oder langwährende Klangstrukturen einfach zu beenden, bewahrt sie letztlich die Kontrolle über Material und Entwicklung und ermöglicht damit den Ansatz neuer Prozesse. Aus solchen Verfahren erklären sich jene ständigen Abbrüche, abrup-

ten Einschnitte, kontrastreichen Verwerfungen und Richtungswechsel, die den Verlauf der Musik so unberechenbar machen.

Dazu kommt schließlich noch die Vielfalt der klanglichen und harmonischen Elemente, die wie ein Sog auf den Hörer von *Vampyrotheone* wirkt. Aufgeteilt in drei eigenständige Gruppen, deren Spitze jeweils von einem Soloinstrument – nämlich Bassklarinetten, E-Gitarre und Baritonsaxophon – gebildet wird, treten die räumlich getrennten Ensembleformationen miteinander in Wechselwirkung. Während die ausgearbeiteten Instrumentalstimmen hierbei einander förmlich umschlingen, kommt es zur ständigen Veränderung der verwendeten Klangmischungen – ein Prinzip, das sich bis in die changierenden Wirbel aus wechselnden harmonischen Bezugspunkten hinein fortsetzt. Die Musik als alles umschlingende Klangwucherung: An dieser Stelle kommt der Titel der Komposition ins Spiel, beschwört er doch Louis Beccs und Villem Flussers fiktives Tiefseemonster *Vampyrotheutis Infernalis*, das selbstleuchtend und unter extremen Druckverhältnissen im Dunkel des Meeres lebt und – skelettlos und verformbar – mit seinen krakenhaften Armen alles umschlingt.

Die Vielgestaltigkeit von Olga Neuwirths Musik verdankt sich nicht nur den skizzierten Kompositionsverfahren, die einen wesentlichen Teil ihrer musikalischen Sprache ausmachen, sondern auch dem wachen Interesse der Komponistin für die Entwicklungen in anderen künstlerischen Disziplinen. Signum für ihre Auseinandersetzungen mit Wirkungen der Bildenden Kunst ist etwa die Komposition *Hooloomooloo* für Ensemble mit Zuspield-CD (1996/97), die nach einem Triptychon von Frank Stella benannt ist, einem Werk aus der

Serie *Imaginary Places*, das aus drei ineinander übergehenden, reliefartigen Tafelbildern von ähnlicher Größe und Farbgebung, aber mit leicht unterschiedlich strukturierter Oberfläche besteht. Es ist insbesondere Stellas ambivalentes Spiel mit den Aspekten Räumlichkeit und Fläche, Vordergrund und Hintergrund, das sich in Olga Neuwirths Musik wiederfindet; doch hat die Komponistin das Kunstobjekt nicht einfach in Musik übersetzt, sondern sich von seiner Erscheinung zur raffinierten Entfaltung einer ganz eigenen Klangwelt inspirieren lassen. Das Ensemblestück ist daher als äußerst differenzierte kompositorische Reaktion zu werten, in deren Verlauf – zwischen zart ausbalancierten Klängen und vehementen Ausbrüchen angesiedelt – die Mehrdeutigkeiten von Stellas *Triptychon* musikalisch thematisiert werden.

Das Stück hebt mit einem leisen Klangereignis an, das sich aus zwei Komponenten zusammensetzt: durch Einwirkung eines sogenannten „E-Bow“ auf die Klaviersaite d' entsteht ein gedehnter Sustain, dessen künstliche Tonqualität sich mit dem ebenfalls obertonlosen, erniedrigten es' eines Ondes Martenot vermischt, das von der Zuspield-CD erklingt. Das hieraus resultierende engstufige Zusammenklänge-Mikrointervall bleibt über die gesamte Dauer der Komposition hinweg nahezu konstant und erfährt vorwiegend durch Klangfarben- und Registeränderungen des eingespielten Ondes Martenot kleine Veränderungen; es bildet somit eine charakteristische Folie, vor deren Hintergrund sich vielfältige Vorgänge musikalischer Annäherung und Entfernung abzeichnen. Aus diesem initialen Klangereignis lösen sich schon kurz nach Beginn des Stückes einzelne Instrumental-Aktionen,

die zu einer Beschleunigung der harmonischen Verläufe sowie zur musikalischen Verdichtung führen. Infolge dieser Prozesse verselbständigen sich die drei leicht gegeneinander verstimmt, unterschiedlich besetzten Ensembleformationen und geraten jeweils abwechselnd in den klanglichen Vordergrund.

Dieser ständige Wechsel der Perspektive, der sich sowohl zwischen den einzelnen Instrumentalgruppen als auch zwischen Ensemble und Hintergrundklang abspielt, erzeugt einen gewissen „trompe-l'oreille“-Effekt – eine Täuschung der Wahrnehmung, die den Hörer immer wieder verunsichert, indem sie ihm den Ort der Tonerzeugung verschleiert. Sie basiert auf Olga Neuwirths präziser Arbeit am Klang, die sich an der Mikrostruktur des Tonsatzes vollzieht, an den winzigen Partikeln des musikalischen Gewebes, die ständig in Bewegung sind. Deren präzise Gestaltung zielt auf jenes Fluktuieren von Klängen verschiedener Dichtheitsgrade, das in dieser Musik so eminent wichtig ist und erst ihr Ende findet, wenn die virtuos Wucherungen der Instrumentalstimmen schließlich wieder in die enge Zelle des Beginns zusammengefallen werden.

Hooloomooloo ist eines von vielen Beispielen aus Olga Neuwirths Schaffen, das von ihrem Interesse an der Verwendung technischer Ausdrucksmittel zur Veränderung und Erweiterung des traditionellen Instrumentalklangs zeugt. Während hier allerdings nur die elektronische Zuspaltung eines Ondes Martenot verwendet wird, greift sie in anderen Werken zur live-elektronischen Klangumwandlung oder zur Integration von Video- und Filmelementen in ihre Konzeptionen. Eine eindrucksvolle Fokussie-

rung solcher Mittel stellt das Musiktheater *Bählamm's Fest* (1997-99) dar. Die Handlung der zugrunde liegenden Textvorlage, eines Theaterstücks von Leonora Carrington aus dem Jahr 1940, dessen sprachliches Dickicht die österreichische Schriftstellerin Elfriede Jelinek gelichtet und in eine konzentrierte Form von 13 Szenen gebracht hat, spielt sich im etwas heruntergekommenen bürgerlichen Haus von Mrs. Carnis ab, die ein fast totalitäres Regime über die Mitglieder ihres Haushalts verhängt hat; außerhalb dieser Enklave regiert jedoch der alles erfüllende Schnee, der die Schritte verwischt und die Farben maskiert. Damit steht die Topographie stellvertretend für jenes Element der Entfremdung, das im Bühnenwerk eine so wesentliche Rolle spielt; in ihm trifft sich die äußere Kälte – der Terror eines totalitären Systems – mit der Befindlichkeit der Protagonisten, nämlich deren emotionaler Erstarrung und Gefühlskälte. Die einzelnen Bilder von *f* sind meist durch kurze instrumentale Zwischenspiele – den sogenannten „Eis/Schnee-Inseln“ – voneinander getrennt, deren Funktion im „Einfrieren“ der Bühnenaktion in die Form musikalischer Reflexionen besteht. Sie gehen auf ein elektronisches Zuspieldband mit verfremdeten Glasklängen zurück, das den Zuhörer beim Einfluss empfängt und damit bereits vor Beginn des eigentlichen Bühnenwerks eines der Hauptmaterialien vorstellt. Die Instrumentation der Eis/Schnee-Inseln vertieft diesen anfänglichen Klangeindruck: Durch die Verwendung glasartiger und flirrender Klangfarben lenkt die Komponistin die Assoziationen des Zuhörers auf Eis, Schnee und Kälte: Die Klänge dreier Instrumente sowie die von zwei Schlagzeugern beigesteuerten Glasklänge wer-

den permanent verfremdet und live-elektronisch in den Raum projiziert, wo sie sich über ein Netzwerk von Lautsprechern bewegen und den Eindruck eines verschiedenartig bewegten und belebten architektonischen Raumes erzeugen.

Olga Neuwirth hat mehrere dieser instrumentalen Zwischenspiele aus dem Rahmen des Bühnenwerkes herausgenommen und durch Neukombination zu den Instrumental-Inseln aus *Bählamm's Fest* für zentral postiertes Ensemble und Live-Elektronik (1999) umgeformt. Losgelöst von ihrem ursprünglichen Kontext werden nun die verschiedenen klanglichen Erscheinungsweisen der Musik betrachtet. Die drei Instrumental-Inseln sind primär von Klangfarben bestimmt, die durch eine kompositorische Hervorhebung von verzerrten Obertonspektren und Geräuschanteilen entstehen. Klang- und Geräuschbänder, die durch dynamische Akzentuierungen oder durch Veränderung der Artikulationsdichte in sich bewegt werden, aber auch stehende Klangblöcke in schneidender Unisono-Rhythmik und schillernde Gewebe aus unbestimmten Geräuschnuancen präsentieren sich als Facetten einer einzigen Klangidee, die permanent so variiert wird, dass ihre unterschiedlichen Aspekte ausgeleuchtet, nach verschiedenen Richtungen hin verfolgt, immer wieder neu miteinander kombiniert und nach dem Gesichtspunkt größtmöglichen Kontrastreichtums zusammengesetzt werden. Dabei entstehen – drei sehr unterschiedliche Stücke, die trotz ihrer grundsätzlichen Gemeinsamkeiten in Klangfarben und Gestaltungsmustern einen jeweils sehr spezifischen Charakter besitzen.

Zusätzlich zu diesen kompositionstechnischen

Aspekten tritt als räumliches Element eine über insgesamt acht Lautsprecherpaare geregelte Gleitbewegung der transformierten Instrumentalklänge um Publikum und Ensemble: Der Zuhörer nimmt das musikalische Geschehen daher wie das unheimliche und unberechenbare Wehen eines Schneesturms wahr und ist der Musik regelrecht ausgeliefert. Die verschlungene Klangfarbengestaltung mit ihren eisigen und schneidenden, manchmal aggressiven und manchmal sanften Farbgebungen – auch hier im Grunde ein nicht

“... it continues to proliferate along its own or other lines ...”

thoughts on Olga Neuwirth's Music

In the preface to their book *A Thousand Plateaus* the French philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari define the essence of the traditional Western book by likening it to a root. This image – as the authors explain – represents the dichotomous way of thinking and thus an arborescent model in which reflection transforms the unity of an object into two new objects, which means that everything emerges from a totalising origin according to the laws of a binary logic. The comparison zeros in on the weaknesses of the contemporaneous questioning of the world, the methods of which have apparently ceased to coincide with liveable reality; since the diversity of those stimuli that assail mankind every day is only adequately reflected when the old modes of illustration are supplanted with new ones. Deleuze and Guattarie compare this image of the root with the botanic term “rhizome”, which in botany describes a strongly ramified root-

enden wollendes und unvorhersehbares Wuchern, aus dem sich der Zuhörer nicht befreien kann – behält die ursprünglichen Assoziationen von Schnee, Eis und Kälte bei. Olga Neuwirth benutzt diese Elemente des Winters als klingende Metaphern für die Emotionslosigkeit einer Welt, die dazu neigt, Tendenzen zum Anderssein im Keim zu ersticken, die Intoleranz dadurch zu fördern und sich so zum Gefangenen ihrer eigenen, erstarrten Konventionen zu machen.

stock. The intention is to represent a new access to reality – for a philosophical model, in which any point can be independently and autonomously connected to any other, plurality superseding unity as supreme most principle. Thanks to its structure, as the authors point out, the rhizome can be “broken or destroyed at any point, it continues to proliferate along its own or other lines.”

This definition seems ideal to describe the labyrinthic world of adventure into which the listener is immersed upon exposure to Olga Neuwirth's music. The beginning of the composition *Vampyrotheone* for three ensemble formations with three soloists (1994/95) may make things clearer: at first only a distant sound is heard, based somewhere between a droning and rumbling, which draws nearer rapidly, mixing with the sound of metallic grating to ebb powerless after a brief, whirring rebellion of high-set sounds. Then comes a waxing and waning

hissing grate, replete with percussion and alienated instrumental sounds, then a noisy band of sound accompanied by other sound layers in sound-spatial contrast. At some point a pitch flares up clearly only to slip immediately, caught up in a glissandi trundle. The music reels between various conditions; numerous minute events cumulate to moving sound complexes, to nervously flickering vocal fabrics, whose luxuriance and density varies continuously, interrupted time and again by glaring brass interjections. The quest for points of reference may remain fruitless: pitch, instrumental timbre, formal figures – at times all those characteristics that give the listener a certain hold – are undermined and wiped out by this music. Numerous preparations and alienated modes of playing the instrument make the instruments media of roughened sounds whose application flouts the familiar, irritating and fascinating at the same time. The listener hears no familiar sounds; he is much rather exposed to a mixture of the most heterogeneous sound events that originate from Olga Neuwirth's idiosyncratic way of working with conventional instruments. Nor does the music's narrative structure correspond to any established convention: the composed sound situations may be moving in certain directions, but their target remains for the most part unpredictable. Such traits result from Olga Neuwirth's manner of composition: she bases her pieces on an accurate time grid, thus initially defining the length of the various elements, phases, and conditions of the score. This allots the individual musical particles their general framework where they are able to unfold freely; formal structures then result from a "vegetative" proliferation emerging in waves as

inspired by certain initial impulses. To a certain degree, the composer leaves the material to its own resources and pursues its naturally unfolding processes as the course of a ball once put into motion. By leaving the option open of loosening textures densified at too early a stage or simply ending long-standing sound structures, she ultimately retains control of the material and development and thus allows for the emergence of new processes. These procedures explain the repeated breakages, abrupt gashes, contrasting foreclosures, and changes of direction, which render the course of the music so unpredictable.

In addition there is the diversity of sound and harmonic elements, which act like a vortex on the listener of *Vampyrotheone*. As three autonomous groups headed by a solo instrument – the bass clarinet, e-guitar, and baritone saxophone – the spatially separated ensemble formations begin to correlate with each other. While the elaborated instrumental voices positively become entangled with each other, a steady change of the employed sound mixtures ensues – a principle that continues way into the changing vortex of varying harmonic points of reference. Music as all-entwining sound proliferations: At this point the title of the composition begins to play a role, since it invokes the fictitious luminescent deep-sea monster *Vampyrotheutis Infernalis* of Louis Bec and Villem Flusser, which lives in the dark ocean deep under extreme pressure conditions and – without skeleton and malleable – wraps its octopus-like arms around everything.

The polymorphism of Olga Neuwirth's music results not only from the composition method outlined

above, which makes up an essential part of her musical language, but also the composer's keen interest for developments in other disciplines of art. The composition *Hooloomooloo* for ensemble with CD recording (1996/97), which is named after a triptych by Frank Stella, a piece of art from the series *Imaginary Places*, consisting of three relief-like tables of similar size and colour that merge into each other but display slightly differing structured surfaces. Especially Stella's ambivalent play with the aspects of spatiality and surface, foreground and background, can be found in Olga Neuwirth's music; but the composer did not simply translate this piece of art into music, she allowed herself to be inspired by its appearance to a refined unfurling of a singular sound world. The ensemble piece must therefore be considered a most differentiated compositional reaction, in the course of which – somewhere between delicately balanced sounds and vehement outbursts – the ambiguity of Stella's triptych is taken as a musical theme.

The piece starts off with a muted sound event comprising two components: by developing a so-called "e-bow" on the piano's D' string a dilated sinus sound emerges whose artificiality mixes with the lowered E flat of an Ondes Martenot, also without overtones, which is played by the accompanying CD. The resulting tightly set harmonious micro-interval remains all but constant over the entire duration of the composition and experiences change mainly due to modifications of timbre and register in the recorded Ondes Martenot; a characteristic foil against whose backdrop manifold processes of musical approximation and distancing occur. Soon after the piece begins, individual

instrumental actions detach themselves, leading to an acceleration of harmonic processes and musical densification. On account of these processes, the three mutually slightly disharmonic ensemble formations with differing instrumentations spin off, each alternately coming to the musical fore.

This continuous change of perspective, occurring both between the individual instrumental groups and between the ensemble and background sound, produces a certain "trompe-l'oreille" effect – a deception of perception that unsettles the listener again and again by veiling the location of sound production. It is based on Olga Neuwirth's accurate work with sound, performed on the microstructure of the composition, on the minute particles of the musical fabric which are permanently in motion. Their accurate con-figuration aims for the fluctuation of sounds with different degrees of density so eminent in this music and only ends when the virtuous proliferation of instrumental voices is once again folded back into the tight initial cell.

Hooloomooloo is one of many creations of Olga Neuwirth testifying to her interest for the use of technical means of expression to change and expand the traditional instrumental sound. While only an electronic recording of Ondes Martenot is used in this case, she uses live electronic sound modifications or the integration of video and film elements in her conceptions. The musical drama *Bählamm's Fest* (1997-99) is an impressive focus of such means. The story of the underlying text, a drama by Leonora Carrington dating back to 1940, whose thicket of language was elucidated by the Austrian author Elfriede Jelinek and brought into a concentrated 13 scenes, takes place in the some-

what derelict bourgeois house of Mrs. Carnis who subjects the members of her household to a regime hardly short of totalitarian; outside of this enclave, however, dominates the all pervading snow that obliterates footsteps and masks colours. Therefore the topography represents the element of alienation that plays such an essential role; it is here that the outer coldness – the terror of a totalitarian system – meets the protagonists' quality of being, their emotional torpor and frigidity.

The individual images of *Bählamms Fest* are separated merely by brief instrumental interludes – the so-called ice/snow islands – whose function is to “freeze” stage action as musical reflections. They originate from the electronic rendering of alienated glass sounds the listener receives when entering the concert hall and thus introduces one of the main materials prior to the actual drama beginning on stage. The instrumentation of the ice/snow islands deepens this initial sound impression: by employing glass-like and flurrying timbres, the composer draws the listener's associations toward ice, snow, and the cold: the sounds of three instruments as well as the glass sounds contributed by two percussionists are permanently alienated and projected into the room as live electronic sound, where they move via a network of loudspeakers and produce the impression of a diversely moved and inhabited architectural space.

Olga Neuwirth has removed several of these instrumental interludes from the drama and converted them by means of recombination to the Instrumental Islands of *Bählamms Fest* for centrally positioned ensemble and live electronics (1999). Detached from its original context, the various appearances

of music are now observed. The three instrumental islands are primarily identified by timbres that emerge through the compositional emphasis of distorted overtone spectra and noise. Bands of sound and noise that are moved in themselves through dynamic accentuations and modifications of articulation density, but also standing sound blocks in cutting unison rhythm and dazzling fabric of unknown sound nuances present themselves as facets of a single sound idea, which is variegated permanently so as to illuminate its varying aspects, tracked into different directions, associated in ever new combinations, and joined according to the principle of greatest possible contrast. This brings forth three very different pieces, which, in spite of their essential commonness in timbre and configuration, each possess a very specific character.

Apart from these compositional aspects, a controlled sliding movement of transforming instrumental

sounds via a total of eight loudspeaker pairs surround both audience and ensemble as a spatial element: the listener therefore perceives the musical events as the uncanny and unpredictable blowing of a snowstorm and is downright abandoned, left to the mercy of the music. The labyrinthine timbre formation with its icy and cutting, at times aggressive and sometimes soft colour tones – basically an unpredictable proliferation that comes to no end, from which the listener cannot extricate himself – retains its original associations of snow, ice, and cold. Olga Neuwirth uses these wintry elements as resounding metaphors for the frigidity of a world that is inclined to nip tendencies to be different right in the bud, thus promoting

intolerance and making itself the prisoner of its own sclerotic conventions.

« ... il continue à foisonner le long de ses propres lignes ou bien d'autres ... »

Réflexions sur la musique d'Olga Neuwirth

Dans la préface de leur livre *Mille plateaux*, les philosophes français Gilles Deleuze et Félix Guattari définissent la nature du livre traditionnel occidental en le comparant à une racine. Selon les auteurs, cette image illustre la nature dichotomique de la pensée et ainsi un modèle semblable à un arbre : de l'unité initiale de l'objet émergent sans cesse deux autres par le moyen de la réflexion ; d'où il ressort que tout provient d'un principe totalisant en fonctionnant selon les lois d'une logique binaire. Cette comparaison vise à montrer les défaillances de l'interrogation sur le monde telle qu'elle est pratiquée de nos jours, et dont les méthodes ne sont plus adaptées à la réalité tangible ; en effet, la diversité des stimulations s'abattant quotidiennement sur l'homme ne peut être réfléchi de manière adéquate que quand on remplace les modes de représentations obsolètes par des nouveaux. Ainsi, Deleuze et Guattari opposent à cette image de la racine le concept de « rhizome », issu à l'origine de la botanique, et qui décrit une tige souterraine vivace aux nombreuses ramifications. Ce concept doit se substituer à l'autre pour permettre un nouvel accès à la réalité, favoriser l'élaboration d'un modèle de pensée où tout point quelconque doit pouvoir être mis en relation avec chacun des autres, et ceci de manière autonome et indépendante, d'où la prise de relais

de l'unité par la pluralité en tant qu'instance suprême. Toujours selon les auteurs, le rhizome peut, en vertu de sa structure, « être brisé ou détruit à n'importe quel emplacement, il continue à foisonner le long de ses propres lignes ou bien d'autres ».

Cette définition semble taillée sur mesure pour décrire le monde labyrinthique dans lequel l'auditeur est plongé quand il s'abandonne à la musique d'Olga Neuwirth. C'est ce qu'éclaire le début de l'œuvre *Vampyrotheone* pour trois ensembles et trois solistes, composée en 1994/95 : on n'entend tout d'abord qu'un son lointain situé entre le ronflement et le grondement, qui se rapproche rapidement, se mêle au bruit d'un frottement métallique, se cabre brièvement en vacillant dans des couches sonores aiguës, avant de diminuer sans énergie. Peu après résonne un raclement bruisant en crescendo et decrescendo, exécuté par des actions à la batterie et des sons instrumentaux modifiés et rendus insolites ; ensuite une bande sonore avec des bruits, à laquelle viennent s'associer d'autres couches sonores dans un contraste d'espace harmonique. A un certain moment, un son tenu commence à irradier distinctement, amorce cependant immédiatement une glissade et s'embarrasse dans une vrille en glissando. La musique oscille entre différents états ; de nom-

breux événements insignifiants s'accroissent pour former des complexes sonores agités et des tissus d'accords vibrant nerveusement, dont l'opulence et l'intensité fluctuent sans cesse et sont toujours rompues par des interventions des cuivres. La recherche de points d'orientation semble demeurer vaine : les sons tenus, les timbres instrumentaux, les développements formels (par conséquent tous les éléments qui apportent un certain soutien lors de l'audition) sont comme noyautés et balayés par cette musique. De nombreuses préparations et des manières de jeu inhabituelles font des instruments les vecteurs de sons rendus rudes, dont l'utilisation dépasse ce qui est familier et ainsi irrite en même temps qu'elle fascine. Ce n'est donc rien de connu qui s'offre à l'auditeur ; ce dernier est plutôt soumis à un mélange d'événements sonores les plus hétérogènes, qui provient du commerce volontaire d'Olga Neuwirth avec les instruments traditionnels. De même, les structures narratives de la musique n'obéissent à aucune convention établie : il est vrai que les situations harmoniques totalement composées se meuvent dans certaines directions, mais leur but demeure largement imprévisible. Ces caractéristiques résultent de la méthode de travail adoptée par Olga Neuwirth : elle donne pour base à ses compositions une trame temporelle précise, définit donc tout d'abord la durée attribuée aux différents éléments, phases et états de la partition. Un cadre spécifique est par là assigné à chacune des particules musicales, à l'intérieur duquel elles peuvent s'épanouir librement ; des structures formelles résultent donc d'un foisonnement « végétatif » se mouvant en ondes, stimulé par certaines impulsions initiales. Jusqu'à un certain point, la com-

positrice laisse au matériel musical « la bride sur le cou » et suit ses processus naturels de déploiement, telle la trajectoire prise par une boule mise en mouvement. Comme elle se laisse cependant la liberté de détendre des textures comprimées prématurément ou bien d'achever simplement des structures sonores de longue durée, elle continue en dernière analyse à exercer le contrôle sur le matériel et le développement de l'œuvre et rend ainsi possible l'émergence de nouveaux processus. Cette méthode de travail explique les ruptures constantes, les césures abruptes, les failles contrastées et changements d'orientation qui rendent l'évolution de la musique si imprévisible.

Ajoutez finalement à cela la diversité des éléments sonores et harmoniques qui produit une sorte d'effet d'aspiration sur l'auditeur de *Vampyrotheone*. Divisées en trois groupes autonomes à la tête de chacun desquels se trouve un instrument soliste, à savoir la clarinette basse, la guitare électrique et le saxophone baryton, les formations séparées dans l'espace exercent une interaction. Alors que les parties instrumentales composées s'enlacent formellement, a lieu une modification constante des mélanges des sons, principe qui se poursuit jusque dans les tourbillons changeants issus des points de référence harmoniques variables. Cette musique est un foisonnement sonore em-brassant tout : C'est à cet endroit qu'intervient le titre de l'œuvre, qui évoque le monstre des profondeurs fictif de Louis Bec et Villem Flusser, *Vampyrotheutis Infernalis*, lumineux, sans squelette et déformable, qui, soumis à des rapports de pression extrêmes, évolue dans l'obscurité des mers et enlace tout de ses bras semblables à ceux d'une pieuvre.

Le caractère multiforme de la musique d'Olga Neuwirth n'est pas uniquement dû aux méthodes de composition ébauchées qui constituent une part essentielle de son langage musical, mais aussi au vif intérêt porté par la compositrice aux évolutions survenant dans d'autres disciplines artistiques. Le résultat de ses réflexions sur les influences exercées par les arts plastiques est caractérisé par la pièce *Hooloomooloo* pour ensemble et disque compact (1996/97), nommée ainsi d'après un triptyque de Frank Stella, œuvre issue de la série *Imaginary Places* se composant de trois tableaux en relief se fondant l'un dans l'autre, de format et coloris semblables, mais dont la surface est structurée de manière légèrement différente. C'est plus particulièrement le jeu ambivalent de Stella avec les notions d'espace et de surface, de premier plan et d'arrière-plan qu'on retrouve dans la musique d'Olga Neuwirth ; cependant, la compositrice ne s'est pas bornée à transcrire l'objet d'art en musique, sa contemplation l'a inspirée à élaborer avec raffinement un univers sonore très particulier. Par conséquent, cette pièce pour ensemble est à considérer comme une réaction de composition extrêmement différenciée, au cours de laquelle, située entre des harmoniques doucement équilibrés et des sursauts véhéments, l'ambiguïté du triptyque de Stella est traitée musicalement.

Le morceau commence par un événement sonore *piano* se composant de deux éléments : de l'influence exercée par le placement d'un « E-Bow » sur la corde ré du piano naît un son sinusoïdal traînant, dont la qualité sonore artificielle se mêle au mi bémol abaissé, lui aussi dépourvu d'harmonique, d'une onde Martenot jouée par

le disque compact. Le microintervalle consonant étroit en résultant demeure pratiquement constant durant la totalité de la composition et ne subit que d'infimes modifications, dues essentiellement à des changements de registre et de timbre de l'onde Martenot ; il forme ainsi un tain caractéristique, devant lequel se profilent des actions multiples de rapprochement et d'éloignement musicaux. Déjà peu après le dé-but du morceau se détachent de l'événement sonore initial quelques actions instrumentales, qui mènent à une accélération des développements et une densification musicale. Dès lors, les trois formations d'ensemble, distribuées différemment et légèrement désaccordées les unes par rapport aux autres, s'émancipent et passent chacune à tour de rôle au premier plan sonore.

Ce changement constant de perspective qui a lieu aussi bien entre les groupes d'instruments qu'entre l'ensemble et le son en arrière-plan produit un effet de « trompe-l'oreille », une sorte d'illusion de la perception auditive qui déstabilise l'auditeur, en ce qu'elle lui masque l'endroit où est produit le son. Cette illusion est basée sur le travail précis accompli par Olga Neuwirth sur le son : il s'accomplit dans la microstructure de la composition, les minuscules particules toujours en mouvement du tissu musical. Leur mise en forme exacte a pour but cette fluctuation de sons à différents degrés de densité, qui est si importante dans la musique et trouve son aboutissement quand les foisonnements virtuoses des parties instrumentales sont finalement repliés au sein de la cellule étroite du commencement.

Hooloomooloo est l'un des nombreux exemples issus de la création musicale d'Olga Neuwirth qui témoigne de son intérêt pour l'utilisation de

moyens d'expression techniques visant à la modification et l'élargissement du son instrumental traditionnel. Bien qu'ici, la compositrice n'utilise que le jeu électronique d'une onde Martenot, elle a recours dans d'autres œuvres à la métamorphose sonore électronique en direct ou bien à l'intégration à ses conceptions d'éléments de vidéo et du film. L'opéra *Bählamms Fest* (1997/99) présente une focalisation impressionnante de ces procédés. L'action du texte sous-jacent, une pièce de théâtre de Leonora Carrington datée de 1940, dont la surabondance linguistique a été élaguée et concentrée sous la forme de 13 scènes par l'écrivain autrichien Elfriede Jelinek, se déroule dans la maison bourgeoise quelque peu décrépie de Me. Carnis, qui a installé un régime quasi totalitaire sur les membres de son foyer ; hors de cette enclave règne la neige omniprésente, qui efface toute trace de pas et masque les couleurs. La topographie supplée donc l'élément de l'aliénation qui joue un rôle décisif dans la pièce et est le point de rencontre entre le froid extérieur (la terreur d'un système totalitaire) et l'état d'esprit des protagonistes avec leur torpeur émotionnelle et leur apathie.

Les tableaux de *Bählamms Fest* sont le plus souvent séparés l'un de l'autre par de brefs interludes musicaux, les « îles de neige/glace » (« Eis/Schnee-Inseln »), dont la fonction réside dans la « congélation » de l'action dramatique sous forme de réflexions musicales. Ces « îles de neige/glace » proviennent d'une bande électronique qui diffuse des sons modifiés de verre, qui accueille l'auditeur lors de son arrivée et représente ainsi l'un des matériaux principaux avant même le début proprement dit de la pièce. L'instrumentation des « îles

de neige/glace » était cette impression sonore du début ; par l'utilisation de timbres tremblants et évoquant le verre, la compositrice aiguille les associations sur la glace, la neige et la froideur : les timbres de trois instruments ainsi que les sons de verre ajoutés par deux percussionnistes sont modifiés en permanence et diffusés électriquement en direct dans la pièce, où ils se déplacent grâce à un réseau de haut-parleurs et engendrent l'impression d'un espace architectonique animé et vivant.

Olga Neuwirth a sorti plusieurs de ces interludes instrumentaux du contexte de l'opéra et les a transformés par nouvelle combinaison en *Iles instrumentales tirées de Bählamms Fest* (Instrumental-Inseln aus Bählamms Fest) pour ensemble placé au milieu et électronique en direct (1999). Libérés de leur contexte originel, ce sont les différents phénomènes sonores de la musique qui sont considérés. Les trois îles instrumentales sont définies en premier lieu par des sonorités issues de la mise en évidence composée de spectres harmoniques distordus et d'éléments de bruitage. Des bandes sonores et de bruitage animées au moyen d'accentuations dynamiques ou bien par la modification de l'intensité de l'articulation, mais aussi des blocs sonores fixes dans une rythmique pénétrante à l'unisson et des tissus scintillants composés de bruits indéfinis se présentent comme les facettes multiples d'une seule et même idée du son, dont les variations permanentes sont telles que ses divers aspects sont mis en lumière, poursuivis dans différentes directions, combinés sans cesse les uns aux autres et assemblés selon le point de vue de la plus grande richesse de contraste possible. Trois pièces fort différentes émergent à cette occasion,

qui, malgré leurs points communs fondamentaux dans les domaines du timbre et des schémas d'interprétation, font montre chacune d'un caractère particulier.

L'élément spatial qui s'ajoute à ces aspects techniques spécifiques à la composition est celui d'un mouvement de glissement des sons instrumentaux transformés, réglé par huit paires de haut-parleurs situées autour du public et de l'ensemble : l'auditeur perçoit alors le fait musical comme le souffle inquiétant et imprévisible d'une tempête de neige et est littéralement à la merci de la musique.

L'interprétation entrelacée des sons avec ses colorations glaciales et tranchantes, parfois agressives et parfois douces (c'est ici aussi un foisonnement de fait, imprévisible et sans fin, duquel l'auditeur ne parvient pas à se libérer) conserve les associations primitives de neige, glace et froidure. Olga Neuwirth utilise ces éléments hivernaux comme des métaphores sonores du manque d'émotion d'un monde enclen à étouffer dans l'œuf les tendances à la différence, à promouvoir donc l'intolérance et se rendre par là prisonnier de ses propres conventions figées.

Hooloomooloo

Lichter Höhen
Prakt auf den Boden...
Olga N.

Olga Neuwirth

Geboren 1968 in Graz (Österreich), Kompositionsstudium an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien. Komposition bei Erich Urbanner sowie Studium am Elektroakustischen Institut Wien. 1985-86 Studium am Conservatory of Music, San Francisco (Komposition und Theorie bei Elinor Armer) sowie am Art College, San Francisco (Malerei und Film). 1993-94 Studium bei Tristan Murail in Paris; Teilnahme am Stage d'informatique musicale des IRCAM, Paris. Aufführung ihres Musiktheaters *Bählamms Fest* bei den Wiener Festwochen 1999. Musiktheaterwerk nach David Lynchs Film *Lost Highway*, Auftragswerk des steirischen Herbst 2003.

Was born 1968 in Graz, Austria. She studied composition with Erich Urbanner at the Vienna Academy of Music and Performing Arts. During that period she also studied at the Electroacoustic Institute Vienna. During 1985-86 she studied composition and theory with Elinor Armer at the Conservatory of Music in San Francisco, as well as fine art and film at the Art College. From 1993-94 she studied with Tristan Murail in Paris, and took part in the „Stage d'informatique musicale“ at IRCAM, Paris. Her opera *Bählamms Fest* was performed during the “Wiener Festwochen” in 1999. Opera following the film *Lost Highway* by David Lynch, commissioned by the festival steirischer herbst, 2003.

Elle est née 1968 à Graz (Autriche). Études de composition à l'Ecole supérieure de Musique de Vienne (Erich Urbanner) ; études au Elektroakustisches Institut, Vienne. En 1985 et 1986, séjour d'études aux USA : Conservatory of Music, San Francisco (composition et théorie chez Elinor Armer) et au Art College, San Francisco (peinture et film). En 1993 et 1994 études à Paris chez Tristan Murail ; participe au stage d'informatique musicale de l'IRCAM, Paris. Sa première œuvre pour le théâtre musical *Bählamms Fest* a été créée pendant les « Wiener Festwochen » en 1999. Opéra d'après le film de David Lynch *Lost Highway*, commande du festival steirischer Herbst, 2003.

Ernesto Molinari

1956 in Lugano geboren, studierte Klarinette an der Musikakademie Basel sowie Bassklarinette am Konservatorium Amsterdam. Eine rege Konzerttätigkeit als Kammermusiker und Solist führte ihn zu den wichtigsten Festivals in ganz Europa (Festival d'Automne Paris, Salzburger Festspiele, Brucknerfestival, IMF Luzern, Huddersfield Festival, Szombathely, Witten, etc.). Neben der Interpretation klassischer, romantischer und zeitgenössischer Repertoires beschäftigt er sich auch mit Jazz und Improvisation. Zahlreiche Werke, die für ihn komponiert wurden, hat er zur Uraufführung gebracht. Ernesto Molinari lebt seit 1994 in Wien und ist Mitglied des Klangforum Wien.

Born in Lugano in 1956, studied clarinet at the Basel Music Academy and bass clarinet at the Amsterdam Conservatory. His performance in numerous concerts as chamber musician and soloist brought him to the most important festivals across Europe (Festival d'Automne Paris, Salzburger Festspiele, Brucknerfestival, IMF Luzern, Huddersfield Festival, Szombathely, Witten, etc.). Apart from the interpretation of classical, romantic, and contemporary repertoires, he also works with jazz and improvisation. He premiered numerous works composed especially for him. Ernesto Molinari has been living in Vienna since 1994 and is a member of Klangforum Wien.

Est né en 1956 à Lugano (Suisse) Il étudia la clarinette à l'Académie de Musique de Bâle, ainsi que la clarinette basse au Conservatoire d'Amsterdam. Son intense activité musicale en tant que membre d'orchestres de chambre et en soliste l'a amené à participer aux festivals européens les plus renommés (Festival d'Automne de Paris, Festival de Salzbourg, Brucknerfestival à Linz, IMF Lucerne, Festival d'Huddersfield, Szombathely, Witten, etc.). Parallèlement à l'interprétation des répertoires classique, romantique et contemporain, il s'adonne au Jazz et à l'improvisation. Il a créé de nombreuses œuvres composées spécialement pour lui. Depuis 1994, Ernesto Molinari vit à Vienne et est membre du Klangforum Wien.

Burkhard Stangl

1960 geboren, hat klassische Gitarre und Musikethnologie studiert und ist als Komponist weitgehend Autodidakt. Er ist Mitbegründer des Ensembles TON.ART, hat den Dokumentarfilm Der Notenstich über den letzten Notenstecher in Wien gedreht. 1991 gründete er des Kammerensembles MAXIXE. Er arbeitete 1993 am Buch Österreichische Filmschaffende in der Emigration mit. Als Gitarrist und Solist spielt er u.a. mit TON.ART, Franz Koglmann, Ensemble 2001, Tom Cora, Sam Bennet, Tony Coe. Er hat CD-Veröffentlichungen bei hatART und extraplatte. Burkhard Stangl lebt in Wien.

Born in 1960, he studied classical guitar and music ethnology and is for the most part an autodidact as composer. He is co-founder of the TON.ART Ensemble and shot the documentary Der Notenstich about Vienna's last music engraver. In 1991 he founded the chamber ensemble MAXIXE. He co-authored the book Österreichische Filmschaffende in der Emigration in 1993. As guitarist and soloist he performs with TON.ART, Franz Koglmann, Ensemble 2001, Tom Cora, Sam Bennet, Tony Coe, and many more. He has published CDs with hatART and extraplatte. Burkhard Stangl lives in Vienna.

Est né en 1960, a étudié la guitare classique et l'ethno-musicologie. Il a de plus une activité de compositeur largement autodidacte. Cofondateur de l'ensemble TON.ART, il a -tourné le documentaire Der Notenstich (« La gravure musicale ») sur le dernier graveur de musique à Vienne. En 1991, il créa l'ensemble de musique de chambre MAXIXE. Il par-

ticipa en 1993 à l'écriture du livre Österreichische Filmschaffende in der Emigration (« Cinéastes autrichiens en exil »). En tant que guitariste et soliste, il se produit entre autres avec les formations musicales TON.ART, Ensemble 2001, avec Franz Koglmann, Tom Cora, Sam Bennet, Tony Coe. Ses parutions sur disques compacts sont éditées chez hatART et Extraplatte. Burkhard Stangl vit à Vienne.

Rico Gubler

1972 in Richterswil bei Zürich geboren und aufgewachsen. Studierte Saxophon bei Iwan Roth an der Musikakademie Basel, bei Marcus Weiss am Konservatorium Zürich (Lehrdiplom) und bei Jean-Michel Goury am CNR de Boulogne-Billancourt (Premier Prix à l'unanimité). Er hat sich auf zeitgenössische Musik, freie Improvisation und Live-Elektronische Aufführungen spezialisiert. Er studierte Komposition bei Balz Trümpy in Basel und Salvatore Sciarrino in Florenz, arbeitet in den elektronischen Studios der Musikakademie Basel und des Schweizerischen Zentrums für Computermusik und gewann als Komponist zahlreiche Preise. Er ist Gründer und künstlerischer Leiter der Konzertreihe musica moderna in Wädenswil.

Born in 1972 and raised in Richterswil near Zurich. Studied saxophone with Iwan Roth at the Basel Music Academy, with Marcus Weiss at the Zurich Conservatory (teaching credentials), and with Jean-Michel Goury at CNR de Boulogne-Billancourt (Premier Prix à l'unanimité). He is specialised

on contemporary music, free improvisation, and live electronic performances. He studied composition with Balz Trümpy in Basel and Salvatore Sciarrino in Florence, worked in the electronic studios of the Basel Music Academy and the Swiss Center for Computer Music, and received numerous awards as composer. He is founder and artistic director of the concert series musica moderna in Wädenswil.

Est né en 1972 à Richterswil près de Zürich, où il a grandi. Il étudia le saxophone avec Iwan Roth à l'Académie de Musique de Bâle, dans la classe de Marcus Weiss au Conservatoire de Zürich (diplôme pédagogique) et chez Jean-Michel Goury au Conservatoire National de Région de Boulogne-Billancourt (Premier Prix à l'unanimité). Il s'est spécialisé dans la musique contemporaine, l'improvisation libre et les exécutions électroniques en direct. Il a étudié la composition auprès de Balz Trümpy à Bâle et Salvatore Sciarrino à Florence; il travaille dans les studios d'électronique de l'Académie de Musique de Bâle et du Centre Suisse pour la Musique Electronique. En tant que compositeur, il a obtenu de nombreux prix. Il a fondé la série de concerts musica moderna à Wädenswil, dont il est toujours directeur artistique.



Klangforum Wien

1985 von Beat Furrer als Solisten-Ensemble für zeitgenössische Musik gegründet.

Ein demokratisches Forum mit einem Kern von 24 Mitgliedern. Mitspracherecht der Mitglieder bei allen wichtigen künstlerischen Entscheidungen.

Zentral für das Selbstverständnis der MusikerInnen: die gleichberechtigte Zusammenarbeit zwischen Interpreten, Dirigenten und Komponisten, ein Miteinander-Arbeiten, das traditionell hierarchische Strukturen in der Musikpraxis ablöst. Intensive Auseinandersetzung mit unterschiedlichen ästhetischen Facetten des zeitgenössischen Komponierens. – Ein Forum authentischer Aufführungspraxis für die Werke der Moderne.

Große stilistische Vielfalt: Präsentation aller zentralen Aspekte der Musik unseres Jahrhunderts – von den bedeutenden Werken der Klassischen Moderne, besonders der Zweiten Wiener Schule, über

Werke junger, vielversprechender KomponistInnen bis hin zu experimentellem Jazz und freier Improvisation.

Regelmäßig KomponistInnenworkshops und musik-didaktische Aktivitäten.

Jährlich programmatisch ambitionierter Zyklus im Wiener Konzerthaus. Weiters Musiktheater-, Film- und Fernsehproduktionen.

Seit 1997 ist Sylvain Cambreling Erster Gastdirigent des Klangforum Wien.

Was founded in 1985 by Beat Furrer as an ensemble of soloists for contemporary music. The twenty-four-member ensemble was founded around a central philosophy of democracy, where co-operation

between performers, conductors and composers is both encouraged and nurtured and replaces the more traditional, hierarchical structure found in everyday musical practice.

This approach to the music, combined with an understanding of the varying aesthetic facets of contemporary works, allows Klangforum to produce authentic performances of contemporary compositions.

Performances by Klangforum Wien offer great stylistic variety, from the important works of classical modernity, especially of the Second Vienna School, to the works of up and coming young composers, experimental jazz and free improvisation. Further variety is provided by a number of regular composer's workshops.

Venues range from all over Europe to the USA and Japan, with a series of programmatically ambitious concerts held at the Wiener Konzerthaus. In ad-

dition, Klangforum Wien participates in numerous music theatre, film and TV productions.

Sylvain Cambreling has held the position of First Guest Conductor of Klangforum Wien since 1997. Fondé en 1985 par Beat Furrer, cet ensemble de musiciens solistes se consacre entièrement à la musique contemporaine.

Il se présente comme un groupe démocratique avec un noyau principal de vingt-quatre membres. Dans ce groupe chacun a la possibilité de prendre part à toutes les discussions artistiques.

L'égalité des droits entre les interprètes, les chefs d'orchestre et les compositeurs est des éléments fondamentaux de cet ensemble. Une coopération étroite remplace les structures hiérarchiques traditionnelles qui dominent habituellement les pratiques musicales.

Les œuvres contemporaines aux facettes esthétiques très diverses donnent lieu à des intenses discussions et à des prestations de très haute qualité. Une grande diversité de styles est offerte: Klangforum Wien présente tous les aspects principaux de la musique des XXe et XXIe siècles, depuis les « classiques modernes » (spécialement la Seconde École de Vienne) jusqu'aux œuvres des jeunes compositeurs de la nouvelle génération, incluant le jazz expérimental et l'improvisation libre. C'est un véritable atelier permanent pour les compositeurs.

Chaque année une série de concerts avec programmation ambitieuse a lieu au Wiener Konzerthaus. De nombreuses productions de musique pour le théâtre, le cinéma et la télévision sont réalisées; Depuis 1997, Sylvain Cambreling est le chef invité du Klangforum Wien.

Sylvain Cambreling

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

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.

Sylvain Cambreling est né en 1948 à Amiens. De 1981 à 1991, il dirigea l'Opéra de Bruxelles. Durant la période allant de 1993 à 1996, il a été directeur artistique de l'Opéra de Francfort. En 1997, Sylvain Cambreling fut le premier chef d'orchestre invité du Klangforum Wien. Depuis 1999, il occupe la fonction de premier chef de l'orchestre symphonique SWR de Baden-Baden et Fribourg.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter www.kairos-music.com / All artist biographies at www.kairos-music.com / Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante : www.kairos-music.com

*English translation: Martin Iddon
Traduction française: Isabelle Dupont*

MISATO MOCHIZUKI

Si bleu, si calme
All that is including me
Chimera
Intermezzi I
La chambre claire

Klangforum Wien
Johannes Kalitzke
0012402KAI

KAIJA SAARIAHO

Chamber music

Wolpe Trio
Andreas Boettger
0012412KAI

BERNHARD LANG

Differenz / Wiederholung 2

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012112KAI

BEAT FURRER

Drei Klavierstücke
Voicelessness.
The snow has no voice
Phasma

Nicolas Hodges
0012382KAI

GÉRARD GRISEY

Les Espaces Acoustiques

Garth Knox
Asko Ensemble
WDR Sinfonieorchester Köln
Stefan Asbury
0012422KAI

In Nomine

The Witten In Nomine
Broken Consort Book

ensemble recherche
0012442KAI

OLGA NEUWIRTH

Clinamen / Nodus
Construction in Space

LSO
Pierre Boulez
Klangforum Wien
Emilio Pomárico
0012302KAI

OLGA NEUWIRTH

Bählamms Fest

Klangforum Wien
Johannes Kalitzke
0012342KAI

OLGA NEUWIRTH

Chamber music

Nicolas Hodges
Irvine Arditti
Garth Knox
Arditti String Quartet
0012462KAI