

ensemble wiener collage

STIMMEN DER  
VIELFALT.

30 Jahre  
Ensemble Wiener  
Collage

Zwölf Komponistenportraits  
von René Staar  
und ein Interview

VOICES OF DIVERSITY.

30 Years  
Ensemble Wiener  
Collage

Twelve Composer's Portraits  
by René Staar  
and one interview



Das Ensemble Wiener Collage 2015

vlnr: Bojidara Kouzmanova, Alfred Melichar, Michael Bednarik, Johannes Marian, Berndt Thurner, René Staar, Stefan Neubauer, Stefan Obmann, Wolfgang Zuser, Barbara Riccabona, Maximilian Ölz. Vorne sitzend: Rafał Zalech

# Inhaltsverzeichnis

Stimmen der Vielfalt. 1  
Das Ensemble Wiener Collage  
und seine komponierenden Mitglieder

Voices of Diversity. 75  
The Ensemble Wiener Collage  
and the composers amongst its members

## Komponistenessays:

	deutsch	englisch
<b>1</b> Eugene Hartzell	3	77
<b>2</b> Erik Freitag	12	85
<b>3</b> Zdzisław Wysocki	17	90
<b>4</b> Wladimir Pantchev	22	95
<b>5</b> Herbert Laueremann	27	100
<b>6</b> Alexandra Karastoyanova-Hermentin	36	108
<b>7</b> Alexander Stankovski	41	114
<b>8</b> Jaime Wolfson	47	119
<b>9</b> Gerald Resch	51	122
<b>10</b> Dietmar Hellmich	55	126
<b>11</b> Charris Efthimiou	60	131
<b>12</b> Thomas Wally	64	135
<b>13</b> Fragen an René Staar	68	138



## Stimmen der Vielfalt. Das Ensemble Wiener Collage und seine komponierenden Mitglieder

Das Ensemble Wiener Collage sollte eine Symbiose von schöpferischen und ausübenden Musikern schaffen und der Spaltung in Interpreten und Komponisten, die sich im 19. Jahrhundert mit zunehmender Spezialisierung der Musiker angekündigt und in den 1970er Jahren vollends zu gegenseitigem Unverständnis und Desinteresse geführt hatte, zumindest in ihrem Wirkungsbereich etwas entgegenhalten.

Drei in Wien lebende Komponisten gründeten das Ensemble und gehörten zu den ersten Mitgliedern des Trägervereins. Über einen Zeitraum von vielen Jahren gelang es, einen Stamm von hervorragenden Instrumentalisten an sich zu ziehen, Möglichkeiten des Zusammenspiels zu erforschen und das Zusammenwachsen hochintelligenter und selbstbewusster Individuen zu einem Klangkörper zu erreichen. Die Suche nach Komponisten mit ganz eigenen Vorstellungen, die man mit Aufführungs- und Auftragsmöglichkeiten an das Ensemble binden konnte, führte zu spannenden Resultaten. Dabei sollte das Ensemble nicht einer bestimmten Komponistengruppe und ihrer Ästhetik dienen – dafür waren die Gründungsmitglieder in ihrem eigenen kompositorischen Schaffen zu unterschiedlich, sondern vielmehr jeder seine eigene Weise dem Profil des Ensembles entsprechen, das auf folgenden Kriterien basiert: Offenheit, Vielfalt der Ideen, beharrliches Arbeiten am eigenen Werk und eine eigenständige künstlerische Entwicklung. Ein fast »kultisches« Außenseitertum im Getriebe der Kulturlandschaft und der Neuen-Musik-Szene in Österreich war dabei kein Hindernis.

Komponistenportraits, Musiktheaterprojekte, inszenierte Konzerte, spartenübergreifende Projekte und vieles mehr konnte das Ensemble in seiner 30-jährigen Geschichte realisieren. Viele dieser Ideen gehen auf Vorschläge der Vereinsmitglieder zurück. Verschiedenste Strömungen der Moderne galt es zu präsentieren und sie ideell und programmatisch in neue Zusammenhänge zu setzen. Die komponierenden Mitglieder setzten das Ensemble immer wieder mit neuen, frischen Ideen und jüngeren Komponisten in Beziehung. Neben arrivierten Meistern der Moderne und der österreichischen Szene nach 1945 standen auch immer wieder die Namen vernachlässigter Komponisten, sowie »unbeschriebene Blätter« auf unseren Programmen.

Die Partnerschaft mit dem Arnold Schönberg Center ab 1998 eröffnete dem Ensemble die Möglichkeit, sich mit neuer Intensität der Pflege des Schaffens der Wiener Schule und all seinen Ausläufern zu widmen.

Das Ensemble strebte immer danach, Komponisten mit großer Persönlichkeit an sich zu ziehen und bei gegenseitigem Verstehen die Zusammenarbeit zu intensivieren. Dadurch sollte sich eine Plattform mit gebündelter Kraft entwickeln. Jedes dieser komponierenden Mitglieder wurde daher in ganz eigener Weise bedeutsam für das Ensemble und es gelang, einen Teil der kompositorischen Entwicklung gemeinsam zu gestalten.

Anlässlich des 30-jährigen Jubiläums stellt das Ensemble Wiener Collage seine Komponisten in den Mittelpunkt: sie alle wurden um ein neues Werk gebeten, das in einem drei Konzerte umfassenden Programm uraufgeführt werden soll.

Die folgenden Kurzsessays stellen jeden dieser Komponisten in seinen Bestrebungen und Ideen vor. Diese Essays sind weder Lebenslauf noch Aufzählung äußerlicher Daten, Erfolge und Auszeichnungen, sondern vielmehr der Versuch, in das Wesen der Komponisten und ihrer Werke einzudringen. Dabei wurde keine Grenze um die vom Ensemble aufgeführten Werke gezogen, sondern alle Werke berücksichtigt, die sich als essentiell für die Charakterisierung des jeweiligen Komponisten erwiesen haben. Dem Autor war es wichtig, die unterschiedlichen Arbeitsweisen und Verfahren darzustellen, mit denen sich die Komponisten ihren Weg durch das Labyrinth der Möglichkeiten bahnten. Dabei kann trotz des Strebens nach Objektivität die persönliche Sicht des Autors nicht verleugnet werden. Stilistische Entwicklungen, wichtige Werke und Tendenzen sollen aufgezeigt werden, um dem Publikum zu tieferen Einsichten zu verhelfen. Dies auch, um einer durch Politik und Medien verursachten Marginalisierung der Neuen Musik im Kulturbetrieb entgegenzuwirken.

Die Geburtsjahre der hier porträtierten Komponisten verteilen sich über fast 50 Jahre. Die folgenden Essays können also als Beitrag zu einem Segment österreichischer Kompositionsgeschichte der letzten 70 Jahre gelesen werden, das nicht durch gemeinsame Ziele oder stilistische Merkmale vereint ist, sondern im Gegenteil durch die Vielfalt der Persönlichkeiten und des immer weiter strebenden schöpferischen Willens.

Das Ensemble Wiener Collage ist ein lebender Organismus: während die Interpreten als Ausführende die Arme und Beine des Ensembles bilden, sind die Komponisten die lebensnotwendigen Organe, sie lassen das Blut zirkulieren, verdauen die Ereignisse des Tages und führen den Unrat (an Dummheit und Ignoranz) ab.

Eugene Hartzell (1932–2000), Erik Freitag (\*1940), Zdzislaw Wysocki (\*1944), Wladimir Pantchev (\*1948), Herbert Lauer mann (\*1955), Alexandra Karastoyanova-Hermentin (\*1968), Alexander Stankovski (\*1968), Jaime Wolfson (\*1974), Gerald Resch (\*1975), Dietmar Hellmich (\*1976), Charris Efthimiou (\*1978), Thomas Wally (\*1981)

## 1 Eugene Hartzell

Eugene Hartzell, ein Gründungsmitglied des Ensembles Wiener Collage, wurde als junger Mann von seinem Kompositionslehrer Hans Erich Apostel, einem Schüler Alban Bergs, mit den Ideen der Wiener Schule vertraut gemacht, und bildete dadurch eine Brücke des Ensembles zur Wiener Schule. Brücken zu bauen zwischen seiner amerikanischen Herkunft (und damit seiner Vorliebe für Blues und Jazz) und dem in Wien neu gewonnenen Idiom einer dodekaphonen Kompositionskunst stellt aber nur einen Teil seiner völkerverbindenden Leistung dar. Brücken zu bauen zwischen Österreich und den USA, zwischen Europa und Amerika, zwischen den Gewinnern und Verlierern eines Weltkriegs, zwischen Juden und Christen, auch im Umgang mit Menschen, mit seiner Familie, Freunden und Kollegen aus Kunst und Kultur, das war die Essenz seines Lebens. Als Sprecher des englischen Kanals des ORF in Wien war er jahrzehntelang »The Voice of America«: unbestechlich, neutral, stets der Rede- und Gedankenfreiheit und gewissenhafter journalistischer Recherche verpflichtet. Die wichtigsten amerikanischen Korrespondenten gingen bei ihm ein und aus und sein Haus wurde zu einem inoffiziellen internationalen Kulturzentrum und zu einer der Zellen, in der hochkarätige junge Musiker für das damals junge Ensemble Wiener Collage angeworben und »getestet« wurden. Stets auf Ausgleich bedacht, wurde er zum Motor und väterlichen Mentor eines Ensembles, das sich so trotz der immer prekären finanziellen Situation auf die Qualität der Darbietung konzentrieren konnte.

In seinen Erinnerungen<sup>1</sup> berichtet Hartzell vom Unterricht bei Apostel: von dessen Verbitterung ob der geringen Aufführungsmöglichkeiten und der Zustände im Wiener Musikleben jener Zeit, aber auch von dessen Ethik und dem Hauch Fanatismus, den Hartzell bei jemandem sonderbar fand, der sonst jeder Art von Dogma fernstand – sei es nun religiös oder politisch motiviert. Übertriebene oder falsche Verehrung waren für Apostel ein rotes Tuch. Er war kein toleranter Lehrer: Wollte man bei ihm studieren, musste es ganz nach Apostels Regeln geschehen. Hartzell berichtet, er sei auf die »Stunde null« seiner kompositorischen Erfahrungen zurückgeworfen worden. Vergessen waren jene etwa 20 Werke, die er zuvor bereits geschrieben hatte. Er musste sich grundlegend mit dem Phänomen des Tons, also dem Molekül, beschäftigen und sich von dort aus wieder langsam vorwärts tasten. Zwei Phänomene ergaben eine Bezie-

---

<sup>1</sup> Es handelt sich um ein vom Eugene Hartzell Office (Wien) zur Verfügung gestelltes Konvolut mit dem Titel: »Apostel Hartzell Vorträge«, bestehend aus einem Typoskript mit handschriftlichen Zusätzen auf Deutsch und Englisch. Es trägt eine (nachträgliche) Datierung in der Handschrift Hartzells: »jedenfalls nach 1972«, was vermuten lässt, dass die Aufzeichnungen als Reaktion auf den Tod seines Lehrers im Jahre 1972 verfasst wurden.

hung, drei ein Gesetz. Allerdings wurde diesem keineswegs blind gefolgt, denn die Fixierung jedes Gesetzes sollte dem freien Willen gehorchen und die Interpretation keinesfalls einem Zwang unterworfen werden. Erst dann konnte es frei – aber auch kritisch – gehandhabt werden. Jede Art oberflächlicher Betrachtung war verpönt, pompöse Gestaltung wurde von Apostel sofort als »Tonwaren-Produkt« angeprangert und Äußerungen wie »da schlafen mir ja die Füße ein« keine Seltenheit. Gleichzeitig war er immer hilfsbereit, wenn man sich in eine Richtung oder Idee verrannt hatte, und er bot Perspektiven und Auswege an. Stets musste man Rechenschaft über seine kompositorischen Entscheidungen ablegen. Es genügte nicht, dass etwas schön oder interessant klang oder plausibel nach der Zwölftonreihe komponiert worden sei; man musste sich bewusst machen, woraus eine Idee sich entwickelte und wohin sie gehen würde.<sup>2</sup>

Die beiden von Hartzell 1965 und 1968 geschriebenen Symphonien sind bis heute (2018), mehr als 50 Jahre nach ihrer Entstehung, noch immer unaufgeführt. Bei der dicht gearbeiteten dreisätzigen 1. Symphonie handelt es sich um die Bearbeitung seines 1. Streichquartetts aus dem Jahr 1962 für Streichorchester. Zusätzlich zu instrumentationstechnischen Feinheiten weist sie einige Änderungen in Form und Verlauf auf, so etwa einen neuen Einschub in der dritten Variation, und einige Änderungen in den Periodenlängen in der vierten Variation im 2. Satz, sowie eine komplette Neugestaltung des Satzendes. Im letzten Satz gibt es sowohl Straffungen als auch Verlängerungen von Phrasen. Dem Komponisten war sehr daran gelegen, in der symphonischen Fassung den Verlauf zu verdeutlichen und den komplexen Inhalt gegenüber der Streichquartettfassung weiter zu bereichern.

Seine 2. »Konzertante« für Bläserquintett und Streichorchester aus dem Jahr 1968 ist ein Werk, das der 1. Symphonie in nichts nachsteht und genau wie diese eine intensive kontrapunktische Verarbeitung aufweist. Schon hier zeigt sich Hartzells Vorliebe für Variationssätze.

Sehr effektiv und dramatisch ist die 1970 entstandene *SYNOPSIS OF A SYMPHONY*, ein etwa neun Minuten andauerndes Ideenfeuerwerk. Es war ursprünglich als Ausgangspunkt für eine geplante, nie geschriebene 3. Symphonie gedacht. Wie sehr Hartzell nach Möglichkeiten gesucht haben muss, um weitere symphonische Werke zu schreiben, zeigen die 1989 geschriebenen *VARIATIONS FOR CHAMBER ORCHESTRA*, die auf vier Elementen der *SYNOPSIS* basieren: einem Motiv, einem Akkord, einer zirkulierenden melodischen Linie und einem rhythmisch determinierten Acht-Takter. Auch das locker dahingeworfene Stück *C, D, F, E AND OTHER NOTES* für 13 Streicher aus dem Jahr 1990, mit

---

<sup>2</sup> Nach dem englischsprachigen Teil des erwähnten Manuskripts, dem im zweiten Teil eine von Hartzell selbst verfasste deutsche Teilübersetzung folgt. Diese ist Teil eines Vortrags über Apostel, den Hartzell am 2. Mai 1974 in den Räumlichkeiten der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek gehalten hat.

seiner Anspielung auf Mozarts *Jupiter-Symphonie*, und das NIGHTPIECE aus den Jahren 1992/93 beziehen sich explizit auf SYNOPSIS.

»Plastisch, prägnant, spielerisch«, das waren für Apostel die Attribute einer qualitätsvollen Komposition: eine Forderung, der Eugene Hartzell immer bestrebt war nachzukommen. »Es dürfte sich herumgesprochen haben [...] dass Hans Erich Apostel nicht nur ein bedeutender Komponist, sondern auch eines der letzten ehrlichen Originale auf Wiener Boden war«, äußerte Hartzell über seinen Lehrer, den er im gleichen Atemzug als »kauzig« charakterisiert, ohne Bewunderung und Respekt missen zu lassen.

Aus dem 1975 geschriebenen 9. Monolog REFLECTIONS für Solovioline kann man die Linie Berg–Apostel–Hartzell deutlich herauslesen, folgt doch dieses Solo-Stück ganz eindeutig jener formalen Idee Alban Bergs, ein ausgewähltes musikalisches Material ab der Stückmitte spiegelverkehrt zurücklaufen zu lassen. Dieses Verfahren wird hier fast notengetreu auch in der Gestaltung der Motive ausgeführt, während Berg in dem zwischen 1923 und 1925 geschriebenen *Kammerkonzert* seine Spiegelung auch vom Zwang einer gestalterisch konformen Verarbeitung entkoppelt und der Verarbeitung im zweiten Teil des Werkes freie Gestaltungsmöglichkeiten belässt. Dieses Beispiel mag dafür stehen, dass Hartzell zwar konsequent an der Komposition mit Tonreihen festhielt, diese aber spielerisch als Mittel verwendete, um seine eigenen, teilweise aus dem Bereich des Jazz stammenden musikalischen Vorstellungen, zu strukturieren. Es ist die Symbiose aus einem improvisativen Impetus mit einer aus Regeln gewonnenen streng determinierten Arbeitsweise, die Hartzells kompositorische Leistung ausmacht.

Hartzell schrieb 21 Solostücke, die er als »Monologues« bezeichnet hat. Er sagte dazu: »Diese Reihe unbegleiteter Solostücke wurde in Anlehnung an die Solosonaten meines Lehrers Hans Erich Apostel begonnen, zu einer Zeit, als ich noch bei ihm studierte. Die Monologe gingen bald in fast jeder Hinsicht einen eigenen Weg. Mit wenigen Ausnahmen sind es einsätzigte Stücke, deren Titel meist Auskunft über meine Intentionen geben. In den meisten Fällen kann die Intention als ›Variation über ein Variationsprinzip‹ charakterisiert werden. Darüber hinaus haben die Monologe sozusagen als Testgelände gedient, nicht etwa in klanglicher Hinsicht – ich habe wenig übrig für Verfremdungen, erweiterte Klangmöglichkeiten und dergleichen und halte mich lieber an das herkömmliche Ideal des ›schönen‹ Tons, zu dessen Erlangung die Instrumentalisten ja so viel Zeit und Mühe aufwenden müssen –, sondern was Kompositionstechnik und Form betrifft. Es sind viele Dinge in diesen Stücken aufgetaucht, die in der Folge in größeren Werken Verwendung gefunden haben.«

Einige dieser Monologe sind deutlich von Jazzelementen beeinflusst, so der Pizzicato-Teil des 6. Monologs CONSIDERATIONS für Kontrabass (1967), der feinsinnige 8. Monolog ST. LOUIS CHORUSES (1975) für Trompete oder Flügelhorn (ein Blues) oder der 20.

Monolog CHANGES (1994), bei dem der Klarinettist zusätzlich mit dem Fuß den Rhythmus schlägt. Hartzell dazu: »Abwechslungen, Umtauschungen, Verwechslungen, Auswirkungen und was alles noch in dem Begriff steckt. Teils ›ernst‹ (E), teils ›unterhaltsam‹ (U), wobei der beliebte – weil commode – Unterschied aufgehoben wird. ›Changes‹ in den Grundstimmen etwa, die einen kompletten Klarinettisten verlangen, der gleichermaßen am Konzertpodium und in der Combo zuhause ist. Technische und musikalische Virtuosität – und eine Portion Humor. Übrigens wird der Solist mitunter zum eigenen Begleiter, mit Hi-hat-Becken oder – wenn dieses zu umständlich zu beschaffen ist – irgendetwas Perkussives, das mit dem Fuß betätigt werden kann.«

Die Variation, die Wiederkehr von Themenabschnitten (auch in der Rondoform) wird besonders in diesen Monologen formbildend. Die Behauptung Ernst Kreneks, dass die Idealform der Klassik und Romantik die Sonate gewesen sei, die der Dodekaphonie aber die Variation, scheint sich hier auf eindrückliche Weise zu bestätigen. Über seinen 11. Monolog GYRATIONS für Gitarre schreibt Hartzell beispielsweise: »Gyrations = kreisförmige Bewegungen. In diesem Fall ein Rhythmus, der am Anfang als Ostinato dargestellt, immer wiederkehrt und strukturell immer anders ausgelegt wird. Im Mittelteil werden die einzelnen Elemente ausgetauscht, um zu anderen ›Perspektiven‹ zu gelangen. Das Ganze ist also ein ›Ground‹. Devise: immer das Gleiche und doch anders, immer anders und doch das Gleiche.«

Ein weiterer Zyklus von Kammermusikwerken sind die zwischen 1977 und 1982 entstandenen WORKPOINTS, über die Hartzell sagt, sie wären »eine Reihe von zehn Duos für die Instrumente des Bläserquintetts. Den Titel verdanke ich dem englischen Schriftsteller Lawrence Durrell, der am Ende seines *Alexandria Quartet* einige ›workpoints‹ auführt, d.h. Fäden der Handlung, die vielleicht weitergesponnen werden könnten. In meinem Fall ist die ›Handlung‹ eine Serie von drei Bläserquintetten [*Projections for Wind Quintet, Companion Pieces to a Wind Quintet, Outgrowths of a Wind Quintet*], auf die sich zumindest *Workpoints 1* bezieht, und nämlich auf einige Aspekte der Grundreihe, die noch nicht vorgekommen waren. Die weiteren *Workpoints* gehen auf andere Werke zurück. Außerdem handelt es sich bei allen *Workpoints* um den Versuch, aus einer einzigen Idee – sei sie melodischer, rhythmischer oder reihenbedingter Natur – ein mannigfaltiges Stück zu formen, wobei die klanglichen Möglichkeiten der Instrumente naturgemäß eine wichtige Rolle spielen.«

Eugene Hartzell schuf insgesamt drei Kompositionen für Streichquartett. Das erste Streichquartett (1962) arbeitete er später zu seiner ersten Symphonie für Streichorchester um (siehe oben). Das einsätziges STRING QUARTET aus dem Jahr 1979<sup>3</sup> ist eines

<sup>3</sup> String Quartet (1979) copyright Eugene Hartzell Office, Wien.

von Hartzells eindrucksvollsten Stücken: ein Werk, in dem er zwischen den beiden Polen seines Schaffens – der Dodekaphonie und dem Jazz – eine ideale Balance erreicht. Die Reihe besteht hier aus einer aufsteigenden Linie, in der die Intervalle immer größer werden, ausgehend vom g sind dies kleine Sekund, dann große Sekund, kleine Terz, Quart, Tritonus, kleine Sext und große Septime, dem ein Abstieg auf engem Raum (*f-es-d-c-a* und wieder aufwärts zum *cis*) folgt. Einer ausdrucksstarken Einleitung, in der alle Elemente des Quartetts bereits voll entwickelt sind und die bereits die Verarbeitungsprozesse der Komposition ankündigt, folgt eine rhythmische Ausformung des Materials aller vier Instrumente im Unisono. Hartzell geht hier äußerst »klassisch« vor. Auch wenn die sich durch alle Teile des Stücks ziehende Durchführungsarbeit der klassischen Sonatenform mit Exposition, Durchführung und Reprise widerspricht, kann man eine klare Gliederung der Komposition erkennen. Jeder große Formabschnitt beginnt mit dem anfangs beschriebenen Thema: zu Beginn in der 1. Violine, dann im Cello, und zuletzt in der Bratsche. Ein Seitensatz wurde in die Entwicklung der durchgeführten Teile eingearbeitet und beginnt in Takt 77 in einem rhythmisch gegeneinander verschobenen Kanon. Das heterophon zwischen 1. und 2. Violine aufgeteilte erste Thema des Werks leitet die Coda ein.

Hartzells letzte Streichquartettkomposition ist ein mit LARGO übertitelter Satz aus dem Jahr 1992. Das ausdrucksvolle Werk ist dem Andenken seines Vaters gewidmet und zeugt von großer Erfahrung und Meisterschaft. Auch in diesem besinnlichen Stück ist die Tendenz zur Variation unübersehbar, die der Komponist in ein lockeres Geflecht aus verschiedenen Floskeln stellt.

Weitere Werke für Streicher stellen das Streichtrio (1995), ein Klarinettenquintett (1993) und ein Quintett (1996) für Flöte und Streichquartett dar, mit einem geradezu penetrant unwienerischen Walzer als 2. Satz, dessen rhythmische Struktur zwischen 3- und 4-taktiger Periodik hin- und herchangiert. Die Musik erscheint dem Musikschriftsteller Edwin Baumgartner eher wie Musik über eine Zwölftonreihe denn als Zwölftonmusik: »Die Reihe befruchtet die melodische Erfindung und leiht ihr Zusammenhalt und Eindringlichkeit«. Hier fallen Dinge auf, die Hartzell auch in anderen Werken (beispielsweise in den SHORT TAKES I und II) gerne einsetzt, wie etwa die Verschiebung unterschiedlicher rhythmischer »patterns« gegeneinander. Im 3., tänzerischen Satz wendet Hartzell jenes rhythmische Modell an, das Leonard Bernstein prominent in *West Side Story* verwendete und das auch im Flamenco zu finden ist: eine Teilung von sechs Achteln in 3x2 (im Kontrast zu 2x3). Diese rhythmische Gestaltung vollzieht Hartzell innerhalb eines 9/8-Metrums, und er stellt damit diese Struktur sozusagen in ein paar übergroße, metrische Schuhe. Im letzten – langsamen – Satz wird ein feines Gespinst aus kontrapunktisch verarbeiteten Variationen von einzelnen Elementen

gewoben, dessen Melodie von einer unbegleiteten Altflöte vorgetragen wird. Es fällt hier Hartzells Hinwendung zu (auch in großen Besetzungen anzutreffenden) langen unbegleiteten Solopassagen auf. Auch in mehreren Stimmen gleichzeitig gespielte Unisono-Klänge und in Oktaven gesetzte homophone Blöcke begegnen uns in seinem Werk immer wieder, was in mancher Hinsicht an Werke von Dmitrij Schostakowitsch erinnert.

Hartzell gestaltete auch den 1. Satz seiner 1990 für ein Sextett von Flöte, Klarinette, Horn, Violine, Cello und Klavier geschriebenen *SHORT TAKES I* mit einem rhythmischen Unisono in Oktaven und Einklängen. Hier hat jeder der darauffolgenden kurzen Sätze seinen eigenen Reiz: der 2. Satz mit motivischen kleinphasigen Entwicklungen, die dreimal ansetzen und jeweils in ein anderes Ende münden; der 3. Satz mit einem Kontrast zwischen improvisierender Melodie und überlappender kleinmotivischer Rhythmik, in sechs Perioden; der 4. Satz im 7/4-Takt durch seine immanent umpolenden Schwerpunkten, die für eine Umwandlung der Spannungsverhältnisse sorgen und in pointierter Rhythmik formal eine jazzige Abwandlung von Choralvariation herbeiführen; die rhythmisch-harmonische Gestaltung im 5. Satz; eine reizvolle Kombination eines dreistimmigen Fugatos (jede Stimme ist dabei auf zwei Instrumente aufgeteilt) mit dem Boogie-Rhythmus im Mittelteil des 6. Satzes; ein überlappender und stets weiter vorwärtsstrebender Puls im 7. Satz; der langsame, harmonisch intensive 8. Satz; und der virtuose abschließende 9. Satz.

Variationen auf einen Rhythmus (und nicht auf eine Melodie oder Formperiode) zu schreiben, hat Hartzell nicht nur in den 1997 geschriebenen *VARIATIONS ON A RHYTHMIC LINE* angewendet. Er verfolgte diese Idee schon im 5. Satz seiner *NINE UNCRITICAL PIECES* (1968), die unter seinen Klavierwerken hervorstechen. Hier springen die als »careless canons I-IV« bezeichneten Sätze (II, IV, VI und VIII) sofort ins Auge. Im ersten dieser Canons beginnt die Antwort im komfortablen Abstand von sechs Vierteln, der im Verlauf des Stücks zum Abstand einer einzigen Viertel »herunter«-schmilzt. Vielleicht als Parodie auf »ungeduldige« Schüler? Der zweite dieser Kanons ist ein Spiegelkanon, der dritte ein Krebskanon im Walzerrhythmus, und im Canon IV spiegelt sich der Krebs ab der Mitte des Stücks. Umrahmt werden diese Canons von fünf Stücken mit variablem Namen und variabler Ausrichtung. Im ersten dieser »Segments« beschäftigt sich der Komponist scheinbar parallel mit den verschiedenen Parametern Harmonik, Melodik und Rhythmik, die sich wie verschiedene Sedimente eines geologischen Materials zueinander verhalten. Über der gleichbleibenden rhythmischen Struktur der *VARIATIONS* entwickelt Hartzell individuelle musikalische Gestalten; der 5. Satz ist ein echter Blues, an anderer Stelle findet sich ein schlichter, fast romantischer »Song without words«,

und der letzte Satz »Loose Ends« bringt scheinbare Überbleibsel, kleine reprisenhafte Andeutungen auf vorhergehendes Geschehen.

Hartzell schrieb insgesamt fünf Sonaten für ein Instrument (Cello, Horn, Oboe, Sopransaxophon, Klarinette) und Klavier, dazu treten einige einsätzliche Stücke wie z.B. die EPISODES für Violine und Klavier, die neben Jazzelementen auch den Rhythmus des Boogies inkludieren. Die dreisätzliche SONATA FOR CLARINET AND PIANO aus dem Jahr 1981 beginnt mit einem ausladenden, langsamen Klarinettensolo, das durch Tonschwankungen den Klaviersatz vorbereitet. Mit seinen starken charakteristischen Veränderungen gehört der 1. Satz zu den interessantesten Stücken des Komponisten. Seine strenge Faktur setzt sich von neckischen, fast humoristisch anzuhörenden Einwüfen ab, und Kontraste zwischen Fugato-Einsätzen und homophonen Blöcken tragen zur Spannung bei. Wie leise Regentropfen wirken die Tonrepetitionen des 2. Satzes, bevor im 3. Satz eine ganze Palette raffiniert eingesetzter synkopierter Rhythmen auftaucht.

Die 1983 geschriebene zweisätzliche SONATA FOR SOPRANO SAXOPHONE AND PIANO birgt deutlich synkopierte Jazzelemente in sich. Im 2. Satz spielt der Komponist mit repetitiven Bewegungselementen, wie in einem Zeichentrickfilm oder Musik zu einem Stummfilm: verdrehte Walzer und Rags, geprägt vom Hang zum lustvollen Spiel mit der eigenen Identität, die dieses Stück zu einem der amerikanischsten Kompositionen des Wahlwieners machen.

Das Saxophonquartett hat Hartzell mit zwei eigenwilligen, knapp hintereinander entstandenen Kompositionen bedacht: Dem DIVERTIMENTO (1988) mit einem einleitenden »Jazz-Fugato« folgen 1989 die CONSTELLATIONS. Die wichtigsten Zutaten dieses spannenden Werks: kontrapunktische Verwobenheit, eine Kombination von robust vorgebrachten Abschnitten hin zur Wandlung melodischen Materials in entrückte mysteriös verschwommene Teile.

Fugati, verschobene Rhythmen und kontrapunktische Imitationen prägen auch den 1. Satz des 1982 geschriebenen Trios WORLD'S ENOUGH ... AND TIME ..., in der Bartókschen Besetzung Violine, Klarinette und Klavier. Auch hier findet sich ein Boogie, der Hartzell immer wieder zu faszinieren scheint; und den er später auch im Trio A LITTLE LIGHT MUSIC (1995) für Violine, Horn und Klavier verwendet.

Der schönste Blues ist Hartzell für seine KAMMERSYMPHONIE (1997) eingefallen. Dabei wachsen die drei Sätze des Werks proportional. Der Blues ist fast doppelt so lang wie der 1. Satz, in dem sich eine Unisono-Linie, unterbrochen von ganz wenigen hauchzart gesetzten rhythmisch bestimmten Harmonien, vom Anfang bis zum Ende spinnt. Der letzte Satz weist wiederum die doppelte Länge des 2. Satzes, plus die Länge des 1. Satzes, auf. Als Reverenz an Brahms zu dessen 100. Todestag schrieb Hartzell im letzten

Satz »eine Art Passacaglia« in 27 7-taktigen Abschnitten, in Form von Variationen über eine Ostinato-Linie.

Hartzells Vokalwerk besteht aus Klavierliedern, vokaler Kammermusik, Orchesterliedern und Chorwerken. Bei seinen Werken für Stimme spielen zweifellos seine eigenen Leistungen als Sprecher<sup>4</sup> und seine Ehe mit der Sängerin Tatiana Preston eine Rolle. Bereits in seinen frühen, 1956 geschriebenen *TWO SONGS FOR SOPRANO*, die sich stilistisch eher an Paul Hindemith orientieren, zeigt sich seine Fähigkeit, musikalische Gedanken in bestechender Klarheit darzustellen, ohne dabei den poetischen Gehalt der Gedichte aus den Augen zu verlieren. In anderen Liedern, wie den 1982 entstandenen *FIVE SONGS FOR BARITONE AND PIANO* (nach Gedichten des englischen Japanologen John G. Mills) oder den *FIVE SONGS FOR TENOR AND PIANO* (nach Gedichten der englischen Klassiker Shelley und Keats) von 1971 zeigt sich die enge Bindung des Komponisten an das Erbe der Wiener Schule, während er seine Vorliebe für Jazzelemente gleichzeitig äußerst dezent handhabt.

Zur vokalen Kammermusik zählen die im Grundton besinnlichen *TWELVE POEMS BY JEHANE MARKHAM FOR MEZZO, VIOLA AND PIANO* (1980). Den Ausgangspunkt bildet eine Zwölftonreihe, die tonale Elemente aufweist. (Hartzell dazu: »Schließlich kommt es ja darauf an, was der Komponist in seiner Reihe alles findet.«)

Zu den eindrucksvollen *TIME PIECES* (1984) nach Gedichten von W. H. Auden für Sopran, Klarinette und Klavier äußert sich Hartzell folgendermaßen: »Ich habe diesen Liedzyklus »Time Pieces« (»Zeitstücke«) genannt, weil alle fünf Gedichte von W. H. Auden etwas mit Zeit zu tun haben, möge das Wort auch in zweien der Gedichte (*Legend*, *Autumn Song*) gar nicht vorkommen. In den anderen drei Gedichten, insbesondere in den fünfzehn Stanzen just des Mittelstücks *As I walked out one Evening*, ist Zeit durchaus präsent. *Legend* entfaltet sich aus einem einzigen Kern, einer in drei mal vier Töne unterteilten Zwölftonreihe. *Autumn Song* beginnt, arglos genug, in der Art eines Kinderliedes. *As I walked out one Evening* gab zu allerlei Illustrationen Gelegenheit und stellte obendrein die Aufgabe, fünfzehn bunt gestaltete Strophen in Einklang miteinander zu bringen. *Domesday Song* ist gleichsam stichwortartig dadurch auf das Wort »jumbled« fixiert, dass die musikalischen Phrasen in jeder Strophe in einer anderen Reihenfolge auftreten. Und *If I could tell you* gibt sich dem dodekaphonen Konzept zum Trotz unverfrorenerweise als Chanson in Es-moll.«

Einige Werke hat Hartzell auf deutsche und lateinische Texte geschrieben, so die *ZWEI GEDICHTE VON ANDREAS GRYPHIUS* für Sopran und Streichtrio (1991). Es scheint, dass

<sup>4</sup> Hartzell hat bei verschiedenen Konzerten erfolgreich als Sprecher mitgewirkt, so etwa bei der Uraufführung und nachfolgenden Aufführungen von René Staars *JUST AN ACCIDENT?* in New Orleans (USA) und Wien.

Hartzell bei der Auswahl englischer Texte meist auf Gedichte zeitgenössischer Schriftsteller zurückgriff, während er bei Texten in anderen Sprachen solche bevorzugte, die eine gewisse zeitliche Distanz zu seinem eigenen Schaffen einnehmen. Mit Gryphius wählte er einen Autor, der seine Gedichte in der Zeit des 30-jährigen Krieges geschaffen hatte. In den *FOUR LATIN LYRICS* für Tenor und großes Orchester fiel die Wahl auf lateinische Texte aus mittelalterlichen Manuskripten des 10.–13. Jahrhunderts. Vielleicht gab ihm dieses für ihn fremde Idiom jene Freiheit, die er brauchte, um die Synthese zwischen Elementen dodekaphoner Verfahren, freien, synkopierten Rhythmen und Jazz-Harmonik weiter zu entwickeln. Zahlreiche Bearbeitungen amerikanischer Volkslieder und Spirituals ergänzen das Schaffen für Solostimme und Klavier.

In der Werkliste Hartzells fallen mehrere Psalmvertonungen und Madrigale für Chor a capella, sowie Kompositionen für Chor und Harfe oder Orgel auf. Sein letztes Werk war Teil des Bühnenprojekts »Da Capo Al Capone«, das im Oktober 1999 in Wien stattfand. Hartzells Beitrag waren fünf Szenen aus der New Yorker Gangsterwelt mit dem Titel *WER SAGT UNS, DASS VERBRECHEN SICH NICHT LOHNT?* Für das Kammerstück für drei Sänger und Ensemble schrieb er das Libretto selbst. Wie kritisch Eugene Hartzell über sein Herkunftsland dachte, mag die von ihm verfasste Inhaltsangabe veranschaulichen:

#### I. TRIO

Die drei Personen besingen den (nicht nur) amerikanischen Traum, wie (nicht nur) sie ihn verstehen: Reichtum, Berühmtheit, Macht über Politik, Leben und Tod, samt der Annehmlichkeiten – tolle Autos, Klasse Weiber, teure Maßanzüge und dergleichen mehr.

#### II. Arie DUTCH SCHULTZ

Aus eher kleinen Anfängen wurde Schultz schließlich einer der mächtigsten Bosse in New York. Er beging einen fatalen Fehler, als er sich mit Thomas E. Dewey anlegte, dem damaligen Staatsanwalt und späteren Gouverneur von New York. Schultz wollte Dewey, der gegen ihn ermittelte, umlegen lassen, ein Ansinnen, über das die wirklich großen Nummern (allen voran Lucky Luciano) nicht erfreut waren. Stattdessen wurde Schultz selbst auf Befehl Lucianos umgebracht. Er brauchte zwei Tage, um zu sterben und verriet nichts.

#### III. Arie CHARLIE BECKER

Becker war Polizeibeamter und wahrscheinlich der korrupteste Cop aller Zeiten. Als Chef der New Yorker Antibeuchungsabteilung »Special Squad One« war Becker in der Lage, selbst groß einzukassieren. Er scheute auch nicht vor Einschüchterung zurück, ganz im Gegenteil: Als der Besitzer eines Spiellokals sich weigerte, Lieutenant Becker Schutzgeld zu zahlen, heuerte Becker sechs Killer an und ließ den Mann umbringen. Einer der sechs hat aber gegen Zusage der Immunität »gesungen«. Charlie Becker beendete sein Leben auf dem elektrischen Stuhl im Gefängnis von Sing Sing.

#### IV. Arie ALBERT ANASTASIA

Anastasia diente sich zu einem hervorragenden Posten hinauf, dem des »Oberhenkens« des berühmtesten Mordsyndikats der US-Geschichte, »Murder Incorporated«. Das Syndikat hat unzählige Leute »vertragsgemäß« umbringen lassen. »Murder Inc.« funktionierte im Stil eines Konzerns, bis hinauf zum Aufsichtsrat, der über die »Anträge« entschied. Das Syndikat wurde verpiffen, aber Anastasia war damit noch nicht fertig. Er übernahm auf blutige Weise eine New Yorker »Familie« und begann, sich für die Wettgeschäfte eines Kollegen zu sehr zu interessieren. Überdies hat er einen »Zivilisten« umbringen lassen, eine Tat, die ihm die großen Bosse übelnahmen. Im Oktober 1957 wurde Albert Anastasia im Friseurladen eines New Yorker Hotels von zwei gedungenen Mördern erschossen.

#### V. SCHLUSSGESANG

Auch wenn ihr ausschweifendes Leben sie zum frühzeitigen Tod geführt hat, haben die drei nichts zu bereuen. Durch den Ruhm, den sie jetzt genießen, haben sie den Tod ja überwunden – gemeinsam mit Präsidenten und Kriegsheroen dürfen sie mit Stolz behaupten, auch sie »verkörpern den amerikanischen Traum«.

## 2 Erik Freitag

Erik Freitag gehört als Gründungsmitglied zum Urgestein des Ensemble Wiener Collage. Dieses bestritt sein erstes Konzert beim *musikprotokoll im steirischen herbst* Ende der 1980er Jahre unter anderen auch mit der Uraufführung von Freitags *PASSAGES IN THE WIND* – berührend stimmungsvollen Vertonungen von Gedichten des amerikanischen Poeten John Gracen Brown, für Bariton und sieben Instrumente gesetzt.

In einer Phase, in der jedes Konzert des Ensembles aufs Neue erkämpft und erstritten werden musste, war Erik Freitag – nicht nur als langjähriger »Finanzchef« – maßgeblich am Aufbau des Ensembles und seines Repertoires beteiligt, immer mit großem Respekt und Kollegialität anderen Komponisten gegenüber. Gemeinsam mit Eugene Hartzell und René Staar hat er die innere Struktur des Ensembles in mehr als zehn Jahren mitentwickelt, und so war es ganz natürlich, ihm nach seinem Ausscheiden aus dem Vorstand des Ensembles die Ehrenmitgliedschaft zu verleihen. Heute (2018) ist Freitag als ältestes Mitglied der Doyen des Ensembles.

Erik Freitags Denken und kompositorisches Schaffen wurde durch »das skandinavische Erlebnis« geprägt: Zwischen 1964 und 1970 lebte er in Stockholm, war als Geiger zunächst im Radiosymphonieorchester, ab 1967 dann in Stockholms *Filharmoniska Orkester* tätig, gleichzeitig studierte er Komposition bei Karl-Birger Blomdahl an der königlichen schwedischen Akademie. Er erlebte die 1968er Bewegung also in Schweden, wiewohl sich die schwedische Gesellschaft bereits zuvor zu einer frei denkenden und kritisch hinterfragenden Demokratie entwickelt hatte, während Mitteleuropa noch an den Folgen von Krieg und Diktatur zu knabbern hatte.

Diese schwedischen Jahre haben Freitag aber nicht nur durch freies Denken und eine freiere Lebensart geprägt: die nordische Landschaft, die Eigentümlichkeit der skandinavischen Jahreszeiten und nordisches Brauchtum haben ebenfalls tiefe Spuren in seinem Denken hinterlassen. Die in Nordschweden im Juni und Juli nie untergehende Sonne, die Nähe zur Ostsee, das ganz eigene kulinarische Angebot von Smörgåsbord und Meeresfrüchten, die vielen in flirrenden Lichtern funkelnden Seen, der Duft der schwedischen Wälder: diese Sinneseindrücke hinterließen eine Sehnsucht nach dem Norden und der Freiheit in Erik Freitags Seele und Denken, und blieben in seinem

kompositorisches Streben stets wirksam. Ein so duftiges, atmosphärisch leichtes und zauberhaftes Werk wie HELLE NACHT (1990) für Streichorchester wäre wohl kaum ohne die tiefe Beziehung Freitags zu Schweden und Skandinavien entstanden. Eine Atmosphäre, die auch das im gleichen Jahr komponierte Streichtrio REFLECTIONS IN AIR umhüllt. Das 1986 entstandene und 2008 neu bearbeitete Werk LJUS OCH SKUGGA (Licht und Schatten) bezieht sich auf die magische und hypnotische Kraft August Strindbergs, und der Titel EN SVENSK JULLEGEN (Eine schwedische Weihnachtslegende) aus dem Jahr 2005 weist ebenfalls deutlich auf die nordische Note in Freitags Musik hin.

Heiterkeit, Freude und Verspieltheit zeigen eine unbändige Neugier auf den Kontinent Europa und die ganze Welt. So entwickelte Freitag auch eine besondere Affinität zum lateinischen Element, vor allem zu Spanien und Lateinamerika. Diese offenbart sich nicht nur in Stücken wie EL RETABLO DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA (1982), einer kurzen Miniatur für Violine und Klavier, oder im 2018 geschriebenen Werk für Kammerensemble PABLOS GALERIE, das auf einem älteren Klavierstück basiert und den Versuch macht, die Frauen um Pablo Picasso musikalisch zu porträtieren. Er instrumentierte auch zwei spanische Liedsammlungen für großes Orchester, so die 1997 in Berlin von Rafael Frühbeck de Burgos dirigierten populären SEIS CANCIONES CASTELLANAS (1989) von Jesús Guridi, und die Bearbeitung der CANCIONES ESPAÑOLAS ANTIGUAS von Federico García Lorca, die Teresa Berganza bei ihrem Abschiedskonzert 2004 im *Teatro Real* in Madrid gesungen hat.

Die Faszination Lateinamerikas drückt sich auch in den drei zentralamerikanischen Legenden aus, die unter dem Titel YOTZIGUANAZÍ (1994) für Kammerorchester entstanden (Freitag vollendete 2010 zusätzlich auch eine Fassung für großes Symphonieorchester). Das Werk ist eindeutig der Gattung »Tondichtung« zuzuordnen und vermittelt in seiner kaleidoskopartigen Form viel von der Weltsicht des Komponisten. Der 1. Satz »La llorona« (Die Weinende) erzählt von einer Frau, die aus Rache für die Untreue ihres Mannes ihre Kinder ertränkt. Als sie jedoch erkennt, was sie getan hat, nimmt sie sich selbst das Leben. Der Eintritt in den Himmel wird ihr verweigert, stattdessen wird sie dazu verdammt, als Geist auf Erden umherzuwandeln, bis sie ihre Kinder wiedergefunden hat. Die im 2. Satz beschriebene Figur »Ziguanaba« ist ein Fabelwesen, das formwandelnd als begehrenswerte Frau Männer in Gefahrenzonen lockt, um sich danach mit dem Gesicht eines Pferdes oder eines Totenkopfs zu zeigen. Diese Legende wird je nach lokalem Umfeld in Guatemala, El Salvador oder Costa Rica immer anders geschildert und ausgelegt. Im 3. Satz beschreibt Freitag eine vor allem in der Mythologie Guatemalas heimische Figur in rassistisch spannenden Tänzen. »El Tzitzimite« (oder »El Sombrero«) ist ein dämonischer Gnom, der mit einigen Mauleseln unterwegs ist, die mit Kohle beladen sind. Er wirbt um die Gunst junger langhaariger Mädchen mit gro-

ßen Augen. Gefällt ihm eine, singt er für sie, begleitet sich dabei auf einer silbernen Gitarre und führt sonderbare Tänze vor. Dabei streut er Erde in ihr Essen, sodass sie fortan weder essen noch schlafen kann. Eine herbe, impressionistisch gefärbte und eindeutig tonale Tonsprache prägt dieses dichte Werk. Erik Freitag schwelgt dabei in illustrativ üppiger Klangpracht, und er bedient sich dabei einer ganz eigenwilligen Instrumentation: Bläser, ein auf zwei Bratschen, zwei Celli und zwei Kontrabässe reduzierter Streichersatz, wobei eine der Bratschen im 2. Satz durch eine Viola d'amore ersetzt wird.

Auch der sechsteilige Gesangszyklus ICNOCUÍCATL (CANTARES TRISTES) (2008) für Sopran, Bariton und Orchester bezeugt die Affinität des Komponisten zur mesoamerikanischen Poesie, wenn er Texte u.a. von Nezahualcóyotl, Mahago Domiutz, Briceida Cuevas Cob, Juan Wallparrimachi und Leonel Lienlaf vertont. Sein ethnologisches Interesse drückt sich auch durch den Einsatz verschiedener mexikanischer Schlaginstrumente aus – auch wenn dies eine Aufführung des bisher noch nicht erklangenen Werks erschwert.

Freitags Musik nimmt alle nur denkbaren Einflüsse in sich auf, die die vielfältigen Kulturlandschaften dieser Welt zu bieten haben, und die er für ein internationales Publikum in fasslicher Tonsprache zu vermitteln sucht.

Sein Interesse und Wirkungsbereich erstreckt sich von der USA, in denen er an der Northwestern University of Michigan auch einige Zeit als *Composer in Residence* verbrachte, bis in die Ukraine und weiter nach Russland und Weißrussland, wo er mit Orchestern und Ensembles zusammenarbeitete. Erst 2017 komponierte er ein CONCERTINO FÜR CYMBAL UND STREICHORCHESTER als Auftragswerk zum 50-sten Jubiläum des Staatlichen Kammerorchesters der Republik Belarus. Einen ungarischen Touch, den zweifellos die Beschäftigung mit Bartók, aber auch mit Ligeti hervorgerufen hat, verrät sein 1989 geschriebenes QUINTETT für Klarinette, Horn, Violine, Cello und Klavier.

In Freitag's Schaffen lassen sich stilistische Zäsuren feststellen: einer ersten, durch Dodekaphonie und serielle Elemente geprägten Periode folgt eine Phase der Rückbesinnung auf einfachste Strukturen. Die weitere Entwicklung ist gekennzeichnet von der Verschmelzung traditioneller Kompositionstechniken mit loser formaler Konzeption, in einem übertonartigen Beziehungsgeflecht.

Als besonders wirksam haben sich seine bislang (2018) fünf TRIAPHONIEN erwiesen. In diesen kurzen dreisätzigen Werken für jeweils drei Instrumente vermag Freitag seine ganze Fantasie und die Vielfältigkeit seiner musikalischen Vorstellungen auszuspielen. Der klassizistische Bezug, der hier in Widerstreit zum bereits erwähnten Impressionismus Freitag'scher Prägung gerät, tritt vor allem in den rhythmisch bestimmten Sätzen auf. Der 1. Satz der TRIAPHONIE I (1995) für Violine, Horn und Klavier beginnt mit

rhythmisch verschobenen Impulsen. Starke Kontraste werden durch kantable Elemente, aber auch Skalenbildungen und schroffe homophone Schläge gesetzt, bevor sich die anfängliche Struktur pulsierend verschobener Elemente wieder bemerkbar macht. Das Werk, das aus einem melodisch-harmonischen Keim zweier kleiner Terzen erwächst, vermittelt uns im 2. Satz, einem *Andante malinconico*, in äußerster Zartheit die Schönheit irrealer Flageolettfarben, um danach in leicht pulsierenden, den Satz prägenden Quintolen dahinzuschweben. Einige wenige grell beleuchtete Akzente fallen sofort wieder in sich zusammen, in die Ausgangsstimmung des Satzes: eine sehnsüchtige, auch durch die Kürze des Satzes unerfüllt bleibende Empfindung. Eine asymmetrische Metrik von  $1/2 + 1/4 + 3/8$  bestimmt den spielerisch rhythmischen Charakter des letzten Satzes.

Die TRIAPHONIE II (1997) für Violine, Saxophon und Klavier konfrontiert uns zunächst mit dem Stottern eines Motors, der auch nach dem Anspringen nicht ohne Probleme zu funktionieren scheint. Das Spiel lyrischer und rhythmischer Elemente wird in diesem Satz in einen unberechenbaren Fluss der Ereignisse gezogen, in dem kleine bizarre Seitenmotive aufglühen und rasch wieder vergehn. Der zweite, als »Canzone svedese« (Schwedische Weise) betitelte Satz wird von unterschiedlich rasch fallenden Bewegungen in Violine und Klavier getragen: Sechzehntel-Sechstolen im Klavier, Sechzehntel (also Quartolen) in der Violine, wobei die Tonfiguren allmählich ausgedehnt werden. Darüber legt sich eine weit gespannte Saxophonmelodie, die aus Motiven des schwedischen Volksliedes »*Vindarna suckar uti skogorna*« (Die Winde seufzen draußen in den Wäldern) besteht. Nach dem erwähnten Erweiterungsprozess gestaltet der Komponist die Rückkehr zur Melodie als Duett zwischen Violine und Saxophon, bevor in der Coda durch Flageolett und »ultiphonics« verfremdete Erinnerungsfetzen erklingen. Der temperamentvolle letzte Satz »Danza di Vita« birgt Elemente verschiedener Tänze in sich. Leicht lassen sich Tango und Ragtime ausmachen, aber im Spiel mit den Rhythmen ergeben sich weitere zusätzliche spannende Bewegungsmuster.

Im 1. Satz der 1998 entstandenen TRIAPHONIE III für Geige, Gitarre und Kontrabass führt uns der Komponist durch asymmetrisch verteilte Akzente ein wenig an der Nase herum. Denn der rhapsodische Gehalt des Satzes widerstrebt eigentlich diesem Betonungsimpetus. Der absurde Eindruck eines Seils mit drei Enden, an denen abwechselnd gezogen wird, drängt sich auf. Der 2. Satz »Quasi Wals« in seiner pantomimisch stotternden Ausformung verdichtet diesen bereits im 1. Satz gewonnenen Eindruck durch die Verwendung von Claves (zwei gegeneinander geschlagenen kurzen dicken Holzdübeln) durch den Kontrabassisten noch unterstützt wird. Die im 3. Satz »Tempo cinetico« gleichzeitig ablaufende auskomponierte Beschleunigung und Verlangsamung vermitteln den Eindruck einer auf Stelzen einhergehenden Musik.

Die TRIAPHONIE IV für Klarinette, Posaune und Cello aus dem Jahr 2001 beginnt mit rhythmisch bestimmten Elementen der Tonwiederholung, die im Verlauf des Satzes immer wiederkehren, und wird durch melodische Phrasen, Skalenbildungen, rhythmische Sekundschritte und Vorschlagsnoten in einer clownesken Haltung konterkariert. Im morbide anmutenden 2. Satz wird uns wie im Stummfilm oder im Zirkuszelt die Gegenwart einer nicht vorhandenen Dramatik vorgespielt. Im letzten Satz scheint sich ein Clown in seiner anmaßenden Haltung unfreiwilliger Heiterkeit auszusetzen.

Von rhapsodischerem Charakter ist die TRIAPHONIE V (OMAR KHAYYAM) für Flöte, Violine und Akkordeon aus dem Jahr 2006. Der 1. Satz ist in mehreren Schichten angelegt – wie die Schalen einer Zwiebel. Die »äußerste Schicht« wird von der Gegenbewegung leichter wellenartig geformter skalenartiger Gebilde geprägt. In der nächstliegenden entwickelt sich aus einer rhythmisierten Tonwiederholung eine neckisch tänzelnde und insistierend repetierte Melodie, während die innerste durch die kontrapunktische Faktur dreier konkurrierender polyrhythmisch angelegter Bewegungselemente bestimmt wird. Asymmetrische Akzente verleihen zusätzlichen Reiz. Das immer wiederkehrende Momentum der Gegenbewegung, ein raffiniertes Spiel mit synkopierten Melodiefloskeln, repetierten Akkorden und unorthodoxen Skalenbildungen: das sind die Zutaten für den 2. Satz dieser TRIAPHONIE. Das Bild eines Kampfes zwischen Zweifel und Auflehnung drängt sich auf, während der letzte Satz – wie bei allen TRIAPHONIEN – wieder fröhlich tänzerisch mit dem Reiz asymmetrischer Metren (hier sind es 3+4+3 Achtel) spielt.

Erik Freitag hat auch eine Reihe von Vokalwerken geschaffen. In einigen fällt seine starke Neigung zu Ironie, Sarkasmus und zum Morbiden auf, seien es die 5 LIMERICKS aus dem Jahr 1978, Miniaturen hintergründigen Humors, oder seine bitterböse Satire IN DER TODESSTUNDE VON ALFONS ALFRED SCHMIDT aus dem Jahr 1998, nach einem Text von Martin Amanshauser. Freitags bislang einziges Bühnenwerk ist eine Abrechnung mit der Hintertriebenheit und der Missgunst wienerischer Couleur. Der (fiktive) Wiener Starchirurg A. A. Schmidt erleidet beim Heurigen einen Herzinfarkt. Seine anwesenden Töchter bleiben scheinbar ungerührt, sie konfrontieren den Sterbenden im Gegenteil mit dem Vorwurf sexueller Übergriffe. Übertrieben zur Schau gestelltes falsches Mitgefühl einer gleichgültigen, bestenfalls zum süffisant-amüsierten Kommentar fähigen Gesellschaft wird hier überzeugend dargestellt. Das raffiniert durchkomponierte Kammerstück steht in der Tradition der (in der Zwischenkriegszeit sehr populären) Musikrevue und weist einen Brecht'schen Touch auf, doch findet Freitag besonders in diesem Kleinod (es dauert unter einer Viertelstunde) zu einer ganz eigenwilligen Ausdruckskraft, die einen bedauern lässt, dass er nicht weitere Werke dieser Art geschaffen hat.

In Freitags Werk ist das in Wien beheimatete morbide Element spürbar, doch finden sich auch für Österreich atypische künstlerische Tendenzen. Sein beobachtendes, direktes, zuweilen introvertiert erscheinendes, stets intelligent zuwartendes Wesen steht in starkem Kontrast zum Wiener Drang nach permanenter Selbstbestätigung und Selbsterfleischung. Einer auf Gegenwartskunst skeptisch bis ablehnend reagierenden, traditionalistischen österreichischen Gesellschaft zum Trotz baut er beständig weiter an seiner eigenen Welt. Er schreibt in einem eigentonalen Stil, der sich seiner Zeit voll bewusst ist, wobei sich avantgardistische Tendenzen wie Restbestände intensiver Phasen der Aneignung mächtiger Sinneseindrücke ausmachen lassen.

### 3 Zdzisław Wysocki

Weltfremdheit. Schaffen quasi wie im Ghetto. Technologieferne. Historische Bewegtheit in einem Zeitalter der Gewalt und der Angst. Unnahbarkeit. Im Zwiespalt zwischen Religion und Vernunft. Aristokratisches Verhalten. Glaube an die Würde des Menschen.

Über wen sagte einmal ein Kollege: »Der Komponist, der aus der Ikone heraustrat ...«

Über wen? Über Zdzisław Wysocki, einen österreichischen Komponisten polnischer Herkunft.

Diskriminierung. Achtlosigkeit. Vernachlässigung. Ignoranz. Unterschätzung. Sperrigkeit. Unverständnis. Übergangenwerden. Fremdenfeindlichkeit.

Als wäre er ein Schubert unserer Zeit: »Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus.« Für die einen zu modern, für die anderen zu konservativ, für die meisten ein unbeschriebenes Blatt ... Nie ganz in Wien angekommen, Polen jedoch abhanden gekommen? Ein Relikt aus einer Zeit, die noch nicht so lange vergangen ist, uns aber doch so fern erscheint?

Fast unbeachtet und unter schwierigsten Verhältnissen schafft der Komponist Zdzisław Wysocki ein umfassendes Werk: Kammermusik, Konzerte (vor allem Doppelkonzerte), Etüden, Klavierwerke, politisch bestimmte Stücke mit Vokalisten, Orchestermusik. Ein Werk, das in Österreich vor allem vom Ensemble Wiener Collage präsentiert wurde.

Zeitlosigkeit. Klassik. Klanglichkeit. Musikdramolett. Rhythmische Spannung. Aleatorische Einschübe. Musikalisch Absurdes. Ausgefallene Instrumentationen.

Vielleicht sind dies die Koordinaten, zwischen denen sich die meisten Werke dieses Modernisten aus Leidenschaft bewegen. Pulsierende, leidenschaftliche Appelle. Herb, zuweilen trocken, immer aber aufwühlend. In seinem Schaffen verschmelzen mehrere

Traditionen: die Tradition der Wiener Klassik, der Wiener Schule und der polnischen Avantgarde der Nachkriegszeit.

In der prägnantesten Form begegnet uns der Komponist in seinen ETÜDEN, die er in bislang sechs umfangreichen Sammlungen (Opera 54, 56, 60, 65, 69, 78) zusammengefasst hat. Bisher (2018) sind 114 dieser Stücke entstanden.

Innerhalb der ETÜDEN gibt es verschiedene Gliederungs- und Gruppierungsmöglichkeiten. Als Kriterium einer Zusammenstellung zu kleinen Zyklen bieten sich Besetzungsgröße oder auch Besetzungsart (Streicher, Bläser, gemischte Besetzungen) an. Aus allen sechs Etüdensammlungen lassen sich Zyklen, oder doch Andeutungen von Zyklen herauslesen. Innerhalb von op. 54 etwa gibt es zwei eindeutig identifizierbare Minizyklen: die Etüden 4–6 für Bläserensembles und die Etüden 7–10 für Streicherensembles, jeweils klar in anwachsender Besetzungsgröße.

Eine Möglichkeit, die Etüden zu organisieren, ist die Besetzung. Es gibt sechs Soloetüden. 18 Stücke sind für Duobesetzungen, 26 Stücke für Trios und 24 Stücke für Quartette. Für Quintette und Sextette gibt es je fünf Etüden, acht Septette und ein Nonett.

Auffällig sind weiters vier Etüden für Solisten mit Begleitung: da sind zunächst die zwei Etüden mit einem Solisten und Kammerensemble, Nr. 49 (op. 60/13) für Solovioline und zehn Instrumente, und die Nr. 63 (op. 65/2) für Kontrabass und sieben Instrumente. Dazu zählt auch der quasi »Concerto-grosso-Typus« Nr. 45 (op. 65/5) für Cello und Akkordeon mit sechs Bläsern, und Nr. 46 (op. 65/6) für Cello, Akkordeon, Klavier und sechs Bläser. Zudem gibt es drei Orchesteretüden (Nr. 99–101) und vier für Streichorchester (Nr. 9, 10, 54 und 55) eine für Blasorchester (Nr. 6), sowie zwei für Kammerensemble (Nr. 16, 19).

Trotz der vielfältigen Kombinationsmöglichkeiten ist jede Etüde eine Welt für sich. Selbst bei nur oberflächlicher Betrachtung fällt sofort die rhythmische Kraft dieser kurzen Stücke auf: Stücke, die durch differenzierten Einsatz von Pausen im rhythmischen Kontext zuweilen vielfältige Brüche aufweisen.

Der Aufbau einer Wysocki'schen Etüde ist durch drei Komponenten gekennzeichnet: eine initiative Phase (oder, wenn wir altmodisch wären: eine Exposition), in der ein Modell vorgestellt wird. Es folgt eine Phase, in der Komponenten aus der ersten Phase angereichert oder kontrapunktisch verarbeitet oder aber auch mit anderen Elementen kontrastiert werden. Sie strebt oft auf einen Höhepunkt zu, der durch aleatorisch eingeschobene Takte, die Wiederholungsmuster erzeugen, erreicht wird. Charakteristisch sind auch die oft durch kurze Zeiteinheiten verlängerten Takte (z.B. 3/4 + 1/16). Das Stück wird meist durch eine Schlussfloskel beendet, die teils aus dem Stück selbst erwachsen, aber auch eine ganz neue Idee beinhalten kann.

Stilistisch fallen die Einflüsse von Szymanowski, Lutosławski, Bartók und der Wiener Schule hier weniger ins Gewicht als bei früheren Werken. Man muss dabei die Sonderstellung Wysockis beachten: einerseits ist er ein Exponent der polnischen Intellektuellen, andererseits ein Exilant, ein Fremder, behaftet mit jenem Mangel an Konformität, der einem starken Charakter entspricht, dem aber auch Ressentiments und Diskriminierung entgegenschlagen. Die assoziativen und morphologischen Prozesse, die bei so vielen seiner Werke (und auch in den ETÜDEN) einen integralen Teil der Formentwicklung darstellen, aber auch ihrer Effektivität dienen, können hier aufgrund der Fülle des Materials nicht besprochen werden. Für Wysocki stellen diese ETÜDEN ein Experimentierfeld dar, in dem er seine Eigenheiten auf immer neue Weise zeigen kann. Neben der Rhythmik fällt vor allem die Freude an verschiedenen Klangmöglichkeiten auf. Spielerisch werden Ambivalenzen und Assoziationen verschiedener Tonalitäten (Diatonie, Terzverwandtschaft, Chromatik, Intervallbezogenheit, Bitonalität) eingesetzt. Dadurch bildet sich, ausgehend von einer fast obsessiven Fokussierung auf die Septime als Ausgangsmaterial melodischer und auch harmonischer Zellen eine multifunktionale Doppelbödigkeit, die es ermöglicht, verschiedene Aspekte tonaler Musik in neuem Rahmen zu verarbeiten.

Neben der imposanten Reihe von ETÜDEN sticht eine Reihe von Kammermusikwerken hervor, die durch mehrere aufeinander bezogene Sätze zwingend eine formale Einheit bilden. Dies fällt beispielsweise im direkten Vergleich der FÜNF MOMENTI op. 59 mit der Etüde op. 56/1 (für Tenorsaxophon, Violine und Klarinette) auf, obwohl die MOMENTI aufgrund ihrer Kürze und Prägnanz noch am ehesten der miniaturhaften Ausformung der Etüden Folge leisten. Dabei handelt es sich nicht um ein Werk, dessen Form verschiedene Problemlösungen innerhalb eines kurzen Stücks anstrebt, sondern um fünf Stücke, die bewusst gegeneinander kontrastieren und von der gegenseitigen Attraktion profitieren.

Über das QUARTETTO op. 46 (1990) für Violine, Viola, Cello und Klavier schreibt Stefan Jena: »Das virtuose Spiel mit tradierten musikalischen Elementen, die in neuem Sinnzusammenhang wie eben erst erfunden wirken, beherrscht Wysocki meisterlich. So erhebt sich etwa der vierte Satz über einer fast durchgehenden Ostinatofigur im Klavier, die jedoch wegen der extrem tiefen Lage eher als Stimmungshintergrund, als ein fernes Donnerrollen, denn als Figur wahrgenommen wird. Im ganzen ist ›Quartetto‹ durch eine motivische Arbeit von äußerster Konsequenz charakterisiert. Motiv ist bei Wysocki stets mehr als Figur. In stetig vorwärtsdrängendem Prozeß wird durch Erweiterung und Aufsplitterung, durch Zusammenfügung und Dekomposition das Motiv als Beweggrund begreifbar. Diese Technik ist es vor allem, die Wysockis Musik bei aller Komplexität so unmittelbar faßlich macht. In der Beschwörung verschiedenster, sehr

intensiver Stimmungen aus einem Material, das oft zufällig gewählt erscheint, in der dynamischen Entwicklung einer an sich spröden Grundsubstanz liegt Wysockis persönlicher Stil. Diese Dynamik ist das genaue Gegenteil von bloßem Effekt und dabei originärer Bestandteil von Musik ...«

Wie ein Spiegel des QUARTETTOS lesen sich die MOVIMENTI op. 47 (1991) für vier Saxophone. Derselbe Inhalt, jedoch in anderen Dimensionen, die Karten sozusagen neu gemischt, das Spiel dasselbe. Die drei Sätze sind Variationen der Sätze I, III und IV des QUARTETTOS.

In den Jahren um 1995 schrieb Wysocki auch drei Trios, die viel zu selten aufgeführt werden: das viersätziges TRIO op. 51 für Violine, Horn und Klavier (1995 für das Ensemble Wiener Collage geschrieben), das TRIO für Violine, Cello und Klavier op. 55 (1995) und das TRIO für Flöte, Viola und Harfe op. 57 (1996/97). Ein öfter gespieltes QUINTETT für Akkordeon und Streichquartett (ebenfalls für das EWC geschrieben) entstand 1994.

Eine ganz außergewöhnliche Besetzung wählte Wysocki für sein QUASI DIVERTIMENTO op. 49 (entstanden 1992/93 im Andenken an Josef »Joe« Staar). Auch diesmal lassen wir Stefan Jena zu Wort kommen, der über dieses siebensätziges Werk schreibt: »Die rhythmische Organisation des Klangmaterials in ›Quasi Divertimento‹ ist virtuos. Ständig wechselnde Metren, komplexe Überlagerungen in den einzelnen Instrumenten und kaskadische Steigerungen halten den atemlosen Fluß der Musik in den schnellen Sätzen aufrecht. Rhythmische Figuren wecken Illusionen an osteuropäische Tänze, aber auch den Tango, der auch durch die Instrumentation beschworen wird. Ein ›Quasi Valse‹ betitelter Satz, der mit seinem Charme an den Walzer in Ligeti's 1. Streichquartett erinnert, und eine Kombination aus Doppelfuge und Passacaglia zählen zu den Glanzpunkten des Stückes. Trotz aller funkelnden Virtuosität der schnellen Sätze sind die beiden elegischen ›Notturmi‹ vielleicht die eigentlichen Höhepunkte von ›Quasi Divertimento‹. Besonders der träumerisch-sinnliche Dialog zwischen Violine und Kontrabaß im Notturmo 1 erzeugt eine intime Atmosphäre, die einen deutlichen Kontrast zur überschwenglichen Grundstimmung des Stückes bildet. So wird das Divertimento – geboren in einer Zeit, als der Begriff der Unterhaltung noch nicht so korrumpiert war, wie er es in unseren Tagen ist – noch einmal zum sinnfälligen Gefäß musikalischer Äußerung: indem es über die bloße Zerstreuung hinaus Wirkung tut.«

Immer wieder ist Wysocki in seinem kammermusikalischen Werk für eine Überraschung gut. So sind 2010 nicht nur ein QUARTETTINO für vier Posaunen op. 72 und 2014 eine SONATINA QUASI UNA FANTASIA für Viola und Klavier op. 75 entstanden, 2016 schrieb er für Tamás Varga, den Solocellisten der Wiener Philharmoniker, die FANTASIA SCORDATURA op. 76 für Cello solo. Zu erwähnen sind auch Werke aus früheren Schaffensphasen, wie die 1981 komponierte FANTASIE für Cello und Klavier op. 33, die 1983 geschriebe-

nen *MINIATURI* für Geige und Klavier op. 35 oder die bereits 1970 entstandenen *6 STUDIEN* für Streichquartett op. 18.

Auch wenn die Kammermusik im Schaffen Wysockis eine zentrale Stellung einnimmt, sind innerhalb der vielseitigen Etüden gelegentlich auch größere Besetzungen bis hin zum großen Orchester anzutreffen. Für großes Orchester ist die »*ELEGIE 1943*« op. 37, entstanden 1982–1985 in Erinnerung an den Warschauer Aufstand.

Im Mittelpunkt der Arbeiten für Orchester stehen jedoch seine Konzerte und Werke für Soloinstrumente und Orchester. Die stolze Reihe beginnt mit der frühen, 1967 geschriebenen *SINFONIA CONCERTANTE* für Cello, Klavier und Orchester, in der bereits Keime der späteren Arbeitsweise des Komponisten verborgen sind. 1968 folgte ein *CONCERTINO* für Oboe und Streichorchester. Zwischen 1972 und 75 arbeitete Wysocki an einem zweisätzigen *KONTRABASSKONZERT* op. 25, das geraume Zeit danach geschaffene *GITARRENKONZERT* op. 43 entsteht 1988/89. Das 2002 für das Ensemble Wiener Collage geschriebene *CONCERTO DOPPIO* für Posaune, Harfe und Kammerensemble wurde bei den *Salzburger Festspielen 2003* uraufgeführt.

Das *DOUBLE CONCERTO* für zwei Violinen und Orchester op. 63, das Wysocki im Jahr 2000 für das *Berkeley Symphony Orchestra* schuf und das von Kent Nagano aus der Taufe gehoben wurde, gehört zu den Höhepunkten seines Schaffens. Das fünfsätziges Werk beeindruckt nicht nur durch die Behandlung von Orchester und Solisten. In diesem Werk fällt die Arbeit des Komponisten mit kontrapunktischen Floskeln und vor allem vielgestaltig variierten und verzahnten Sequenzen auf. Wysocki versteht es, diese durch Pausen und variable Rhythmen so einzusetzen, dass sie entweder einen *climax* vorbereiten, ins Nichts verschwinden oder in einem Flächenklang verschwimmen.

Ein zweites wichtiges Konzert ist das *CELLOKONZERT* op. 71 (2008/09) in memoriam Leonard Wysocki, dem Vater des Komponisten, der Solocellist der Posener Oper war. Geschrieben wurde dieses virtuose Werk für Tamás Varga.

Bekannt wurde Wysocki Mitte der 1980er Jahre durch seine für Johannes Paul II. geschriebene *PAPSTMESSE* op. 30. Sein Schaffen weist zahlreiche »sakrale Werke« auf. Betrachtet man jedoch sein Vokalwerk, finden sich auch zahlreiche Vertonungen kritischer Texte: Das *BUCH DER KOLLEKTIVEN ERINNERUNG* op. 74, das sich mit vier Stationen aus der polnischen Geschichte auseinandersetzt, etwa mit der Revolution 1848 und den daraus resultierenden enttäuschten Hoffnungen auf einen eigenen polnischen Staat, oder Berichte polnischer KZ-Überlebender und die Zeit des autoritären Kommunismus in Polen. Das eindrücklichste seiner Vokalwerke ist allerdings *DE FINIBUS TEMPORUM* op. 52. In diesem 1993/94 für das Ensemble Wiener Collage entstandenen Werk geht es um die vom Menschen verursachte Umweltzerstörung. In vier verschiedenen

Sprachen gesungen (polnisch, deutsch, hebräisch und italienisch), wird uns drastisch vor Augen geführt, welche Verbrechen der Mensch an der gemeinsamen Lebensgrundlage begangen hat. Ignoranz und Dummheit zersetzen die Luft zum Atmen und das saubere Wasser. Die herbe Musiksprache Wysockis eignet sich besonders gut für eine derartig bittere Thematik.

Wysocki ist nicht nur aus diesem Grund eine außergewöhnliche und kritische Stimme außerhalb des allzu lauten Chors der Selbstdarsteller und Selbstverliebten. Unermüdlich erarbeitet und erweitert er sein Werk, dessen beeindruckende und erstaunliche Facetten es immer wieder aufs Neue zu erkunden und zu entdecken gilt.

## 4 Wladimir Pantchev

„Entrückte und verfremdete Fragmente aus dem großen Repertoire der Musik vieler Völker, eingebettet in avantgardistische Ideen“: Auf einen Nenner gebracht, scheint das dem Wesen der Werke Wladimir Pantchevs zumindest nahe zu kommen. Die bulgarische Volksmusik wird dabei immer wieder zum Impuls nicht nur für größere Werke (wie z.B. bei KÓLEDA und dem KUKERI-MÄRCHEN), sie tritt auch in differenzierten kleineren »Portionen« auf, wie etwa in den Quartetten oder in der HOMMAGE À DENISOV, wo sie oft mit Fragmenten (und Zitaten) aus klassischer und populärer Musik vermischt werden. Unzählige Anspielungen auf das klassisch-romantische Opernrepertoire weist auch das vom Ensemble Wiener Collage bei den *Wiener Festwochen* 2015 aus der Taufe gehobene Opernspiel EMIGRANTEN auf.

Diese »ethnologisch-kulturelle Synthesearbeit« trifft man auch in seiner Komposition ENTWÜRFE ... SKIZZEN, an, in der er authentisches koreanisches Volksgut verwendet. In seinen MONDLIEDERN aus dem Jahr 2011 geht der Komponist sogar so weit, chinesisches Instrumentarium mit japanischer Lyrik zu verbinden. Auch indische Philosophie und die Welt indischer Tonarten und Ragas faszinieren ihn und finden Einlass in Werke wie die KRISHNA-SPIELE (2002), die 2003/04 entstandenen LALITA-GESÄNGE oder die 2005 komponierten MOVEMENTS. Christian Baier schreibt dazu: »Den Werken von Wladimir Pantchev ist ein mikrokosmischer Zugang zum zugrundeliegenden musikalischen Material eigen. Es ist ein ethnologisches Verhältnis zum Material, denn Material ist bei Pantchev niemals a-historisch, sondern inkludiert einen geschichtlichen Bezug, eine kulturhistorische und soziale Vergangenheit, also eine gesellschaftlich festgeschriebene Tradition.«

Bereits ab der ersten Note wird man bei den Werken Pantchevs von einer ganz spezifischen Atmosphäre gefangen genommen. Neben der Lebendigkeit tänzerischen Ausdrucks und dramaturgisch intelligent entwickelten Spannungsmomenten spielt auch der Bezug zu kirchlichen Musiktraditionen – speziell zu den Modi alter slawischer Kirchenmusik – eine große Rolle.

Pantchev liebt das Spiel mit verschiedenen Graden von »Dichte«, die er durch Varianten verschiedener Register noch zusätzlich schärft. Ob dies in einer allmählichen Intensivierung multipler Trillerketten geschieht (wie z.B. am Beginn seiner KRISHNA-SPIELE, in einigen Quartetten oder im Operneinakter EMIGRANTEN), in dynamischer Intensivierung meditativer Elemente oder auch in der Beschleunigung repetitiver *staccati* oder anderer Elemente, dies definiert Pantchev bei jedem Werk aufs Neue und anders. Kompositorische Synthese hat bei ihm viel mit Verinnerlichung vorgegebener Aspekte und mit Anknüpfungen zu tun, aus denen dann seine farbenfrohen-sukkulenten Gebilde entstehen. Pantchev entwickelt in seinen Stücken oft eine Phantastik von unbeschreiblicher Eindringlichkeit und liebt es, mit autochthonen Spieltechniken – vom Balkan bis zum Orient – zu spielen.

Dem Drang, unvereinbar scheinende Versatzstücke aus vielfältigsten Musikformen zusammenzufügen, frönt Pantchev in seinem großen QUARTETT-ZYKLUS (1998–2000). Diese 16 Quartette (mit einer Dauer zwischen 4 und 12 Minuten) hat er nach »authentischem und archaischem Material von österreichischen und bulgarischen Gesängen und instrumentaler Volks- und Sakralmusik« komponiert: »In dieser Reihe verwende ich als Kompositionsprinzip die Heterophonie, die man sich als Klangteppich zusammengeknüpfter Schichten mikropolyphoner Strukturen vorstellen muss.« (Pantchev verwendet hier eine Formulierung György Ligetis.)

Zu CAROUSSEL, dem ersten dieser Quartette, sagt Pantchev selbst: »In Caroussel verarbeite ich vor allem kurze Töne und Motive, die auftauchen und wieder verschwinden, wie in einem Kaleidoskop einer heiteren Musik mit knappen Melodien, Themen und Motiven, die sich aneinander reiben und sich immer schneller drehen wie ein Karussell, aber in unbestimmbaren Richtungen – spielerisch und lustig.« Auch manifestiert sich hier eine fixe Idee Pantchevs, das Geschehen aus einer Struktur von Trillerketten zu entwickeln: eine stilistische Manifestation, der wir bereits in den KRISHNA-SPIELEN begegnet sind und derer wir uns bis hin zu den EMIGRANTEN gewahr werden.

Im Quartett III (Staccato-Etüde für Flöte, Oboe, Horn und Bassklarinetten), das nach Pantchev den Eindruck eines Wettspiels erwecken soll, und im Quartett XI (»ZWIST«) für Violine, Altflöte, Tenorsaxophon und Trompete wird das Geschehen jedoch aus einem Geflecht von Tonrepetitionen entwickelt. Quartett XII (»KATAKOMBEN«) stellt einem eigenartigen Totentanz eine Klangfläche in höchster Lage entgegen. Das Quartett

XIV (»CANTUS SACRALIS«) für zwei Violinen, Viola und Klarinette entwickelt sich aus einem Pizzicato-Impuls mit nachfolgenden Sostenuto-Klängen, die glissandierend langsam zu schwanken beginnen. Im Quartett VII lässt Pantchev Blechblasinstrumente mit Doppelrohrblattmundstücken versehen und erzeugt so einen extrem verfremdeten Klang. Das Quartett XIII für Violine, Akkordeon, Trompete und Tuba lässt uns wiederum an einen großen Jahrmarkt denken, in dem Klischees österreichischer und alpenländischer Volksmusik aufeinander prallen: hier ein rascher Walzer, dort ein Marsch, hier ein Ländler und dort eine Schnellpolka. Eine Schallplatte springt immer wieder zurück, und ein Kindervers beschließt den tollen Reigen, bei dem ein Pseudozitat aus Bergs *Violinkonzert* das Geschehen auf die Spitze treibt.

Auch die bereits 1996/97 entstandene *HOMMAGE À DENISOV* ist ein Quartett, geschrieben für Violine, Klarinette, Saxophon und Klavier. Das Ensemble Wiener Collage hatte das Stück für ein Programm mit Anton Weberns Quartett op. 22 (ebenfalls für Violine, Klarinette, Tenorsaxophon und Klavier) bei Pantchev bestellt. Während der Komposition erhielt er die Nachricht vom Tod Edison Denisovs, bei dem er 1986/87 in Moskau privaten Kompositionsunterricht erhalten hatte. In dem vierteiligen Werk nützt Pantchev Folklore aus dem Rhodopen-Gebirge: ein Landstrich im Süden Bulgariens an der Grenze zu Griechenland, in dem der Legende nach Orpheus gelebt haben soll. Wie Pantchev es selbst ausdrückt: »Die Verbindung der Rhodopenmusik mit den ›russischen Glocken‹ am Ende des Werks zeigt sich vor dem Hintergrund einer rasanten Deformation des Thematismus, welche sich am Ende zu einem Tritonus-Intervall reduziert, das als ostinatener Klang bis zum Schluss hin relevant bleibt. Die Fragen, die zu Beginn der *Chowantschina* nach dem ›Wohin?‹ und ›Weswegen?‹ gestellt werden, erfahren in den letzten Takten meiner Hommage eine Antwort im Lachen der Klarinette und Solovioline, die das Werk beenden. Für mich ist das alles ein göttliches Spiel von Leben und Tod, das für uns eine tragische Note bekommen kann, dabei aber immer noch göttlich bleibt. Dieses Spiel konnte Edison Denisov in seinem Werk so großartig ausdrücken.«

Von den vielen vor 1991 in Bulgarien entstandenen Werken Pantchevs sind bislang nur wenige in Westeuropa bekannt geworden. Sie sind aber nicht minder ausdrucksstark und genauso atmosphärisch wie die Werke aus seiner »Wiener« Zeit. Unter seinen frühen wichtigeren Werken finden sich eine oft aufgeführte *PARTITA* für zwei Violinen aus den Jahren 1976/77 und eine *SUITE* für Blechbläserquintett aus dem Jahr 1979. Diese Stücke wirken locker, geradezu improvisiert, aber auch virtuos im Aufbau aufgrund der (der bulgarischen Folklore immanenten) Variationsprinzipien. Dabei werden für den Komponisten der Klang und seine räumliche Projektion immer wichtiger.

Um zusätzliche Gestaltungsmöglichkeiten zu gewinnen und differenzierter nuancieren zu können, erweitert Pantchev die Besetzungsgrößen auch bis hin zum Orchester, und

auch die zeitliche Komponente erfährt eine Erweiterung. Auch fällt eine Anhäufung konzertanter Werke für Flöte (1981), Cello (1982), Fagott (1988) und Klarinette (1990) auf. Große musikalische Formen mit einem großen Klangapparat aufzuführen, ohne auf die Wirkung traditioneller Themen zurückzugreifen: das stellte zu dieser Zeit eine große Herausforderung für das bulgarische Publikum dar. Sein 1982 komponiertes Orchesterwerk *IN MEMORIAM* ist ein Klangteppich aus vielen horizontal und vertikal zusammenklingenden Motivketten, die alten bulgarischen Klageliedern entnommen sind. Im Verlauf des fast halbstündigen Werks bilden Cluster, bei denen kleine oder auch große Sekunden die intervallische Ebene ausmachen, sozusagen das »Architekturmaterial« (Pantchev).

Die Reihe konzertanter Werke setzte Pantchev in Wien mit vier neuen Werken fort, diesmal für Solisten des Ensembles Wiener Collage. Das in einer tiefen mystischen Atmosphäre beginnende *KONZERTSTÜCK* (2001/02) für den Kontrabassisten Michael Seifried und acht Instrumentalisten lebt von der Stimmung alter bulgarischer Kirchengesänge. In den Worten des Komponisten: »Die Gesänge entfalten sich polymodal, wobei sich die Töne vertikal verteilen, ja verstricken zu einem vielfarbigen Klangteppich, sozusagen einem heterophonistischen Bild der alten Melodien.«

Als zweites Werk der Reihe entstanden die bei den *Salzburger Festspielen* 2003 uraufgeführten *KRISHNA-SPIELE* für den Flötisten Günter Federsel und ein Ensemble aus elf Spielern. In diesem tänzerisch-virtuoson Spiel zwischen verschiedenen rhythmischen Polen kann der Solist neben einem anspruchsvollen Flötenpart auch in vielen Piccolopassagen höchste Virtuosität zeigen. Das Grundmaterial dieses Werks gewinnt Pantchev aus der Substanz indischer Ragas und indischer Tanzrhythmen. Ein Zitat der indischen Philosophin und Humanistin Nirmala Srivastava über Shri Krishna charakterisiert auch den Gehalt dieses an scherzhaften Einfällen reichen Stückes: »Shri Krishna war immer fröhlich und voller Scherze. Aus jeder Situation machte er ein Spiel und organisierte gerne verschiedene Feiern und Feste«.

Auch im dritten dieser Werke, den *LALITA-GESÄNGEN* für Posaune und sechs Instrumentalisten (2003/04), greift Pantchev ein Sujet aus der indischen Mythologie auf: Lalita, die tausendmalige Göttin der Fruchtbarkeit und des Wachstums. Ursprünglich für den Soloposaunisten der Wiener Philharmoniker Ian Bousfield geschrieben, wurde das Werk schließlich 2004 von Sebestyén Balázs uraufgeführt. Christian Baier schreibt über dieses Werk: »Der Lalita-Raga wird in Pantchevs Komposition zum Ausgangsmaterial, quasi einer ständig präsenten Folie, über die in verschiedenen Transpositionen Filter gelegt werden, die der abendländischen Musik entlehnt sind«. Pantchev selbst spricht von »Choralbearbeitungen«, bei denen er den Lalita-Raga einem ornamentalen Breitbandverfahren unterzog. Das einsätziges Werk, in dem die Soloposaune quasi das

Rückgrat des instrumentalen Korpus von drei zweiteiligen Instrumentenkombinationen (Violine und Cello; Klarinette und Bassklarinette; Akkordeon und Klavier) bildet, changiert zwischen metrisch präzise fixierten und freien, beinahe improvisatorischen Passagen. In deren Verlauf verändert sich das ursprüngliche Material immer wieder, zeigt neue motivische Facetten seiner selbst und wird durch Klangfilterungen ständig neu »gemasert«.

Das wohl eindrücklichste Werk der Serie ist das 2002/03 für Martin Angerer geschriebene KONZERT für Trompete und 19 Spieler, dessen Uraufführung (wie auch die Fortsetzung dieser so vielversprechenden Konzertreihe) durch eine kurzfristige Kultursparpolitik in Österreich verhindert wurde. Dieses Werk ist formal wie eine *Sinfonia concertante* gestaltet. Pantchev: »Ich wende mich der bulgarischen Folklore als Intonationsbasis zu und verbinde diese mit einem kurzen Zitat aus Tschaikowskij's 6. Symphonie. An diesem Zitat orientiert sich dann der dichtere, fast symphonische Klang des Ensembles.« Nach der Feststellung, dass das musikalische Zitat seit Bach gang und gäbe sei, fährt Pantchev fort: »Ich denke, dass das Zitieren selbst als Prinzip und spezielle Arbeitsweise noch nicht ausgeschöpft ist und es so ist, als ob man mit einem Zitat einen Gast in den Raum einer späteren musikalischen Zeit einlädt. Ein solches Zitat ist mit geistiger Information erfüllt, und man kann von ihm ausgehend sowohl die ursprüngliche Idee eines Werks weiter entwickeln oder auch radikal verändern. Im Neuen findet sich das Alte, und man kann einen Impuls insofern setzen, indem man das Alte mit gegenwärtigen kompositorischen Strategien aktualisiert, es kann für den Komponisten auch so etwas wie ein musikalisches Spielzeug werden.«

Für Pantchev ist geistige Spontaneität besonders wichtig. Diese entwickelte sich aus der Tendenz zu improvisatorisch anmutenden Kompositionselementen zu einer prinzipiellen Einstellung, um seinem permanenten Schaffensdrang zu genügen. So gerieren sich für ihn auch Eindrücke aus der bildenden Kunst zum Erlebnis und damit zum Ausgangspunkt neuen Schaffens. So sind die drei BOSCH-MOSAIKEN entstanden: Musik aus dem Geist der Phantastereien des großen niederländischen Malers mit all seinen Dämonen, Fabelwesen und Symbolen. Der Gesamteindruck der beim ersten Anblick extrem verwirrenden Gemälde erscheint auch Pantchevs BOSCH-MOSAIKEN eingepreßt: er entwirft hier eine zur selben Zeit kalte wie unwirtliche kompositorische Landschaft. Man spürt regelrecht die Höllenqualen.

Pantchevs Verwurzelung in bulgarischen Traditionen zeigt sich insbesondere in jenen Werken, die aus Volksbräuchen, Märchen und Sagen herauswachsen, so z.B. eindrücklich in seinen 1990 noch in Bulgarien geschriebenen GESÄNGEN. Dieses anspruchsvolle Werk für Mezzosopran beruht auf einer Reihe bulgarischer Volkssagen aus verschiedenen Landesteilen. Es versucht, die Wirkung vielfältiger Synkretismen aufzuzeigen,

wie sie aufgrund einer Konfrontation heidnischer Bräuche mit christlicher Religion und sich wandelnder Praxis von Ritualen entstanden sind. Die Zahl 3, die sowohl im Heiden- als auch im Christentum kultische Bedeutung hat, nimmt in der formalen Gestaltung des Werks eine wichtige Rolle ein.

In Bulgarien gibt es den Brauch, dass heiratsfähige junge Männer (ab 18) und auch kleine Buben (10–11 Jahre alt) zu Weihnachten die ganze Nacht unterwegs sind: sie gehen in Gruppen von Haus zu Haus und tragen Volkssagen und Lieder vor. Die Gesänge mit Glöckchenbegleitung sind mit Wünschen für ein langes Leben, Gesundheit und erfolgreiche Ernten verbunden und im Dorf aus allen Richtungen zu hören. Durch den Schnee erscheinen die Umgebungsgeräusche gedämpft, und es ergibt sich musikalisch ein stereo- und quadrophoner Effekt. Im 2005 komponierten KÓLEDA für zwei Soprane und sieben Instrumente wird diese Stimmung gekonnt eingefangen.

Im 2017 komponierten KUKERI-MÄRCHEN stehen sich, wie in einem *Concerto grosso*, drei Soloinstrumente (Piccolo, Kontrabass und Schlagzeug) und ein Ensemble von sechs Instrumenten gegenüber. Kukeri ist das bulgarische Pendant zur alpenländischen Fasnacht mit bedrohlichen und wilden Masken. Hier geht Pantchev dem Charakter und der Entstehungsgeschichte origineller Rituale nach. Er sucht die Urkraft der bulgarischen Tänze mit kompositorischen Mitteln des 21. Jahrhunderts zu bändigen.

## 5 Herbert Lauer mann

Das dominante Element im Schaffen des österreichischen Komponisten Herbert Lauer mann ist das Wort. Alles, was mit dem Wort verbunden ist, fasziniert ihn: der Laut, die Phoneme, die Silbe, das Wort selbst und seine Syntax, Satzbildung und Bedeutung, Zusammenhänge zwischen Sätzen, auch wenn diese nicht unbedingt den Sinn einer sprachlichen Aussage betreffen. Der Trieb, Sprache in musikalische Gestalt umzuformen, manifestiert sich nicht nur in Arbeiten reiner Textvertonung (wie etwa Liedern oder Musiktheater). Lauer mann widmet sich auch in ganz spezieller Art dem Gedanken einer in musikalischer Aussage dargestellten Sprache; das Wort als Ausdruck, als Kommunikationsmittel, als Objekt und Fokus einer gestaltenden Kraft, die sich ganz auf die Möglichkeiten zur Weiterentwicklung eines Lauts in musikalischen Klang einlässt. Damit ist nicht das gemeint, was man gemeinhin als »Musiksprache« bezeichnet, also ein eigener erkennbarer Stil, obwohl sich dieser durch seine ganz eigenen Arbeitsverfahren definieren ließe. Denn Lauer mann nimmt Sprache in ihrer linguistisch-literarischen Bedeutung auf und sucht sie in komplexen Transformationsprozessen in musikalische Struktur zu verwandeln. Er will ihre Substanz in Musik übertragen, eine

ganz neue Gattung der musikalischen Form schaffen. Er entzaubert sozusagen das Wort, um der Musik neue Dimensionen zu eröffnen. Summa summarum geht es um neue Möglichkeiten der Wort-Ton-Beziehung.

Bei Lauerermann geht es um das Wort in deutscher Sprache, wobei ihm Texte von Ingeborg Bachmann, Robert Schindel, Inka Parei oder Christian Morgenstern, aber auch biblische Texte, jene Strukturen liefern, die er für seine klanglichen Umsetzungen benötigt. Dabei springt sofort seine Werkreihe »*VERBUM*« ins Auge, die er zwischen 1978 und 1997 schuf. Exemplarisch lassen sich hier jene Verfahren herausanalysieren, die Lauerermann anwendet, um seiner visionären Idee Gestalt zu verleihen.

Ausgangspunkt für das 1978 geschriebene Klavierstück *VERBUM I* ist ein Briefzitat. Am 27. September 1930 hatte Anton Webern an die Schriftstellerin und Malerin Hildegard Jone geschrieben: »Liebe Freunde, es wird immer ärger auf der Welt, vor allem auf dem Gebiete der Künste. Und unsere Aufgabe wird immer größer und größer.« Das Hauptthema des Klavierstücks ist eine ab Takt 10 auftretende musikalische Umsetzung der rhythmisierten Sprechmelodie dieser beiden Sätze, die Lauerermann auf sehr kunstvolle Weise kontrapunktisch weiterspinnnt. Bereits in den ersten neun Takten hat er den Hörer mit einer durch Pausen durchbrochenen Umspielung des Ton *h* auf dieses Hauptthema vorbereitet, wo verschiedene Intervallschritte auftauchen, aus denen er danach die wichtigsten Elemente seines Stücks entwickelt. 1979 wählt Lauerermann das B-A-C-H-Motiv als Ausgangspunkt für *VERBUM II* für Solovioline.

Bis das dritte Stück dieser Reihe entstand, sollte es zwölf Jahre dauern. In *VERBUM III* für Kammerensemble verzichtete der Komponist auf weiterführende Transformationsprozesse und bearbeitete stattdessen ein Lied aus seinem 1988 entstandenen Zyklus *ZEIT UND EWIGKEIT* in ganz eigenartiger Weise: *Heulboje*, nach einem Gedicht Morgensterns. Einzig der »parlierende« Charakter repetierender Töne erinnert an die vielfältigen Möglichkeiten der Lauerermann'schen musikalischen Textverarbeitung.

Umso deutlicher artikuliert der Komponist sein Ansinnen hingegen in *VERBUM IV* und in *VERBUM V*.

Schöner als der beachtliche Mond und sein geadeltes Licht,  
schöner als die Sterne, die berühmten Orden der Nacht,  
viel schöner als der feurige Auftritt eines Kometen,  
und zu weit Schönerem berufen als jedes andere Gestirn,  
weil dein und mein Leben jeden Tag an ihr hängt, ist die Sonne.

Für die Umsetzung dieses Gedichtanfangs von Ingeborg Bachmann fand Lauerermann in *VERBUM IV* ein neues Verfahren. Er ordnete jedem Sprachlaut eine andere Tonhöhe zu und organisiert diese nach ihrer Helligkeit: je heller der Sprachklang (nach subjektivem

Empfinden), desto höher die zugeordnete Tonhöhe. Diese fasste er analog zu den Silben des Texts in harmonische Zusammenklänge. In der Exposition seines Werks entwarf er ein melodisches Band, das in seinen Tondauern von den Längen der einzelnen Laute des Texts geprägt ist.

In Bachmanns Text fiel Lauer mann die Bedeutung verschiedener Worte auf, die sich den Begriffen Tag (z.B. Sonne, Licht) und Nacht (z.B. Mond, Orden der Nacht, Sterne) zuordnen lassen. Dieser Gegensatz wurde analog zur Morgendämmerung dargestellt, von völliger Dunkelheit hin zum gleißenden Sonnenlicht. Dieses tiefere Eindringen in den Text provozierte den 2. Teil des Werks. Aus den Nacht- und Tagwörtern leitet Lauer mann zwei entgegengesetzte Melodien ab. Zu Beginn erklingt nur die Nachtmelodie, um sukzessive nach und nach von der Tagmelodie abgelöst zu werden. Diese Phasenverschiebung wird durch die Länge der gegensätzlichen Melodieteile hörbar: Während sich die Teile der Nachtmelodie immer mehr verkürzen, tauchen die Teile der Tagmelodie auf und werden immer länger. An der Stelle, an der beide gleich lang sind, stehen in der Klavierstimme zwei sogenannte »Wendeakkorde«, welche die beiden Teile dieser Durchführung verbinden.<sup>5</sup> Lauer mann komponiert also in der Durchführung seines Werks den Dualismus unserer Existenz, wie er in Tag und Nacht, aber auch in unseren Jahreszeiten latent vorhanden ist, aus. Der Glanz der Mittagssonne lässt sozusagen keine weitere Entwicklung zu. Die Trägheit einer in sich ruhenden Atmosphäre beruhigt das Geschehen hin zu einem Prisma gleichzeitig erklingender Tonhöhen. Übrig bleibt nur mehr ein allmähliches Abnehmen der Harmonik hin zur Einstimmigkeit und einem letzten, verklingenden *g* – in der italienischen Bezeichnung *sol*, das symbolisch für die immer wiederkehrende Kraft der Sonne steht.

VERBUM V ... INS INNERE (1996/97) stößt, wie der Titel schon sagt, ins Innere, zur gemeinsamen Wurzel sprachlichen und musikalischen Ausdrucks vor. Lauer mann stellt dem Werk als Motto einen Gedanken aus einem der Briefe Hildegard Jones an Webern voran: »wir müssen ja glauben können, dass es immer weitergeht nach Innen...«. Um eine möglichst freie Umsetzung der gewählten Texte zu erreichen, wendet der Komponist bei der Hälfte der zwölf Sätze eine Notationsform an, die den Verpflichtungen eines Metrums oder auch eines verpflichtenden strengen Rhythmus vollkommen entbunden ist. Es gibt keine Taktstriche, der zeitliche Ablauf wird durch die Angabe der Sekundendauern geregelt, wobei aber auch diese nur approximativ zu verstehen sind (als Zeitstreckennotation in subtil an die Sprachmelodie rückgebundenem *rubato*). Die Interpreten sind angehalten, den freien Sprachrhythmus in Tönen zu empfinden. Die unterlegten Gedichte sind Ingeborg Bachmanns *Liedern auf der Flucht* entnommen.

<sup>5</sup> aus einer Seminararbeit von Ulrike Steflig und Barbara Dorfmann im Fach Musikanalyse (SS 1996) bei Prof. Dr. Gerold W. Gruber

»Das Erfassen und klangliche Umsetzen der inneren Struktur von Sprache in verdichteter Form war Ziel des Kompositionsprozesses« (Lauer mann).

Der Freiheit der Textinterpretation entspricht die Freiheit der Kombination der zwölf Sätze, denn die beiden Duos (II und VIII), vier Trios (IV, VI, VII und IX) und drei Quartette (III, V und X) können beliebig miteinander kombiniert werden. Eine Besonderheit ist, dass die beiden letzten Sätze (XI und XII) gleichzeitig erklingen. Diese beiden Sätze sind ein Trio und ein Duo. Das Trio (XI) ist metrisch gebunden, während dem Duo (XII) jene freie Notation gewährt wird, der wir bereits im 1. Satz begegnet sind. Da der Komponist eine freie Zusammenstellung einzelner Sätze gestattet, gibt es eine Vielzahl von Kombinations- und daher auch Interpretationsmöglichkeiten. Es gibt auch einen aleatorischen Satz (VII), in dem drei Spieler sozusagen »nebeneinander her« ihre *parts* spielen und das Zusammenspiel wie zufällig entsteht.

Es liegt auf der Hand, dass eine solche Musik kaum dirigiert werden kann. Entscheidend für das Gelingen ist die Sensibilität der Interpreten gegenüber dem Text, der hier im wahrsten Sinn des Wortes »im Inneren« mit dem Notentext verschmilzt. Dafür wählte Herbert Lauer mann eine Quintett-Besetzung (Klarinette, Horn, Violine, Cello und Klavier). Das Werk geht an die Grenzen der Machbarkeit: nicht in Bezug auf das technische Können der Interpreten, sondern vor allem aufgrund des ungewohnten Wechsels von freien und gebundenen Teilen, und von Teilen, die trotz des Wegfalls von Taktschemata ein relativ rasches Tempo vorgeschrieben haben.

Zu diesem außergewöhnlichen Werk hat sich der Komponist so geäußert: »Das Zusammenspiel von Lauten und Silben in Worten, das Konstruieren von Sinn aus abstrakten Elementen und das Ausloten von Inhalten durch aus dem Sprachklang gewonnene Formabläufe zeichnen für das jeweils höchst differenzierte Klangbild der einzelnen Sätze verantwortlich. Sprachrhythmen, Färbungen der Laute, des Sprachklangs insgesamt führen dabei analog zum Gedicht in der Musik immer wieder zu Schwerpunkten und Zentrumsbildungen: somit spiegeln sich die Gedichte in der Musik nicht so sehr vordergründig emotional, sondern vielmehr kraft der inneren strukturellen Verwandtschaft der Kommunikationssysteme Sprache und Musik.« Der Eindruck dieses Werks wird durch die glasklare, wenn auch zuweilen entfremdete mystische erhellende Ton-sprache verstärkt.

Noch einen Schritt weiter in der Auslotung neuer Wort-Ton-Beziehungen ist Lauer mann mit seinem 2003/04 komponierten ersten Klaviertrio »fva:tsə rīlən« [SCHWARZE RILLEN] gegangen. Diese Komposition ist in der bereits oben beschriebenen Zeitstreckennotation notiert: ein Kraftakt für die Interpreten insofern, als dass man sich hier 18 Minuten durchgehend dieser ungewohnten geistigen Forderung stellen muss. Zusätzlich zur Komponente des Tons kommt in diesem Stück das Geräusch als bewusst eingesetztes Mittel hinzu. Die Transformationsprozesse dieses textbezogenen Werks

begannen mit der Destillation eines Textes von Inka Parei, die zu einem Konzentrat einzeln herausgelöster Worte, Sätze oder Phrasen führte. Diese fügen sich zu einem neuen Sprachkunstwerk, das – obzwar auf einem fertigen Text beruhend – mehr als nur eine Bearbeitung oder eine Interpretation darstellt: es ist eine künstlerische Umformung.

»Der Text von Inka Parei leuchtet langsam mit behutsamer Präzision in die Seele eines alten Mannes. Sie erscheint in unspektakulärem Licht ... Es geht um unscheinbare Dinge ... Kleine Details und Signale werden gesetzt ... wachsen an ... verwandeln sich ... Es waren die leisen Töne und Zwischentöne, die Diskretion und dennoch innere Spannung, die mich an dem Text sofort fasziniert haben. Jeder Text ist für mich – neben der Geschichte, die er erzählt – vor allem auch Klang, also eine phonetisch-semantische Ganzheit. Es geht stets neben dem semantischen Aspekt auch um den rein phonetischen. Die Unlösbarkeit des phonetischen Materials von der konkreten Bedeutung und vom Ausdruck ist eine Realität, die das bewußte Einbeziehen der phonetischen Klang- und Formstruktur eines zu bearbeitenden Textes in den Kompositionsprozess zwingend nahelegt. Im Text von Inka Parei spielen noch dazu Klänge, Geräusche und – vor allem – Stille durchgehend eine ganz große, atmosphärisch-tragende Rolle: das war mein unmittelbarer Ansatz- und Ausgangspunkt. Das Stück versucht auf dem oben allgemein formulierten Weg der Musik im Inneren der Sprache nachzuspüren und diese Struktur – und Klangwelt – mit allen Konsequenzen – erlebbar zu machen.« (Herbert Lauer mann, im April 2004)

Der kondensierte Extrakt aus dem ursprünglichen Text ist jedoch nur der erste Schritt zur Komposition des Trios. Erhält man Einblick in die Skizzen Lauermanns, so scheint die Akribie, mit der er diesen Extrakt in seine einzelnen Elemente aufbricht, von einer geradezu wissenschaftlichen Besessenheit durchdrungen zu sein. Beseht man die gedanklichen Prozesse näher, stellt man fest, dass diese nicht lediglich Resultate logischer Erkenntnisse widerspiegeln, sondern durch einen starken schöpferischen Willen gelenkt werden, der seine Entscheidungen vor allem auf seine Intuition, seinen Geschmack und seine gestaltgebenden Ideen begründet. Jedes dieser »noch-sprachlichen« Elemente wird letztlich einer ganz bestimmten »schon-musikalischen« Struktur zugeordnet, woraus der Komponist schließlich eine musikalische »Syntax« erschafft, ein neues komplexes Kunstgebilde, von höchstem Streben eines kreativen Geistes erdacht. Eben keine Wissenschaft, sondern hohe Kunst.

Auf das Fundament dieser Umformungen baut der Komponist jetzt eine locker episodenhafte, aber durch viele Pausen deutlich strukturierte Musik. Form und Gehalt des TRIOS werden ganz fundamental von den neu geschaffenen inneren Zusammenhängen der vielfältigen Wandlungen bestimmt.

So wie schon im TRIO I wird auch im 2005 geschriebenen TRIO II ... ÜBUNGEN IM HORIZONT-GEWINN UND TRAUMVERLUST auf die Notation des zugrundeliegenden Textes in der Partitur verzichtet. Das Werk, das auf Fragmente der Erzählung *Jugend in einer österreichischen Stadt* von Ingeborg Bachmann komponiert ist, hat Lauer mann in acht sog. ›Arien‹ und sieben ›Arienfragmente‹ gegliedert. Dadurch – aber auch aufgrund seiner Abkehr von der freien Zeitstreckennotation und durch die Vorliebe für reine Intervalle (als Resultat des Sprachtransformationsprozesses) – wirkt dieses Werk geradezu »klassizistisch«.

In seiner Sprach-Klang-Komposition PSALM (2003-09) verdichtet Lauer mann einen biblischen Text: das 1. Buch der Psalmen (Psalmen 1–41) in deutscher Übersetzung. Der Komponist: »Das Buch der Psalmen hat mich seit vielen Jahren fasziniert. Allein der Platz innerhalb der Bibel, nämlich genau nach der Schilderung großer historischer Ereignisse in den Büchern der Könige und der Chronik, nach den Kämpfen, nach all den Erzählungen des Leides, das das Volk Israel erlebt und auch angerichtet hat auf dem Weg in das gelobte Land ... und am Ende steht dieses Buch: das Buch der Psalmen – das eine Sammlung von Gebeten darstellt, die aus dem Leben kommen und die uns mitteilen, dass es hier jemanden gibt, der in all diesen Schwierigkeiten seine Hand über uns hält. Diese Hoffnung, dieses Vertrauen, diese überschäumenden Lobgesänge und diese Verzweiflung, diese abgrundtiefen Klagen und Hilferufe, die hier aufgezeichnet sind, haben mich tief berührt. Die zeitlose Gültigkeit des alten, biblischen Textes verlangt nach einem möglichst objektiven Zugang in der Wahl der kompositorischen Mittel. Gerade deshalb war es für mich unmöglich, das Buch der Psalmen im herkömmlichen Sinn zu ›vertonen‹.« Diesen Monolithen künstlerisch-kompositorisch zu verarbeiten, ja sich ihm auch nur zu nähern, musste in einer »abstrakten, neutralen Art und Weise geschehen«. Man spürt in diesem Werk geradezu die Lust auf das Aufspüren, Sezieren, Bloßlegen einerseits, und das Transformieren, Umsetzen, Verdichten andererseits.

Lauer mann suchte aus dem Geist der Gebete nach einer ganz eigenen Form der Darstellung, die auf seinen Erfahrungen und Ideen für eine neue Wort-Ton-Beziehung aufbaut. Er erweiterte dabei das Verfahren seines 1. Klaviertrios: ausgehend von einer Wort-Ton-Analyse verdichtete er den Text des ersten Buches der Psalmen auf eine von ihm selbst festgelegte subjektive Auswahl von Worten und klangtragende Silben, unter Ausparung von Prä- und Suffixen. Diese übersetzte er musikalisch in immer wiederkehrende, deutlich hörbare Steinschlag-Impulse. Die Psalmen gliederte er in sechs Themenkreise, denen er musikalische Charaktereigenschaften zuordnete: Vertrauen (zunehmend, wachsend), Bitten (verhalten, in Demut), Dank (Wille und Unfähigkeit zu loben), Lob (uneingeschränkter, zentrierter Gesang), Klage (abnehmend, in sich sinkend; Weg in die Stille) und Buße (kein Text, kein Puls). Ein virtuos gestalteter Instrumentalpart (Zither) steht im Zentrum der Live-Performance des Werks, wobei »dem

Interpreten ein außergewöhnlich hohes Maß an Gestaltungsfreiheit eingeräumt wird.« Wichtig sind mit Hilfe eines E-Bows erzeugte, lang gehaltene Töne, die ein sich permanent weiter entwickelndes Klangband bilden, das sich wie ein *Cantus firmus* über die Gesamtkomposition ausbreitet. (Der E-Bow wird in der Gruppe der Bittpsalmen durch ein gebetsähnliches, sich im Raum bewegendes Gemurmel ersetzt.) Ein von außen in das Geschehen eindringender Klang-Kommentar aus Zitaten, der oft mit Rauschen gekoppelt ist, ergänzt die verschiedenen Komponenten der Komposition. An zwei Stellen (den Buß-Psalmen) wird das gesprochene Wort durch Reduktion und Stille ersetzt. Diese heterophonen Ebenen, die aus einer in 5-Kanal-Technik vorproduzierten »Sprach-Klang-Basis« und einer Live-Komponente bestehen, lassen einen stilistisch vollkommen eigenen Komplex aus Sprache und Musik entstehen. »PSALM meint an jedem Punkt stets das Ganze. Jeder Abschnitt, jede Ebene (Textauswahl, Vokalpuls, Stein-Schläge, Instrumentalpart) steht konsequent für das Ganze. PSALM hören heißt gleichsam mit den Ohren den Text ›lesen‹.«

Im Überblick lässt sich in Laueremanns Entwicklung der Wort-Ton-Beziehung eine zunehmende Tendenz zu Kategorisierung, Kondensierung, Organisation beobachten, die noch vor dem Arbeitsprozess der wirklichen Transformation der Texte einsetzt. Das Zusammenwirken dieser Prozesse ergibt letztlich eine neue Form.

Eine andere, ebenfalls vorproduzierte Mehrkanaleinspielung taucht Herbert Laueremanns AUGENBLICK DES LEBENS (2010) für einen Schauspieler und Kammerensemble in eine irrealen Atmosphäre atemberaubender Seinszustände. Komponiert für das Gustav-Mahler-Jahr und das Ensemble Wiener Collage, verwendet der Komponist hier lyrische Textpassagen von Robert Schindel. Scheinbar endlose Linien und riesige Formbögen charakterisieren dieses stimmungsvolle und ergreifende Seelenpsychogramm.

Dass Laueremann auch der ›konventionellen‹ Verarbeitung von sprachlichen und literarischen Texten außergewöhnliche Resultate abringen kann, zeigen seine Chor- und Bühnenwerke. Seine VATER UNSER-Vertonung aus dem Jahr 2005 zeugt von einer kompakten, scharfen Textanalyse. So trennt er den Text in verschiedene Abschnitte und lässt gesprochenen Text, psalmodierenden Gesang, direkte und klangstarke Orgelharmonik, einzelne Sprachlaute und homophonen Chorgesang aufeinanderprallen, noch dazu in stark kontrastierender Dynamik. Diese Meditation für gemischten Chor und Orgel wirkt gleichzeitig archaisch und modern. Der Komponist sagt: »Die 7 Abschnitte des Werkes VATER UNSER stehen für 7 verschiedene Möglichkeiten, dieses Gebet zu beten: 7 mal werden die ›Vater-unser-Bitten‹ an Gott gerichtet: formelhaft, lobend, verschmelzend, reduziert ... still, im Wort-Laut ... Jeder Abschnitt steht für das Ganze ... es sind 7 Annäherungsversuche an das zentrale Gebet des Christentums.«

Nicht minder eindrücklich ist die 1986 geschriebene a-capella-Komposition MOTETUS I, über die Lauer mann schreibt: »Hauptanliegen dieser Zeit waren die Form und die Bewältigung der Zeitkomponente.« Nicht allein der Kontrast zwischen Homo- und Polyphonie erhält seine eigene Note in dieser Komposition, auch die disziplinierte Anwendung einer begrenzten Aleatorik trägt zur dieser vielschichtigen Chormusik bei.

Eine bedeutende Komponente in Lauer manns Schaffen sind seine Bühnenwerke. Zentraler Schriftsteller ist dabei Francisco Tanzer: 1980/81 entstand das psychologische Kammerstück DAS EHEPAAR, das auf einer Erzählung Tanzers basiert. Im Auftrag des WDR als Hörspiel konzipiert und in dieser Fassung 1982 auch gesendet, setzt der Komponist eine Sprechstimme als Erzählerin der Handlung ein. Die weibliche Singstimme (die Ehefrau) wird zur Protagonistin einer sensiblen Annäherung zwischen zwei Personen, die Angehörige zweier verfeindeter Nationen sind. Unmittelbar nach dem Ende des 2. Weltkriegs führt ein Leutnant der US-Armee ein Verhör mit einem gefangengenommenen Ehepaar. Der Leutnant ist ein zurückgekehrter Flüchtling. Es entspinnt sich eine subtile Dreiecksbeziehung, die schließlich mit der Entlassung des Ehepaares aus dem Gefängnis endet. Lauer mann: »Der Leutnant bleibt verlassen wie ein Kind zurück.« Die Beziehung zwischen ihm und der Ehefrau hat keine Chance und bleibt ohne Folgen. »Auch das ist Krieg: verlorene Zeit«.

Schon in diesem frühen, 1987 dann auch erstmals szenisch aufgeführten Werk wird eine Atmosphäre greifbar, die man oft auch in seinen späteren Werken wiederfindet. Wenn der Sprecher sagt: »Die Einsamkeit ist unerträglich«, so fühlt man jene Wort- und Trostlosigkeit, aber auch die unerfüllte und vielleicht unerfüllbare Sehnsucht, in der sich nicht nur Tanzers Erzählungen abspielen, sondern die auch immer wieder in erschreckender Klarheit, aber auch zuweilen in unendlicher Zärtlichkeit das Werk Herbert Lauer manns durchdringen.

Der Thematik einer beklemmenden Nachkriegssituation widmet sich Lauer mann erneut 2001 in der in Ulm uraufgeführte Oper DIE BEFREIUNG, nach einem unvollendeten und bis heute unveröffentlichten Roman Francisco Tanzers, den der Lyriker Alexander Nitzberg für Lauer mann in ein Libretto umarbeitete. Nitzberg dazu: »Die Oper thematisiert das Scheitern einer zwischenmenschlichen Beziehung an den äußeren politischen Umständen. Dennoch können einige Impulse der Begegnung bis in die Gegenwart hinübergerettet werden – Verlieren ist nicht verloren«. Und noch ein Originalzitat Tanzers: »Die Schuld der einen folgt der Schuld der anderen. Gemeinsam gehen sie zu Lasten des Menschen.«

Zwischen diesen beiden Werken entstand eine 1983 für den *Carinthischen Sommer* geschriebene und in Ossiach uraufgeführte Kirchenoper: SIMON, nach einem Libretto von Herbert Vogg; des weiteren KAR, ein »Musiktheater für den Berg«, uraufgeführt

1994 im unteren Hohlraum der Staumauer des Großen Mühldorfer Sees am Reißeck in Kärnten in 2500 Meter Seehöhe, nach einem Libretto von Christian Fuchs. Beide Werke sind nicht nur für einen speziellen Aufführungsraum konzipiert worden, auch die Thematik ist auf die akustischen Verhältnisse und das Ambiente zugeschnitten. Während SIMON die Geschichte eines an Jesus zweifelnden Schriftgelehrten ist, erzählt KAR die ungewöhnliche und berührende Geschichte einer Frau aus einem französischen Bergdorf. »Extreme akustische Bedingungen (4–6 Sekunden Nachhall), riesige Dimensionen des Raumes, Entfernungen von bis zu 150 Metern zwischen den Musikern, konstante Raumtemperatur von 6–8 Grad, extrem hohe Luftfeuchtigkeit: Probleme dieser Art galt es für die Komposition nicht nur zu berücksichtigen, sondern vielmehr zum eigentlich Typischen, zwingend und organisch die Musik Unterstützenden zu machen, ja sie von Anfang an zur Quelle der Inspiration werden zu lassen.« (Lauer mann)

Das 1988 an der Wiener Kammeroper (und in einer Neufassung 1990 im Felsen theater in Klagenfurt) uraufgeführte WUNDERTHEATER mit einem Libretto von Christian Fuchs nach Cervantes ist eines jener raren Erzeugnisse neueren Opernschaffens, das sich als Komödie bezeichnen darf. Ein Theater soll zu einem Einkaufszentrum mit Parkhaus umfunktioniert werden. Um das zu verhindern, fährt man alles auf, was das Theater zu bieten hat: Schwank, Komödie, Chanson, und vor allem jenes rätselhafte Wundertheater, das nichts ist als ein großer Bluff. Das kammermusikalische Werk bietet auch eine pointierte Opera-buffa-Persiflage als Theater im Theater, die Lauer mann später zu einem ganz eigenen kleinen Werk (DIE HÖHLE VON SALAMANCA) umgearbeitet hat.

Große Orchesterwerke Lauer manns, wie z.B. das Orchesterstück PHANTASY ON ME (1984), die SINFONIETTA aus dem Jahr 1993 oder CACCIA (1989), sind oft von sanften Pastellfarben geprägt und beziehen reflektierende Elemente und Teile mit ein. Obzwar es auch zupackende Teile und scharfe Kontraste gibt, fällt doch die weiche Zeichnung vieler seiner Werke auf und bleibt oft als Gesamteindruck nach dem Hören haften. Seine Kontraste sucht der Komponist eher zwischen den locker atmenden und zum Teil sehr herben Ausdrucksvarianten denn zwischen ironisch oder dramatisch gefärbten Prägungen.

Im Bereich des Kammerorchester- und Kammerensemblerepertoires sind Stücke wie EQUUS (1979), die KAMMERSYMPHONIE für 11 Instrumente (1984) und DESERT für Kammerorchester (1990) zu nennen. Zu Lauer manns beachtlichem und vielgestaltigem Kammermusikwerk zählen u.a. auch ein vielschichtiges, dichtes und lebendiges Streichquartett (1982) und Werke für ausgefallene Besetzungen, wie z.B. MOTETUS II für sieben Flöten und das TRIO (2016) für Akkordeon, Klavier und Klarinette. Seine Neigung, zarte einsätzig Kompositionen voll geheimnisvoller ätherischer Stimmungen zu schaffen, kann man an einem Stück wie PÅ STJÄRNIRNA ersehen, das 1999 für die klassi-

sche Klaviertriobesetzung entstand. Ein Pendant dazu mag die 2016 geschaffene Komposition IM ANFANG für zwei Violinen und Viola sein, mit seinen im ultrahöchsten Spektrum der Instrumente angesiedelten, hauchigen Klängen. Ausgangspunkt für dieses späte, kurze Stück ist der Prolog aus dem Johannes-Evangelium: »Im Anfang war das Wort ...«

## 6 Alexandra Karastoyanova-Hermentin

Die Komponistin Alexandra Karastoyanova-Hermentin will zum Kern der musikalischen Aussage vordringen. Das Wesen der musikalischen Gestalt ist ihr Anliegen, das, was hinter den Tönen steckt, die Aussage, das Innerste in der Musik. Intuitiv will sie sich vortasten zu eben jenem, das das Werk beseelt und das sie selbst mit dem Wort »Kern« beschreibt. In ihrem Bestreben, Logik und Intuition zu verbinden, wendet sie dabei theoretische Grundlagen und kompositionstechnische Arbeit akribisch an. Jeder melodischen Wendung, jeder harmonischen Verbindung sucht sie der Aura des Unerhörten zu entreißen. Eine tiefe Verwurzelung in osteuropäischen Traditionen und in der Sphäre byzantinischer Mystik verleiht ihrer Arbeit zusätzliche Impulse. Dies manifestiert sich auch in ihrem Hang zu Heterophonie, Melismatik und traditionellen Kirchentönen, der immer wieder hörbar wird.

2016 entstand ПРЕБОЛЯВА [PREBOLJAVA] für Sopran und sechs Instrumente, die Vertonung eines Gedichts des 2014 im Alter von 94 Jahren in Sofia verstorbenen bulgarischen Lyrikers Waleri Petrow. Der Reichtum an Verzierungstechniken verleiht diesem Kleinod ein geradezu orientalisches Flair, und es ist der ideale Einstieg, um in die atmosphärischen Welten der Komponistin einzutauchen. Das ornamentreiche Spiel des Ensembles, aus dem der Sopran gleichsam immer wieder herauswächst, wird einer Entwicklung unterworfen, die die Komponistin selbst als »blockbildende Form« beschreibt. Der melodische Duktus wächst dabei aus einem »Kern« heraus, in den Worten der Komponistin wird »dieser Kern verarbeitet, bis er wie eine Pflanze Ableger bildet, die ihrerseits wieder zu neuen Kraftfeldern anwachsen können – oder aber, wenn sich dieser komplett erschöpft hat, ein neuer, kontrastierender Kern dem Werk neue Triebkraft verleiht.« In PREBOLJAVA ist dieser zweite Kern ein abgezirkelter, rhythmisch pointierter Teil mit repetierenden Tönen, Vokalen und Silben, die vom gesamten Ensemble imitatorisch aufgegriffen und verwertet werden. Beeindruckend ist auch die ökonomische, fast asketische Behandlung des (aus Streichquartett, Akkordeon und Klavier bestehenden) Ensembles, ebenso wie die im zentraleuropäischen Raum unkonventionell anmutende melismatische Anreicherung der vokalen Melodik.

Am Beginn des 1998 entstandenen SEPTETTS für Klarinette, Klavier und Streichquintett hören wir das Intervall einer absteigenden kleinen Sekunde, und gleichzeitig eine langsame Bewegung im Halbtonepektrum in der Klarinette mit abschließendem Doppelschlag nach oben und einer nach oben gerichteten kleinen Sekunde im *pizzicato*. Diese einfach durchhörbare Gestalt erfährt eine Abrundung durch eine – eine Duodezime über der ersten Gestalt liegende – Imitation in der Violine und ein gleichzeitig als Geräusch (Trommelimitation) ausgeführtes Pendant zum vorher von der Klarinette ausgeführten Doppelschlag als Schlusspunkt. Diese gleichzeitig einfache wie komplexe Gestalt erscheint als Ausdruck unendlich zärtlicher Melancholie.

Ein Reigen verschiedener Verarbeitungsprozesse führt zu ständig neuen Erscheinungsformen dieser Ausgangsformel: z.B. durch die Erweiterung der kleinen Sekunde zur großen; durch die Änderung der Intervallik zwischen den einzelnen Gestalten mit dem Effekt einer Charakterwandlung; durch Erweiterung der Formel durch neue Elemente, u.a. durch dazukomponierte Haltetöne oder Auszierungen mittels Tonschwankungen der absteigenden Sekundschritte, ab der 3. Wiederkehr der Formel als plötzliches Überraschungselement ein akzentuierter doppelter Anschlag des Klaviers (der sich weiter zu Vorschlägen von Haltetönen in anderen Instrumenten entwickelt), überraschende Richtungsumkehr und plötzlich auftretende extreme Erweiterungen der Intervallik (z.B. von der Sekunde zur Sext oder die Umkehrung der kleinen Sekunde zur großen Septime), Erweiterungen der melodischen Floskeln von zwei auf drei oder mehr Töne, abwärtsgleitende *glissandi*, die später zu chromatischen Durchgängen umgedeutet werden, und vieles mehr. Die Modelle werden mit der Zeit immer intensiver, verbinden sich miteinander und streben einem Höhepunkt zu, danach sind sie einem raschen Verfallsprozess unterworfen.

Diesem wird in der Mitte des Stücks ein neues Kontrastelement entgegengesetzt: Assoziationen an die Epoche der Salonmusik (die heute – 2018 – in den großen Konzertsälen ein *revival* erfährt) durch eine neue Formel, radikaler als die Anfangsformel Varianten und Kontrasten unterworfen wird, die von nostalgisch anmutender »Zigeunerromantik« zu angedeuteten Tango-Paraphrasen führt und letztlich weit ausgreifenden Melodien mysteriös entrückter Sphären Platz macht, mit denen das Stück auch verklingt. (Elemente dieses Teils hat die Komponistin erneut in ihrem im Jahr 2000 komponierten KLAVIERKONZERT verwendet.)

Die Beschreibung der Vorgänge im SEPTETT lässt die enorme Bandbreite der Verarbeitungsprozesse im Werk Alexandra Karastoyanova-Hermentins erahnen, wobei dieses Werk eine vergleichsweise eindeutige, trotz der inneren Komplexität der Formeln fast einfach zu verfolgende Struktur aufweist. Wesentlich komplexer sind die Vorgänge in ELIMO (2012), einem Werk für Flöte, Klarinette, Schlagzeug, Klavier und Streichtrio. Dies hat mehrere Gründe: zunächst gibt es hier mehrere komplex miteinander verwo-

bene Teile (so taucht z.B. ein Teil mit reprisenhaftem Charakter am Ende des Stücks auf: eine Erinnerung an den rhythmischen Hauptteil), zudem gibt es das Bestreben, in der Verarbeitung der Motive vielfache Beziehungen aufzubauen, ja die Motivzellen selbst sind so gebaut, um den Ideen zur Verarbeitung möglichst viele Chancen zu eröffnen.

Bereits in der kurzen Einleitung spielt die Komponistin mit verschiedenartig auskomponierten Verschiebungen sowohl in melodischen Floskeln als auch in harmonischen Strukturen, die vor allem aus Transformationen aus gegeneinander verschobenen mehrstimmigen, aus Quarten, Quinten und Tritoni geformten Gebilden bestehen. Solche Intervallik spielt aber für die Komponistin keine Rolle. Entscheidender für sie sind die vielen »Miniprozesse« (ein Begriff, den sie gerne verwendet), die auf der Zeitebene stattfinden und Strukturen in ihrer Entwicklung auseinanderdriften oder sich einander annähern lassen. Die auf verschiedenen Taktteilen stehenden Impulse des Hauptteils verschieben sich ebenfalls gegeneinander – nicht nur dadurch, dass das Klavier gegenüber dem restlichen Ensemble quasi in den Vordergrund geholt wird und dadurch zwei Ebenen entstehen, auf denen sich die Impulse bewegen. Durch eine ausgefeilte Verzierungstechnik, die sowohl traditionelle Modelle als auch typische Verzierungen aus dem Repertoire der neuen Musik einbezieht, wird zusätzlich bewusst eine Eindeutigkeit verschleiert. Polystilistik im Sinne einer Verschmelzung »fremder« Elemente mit dem Eigenen: dieses Merkmal im Schaffen Karastoyanovas kann man durch die Metamorphose eines Themas aus einer Arie von Henry Purcell erleben. Durch die Verformungen erinnert nichts an die Urgestalt der Arie (es handelt sich um den berühmten »Cold Song« (What power art thou) aus Purcells *King Arthur*); viel eher wird man an eine allmähliche Kondensierung eines Elements erinnert, das die Komponistin langsam aus dem »Kern« ihrer Empfindungen herausschält.

Aus diesem Hauptteil entwickeln sich fast sternenförmig verschiedene Verarbeitungsteile. Neue Elemente wachsen aus den diversen Entwicklungsstadien, glissandierende Verbindungen changieren mit chromatischen Bewegungen, scheinbar neue Motive in 32-stel-Bewegung erblüht über den stets weiter wuchernden Impulsen und wird in zusätzlichen Wellen über kaskadenähnlichen Gebilden und auskomponierter Beschleunigung von der 32-stel zur 32-steltriole noch intensiviert. Weitere Steigerung lässt sich nur noch durch Aleatorik erreichen, die schlussendlich einen absoluten Erschöpfungszustand erreicht. Der Fortgang des Stücks wird einzig durch eine lockere Faktur – als Kontrast zur vorhergehenden Spannung – zwingend, in der ein sphärisch schwebendes Glockenspiel zu einem Webern-Zitat führt. Neue Impulse führen schließlich zu einem solistisch gearbeiteten Teil, der von Flöte und Klarinette angeführt wird, bevor die Klarinette in einer unbegleiteten Passage zu einer sehr breiten und großen Zäsur hinführt. Die heterophon gearbeitete Coda ist eine weitere Reminiszenz, diesmal

aber nicht an einen früheren Teil des Werks, sondern an eine frühere Komposition Karastoyanovas.

Ein weiteres Beispiel für die sensible Aneignung von Fremdmaterial ist LA FOLLIA für Klaviertrio: hier wird eine berühmte, vielfach in der Barockmusik abgewandelte Melodie erst am Ende des Werks kenntlich, auch wenn das Thema zuvor bereits durch die raffinierten Gespinste aus verschiedensten Texturen durchzuscheinen vermag. Konsequenterweise beginnt das Werk mit den Variationen und endet mit dem Thema. Insbesondere in der 8. Variation finden wir eine der zentralen Ideen der Komponistin ausgeprägt: ihre spezielle Verwendung der Heterophonie.

Heterophonie entsteht durch mehrere, melodisch ineinander verwobene Stimmen: Karastoyanova nennt slawische Quellen (z.B. russische heterophone Gesänge) als Inspiration für ihre eigenen Verarbeitungstechniken. In diesen müssen die Stimmen derart gestaltet werden, dass sie sich nicht nur aufeinander beziehen, sondern auch eine eigenständige »persönliche Logik« aufweisen. Dabei sollte sich aber immer eine der Linien zur Hauptstimme gerieren. Diese Funktion kann jedoch jederzeit auf eine andere Stimme übergehen.

Betrachtet man in der 8. Variation von LA FOLLIA Violine und Klavier alleine, so beschränkt sich der Tonvorrat zu Beginn – ohne Berücksichtigung der Vierteltonverfremdungen – auf *g-b-h-c*. In den ersten vier Takten der Variation laufen nun verschiedene Vorgänge ab, die das oben dargestellte Prinzip demonstrieren:

Das Klavier hat die Hauptstimme, die im 3/4-Metrum auftaktig mit einem zweigestrichenen *g* beginnt, das in den nächsten Takt hineingehalten wird, und dann die aufsteigende Bewegung *g-b* mit folgendem Vorschlag *c* zur Hauptnote *b*, die 3/8-Wert erhält, ausführt. Der zweite Takt beginnt wieder auftaktig, diesmal jedoch mit einem *b*, dem bordunartig auf der eins ein über mehr als drei Takte gehaltenes *g* beigesellt wird. Die Floskel *b-* Vorschlag *c-* zur Hauptnote *h* (vergleiche den vorherigen Takt, in dem die Hauptnote *b* ist) steht jetzt auf der 2. Viertel, nicht wie im 1. Takt auf der 2. Achtel. Im Unterschied zu den ersten beiden Takten stehen die Motive in Takt 3 und 4 auf der eins, haben also keinen Auftakt. Ein weiterer Unterschied ist im Takt 3 die gegenüber

dem 1. Takt in steigender Bewegung zu konstatierende fallende Bewegung in Takt 3, und der Vorschlag der ersten beiden Takte verwandelt sich nun in einen Praller. Takt 4 wird (von den vorgehenden 3/4-Takten) auf ein 4/4-Metrum erweitert, dadurch wird das wiederholte Motiv des ersten Taktes (diesmal jedoch ohne Auftakt) gestreckt, d.h. aus der zweiten Achtel wird ein 3/8-Wert und zusätzlich eine Achtel auf *h* eingeführt. Dem gegenüber steht die Violine, die zwar rudimentär dieselben Intervalle ausführt, diesen jedoch in ihrer Anordnung und Verfremdung eine vollständig eigenständige Linie verleiht. Auch hier beginnt die Violine auftaktig, erweitert aber die Auftakte im 3. und 4. Takt. Außer den Änderungen der Rhythmik ist die Bewegungsrichtung der einzelnen Intervalle vollkommen anders gestaltet, die im Klavier vorhandenen Appogiaturen fehlen, dafür werden Intervalle durch Einbeziehung von Vierteltönen verfremdet. Natürlich entbehrt eine solch zerstückelnde Sezierung begrenzter Verläufe jene musikalische Aussage, die der Komponistin als Grundidee vorschwebte: durch eine extreme Fragmentierung des barocken Themas eine ganz persönliche Musik zu entwerfen. Das hier eingehend besprochene Segment ist aber geeignet, ihre Arbeit mit der Heterophonie zu beobachten und etwas näher zu beleuchten, zumal auch die verbindende Funktion des gleichzeitig improvisierenden Cellos hier ausgespart blieb.

»Virtuosität« ist ein Begriff, den die Komponistin in Werkbeschreibungen oft verwendet. Als Pianistin ist ihr das Virtuose nicht fremd, wenngleich sie es in ihrem Werk nicht als Selbstzweck einsetzt, sondern als Mittel, die ganze Palette der Möglichkeiten besonders wirkungsvoll zu verbinden. *LA FOLLIA* ist mit virtuos-verrückten Einfällen gespickt. Da ist nicht nur die halsbrecherische Repetitionstechnik des Klaviers in der 3. Variation (diese wurde bereits in der Etüde Nr. 1 erprobt), sondern auch die virtuos Wechsels der Spieltechnik in den Streichern in der 2. Variation, die Virtuosität in der rhythmisch präzisen Abfolge in der 1. Variation, die bizarre, mit Pausen durchsetzte komplexe tänzerische Ausarbeitung der 4. Variation, die kaskadenartigen Gestalten der 7. Variation, und vieles mehr.

*LA FOLLIA* stellt also eine späte Blüte der Beschäftigung mit einem Barockthema und die persönliche Sicht Karastoyanovas auf Virtuosität dar, doch ihr bisheriges Schaffen bietet auch noch andere Facetten. »Linearität« und »Vertikalität« sind hier die Stichworte, in ihren eigenen Worten: »Lineare Abläufe verstehe ich nicht nur als solche, die durch die absolute Tonhöhe bestimmt werden, sondern auch durch ein Verständnis der Linie als ›Richtung‹ – vom grundlegenden Prinzip in der mittelalterlichen byzantinischen Monodie abgeleitet. Ich arbeite gezielt in diese Richtung der Melodik. Vertikalität kann auch als Folge der linearen Schichtungen gesehen werden und die Übereinstimmung von mehreren Schichten kann auch unabhängig von der absoluten Tonhöhe definiert werden.« Dieser Linearität kann man in vielen ihrer Werke – nicht nur Solo-

werken, sondern auch Ensemble- und Orchesterstücken – nachspüren, wobei diese sehr oft auch mit Mikrotönen gebildet werden, aber auch stark verziert erscheinen. In dieser Linearität, die ja auch eine Spielart der oben beschriebenen Heterophonie ist, spürt sie auch der Natürlichkeit der gesprochenen Sprache nach. So sagt sie auch: »Wenn ich am Klavier etwas ausprobieren, dann beschäftige ich mich mit Ideen sprachlicher Natur und abstrahiere mich von ihrer Klangrealisation, da der Klang für mich nicht der primäre Ausgangsfaktor ist. Wie sich die eigene Sprache entwickelt, ist schwer zu erklären – einerseits ist es bei mir ein intuitiver Versuch, auf der Ebene der Mikrostrukturen absolut »eigenes« zu kreieren, die Logik zu ergründen, die in ihr steckt. Ich suche nach einer Logik, die nicht rational zu begründen ist – das wäre der sogenannte dritte Faktor – sozusagen eine innermusikalische Logik auf rein intuitiver Basis, die bei mir überwiegt.«

Eine bessere Zusammenfassung des Strebens von Alexandra Karastoyanova-Hermentin als Komponistin lässt sich wohl kaum finden.

## 7 Alexander Stankovski

Wir leben in einer Zeit, in der nicht nur unsere eigene Mobilität zur Vermehrung der Sinneseindrücke geführt hat, es sind auch die Medien, deren Berichte (in zunehmenden Maße auch in Echtzeit), Dokumentationen und Unterhaltungsangebote täglich unsere Wahrnehmung mit divergierenden multiplen Ereignissen bombardieren. Diese Entwicklung nimmt der Komponist Alexander Stankovski als Herausforderung und Chance wahr, auch wenn er ihr gleichzeitig durchaus kritisch gegenübersteht. Die Widersprüchlichkeit unserer Zeit, die Divergenzen von Positionen und die daraus resultierenden Ereignisse interessieren und inspirieren ihn. Er wandelt sie um in seine eigenen schöpferischen Impulse. Einen »Nomaden der Ästhetik« nennt er sich, der Räume erkundet, sich danach neuen zuwendet, einer »abgegrasteten« Landschaft sozusagen eine erholsame Auszeit verschaffend, um sich danach den »wieder fett gewordenen Weiden« der Inspiration erneut zuzuwenden.

Die Erkenntnis, dass ein Werk wohl nie vollendet sein wird, und das Bestreben, seine Kompositionen andauernd verbessern zu müssen, liegen im Wesen der analytischen Haltung Stankovskis. Dies führt zu Neufassungen vieler seiner Werke – sogar Jahre oder Jahrzehnte nach ihrer ersten Manifestierung. Diese Rückkehr kann für ihn beglückendes Erlebnis sein oder auch zur quälenden Notwendigkeit werden.

Diese beiden Elemente – eine geradezu unbändige Neugier und gleichzeitig ein zutiefst kritisches und reflektiertes Verhalten – prägen Alexander Stankovski und sein Werk. Der »Raum«, als eine abgegrenzte, überschaubare Einheit, wird dabei auch zu einer Metapher für die Abgrenzungen, die sich Stankovski selbst setzt, um greifbare Resultate seiner Arbeit als Komponist zu erzielen.

Der Begriff »Raum« dringt aber auch direkt in sein Werk, so z.B. in seinem 2002 geschriebenen Stück 11 RÄUME für Violine (oder Viola), Akkordeon und Kontrabass, die erste Komposition Stankovskis für das Ensemble Wiener Collage. In elf Abschnitten durchschreitet der Komponist (und mit ihm der Hörer) kontrastierende Strecken, die so miteinander verbunden sind, als wäre zwischen ihnen eine Tür, durch die man in den nächsten Raum gelangt. Die verschiedenen Räume werden durch verschiedene Mittel definiert: gegeneinander verschobene Cluster, miteinander verzahnte, rasch vorzutragende sprunghafte Ereignisse, ebene Flächen oder repetierte polyrhythmische Impulse. Dabei drängt sich der Eindruck strophischer Gliederung auf. Auch die zwischen den Räumen liegenden »Schwellen«, die uns einen Eintritt in den nächsten Raum erlauben, sind vielfältig gestaltet, sei es durch ein Hineingleiten durch Glissando-Effekte, durch harte Schnitte oder durch kontrastierendes Material. Ab der Mitte des Stücks werden die Reminiszenzen an bereits Gehörtes immer dichter gesetzt. Zum letzten Abschnitt sagt der Komponist selbst, er präsentiere »das ganze Stück noch einmal im verkleinerten Maßstab, dessen letzter Abschnitt noch einmal, dessen letzter Abschnitt noch einmal usw., bis das ganze Stück in einem einzigen Takt Platz hat; eine formale Strategie der isorhythmischen Motette des 14. Jahrhunderts, allerdings zugespitzt und ins Extrem getrieben – das Stück verschwindet sozusagen in sich selbst.«

Dieses Moment der Entmaterialisierung, aber auch die Übergänge zwischen den Räumen sind es, die hier die Begrenzungen relativieren und uns erkennen lassen, dass sie Teil eines Größeren, eines Hauses sind, das wir durchschreiten können und dessen Räume uns in einen immer neuen Zustand versetzen können. Raum ist also für Stankovski eine gewollte Limitierung, ein Werkzeug, das ihm im Chaos hereinbrechender Informationen die Fokussierung auf ein ganz bestimmtes Sujet erlaubt, das er zu gegebener Zeit dadurch überwinden kann, indem er sich selbst und seiner Komposition neue Türen, also neue Perspektiven eröffnet.

Darüber schreibt er selbst: »Ausgehend von einem allgemeinen Konzept eines Werks beginne ich nach Ausarbeitung spezifischer Regeln mit der Realisation. Diese Regeln betrachte ich jedoch lediglich als Wegweiser, die mich zu den erwünschten musikalischen Resultaten führen sollen und die je nach Notwendigkeit auch verändert werden können. Diese Abweichungen können sogar zur kompletten Aufhebung der Regeln

führen, ja im Extremfall ist die Auflösung der Regeln bereits in deren Aufstellung enthalten.«<sup>6</sup>

Einem ganzen Arsenal an differenzierten Ausdrucksmöglichkeiten begegnen wir in DAS RÄTSEL EINES TAGES (2007, rev. 2012) für Flöte, Streichtrio und Harfe. Stankovski dazu: »Wie realistisch kann Musik sein? Wie genau kann sie Vorgänge und Zustände des realen Lebens wiedergeben? Kann diese Wiedergabe überhaupt musikalisch sinnvoll sein? In meinem nach einem Bild Giorgio de Chiricos benannten Quintett wird in fünf Sätzen der Verlauf eines Tages nachgezeichnet. Der 1. Satz ist ein Nacht- bzw. Dämmerungsstück, der zweite ein virtuelles Vogelkonzert, die Prozessform des dritten ist durch den Gang der Sonne angeregt, der vierte baut auf einem berühmten nachmittäglichen Flötensolo auf und der fünfte schließt den Bogen zum Anfang. Von Satz zu Satz variiert der Grad der Abstraktion und damit die Erkennbarkeit des Bezuges zur ›Wirklichkeit‹, vergleichbar dem Maß, in dem ein Bild, eine Fotografie oder ein Symbol der abgebildeten Realität nahe kommen.«

Die Klangmöglichkeiten des führenden Flötenparts werden durch den Wechsel zwischen Bassflöte (im 1. und 5. Satz), großer Flöte (im 2. und 3. Satz) und Altflöte (im 4. Satz) noch gesteigert. Das Herauswachsen aus dem Geräusch in den Tonbereich (im 1. Satz) und das Entschwinden zurück ins Geräusch (im 5. Satz) geht mit dem Einsatz der Bassflöte einher und liefert dem Komponisten die Klammer, die er zur Entfaltung seiner raffiniert angeordneten Klanggestaltung benötigt. Der wieder ins Geräusch zurückgleitende Abschlussteil birgt auch Reminiszenzen an die anderen Sätze, insbesondere einige deutlich erkennbare Erinnerungsfetzen an das Vogelkonzert. Auch hier wählt der Komponist einen Raum, doch ist es hier kein abgeschlossener Raum, sondern der offene Raum der Natur, in dem uns der Komponist gefangen nimmt.

Der 1. Satz wird durch einige wenige Elemente definiert: vor dem Hintergrund regelmäßig pulsierender Geräusche und Rauschklänge entfaltet sich nach und nach die solierende Bassflöte, von einzelnen Geräuschereignissen über Ausbrüche in weiten Intervallen bis hin zu den abschließenden *whistletones*. Auch der im Verlauf des 2. Satzes dominierende Kuckucksruf wird (neben anderen typischen Vogelrufen) gegen Ende des Präludiums bereits in der Bratsche und der Geige deutlich intoniert. Daher erscheint der Reichtum des Vogelkonzerts im 2. Satz als logische Konsequenz des 1. Satzes. In mikrotonalen Schwebungen, durchsetzt mit vielfältig gebrochenen *glissandi* und rhythmischen Markierungen erleben wir im 3. Satz ein mysteriöses Aufsteigen, das von zunächst verschleierte Harmonien im tiefen und mittleren Register zum gleißenden Licht des reinen Spektrums über dem Ton *as* führt. Das zurückgehende Absinken führt

<sup>6</sup> Alexander Stankovski, »Mirrors within Mirrors«, in: Gerhard Nierhaus (Hrsg.), *Patterns of Intuition – Musical Creativity in the Light of Algorithmic Composition*, Dordrecht 2015, S. 189–208, hier S. 192 (übersetzt von R. Staar).

uns in den 4. Satz, der von feinsten mikrotonalen Abstufungen geprägt ist. Die mikrotonalen Elemente des Werks kommen hier voll zur Geltung und werden auch noch in den Beginn des 5. Satzes »hinübergerettet«, bevor die bereits zuvor besprochene remniszenz-artige Grundhaltung des Satzes voll einsetzt.

Das Sextett SPIEGEL-MASKE-GESICHT (1997–99, teilw. rev. 2011) besteht aus drei Sätzen, die als musikalisch inkommensurable Ereignisse nebeneinandergestellt werden. Der 1. Satz führt uns in eine scheinbar verlorene Traumwelt gegeneinander verschobener ätherischer Stimmen, die als strenger Spiegelkanon organisiert sind. »Die der Konstruktion immanente Selbstbezüglichkeit des musikalischen Materials sowie das völlige Fehlen von Überraschungsmomenten schaffen eine trügerische Sicherheit, die als ›harmonisch‹ empfunden werden könnte, trüge sie nicht klaustrophobe Züge.« (Stankovski)

Ausgehend vom Material aus einem früheren Klaviertrio besteht der 2. Satz aus schroff voneinander abgesetzten Fragmenten, die mehrmals wiederkehren und dabei zeitlich, aber auch klanglich graduell verfremdet werden. Dabei kommen sowohl Verdichtung als auch Ausdünnung des Materials als Kompositionsmittel zur Geltung.

Im lebhaften letzten Satz verarbeitet der Komponist intervallische und rhythmische Sequenzen aus Claude Debussys 1904 entstandenem Klavierstück *Masques*, die er abstrahiert und neu miteinander kombiniert. Im Verlauf des Satzes verflüchtigen sich die Aktionen der Spieler allmählich hin zu geräuschlosen pantomimischen Spielaktionen. Stankovski dazu: »Dabei ergeben sich auch stumme ›Mutanten‹, also Sequenzen, die nicht gespielt, sondern durch tonlose Spielaktionen nur angedeutet werden. Der Schluss dieses Satzes besteht ausschließlich aus solchen stummen Aktionen und desavouiert so den smarten Scherzo-Charakter des Anfangs.«

In seiner eigenen Werkbeschreibung stellt sich der Komponist die Frage, was diese drei Sätze eigentlich zusammenhält, und er zitiert – statt einer Antwort – Henri Michaux: »Es gibt kein Ich. Es gibt keine zehn Ichs. Es gibt kein Ich. ICH ist nur eine Position des Gleichgewichts (eine unter tausend anderen unentwegt möglichen und jederzeit abrufbereiten).«<sup>7</sup> An anderer Stelle meint Stankovski, dass er keinen spezifischen Stil anstrebe, sondern jedes Stück neu definiere. Künstler wie Strawinsky oder Krenek, die bewusst ihren eigenen Stil veränderten, hätten immer große Faszination auf ihn ausgeübt; mehr noch aber habe ihn Fernando Pessoa beeinflusst, der große portugiesische Dichter, der seine Persönlichkeit in über 20 verschiedene Heteronome gesplittet hat, in deren Namen er dann Werke in verschiedenen Stilen schuf; oder auch der deutsche

<sup>7</sup> „Il n'est pas un moi. Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre. (Une entre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes.)“

Maler und Bildhauer Gerhard Richter mit seinen vielen verschiedenen Maltechniken und Ansätzen.

Eine vom Komponisten bereitgestellte Liste seiner eigenen kompositorischen Ansätze liest sich dann auch tatsächlich so ähnlich wie die Liste der Heteronome Pessoas oder die verschiedenen künstlerischen Kategorien Richters. In »Mirror within Mirrors« führt Stankovski unter anderem an:<sup>8</sup>

- \* Stücke, die sich auf bereits existierende Musik beziehen, eine Art »komponierte Interpretation« (Hans Zender), nicht nur auf Werke älterer Epochen, sondern auch auf das eigene frühere Schaffen (z.B. der vorher erwähnte 2. und 3. Satz von SPIEGEL-MASKE-GESICHT).
- \* Stücke, die in monodischen Linien konzipiert sind, sich aber auch kontrapunktisch verdichten können. Eine der dabei verwendeten Techniken besteht darin, Material zu spiegeln. Perfekte Spiegelung hat den Nachteil, dass ihre Entwicklungsmöglichkeiten äußerst begrenzt sind. Interessanter sind für Stankovski daher Spiegelungen mit kleinen Mutationen, bei denen die Möglichkeit unendlicher Erneuerung inhärent ist.
- \* Stücke, die »objets trouvés« verwenden (wie z.B. Geräusche und Klänge der Natur, wie in dem bereits erwähnten RÄTSEL EINES TAGES) und dem Ansatz folgen, diese möglichst akkurat in Instrumentalmusik zu übertragen. Musikalische Logik wird dabei durch eine außermusikalische Klanglandschaft ersetzt, die im Prozess der Ausarbeitung gleichsam »musikalisiert« wird.
- \* Spontane Komposition ohne vorherige Definition von Regeln, zurückgeworfen auf die eigene Subjektivität, ohne Umweg durch einen selbst auferlegten (kritischen) Widerstand.
- \* Hörstücke (meistens für das Radio) mit dem Fokus auf Textgestaltung
- \* Stücke mit der Strategie einer Reduktion der verwendeten Mittel
- \* »gemischte« Stücke mit stilistisch und kompositionstechnisch divergierenden Teilen. Die daraus folgende Spannung soll gleichermaßen den Eindruck der Unvergleichbarkeit wie der Verflechtung heterogener Elemente hervorrufen.

Stankovski meint, nicht ohne klar definierte Beschränkungen komponieren zu können. Die Definierung dieser Beschränkungen könne nicht nur von Werk zu Werk unterschiedlich sein, sondern sich auch innerhalb eines Stücks von Satz zu Satz oder sogar von Abschnitt zu Abschnitt verändern. Es ist sein Bestreben, verschieden konzipierte

---

<sup>8</sup> Siehe ebenda, S. 191f.

Objekte nebeneinander zu stellen. Dabei gehe es nicht um einen Ausgleich zwischen Kontrasten, sondern um die Erfahrung und Darstellung von Unvereinbarkeiten.

Bei der Betrachtung des Werks von Alexander Stankovski muss auch seine Suche nach adäquater Gestaltung textbezogener Werke beachtet werden. Die Beziehung von Wort und Ton, von Dichtung (oder besser: Texten) und Musik beschäftigt ihn in profunder Weise.

Das bereits erwähnte Interesse an Fernando Pessoa führte zum Werk PESSOA (1998–99, rev. 2002) für Sopran, Bariton, Klarinette (auch Bassklarinette), Violine, Violoncello, Schlagzeug und Klavier. »Pessoas Idee, sich selbst in mehrere Schriftstellerpersönlichkeiten mit jeweils eigens erfundener Biografie und differierenden ästhetischen Ansätzen aufzuteilen, hat mich interessiert, weil es ihm erlaubt hat, auf völlig unterschiedliche Strömungen in der Kunst seiner Zeit zu reagieren, ohne sich endgültig für eine davon entscheiden zu müssen. Ich reagiere auf Pessoas Texte auch ganz unterschiedlich: manche sind mir fremd, andere gehen mir sehr nahe. Am meisten interessiert mich der Raum zwischen seinen Texten. Sie sind wie Punkte in einem unauflösbaren Suchbildrätsel: manches fügt sich zusammen, aber nicht alles kann verbunden werden. Manche Äußerungen stehen scheinbar völlig beziehungslos nebeneinander – und doch sind sie vom selben Autor!« (Stankovski)

Stankovski arbeitet gerne mit ihm nahestehenden Schriftstellern und Schriftstellerinnen wie Christine Huber oder Xaver Bayer zusammen, oder er schreibt eigene Texte, die er von Schriftstellern überarbeiten lässt, um dem Text – wie er sagt – neue Dimensionen zu verleihen.

Eine geradezu asketische Tonsprache umfängt einen beim Hören der LIEDER: UM KREISEN UM FORMEN für Sopran, Sprecher und Klavier (1999/2001) nach Texten von Christine Huber. Der Komponist berichtet: »Die Zusammenarbeit mit Christine Huber war von Anfang an auf Interferenzen zwischen ›reiner‹ Struktur und latenter Inhaltlichkeit angelegt. Der verabredete gemeinsame Bezugspunkt – Schumann-Lieder – eröffnete ein Assoziationsfeld, das jedes Wort und jede musikalische Geste mit einer obligaten Aura umgab. Wir sind dieser Aura zwar nicht entkommen, dafür haben alle Versuche, die wir – jeder für sich – unternahmen, sie zumindest ansatzweise zu neutralisieren und zu verwandeln, Text und Musik aneinander gebunden und aufeinander beziehbar gemacht.« Und die Dichterin äußert sich ihrerseits: »alexander stankovski und ich suchen einen neuen zugang unter ausnutzung der tatsache, dass wir eine gemeinsame schnittstelle haben: die vertonungen von texten von heine, eichendorff, burns, byron u.a. durch schumann [...] in unserem je eigenen genre bewegen wir uns auf diesen vorlagen. als textautorin erarbeite ich neue zugangsweisen zu diesen texten (techniken wie reduktion, kompression, ironisierung u.a. kommen zum einsatz), versuche das, was

alltagssprachlich unter romantisch firmiert, abzuschütteln und das, was bis heute an sprache nutzbar scheint, zu erhalten, vorzulegen, sozusagen, um es wiederum an die musik zurückzureichen.«

Stankovski beschäftigen auch verschiedene Facetten der Textbehandlung (Textauswahl, Umsetzung in Musik). Das betrifft Lieder und Musiktheater im weitesten Sinn, so z.B. IN DIESEM AUGENBLICK, ein 2016/17 komponiertes szenisches Hörspiel für Sprecher, Ensemble und verräumlichte Zuspieldungen (Libretto: Xaver Bayer), oder auch seine radiophone Sprechoper BEI LIEBESIRREN, OPER, die er gemeinsam mit Christine Huber geschrieben und mit ihr im Rahmen des ORF-Kunstradios auch aufgenommen hat. Gesprochener und gesungener Text als zwei selbständige Schichten, die zwei Modi der Wahrnehmung von Sprache aktivieren: »Sprache als syntaktisch-semantischer Zusammenhang und Sprache als klangliches Ereignis«. Diese Idee hat Stankovski bereits bei LIEDER: UM KREISEN UM FORMEN angewandt. Der Idee, gesprochenen und gesungenen Text teilweise gleichzeitig ablaufen zu lassen, begegnen wir wieder in den 2007 komponierten und 2015 revidierten GUGGING LIEDERN für Mezzosopran, Rezitator und vier Instrumente, nach Texten schizophrener Patienten der Nervenheilstation Gugging – für den Komponisten kein Liederzyklus, sondern »Momentaufnahmen psychischer Ausnahmezustände«. Hier werden auch weitere Möglichkeiten der Textverarbeitung angewandt: Die Herauslösung einzelner Vokale, Konsonanten und Silben aus einem gesprochenen Text, der gleichzeitig von einer zweiten Stimme gesungen oder ebenfalls gesprochen wird, oder die fast gleichzeitige Umsetzung eines Textes in deutscher und englischer Sprache sind nur zwei von vielen Varianten und Kombinationsmöglichkeiten von Sprache, Gesang und Sprechgesang, die Stankovski zu erforschen sucht.

## 8 Jaime Wolfson

In jeder ersten, ursprünglichen Begegnung mit Musik bewirkt der starke Impuls des Musik-Machens, dass man sich spielerisch an den Klängen und den musikalischen Strukturen erprobt. Egal, ob man singend, spielend oder tanzend Musik begreifen oder ergründen will, führt dies vor allem angehende Instrumentalisten ganz natürlich zur Improvisation, und wenig später zum Drang, die herausgefundenen Dinge auch aufzu-notieren: zur Komposition.

Die Zeiten, in denen ein Interpret sein eigener Komponist oder ein Komponist sein eigener Interpret war, scheinen jedoch – zumindest, was die klassische zeitgenössische Musik anbelangt – der Vergangenheit anzugehören. Jedenfalls hat eine im 19. Jahrhundert einsetzende Spezialisierung die Personalunion von Komponist und Interpret rar

werden lassen. Im Gegensatz zur kreativen Kraft der Musiker des Barocks und der Klassik nehmen heute Werke komponierender Interpreten oftmals etwas eigenartig Hybrides an, verbleiben oft im Rahmen verflachender Konventionen und Traditionen und weisen Probleme in Form, Harmonik oder auch Konzeption und Proportion auf. Andererseits fühlen sich viele Komponisten nicht wohl in ihrer Haut, sollen sie einmal ein eigenes Stück spielen oder dirigieren, auch wenn sie durch die Kenntnis der eigenen Partitur eigentlich eine natürliche Kompetenz und Autorität besitzen. Viele Interpreten fühlen sich wiederum geradezu erdrückt von der Fülle klassischer Meisterwerke, und nicht berufen, eigene Kompositionen zum Repertoire der Klavierkonzerte oder Sinfonien hinzuzufügen, während sich viele Komponisten aus der ewigen Mühle und Routine des Musikbetriebs abseilen und bestrebt sind, für sich selbst eine Enklave oder bestenfalls eine winzige Fangemeinde von elitären »Gläubigen« zu erschaffen.

Das trifft jedoch nicht auf Jaime Wolfson zu, dessen bislang noch schmales kompositorisches Œuvre trotz seiner umfangreichen Tätigkeit als Pianist und Dirigent außergewöhnlich facettenreich und vielschichtig und von hohem poetischem Gehalt erscheint.

Über sein 2010 entstandenes Werk »RECUERDAN ...« (SIE ERINNERN SICH ...) schreibt er: »Erinnerungen, Gedanken über unseren Umgang mit Erinnerungen, wie wir sie behalten, durchsuchen, vermischen und letztendlich langsam verlieren. Ein ziemlich dramatischer Prozess. Dabei wurden Motive und harmonische Ideen von verstorbenen Komponisten sowie Fragmente aus einem Gedicht von Julián Herbert (eines 1971 geborenen mexikanischen Dichters) ausgewählt, um eine Vermischung diverser Ahnungen und Erinnerungen darzustellen.«

Wolfson besetzt dieses Werk mit Flöte und Piccolo, Normal- und Bassklarinette, den Schlagzeugfarben Triangel, Becken, Tamtam, Pauken und Vibraphon, einem elektronisch verstärkten Klavier und einer – ebenfalls elektronisch verstärkten – Frauenstimme.

Es mag bezeichnend sein, dass er für den Beginn seines Stücks jene Anfangstakte aus dem *Adagietto* aus Gustav Mahlers 5. Symphonie wählt, in denen sich erst langsam die Harmonie und daraus dann jener berühmte Auftakt formt, der zu einer der populärsten »Signaturen« der klassischen Musik geworden ist. Ist es die Sehnsucht nach der Einheit des interpretierenden Komponisten, die hier als Leitfigur auftaucht? Wolfson scheint mehr daran interessiert, wie die in diesen Takten hervorgebrachte Erwartungshaltung in eine vollkommen andere Sphäre verwandelt werden könnte. Denn nach diesen ersten Takten beginnt ein harmonischer Transformationsprozess, der uns in entfernte Welten verschwommener, vermeintlich längst vergessener, traumhaft erscheinender Ereignisse hineinversetzt. Sobald der erste tonale Akkord erreicht ist, lässt er ihn wie eine vorüberziehende Ahnung verschwinden. Unvermittelt setzen Dissonanzen ein,

abwärts gerichtete, das tonale Empfinden verzerrende *glissandi* und gegeneinander laufende, sehr eng gesetzte, aus scharfen Sekunden bestehende harmonische Verläufe in den Streichern; darüber liegen verzerrte glockenartige Impulse in Klavier und Vibraphon. Diese versetzen uns in eine Atmosphäre der Ungewissheit und der Unsicherheit. Wenn diese erreicht ist, lässt sie der Komponist gleichsam stehen, um über ihr Klavier- und Vibraphonklänge auslaufen zu lassen, und in die erreichte Stille spricht dann die Stimme im *sotto voce*: »... recuerdan ...«

Wolfson gestaltet seine Musik jedoch nicht nur, um eine bestimmte Atmosphäre zu erzeugen, es geht ihm auch darum, dem inneren Gehalt des Gedichts nachzuspüren. Wenn er etwa die Streicher mit Flageolettklängen einsetzen lässt, die vom metallischen, geheimnisvoll verwischten Becken unterstützt werden, dann ist das eine poetische Ausdeutung des Textes, der zuvor von den Vögeln (»y de pronto los pájaros«) spricht. Auch verleiht dies den gleichzeitig erklingenden Klavierimpulsen einen ganz spezifischen gamelanartigen Charakter und versieht so die nachfolgenden Worte »adamenes lentos, naturales« (Gesten, langsame und natürliche) mit einem eigenartig surrealen Touch.

Diesem kann man auch in einem Werk wie *ETERNA IV* (2017) begegnen, obwohl hier mit ganz anderen Mitteln gearbeitet wird. Wolfson versucht hier, einen der scheinbar »ewigen« Momente unseres Daseins akustisch darzustellen: das Fließen des Wassers, das als Plätschern eines kleinen Bachs so unheimlich anziehend und beruhigend auf uns wirkt. Stundenlang könnten wir diesem Fließen zuhören. Wolfson versucht geradezu, uns mit diesem Geräusch zu hypnotisieren. Dabei lässt er sich von der akustischen Kulisse des Salesgrabens bei Fürstenfeld in der Steiermark inspirieren und integriert diese in ein Tonband, das geraume Zeit vor der Aufführung gestartet und erst lange nach dem Ende des Stücks gestoppt wird. Der Klang des Wassers wird sozusagen in die Ewigkeit weitergetragen. Er wird durch die Verwendung von 39 fein abgestimmten Flaschen, Steinen und Schreibmaschinen manipuliert. Es sind die Transformationsprozesse des Klangs, die Wolfson faszinieren. Man könnte sagen, dass hier mit anderen Mitteln das bereits bei *RECUERDAN* beobachtete Streben nach Verwandlung, Umwandlung eines bestehenden Klanggebildes verwirklicht wurde.

Die durch eine Bassklarinetten plötzlich auftauchende Tonkomponente inmitten dieses Geräuschspektrums vermittelt der langsam aufgebauten Klangkulisse eine surreale Note, und das nicht nur durch den Klarinettenklang allein. Denn dieser soll auch den Spaziergang eines uns unbekanntes, in Fürstenfeld begrabenen Komponisten durch den entstehenden Klangraum andeuten. Wer ist dieser Florian Wiefler? Und warum taucht er in dieser Komposition auf? Dies bleibt rätselhaft, und man denkt, man wäre in einer Fürstenfelder Variante eines Gemäldes von René Magritte gelandet.

Die völlige Verdrehung einer Ausgangssituation in eine neue Position scheint Wolfson auch an der Geschichte AXI von Antonio Fian interessiert zu haben, die er 2017 in eine Kurzoperette verwandelt hat: Im Gemeindebau vertreiben sich zwei Frauen die Zeit damit, mithilfe einer Überwachungskamera die Nachbarn zu beobachten. Sie sind so konzentriert auf die schockierenden Vorgänge – der Liebhaber der einen macht »der Erika aus dem Supermarkt« eindeutige Avancen – dass sie den Einbrecher nicht bemerken, der hinter ihnen die Schmuckschatulle ausräumt. Als dieser aber mitbekommt, dass es seine Frau Erika ist, die da beobachtet wird, lässt er seine Tarnung fallen und setzt sich mit aufs Sofa, um gemeinsam mit den Frauen gebannt das Geschehen zu verfolgen, und er beginnt sogar, mit der Betrogenen zu flirten.

Wolfson fühlt sich angezogen von dem Wandlungsprozess von Ungläubigkeit zur Gewissheit, und von der emotionalen Umpolung bestimmter Personen durch ein markantes Ereignis. »Groteske und Ironie sind die Grundsteine der Musik für Axi. Zitate, Nachmachungen und wiederholende Musik für den unsichtbaren Bildschirm vermischen sich in einer fließenden und raschen Collage.«

Momenten der Wandlung und des Surrealen kann man auch in anderen Werken Wolfsons nachspüren: das gilt für das (von der Meisternovelle Gogols inspirierte) AUS DEM TAGEBUCH EINES WAHNSINNIGEN (2009) für Flöte und Klarinette ebenso wie für das 2014 geschriebene Kammerensemblestück BLOMBOS MESSAGES, in dem ein Gedicht des Nicaraguanischen Schriftstellers Rubén Darío in eine dichte, sich in verschiedenartige Zustände verändernde instrumentale Sphäre verpackt wird.

Noch krasser drückt Wolfson in JOHN DREAMS die Absurdität bewusstseinsverändernder Wahrnehmungen aus: nebeneinandergestellte kurze Floskeln verschiedenster Couleur, gerade so, als ob man alle denkbaren Welten in kürzester Form gegeneinander pressen wollte. Hier wandeln sich die in vielen anderen Werken des Komponisten ineinandergreifenden Veränderungen zum scharfen Kontrast zwischen verschiedensten musikalischen Ideen und Richtungen. Zitate von Galina Ustwolskaja, Anton Webern, Queen, John Cage, John Zorn und ein nachgeahmter jüdischer Shofar sowie mehrfach gefilterte Bruchstücke aus in fremder Maske selbst erdachter Musik wuchern wie in einem tropischen Garten. Vom jüdischen Jazz John Zorns beeinflusst, sagt der Komponist zu diesem Werk: »Ich begann zu träumen, während ich am [Wiener] Judenplatz um das Denkmal von Rachel Whiteread spazierte und mich an meinen Vater erinnerte. *John! dreams!* ist ein Miniaturtribut an Zorn und diejenigen, die sich dazu entschließen, stets andere Wege zu suchen, ohne darauf zu achten, dass viele gleiche und rhythmische Schritte nebenan in verschiedene Richtungen gehen. Für alle, die es noch immer als möglich ansehen, dem Problem der Freiheit die Stirn zu bieten.«

Insbesondere mit diesem Werk legt Jaime Wolfson Zeugnis darüber ab, dass wir uns alle in einem surrealen Supermarkt der Möglichkeiten befinden, in dem wir uns alle an den unterschiedlichsten Waren, Geschmäckern, Stilen, Darstellungen und Konzepten bedienen und ganz nach eigenem Rezept neue Musik erfinden können.

## 9 Gerald Resch

Eine Musik der unmerklichen Übergänge zu schaffen: das ist nicht das einzige Bestreben des 1975 geborenen österreichischen Komponisten Gerald Resch; auch das sanfte Hineingleiten in musikalische Strukturen beschäftigt ihn.

Als »Anwärmen« des Materials bezeichnet er den Prozess der langsamen Herausbildung seiner knappen zwei- bis fünftönigen Strukturen, für die er dann logische Folgen sucht. In oftmals fließenden Formabschnitten verschleiert und verhüllt Resch gerne konkrete Klanggestalten, zuweilen so konsequent, dass nur mehr vage Spuren konkreter Materie erkennbar bleiben.

In den *SCHLIEREN* (2005) für Solovioline und Orchester wird uns diese Arbeitsweise auf eindrucksvolle und exemplarische Art vor Augen geführt. In diesem Werk fallen zunächst die Satzbezeichnungen auf, die den Charakter und nicht das Tempo bezeichnen: I. Fließend II. Pochend III. Spielerisch. Wenn man den 1. Satz näher betrachtet, kann man eine sich aus einem Sekund-Intervall in eine Terz entwickelnde, stets weiterfließende längere melodische Linie erkennen, in deren Verlauf auch Umkehrungen und Erweiterungen der Intervalle (z.B. Sekunde zu Septime oder Sekunde zu None) eine prägende Rolle spielen. Resch verwendet hier auch einen Kunstgriff, der dem Satz zusätzlich zur fließenden Gestalt einen vorwärtstreibenden Impuls verleiht: nach der exponierten Linie wiederholt er diese in variiertes, aber auch verknappter Form. Diesem Teil gibt er den Titel »Double«, was formal auf Johann Sebastian Bachs *Partiten* hinweist. Vier solcher Doubles gibt es in diesem Satz, jedes verknappt und beschleunigt das Material. Dadurch ist es dem Komponisten möglich, dem Satz innerhalb der gewählten Prozesshaftigkeit eine rasante Dynamik zu verleihen. Außerdem gibt er damit dem 2. Satz die Möglichkeit, sich deutlich vom vorhergehenden musikalischen Geschehen abheben zu können.

In diesem 2. Satz überträgt Resch die Idee der variierten Wiederholung auf eine 4-taktige Periodik, in der eine quasi polymetrische Rhythmik zum Ausgangspunkt des Geschehens gewählt wird. Auch wenn die Konturen durch die hier auftretenden pochenden Rhythmen geschärft werden, bleibt das Bestreben, der Komposition mit Hilfe von Übergängen die gewünschte Richtung zu geben, weiter aufrecht.

Innerhalb 4-taktiger 4/4-Perioden tauchen gleichzeitig 3/4-, 4/4- und 5/4-Strukturen auf. Die Beibehaltung der (vor allem für die harmonische Entwicklung des Satzes wichtigen) viertaktigen Perioden zwingt den Komponisten allerdings dazu, die 5/4-Struktur zu durchbrechen und den letzten Impuls im 4. Takt als Auftakt zur nächsten Periode zu verstehen. Aber nicht nur damit baut er sozusagen ein Korrektiv ein, andere Strukturen wie z.B. kompositorische Verdichtungen (sie drücken sich etwa durch Verkürzungen der 4/4 in 2/4 oder 3/4 aus) und Teile, die er als »Einschlüsse« bezeichnet, alterieren ebenfalls den Verlauf des Satzes und geben ihm zusätzlichen Auftrieb.

Dabei wird auch das tonale Urmodell des 1. Satzes (eine Sekunde, die in eine Terz mündet) aufgegriffen, wodurch der Komposition trotz seines zum 1. Satz kontrastierenden Charakters eine übergeordnete Idee und Einheit verliehen wird. Umkehrungen dieser Intervalle (Sekunden in Nonen etc.) sowie Verengungen vom Halbton- ins Vierteltonchroma erweitern das Tonspektrum der Komposition analog zum 1. Satz.

Der Tendenz, eine Musik der steten Übergänge in fassliche Strukturen und Formen zu bringen, begegnen wir auch in Reschs bislang letztem Werk, dem 2. Streichquartett KOPIEN (2017). Den vier Quartettsätzen gemeinsam ist, dass ihnen jeweils ein Duo vorangestellt ist, das den Boden bereitet, von dem aus sich die Komposition heraus entwickeln kann.

Als Beispiel mag der 1. Satz dienen. Im einleitenden Duo wird zunächst eine aus zwei unterschiedlichen Tonschritten bestehende Zelle präsentiert: eine kleine und eine große Sekunde, die um den Zentralton *d* kreisen. Dieses Tonspektrum (sowohl der Zentralton als auch seine Umspielungen) bewegt sich in Sechzehnteln nach oben: der Zentralton wandert über *es* nach *e*, das im 9. Takt erreicht wird. Gleichzeitig führt der Komponist auch eine sukzessive Vergrößerung der Intervalle durch und entwickelt ein charakteristisches Motiv, das schließlich auftaktig in den zweiten Teil dieses Satzes hineinführt.

Dieser zweite Teil beginnt mit einer kontrapunktischen Verflechtung verschiedener Motive: zunächst mit einem durch Richtungsumkehr gewonnenen Motiv, das aus den absteigenden Intervallen Quart-Tritonus-Quint besteht, und einem aus aufsteigender großer Sekunde und großer Septime bestehenden Motiv. Die absteigenden Intervalle werden in der 2. Violine in Achteln vergrößert imitiert, die letzten drei Noten in der 2. Violine wiederholt, wodurch sich eine rhythmische Variation des Motivs ergibt. Gleichzeitig entwickelt sich in der Bratsche eine andere Motivvariation, die zunächst aus rhythmisch auskomponierten repetierten Noten besteht, in dessen weiterem Verlauf die Bedeutung des Tritonus und der großen Sept mittels mehrerer Wiederholungen gestärkt wird. Während in den beiden Geigen das Motiv mit den Tönen *gis-d-cis* (Tritonus-große Sept) endet, endet jenes in der Bratsche in dessen Umkehrung *gis-d-a* (Tri-

tonus-Quart), wobei aber durch die Wiederholung des Intervalls *gis-a* als Doppelgriff absteigend zum *d* eine Verschränkung entsteht. Dadurch stehen sich *d-gis-cis* (aufsteigend) und *gis-d-a* gegenüber und man erkennt, dass es sich hier wieder um eine Umspielung des Zentraltons *d* (ganz wie im vorherigen Duo) handelt.

Man braucht nicht weiter zu gehen, um festzustellen, dass auch in diesem Werk tiefgehende Beziehungen zwischen Intervallstrukturen wichtig werden, die gleichsam in morphologischen Synthesen Vorhergehendes aufgreifen, variieren und in neuer Gestalt wiederkehren.

Im 2006 komponierten Klaviertrio FÜNF VERSUCHE NACH ITALO CALVINO – ein Werk, das auch vom Ensemble Wiener Collage aufgeführt wurde – nimmt Resch Charaktere oder auch Begrifflichkeiten zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen. In seinen Harvard-Vorlesungen hatte der italienische Schriftsteller Italo Calvino verschiedene Fähigkeiten der Literatur benannt: Genauigkeit, Leichtigkeit, Anschaulichkeit, Vielschichtigkeit und Schnelligkeit. In seinem Trio versucht Gerald Resch nun, diese Begriffe in fünf knappen Sätzen sozusagen musikalisch »abzuarbeiten«.

Im 1. Satz (»Genauigkeit«) geht er dabei beinahe geometrisch vor. Er zirkelt Flächen und kontrastierende auftaktige Ereignisse präzise ab, sodass ein genau abgestecktes Feld an Möglichkeiten entsteht, das den ausführenden Musikern äußerste Präzision abverlangt.

Dies gilt auch für den 2. Satz, der zusätzlich durch seinen Hang zum Tänzerischen (der Komponist verlangt »leggiero, quasi Rumba«) jenes Element erhält, das der Begriff der »Leichtigkeit« umfasst.

Der 3. Satz (»Anschaulichkeit«) bringt längere Tondauern, deren Charakter sich durch Morsezeichen auf derselben Tonhöhe manifestiert. Der Komponist spielt dabei auf verschiedenen Ebenen mit einer sich entwickelnden Intervallik, die von der repetierten Note (der Prim) bis hin zur Terz ausgreift. Schließlich erweitert sich die zweistimmige Struktur zu drei- und sogar vierstimmigen Tontrauben, die auf logischem Weg aus den zuvor auftretenden Terzen und Sekunden entwickelt werden. Am Ende stehen sich die dreistimmigen Akkorde *e-fis-gis* und *es-f-g* gegenüber, die sich schließlich in drei gleichzeitig erklingenden Tonpaaren vereinigen: kleine Sekunde *es-e*, kleine None *f-fis* und kleine Sekunde *g-gis*.

Im 4. Satz wird »Vielschichtigkeit« durch verschiedenartige musikalische Gestalten erzeugt (verschiedene Pulsationen zwischen drei Tönen, repetierten und gehaltenen Tönen, Läufe usw.), die »Schnelligkeit« im 5. Satz wiederum nicht durch rasche Motorik, sondern durch die raschestmögliche Ablösung nach gehaltenen Ereignissen.

Anhand dieser Beispiele kann man ersehen, worum es Resch bei seiner kompositorischen Arbeit geht: Um das organische Wachsen größtmöglicher Substanz aus sehr

einfachen, kleinen Zellen, ganz gleich, ob diese nun melodischer, harmonischer oder rhythmischer Art sind.

Bei dem Versuch, auf so beschränktem Raum dem Gesamtwerk von Gerald Resch näherzukommen, müssen zwei weitere wichtige Aspekte kurz angesprochen werden.

Zum einen ist da seine Neigung zum Musiktheater. Mit der 2015 entstandenen Szene *ZEITLOS, ORTLOS* hat Resch ein berührendes, archaisch anmutendes Werk geschaffen.

Textgrundlage sind zwei Fassungen des mittelalterlichen Hildebrandsliedes. In beiden ist ein Vater (Hildebrand) gezwungen, gegen seinen eigenen Sohn (Hadubrand), der seinen Vater nicht erkennt, zu kämpfen. Das ältere Hildebrandslied aus dem 9. Jahrhundert erzählt diese Geschichte aus dem Sagenkreis um Dietrich von Bern, dessen Ursprünge wohl in der Völkerwanderungszeit ab dem 5. Jahrhundert zu finden sind. In dieser Fassung tötet der Vater den Sohn. Im jüngeren hochmittelalterlichen Hildebrandslied aus dem 13. Jahrhundert hingegen erkennen sich Vater und Sohn und versöhnen sich. Die Übersetzung aus dem Alt- und Mittelhochdeutschen hat Gerald Resch gemeinsam mit seinem Vater erarbeitet. Dabei ist ein hochpersönliches Werk über eine Vater-Sohn-Beziehung entstanden, dessen spezielle Faktur es zu einer tiefempfundenen Komposition werden ließ.

Zur besonderen Atmosphäre des Werks trägt zweifellos auch die ungewöhnliche, asketisch anmutende Besetzung bei. Sie besteht aus zwei Gesangsstimmen (Tenor und Bariton), Horn, Flügelhorn, Zither, Schlagzeug und Kontrabass. Sie eröffnet ein fantastisches Spektrum an Möglichkeiten und ist verantwortlich für die eigenartige Stimmung, die einerseits durch Hornfanfaren (zu der auch zapfenstreichartige Signale gehören) und andererseits durch die Klangverwandtschaft der Zither mit der mittelalterlichen Laute erzeugt wird, während Schlagzeug und Kontrabass zugleich eine leicht surreale Note beisteuern. Der überraschende Schluss einer gleichsam aus dem Werk aufsteigenden Passage des geistlichen Liedes »*Mitten wir im Leben sind*« des in Böhmen tätigen deutschen Komponisten Balthasar Resinarius (1485–1544) macht aus dem Werk endgültig ein von Zeit und Raum entrücktes Gebilden.

Der zweite Aspekt betrifft die Fähigkeit von Gerald Resch, für Kinder zu komponieren. Zu erwähnen ist hier insbesondere seine Kinderoper *GULLIVERS REISE*, aber auch seine *FINGERSPITZENTÄNZE*, 13 »nicht zu schwere Stücke für Klavier« (es gibt auch eine Fassung für neun Instrumente).

Für Kinder oder Anfänger zu schreiben ist eine große Herausforderung, insbesondere für einen Komponisten, der sich dem Idiom einer sich stets weiterentwickelnden Moderne verpflichtet fühlt, will man doch nicht ins Banale abgleiten und seinen eigenen kompositorischen Intentionen treu bleiben. Es ist beeindruckend, wie Resch in seinen

FINGERSPITZENTÄNZEN diese Aufgabe meistert. Die Schlichtheit der Stücke wird mit einem Drang nach Qualität vereint. Resch greift dabei zu allen möglichen Tricks, so lässt er etwa die junge Pianistin Texte mitsprechen, um sie an einen 7/16-Takt zu gewöhnen. Dieses Werk macht nicht nur Kindern und Anfängern Freude, sondern wird auch gerne von fortgeschrittenen Pianisten gespielt werden.

## 10 Dietmar Hellmich

Wie ein roter Faden ziehen sich 16 mit dem Titel »KAMMERMUSIK« versehene Stücke durch das Schaffen des österreichischen Komponisten Dietmar Hellmich. Vergleicht man die erste (1995/96) mit der bislang letzten (2017/18) dieser Kammermusiken, so fallen sowohl Gemeinsamkeiten und als auch scheinbar große Unterschiede auf: so stellt man fest, dass die Nr. 1 in einer Zeitstreckennotation, die Nr. 16 hingegen in metrisch gegliederten Taktschemata erscheint. In Nr. 1 kultiviert er das Geräusch, während Nr. 16 eine durchgehende Tonpartitur aufweist. Anstelle der blockartigen Kompositionsweise von Nr. 1 scheint Nr. 16 durchkomponiert zu sein. Beiden Werken zu eigen sind Kontraste zwischen engen und weiten Intervallen und die Tendenz zu repetierten Noten.

In der KAMMERMUSIK Nr. 1 werden verschiedene Verbindungsmöglichkeiten zwischen den Ereignissen erprobt. Hellmich experimentiert hier vor allem mit *glissandi*, die durch die gewählte Besetzung (zwei Violinen und Tenorsaxophon) sehr unterstützt werden. Punktuelle und gehaltene Ereignisse werden in oftmals ausgefallenen Zusammensetzungen vorgestellt.

Im Gegensatz dazu ergibt das *legato* der KAMMERMUSIK Nr. 16, dem sich allerdings die Zusammensetzung des Stückes ausschließlich aus Impulsklängen widersetzt, eine andere Qualität der Verbindung. Die trägt dazu bei, dass diese klarer strukturiert erscheint – von geradezu distanzierend klassisch angehauchter Deutlichkeit gegenüber der wilden Aura der ersten KAMMERMUSIK. Ein Anliegen des Komponisten ist es, die unterschiedlichen, auf verschiedene Weise ikonische Positionen der kanonisierten Moderne durch nicht zugehörige Arbeitsweisen und kompositorische Entscheidungen aufzubrechen: in diesem Fall das Klischee der ungeahnten Kombinationsmöglichkeiten scheinbarer Gamelan-Klänge aus der ungewöhnlichen Besetzung Klavier, Cembalo, Celesta, Akkordeon, Gitarre, Harfe und Schlagzeug zu hintertreiben.

Zur Knappheit der Elemente in seinem Werk COUNTDOWN (2015/16) sagt der Komponist: »Die Sekunden-Ereignisse werden als autonome musikalische Erscheinungen angelegt, die durch unterschiedliche Verwandtschaftsarten und -grade zueinander eine

Schwarm-Komplexität ausbilden, ohne zu einem Verlauf zu verschmelzen. In der Ausführung werden sie »heruntergezählt«, wobei die stattliche Zahl von 60 musikalischen Einheiten eine Satzdauer von 1 Minute ergibt. Die Abgeschlossenheit der Zellen erlaubt eine Vielgestaltigkeit des Countdowns, die Auswahl und Abfolge der Einzeller kann innere Beziehungen und musikalische Teilaspekte hervorheben oder verstecken. So wird für das Werk eine Version als Entwicklungsform und eine als chaotische Abfolge bereitgestellt, ferner je eine als Hommage an Webern, Brahms und Puccini, aus deren Werken – als Grundlage für die Zellenkultur – Zitate entwendet wurden.« Das nimmt Bezug auf ältere Konzepte über Brahms (wie in Hellmichs *AKADEMISCHEN FESTOUVERTÜRE*, geschrieben anlässlich des 200-jährigen Bestandsjubiläums der TU Wien) und über Puccini (in *PUCCINI KANN NICHT SCHLAFEN*, das interkulturelle Rezeptionsstrategien anhand von *Turandot*-Zitaten reflektiert). Diese Aussagen sind von besonderem Interesse für uns, da sie die Tendenz zu kurzen und kürzesten Stücken im Werk Hellmichs betonen (in diesem Fall »Kleinst-Zelligkeit« und »Sekunden-Aphoristik«), und auch die Methode beschreiben, verschiedene Ideenvorschläge abzurechnen, die »wie in einem Trümmerfeld« liegenbleiben. Auch die in seinem Werk oft auftauchende Beziehung zu gewissen Elementen anderer Komponisten wird unterstrichen.

In der Wahl seiner Materialien scheut sich der Komponist nicht, zu Mitteln zu greifen, die archaischer Natur sind oder alter Musik nahestehen. Neben wesentlich eindeutigeren Beispielen sei hier auf den überproportional häufigen Gebrauch der leeren Saiten in der *KAMMERMUSIK* Nr. 12 (2011/12) für Geige, Klarinette und Akkordeon hingewiesen, womit der Quint-Quart-Bezug und damit rudimentär die I-IV-V-Beziehung angedeutet wird. Dabei wird aber immer ein Gegengewicht in Form konterkarierender Elemente aufgesucht, mögen dies nun »Dissonanzen«, Geräusche oder eigenwillige »Verzierungen« wie Glissandi sein. Auch verschobene rhythmische Gestalten unterstreichen die Asymmetrie. In dieser *KAMMERMUSIK* findet im Übrigen auch ein formbildendes Mittel traditioneller klassischer Komposition seinen Platz: die notengetreue Wiederholung eines langen Abschnitts.

Der Wiederholung frönt Hellmich auch gerne in anderen Werken, wobei er immer bestrebt ist, diesem Mittel neue Facetten abzugewinnen. So auch in seiner *KAMMERMUSIK* Nr. 7 (2004) für Celesta, Klavier, Akkordeon und Posaune, die von kleinen fasslichen Elementen ausgeht. Der Komponist dazu: »Dem Zwang, ständig bereits Gewesenes wiederaufzunehmen, wird durch Übertreibung (wörtliche Wiederholung in unmittelbarer Folge) und Ausbrechen (Einbringen neuen Materials) begegnet. Diesem groben Kompositionskonzept entspricht die Eliminierung wechselnder Lautstärken- und Klanggestaltung zugunsten eines permanenten brachial-Kraftakts der Musiker, wodurch aber die Elemente flexibler kombinierbar und teilbar sind, als wenn sie liebe-

voll durchgestaltet wären. Sie müssen eine gewisse Rohigkeit behalten, um in ständigen kantig-geschmeidigen Austausch miteinander treten zu können.«

Das Herausbrechen von Fragmenten, die Gegenüberstellung kontrastierender Zellen: das stellt Hellmich am deutlichsten in der KAMMERMUSIK Nr. 10 (2008–10) für Akkordeon und Cembalo dar. Hier ist der Fokus darauf gerichtet, Ministrukturen durch Pausen (die ident sind mit den Blätterstellen) demonstrativ hörbar zu machen. Nicht alle vom Komponisten angebotenen Fragmente müssen auch gespielt werden, ihre Anzahl ist variabel. Dadurch ist auch die Dauer des Stücks nicht eindeutig festgelegt. Zudem fehlen Tempoangaben: die Freiheit, das Tempo selbsttätig festzulegen, wird einzig durch das technische Spielvermögen der Spieler eingeschränkt, zuweilen auch durch Charakterbezeichnungen wie »Wellen« oder »Schwellungen und Brüche«. Insgesamt entstanden analog zum Alphabet der deutschen Sprache 26 »Komponierversuche oder Strukturideen«. In den Worten des Komponisten: »Ich begann, lauter Ansätze zu komponieren, die zum Teil absichtlich durch die eine oder andere Strategie in sich geschlossen sind und einen Abschluss haben, was in Anbetracht ihrer Winzigkeit absurd ist und letztlich das formelle Problem anstatt es zu lösen nur noch auf die Spitze treibt.«

Einen ähnlich konsequenten Weg, fragmentarische Ansätze hörbar zu machen, hat Hellmich in seinem Stück CHERUBINISCHER WANDERSMANN (2010/11) beschritten. Hier wird die Separation der einzelnen Funktionen der Interpreten in Melodie- und »Basso-Continuo«-Stimmen betrieben, und für die Singstimme ist die Möglichkeit vorgesehen, verschiedene Passagen aus dem titelgebenden umfangreichen barocken Text frei zu wählen.

Hellmich neigt dazu, seine erarbeiteten musikalischen Errungenschaften zu verlassen und sich neuen Konzepten zuzuwenden. Er nennt das »Ausbrechen aus einem kompositorischen Korsett«. Immer wieder arbeitet er an der Verschmelzung differenter Materialien und Stile: »Mehrere Kompositionen haben minimales Notenmaterial, durch das sich die Musiker in Schleifen improvisierend bewegen, andere präsentieren diverse kurze Ansätze, die rasch wieder abgebrochen werden. Die Arbeit mit diversen Kontexten inner- und außermusikalischer Natur ist meist von einer ironischen Distanz bestimmt, die auch das eigene Schaffen betrifft.« Webern, Stockhausen, Lachenmann und Rihm haben ihn geprägt, die Beschäftigung mit tonalen Wiederholungsmustern hat ihn zu Satie und Strawinsky hingeführt. Er fühlt sich berufen, neue musikalische Konzepte zu erschaffen. »Konzentriert, widersprüchlich, überraschend« – diese Selbsteinschätzung charakterisiert wohl Hellmichs Werk am treffendsten.

Der Beginn seiner Beschäftigung mit Möglichkeiten der Verschmelzung traditioneller chinesischer Instrumente mit dem europäischen Instrumentarium ist auf 2003 zu datieren. In seiner KAMMERMUSIK Nr. 6 für Zheng, Viola, Violoncello, Akkordeon, Xylophon

und Elektronik »lebt jedes Instrument quasi autistisch wie auf einer eigenen Insel, erhält dadurch eine starke individuelle Charakteristik. Dadurch wird eine Trennung chinesischer und westlicher Instrumente aufgehoben, durch strukturelle Bezüge zwischen den Inseln entsteht ein interkulturelles Geflecht.« Die Zheng ist eine chinesische Weiterentwicklung alter Zithern, die mit künstlichen Fingernägeln angerissen und bei der die linke Hand zur Modulation (Vibrato, Tonschwankungen oder einfach Intonationsverschiebungen) eingesetzt wird. (Die japanische Koto ist ein naher Verwandter der chinesischen Zheng.) Der Problematik der Kombination der Zheng mit westlichen Instrumenten, die sich aus unterschiedlichem Tonvolumen, anderer Spieltechnik und Phrasierungsmöglichkeiten und natürlich auch aufgrund der unterschiedlichen ästhetischen Ansätze ergibt, begegnet der Komponist, indem er die einzelnen, in sich fragmentierten Instrumentalpartien so auseinanderspreizt, dass das asiatische Instrument (ebenso wie die geräuschhaften elektronischen Zuspelungen) in das europäische Ensemble integriert werden kann. Dabei verfremdet er den Klang der Viola durch eine spieltechnische Finesse: Er verlangt, die Bogenhaare auf neue Weise einzusetzen, indem die Stange unterhalb des Korpus der Bratsche geführt wird, die Bogenhaare jedoch über die Saiten gespannt werden, sodass immer alle vier Saiten der Viola in fremdartig körnig klingender Weise zugleich hörbar sind. Das Violoncello erhält eine expressive, solistische Stimme, das Akkordeon wiederum wird durch polyphonen Satz von den anderen Instrumenten abgehoben. Durch die große Distanz zwischen den Beteiligten gelingt es, das chinesische Instrument trotz Verwendung klassischer chinesischer Spielweisen als gleichwertigen Partner zu integrieren.

Hellmichs Bestreben, musikalische Elemente fragmentarisch zu isolieren, um ihnen in neuen Zusammenhängen noch unerkannten Sinn zu verleihen, lässt sich hier detailliert beobachten. Durch das Spiel mit verschiedenen Bezügen zwischen jeweils individuell entworfenen Instrumentalpartien und heterogenen Elementen der chinesischen Melodik, Jazzharmonik, Polyphonie, Geräusch etc. schafft der Komponist den Prototypen einer angedachten neuen Art der Weltmusik. Nichts ist dieser Musik fremder als jene geradezu naiven Versuche der Kreuzung zwischen zwei verschiedenen Stilrichtungen, wie sie oftmals im sogenannten *cross-over* in den letzten drei Jahrzehnten – meist mit zweifelhaften Resultaten – unternommen wurden. Im Gegensatz dazu erreicht Hellmich durch seinen analytischen Bezug ganz andere und erfrischende Dimensionen. Die miniaturhafte Ausformung seiner Gedanken trägt maßgeblich dazu bei, dass sich die Substanz dieses Stücks nicht erschöpfen kann. Die schon anderweitig festgestellte Affinität Hellmichs zum Werk Anton Weberns erfährt dadurch zusätzliche Nahrung.

Sieht man sich Hellmichs andere Werke mit chinesischen Instrumenten durch, so fällt die Bandbreite des künstlerischen Wollens auf: In PUCCHINI KANN NICHT SCHLAFEN (2011) verbindet er die chinesische Pipa, eine mit künstlichen Fingernägeln angespielte Art

chinesischer Laute, (die sich in traditioneller ostasiatischer Musik in Japan zur Biwa wandeln sollte) mit Streichquintett und Rockband und verwendet mit »Kernmelodie und Verzierung Aspekte der traditionellen chinesischen Aufführungspraxis, die in einer Fusion aus Minimal Music und Aleatorik durch Verfremdungen und Verzerrungen eine Alpträumvision hervorrufen.« Dabei kommt auch die bislang noch nicht angesprochene Vorliebe Hellmichs für trockenen und absurden Humor zum Ausdruck. Das Stück »nimmt Bezug auf eine biographische Begebenheit in Zusammenhang mit der Entstehung von Giacomo Puccinis Oper *Turandot*: Da die Oper in China spielt, besuchte der Komponist das Wiener Phonogrammarchiv auf der Suche nach authentischem chinesischem Musikmaterial. Das Archiv hatte nichts Geeignetes, machte aber ein Interview mit Puccini, das heute abgehört werden kann. Die für die Oper verwendete Volksmelodie Mo Li Hua lernte Puccini durch die Spieluhr eines Freundes kennen. In dem Stück wird die Situation des von Alpträumen geplagten Komponisten vorgestellt, der kein Material für seine Oper findet. Allerdings erscheinen ihm im Traum zwei Melodien aus *Turandot*, nämlich das chinesische Volkslied und *Nessun dorma*, heute eine der bekanntesten Melodien der Operngeschichte.« Auch in diesem Werk wird der Hang des Komponisten zur Wiederholung durch das Einsetzen der »loop-Technik« sicht- und hörbar.

Die Pipa wird auch in zwei weiteren Kammermusiken eingesetzt. KAMMERMUSIK Nr. 13 (2012) für Pipa, Cembalo und Barock-Streichquintett »nutzt die klangliche Nähe alter europäischer und chinesischer Saiteninstrumente, besonders von Pipa und Cembalo, deren historische Verzierungen in Beziehung zueinander gesetzt werden. Zur Verschmelzung tragen wieder trance-artige Wiederholungen bei.« In der KAMMERMUSIK Nr. 15 (2015) setzt Hellmich neben der Pipa ein weiteres chinesisches Instrument ein: die Erhu, eine zweisaitige »Röhrenspießlaute«, die man auch als »chinesische Geige« bezeichnet. Hellmich dazu: »Wie in Kammermusik Nr. 13 gibt es in Nr. 15 einen Bezug zu Minimalismus und Trance, diesmal ist jedoch der Verweis auf ein konkretes kompositorisches Modell Grundlage der Arbeit, nämlich der Tintinnabuli-Stil (▷Glocken◁) von Arvo Pärt. Bei Pärt wird eine Stimme, die den Dreiklang entlanggeführt wird, von einer oder mehreren Stimmen überlagert, in denen Skalen ablaufen. Das Ergebnis erweckt Assoziationen an geistliche mittelalterliche Musik. Das Pärt-Modell unterliegt dabei mehreren Verfremdungen, die erste ist eine Adaption an die chinesisches-westliche Besetzung: Die diatonischen Skalen werden in den chinesischen Instrumenten durch Pentatonik ersetzt, während der Dreiklang der Oboe zugeordnet wird. In dieser Form bildet ein verfremdetes Zitat von Pärts populärster Komposition, *Fratres*, den Abschluss von Kammermusik Nr. 15.«

Zu seiner SIMULATION C (2014/15) für vorproduziertes Sound-File, ein chinesisches und ein europäisches Instrument, in der Hellmich anhand gesampelter Cello-Klänge seine

Arbeit aufnimmt, meint er: »Die am Computer realisierte, den Gesetzmäßigkeiten der Sample Library-Simulation gehorchende Instrumental-Simulation mit unrealistischem Ergebnis soll von realen Musikern imitiert werden. Die Simulation der Simulation führt analog des Ursprungskonzepts der Sound Library zu Resultaten, die von dem abweichen, was zu simulieren war. Das Scheitern der Simulation bleibt produktiv. Auch interkulturelle Prozesse lassen sich als Simulationen deuten.«

Die Suche nach neuen Wegen der Verknüpfung und der Verschmelzung verschiedener Gestaltungsebenen, auch verschiedener Tonsysteme, steht im Mittelpunkt des Schaffens von Dietmar Hellmich, eines Schaffens, das uns gerade dadurch spezifisch neue Hörerlebnisse zu vermitteln vermag.

## 11 Charris Efthimiou

Mikrometamorphosen und Riffs: Charris Efthimiou vergleicht die kompositorische Verarbeitung seiner Vorstellungen gerne mit einem Wald, in dem alle Bäume zwar »Bäume« sind, jeder einzelne jedoch seine eigene Wurzel, sein eigenes Aussehen, seine eigene Entwicklung hat. Was er musikalisch damit meint, zeigt er in seinem Klavierstück »E« aus dem Jahr 2007 auf exemplarische Weise.

Aufeinanderfolgende, kaskadenartige Läufe in raschen Bewegungsmustern ähneln einander, sind aber nicht identisch. Immer ist ein Parameter anders gestaltet, z.B. die Tonhöhe am Beginn der Bewegung (dabei sind es immer die gleichen Töne, die erklingen), die Zahl der gespielten Noten (einmal mehr, einmal weniger) oder die Dynamik (einmal crescendierend, ein andermal diminuierend). Wichtig bei diesen Wandlungen ist auch der Fortgang der Ereignisse, die sich in einem Mittelteil einerseits zu zusammenklingenden Akkorden, andererseits in vorschlags- und verzierungsartigen Gebilden auf einen Hauptton zubewegen. Im Verlauf des Stücks wechseln die Tonfolgen allmählich ihre Richtung und bewegen sich aufwärts. Der mehrfache Richtungswechsel erweist sich als wesentlich für das formale Gefüge. Efthimiou gelingt es, einem einzigen zugrundeliegenden Gedanken viele verschiedene Schattierungen zu verleihen und durch eine klare Gestaltung zu einer überzeugend kompakten Anlage zu kommen.

Efthimiou ist Pianist und realisiert seine Klangvorstellungen auch auf seinem Instrument. Das hört man nicht nur bei einem so virtuosen Stück wie »E« (*e* ist der zentrale Ton des Stücks), auch im Klavierstück NUN DANN, EIN LETZTES ZITTERN (2006) setzt er ein ähnliches Verfahren ein. Hier wird ein Klangereignis fast wie in »E« verändert, allerdings ist die zentrale Struktur hier eine Terz und kein Einzelton. Formbildend setzt der Komponist rhythmische Schläge zwischen arpeggierende Akkorde. Raffiniert verwen-

dete pulsierende Einzelnoten, Tremoli und aufsteigende Akkorde erweisen sich als Elemente, die dem Stück zu anhaltender Lebendigkeit verhelfen.

Im 2007 geschriebenen Solostück für Cello *HOMMAGE AN HAYDN* spielt Efthimiou mit Möglichkeiten steter Umwandlung rasch dahinhuschender, kleiner ein- bis viertöniger Zellen, zwischen die weite Glissandi, daraus abgewandelte fallende Läufe und gehaltene Töne (vor allem Flageolets) gesetzt werden. Die stete Umpolung dieser Zellen durch Richtungswechsel, Erweiterung der gehaltenen Töne und der einzelnen Flageolets in melodische Linien, durch klangliche Differenzierung von glissandierenden und tremolierenden Tritoni, durch Wechsel von obertonreichen und obertonarmen Effekten (dem sogenannten *ponticello*- und *tasto*-Spiel) und die Anreicherung der kurzen Einzelnoten in Doppelgriffe und Akkorde verleihen dem Stück einen nervösen, aufgeregten Charakter. Weit gefasste aufsteigende Pizzicati, die ins *arco* übergehen, eröffnen dem Schlussteil des Werks neue Perspektiven. Wie eine Klammer umfassen weite Glissandi das Werk. Glissandi, die nicht nur den anstoßenden Impuls und das Ausklingen dieses Stück beherrschen, sondern auch in einem knapp vor Ende auftauchenden Abschnitt, der sich ganz auf die kontrapunktische Verarbeitung der verschiedenen Aspekte des Glissandos konzentriert. Dazu der Komponist: »Die thematische Bearbeitung der zum Teil mikrotonalen Motive funktioniert ähnlich, wie die Durchführung des Kopfsatzes des Streichquartetts op. 33 Nr. 2 von Joseph Haydn«.

In *ANDATO AL COMANDO* (2010) für Akkordeon solo wiederum versucht der Komponist, die reichen Klangfarben des Akkordeons mit außermusikalischen Impulsen zu verbinden, die ihm bei der Lektüre der gleichnamigen Erzählung von Italo Calvino vermittelt wurden. Musikalisch destilliert der Komponist in dieser Akkordeonminiatur aus der Erzählung ein Spiel in drei Teilen, in dem wieder charakteristische Kaskadenfiguren und repetierende Akkorde zu den wesentlichen Motiven zählen.

Verschiedene Werke Efthimiou korrespondieren miteinander. Diese Idee begegnete ihm bei der Lektüre der Romane Milan Kunderas, insbesondere dessen darin angewandtes Verfahren, knapp gehaltene Ideen eines Buches in späteren Werken wieder aufzugreifen, wodurch ein Netz an Korrespondenzen entsteht. »Dasselbe gilt für meine Kompositionen.« Als Beispiel führt Efthimiou den Marimbapart seines 2007 komponierten Ensemblestücks *L'IGNORANCE* an, der sich an sein Klavierstück »E« anlehnt. In *L'IGNORANCE* experimentierte Efthimiou mit Mikrotönen. Dabei geht es (abseits von den Ideen des italienischen Komponisten Giacinto Scelsi oder der französischen Spektralmusik) um die Ausdifferenzierung approximativ gedeuteter mikrotonaler Intervalle in Bezug zu einer feststehenden Halbtonchromatik. Dabei scheute er sich nicht, in einem an und für sich atonalen Bezugsfeld Oktavverdopplungen zuzulassen und Toncluster genau zu definieren. Intuitiv durch das Gehör erfasste Klänge entwickelt er analytisch weiter. Die dabei entstandene Sphäre packt er in einen dynamischen Abschnitt unre-

gelmäßiger, aber genau durchdachter, pulsierender, rhythmischer Schläge, die ein atmendes Kraftfeld aufbauen. Die Intention, Spannung auf- und abzubauen, scheint alle Entwicklungen des Stücks zu bestimmen: Zu den angewandten Mitteln gehören nicht bloß Klangverschärfungen durch die Mikrintervallik und Reibungen engster Zusammenklänge, sondern auch deutliche Kontraste zwischen statischen, bewegten und geradezu explodierenden Abschnitten. Der Komponist ist bestrebt, alle diese Komponenten in einer organischen Entwicklung zu vereinen und zu bündeln, wobei er diesen Prozess durch rhythmische Verschiebungen mit teilweise starken Akzenten und einer ständig in Bewegung gehaltenen Dynamik unterstützt.

Die Arbeit mit Mikrotönen ist also eine wichtige Komponente innerhalb der klanglichen Vorstellungen Efthimious. So auch in *THESE COLOURS DON'T RUN* (2009) für Streichquartett. Der Komponist versuchte hier, imaginäre Bilder abstrakter Malerei mit Klängen auszudrücken. Er schreibt: »Die Übergänge sind sehr oft fließend. Die Glissandi (die ich in anderen Stücken auch verwendet habe) habe ich mit sehr einfachen mathematischen Modellen berechnet (aber nicht so wie bei Xenakis). Diese Klänge werden weder motivisch noch thematisch, oder harmonisch entwickelt – deshalb der Titel: *These Colours don't Run*«.

In den letzten Jahren ist Efthimiou auch als Musikwissenschaftler hervorgetreten. Seine Schwerpunkte sind die Symphonik der Wiener Klassik, die Kammermusik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Musik nach 1945 und insbesondere Hard Rock und Heavy Metal. Die Auseinandersetzung mit dieser Musik liefert seinem eigenen kompositorischen Werk neue Impulse. Dies wird sichtbar in Werken wie z.B. dem einsätzigen Klaviertrio *MASTER PASSION GREED* (2014), das den gleichen Titel trägt wie ein Song der finnischen Symphonic-Metal-Band *Nightwish*. Das Trio setzt zwei grundlegende Elemente der Rockmusik gegeneinander: ein immer wiederkehrendes ostinates Riff und lange Glissandi. Pulsierend metallisch klingende, unregelmäßige und doch immer aus derselben Wurzel hervorgebrachte Rhythmen (erinnern wir uns an die Verfahren bei »E«), klangliche Verfremdungen in Flageolets und harte Varianten der Pizzicati bis hin zum Bartók-pizzicato bringen eine in höchstem Ausmaß zornig und gefährlich klingende Musik hervor.

*PASCHENDALE* aus dem Jahr 2010 ist ebenfalls ein Songtitel: der gleichnamige Song der Band *Iron Maiden* handelt von der 1917 geschlagenen dritten Flandernschlacht im 1. Weltkrieg, die für Brutalität und Sinnlosigkeit dieses Krieges steht. Die am Songbeginn erklingende Variation des S.O.S.-Morsesignals wird von Efthimiou in seinem Klavierstück aufgegriffen: »Hier habe ich versucht, mit den repetierten Tönen (die linke Hand berührt die Saite leicht) dieses Motiv ständig in einer veränderten Form zu präsentieren. Es war einer meiner ersten Versuche, die klangliche Welt der Obertöne des Kla-

viers mit der Heavy Metal Musik zu kombinieren.« Mit einer Kombination dieser Tonrepetitionen und mit an Schüsse und fernes Grollen erinnernden Klang-Ereignissen wird die bedrohliche Welt eines modernen Krieges klanglich drastisch dargestellt. Der Originalsong von *Iron Maiden* wirkt dagegen geradezu harmlos. Das 2011 komponierte Klavierstück *ULTIMO VIENE IL CORVO* wiederum breitet die rhythmischen Impulse klanglich verfremdet als geradezu unheimliches Panorama einer morbiden, schaurigen («gothic») Grundstimmung aus. Um das klangfarbliche Spektrum des Klaviers zu erweitern, wechseln Obertöne bei ständigen Tonrepetitionen. Wie kleine Irrlichter tauchen da und dort Einzeltöne und aufsteigende Akkordreihen auf, wobei sich die Terz *es-g* als durch das ganze Stück wiederkehrender Zentralpunkt erweist.

Das Klavier als Instrument der Suche nach neuen Klangmöglichkeiten und die Gegenwart rhythmisch pulsierender Riffs der Rockmusik bei der Gestaltung von Phrasen stehen also im Zentrum von Efthimious experimentellem Forschen. Und er sucht diese Komponenten auch in die Bereiche des modernen Kammerensembles und der Vokalmusik zu übertragen. 2017 entstand *MEDTNER*, bei dem ein ostinater Rhythmus auftaucht, der aus dem 2. Klavierkonzert des russischen Pianisten und Komponisten Nikolai Medtner stammt. Medtner, der Rachmaninov musikalisch nahestand, starb 1951 verarmt in London, wo er seit 1936 unter bescheidensten Verhältnissen gelebt und komponiert hatte.

Während Efthimiou hier rhythmisches Material aus dem Werk eines in romantisch-tonaler Tonsprache schreibenden Komponisten übernahm, hat er sich bei seinem bislang letzten, 2017/18 entstandenen Werk »KIC 8462852«<sup>9</sup> mit einem sich eigenartig »benehmenden« Stern der Spektralklasse im Sternbild Schwan, etwa 1480 Lichtjahre von der Erde entfernt, beschäftigt.<sup>10</sup> Für Efthimious Werk sind die rhythmischen Abstände der Fluktuationen wichtig, die er so verdichtet hat, dass er daraus das Konzept für sein neues Werk entwickeln konnte.

In den beiden 2009 geschriebenen Liedern für Mezzosopran und Klavier (1. *DER BACH DER DIR FREMD IST* und 2. *NUR DIE KINDER NICHT*) nach Texten der österreichischen Dichterin Sonja Harter entwirft Efthimiou ein Panorama zwischen Sprechen, Singen und einer rhythmisch motivierten Reflexion lyrischer Texte. Die Stimme changiert zwischen mikrotonalem Gesang und perkussiv empfundenen Klängen. Der Komponist dazu: »Als

<sup>9</sup> Das Werk wird am 5. Juni 2018 in einem Konzert des Ensemble Wiener Collage in Wien uraufgeführt.

<sup>10</sup> *Tabby's Star* (benannt nach Tabettha S. Boyajian, der Hauptautorin von *KIC 8462852 – Where's the Flux?*) gibt den Astronomen Rätsel auf. Im Rahmen des Planet-Hunter-Projekts wurden mit dem Kepler-Teleskop kurze nichtperiodische Helligkeitsreduzierungen von bis zu 22% entdeckt, die wilden Spekulationen bis hin zur Vermutung außerirdischer Zivilisationen – die bislang zum Großteil entkräftet wurden – Nahrung gaben. Nach neuesten Erkenntnissen scheinen die Lichtfluktuationen durch Staubwolken hervorgerufen zu werden, die vom Stern angezogen werden.

Lehrender von Musikgeschichte und Formenlehre habe ich festgestellt, dass das Verhältnis von Text zu Musik sich im Laufe der Jahrhunderte zuweilen radikal ändert. Aus meiner Sicht, rein subjektiv und nur für meine Kompositionen möchte ich zusätzliche Ebenen im Text anhand der Musik schaffen. In diesem Sinne wurde ich auch von Beat Furrer und Georg Friedrich Haas stark beeinflusst.«

Efthimious ästhetische und klangliche Vorstellungen scheinen im Moment gefestigt. Allerdings hat sich durch Einbeziehung von aus der Rockmusik destillierten Riffs das Spektrum der Klangfarbe und eine Verlagerung der Mittel ins Rhythmische eingestellt. Dies kann man auch im Vergleich seiner letzten Werke mit seinem bislang einzigen Musiktheaterstück KOALITIONSGESPRÄCHE (2006) nach einem Text von Gerhard Rühm beobachten. Auch wenn man in dieser Kurzoper eine sehr konzentrierte, intensive und dichte Arbeit erspüren kann, erkennt man doch eine Veränderung etwa im Vergleich zu »KIC 8462852«, auch wenn die kompositorische Entwicklung Efthimious langsam vonstatten geht. »Von Stück zu Stück entferne ich mich kaum von der Ästhetik und Klanglichkeit vergangener Werke. Bei allen Stücken bin ich auf der Suche und ich kann nicht sagen, dass ich mich bislang in meiner Musik zur Gänze gefunden habe. Der Kompositionsprozess war und ist bei mir schwierig und brüchig, zuweilen auch krisenanfällig«, meint er selbstkritisch.

Efthimiou legt bei seinen Werken großen Wert auf eine überraschende Schlusspointe. Ob dies nun ein einfacher akkordischer Schlussakzent ist (wie bei L'IGNORANCE), das vollkommen »nackte« Erklingen des Tones *e* nach einem Einpendeln abwärtslaufender Bewegungen (wie bei »E«) oder plötzlich auftretende ostinate Wiederholungen einer scharf angerissenen großen Sept (wie in THESE COLOURS DON'T RUN).

In diesem Sinne: ... .. -\_-\_- ?! PUNKT

## 12 Thomas Wally

Hört man eine der CAPRICEN von Thomas Wally, so wird man geradezu mitgerissen von der explosiven Vitalität dieser spontan kreierte kammermusikalischen Virtuosenstücke, hell aufleuchtend in ihrer überbordenden Fantasie. August Strindbergs Zugang zur Malerei hatte Wally dazu inspiriert, eine unkonventionelle Art des Komponierens auszuloten: ohne vorgefassten Plan oder viele Skizzen *das* zu Papier zu bringen, was gerade der zufällige Einfall mit sich bringt. Diesem Höchstmaß an Schaffensintensität begegnet man in jeder Phase dieser einsätzigen Stücke. Schon in der ersten CAPRICE für Streichtrio manifestiert sich eine brodelnd eruptive Kraft aus einem Initialimpuls her-

aus, ganz ähnlich dem Ausbruch eines Vulkans. Es scheint, als müsse sich eine aufgestaute Energie mit einem Schlag entladen, und man wisse nicht genau, wohin diese Energieströme fließen können.

Die ungewöhnliche Idee des Komponierens ganz aus dem Augenblick heraus manifestierte sich bereits in dem 2008 für das Ensemble Wiener Collage geschriebenen Ensemblestück MEER, TEICH, SCHWEFELQUELLE, das sich auf ein Originalzitat zur Maltechnik Strindbergs bezieht. Die hier erstmals erprobte neue Kompositionsweise erfährt dann in den CAPRICEN jene Verfeinerung und Ausarbeitung, die nicht nur für Wally selbst zur faszinierenden Erfahrung wird. Er arbeitet hier mit der ganzen Palette einer ausgefeilten Kompositionstechnik: heterophone, homophone und polyphone Elemente werden in Beziehung zu fundamentalen musikalischen Vorstellungen gesetzt. Steter Wechsel der Tempi, ihre Relationen zueinander, eine Abfolge von Höhepunkten und rhythmischen Ereignisse in geradezu atemberaubendem Tempo geben jeder dieser bislang acht CAPRICEN eine individuelle Form, einen vorwärts gerichteten Charakter und einen Kontrastreichtum, der aus dem unmittelbaren Erleben heraus entsteht. Wie Wally selbst anmerkt, sind diese für ihn »Spiegelbilder gewisser Lebensmomente«.

Wally hat sich dabei bewusst und konsequent von einem zwölfhörigen Gesamtspektrum in ein 24-teiliges Vierteltonchroma hineinentwickelt, das er mit unterschiedlichsten, einfachen wie raffinierten Mitteln zu erreichen sucht. Verfremdungen eines im Halbtonchroma angesiedelten Tonvorrats nützt er genauso, wie er neue Wege eines mikrotonalen Spektrums zu erforschen sucht.

In der CAPRICE (VII) ULTRAJAUNE für sechs Streicher macht er sich die Möglichkeit der Scordierung der Saiten zunutze, indem er alle 24 Töne des Vierteltonchromas auf die 24 leeren Saiten der sechs Streichinstrumente verteilt.

In LES ÎLES DES NOMBRES II, seinem neuesten Stück für das Ensemble Wiener Collage, arbeitet er wiederum mit der Teilung von im Zwölftonspektrum enthaltenen Intervallen, die bei kleinen Sekunden, kleinen Terzen, Quartan, Quinten, großen Sexten und großen Septimen Intervalle ergeben, die ins Vierteltonspektrum hineinragen. So ergibt die Teilung einer kleinen Sekunde ein Vierteltonintervall, das einer kleinen Terz ein Dreivierteltonintervall, und so fort.

Dabei spielt in der Organisation dieser neu entstehenden Intervalle vor allem die zeitliche Abfolge harmonischer Bezüge eine Rolle, da sie (bei einer raschen Abfolge einer großen Menge unterschiedlicher harmonischer Informationen) eine dichtere Struktur ergibt als bei einer ruhigen Abfolge einer überschaubaren Anzahl harmonischer Impulse.

Folgerichtig sind bei Wally unterschiedliche Grade der Dichte harmonischer Strukturen wesentlich.

Bezieht man auch Wallys (für das Weihnachtskonzert 2009 des Ensemble Wiener Collage geschriebene) Stück PIENI JOULUSOITTO in die Betrachtung mit ein, kann man einige Grundtendenzen seiner Komponierweise herauslesen: Er bevorzugt ein Spiel verschiedener homophoner und polyphoner Strukturen, in denen er gerne skalenähnliche Gestalten gegeneinander verschiebt, um, wie er sagt »innerhalb verschiedener und zum Teil auch widersprüchlicher Elemente Eindeutigkeit zu vermeiden«. Nicht Parallelen sind es, die er in heterophonen und polyphonen Zusammenstellungen sucht, sondern Analogien und Ähnlichkeiten – wobei auch Kontraste und scharfe Zäsuren zum Repertoire Wallis zählen.

... UND EIN EINZIGER TON WEINTE IN EINEM FRÜHLING ... (2009) ist ein durchkomponiertes, einsätziges Werk für Violine und Orchester (kein Konzert!). Inspiriert von einem Zitat Jean Pauls über Joseph Haydn, setzt Wally dieses in musikalische Sprache um. Dabei gehen die romanhaften Sätze Jean Pauls so in der musikalischen Aussage auf, wie sich die Samenkörner einer üppigen tropischen Pflanze hinter ihren Blüten und Blättern verstecken. Somit ist das Werk auch keine Programmmusik im herkömmlichen Sinn. Flott galoppierende Bewegungen ebenso wie dynamisch intensive Schläge im Orchester, aus denen sich langanhaltende, klanglich scharfe, vibratolose Geigensolotöne entwickeln, ergeben sich weniger aus dem literarischen Kontext, als aus der musikalischen Fantasie des Komponisten. Schließlich mündet alles Geschehen in die »weinende Geige«, die schlussendlich die Coda dominiert. Wally gestaltet diesen Teil auf eine unendlich sensible, geradezu zärtliche Weise. Es ist eben der musikalische Ausdruck, der hier so eindrücklich zum Hörer spricht, und nicht irgendein Zitat. In duftigen Glissandi und in verhalten schluchzender Gebärde bereitet dieses Ende dem Hörer einen unvergesslichen Eindruck.

Zwischen 2014 und 2016 hat sich Thomas Wally intensiv mit der Komposition eines Klavierzyklus beschäftigt, der den Rahmen normaler Klavierzyklen in vielerlei Weise sprengt. Der Titel CYCLE: 25 EASY PIECES könnte missverstanden werden, sind doch die Stücke keineswegs leicht spielbar. Nicht nur die Bedeutung mancher dieser Stücke, sondern auch ihr Schwierigkeitsgrad liegt ganz entschieden über dem, was man als »easy« bezeichnen würde.

Der Werktitel ist eine Anspielung auf den Titel des amerikanischen Kinofilms »Five Easy Pieces« (1970), in dem Jack Nicholson einen ehemaligen Pianisten verkörpert. Fünf der »klassischen« Klavierstücke, die in Wallys Zyklus verarbeitet werden, haben ihren Auftritt auch im Film. Beispielsweise bezieht sich das 18. Stück des Zyklus, eine ÉTUDE DE TRANSFORMATION: 24 PRÉLUDES, auf die 24 *Préludes* op. 28 von Frédéric Chopin. Im Film spielt Nicholson das *Prélude* e-moll op. 28/4.

Das 1. Stück INTRO (VS. EXTRO) und das 24. Stück EXTRO (VS. INTRO) markieren Anfang und

Ende des Zyklus. Zusätzlich besitzt dieser mit dem 25. Stück einen Epilog: POSTSCRIPTUM (2x11x12): THE MELANCHOLY OF PERFECTION(ISM) nennt sich diese Fantasie, die im Gegensatz zu den anderen Stücken fast asketisch anmutet. Die Mitte des Zyklus wird im 13. Stück INTERSCRIPTUM I / PASSACAGLIA: THE COLOUR OF NUMBERS (3&4) erreicht.

In diesen Rahmen bettet der Komponist nun in einer genau durchdachten Reihenfolge zehn »technische Stücke« (so bezeichnet er die auf rein kompositorischen Überlegungen basierenden Arbeiten) und sieben »klassische Stücke« (das sind Stücke, die sich auf andere Musik beziehen) ein. Dazu treten vier Intermezzi, die Material von allen anderen Klavierstücken aufgreifen, in neue Zusammenhänge stellen und neu verarbeiten.

Nehmen wir uns beispielsweise das Stück vor, das sich auf Olivier Messiaens *Vingt regards sur l'enfant-Jésus* bezieht: QUARANTE-NEUF REGARDS SUR VINGT REGARDS – also eines der »klassischen« Stücke, und das 9. Stück des Zyklus. Wally entnimmt aus jedem der *Vingt regards* von Messiaen 1–2 kurze Elemente, die auf zwei unterschiedliche Arten behandelt werden. Die eine Darstellungsvariante, in der ein Element präsentiert wird, nennt er »Contemplation«, die andere, mehrere Elemente verbindende, »Combination«. Diese beiden werden durch eine gleichbleibende, auf wenige Töne reduzierte Zelle getrennt. Wally nennt diese »Gari«. Im Laufe des Stückes verliert nun »Gari« allmählich seine trennende Funktion und wird letztlich in die Dialektik von Contemplation und Combination eingebunden.

»110x3x12«, die Nr. 17 des Zyklus, mag als Beispiel für die »technischen« Stücke herhalten. Wally arbeitet hier mit einem Katalog aus dreistimmigen Akkordstrukturen, die auf allen zwölf Stufen des Halbtonchromas präsentiert werden. In diesem Stück wird der gesamte Katalog dargestellt, wobei der Komponist das Material klanglich in scharfe Quart/Quint- und Dreiklangsstrukturen einteilt. Wally wählt in der Abfolge entweder die Möglichkeit, eine dieser Strukturen zu verarbeiten, oder aber mehrere dieser Materialien zu kombinieren.

Man könnte wohl ein ganzes Buch füllen mit Beispielen, Querverweisen und Hintergrundinformationen über diesen Klavierzyklus. Bei einem solch ausgeprägten Werkkatalog kann man ohne Übertreibung von einem reichen und reifen schöpferischen Œuvre sprechen, auch wenn sich der Komponist in einem krassen *understatement* noch immer in der Frühphase wähnt. Jedenfalls darf man sehr gespannt sein, was Thomas Wally uns noch schenken wird.

## 13 Fragen an René Staar

*Würden Sie sich selbst einer bestimmten Richtung des musikalischen Spektrums zuordnen?*

Als ich mich Mitte der 80er Jahre zum ernsthaften Komponisten entwickelte, wollte ich die Reihentechnik mit den Resultaten der rhythmischen Revolution von Bartók oder Strawinsky verbinden. Durch den Einfluss der neuen Musik nach 1945, und nicht zuletzt durch den Einfluss Roman Haubenstock-Ramatis habe ich viele zusätzliche neue Eindrücke empfangen, die mein Schaffen in die Nähe einer weltoffenen Avantgarde gerückt haben. Dabei bin ich aber immer bestrebt, ganz eigene Prinzipien zu entwickeln und im Werk sichtbar zu machen. Dabei wird es auch zur Notwendigkeit, klare Position innerhalb meines eigenen Werks, aber auch nach außen hin zu beziehen.

*Können Sie Ihr Gesamtwerk in drei Sätzen charakterisieren?*

Ich strebe nach Kontrasten und Spannung. Herausforderungen für Interpreten und Publikum geben meinen Werken den Biss, um Gleichgültigkeit und Blasiertheit in unserer Zeit zu überwinden.

*Würden Sie Ihr eigenes kompositorisches Schaffen in verschiedene Phasen oder Perioden gliedern? Gab es Brüche? Wodurch wurden sie verursacht?*

Mein Komponieren hat sich in komplexen Schichten entwickelt, was eine strikte Einteilung erschwert. Brüche gab es insofern, als meine Lebensumstände oft Verschiebungen meiner kompositorischen Arbeit zur Folge hatten. Aber man kann vielleicht – cum grano salis – folgende Zeitabschnitte andenken:

- I Frühe Phase improvisatorisch gearbeiteter Stücke (Werke vor 1972)
- II Festigung durch klar umrissene rhythmische Strukturen (1972–1978)
- III Nachdenken über Intervallik (1979–1989)
- IV Orientierung an Akkorddispositionen und Temporelationsrhythmik (seit 1989)

Seither ist alles im Fluss ...

*Außermusikalische Einflüsse spielen bei Ihnen eine große Rolle. Wie genau manifestiert sich ein erster Impuls, eine Idee, ein Gedanke für ein Werk? Ist das eine rein musikalische Eingebung?*

Ich bin ein Komponist, der in verschiedenen Schichten denkt und seine Werke vieldimensional gestaltet. Ob ein erster Gedanke rein musikalisch oder auch außermusikalisch ist, spielt dabei keine große Rolle. Außermusikalische Ideen werden wichtig,

wenn sie eine musikalische Entsprechung finden. Breughels Kinderspielbild ist so ein Beispiel: die darauf abgebildeten Spiele haben mich dazu gedrängt, ein musikalisches Pendant zu schaffen – die MASKENTÄNZE op. 26 II bis. Doch war es nicht das Bild an sich, das mich wirklich gereizt hat, sondern die ihm innewohnende Bewegung. Spiel und Bewegung sind ja ganz ursprüngliche Bestandteile unserer Vorstellung von Musik.

Manchmal liegen zwischen abstrakten – zuweilen auch außermusikalischen – Ideen viele Jahre, manchmal gar Jahrzehnte. In der Regel braucht eine erste Eingebung Nahrung, um wachsen zu können. Dann beginne ich mich zu fragen, welches harmonische Beziehungsgeflecht mit diesem Urgedanken verwachsen könnte, welche rhythmischen und kontrapunktischen Gestaltungsansätze sich aus einer sich allmählich konkretisierenden gedanklichen Arbeit ergeben. Die Entwicklung eines präzisen Konzepts wird dann zur Grundlage des Werks, bei der etwaige außermusikalische Elemente nur mehr eine sehr untergeordnete Rolle spielen. Bei manchen Werken erfolgt so ein Entwurf spontan und rasch, bei anderen kann eine solche Genese ein halbes Leben lang andauern.

Es gibt bei mir Stücke, die mit einem einzigen Einfall auskommen, andere dagegen brauchen ein ganzes Geflecht, wie ich das z.B. zu meinen Werken HAMMABBUL op. 22g oder TIME RECYCLING op. 22n gebraucht habe. Bei solchen Konzepten geht es dann auch um Organisation und Ordnung, und darum, welche Ideen übergeordnet sind und welche weniger sichtbar, vielleicht aber für den Zusammenhalt genauso wichtig. Es geht also nicht nur darum, Ideen zu entwickeln, sondern diese auch sinnvoll für den weiteren Prozess der Komposition einzuordnen.

*Auch die große Politik findet Resonanz in Ihrem Werk, gesellschaftliche Entwicklungen und drängende Probleme der Gegenwart wie autoritäre Regierungen, Kriege und weltweite Flüchtlingsströme, Jugendarbeitslosigkeit, die Krise der Demokratie ...*

Mich erschüttern Angriffe auf Errungenschaften der Menschheit, wie sie die Allgemeinen Menschenrechte darstellen, die unter großen Opfern erkämpft worden sind. Überall lauert die Gefahr, dass eine positive Entwicklung leichtfertig über Bord geworfen wird. Der Angriff auf Werte wie Bildung, Freiheit, Respekt vor dem Mitmenschen, auf Kulturgüter der Menschheit oder auch Freundschaft und Liebe sind an der Tagesordnung. Sie fordern von mir, in meinem Leben und mit meinem Werk energisch Widerstand zu leisten. Ich habe versucht, dies in meinen Werken zu thematisieren, wie etwa in meinem Streichquartett VERSUNKENE TRÄUME op. 22c (in dem ich Verbrechen an Kindern und Jugendlichen behandelt habe) oder im Operneinakter PROLOG EINES NAMENLOSEN op. 22m (Monolog eines desillusionierten, von Abschiebung bedrohten Asylwerbers, der am Ende von Polizeikräften in Gewahrsam genommen wird). Der demagogischen Abwertung kritischer Stimmen als linke Panikmache und der auf uns herabpras-

selnden Propaganda menschenverachtender Gruppierungen können wir nur unsere Erkenntnis und Arbeit entgegensetzen. Vielleicht war das auch ein Grund, wieso ich das Lautgedicht TOTENKLAGE von Hugo Ball zum zentralen Element meiner gleichnamigen Komposition ausgewählt habe. Ball hat das Gedicht 1916 als Reaktion auf seinen Besuch an der Kriegsfront im ersten Weltkrieg vorgetragen. Ich wollte den unendlichen Schmerz, der vom ignoranten nationalen Patriotismus ausgelöst wird, darstellen, aber auch auf Parallelen zu unserer Zeit hinweisen. Verwandt dazu ist auch der schmerzliche Ausdruck meiner Kammermusikstudie UND MEIN SCHATTEN RINGT MIT DEINEM SCHREI op. 27 III B1, dessen Titel einer Gedichtzeile des großen Paul Celan entstammt, dessen Familie im Holocaust umkam.

*Werktitel in der neuen Musik sind ja ein interessantes Thema. Wie ist das bei Ihnen? Wie maßgeblich ist der Titel, und an welchem Punkt im Schaffensprozess wird er gefunden und festgelegt?*

Bei mir sind die Titel entweder bereits vor der Komposition da oder entwickeln sich während der Arbeit. Bislang habe ich erst ein oder zweimal nach Abschluss einer Komposition noch keinen Titel gehabt. Meist tendiere ich zu sehr bunten, manchmal sogar grellen Titeln, viele davon entstammen nicht dem klassischen musikalischen Vokabular. Ich mache das nicht nur, weil ich beim Publikum Neugier schüren will, sondern auch aus der Notwendigkeit heraus aufzuzeigen, dass sich die Stücke formal nicht gleichen. Deshalb gibt es bei mir keine Sonaten Nr. 1-2-3-4. Natürlich kann der Fall eintreten, dass ich ein Werk als Symphonie oder Sonate bezeichnen will, doch dann mache ich das bewusst in Hinblick auf die Form oder andere wichtige Inhalte des Stücks.

*Sie sind ein ausgesprochen »polyglotter« Komponist: Ihr Werkkatalog umfasst nicht nur deutsche, englische, französische und spanische, sondern auch schwedische, russische und lateinische Titel.*

Mehrsprachigkeit interessiert mich schon wegen der klanglichen Vielfalt verschieden ausgesprochener Laute und Silben. Dieses Thema übt großen Einfluss auf die Textbücher meiner Vokalwerke aus. Bei meinem Oratorium HAMMABBUL führte mich die Frage, in welcher Sprache Gott wohl zu Noah gesprochen haben mag, sogar zur Entwicklung einer synthetischen Sprache, die ich gemeinsam mit der Sprachwissenschaftlerin Anna Maria Adaktylos eigens für dieses Werk erfand. Wir haben uns dabei von gewissen Eigentümlichkeiten der ältesten überlieferten Sprache, dem Sumerischen, inspirieren lassen. Mehrsprachigkeit spielt auch bei meinem Operneinakter PROLOG EINES NAMENLOSEN eine Rolle, und im märchenhaften Werk EINST IN KALTER WINTERSNACHT op. 22o bis. Ich arbeite aber auch gerne mit Lauten und Silben, wie in einem meiner letzten Werke TOTENKLAGE op. 22p bis, Interpretationen eines Lautgedichts des Dadaisten Hugo Ball.

*Ihren großen ›Output‹ an Werken binden Sie oft in zuweilen sehr umfassende Zyklen ein. Einige dieser Zyklen scheinen abgeschlossen, während andere immer weiter – manchmal ins schier Unübersichtliche – anwachsen, wenn man z.B. an die über 20 Einzelwerke denkt, welche die Opusnummer 22 tragen. Was verbindet diese Werke jeweils miteinander?*

Manche Zyklen waren von vornherein als Werkreihe konzipiert, andere entwickeln sich aus einer Keimzelle heraus erst dahin.

Sehr oft stehen in einem Zyklus äußerlich verschiedenartige Stücke nebeneinander. Dies ist schon bei meinem ersten abgeschlossenen Zyklus von sechs Stücken der Fall, die ich als STRUCTURES I-VI op. 7 veröffentlicht habe. In diesem Fall ergeben die unterschiedlichen Besetzungen der ersten fünf Stücke gemeinsam das Kammerensemble des letzten Stücks.

Anders verhält es sich mit HOMMAGEN op. 14. Diese Werke verbindet nicht nur, dass sie »auf eine Person« geschrieben sind, sondern auch ihre spezifische Entstehungsweise: ich habe die musikalischen Buchstaben der Widmungsträger mit einem für alle Stücke des Zyklus gleichbleibenden harmonischen Material kombiniert, das dann der Ausgangspunkt für das betreffende Teilstück wurde. So geriet in den beiden ersten, Ernst Krenek gewidmeten Stücken (STÄNDCHEN für Solovioline und SITZCHEN für Soloklavier) der Halbtonschritt e-es-e zur Initialzündung. In 60MAL SIGRID WIESMANN (2001 zum 60. Geburtstag der österreichischen Musikwissenschaftlerin geschrieben) wird die Tonfolge Es-G-D-E-Es-A, kombiniert mit dem vorgegebenen harmonischen Material, in sechzig Minivariationen durchgespielt.

Es gibt auch Zyklen, die sich auf bestimmte Instrumentationen beziehen, wie z.B. die STUDIEN FÜR STREICHER op. 27, die STUDIEN FÜR BLÄSER op. 29 oder meine GEMINI DUETTE op. 24. Bei diesen wird bei jedem Stück die Violine mit einem anderen Instrument »gepaart«: bislang sind 16 Duette mit der Dauer von 1–7 Minuten entstanden. Und dann gibt es noch op. 22, das Werke vom Solostück bis zur großen Orchesterbesetzung und sogar ein Oratorium umfasst. Der gemeinsame Kern aller dieser Zyklusteile ist eine ganz bestimmte harmonische Struktur, die für alle Werke innerhalb eines Zyklus eine große Rolle spielt. Der Werkzyklus Op. 22 ist aber, trotzdem ich seit 1991 daran arbeite, immer noch nicht abgeschlossen ...

*Wie stehen Sie dazu, dass viele Ihrer Werke nicht abgeschlossen zu sein scheinen? Haben Sie das Bestreben, diese abzuschließen und weiterzuentwickeln oder auch umzuarbeiten?*

Vor allem während meiner Jahre der Orchestertätigkeit musste ich oft Teile größer gedachter Einheiten für Aufführungen »fit« machen. Meine vielen Tätigkeiten und Verpflichtungen (als Musiker, Dirigent und Lehrer) haben die Nebenwirkung, dass ich verschiedene Konzepte oft nur andeuten konnte, zuweilen ist auch zunächst nur ein

Teil eines vorgesehenen Werks entstanden, und erheblich später ein weiterer. Ähnlich wie Pierre Boulez fühle ich mich als ein durch äußere Umstände oftmals veränderter Komponist. Um meiner durch lange Jahre »geübten« Praxis dieser fragmentierten Arbeitsweise etwas entgegenzusetzen, habe ich meine Konzepte in verschiedene zyklische Ideen »verpackt«, an denen ich immer wieder weiterarbeite.

Die Frage nach der Vollendung eines Stück handhabe ich von Fall zu Fall anders. Bei bereits kompositorisch abgeschlossenen Werken möchte ich oft aufgrund der Erfahrungen ihrer Aufführung durch eine präzisere Notation eine größere Genauigkeit bei Artikulation, Phrasierung oder Dynamik erzielen. Es gibt aber auch Sätze, die aufgrund von Zeitknappheit nur einen provisorischen Schluss erhalten haben und die eine Weiterarbeit erfordern: gelegentlich ist eine Straffung des kompositorischen Verlaufs vonnöten, zuweilen auch Einschübe oder eine andere Art der Entwicklung.

*Zu den Besonderheiten Ihres Kompositionsprozesses gehört auch, dass Sie oft Stücke schreiben, die der Komposition eines Werkes gewissermaßen vorangehen, und ebenso Stücke, die der Komposition eines Werkes nachfolgen. Was hat es damit auf sich?*

Ja, die Vorbereitung für ein Projekt verdichtet sich zuweilen in eine Arbeit, die sich als eigenständige Komposition manifestiert. Andererseits gibt es auch Werke, die eine Fortsetzung erzwingen, oder anders: es entstehen Stücke, die Konsequenzen aus einem zuvor komponierten Werk ziehen. Diese Zusammenhänge drücke ich meist durch den Zusatz »bis« oder »ter« hinter der Opusnummer aus.

Bereits bei meinen frühesten Werken kann diese Tendenz beobachtet werden. Meine PROLEGOMENI op. 4 für zwei Gitarren, 1979 geschrieben, tragen diese ja sogar im Namen – als »Vorarbeiten«. Es gibt Vorarbeiten, die sich nie zum angedachten Kern eines zentralen Werks weiterentwickelt haben, wie etwa die STUDIEN VERTRÄUMTER AUGENBLICKE op. 16 bis für Soloflöte, oder die MINOTAURUS-STUDIE op. 23a für Solovioline. Oft sind aber solche Vorstudien zu wichtigen Werken eigenen Rechts »geronnen«, wie z.B. die 5MAL5 KURZEN KLAVIERINTERMEZZI op. 22j, die TIME RECYCLING vorangehen, oder die 10 STUDIES op. 9 bis, die zu JUST AN ACCIDENT führten. Konsequenzen aus einem vorhergehenden Werk habe ich explizit im EPILOGUE TO JUST AN ACCIDENT op. 9 ter gezogen, wo ich versucht habe, das gesamte harmonische Material aus dem großen Melodram nochmals im Zeitraffer als vierminütige Miniatur darzustellen. Diese Metamorphose resultiert in einem Stück, das nicht nur von der Zeitausdehnung, sondern auch in Bezug auf Form und Inhalt eine vollkommen eigenständige Struktur aufweist.

*Einige Ihrer Werke haben sie nach einiger Zeit zurückgezogen. Was sind die Gründe dafür? Sind diese auch ästhetischer Natur?*

Das betrifft nur wenige Werke. Ich habe das immer dann getan, wenn ich das Gefühl bekam, dass Idee und Ausführung einer Komposition nicht adäquat waren. Bei einigen habe ich dann Neufassungen geschrieben (ein Beispiel hierfür wäre LA FONTAINE DE SANG op. 22b). Andere Werke will ich einfach »ruhen« lassen, wieder andere existieren nicht mehr.

*Gibt es unter Ihren Werken solche, die Sie rückblickend als besonders geglückt und gelungen ansehen? Und was zeichnet ein solches Werk aus?*

Ja, solche Werke gibt es. Sonderbarerweise gibt es manchmal eine Diskrepanz zwischen – aus meiner Sicht – geglückten und meinen erfolgreicherer Werken. Viele meiner (wie ich finde) besten Werke werden kaum aufgeführt und sind somit eigentlich nicht erfolgreich, und bei manchem oft gespielten Stück vermindert sich gelegentlich mein Interesse.

*Welche Rolle spielt die Improvisation in Ihren Werken? Lassen Sie Ihren Interpreten Wahlmöglichkeiten und Raum für eigene Kreativität?*

Ich habe mich natürlich mit Improvisation auseinandergesetzt, aber in meinen Werken spielt sie eine untergeordnete Rolle. Das Moment der Parodie, von mir oft verwendet, hat sich oft aus der Improvisation entwickelt, aber nicht nur am Instrument, sondern auch als eine Art »Gedankenimprovisation«. Nur ein einziges Stück – JAM SESSION »FOR FRITZ« op. 14/6 – beschäftigt sich ganz explizit mit Improvisation: ich habe allerdings vor, dieses Stück neu zu überdenken und auch zu präzisieren. Aleatorische Elemente verwende ich kaum.

*Einige ihrer Werke haben einen »pädagogischen Hintergrund« ...*

Ja, es war und ist mir ein Bedürfnis, Kenntnisse und Ideen an jüngere Generationen weiterzugeben. Kompositorisch hat sich dies in Projekten wie einer Violinschule und auch in der Idee einer Art neuer *Clavierübung* niedergeschlagen. Es steht allerdings zu befürchten, dass beide Projekte großangelegte Torsi bleiben. Von der vielbändig angelegten Violinschule ist zumindest ein erster Band fertig. Ich habe dafür Übungen, Duette für Schüler und Lehrer und Ensemblestücke für mehrere Violinen geschrieben. Diese Ensemblestücke habe ich übrigens zusätzlich auch in einer mikrotonalen Variante als VIOLIN MICRO MIX op. 26 I ter ausgearbeitet, als eine zusätzliche Herausforderung für Studierende, die bereits frühzeitig mit Intervallen vertraut gemacht werden sollten, die kleiner als ein Halbtonschritt ausfallen.

*Ist Ihnen die öffentliche Anerkennung als Komponist wichtig?*

Anerkennung ist für mich notwendig insofern, als sie wichtige Grundlagen für größer konzipierte Projekte schafft. Die erforderliche Unterstützung solcher Projekte ergibt sich zumeist aufgrund gestiegener Anerkennung.

*Als Leiter eines Ensembles für neue Musik haben Sie ständig die neuesten Werke Ihrer Komponistenkollegen auf dem Tisch, dann im Kopf und auf dem Pult. Sie befassen sich also sehr intensiv mit den schöpferischen Erzeugnissen anderer, um diese zu analysieren, zu verstehen, zu bewerten und zu interpretieren. Hat das Auswirkungen auf Ihr eigenes Komponieren?*

Ich denke, dass die Beschäftigung mit der Musik anderer nicht bloß Befruchtung und Inspiration für das eigene Schaffen ist. Sie gerät auch zur Notwendigkeit aufgrund der Gefahr eines sonst sehr beschränkten Horizonts. Man sollte nicht immer nur im eigenen Saft kochen! Der Ausbruch aus dem Ghetto der eigenen Vorstellungen ist daher auch ein wirksames Mittel, um das eigene Schaffen nicht zur Monokultur verflachen zu lassen.

*Was sind Ihre Zukunftspläne als Komponist?*

Ich habe natürlich vor, Unfertiges und Unvollendetes zum Abschluss zu bringen. Im Moment liegen eine Sonate für Klavier linke Hand und ein nach sieben Jahren immer noch nicht abgeschlossenes POSAUNENKONZERT auf meinem Schreibtisch. Ein neues Chor-Orchesterwerk wird wahrscheinlich im Auftrag einer renommierten deutschen Institution entstehen. Auch habe ich noch immer den Traum, ein großes Opernwerk zu schaffen. Als Vorbereitung dazu plane ich einen Operneinakter nach einer Kurzgeschichte von Anna Kim.

## Voices of Diversity.

### The Ensemble Wiener Collage and the composers amongst its members

The Ensemble Wiener Collage was established with the aim of achieving a symbiosis between composition and performance. The ensemble's founders were opposed to the split between performers and composers that had taken hold of the music world from the 19th century onwards. They wanted to use their sphere of influence to bridge the gap between composers and performers, and move away from the tendency of the two camps to view each other with mutual incomprehension and disinterest.

The ensemble was established by three composers living in Vienna, who were also among the first members of its supporting association. Over a period of many years, it has been possible to attract a main group of outstanding instrumentalists, to explore the possibilities of interaction, and to achieve the convergence of highly intelligent and self-confident individuals into a unified body of sound. The search for composers with their own ideas that could be linked to the ensemble through recurring performances and commissions led to exciting and invaluable results. The ensemble was not meant to serve a specific group of composers and their aesthetics—the founding members were too different in their own compositional work for that to take place. Rather, composers should correspond in their own way to the ensemble's aesthetic, which comprises the following criteria: openness, diversity of compositional ideas, total commitment to one's own work, and an independent artistic development. The outsider, almost cult-like status that the new music scene occupies in Austria, was not an obstacle to these aims.

During its thirty-year history, the ensemble has been involved in a wide variety of performances including composer portraits, music theater projects, staged concerts, and interdisciplinary projects. Many of these performance projects are based on suggestions from club members. The most diverse currents of modernism were presented and put into new contexts ideologically and programmatically. At the same time, the composers among the ensemble's members were reaching out to new ideas and composers of the younger generation. Neglected and unknown composers became part of the ensemble's repertory, along with established masters of modernism and the Austrian music scene after 1945.

A partnership with the Arnold Schönberg Center in 1998 provided the impetus for the ensemble to become more deeply involved with the works of the Second Viennese School and composers influenced by it.

The ensemble has always endeavored to attract composers with strong personalities, to intensify their cooperation through mutual understanding, and thereby to develop a common platform of inspiration. Each of these composers has therefore become significant to the ensemble in their own way, while their own compositional development has been influenced in turn by their close relationship with the ensemble.

On the occasion of its 30th anniversary, the Ensemble Wiener Collage has decided to honor the significant contributions of its composers by commissioning a new piece from each of them. All the pieces will then be performed in a program that will be spread out over three concerts.

The purpose of the following essays is to introduce each of these composers and provide insights into their aspirations and musical aesthetic. They are neither biographical nor a summary of external information such as achievements and awards. Instead, they aim to illuminate the essence of the composers and their works. In this regard, the pieces discussed are not limited to the chamber music repertory that can be performed by the Ensemble Wiener Collage, but rather encompass pieces that are essential in understanding each composer. Above all, it was important to present how the composers navigated through the labyrinth of stylistic possibilities. Despite the desire for objectivity, elements of personal views are also present. While stylistic development, significant works, and compositional methodologies are discussed, the reader should also be encouraged to seek a deeper understanding. This is especially crucial in an age where new music has been marginalized in cultural life due to politics and the media.

The birthdates of the oldest and the youngest composer are almost fifty years apart. The following essays can therefore be read as a contribution to a particular segment of Austrian compositional history of the past 70 years, which, rather than having common goals and stylistic characteristics, instead displays stylistic diversity and a creative spirit that is always striving for new means of expression.

The Ensemble Wiener Collage operates in a manner resembling a living organism: while the performers form the arms and legs of the ensemble, the composers are its vital organs, pumping blood into the brain, digesting the events of the day, and removing the garbage created by stupidity and ignorance.

Eugene Hartzell (1932-2000), Erik Freitag (\*1940), Zdzislaw Wysocki (\*1944), Wladimir Pantchev (\*1948), Herbert Lauermann (\*1955), Alexandra Karastoyanova-Hermentin (\*1968), Alexander Stankovski (\*1968), Jaime Wolfson (\*1974), Gerald Resch (\*1975), Dietmar Hellmich (\*1976), Charris Efthimiou (\*1978), Thomas Wally (\*1981)

## 1 Eugene Hartzell

Eugene Hartzell was introduced early on to the ideas of the Second Viennese School by his composition teacher Hans Erich Apostel, a pupil of Alban Berg. As a founding member of the Ensemble Wiener Collage, he thus provided a bridge between the ensemble and the Second Viennese School. Indeed, throughout his life he has sought to unite his diverse influences and experiences. This is evident in several facets of his life and work: combining his American background (and thus his predilection for blues and jazz) with the twelve-tone idiom; acting as a mediator between the cultural ideas of Europe (and Austria in particular) and the United States; building bridges between the winners and losers of a world war, between Jews and Christians, and between the various people he comes in contact with. As an announcer for the English channel of the ORF in Vienna, he was for decades considered “the Voice of America:” incorruptible, neutral, always committed to freedom of speech and thought, and a champion of scrupulous journalistic research. The most important American correspondents always visited him, and his house became both an unofficial international cultural center and an important meeting point for the talented young musicians that would eventually join the newly-formed Ensemble Wiener Collage. He always sought a balanced approach, and he eschewed confrontation. In this way, he became the primary mentor of a young ensemble that, despite the precarious financial situation, remained firmly focused on the quality of its performances.

Hartzell writes about his lessons with Apostel in his *Recollections*.<sup>1</sup> There, he describes Apostel’s bitterness regarding both the lack of opportunities for the performance of his music and musical life in Vienna. Hartzell also talks about Apostel’s ethics and his slight tendency towards fanaticism, which he found strange in someone that otherwise avoided any kind of dogma in either politics or religion. Exaggerated or false worship was anathema to Apostel. He was also a strict teacher, and students had to follow his rules. During his studies, Hartzell had to reassess the foundations of his compositional experience. The approximately twenty pieces he had already composed had to be disregarded. He had to start again from the very basic elements of sound and slowly move forward. Two elements produce a relationship, three a law. This axiom, however, was not meant to be strictly followed, as every law had to conform to the composer’s free

---

<sup>1</sup> This is part of a manuscript collection, available at the Eugene Hartzell Office (Wien), and entitled “Apostel Hartzell Vorträge” [Apostel Hartzell Lectures]. It consists of a typescript with handwritten additions in German and English. It contains a (subsequent) date in Hartzell’s handwriting: “definitely after 1972.” This suggests it was written in response to the death of his teacher in 1972.

will and should therefore be interpreted with a degree of flexibility. Artistic freedom, in other words, was possible, as long as it followed critical reflection. Apostel detested any kind of superficiality and dismissed pomposity: remarks such as “I am bored stiff” were not uncommon. On the other hand, he was always helpful when a student had misinterpreted an idea or had ventured in the wrong direction, and offered illuminating suggestions and ways out. It was important for a student to explain their compositional choices. Saying that something sounded beautiful or interesting, or that it followed twelve-tone principles, was not enough. It was essential for a student to be aware of how an idea was developing and how it was going to unfold.<sup>2</sup>

The two symphonies Hartzell composed in 1965 and 1968 remain unperformed to this day. The dense three-movement Symphony No. 1 is a reworking of his First String Quartet (1962) for string orchestra. In addition to the refined instrumental texture, there are some formal and discursive changes in relation to the string quartet version. In the 2nd movement, these include an extension in the third variation, changes in the periodic length in the fourth variation, and a complete revision of the concluding section. Compared to the string quartet, the development proceeds with more clarity, and the complex content has been further enhanced.

Symphony No. 2, written in 1968, is a concertante work for wind quintet and string orchestra. Like the first symphony, it is permeated by a dense contrapuntal texture, and shows Hartzell’s predilection for movements based on variation form.

SYNOPSIS OF A SYMPHONY, written in 1970, is a highly dramatic work. Although it lasts only nine minutes, it is overflowing with ideas, and was originally intended as the starting point for a future third symphony that was never written. Hartzell’s desire to compose more symphonic works is apparent in the VARIATIONS FOR CHAMBER ORCHESTRA, written in 1989. The piece is based on four elements of SYNOPSIS: a motive, a chord, a circulating melodic line and an eight-bar rhythmic pattern. Two additional compositions explicitly refer to SYNOPSIS: C, D, F, E AND OTHER NOTES for 13 strings, written in 1990, which also contains allusions to Mozart’s *Jupitersymphonie*; and NIGHTPIECE, written between 1992 and 1993.

According to Apostel, an exemplary work had to be flexible, concise, and playful. Hartzell always strove to include these attributes in his pieces. In reference to his teacher, he stated that “it must be stressed that Hans Erich Apostel was not only an important composer, but also one of the last true originals to have resided in Vienna.” At the same

---

<sup>2</sup> The above is based on a part of the aforementioned manuscript that was originally written in English and partly translated in German by Hartzell himself. It formed part of a lecture on Apostel that Hartzell delivered in the auditorium of the Music department of the Austrian National Library on 2 May 1974.

time, Hartzell characterized Apostel as “mischievous,” but this assessment was also borne out of admiration and respect.

The compositional continuum that extends from Berg to Apostel to Hartzell is evident in Hartzell’s REFLECTIONS for solo violin: written in 1975, it is the 9th piece in a series of 21 pieces for solo instruments entitled MONOLOGUES, and is based on Berg’s formal idea of the second half of the piece being a retrograde of the first half. Hartzell, however, executes this idea literally also in terms of motivic identity, while Berg works more freely with the material in his *Kammerkonzert*. This example shows that Hartzell has strictly adhered to composing with tone rows, but that he has also managed to employ this structural element in a playful way that reflects his own musical ideas which are partially derived from jazz. Hartzell’s unique compositional voice consists precisely of this symbiosis between an improvisational impetus and a strict methodology derived from concrete rules.

Concerning MONOLOGUES, Hartzell writes: “I began composing this series of unaccompanied solo pieces based on the style of Hans Erich Apostel’s solo sonatas, at a time when I was still studying with him. However, the Monologues soon developed in a different direction in almost every way. With a few exceptions, they are single-movement pieces whose titles usually provide information about my intentions. In most cases, the intention can be characterized as ‘variation based on a principle of variation’. In addition, the monologues have served as testing ground, so to speak, not necessarily in sonic terms—I am not particularly interested in alienation, extended instrumental techniques, and the like, and instead prefer to concentrate on traditional ideas of what constitutes a ‘beautiful’ sound, which, after all, is what instrumentalists spend years perfecting—but rather in terms of compositional technique and form. Many elements in these pieces subsequently found their way in larger works.”

Certain Monologues are clearly influenced by jazz elements. Examples include the pizzicato section of the 6th Monologue, CONSIDERATIONS for double bass (1967); the subtle 8th Monologue ST. LOUIS CHORUSES (1975) for trumpet or flugelhorn (a blues piece); and the 20th Monologue CHANGES (1994), in which the clarinetist also provides the rhythm with his foot. Hartzell comments: “Alternations, exchanges, confusion, effects and everything else is possible here. Partly ‘serious’ music, partly ‘popular’ music, whereby the difference between the two is cancelled. ‘Changes’ demands a complete clarinetist who is equally at home in a concert hall and in a jazz combo. Technical and musical virtuosity combined with a dose of humor. By the way, the soloist becomes his own accompanist, since he is required to play a hi-hat cymbal, or—if this is difficult to obtain—anything percussive that can be struck with the foot.”

Variation and the recurrence of thematic sections (also in terms of rondo form) play a central formal role in the MONOLOGUES. Ernst Krenek's assertion that the ideal form of the classical and romantic eras was sonata form, but that of dodecaphony was variation, seems to be confirmed here in an impressive manner. For example, Hartzell writes about his 11th monologue GYRATIONS for guitar: "Gyrations = circular movements. In this case, a rhythm that appears as an ostinato in the beginning is always recurring and always interpreted differently in terms of structure. In the middle section, the individual elements are exchanged in order to reach different 'perspectives.' The piece is therefore built around a ground bass. "Always the same and yet different, always different and yet the same" is the applicable motto here.

WORKPOINTS, written between 1977 and 1982, is another cycle of chamber music pieces. Regarding his source of inspiration and his compositional methodology, Hartzell writes: "Workpoints is a series of ten duos for the instruments that comprise a wind quintet. The title is a reference to the English writer Lawrence Durrell, who presents some 'workpoints' at the end of his *Alexandria Quartet*. What Durrell has in mind is diverse threads of action that could possibly be further developed. In my case, the 'story' concerns a series of three wind quintets [*Projections for Wind Quintet, Companion Pieces to a Wind Quintet, Outgrowths of a Wind Quintet*]. Workpoints 1 refers to all three; at the same time, it also refers to some aspects of the basic tone row that had not yet occurred. The other Workpoints are based on other pieces. Additionally, all Workpoints are based on my desire to compose a multifaceted piece from a single idea—be it melodic, rhythmic or related to the tone row—with the timbral possibilities of the instruments obviously playing an important role."

Eugene Hartzell has written three works for string quartet. He later reworked the First String Quartet (1962), which became his 1st Symphony for string orchestra (see above). The one-movement STRING QUARTET from 1979 is one of Hartzell's most impressive pieces, as it displays an ideal balance between the two poles of his compositional method—dodecaphony and jazz. The row consists of an ascending line in which the intervals become increasingly larger. Starting from the pitch G, the first interval is a minor second. It is followed by a major second, a minor third, a perfect fourth, a tritone, a minor sixth, and a major seventh. This is closely followed by a quick descent (F – E flat – D – C – A, and back to C sharp). An expressive introduction contains all the elements of the quartet in a fully developed form, and announces the discourse for the rest of the piece. It is followed a section in which all the instruments present in unison the rhythmic profile of the musical material. Hartzell is clearly following classical procedures. Even though the presence of continuous development actually contradicts the exposition-development-recapitulation schema of classical sonata form, there is never-

theless a clear structure to the piece. Indeed, each of the main sections begins with the opening theme: the first time, it is stated by the first violin; the second time, by the cello; and finally, by the viola. A secondary theme is incorporated within the development. Its first appearance begins in measure 77 and takes the form of a rhythmically displaced canon. The coda begins with the first theme divided in heterophonic fashion between the 1st and 2nd violins.

Hartzell's last composition for string quartet is a LARGO, a single-movement piece written in 1992. This highly expressive piece is dedicated to the memory of his father and shows Hartzell's great compositional experience and mastery. Hartzell's predilection for the variation form is evident even in this contemplative piece, although it is tempered by the presence of a flexible network of different phrases.

Other chamber works for strings include a String Trio (1994), a Clarinet Quintet (1993), and a Quintet for Flute and String Quartet (1996). The second movement of this last work consists of a markedly non-Viennese waltz, since its metrical structure constantly switches between quadruple and triple meter. The music writer Edwin Baumgartner considers this music to be more about a twelve-tone row than twelve-tone music per se: "The tone row fertilizes the melodic invention and provides it with cohesion and urgency." Additionally, there are elements that Hartzell employs in other works (for instance, in SHORT TAKES I and II), such as the interplay between different rhythmic "patterns." And in the third, dance-like movement he uses a rhythmic device that Leonard Bernstein prominently used in *West Side Story*, but which can also be found in flamenco music: dividing six eighth notes into three groups of two (in contrast to the more usual two groups of three). However, he uses this rhythmic device in the context of a 9/8 meter, and makes it appear as if it were wearing a pair of oversized metrical shoes, so to speak. In the slow last movement, he weaves an intricate web of contrapuntal variations based on melodic elements of an unaccompanied line presented by the alto flute. Here we see Hartzell's tendency to introduce long unaccompanied solo passages, even within large-scale works. Two additional features encountered in his music are unison sounds played by many instruments simultaneously, and homophonic block textures set in octaves. These features recall the music of Dmitri Shostakovich.

The 1st movement of SHORT TAKES I (a sextet for flute, clarinet, horn, violin, cello, and piano, written in 1990) is constructed as a rhythmic unison of octaves and harmonies. Each of the short movements is based on a different compositional impulse: the 2nd movement contains short motivic developments that commence three times but always reach a different conclusion; the 3rd movement presents a contrast between a quasi-improvisatory melody and overlapping short rhythmic motives; the 4th movement

maintains a 7/4 meter with shifting accents and different stress points, resulting in a jazzy transformation of a chorale variation; the 5th movement has a distinctive harmonic and rhythmic profile; the 6th movement presents a delightful combination of a three-part fugato (with each voice divided between two instruments) and the boogie rhythm that appears in the middle section; the 7th movement is structured as an overlapping and propulsive pulsation; the 8th movement presents slow, harmonically intense progressions; and the final, 9th movement is a technically virtuosic piece.

Hartzell wrote variations on a rhythm (rather than a melody or a periodic unit) on more than one occasion. This technique informs the *VARIATIONS ON A RHYTHMIC LINE*, composed in 1997. However, it is already evident in the fifth movement of *NINE UNCRITICAL PIECES* (1968), a unique work among his compositions for piano. Four of the movements, designated as “careless canons I-IV” (corresponding to the 2nd, 4th, 6th, and 8th movement), immediately stand out. In the first canon, the answer to the subject first appears at a comfortable distance of six quarter notes, but that distance gradually diminishes down to a single quarter note during the course of the piece. Could it be a parody of “impatient” students perhaps? The second canon is a mirror canon; the third a retrograde canon with a waltz rhythm; and the fourth a retrograde canon that is mirrored from the middle of the piece onwards. These canons are surrounded by five pieces with variable names and different structural processes. The first piece, “Segments,” simultaneously focuses on different parameters such as harmony, melody, and rhythm that relate to one another like the different segments of geological strata. In *VARIATIONS*, Hartzell develops individual musical figures over a constant rhythmic structure. The fifth movement is a true blues piece. It is followed by a simple, almost romantic “Song Without Words.” The last movement, “Loose Ends,” consists of remnants and short motivic repetitions of material that had appeared in the previous movements.

Hartzell wrote a total of five sonatas for one instrument (cello, horn, oboe, soprano saxophone, clarinet) and piano. *EPISODES* for violin and piano, which incorporates both jazz elements and a boogie rhythm, also belongs to this group of compositions. The three-movement *SONATA FOR CLARINET AND PIANO*, written in 1981, begins with a sweeping, slow-paced clarinet solo whose pitch fluctuations prepare the entrance of the piano. The first movement, with its strongly colored variations, is one of Hartzell’s most interesting pieces. Here, the rigorous structure is counteracted by mischievous, almost humoristically-conceived interjections. This dualistic tension is further enhanced by contrasts between fugato sections and homophonic block chords. The pitch repetitions of the 2nd movement seem like soft droplets, and strongly contrasts with the wide range of intricate syncopated rhythms that pervade the 3rd movement.

Syncopated jazz elements are even more prominent in the two-movement SONATA FOR SOPRANO SAXOPHONE AND PIANO, written in 1983. In the 2nd movement, Hartzell introduces repetitive elements whose constant motion makes them reminiscent of music that could be included in a cartoon or accompany a silent film: twisted waltzes and ragtime rhythms make this one of his most American-sounding compositions of the Vienna-based composer, who clearly enjoys challenging with his own cultural identity.

Two additional compositions followed in the footsteps of the Saxophone Quartet: DIVERTIMENTO (1988), with its introductory “jazz fugato,” was closely followed by CONSTELLATIONS (1989). The primary ingredients of this fascinating piece are contrapuntal interweaving and a combination of rugged sections that transform melodic material into abstract, mysteriously ambiguous parts.

Fugati, shifting rhythms and contrapuntal imitations characterize the first movement of the trio WORLD’S ENOUGH ... AND TIME ..., written in 1982, and utilizing the Bartókian lineup of violin, clarinet and piano. A boogie rhythm also makes its appearance, betraying Hartzell’s fascination with this particular dance rhythm; and it reappears once again in the trio A LITTLE LIGHT MUSIC (1995) for violin, horn and piano.

Hartzell reserved his most beautiful blues-based movement for the KAMMERSYMPHONIE [Chamber Symphony] (1997). Each of the three movements is longer than the previous one following a specific proportional formula. In the 1st movement, a unison line is developed from beginning to end, while very few subtle rhythmic harmonies appear in between. The 2nd movement, which is the one based on the blues progression, is almost twice as long as the first movement. Finally, the last movement is twice the length of both the 1st and the 2nd movement. A 7-measure “kind of passacaglia,” stated a total of 27 times, appears in this movement, as a tribute to the 100th anniversary of Brahms’s death.

Hartzell’s vocal output consists of solo songs with piano accompaniment, vocal chamber music, orchestral songs and choral works. Of course, his own performances as a narrator<sup>3</sup> and his marriage to the singer Tatiana Preston also play a role in his vocal works. His ability to present musical ideas with striking clarity while not losing sight of the poetic content is already evident in one of his earliest works, TWO SONGS FOR SOPRANO (1956). Stylistically, the work is indebted to Paul Hindemith and does not reflect his studies with Apostel. Later song cycles, such as FIVE SONGS FOR TENOR AND PIANO (based on poems by Percy Bysshe Shelley and John Keats), written in 1971, and FIVE SONGS FOR BARITONE AND PIANO (based on poems by English Japanologist John G. Mills), written in

---

<sup>3</sup> Hartzell has successfully performed as a narrator at various concerts, including the world premiere and subsequent performances of René Staar’s JUST AN ACCIDENT? in New Orleans and Vienna.

1982, show Hartzell's more typical indebtedness to the Second Viennese School, while his predilection for jazz elements is subdued.

Of his vocal chamber works, the contemplative TWELVE POEMS BY JEHAND MARKHAM FOR MEZZO, VIOLA AND PIANO (1980), must be mentioned here. The starting point is a twelve-tone row with tonal reminiscences in its structure. As Hartzell put it: "after all, it always depends on what the composer discovers within his row."

Regarding his impressive TIME PIECES (1984), based on poems by W. H. Auden for soprano, clarinet and piano, Hartzell says: "I called this song cycle 'Time Pieces', because all five poems by W. H. Auden concern time, even if the word itself does not appear in two of the poems (*Legend*, *Autumn Song*). In the other three poems, and especially in the fifteen stanzas of the central poem *As I walked out one Evening*, time is omnipresent. *Legend* unfolds from a single nucleus, a twelve-tone row subdivided into three groups of four notes. *Autumn Song* begins, innocently enough, in the style of a children's song. *As I walked out one evening* encouraged an illustrative approach and posed the challenge of bringing fifteen colorful stanzas into harmony with each other. *Domesday Song* centers on the word 'jumbled,' and thus the musical phrases in each verse appear in a different order. And, despite its twelve-tone concept, *If I could tell you* is unabashedly in E flat minor."

Hartzell has written pieces based on German and Latin texts, like the ZWEI GEDICHTE VON ANDREAS GRYPHIUS [Two Poems by Andreas Gryphius] for soprano and string trio (1991). It appears that when Hartzell sets English texts to music he tends to prefer those by contemporary writers, while for texts in other languages he turns to writers of the more distant past. Gryphius wrote his poems in the 17th century, during the Thirty Years' War. Hartzell based FOUR LATIN LYRICS for tenor and large orchestra on Latin texts from medieval manuscripts that had apparently fascinated him. It was perhaps the foreign idiom of these texts that provided the freedom he needed in order to further develop his synthesis between the twelve-tone method and the free syncopated rhythms and harmony of jazz. Numerous arrangements of American folk songs and spirituals complete his oeuvre for solo voice and piano.

Hartzell's works include several psalm settings and madrigals for a cappella chorus, as well as pieces for chorus and harp or organ. His last composition was part of the stage project "Da Capo Al Capone," which took place in October 1999 in Vienna. Hartzell's contribution was the chamber play WER SAGT UNS, DASS VERBRECHEN SICH NICHT LOHNT? [Who says that crime does not pay?], scored for three singers and ensemble, which consists of five episodes from the New York gangster scene. Hartzell's critical stance towards his home country is evident from the chamber play's libretto, which he wrote himself. His summary of the libretto provides a clear illustration:

#### I. TRIO

The three characters praise the (not only) American Dream, as (not only) they understand it: wealth, fame, power over politics, life and death, along with all the conveniences – great cars, great wives, expensive clothes, and more.

#### II. Aria DUTCH SCHULTZ

From rather humble beginnings, Schultz eventually became one of the most powerful bosses in New York. However, he made a fatal mistake when dealing with Thomas E. Dewey, then public prosecutor and later Governor of New York. Schultz wanted to have Dewey murdered, because Dewey was investigating against him. This request did not go down well with the other big bosses (and especially Lucky Luciano). Lucky Luciano ordered that Schultz be murdered instead. It took two days for him to die, but he never revealed anything.

#### III. Aria CHARLIE BECKER

Becker was a police officer, and possibly the most corrupted policeman of all times. As the director of New York's Anti-Corruption Department "Special Squad One," Becker was in a position to make a lot of money for himself. He did not even hesitate to use intimidation; on the contrary, when the owner of a casino refused to pay him protection money, Becker hired six assassins to murder him. However, under immunity protection, one of the six assassins testified against him. Charlie Becker was executed by electric chair in the Sing Sing prison.

#### IV. Aria ALBERT ANASTASIA

Anastasia had the exceptional occupation of being the main hangman of the most famous murder organization in the history of the United States, "Murder Incorporated." The organization was responsible for "contractually" murdering countless people. It operated in the style of a corporation and even had a board of supervisors that decided on the "applications." The organization was eventually dismantled, but Anastasia continued his criminal activities. He violently took over a New York "family" and became very interested in a colleague's betting business. Moreover, he had a "civilian" murdered, which incensed other mafia bosses. Albert Anastasia was shot dead in the barber shop of a New York hotel by two hired killers in October 1957.

#### V. FINAL SONG

Despite their excessive life leading to a premature death, the three characters have nothing to regret. Through the glory they enjoy now, they have overcome death—along with presidents and war heroes, they are proud to say that they, too, "embody the American Dream."

## 2 Erik Freitag

Erik Freitag is one of the founding members of the Ensemble Wiener Collage, and thus one of its most important figures. Indeed, the ensemble's very first concert, which took place during the music program of the *steirischer herbst* festival in the late 1980s, featured the world premiere of Freitag's *PASSAGES IN THE WIND*—a work that contains touching, atmospheric settings of poems by John Gracen Brown, scored for baritone and seven instruments.

There was a period during which the production of every concert by the Ensemble posed a new set of challenges. Erik Freitag greatly contributed to the Ensemble's development during those difficult times both through his leadership and his position as

the longtime “chief financial officer.” He also helped with the development of the Ensemble’s repertoire, while always showing great respect and collegiality towards other composers. Together with Eugene Hartzell and René Staar, he organized the ensemble’s inner structure over a period of more than ten years. Therefore, it was only natural to grant him honorary membership after his retirement from the board of the ensemble. As its oldest member, Freitag is at present the Ensemble’s doyen.

Erik Freitag’s thinking and compositional output was shaped by “the Scandinavian experience:” he lived in Stockholm from 1964 to 1970, initially working as a violinist in the Radio Symphony Orchestra, and from 1967 in Stockholm’s *Filharmoniska Orkester*. At the same time, he studied composition at the Royal Swedish Academy with Karl-Birger Blomdahl. Significantly, he experienced the 1968 protests in Sweden, where they occurred within a very different context. This is because Swedish society had already developed into a free-thinking and critically questioning democracy, while central Europe was still grappling with the consequences of war and dictatorship.

Free thinking and a freer way of life were not the only influences that Freitag acquired during the years he spent in Sweden. The Nordic landscape, the peculiarity of the seasons in Scandinavia, and Nordic customs also left deep traces in his thinking. The sensations arising out of the never-setting sun in northern Sweden during June and July, the proximity to the Baltic Sea, the unique culinary offers of smörgåsbord and seafood, the many sparkling lakes in shimmering lights, and the scent of the Swedish forests, have all left behind a longing for the north and for freedom in Erik Freitag’s soul and thought, and have always informed his compositional method. If it wasn’t for Freitag’s deep connection with Sweden and Scandinavia, a fragrant, atmospherically light and enchanting work like HELLE NACHT [Clear Night] for string orchestra, written in 1990, could not have been conceived. A similar atmosphere also pervades the string trio REFLECTIONS IN AIR, composed in the same year. LJUS OCH SKUGGA [Light and Shadow], written in 1986 and revised in 2008, refers to the magical and hypnotic power of August Strindberg, while EN SVENSK JULLEGEND [A Swedish Christmas legend], written in 2005, is likewise permeated by the Nordic element characteristic of Freitag’s oeuvre.

Amusement, joy, and playfulness demonstrate an irrepressible curiosity on the continent of Europe and the whole world. In this sense, Freitag has developed a special affinity towards the Latin element, and more specifically with Spain and Latin America. This affinity is revealed in pieces such as EL RETABLO DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA (1982), a short miniature for violin and piano, or PABLOS GALERIE [Pablo’s gallery], a chamber music piece written in 2018 but based on an older piano piece, which attempts to musically portray the women associated with Pablo Picasso. It is also revealed in two Spanish song collections which he orchestrated and scored for a large orchestra: Jesús

Guridi's popular *SEIS CANCIONES CASTELLANAS* (1989), conducted by Rafael Frühbeck de Burgos in Berlin in 1997; and Federico García Lorca's *CANCIONES ESPAÑOLAS ANTIGUAS*, performed in 2004 by Teresa Berganza during her farewell concert in Madrid's *Teatro Real*.

Freitag's fascination with Latin America is also evident in *YOTZIGUANAZÍ* (1994), a work for chamber orchestra based on three Central American legends (Freitag also created a version for large symphony orchestra in 2010). While clearly belonging to the genre of the "tone poem," the piece also conveys much of the composer's world view in its kaleidoscopic form. The first movement, "La llorona" (The Weeping Woman), tells of a woman who drowns her children in revenge of her husband's infidelity. When she realizes what she has done, she commits suicide. She is denied admission in heaven, and is condemned to walk on earth as a ghost until she finds her children. The second movement, "Ziguanaba," describes a mythical creature that transforms itself to an alluring woman that lures men in dangerous areas, only to reveal its true face of a horse or a skull. This legend exists in various versions and interpretations depending on the locale (Guatemala, El Salvador, or Costa Rica). "El Tzitzimite" (or "El Sombrero") is a demonic gnome that usually travels with some mules carrying coal, and likes to woo girls with long hair and big eyes. If he likes one, he sings for her, accompanying himself on a silver guitar, and performs strange dances. But he also sprinkles dirt into her food, so that she can neither eat nor sleep. This demonic figure, normally part of Guatemalan mythology, is the subject of the 3rd movement, and is invoked through spirited and exciting dances. A harsh, impressionistically colored and unmistakably tonal language characterizes this dense work. Erik Freitag indulges in illustratively sumptuous sonic splendor, aided by a very idiosyncratic instrumentation comprised of wind instruments and a reduced string section of two violas, two cellos and two double basses (whereby one of the violas in the 2nd movement is replaced by a viola d'amore).

Freitag's fascination with the poetry of Central America also informs the six-part song cycle *ICNOCUÍCATL (CANTARES TRISTES)* (2008) for soprano, baritone, and orchestra, based on poems by Nezahualcōyotl, Mahago Domiutz, Briceida Cuevas Cob, Juan Wallparri-machi and Leonel Lienlaf. His ethnological interest is also evident by the use of various Mexican percussion instruments—even if this creates obstacles for the performance of the work. Indeed, the work is still awaiting its first performance.

Freitag's music absorbs every imaginable influence that the diverse cultural landscapes of this world have to offer. He seeks to convey this multiplicity to an international audience in a comprehensible musical language and various shapes and forms.

His interests and scope extend from the United States, where he also spent some time as a *composer in residence* at Northwestern University of Michigan, to Ukraine, Russia

and Belarus, where he has often worked with ensembles and orchestras. His international outlook is reflected in the *CONCERTINO FÜR CYMBAL UND STREICHORCHESTER* [Concertino for cymbal and string orchestra]: it was written in 2017, and is a commission for the 50th anniversary of the State Chamber Orchestra of the Republic of Belarus. On the other hand, his *QUINTET* for clarinet, horn, violin, cello, and piano, written in 1989, betrays a Hungarian influence, which undoubtedly arose from his interest in Bartók and Ligeti.

Stylistic breaks are evident in Freitag's work: a first period, marked by dodecaphony and serial elements, is followed by a period of return to the simplest of structures. His further development is characterized by the fusion of traditional compositional techniques with a loose formal conception, characterized by a network of relationships that extend beyond tonal principles.

His *TRIAPHONIES* (at present, Freitag has composed five works bearing that name) have proven to be particularly effective. These are short three-movement works for three instruments each, in which Freitag is able to indulge the wide range of his imagination and the diversity of his musical ideas. The neoclassical dimension, contrasted with the aforementioned impressionistic influence present in his music, appears above all in the movements that contain strong rhythmic profiles. The first movement of *TRIAPHONIE I* (1995) for violin, horn, and piano begins with rhythmically shifting impulses. Strong contrasts occur alongside cantabile elements, as well as scalar formations and rugged homophonic beats, before the initial structure of pulsating, displaced elements becomes recognizable once again. The work grows out of a melodic-harmonic cell of two minor thirds. In the second movement, an *Andante malinconico*, the beauty of unreal flageolet colors is conveyed with the utmost tenderness, subsequently drifting towards the slightly pulsating quintuplets that characterize the movement. A few brightly highlighted accents collapse immediately into the initial mood of the movement, a yearning sensation, unfulfilled even by the movement's brevity. The asymmetric meter of  $\frac{1}{2} + \frac{1}{4} + 3/8$  defines the playful rhythmic character of the last movement.

In *TRIAPHONIE II* (1997) for violin, saxophone, and piano, the listener is immediately confronted with a stuttering motor that does not seem to function properly even after it has managed to start. The interplay between lyrical and rhythmic elements in this movement becomes an almost unpredictable flow of events, in which small bizarre side motives suddenly rise to prominence, only to disappear just as quickly. The second movement, entitled "Canzone svedese" (Swedish manner), consists of descending musical gestures at various speeds played by the violin and the piano: sixteenth sextuplets in the piano, sixteenths (i.e. quadruplets) in the violin, while the tonal figures are gradually expanding. Above these rhythmic gestures spreads a wide-spun saxophone melo-

dy, consisting of motifs from the Swedish folk tune "*Vindarna suckar uti skogorna*" (The wind sighing in the woods). After the aforementioned expansion process, the composer structures the return to a more melodic framework as a duet between the violin and the saxophone, before the coda is overtaken by alienated memory fragments expressed through the use of flageolets and "ultraphonics." The spirited last movement, "*Danza di Vita*," contains elements of different dances. Tango and ragtime can be easily recognized, although many more exciting rhythmic patterns are also present.

In the first movement of the TRIAPHONIE III (1998) for violin, guitar and double bass, the composer misleads the listener with asymmetrically distributed accents. This is because these accents are at odds with the movement's rhapsodic content. This dichotomy produces the absurd impression of a rope with three ends that are alternately pulled. The second movement, "*Quasi Wals*," with its pantomime stuttering form, condenses this absurd impression by having the double bassist to play claves (a percussion instrument that consists of two short wooden dowels that are struck together). The third movement, "*Tempo cinetico*," contains simultaneous accelerations and decelerations, as if the musical discourse was moving on stilts.

TRIAPHONIE IV for clarinet, trombone and cello, written in 2001, begins with rhythmically defined elements of tonal repetition, which recur in the course of the movement. They are counteracted by melodic phrases, scale formations, rhythmically-inflected intervallic steps of a second, and upbeats, in a seemingly disgruntled clownish attitude. The morbid second movement plays out a nonexistent drama, creating the atmosphere of a silent film or a circus tent. In the last movement, a clown appears to assume an overbearing attitude of involuntary cheerfulness.

TRIAPHONIE V (OMAR KHAYYAM), for flute, violin, and accordion, written in 2006, is rhapsodic in character. The first movement consists of a multilayered texture—just like an onion. The "outermost layer" is characterized by the contrary motion of wave-shaped scalar formations. The next layer consists of a teasingly fleeting and insistently repeating melody that develops out of a rhythmic pitch repetition. Finally, the innermost layer is determined by the contrapuntal texture of three competing polyrhythmic movement elements. Asymmetric accents provide added excitement. The recurrent momentum of contrary motion, as well as a sophisticated play with syncopated melodic phrases, repeated chords, and unorthodox scale formations, form the central ingredients of the second movement. The impression of a struggle between doubt and rebellion comes to mind, while the last movement—similarly to all the other compositions of the TRIAPHONIE series—happily engages with the spirit of the dance once more, this time introducing asymmetrical meters (here it is 3 + 4 + 3 eighths).

Erik Freitag has also composed a number of vocal works. In some of those works, his strong inclination to irony, sarcasm and the morbid are evident. Examples include the 5 LIMERICKS, written in 1978, which are miniatures full of subtle humor, and the bitterly satirical *IN DER TODESSTUNDE VON ALFONS ALFRED SCHMIDT* [The hour of death of Alfons Alfred Schmidt], written in 1998, and based on a text by Martin Amanshauser. Freitag's only stage work to date is an account of the backwardness and disapproval that is an integral part of Viennese social culture. The (fictitious) Viennese star surgeon A. A. Schmidt suffers a heart attack at the Heuriger. His daughters, who are accompanying him, appear completely unmoved; on the contrary, they confront the dying man with accusations of sexual assault. This refined, through-composed piece follows in the tradition of the *Musikrevue*, which was popular during the interwar years. It has a Brechtian touch, and despite its brevity (it takes less than fifteen minutes to perform) Freitag imbues it with a very unconventional expressiveness. It is therefore regrettable that he did not write further works of this kind. Freitag convincingly portrays the exaggerated false compassion of an indifferent, or at most complacently amused society.

In Freitag's work, the morbid element that is part of Viennese culture is palpable, yet there are other features that atypical of Austrian artistic tendencies. His observing, direct, sometimes introverted, always patiently awaiting personality stands in stark contrast to the Viennese urge for permanent self-affirmation and self-destruction. Despite the pervading skepticism towards contemporary art and the culture of disapproval so characteristic of Austrian society, he continues creating and refining his own aesthetic world. He writes in an idiosyncratic style that is fully aware of his time, with avant-garde tendencies such as remnants of intense phases of the appropriation of powerful sensory impressions.

---

### 3 Zdzisław Wysocki

Remoteness. Creating an intellectual ghetto. Rejecting technology. Historical turbulence in an age of violence and fear. Aloofness. In conflict between religion and reason. Aristocratic behavior. Belief in the dignity of human beings.

About whom a colleague once remarked: "The composer who stepped out of an icon ..."

About whom? About Zdzisław Wysocki, Austrian composer of Polish origin.

Discrimination. Carelessness. Neglect. Ignorance. Underestimation. Unwieldiness. Incomprehension. Omission. Xenophobia.

As if he were a Schubert of our time: “Arriving as a stranger, as a stranger I depart.” For some too modern, for others too conservative, for most people a blank slate ... Never really appearing in Vienna, but nevertheless getting lost from Poland? A relic from a time not long ago but still seemingly so far away from us?

Almost unnoticed and under the most difficult conditions, the composer Zdzisław Wysocki has created a comprehensive list of compositions: chamber music, concertos (especially double concertos), etudes, piano works, politically-inspired vocal works, orchestral music. An oeuvre that has been presented in Austria mainly by the Ensemble Wiener Collage.

Timelessness. Classicism. Sonority. Musical playlet. Rhythmic tension. Aleatoric elements. Elements of the absurd. Unusual instrumentations.

Perhaps these are the coordinates, between which most of the compositions of this passionate modernist move. Pulsating, passionate appeals. Bitter, at times dry, but always deeply engaging. His works blend several traditions: Viennese classicism, the Second Viennese school, and the post-war Polish avant-garde ...

We encounter the composer in his most succinct form in his *ETUDES*, which up to now he has assembled in six extensive collections (op. 54, 56, 60, 65, 69, 78). So far (2018), he has composed 110 of these pieces.

There is a wide variety of structuring and grouping possibilities within the *ETUDES*. Ensemble size and the type of instrumentation (strings, winds, mixed instrumentation) are suitable criteria for combining the etudes into small cycles. Cycles, or perhaps suggestions of cycles, can be found in all six collections of etudes. Within op. 54, for example, there are two clearly identifiable mini-cycles: etudes 4-6 for wind ensembles, and etudes 7-10 for string ensembles, both clearly structured to progress from smaller to larger ensemble size.

Another possibility of organizing the etudes is the size of the ensemble. There are six solo etudes. 18 pieces are devoted to duo formations, 26 pieces to trios and 24 pieces to quartets. There are five etudes for quintets and five for sextets, eight for septets and one for a nonet.

Noteworthy are also four etudes for soloists and accompaniment: first, there are the two etudes for soloist and chamber ensemble, namely No. 49 (op. 60/13) for solo violin and ten instruments, and No. 63 (op. 65/2) for double bass and seven instruments. Then comes the quasi “concerto grosso type” No. 45 (op. 65/5) for cello and accordion and six wind instruments, and No. 46 (op. 65/6) for cello, accordion, piano, and six wind instruments. In addition, there are three orchestral etudes (Nos. 99-101), four for

string orchestra (Nos. 9, 10, 54 and 55), one for winds (No. 6), and two for chamber ensemble (Nos. 16, 19).

Despite the many possible combinations, each etude is a world of its own. Even when viewed only superficially, the rhythmic power of these short pieces stands out: pieces that at times seem to have been broken in many ways, a quality that manifests itself through the differentiated inclusion of pauses within the rhythmic context.

The construction of an etude by Wysocki is characterized by three components: an initial phase (or, if we were old-fashioned: an exposition) in which a model is willingly presented. Then follows a processing phase in which he enriches components from the first phase, or processes them contrapuntally, or contrasts them with other elements, oftentimes leading to a climax which is also usually achieved through freely-inserted aleatoric bars that incorporate specific recurrent patterns. Bars that are often extended by short time units (for example  $3/4 + 1/16$ ) are also characteristic of Wysocki's compositional method. The piece then usually ends with a concluding phase which may either arise from the piece itself or may also include a totally new idea.

Concerning stylistic development, the influences of Szymanowski, Lutosławski, Bartók, and the Second Viennese School are less prominent here than in earlier works. In this context, it is important to emphasize Wysocki's exceptional position: on the one hand, he is an exponent of an intellectuality colored by his Polish roots; on the other hand, he is an exile, a stranger, displaying a lack of conformity that both corresponds to his strong character and serves as a means of responding to resentment and discrimination. The associative and morphological processes, which in so many of his works (and also in the etudes) are an integral part of formal development, although they are also highly effective on their own, cannot be discussed here because of the sheer abundance of material. In any case, these ETUDES become an experimental field in which he presents his unique compositional voice in ever new ways. In addition to the rhythmic profile, the pleasure of exploring different timbral possibilities and the interplay of associations of different types of tonal relationships (diatonicism, third relationships, chromaticism, intervallic relationships, bitonality) are especially noticeable within a structure which is only reminiscent of classical forms. The result is a multifunctional ambiguity that allows the composer to enter into a play of ambivalence and associations. Wysocki plays with the possibilities of processing different aspects of tonal music in a new context. In many cases, an almost obsessive focus on the interval of a seventh can be observed as the primary material of various melodic, but also harmonic cells.

In addition to the imposing series of etudes, a series of chamber music works stand out, exhibiting several interrelated phrases that create a formal unity in a compelling manner. This can be seen, for example, in a direct comparison of the FIVE MOMENTI op. 59

with the *ETUDE* op. 56/1 (for tenor saxophone, violin and clarinet), although the *MOMENTI*, because of their brevity and conciseness, are the most likely to follow the miniature form of the etudes. *MOMENTI*, however, is not a stand-alone piece whose form strives for different solutions that are only possible within the framework of a short piece, but rather consists of five pieces that consciously contrast with each other and benefit from the mutual attraction.

Stefan Jena writes about the *QUARTETTO* op. 46 (1990) for violin, viola, cello, and piano: “The virtuoso play with traditional musical elements, which seem to have been invented as if for the first time, is skillfully mastered by Wysocki. Thus, for example, the fourth movement rises above an almost continuous ostinato figure in the piano, which, however, because of its extremely low position, is perceived more as a background mood, as a distant thunder roll, than as a figure. On the whole, ‘Quartetto’ is characterized by motivic work of utmost consistency. In Wysocki, a motive is always more significant than a mere musical figure. In an ever-advancing process, the motive becomes comprehensible as a primary factor through extension and fragmentation, combination and decomposition. Above all, this technique makes Wysocki’s music so immediately comprehensible despite its complexity. By conjuring different, very intense moods from material that seems to have been chosen randomly, Wysocki’s personal style lies in the dynamic development of a basically rough primary substance. This dynamic is the exact opposite of sheer effect and thus an original component of music ...”.

The *MOVIMENTI* for four saxophones, op. 47 (1991) can be perceived as a mirror of the *QUARTETTO*. The same content in different dimensions, the deck reshuffled, so to speak, although the game remains the same. The three movements are a variation of movements I, III, and IV of the *QUARTETTO*.

Around 1995 Wysocki also composed three trios, which are very rarely performed: the four-movement *TRIO* op. 51 for violin, horn, and piano (written for the Ensemble Wiener Collage in 1995), the *TRIO* for violin, cello, and piano op. 55 (1995), and the *TRIO* for flute, viola, and harp op. 57 (1996-1997). A more frequently performed Quintet for accordion and string quartet (also written for the EWC) was composed in 1994.

Wysocki chose an extremely unusual instrumentation for his *QUASI DIVERTIMENTO* op. 49 (composed in 1992-1993 in memory of Josef “Joe” Staar). Here we turn once more to Stefan Jena, who writes about the seven-movement work: “The rhythmic organization of the sound material is virtuosic. Constantly changing meters, complex overlays in the individual instruments and cascading climaxes maintain a breathless flow of music in the fast movements. Rhythmic figures evoke illusions of Eastern European dances, but also of the tango, which is also evoked by the instrumentation. A movement entitled ‘Quasi Valse’, which, with its charming nature is reminiscent of the waltz in Ligeti’s

String Quartet No. 1, and a combination of double fugue and passacaglia are among the highlights of the piece. Despite all the sparkling virtuosity of the fast movements, the two elegiac 'Notturmi' are perhaps the real highlights of 'Quasi Divertimento'. Especially the dreamlike sensual dialogue between violin and double bass in Notturmo 1 creates an intimate atmosphere, which contrasts sharply with the exuberant mood of the piece. Thus the Divertimento—born at a time when the concept of entertainment was not yet so corrupted as it is in our day—once again becomes the obvious receptacle of musical expression, especially as it elevated beyond the sphere of mere amusement.”

Wysocki is always full of surprises in his works for chamber music. Thus not only did he compose the QUARTETTINO for four trombones op. 72 in 2010 and the SONATINA QUASI UNA FANTASIA for viola and piano op. 75 in 2014, he also wrote the FANTASIA SCORDATURA op. 76 for solo cello for Tamás Varga, the principal cellist of the Vienna Philharmonic, in 2016. Mention should also be made of works from earlier creative periods, such as the FANTASIA for cello and piano op. 33 from 1981, the MINIATURI for violin and piano op. 35 written in 1983, or the 6 STUDIES op. 18 for String Quartet dating as far back as 1970.

Even though chamber music occupies a central position in Wysocki's oeuvre, occasionally even larger ensembles, including the large orchestra, are to be found within the eclectic ETUDES. The "ELEGY 1943" op. 37, created 1982-1985 in memory of the Warsaw Uprising, is scored for large orchestra.

The focus of his orchestral compositions, however, is to be found in his concertos and his works for solo instruments and orchestra. The illustrious series of this type of music commences with the early SINFONIA CONCERTANTE for cello, piano, and orchestra, composed in 1967, in which germs of the composer's later compositional methodology are already evident in a latent form. A CONCERTINO for oboe and string orchestra followed in 1968. Wysocki worked on the two-movement CONCERTO FOR DOUBLE BASS op. 25, while the GUITAR CONCERTO was composed quite a long time later in 1988-1989. The CONCERTO DOPPIO for trombone, harp, and chamber ensemble was written for the Ensemble Wiener Collage in 2002, and was premiered in the *Salzburg Festival* in 2003.

The DOUBLE CONCERTO for two violins and orchestra op. 63, which Wysocki created for the *Berkeley Symphony Orchestra* in 2000 and whose world premiere was conducted by Kent Nagano, is one of the highlights of his oeuvre. The five-movement work is not only impressive in its treatment of orchestra and soloists. In this work, Wysocki's compositional skill is also evident in the contrapuntal phrases and above all in the multitude of varied and interlinked sequences. Wysocki knows how to deploy these sequences with pauses and variable rhythms in such a way that they prepare a climax, disappear into nothingness or even blur into an aleatoric surface.

The second important concerto is the CELLO CONCERTO op. 71 (2008-2009), in memoriam Leonard Wysocki, the composer's father, who was the principal cellist of the Poznan Opera. This virtuosic work was written for Tamás Varga.

Wysocki became known in the mid-1980s for his POPE MASS op. 30, written for Pope John Paul II. Wysocki's oeuvre contains numerous "ecclesiastical works." When looking at his vocal works in general, however, there are also numerous settings of critical texts: DAS BUCH DER KOLLEKTIVEN ERINNERUNG [The Book of Collective Memory] op. 74, which deals with four stations in Polish history, such as the 1848 Revolution and the dashed hopes for an independent Polish state that resulted from it, or reports of Polish concentration camp survivors and the period of authoritarian communism in Poland. The most impressive of his vocal works, however, is DE FINIBUS TEMPORUM op. 52. This work, written in 1993-94 for the Ensemble Wiener Collage, deals with the environmental destruction, caused by humans. Sung in four different languages (Polish, German, Hebrew and Italian), we are dramatically reminded of the crimes people have committed against nature. Ignorance and stupidity pollute both the air we breathe and our clean water. Wysocki's austere musical language lends itself well to such a bitter theme.

It is not only for this reason that Wysocki is an extraordinary and critical voice outside of the excessively loud choir of attention seekers and narcissists. Rather, it is a matter of exploring and discovering an impressive and rich oeuvre full of astonishing facets, an oeuvre on which he himself continues to work tirelessly.

## 4 Wladimir Pantchev

Enraptured and alienated fragments from the great musical repertory of many cultures, embedded in avant-garde ideas: that seems to be a common denominator in, or at least an approximation of, the nature of Wladimir Pantchev's works. Bulgarian folk music is often the impulse behind both larger works (such as in KÓLEDA and KUKERI-MÄRCHEN [Kukeri fairytale]), and differentiated smaller "portions", such as in the quartets or in the HOMMAGE À DENISOV, where they are often mixed with fragments (and quotes) of classical and popular music. This applies, for example, to the opera EMIGRANTEN [Emigrants], which was premiered in 2015 by the Ensemble Wiener Collage at the *Wiener Festwochen*, and contains innumerable allusions to the classical-romantic opera repertory.

This “ethno-cultural synthesis” can also be found in his composition ENTWÜRFE ... SKIZZEN [Designs ... Sketches], in which he uses authentic Korean folk art. And in his MONDLIEDER [Moon Songs], composed in 2011, the composer goes so far as to combine Chinese instrumentation with Japanese lyrics. Indian philosophy and the world of Indian musical modes and ragas fascinate him as well. Works such as KRISHNA-SPIELE [Krishna Games] (2002), LALITA-GESÄNGE [Lalita Songs], written in 2003/04, or MOVEMENTS composed in 2005 bear witness to this source of inspiration. Christian Baier adds: “The works of Vladimir Pantchev have a microcosmic approach to the underlying musical material. It is an ethnological relationship to the material, because the material is never ahistorical with Pantchev but rather includes a historical reference, a cultural-historical and social past, in other words a tradition codified by society.”

From the very first note, all of Pantchev’s works are permeated by a very specific atmosphere. In addition to the liveliness of dancelike expression and cleverly-developed moments of dramatic tension, a reference to ecclesiastical musical traditions—and more specifically the modes of old Slavonic church music—also plays an important role. Pantchev loves playing with different degrees of “density,” which he additionally sharpens through variants in different registers.

Whether this happens through a gradual intensification of multiple chains of trills (as in the beginning of his KRISHNA-SPIELE, in some of his quartets, or in the opera EMIGRANTEN), through the dynamic intensification of meditative elements, or in the acceleration of repetitive staccatos or other elements, Pantchev defines it anew at each work but always in a different way. For him, compositional synthesis has a lot to do with the internalization of predefined aspects and with connections from which his colorfully whimsical formations emerge. In his pieces, Pantchev often develops a fantasy of indescribable impressiveness and loves to play with autochthonous playing techniques ranging from the Balkans to the Orient.

Pantchev indulges in the urge to combine seemingly irreconcilable set pieces from a variety of music forms in his large QUARTETT-ZYKLUS [Quartet cycle] (1998-2000). He composed these 16 quartets (with a duration of between 4 and 12 minutes) according to “authentic and archaic material of Austrian and Bulgarian songs and instrumental folk and sacred music”: “In this series I use heterophony as a compositional principle, which can be conceived as a ‘tapestry of sound’ of multiple interconnected layers of micropolyphonic structures.” (here, Pantchev uses György Ligeti’s formulation).

Pantchev describes the first of these quartets, CAROUSSEL, thus: “In Caroussel, I mainly develop short sounds and motifs that appear and disappear, like in a kaleidoscope of cheerful music with concise melodies, themes and motifs rubbing against each other and turning faster and faster like a carousel, but in indeterminable directions—playful

and funny." One of Pantchev's constant preoccupations, developing the discourse of a work from a structure of a series of trills, also makes its appearance here: an almost stylistic manifestation, which we have already encountered in the KRISHNA-SPIELE and which continues to influence his oeuvre right up to EMIGRANTEN.

However, in Quartet III (Staccato Etude for flute, oboe, horn and bass clarinet), which, according to Pantchev creates the impression of a match, and in Quartet XI (ZWIST [Quarrel]) for violin, alto flute, tenor saxophone and trumpet, the musical discourse develops out of a network of pitch repetitions.

Quartet XII (KATAKOMBEN [Catacombs]) pits an idiosyncratic dance of death against a soundscape in the highest register. Quartet XIV (CANTUS SACRALIS) for two violins, viola and clarinet arises out of a pizzicato impulse with subsequent sostenuto sounds, which slowly start to glitter with glissandi ... In Quartet VII, Pantchev calls for brass instruments with double-reed mouthpieces, creating an extremely alienated sound. On the other hand, Quartet XIII for violin, accordion, trumpet and tuba, brings to mind a big fair in which clichés of Austrian and alpine folk music collide: here a quick waltz, there a march, here a Ländler and there a quick polka. A record skips again and again, and a children's verse concludes the great dance in which a pseudo quote from Berg's *Violin Concerto* pushes the discourse to extremes.

HOMMAGE À DENISOV, composed in 1996/97, is also a quartet, scored for violin, clarinet, saxophone, and piano. The Ensemble Wiener Collage commissioned the piece for a program that included Anton Webern's Quartet op. 22 (likewise scored for violin, clarinet, tenor saxophone, and piano). While composing it, he received news of Edison Denisov's death, with whom he had private composition lessons in Moscow in 1986/1987. For this four-movement work Pantchev utilized folklore from the Rhodope Mountains: a region in the south of Bulgaria on the border with Greece, where, according to legend, Orpheus lived. Pantchev describes the work thus: "The connection of the music of the Rhodope Mountains with the 'Russian bells' at the end of the work is presented against the background of a rapid deformation of thematicism that is gradually reduced to the interval of a tritone, which remains pertinent until the end as an ostinato sound. The questions posed at the beginning of Khovanshchina, 'Where to?' and 'Why?' find an answer in the last bars of my homage through the laughter of the clarinet and solo violin that concludes the work. For me, this is all a divine game of life and death that can acquire a tragic note for us, but nevertheless remains divine. In his oeuvre, Edison Denisov expressed this game in a sublime manner."

Of the many works written by Pantchev in Bulgaria before 1991, only a few have become known in Western Europe so far. But they are no less expressive and are as full of atmosphere as the works from his "Viennese" period. Among his first important works

are an often performed PARTITA for two violins from 1976/77, and a SUITE for brass quintet from 1979. These pieces seem relaxed, even improvised, but also virtuoso in structure due to the (innate in Bulgarian folklore) principles of variation. In the process, the sound and its spatial projection become more and more important for the composer.

In order to further develop and nuance his choices, Pantchev increases the size of the ensemble up to the full orchestra. Temporal components are likewise expended. There is also an accumulation of concertante works for flute (1981), cello (1982), bassoon (1988) and clarinet (1990). Performing large musical forms with a large sound apparatus but without resorting to the use of traditional themes was a great challenge for the Bulgarian public at the time. His orchestral work IN MEMORIAM, composed in 1982, is a soundscape of many horizontally and vertically cohesive motifs taken from old Bulgarian lamentations. Over the course of the almost half-hour work, clusters in which minor and major seconds make up the intervallic level form, so to speak, what Pantchev calls the “architectural material.”

Pantchev continued the series of concertante works in Vienna with four new works, this time for soloists of the Ensemble Wiener Collage. The KONZERTSTÜCK [Concert piece] for double bass and eight instrumentalists (composed in 2001/02 for Michael Seifried), which begins in a deep mystical atmosphere, lives from the atmosphere of old Bulgarian church chants. In the words of the composer: “The songs unfold in a polymodal way, with the tones spreading vertically, even entangled into a multi-colored tapestry of sound, a heterophonic image, so to speak, of the old melodies.”

The second piece in the series was KRISHNA-SPIELE, premiered at the *Salzburg Festival* in 2003. It was written for the flutist Günter Federsel and an ensemble of eleven players, and can be described as a dance-like virtuoso play between different rhythmic poles, in which the soloist, in addition to a demanding flute part, must also display the highest level of virtuosity in many piccolo passages. A quotation by the Indian philosopher and humanist Nirmala Srivastava about Shri Krishna also characterizes the content of this piece, which abounds in playful ideas: “Shri Krishna was always cheerful and full of jokes. He made a game out of every situation and organized various celebrations and festivals”. Pantchev extracts the basic material of this work out of the substance of Indian ragas and Indian dance rhythms.

In the third of these works, LALITA-GESÄNGE for trombone and six instrumentalists (composed in 2003/04), Pantchev also chooses a subject from Indian mythology: Lalita, the thousand-fold goddess of fertility and growth. Originally written for the solo trombonist of the Vienna Philharmonic, Ian Bousfield, the work was finally premiered in 2004 by Sebestyen Balazs. Christian Baier writes about this work: “In Pantchev’s

composition, the Lalita raga becomes the source material, a sort of constantly present foil, over which filters are arranged in various transpositions borrowed from Western music." Pantchev himself speaks of "choral arrangements" in which he subjects the Lalita raga in an ornamental broadband process. The one-movement work, in which the solo soprano forms the backbone of the instrumental corpus of three two-part instrument combinations (violin and cello, clarinet and bass clarinet, accordion and piano), oscillates between passages that are either precisely-fixed metrically or free and almost improvisatory, in which the progression of the original material, like a distillation process, always reveals the motivic facets of itself and is constantly "re-grained" by sound filtering.

Probably the most impressive work of the series is the CONCERTO for trumpet and 19 players, written for Martin Angerer in 2002/03, whose world premiere (as well as the continuation of this promising concert series) was prevented by a short-sighted cultural austerity policy in Austria. Pantchev constructed this work like a *Sinfonia concertante*. He described it thus: "I turn to Bulgarian folklore as an intonation base and connect it with a short quotation from Tchaikovsky's 6th Symphony. This quotation is then followed by the denser, almost symphonic sound of the ensemble." After stating that the usage of musical quotations had been commonplace since Bach, Pantchev elaborates further: "I think that the practice of using musical quotations as a principle and special way of working has not yet been exhausted and it is as if, by using such a quotation, one invites a guest in the room of a future musical time. Such a quote is filled with spiritual information, and a composer can use it as a basis both for the further development of the work's original idea or for its radical transformation. The old can be discovered within the new, and one can set an impulse by updating the old with current compositional strategies; it can also be something of a musical toy for the composer."

Spiritual spontaneity is especially important to Pantchev. This developed from the tendency to guide compositional elements that appear improvisatory towards a principled approach, in order to satisfy his permanent creative urge. In this way, impressions from the visual arts act as an experience and thus become the starting point for new ideas and new creations. This is how the three BOSCH-MOSAIKEN [Bosch Mosaics] emerged: music from the spirit of the fantasies of the great Dutch painter with all his demons, mythical creatures and symbols. The overall impression of the painting, which at first sight is extremely confusing, is also engraved on Pantchev's BOSCH-MOSAIKEN: here he designs a compositional landscape that is both cold and inhospitable at the same time. One can really feel the hellish torments.

Pantchev's inner roots in Bulgarian traditions are particularly evident in those works that grow out of folk customs, fairy tales and legends. They are impressively evident, for example, in *GESÄNGE* [Chants], written in 1990 while he still lived in Bulgaria. This sophisticated work for mezzo soprano is based on a series of Bulgarian folk tales from various parts of the country. It seeks to demonstrate the effect of multiple syncretisms as that have arisen from a confrontation of pagan practices with Christian religion and the changing practice of rituals. The number 3, which has cult significance in both paganism and Christianity, plays an important role in the formal design of the work.

In Bulgaria, there is the custom that, during Christmas, marriageable young men (over 18) and also small boys (10-11 years old) spend the entire night going in groups from house to house and performing folk tales and songs. These are associated with wishes for a long life, health and successful harvests. You can hear songs from different directions in the village with the accompaniment of bells. The ambient sounds are muffled by the snow, and create a musical effect that is both stereophonic and quadrophonic. This atmosphere is captured in *KÓLEDA* for two sopranos and seven instruments, written in 2005.

In *KUKERI-MÄRCHEN*, composed in 2017, three solo instruments (piccolo, contrabass and percussion) are juxtaposed with an ensemble of six instruments, like in a *concerto grosso*. Kukeri is the Bulgarian counterpart to the *Fastnacht* of the Alpine countries, incorporating menacing and wild masks. Here, Pantchev traces the character and history of original rituals. He seeks to harness the elemental power of Bulgarian dances with the compositional means of the 21st century.

---

## 5 Herbert Lauer mann

The dominant element in Austrian composer Herbert Lauer mann's oeuvre is the word. He is fascinated by everything connected to words: the sound, the phonemes, the syllable, the word itself and its syntax, sentence formation and meaning, and the relationship between sentences, even if these elements do not necessarily concern the actual meaning of a linguistic statement. The urge to transform language into a musical form not only manifests itself in works of pure text setting (such as songs or musical theater); it is also evident, in a very special way, within the idea of a language represented as a musical statement. Such a treatment regards the word as a means of expression and communication, and as the object and focus of a formative force, which engages fully with the possibilities of developing abstract sound into musical sound. This does not necessarily result in what is commonly referred to as a "musical language", that is, a

recognizable style of its own, although it could be defined by its very own working procedures. Instead, Lauer mann takes language in its linguistic-literary meaning and seeks to transform it into musical structure via complex transformational processes. He wants to transfer the essence of language into music, creating a whole new kind of musical form. He disenchants the word, so to speak, in order to open up new musical dimensions. All in all, it is about creating new possibilities in the relationship between word and sound.

Lauer mann is interested in words of the German language. Texts by Ingeborg Bachmann, Robert Schindel, Inka Parei or Christian Morgenstern, as well as biblical texts, provide him with the structures he needs for his sonic realizations. The series of compositions entitled "VERBUM," which he wrote between 1978 and 1997, provide an eloquent example of his aesthetic. The methods he uses to give shape to his visionary idea can be analyzed here.

The starting point for the piano piece VERBUM I, written in 1978, is a passage from a letter. On September 27, 1930, Anton Webern wrote to the writer and painter Hildegard Jone: "Liebe Freunde, es wird immer ärger auf der Welt, vor allem auf dem Gebiete der Künste. Und unsere Aufgabe wird immer größer und größer."<sup>4</sup> The main theme of the piano piece is a musical implementation of the rhythmic intonation of these two sentences. It first appears at bar 10, and continues to develop contrapuntally in a very artful way. In the first nine bars, Lauer mann already prepares the listener for the main theme with figurations around the note B that are interrupted by pauses. These figurations generate different intervallic steps, from which the composer then develops the most important elements of his piece. In 1979, Lauer mann chose the BACH motive as the starting point for VERBUM II for solo violin.

It took an additional twelve years for the third piece in the series to emerge. In VERBUM III for chamber ensemble, however, the composer renounced further transformation processes. Instead, he reworked a song from his cycle ZEIT UND EWIGKEIT [Time and Eternity], written in 1988, in a very peculiar way. This is the song *Heulboje*, based on a poem by Morgenstern. The "chatting" character of repeated notes is the sole reminiscence of the manifold possibilities of Lauer mann's means of setting texts to music.

Lauer mann articulates his methodology even more clearly in VERBUM IV and VERBUM V.

Schöner als der beachtliche Mond und sein geadeltes Licht,  
schöner als die Sterne, die berühmten Orden der Nacht,  
viel schöner als der feurige Auftritt eines Kometen,

---

<sup>4</sup> "Dear friend, it is getting worse in the world, especially in the field of the arts. And our task is getting more and more important."

und zu weit Schönerem berufen als jedes andere Gestirn,  
weil dein und mein Leben jeden Tag an ihr hängt, ist die Sonne.<sup>5</sup>

Lauermann applies a new procedure in *VERBUM IV* in order to musically realize the first lines of this poem by Ingeborg Bachmann: he assigns a different pitch to each phoneme, and organizes these according to their intensity, whereby the more intense the phoneme appears to be in its subjective feeling, the higher the pitch assigned to it. He combines these in harmonious simultaneities that reflect the syllables of the text. In the exposition of his work, he creates a melodic line whose tone durations depends on the length of the individual vowels of the text.

In setting Bachmann's text, Lauermann concentrated on the significance of various words that could be assigned to the terms "day" (for example, Sonne and Licht), and "night" (for example, Mond, Orden der Nacht, Sterne). This contrast was portrayed as an analogy to dawn, extending from total darkness to glistening sunlight. This deeper penetration of the text gave rise to the second part of the work. Lauermann derives two opposing melodies from the words that are associated with night and day. At the beginning only the night melody is heard, but is gradually supplanted by the day melody. This shift becomes audible due to the length of the parts of the two opposing melodies: while the parts of the night melody become progressively shorter, the parts of the day melody become progressively longer. At the point where both are the same length, two so-called "turning point" chords appear in the piano part, and connect the two parts of the development.<sup>6</sup> Lauermann therefore includes in this development the dualism inherent in our existence. This dualism can also found in a latent form both in the contrast between day and night and the seasons. In a way, the brilliance of the sun at noon does not allow any further development. The inertia of a peaceful atmosphere creates a calmness that is reflected a texture of simultaneously sounding pitches. What remains is a gradual thinning out of the harmony all the way to a unison and the last note *g* that gradually fades away. The use of *g* as the final note is also significant: since its Italian name is *sol*, it serves as a symbol of the recurring power of the sun.

As its title suggests, *VERBUM V ... INS INNERE* [... inward] (1996-1997) explores an inward space. More specifically, it explores the common roots of linguistic and musical expression. Lauermann prefaces the work with a motto from one of Hildegard Jone's letters to

---

<sup>5</sup> "More beautiful than the exquisite moon and its ennobled light, | more beautiful than the stars, the famous medals of the night, | much more beautiful than the fiery entrance of a comet, | and by far more splendid than any other planet's, | because daily your life and my life depend on it, is the sun."

<sup>6</sup> from a seminar paper by Ulrike Steflig and Barbara Dorfmann for a Music Analysis class (SS 96) of Prof. Dr. Gerold W. Gruber

Webern: "wir müssen ja glauben können, dass es immer weitergeht nach Innen..."<sup>7</sup> In order to achieve the freest possible realization of the selected texts, Lauer mann applies a notation completely free of the obligations of a meter or of a binding strict rhythm in half of the twelve movements. There are no bar lines, and the timing is regulated by indicating the duration of seconds. This, however, is only meant as an approximation, so that we are dealing with a time-lapse notation with a built-in rubato, which subtly reflects speech intonation. The performers are encouraged to feel the free speech rhythm in sounds. The underlying poems are taken from Ingeborg Bachmann's *Liedern auf der Flucht* [*Songs in Flight*]. According to Lauer mann, "the goal of the compositional process was the depiction and tonal transformation of the inner structure of language in condensed form."

The freedom of textual interpretation corresponds to the freedom of combining the twelve movements. This means that the two duos (II and VIII), four trios (IV, VI, VII and IX) and three quartets (III, V and X) can be combined as desired. A distinctive feature is that the last two movements, a trio and a duo (XI and XII), sound simultaneously. The trio (XI) is metrically notated, while the duo (XII) incorporates the metrically free notation we have already encountered in the first movement. Since the composer allows a free combination of individual movements, there is a variety of interpretive options. There is also an aleatoric movement (VII), in which three players play their parts "side by side", so to speak, and the interaction appears to be random.

It is obvious that such music can hardly be conducted. What is crucial is the sensitivity of the interpreters to the text, which in the truest sense of the word "inward" merges with the musical text. In terms of instrumentation, Lauer mann has chosen a chamber music ensemble: a quintet consisting of clarinet, horn, violin, cello and piano. The piece pushes the limits of feasibility. This is not due to the technical skills demanded of the performers, but rather because of the unfamiliar alternation of free and bound parts, and of parts which, despite the elimination of regular meters, must be performed at relatively rapid pace.

This is how Lauer mann describes this extraordinary work: "The interplay of sounds and syllables in words, the construction of meaning from abstract elements, and the presence of musical textures derived from the sounds of the language, are all responsible for the highly differentiated sound image of the individual movements. Rhythms and tonal colorings derived from language lead to crucial formal moments, thus mirroring the poetic structure. In this way, the poems are not reflected superficially in music. Instead, the emphasis centers in the internal structural relationship between language

---

<sup>7</sup> "We must keep believing that things continue to move forward in an inward realm..."

and music.” The work’s impact is further reinforced by its musical language, which is both crystal clear and infused with a mystical aura.

With his first piano trio “fva:tsə rılən” [SCHWARZE RILLEN – Black grooves], written in 2003-2004, Lauer mann goes even further in his exploration of new relationships between word and sound. It is notated throughout in the time-lapse notation already described above. This requires a great deal of effort from the interpreters, since they have to cope with this unusual notation for a full eighteen minutes. In addition to the sound component, noise is also consciously used. The transformation processes of this text-based work begin with the distillation of a text by Inka Parei, which leads to an intense concentration of individually extracted words, sentences or phrases. They are a new work of art that, although based on a finished text, is more than just a treatment or an interpretation: it is an artistic transformation.

Lauer mann eloquently explicates his approach: “The text by Inka Parei shines slowly and with careful precision into the soul of an old man. It appears in unspectacular light ... It is about inconspicuous things ... Small details and signals appear ... grow ... transform ... It was the soft tones and nuances, the discretion and yet inner tension, that immediately made the text so fascinating to me. For me, every text is—in addition to the story it is telling—above all sound, that is, a phonetic-semantic wholeness. It is always about both the semantic and the purely phonetic aspect. The insolubility of the phonetic material from concrete meaning and expression is a reality. It implies the deliberate inclusion of the phonetic sound and formal structure of a text, both of which must be present in the compositional process. In the text by Inka Parei, sounds, noises and, above all, silence, all play a very important role in creating an atmosphere: that was my immediate approach and starting point. The piece strives to trace the music within the inner core of language by using the process described above. It aims to make this literary world of structure and sound—with all its implications—tangible.”

However, the condensed extract from the original text is only the first step in composing the trio. Lauer mann’s sketches reveal the meticulousness with which he breaks up this extract into its individual elements with almost scientific obsession. A closer look at the mental processes reflects, on the one hand, the results of logical perception, and on the other an intuitive approach of reaching decisions and realizing ideas. Each of these “still linguistic” elements is ultimately assigned to a very specific “already-musical” structure. From this, Lauer mann then creates a musical “syntax”, a new complex art form, conceived by the highest aspirations of a creative mind. Not science, but high art.

Based on the foundation of these transformations, Lauer mann constructs a loosely episodic music whose structure is highlighted by the presence of many pauses. That the

form and content of the trio is fundamentally dependent on newly created inner contexts of manifold transformations does not require any additional explanation.

As in TRIO I, TRIO II ... ÜBUNGEN IM HORIZONTGEWINN UND TRAUMVERLUST [exercises in gaining horizons and losing dreams], written in 2005, dispenses with notating the underlying text in the score. The work, based on fragments of the story *Jugend in einer österreichischen Stadt* [Youth in an Austrian Town] by Ingeborg Bachmann, is divided into eight so-called arias and seven aria fragments. Several features impart an almost “classical” feel. These include the absence of time-lapse notation, the presence of arias, and the preference for perfect intervals.

In his speech-sound-composition PSALM (2003-09) Lauer mann also condenses a text. This time, however, he turns to a biblical source: the 1st book of Psalms (Psalms 1-41) in German translation. Regarding his choice, Lauer mann writes: “The Book of Psalms has fascinated me for many years. Just its placement within the Bible is noteworthy. After describing great historical events in the Book of Kings and the Chronicle, after the battles, after all the tales of suffering that the people of Israel have experienced and wrought on the way to the vowed Land ... then comes the Book of Psalms—a collection of prayers that come from life and tell us that there is someone here who, throughout all these difficulties, looks over us. I am deeply touched by this hope, this confidence, these exuberant hymns and this desperation, these heartfelt lamentations and cries for help that are contained in this book. The timeless validity of the old, biblical text calls for the most objective approach possible in the choice of compositional means. Precisely for this reason it was impossible for me to ‘set’ the book of psalms in the traditional sense.” Approaching and working with this monolithic creation had to happen in an “abstract, neutral way.” In this work two contrasting tendencies are evident. On the one hand, there is a desire to discover, dissect, and expose; on the other hand, there is a propensity towards transformation, conversion, and compression.

Lauer mann, based on his experiences and ideas, seeks from the spirit of prayer a unique form of representation in order to forge a new relationship between word and sound. Here, he expands the procedure he used in his first Piano Trio. He begins by analyzing the sonic potential of words. He then condenses the text of the first book of the Psalms based on a subjective selection of words and syllables, leaving out prefixes and suffixes. He translates these into music by using recurring, clearly audible sharp interjections. He divides the psalms into six thematic categories that he assigns musical characteristics: trust (increasing, growing), pleading (restrained, in humility), giving thanks (willingness and inability to praise), praise (unrestricted, centered singing), lamentation (decreasing, sinking in oneself, path into silence) and penance (no text, no pulse). A virtuosic instrumental part (zither) is at the center of the live performance of

the work. In this, “the performer is granted an exceptionally high degree of creative freedom.” Long-held notes, produced through the use of an EBow, create a constantly developing web of sound. This web plays a very important role, because it unfolds, like a *cantus firmus*, over the entire composition. (In the group of prayer psalms, the EBow is replaced by a prayer-like murmur moving throughout the performance space.) A sonic commentary from quotations penetrates the musical discourse. It is often coupled with noise, and complements the various components of the composition. In two places (the Penitential Psalms) the spoken word is replaced by reduction and silence. These heterophonic levels consist of a pre-recorded “speech-sound-foundation” in surround sound and a live component. Together, they create a stylistically unique complex of speech and music. “PSALM always refers to its totality in each of its moments. Each section, each level (text selection, vocal pulse, sharp interjections, instrumental part) stands consistently for the whole. Listening to PSALM means, as it were, ‘reading’ the text with your ears.”

In general, Lauer mann’s development of the relationship between word and sound reveals an increasing tendency toward categorization, condensation, and organization that begins before the working process of textual transformation. The interaction of these processes ultimately results in a new form.

AUGENBLICK DES LEBENS [A Moment of Life] (2010) was composed for the Ensemble Wiener Collage in celebration of the Gustav Mahler Year. It is a work that also uses pre-recorded multi-channel material. Scored for actor and chamber ensemble, it creates an unreal atmosphere of breathtaking states of being. The text is a compilation of lyrical passages by Robert Schindel. Seemingly endless lines and huge formal arches characterize this atmospheric and gripping psychograph of the soul.

Lauer mann’s choral and stage works demonstrate that he can also produce extraordinary results by using more “conventional” means of working with linguistic and literary texts. VATER UNSER [Our Father], a setting of the Lord’s Prayer written in 2005, testifies to a compact, sharp textual analysis. He divides the text into various sections, in which spoken text, psalmody, very direct and sonorous organ harmonies, individual phonemes, and homophonic choral singing collide and contrast dynamically. This meditation for mixed choir and organ seems both archaic and modern. The composer states: “the 7 sections of VATER UNSER represent 7 different ways of intoning this prayer. The pleas for mercy are addressed to God 7 times: formulaic, praising, blending, reducing ... silent, in the word-sound ... Each section stands for the whole ... there are 7 approaches to the central prayer of Christianity.”

No less impressive is the a capella composition MOTETUS I, written in 1986. Concerning this piece, Lauer mann writes: “The main concerns of this period were form and master-

ing the component of time.” The contrast between homophony and polyphony is one important element in *MOTETUS I*. The disciplined application of limited aleatoric techniques further contributes to this multi-layered choral music.

Stage works form a significant component in Lauermann’s oeuvre. A major source of inspiration for these works resides in Francisco Tanzer’s literary output. The psychological chamber piece *DAS EHEPAAR* [The married couple], written in 1981, is based on a story by Tanzer. It was commissioned by WDR and broadcast in 1982 as a radio play. Lauermann assigns the narration of the plot to a *Sprechstimme*. The female singing voice (the wife) becomes the protagonist of an emotional rapprochement between two people who are members of two hostile nations. Immediately after the end of World War II, a lieutenant in the US Army interrogates a captured couple. The lieutenant is a returned refugee. A subtle love triangle unfolds, and eventually concludes with the release of the couple from prison. Lauermann states that “the lieutenant remains left behind like a child.” The relationship between him and his wife is hopeless and remains without consequences. “That too is war: lost time.”

Already in this early work, staged for the first time in 1987, there is a palpable atmosphere that also characterizes his later compositions. When the narrator exclaims “loneliness is unbearable,” a feeling of desolation that cannot be expressed in words becomes poignantly apparent. It is a reflection of the unfulfilled longing that marks so many of Tanzer’s narratives, but also permeates many of Lauermann’s works. Lauermann portrays this longing with frightening clarity, while also imbuing it with infinite tenderness.

Lauermann returned to the subject of the oppressive post-war condition in his opera *DIE BEFREIUNG* [The Liberation]. The opera was completed in 2001 and received its first public performance in Ulm. It is based on an unfinished and until now unpublished novel by Francisco Tanzer, which was reworked into a libretto for Lauermann by the poet Alexander Nitzberg. Concerning the libretto, Nitzberg writes: “The opera addresses the failure of an interpersonal relationship due to external political circumstances. Nevertheless, some aspects of the encounter can survive into the present—losing does not mean being lost.” In this regard, an original comment by Tanzer is also relevant: “one person’s guilt follows the guilt of another. Together, they exist at a human being’s expense.”

Two additional stage works were composed in the 1980s and 1990s. *SIMON*, written in 1983 and based on a libretto by Herbert Vogg, is a church opera written for the *Carinthian Summer Music Festival* and premiered in Ossiach. *KAR*, based on a libretto by Christian Fuchs, is a ‘musical theater piece for the mountain’. It received its premiere in the gallery of the Große Mühldorfer lake dam in Reisseck in Carinthia, which is located

2500 meters above sea level. Both works were conceived for a particular performance space. In addition, the theme is tailored to the acoustic conditions and the ambience of the performance space. While *SIMON* is the story of a scribe that doubts Christ's existence, *KAR* tells the unusual and touching story of a woman from a French mountain village. Lauermann explicates the reasons behind his choice of venue for the performance: "Particular characteristics of the performance space include extreme acoustic conditions (reverberation that lasts 4-6 seconds), huge spatial dimensions, distances of up to 150 meters between the musicians, constant room temperature of 6-8 degrees, and extremely high humidity. These conditions were crucial to the conception of the work and became a compelling and organic support for the music, serving as a source of inspiration from the very beginning."

*WUNDERTHEATER* [Wondrous Theater] is based on a libretto by Christian Fuchs, inspired by Cervantes. It received its premiere in 1988 at the Wiener Kammeroper (and in a new version in Klagenfurt's Felsentheater in 1990). It is an exception among recently-composed operas in that it is a comedy. The plot may be summarized thus: a theater is to be converted into a shopping center with a parking garage. To prevent this, the full gamut of what the theater has to offer must be experienced: farce, comedy, chanson, and above all, the wondrous enigma that theater is nothing more than a grand illusion. This chamber music work also offers a pointed opera buffa persiflage of theater within theater, which Lauermann later reworked into the short and unique composition *DIE HÖHLE VON SALAMANCA* [The Cave of Salamanca].

His large orchestral works are often characterized by soft, pastel colors and contemplative sections. These works include *PHANTASY ON ME* (1984), *CACCIA* (1989), and *SINFONETTA* (1993). Although these works also display dramatic moments with sharp contrasts, a soft character still predominates and creates a lasting impression. In the end, the most salient contrasts are more likely to be found between free and austere means of expression, than between ironic and dramatic impressions.

Lauermann's compositions for chamber orchestra and chamber ensemble include pieces such as *EQUUS* (1979), a *KAMMERSYMPHONIE* for eleven instruments (1984), and *DESERT* for chamber orchestra (1990). His considerable and varied chamber music output includes the multi-layered, complex, and lively *STRING QUARTET* (1982). Other chamber music works are scored for an unusual group of instruments: *MOTETUS II* for seven flutes and the *TRIO* for accordion, piano, and clarinet (2016) belong to this latter category. The piano trio *PÅ STJÄRNIRNA* (1999) highlights Lauermann's tendency to create very delicate one-movement compositions full of mysterious ethereal moods. *IM ANFANG* [In the beginning] for two violins and viola (2016) may serve as a counterpart to the piano trio. Here, Lauermann generates breathtaking sounds by having the instru-

ments play in their highest range. The starting point for this late, short piece is the prologue from the Gospel of St. John: “In the beginning was the word ...”.

## 6 Alexandra Karastoyanova-Hermentin

The composer Alexandra Karastoyanova-Hermentin wants to get to the core of the musical statement. Her concern is the essence of the musical figure, what lies behind the notes, the statement, the innermost part of the music. Intuitively she wants to discover what animates the work and which she describes herself with the word “core.” In her quest to combine logic and intuition, she meticulously applies theoretical foundations and compositional work. Every melodic turn, every harmonic connection seeks to wrest the aura of the unheard. A deep rootedness in Eastern European traditions and the sphere of Byzantine mysticism gives her work additional impulses. This manifests itself in her predilection for heterophony, melismas, and traditional church modes—characteristics which are frequently audible in her music.

ПРЕБОЛЯВА [PREBOLJAVA], composed in 2016, is scored for soprano and six instruments, and sets a poem by the Bulgarian poet Valeri Petrov, who died in Sofia in 2014 at the age of 94. The wealth of ornamental techniques gives this gem a downright oriental flair, and it’s the perfect introduction for an immersion in the composer’s atmospheric worlds. The ornamental play of the ensemble, from which the soprano line grows out again and again, is subjected to a development that the composer herself describes as a “block-forming schema.” The melodic style grows out of a “core” again and again. According to the composer, “this core is processed until it forms offshoots like a plant, which in turn can grow into new force fields—or if it has been completely exhausted, a new, contrasting core provides the work with a new impetus.” In PREBOLJAVA, this second core is a well-defined, rhythmically pointed part with repeated notes, vowels, and syllables that are imitated and utilized by the whole ensemble. Also impressive is the economical, almost ascetic treatment of the ensemble (composed of string quartet, accordion, and piano) and, from a central European standpoint, the seemingly unconventional melismatic enhancement of the vocal melody.

At the beginning of the SEPTET for clarinet, piano, and string quintet, composed in 1998, we hear the interval of a descending minor second, and at the same time a slow fluctuation in the semitone spectrum in the clarinet with a final turn upwards and an upward minor second played *pizzicato*. This easily perceptible figure is rounded off by an imitation in the violin—a twelfth above the first figure—and a percussive imitative counter-

part to the turn previously executed by the clarinet as a final point. This simultaneously simple and complex figure appears as an expression of infinitely tender melancholy.

A sequence of different developing processes leads to constantly new manifestations of this initial formula. These include extending the minor second to a major second; changing the interval between the individual figures, resulting in a transformation of character; extending the formula with new elements such as sustained notes or embellishments through tone fluctuations of the descending second; from the third return of the formula an accented double attack on the piano (which is further developed to appoggiaturas of sustained notes in other instruments) as a sudden surprise element; surprising reversals of direction and sudden extreme expansions of the intervallic content (for instance from second to sixth, or the reversal of minor second to major seventh); extensions of melodic phrases from two to three or more pitches; downwards glissandi, which are later reinterpreted as chromatic passages; and many more. The models become more and more intense over time, connecting with each other and aiming for a climax, after which they are subjected to a rapid decay process.

These developing processes are opposed in the middle of the piece by a new contrasting element: associations with the epoch of salon music (which nowadays—2018— is witnessing a revival in the great concert halls) through a new formula that is more radically differentiated from variants and contrasts than the initial formula and through a nostalgically presented “gypsy-romance,” which leads to suggestions of tango paraphrases and finally gives way to far-reaching melodies of mysteriously entranced spheres with which the piece also fades away. (Incidentally, the composer used elements of this part again in her *PIANO CONCERTO*, composed in 2000.)

This description of compositional procedures in Alexandra Karastoyanova-Hermentin’s *SEPTET* suggests the enormous range of developing processes present in her work, whereby this work has a relatively clear structure that is almost easy to follow despite the intrinsic complexity of the formulas. Much more complex are the compositional procedures in a work such as *ELIMO* (2012), scored for flute, clarinet, percussion, piano, and string trio. There are several reasons for this: first, there are several complex interwoven parts (for example, a part that has the character of a repeat appears at the end of the piece and serves as a reminder of the rhythmic main part); then there is also the desire to build multiple relationships during the development of motives—indeed, the motivic cells themselves are built in such a way that they invite as many opportunities as possible for their subsequent development.

Already in the short introduction, the composer plays with variously composed shifts, both in melodic phrases and in harmonic structures, which consist primarily of transformations of polyphonic structures consisting of fourths, fifths and tritones that are

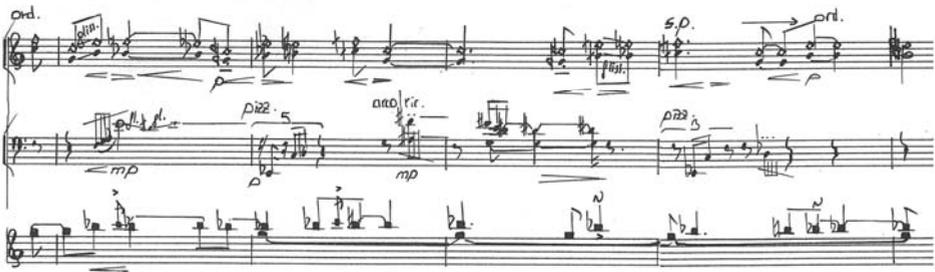
shifted against each other. Such intervallic processes, however, are not important to the composer. What matters more to her are the many “mini-processes” (a term she likes to use) that take place on a temporal level and that diverge or converge during their development. The impulses of the main part, which occur on different beats, also shift against each other—a possibility that is further enhanced due to the piano playing a more prominent role compared to the rest of the ensemble, thus creating two levels on which the impulses move. Clarity is deliberately concealed by a sophisticated ornamentation technique, which includes both traditional models as well as typical ornaments from the repertoire of new music. Polystylism in the sense of a fusion of “foreign” elements with one’s own musical language: this feature in the work of Karastoyanova can also be experienced through the metamorphosis of a theme from an aria by Henry Purcell in such a way that the deformations are not reminiscent of the archetype of the aria (the famous “Cold Song” (What power art thou) from Purcell’s *King Arthur*), but rather recall the gradual condensation of an element that the composer slowly peels out of the “core” of her sensations.

From this main part evolve diverse, almost star-shaped developing parts. New elements grow out of the various states of development, glissando connections oscillate with chromatic movements, and a seemingly new motive in thirty-second notes blossoms over the ever-proliferating impulses and becomes further intensified through additional waves over cascade-like formations and a deliberate acceleration of the thirty-second notes to thirty-second triplets. Still further intensification can only be achieved by the introduction of aleatoric elements, and finally reaches an absolute state of exhaustion. The progression of the piece becomes compelling exclusively through a loose texture—in contrast to the previous tension—in which a spherically floating glockenspiel leads to a Webern quote. New impulses, in order to give the piece a new scope, finally lead to a soloistically-conceived part led by the flute and the clarinet, before the clarinet, in an unaccompanied passage, reaches a very broad and big caesura. Finally, the heterophonically-conceived coda provides another reminiscence, this time not of an earlier part of the work, but of an earlier composition by the composer.

Another example of delicate appropriation of foreign material is LA FOLLIA for piano trio: here, a famous melody, often adapted in Baroque music, becomes recognizable only at the end of the work, even though the subject has been able to penetrate through the most sophisticated textures through subtle webs. Consequently, the work begins with the variations and ends with the theme. Especially in the 8th variation, we find one of the central ideas of the composer playing a prominent role: her special use of heterophony.

Heterophony arises from several melodically intertwined voices: Karastoyanova credits Slavic sources (for instance, Russian heterophonic songs) as an inspiration for her own way of working with heterophonic techniques. In these, the voices must be designed in such a way that they not only relate to each other, but each individual voice also has its own “personal logic.” However, one of the lines should always lead to the main voice, although this feature can be assigned to a different voice at any moment.

Looking at the violin and piano lines on their own in the eighth variation of LA FOLLIA, the range of pitches—without taking into account quarter-tone transformations—is limited to G – B – B flat – C. In the first four bars of the variation, various procedures are taking place that demonstrate the principle presented above.



The piano has the main voice, which begins with a G in the octave above middle C as an upbeat to the  $\frac{3}{4}$  meter. This G is retained in the next measure and leads upwards to B flat with a following appoggiatura on C to the main note B flat, which receives a  $\frac{3}{8}$  value. The second measure begins again with an upbeat, but this time with a B flat, to which a drone-like G, held for more than three measures, is joined. The phrase B flat – appoggiatura C – towards the main note B flat (compare the previous measure, where B flat is the main note) is now on the 2nd quarter, not on the 2nd eighth as in the first measure. In contrast to the first two measures, the motives in measures 3 and 4 begin on the first beat—in other words, there is no upbeat. Another difference between measures 1 and 3 is that, whereas in measure 1 there was an upwards movement, in measure 3 there is a constantly downwards movement; in addition, the appoggiatura of the first two measures is now transformed into a mordent. The fourth measure extends to a  $\frac{4}{4}$  meter (from the  $\frac{3}{4}$  meter of the preceding measures), thereby stretching the repeated motive of the first measure (but this time without an upbeat)—in other words, the second eighth now acquires a  $\frac{3}{8}$  value and an eighth on B (natural) is additionally introduced. The violin presents an opposing force, as it performs the same intervals in a rudimentary fashion, but at the same time gives endorses them with a completely independent line in their arrangement and alienation. Again, the violin begins on an upbeat, but extends the upbeats into the 3rd and 4th measure. In addition

to the changes in rhythm, the directional movement of the individual intervals is completely different, the appoggiaturas in the piano part are missing, but intervals are nevertheless alienated due to the inclusion of quarter tones.

Of course, such a piece-by-piece dissection of limited processes lacks the musical statement that the composer had in mind as a basic idea: to design a very personal music through an extreme fragmentation of the Baroque theme. However, the segment discussed in detail here is suitable for observing and exploring her work with heterophony, especially as the connecting function of the simultaneously improvising cello was left out of the discussion.

“Virtuosity” is a term the composer often uses in descriptions of her works. As a practicing pianist, the virtuoso element is no stranger to her, although she does not use it in her oeuvre as an end in itself, but rather as a means to combine the whole range of possibilities in a particularly effective way. *LA FOLLIA*, for example, is peppered with insanely virtuosic ideas. This is evident not only in the piano’s breakneck repetition technique in the 3rd variation (this was already tried out in the Etude No. 1), but also the virtuosic change of playing technique in the strings in the 2nd Variation, the virtuosity in the rhythmically precise sequence of the 1st variation, the bizarre, interspersed complex dance elaboration of the 4th variation, the cascade-like forms of the 7th variation, and much more.

While *LA FOLLIA* equally represents a late flowering of the engagement with a Baroque theme and Karastoyanova’s personal perspective of virtuosity, her previous work offers other facets as well. “Linearity” and “verticality” are the keywords here, as the composer describes her compositional method: “I understand linear processes not only as those determined by absolute pitch, but also by an understanding of the line as a ‘direction’—of the fundamental principle as it is derived in medieval Byzantine monody. I work specifically in this direction of melodic content. Verticality can also be seen as a consequence of linear stratifications, and the alignment of several layers can also be defined independently of absolute pitch.” This linearity is evident in many of her compositions—not only solo works, but also ensemble and orchestral pieces—whereby it is also often formed with microtones, and can also appear heavily ornamented. In this linearity, which is also a variant of the heterophony described above, she also traces the naturalness of the spoken language. She formulates it thus: “When I try out something on the piano, I deal with ideas of a linguistic nature and abstract myself from their sound realization, because sound is not the primary source for me. It is difficult to explain how one’s own language develops—on the one hand, it’s an intuitive attempt on my part to create something absolutely ‘individual’ on the level of microstructures, to fathom the logic that lies within oneself. I am looking for a logic that

cannot be justified rationally—that would be the so-called third factor—an inner-musical logic on a purely intuitive basis, so to speak, which prevails over me.”

There can be no better summary of Alexandra Karastoyanova-Hermentin’s aspirations as a composer.

## 7 Alexander Stankovski

We live during a time when it is not only our own mobility that has led to an increase in sensory perceptions; the media, whose reports (increasingly in real time), documentaries, and entertainment daily bombard our perception with diverging multiple events, is also responsible for this state of affairs. The composer Alexander Stankovski sees this development as a challenge and an opportunity, even if he is simultaneously very critical of it. The inconsistency of our time, the divergences of positions and the resulting events interest and inspire him. He transforms them into his own creative impulses. He calls himself a “nomad of aesthetics”, exploring spaces, then turning to new ones, giving a “worn-out” landscape a kind of relaxing time-out, and then turning once more to the “pastures that have become saturated again” for inspiration.

The realization that a work will probably never be completed, and the desire to constantly improve his compositions, form an integral part of Stankovski’s analytical approach. This also leads to new versions of many of his works—even years or decades after their first manifestation. This return can become a blissful experience for him or even an agonizing necessity.

These two elements—an almost irrepressible curiosity and at the same time a deeply critical and reflective attitude—characterize Alexander Stankovski and his work. “Space,” as a delimited, manageable unit, also becomes a metaphor for the demarcations that Stankovski himself sets in order to achieve tangible results from his work as a composer.

The term “space,” however, also penetrates directly into his work, for instance in his piece 11 RÄUME [11 Rooms] for violin (or viola), accordion and double bass, written in 2002, which is his first composition for the Ensemble Wiener Collage. In eleven sections, the composer (and with him the listener) traverses contrasting stretches that are linked as if there were a door in between, leading to the next room. The different rooms are defined by the widest variety of means, whether they be mutually shifted clusters, interleaved fast-paced volatile events, flat surfaces, or repetitive polyrhythmic pulses. At the same time, the impression of strophic organization becomes apparent. The

“thresholds” between the rooms, which allow us to traverse between them, are also varied, be it by gliding through glissando effects or sudden sectional shifts through contrasting material. From the middle of the piece the reminiscences of what has already been heard become ever denser. This is how the composer himself describes the last section: “The last section presents the whole piece once again on a reduced scale, its last section similarly once more, its last section once again, and so on, until the whole piece fits within in a single measure; this is a formal strategy of the isorhythmic motet of the 14th century that has been sharpened and driven to the extreme—it is as if the piece disappears within itself.”

It is this moment of dematerialisation, but also the transitions between the spaces, that relativize limitations and make us aware that they are part of a larger entity, a house that we can pass through and whose rooms can transfer us in continuously unfolding situations. For Stankovski, therefore, space is a deliberate limitation, a tool that, in the chaos of irruptive information, allows him to focus on a very specific subject, which he can overcome in due course by opening new doors and thus new perspectives for himself and his composition.

This is how he describes this process: “Starting from a general conception of a piece, I arrive, via the formulation of rules, to the realisation of these. The rules here are not ends in themselves, but are preliminary signposts, which after the musical results that they lead to, are judged and can accordingly, if necessary, be changed. The deviation of the rules can also lead to their abolishment; in extreme cases the rules serve only as a beginning point in order to dismantle them.”<sup>8</sup>

We encounter a whole arsenal of differentiated expressive possibilities in *DAS RÄTSEL EINES TAGES* [The Riddle of a Day] (written in 2007, revised in 2012) for flute, string trio and harp. Stankovski writes about the piece: “How realistic can music be? How exactly can it reproduce processes and states of real life? Can this rendering be musically meaningful at all? In my quintet, named after a picture by Giorgio de Chirico, the course of a day is traced in five movements. The first movement is a night or twilight piece, the second a virtual concert of birds, the process form of the third one is inspired by the course of the sun, the fourth one is structured upon a famous afternoon flute solo, and the fifth traces an arc back to the beginning. From movement to movement, the degree of abstraction and thus the recognizability of the reference to ‘reality’ varies, comparable to the extent to which a picture, a photograph, or a symbol approaches the depicted reality.”

---

<sup>8</sup> Alexander Stankovski, “Mirrors within Mirrors,” in: Gerhard Nierhaus (ed.), *Patterns of Intuition – Musical Creativity in the Light of Algorithmic Composition* (Dordrecht, 2015), 192.

The timbral possibilities of the solo flute part are further enhanced by switching between bass flute (in the 1st and 5th movements), flute (in the 2nd and 3rd movements) and alto flute (in the 4th movement). The rising out of noise towards the musical material (in the 1st movement) and the vanishing back into noise (in the 5th movement) goes hand in hand with the use of the bass flute and provides the composer with the brackets he needs to unfold his cleverly arranged sound design. The concluding part, which glides back into noise, also contains reminiscences of the other movements, in particular some clearly recognizable remnants of the concert of birds. Here, too, the composer chooses a space, although here it is not a closed space, but rather the open space of nature with which the composer captivates us.

The 1st movement is defined by a few elements: against the background of regularly pulsating noise impulses and noise sounds, the solo bass flute gradually unfolds, from individual noise events to wide intervallic bursts, extending all the way to the final whistle tones. The cuckoo call that will eventually dominate during the course of the 2nd movement is also clearly intoned in the viola and violin towards the end of the prelude (along with other typical bird calls). The richness of the bird concert in the 2nd movement therefore appears as a logical consequence of the 1st movement. In microtonal beats, interspersed with variously broken glissandi and rhythmic markings, we experience a mysterious ascension in the 3rd movement, which leads from initially obscured harmonies in the low and middle registers to the glistening light of the pure spectrum above the pitch A flat. The receding descent leads us into the 4th movement, which is characterized by the finest microtonal gradations. The microtonal elements of the work come into their own and are also “kept alive” in the beginning of the 5th movement, before the reminiscence-like approach of the movement, already discussed above, is fully utilized.

The sextet SPIEGEL-MASKE-GESICHT [Mirror-Mask-Face] (written in 1997-99, partially revised in 2011) consists of three movements juxtaposed as musically incommensurable events. The first movement leads us into a seemingly lost dream world of mutually displaced ethereal voices, organized as a strict mirror canon. Stankovski describes it thus: “The inherent self-referentiality of the musical material as well as the total absence of moments of surprise create a deceptive certainty that could be perceived as ‘harmonious’ if it didn’t contain claustrophobic traits.”

Based on material from an earlier piano trio, the 2nd movement consists of sharply separated fragments, which recur several times and are gradually alienated in terms of time but also sound, emphasizing both the compression and the thinning out of the material as a means of composition.

In the lively last movement, the composer processes intervallic and rhythmic sequences from Claude Debussy's 1904 piano piece *Masques*, which he abstracts and subsequently re-combines. During the course of the movement, the actions of the players gradually evaporate towards noiseless pantomime movements. Stankovski adds: "This also produces silent 'mutants', in other words, sequences that are not played, but merely hinted at by soundless movements. The conclusion of this movement consists exclusively of such mute actions and thus disavows the shrewd scherzo character of the beginning."

In his own description of the work, the composer asks himself what holds these three movements together, and he quotes—instead of providing an answer—Henri Michaux: "There is no ego. There are no ten egos. There is no ego. 'I' is just a position of balance (one among a thousand others constantly possible and always ready to access)."<sup>9</sup> Elsewhere, Stankovski says that he does not aim for a specific style, but rather that style is redefined in each piece. Artists such as Stravinsky or Krenek, who have deliberately changed their own style, have always exerted great fascination on him; but more than that, he was influenced by Fernando Pessoa, the great Portuguese poet who split his personality into over 20 different heteronomous characters, in whose name he then created different styles, or the German painter and sculptor Gerhard Richter, who used many different painting techniques and approaches.

Indeed, a list Stankovski provided of his own compositional approaches corresponds very closely to the list of Pessoa's heteronomous characters or Richter's various artistic categories. In "Mirror within Mirrors" he cites:<sup>10</sup>

- \* Pieces related to already existing music, a type of what Hans Zender called "komponierte Interpretation" ("composed interpretation"), which includes not only works of previous epochs but also his own earlier works (examples would be the aforementioned 2nd and 3rd movement of *SPIEGEL-MASKE-GESICHT*).
- \* Pieces, which are conceived as monodic lines but can also expand to contrapuntal networks of multiple lines. One of the applied techniques in this instance is the mirroring of the material. Perfect mirroring has the disadvantage that its development possibilities are extremely limited. More interesting for Stankovski are therefore mirrorings with small mutations, in which there is an inherent possibility of infinite renewal.
- \* Pieces that use "objets trouvés" (such as the noises and sounds of nature, as in the aforementioned *RÄTSEL EINES TAGES*) and the approach to translate them as accurate-

---

<sup>9</sup> "Il n'est pas un moi. Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre. (Une entre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes.)"

<sup>10</sup> See *ibid.*, 191-192.

ly as possible into instrumental music. Musical logic is thus replaced by an extra-musical soundscape that becomes “musicalized” in the process of elaboration.

- \* Spontaneous composition without prior definition of rules, thrown back on one’s own subjectivity without detour through a self-imposed (critical) resistance.
- \* Radio plays, with a focus on text setting.
- \* Pieces with the strategy of reducing the employed compositional means.
- \* “Mixed” pieces, with stylistically and compositionally divergent parts. The resulting tension should also give the impression of incomparability as well as the intertwining of heterogeneous elements.

Stankovski claims that he cannot compose without clearly defined restrictions. Defining these constraints can not only be different from work to work, but can also change within a piece from movement to movement or even from section to section. It is his endeavor to juxtapose differently conceived objects. It is not about a balance between contrasts, but the experience and representation of incompatibilities.

When considering the work of Alexander Stankovski, his search for adequate text-related works must also be given special consideration. The relationship between word and sound, between poetry (or rather: lyrics) and music, occupies him in profound ways.

The aforementioned interest in Fernando Pessoa led to the work *PESSOA* for soprano, baritone, clarinet (also bass clarinet), violin, violoncello, percussion and piano (written in 1998-99, revised in 2002). Stankovski has this to say regarding the impetus behind the work: “Pessoa’s idea of dividing himself into several writers, each with a fictitious biography and differing aesthetic approaches, interested me because it allowed him to respond to completely different trends in the art of his time without having to make a final decision, I also react differently to Pessoa’s lyrics: some appear foreign, while others are very close to me. What interests me most is the space between his texts. They are like dots in an indissoluble search-picture puzzle: some things come together, but not everything can be connected. Some utterances are apparently completely unrelated when placed side by side—and yet they originate from the same author!”

Stankovski also likes to work with writers close to him, such as Christine Huber or Xaver Bayer; but he also writes his own texts, which he then has other writers revise in order to give the text—as he says—new dimensions.

An almost ascetic tonal language surrounds the listener in Stankovski’s *LIEDER: UM KREISEN UM FORMEN* for soprano, speaker and piano (1999/2001) to texts by Christine Huber. Stankovski describes the genesis of the work thus: “The cooperation with Chris-

tine Huber was from the beginning based on the interferences between ‘pure’ structure and latent content. The agreed common point of reference—songs by Schumann—opened an association field that surrounded every word and every musical gesture with an obligatory aura. Although we did not escape from this aura, all the attempts that we—each one of us—undertook to at least partially neutralize and transform it, resulted in text and music being linked together and relate to each other.” Christine Huber offered the following remarks: “alexander stankovski and i are looking for a new approach, taking advantage of the fact that we share a common interface: the sound of the lyrics by heine, eichendorff, burns, byron, and others, through schumann [...] we are motivated by these patterns in our own genre. as a text writer, i develop new approaches to these texts (techniques such as reduction, compression, irony, etc. are used), trying to shake off what in everyday language operates along romantic tropes, and instead maintain what appears to be usable to language at present, bringing it forward, so to speak, in order return it back to the music.”

Stankovski also engages with various facets of text treatment, whether this is text selection or its realization in music, songs or musical theater in the broadest sense, as for example in *IN DIESEM AUGENBLICK* [In this moment], a scenic radio drama composed in 2016/17 for speakers, ensemble, and spatialized feeds (libretto by Xaver Bayer); or in his radiophonic speech opera *BEI LIEBESIRREN, OPER* which he wrote together with Christine Huber and also recorded it with her as part of the ORF-Kunstradio program. Spoken and sung text act as two independent layers that activate two modes of lingual perception: “language as a syntactic-semantic context and language as a sound event.” Stankovski has already applied this concept in *LIEDER: UM KREISEN UM FORMEN*. The concept of having spoken and sung lyrics occur partially quasi simultaneously, is encountered again in *GUGGING LIEDER* [Gugging Songs] (written in 2007, revised in 2015) for mezzo-soprano, reciter and four instruments, on texts by schizophrenic patients of the Gugging mental hospital, which constitute for the composer not a song cycle but “snapshots of psychic states of emergency.” Other possibilities of word processing are also applied here: the dissolution of individual vowels, consonants and syllables from a spoken text, which is also sung or spoken by a second voice, or the almost simultaneous implementation of a text in German and English, are only two of many variants of combinations between speech, song and Sprechgesang that Stankovski seeks to explore not only in this work.

## 8 Jaime Wolfson

The first encounter with music usually leads to a playful attitude towards sounds and musical structures. Regardless of whether one is singing, playing an instrument, or dancing, the impulse to explore and understand music first leads to improvisation. It is only a little later that the urge to notate what has been discovered emerges—in other words, the urge to compose.

The times when performer and composer were the same person seem to be a thing of the past—at least as far as contemporary classical music is concerned. In any case, a specialization that began in the 19th century has made a union of the two roles extremely rare. In contrast to the immense creativity of musicians during the Baroque and Classical eras, composer-performers today often produce strange hybrids that tend to remain within the limits of the simplest conventions and traditions, and display problems in form, harmony, conception, and proportion. On the other hand, many composers do not feel comfortable performing their own works, even if they are perfectly competent to do so. Many performers, in turn, feel overwhelmed by the abundance of classical masterpieces and not appointed to add their own compositions to the repertoire of piano concertos or symphonies. Certain composers, meanwhile, avoid the music world at large, seeking instead to create an enclave from where they hope to attract a small fan base of elite “believers.”

Jaime Wolfson provides a notable exception to this situation. In addition to his extensive work as pianist and conductor, he has also managed to create a small but nevertheless exceptionally multifaceted and multilayered oeuvre that is full of poetic content.

Regarding “RECUERDAN ...” (SIE ERINNERN SICH ...) [They remember], composed in 2010, Wolfson writes: “This piece is about memories and thoughts, how we keep them, search through them, blend them together, and gradually lose them. It is quite a dramatic process. I selected motives and harmonic ideas of deceased composers and fragments from a poem by Julián Herbert (a Mexican poet born in 1971) to represent a mixture of various ideas and memories.” The orchestration consists of flute and piccolo, clarinet and bass clarinet, percussion (triangle, cymbals, tam-tam, timpani vibraphone), amplified piano, and amplified female voice.

For the opening of RECUERDAN, Wolfson quotes the opening bars from the Adagietto of Gustav Mahler’s 5th Symphony. The listener is thus presented not only with the slowly-forming harmonic content, but also with one of the most memorable melodies of classical music. This quotation could be interpreted as the yearning for a unity between composer and performer. Wolfson, however, seems more interested in how the expect-

tation posed in these bars could suddenly be transformed in a completely different way. Indeed, after these first bars begins a process of harmonic transformation that transports the listener into distant worlds of blurred, supposedly long-forgotten, seemingly dreamlike events. The first tonal chord immediately disappears as if it were a mere afterthought. Dissonances suddenly appear amid glissandi moving downwards, and closely-spaced intervals of a second played by the strings. Above that, we hear distorted bell-like sounds on the piano and vibraphone. An atmosphere of extreme uncertainty is thus created. Having reached this plateau, Wolfson lets the sounds slowly die away, as the voice finally intones in *sotto voce*: "... recuerdan ..."

Wolfson does not only aim to create a certain atmosphere in his music; he especially seeks to express the poem's inner content. For example, the combination of strings playing in harmonics accompanied by cymbals produces a poetic interpretation of a passage in the text about birds ("y de pronto los pájaros"). At the same time, the pulsing sounds of the piano evoke the gamelan, thus lending the words "adamenes lentos, naturales" ["slow and natural gestures"] a surreal touch.

Wolfson's aim of expressing the poem's inner content can also be observed in *ETERNA IV* (2017), although in this case he uses completely different means. His focus here is on the acoustically representation of a seemingly "eternal" moment of our existence: the flow of water, which, especially as it sounds flowing through a small brook, becomes so incredibly appealing and reassuring. One could listen for hours to this flow. Wolfson wants to mesmerize us with that sound. His primary inspiration comes from the acoustic backdrop of the Salesgraben near Fürstenfeld in Styria, which he recorded onto a tape. Playback of the tape is meant to commence long before the beginning of the piece, and also stops long after its conclusion. The sound of the water is carried on, so to speak, into eternity. Furthermore, it is manipulated through the use of 39 finely tuned bottles, stones and typewriters. Wolfson is fascinated by the transformational processes of sound, and it is evident that in each piece he uses different means and creates different soundscapes in his pursuit of realizing these transformations. A slowly-emerging soundscape gradually builds up in intensity. In its midst, sonic interjections by the bass clarinet suddenly appear and impart a surreal note to the musical discourse. The unreality thus created is meant to depict a mysterious deceased composer, who has been buried in Fürstenfeld, taking a walk. Who is this Florian Wiefler? And why does he appear in this composition? The enigma is never resolved, and the atmosphere is reminiscent of a René Magritte painting that has somehow been transposed to Fürstenfeld.

Wolfson was apparently fascinated by the totally unexpected twist contained in Antonio Fian's story *AXI*. He used the story as the basis for short operetta he composed in

2017. In a community building, two women spend their time watching the neighbors with the aid of a surveillance camera. They are so focused on the shocking events—the lover of one of the women flirts with “Erika from the supermarket”—that they do not notice the burglar who steals the jewelry box they have placed right behind them. However, when the burglar realizes that it is his wife, Erika, that is being observed, he takes off his mask and sits down on the sofa to watch the action together with the women. Eventually, he even flirts with one of them.

Wolfson is attracted by the transformation of disbelief to certainty, and the emotional reversal that a striking event can cause. As he puts it: “Irony and the grotesque are Axis’s musical cornerstones. Quotations, re-enactments, and musical repetitions merge into a flowing, fast-paced collage.”

Instances of transformation and surrealism are also evident in other works by Wolfson. These include *AUS DEM TAGEBUCH EINES WAHNSINNIGEN* [From the Diary of a Madman] for flute and clarinet (2009), inspired by Gogol’s farcical short story; and the chamber piece *BLOMBOS MESSAGES* (2014), in which a poem by the Nicaraguan writer Rubén Darío is surrounded by a dense instrumental texture of shifting colors.

Wolfson expresses the absurdity of mind-altering perceptions even more blatantly in *JOHN DREAMS*. The piece contains a variety of short phrases juxtaposed against each other, as if all imaginable worlds were pressed against each other in the shortest possible form. The interlocking transformations present in many of the composer’s other works acquire a new function here, producing a sharp contrast between various musical ideas and directions. Musical quotations by Galina Ustvolskaya, Anton Webern, Queen, John Cage, and John Zorn, the imitation of a Jewish shofar, and multiple musical fragments proliferate like a tropical garden. Wolfson, who was influenced by John Zorn’s Jewish-flavored jazz, describes the impetus behind this work thus: “I was walking around the monument of Rachel Whiteread at the Jewish Square in Vienna, and started dreaming and remembering my father. *John! dreams!* is a miniature tribute to John Zorn and those who choose to always seek other paths without caring that many identical rhythmic steps around them march in a different direction. For those who still consider it possible to stand up for freedom.”

Especially in this work, Jaime Wolfson suggests that we find ourselves within a surreal supermarket of possibilities, in which we can use a variety of goods, tastes, styles, representations and concepts, and invent new music according to our personal recipe.

## 9 Gerald Resch

To create a music of imperceptible transitions: that is not the only endeavor of Austrian composer Gerald Resch (born in 1975); the smooth transition in musical structures also engages him.

He describes the process of the slow formation of his concise two- to five-tone structures as a “warming up” of the material, for which he then seeks logical consequences. In oftentimes flowing formal sections, Resch likes to obscure and conceal concrete sound forms, sometimes so consistently that only vague traces of concrete matter remain recognizable.

This working method is presented to us in an impressive and exemplary way in SCHLIEREN [Striations] for solo violin and orchestra (composed in 2005). One feature that immediately stands out in this work is the choice of movement titles, as they describe the character and not necessarily the tempo: I. Fluent II. Throbbing III. Playful. Looking closer at the 1st movement, one can recognize a continuous melodic line, which develops from an interval of a second into a third, and in which also inversions and expansions of the intervals (for example, second to seventh or second to ninth) play a formative role. Resch also uses here a device that, in addition to a flowing character, imparts a propulsive impulse: after presenting the melodic line, he repeats it in a varied, but also shortened form. He titles this section “Double,” which formally refers to the *Partitas* of Johann Sebastian Bach. There are four such Doubles in this movement, and each shortens and accelerates the musical material. This enables the composer to impart a rapid dynamic character within the chosen means of development. In addition, he gives the 2nd movement the opportunity to stand out clearly from the previous musical events.

In this 2nd movement, Resch transfers the idea of varied repetition to a 4-bar period, in which a quasi-polymetric rhythm is chosen as the starting point. Even if the contours are heightened with the help of the throbbing rhythms that occur here, the endeavor to give the composition the desired direction by means of transitions continues to prevail.  $3/4$ ,  $4/4$  and  $5/4$  structures appear simultaneously within 4-bar  $4/4$  meters. Maintaining the four-bar period (important for the harmonic development of the movement), however, compels the composer to break through the  $5/4$  structure and perceive the last impulse in the 4th measure as the beginning of the next period. However, this is not the only way he constructs a corrective, so to speak: other structures like compositional densities, for instance (expressed as shortenings of  $4/4$  in  $2/4$  or  $3/4$ ), and parts he calls “inclusions,” also alter the course of the movement and give it added impetus. In the process, the original tonal model of the 1st movement (an interval of a second

leading into a third) is taken up and imparts to the composition a greater concept and unity despite its contrasting character to the first movement. Reversals of these intervals (seconds to ninths, etc.), as well as the narrowing from the chromatic semitone to the chromatic quarter-tone, expand the tonal spectrum of the composition in relation to the first movement.

In Gerald Resch's works we encounter at every turn the tendency to translate a music of constant transitions into comprehensible structures and to make forms comprehensible. This is also the case in his most recent work to date, the 2nd string quartet KOPIEN [Copies] from 2017. What the four movements of the quartet have in common is that each is preceded by a duo, which prepares, as it were, the ground from which the composition can develop.

The 1st movement may serve as an example. In the introductory duo, a cell consisting of two different intervals is first presented: a minor and a major second, which revolve around the central note D. This tonal spectrum (both the central note and the figurations around it) moves upwards in sixteenth notes: the central note travels via E flat to E, which is reached in the 9th bar. Simultaneously, the composer also implements a successive enlargement of the intervals and develops a characteristic motive, which finally leads into the second part of this movement as an upbeat.

This second part begins with a contrapuntal interweaving of different motives: first with a motive derived from a reversal of direction, which consists of the descending intervals fourth-tritone-fifth, and a motive consisting of an ascending major second and a major seventh. The descending intervals are imitated in the second violin in eighth notes, the last three notes are repeated in the second violin, resulting in a rhythmic variation of the subject. At the same time, the viola develops a different motivic variation, which consists primarily of rhythmically-arranged repeated notes, during the course of which the importance of the tritone and the major seventh are strengthened by means of several repetitions. While in the two violins the motive ends with the notes G sharp - D - C sharp (tritone-major seventh), the motive in the viola ends in its reversal G sharp - D - A (tritone-fourth), but a crossing-over arises due to the repetition of the interval G sharp - A as a double-stop descending to D. As a result, D - G sharp C sharp (ascending) and G sharp - D - A are pitted against each other and it becomes clear that this is once again an ornamentation of the central note D (in the same manner like the previous duo).

One need not go further to discover that in this work, too, deep relationships between interval structures become important, which, in their morphological synthesis, take up what has gone before, vary it, and reconfigure it in a new form.

In his piano trio *FÜNF VERSUCHE NACH ITALO CALVINO* [Five Attempts after Italo Calvino], composed in 2006—a work that has also been performed by the Ensemble Wiener Collage—Resch takes characters or concepts as the starting point for his reflections. In his Harvard lectures, the Italian writer Italo Calvino had named various literary skills: exactitude, lightness, visibility, multiplicity, and quickness. In his trio, Gerald Resch attempts to musically “process,” so to speak, these concepts in five brief movements.

In the 1st movement (“exactitude”) he proceeds almost geometrically. He precisely separates surfaces and contrasting upbeat ideas. This creates a well-defined field of possibilities that also demands the utmost precision from the performing musicians.

This also applies to the 2nd movement, which, in addition, through its penchant for dancelike elements (the composer demands *leggiero*, quasi rumba) receives the element that encompasses the concept of “lightness.”

The 3rd movement (“visibility”) brings longer note durations whose character is manifested by Morse signs on the same note. The composer plays on different levels with a developing intervallic structure, which ranges from the repeated note (the unison) to the third. Finally, the two-part structure expands to three- or even four-note clusters, which are developed in a logical way from the previously occurring thirds and seconds. At the end, the three-part chords E – F sharp – G sharp and E flat – F – G are presented against one other, and are finally united in three simultaneous sounding pairs: minor second E flat – E, minor ninth F – F sharp, and minor second G – G sharp.

In the 4th movement, “multiplicity” is achieved through various musical forms (different pulsations between three notes, repeated notes, held notes, runs, etc.), while the “quickness” in the 5th movement is not achieved by rapid motor skills, but rather by the quickest possible separation after held events.

Based on these examples, one can see what Gerald Resch’s compositional work is all about: the organic growth of the greatest possible substance out of very simple, small cells, no matter whether they are melodic, harmonic or rhythmic in nature.

In trying to get closer to the overall work of Gerald Resch in such limited space, two more important aspects need to be briefly addressed.

On the one hand, there is his propensity for musical theater. Resch created a touching, archaically-inspired work with the scenic piece *ZEITLOS, ORTLOS* [Timeless, placeless] composed in 2015.

Two versions of the medieval *Hildebrandslied* [Song of Hildebrand] served as the basis for the text. In both, a father (Hildebrand) is forced to fight against his own son (Hadubrand), who does not recognize his father. The older *Hildebrandslied* from the 9th century tells this story from the legendary circle around Dietrich von Bern, whose origins are probably to be found in the Migration Period of the 5th century. In this version,

the father kills the son. In the later medieval Hildebrandslied from the 13th century, however, father and son recognize each other and reconcile. Gerald Resch worked together with his father in translating the Old and Medieval High German texts. In doing so, a highly personal work was created on the basis of a father-son relationship, whose special structure made it a deeply felt composition.

The uncommon, ascetic-like orchestration undoubtedly contributes to the special atmosphere of the work. It consists of two vocal parts (tenor and baritone), horn, flugelhorn, zither, percussion and double bass. It opens up a fantastic range of possibilities and is responsible for the peculiar mood created on the one hand by horn fanfares (which also include military-like signals) and on the other hand by the timbral relationship between the zither and the medieval lute, while the drums and double bass simultaneously contribute a slightly surreal note. The surprising conclusion of a quasi-ascending section of the sacred song *Mitten wir im Leben sind* [We are in the middle of life] of the German composer Balthasar Resinarius (1485-1544) who was active in Bohemia, finally creates an image that transcends time and place.

The second aspect concerns Gerald Resch's ability to compose for children. Noteworthy here is his children's opera GULLIVERS REISE [Gulliver's Travel], but also his FINGERSPITZENTÄNZE [Fingertip dances], 13 "not too difficult pieces for piano" (there is also a version for nine instruments). Writing for children or beginners is a great challenge, especially for a composer who feels committed to the idiom of an ever-evolving modernity, if he wants not to slip into the banal but remain true to his own compositional intentions. It is impressive how Gerald Resch masters this task in his FINGERSPITZENTÄNZE. The simplicity of the pieces is combined with an impulse for quality. To this end, Resch uses all sorts of tricks, such as having the young pianist speak texts in order to familiarize him with a 7/16 time. This work will not only delight children and beginners but will also be played by advanced pianists.

## 10 Dietmar Hellmich

A common thread pervading the oeuvre of Austrian composer Dietmar Hellmich runs through 16 diverse pieces he has designated as KAMMERMUSIK [Chamber Music]. A comparison of the first (1995/96) with the most recent (2017/18) in this series yields both similarities and seemingly big differences: it is thus immediately apparent that No. 1 uses a time-lapse notation, while No. 16 is notated in a standard metrical way. In No. 1 he cultivates noise, while in No. 16 he presents a score of continuous sound. And instead of the block-like composition method of No. 1, No. 16 appears to be through

composed. Both works display contrasts between small and large intervals and the tendency for repeated notes. In the first *KAMMERMUSIK*, different possibilities of connecting musical events are tested. Here, Hellmich experiments especially with glissandi, which are amply supported by the chosen instrumentation (two violins and tenor saxophone). Both brief and extended musical events are oftentimes presented in unusual formations.

In contrast, the legato articulation of *KAMMERMUSIK* No. 16, provides a different quality of connection—even if it simultaneously defies the impulse sounds that make up the piece—which contributes to the fact that this piece appears more clearly structured and permeated by a distant reminiscence of classical clarity compared to the wild aura of the first *KAMMERMUSIK*. One of the composer's concerns is to break up the various, and in different ways iconic positions of canonized modernity through unrelated working methods and compositional decisions: in this case, to thwart the cliché of a world of unimagined possibilities through combinations of gamelan-like sounds arising from the unusual instrumentation of piano, harpsichord, celesta, accordion, guitar, harp and drums.

Regarding the scarcity of the elements in his work *COUNTDOWN* (2015/16), the composer states: "Musical events that last only a second are created as autonomous musical phenomena that form a swarm complexity with each other through different types and degrees of relationships, but without merging into a common progression. During the performance they are 'counted down', with the stately number of 60 musical units creating a movement that lasts 1 minute. The seclusion of these cells results in a multi-dimensional countdown, while the selection and sequence of each individual cell can highlight or hide inner relationships and musical aspects. The work is thus supplied with a version that functions as a form of development, as well as a version that resembles a chaotic sequence; furthermore, there is a version that pays tribute to Webern, Brahms and Puccini, from whose works musical quotations were used as a basis for the identity of the cells." This references older concepts about Brahms (in Hellmich's *AKADEMISCHE FESTOUVERTÜRE* [Academic Festival Overture], composed for the occasion of the 200th anniversary of the TU Wien), and Puccini (in *PUCCINI KANN NICHT SCHLAFEN* [Puccini cannot sleep], which reflects intercultural reception strategies based on quotes from *Turandot*). This statement is of particular interest to us, as it emphasizes the tendency for short and even shorter pieces in Hellmich's oeuvre (in this case, "the smallest cell identity" and "aphorism of a second"), and describes the method of breaking off various ideas that persist "as if in a field of rubble," while at the same time also underlining the relationship that often emerges in his work with certain elements taken from other composers.

In choosing his materials, the composer does not hesitate to resort to methods that are archaic in nature or related to early music. Of primary interest here (in addition to more explicit examples) is the disproportionately frequent use of open strings in *KAMMERMUSIK* No. 12 for violin, clarinet and accordion (2011/12), whereby the references to intervals of fifths and fourths recall a rudimentary I-IV-V progression—but always looking for a counterweight in the form of contradicting elements such as “dissonances”, noises, or idiosyncratic “ornaments” like glissandi. Even shifted rhythmic figures underline the asymmetry. Incidentally, in this piece a formative means of traditional classical composition also finds its place: that of the repetition of a long section, whose pitch content remains true to the original.

Hellmich indulges in this form of repetition in other works as well, whereby he always strives to gain new facets from this method. This is evident in *KAMMERMUSIK* No. 7 (2004) for Celesta, piano, accordion, and trombone, which emanates from small comprehensible elements. The composer comments: “The compulsion to resume what has already been done is countered by exaggeration (verbatim repetition in immediate succession) and eruption (introduction of new material). This crude composition concept corresponds to the elimination of changing volume and sound design in favor of a permanently intensive effort on the part of the musicians, but the elements are more flexibly combined and divisible, as if they were lovingly designed, and must retain a certain rawness, in order to maintain an exchange with each other that vacillates between edginess and smoothness.”

The breaking away of fragments and the juxtaposition of contrasting cells are two compositional techniques that Hellmich lucidly presents in *KAMMERMUSIK* No. 10 (2008-10) for accordion and harpsichord. Here, the focus is on demonstrating miniature structures through pauses (which correspond to the turning of the pages). Not all fragments offered by the composer have to be played; their number is therefore variable. As a result, the duration of the piece is not clearly defined. In addition, tempo indications are missing: the freedom to set the tempo spontaneously is limited only by the performers’ technical abilities, and sometimes also by character names such as “waves” or “swellings and fractures.” Altogether, 26 “composing attempts or structural ideas,” corresponding to the 26 characters of the German alphabet, were created. In the words of the composer: “I began by composing prominent formulations, some of which are deliberately self-contained by one strategy or another, and which possess a conclusion that is absurd in view of their minuteness; ultimately this results in the formal problem being pushed to its extreme rather than being solved.”

Hellmich took a similarly consistent way to make fragmentary approaches audible in his piece *CHERUBINISCHER WANDERSMANN* [Cherubinian Wanderer] (2010/11), whereby

the separation of the performers' individual functions operates within melodic and "basso-continuo" lines, while the vocal part is provided with the possibility to freely choose different passages from the extensive Baroque text that gave the piece its title.

Hellmich has the tendency to abandon his musical achievements and turn to new concepts. He calls this a "breaking free from a compositional corset." He constantly strives towards a fusion of different materials and styles: "Several compositions are given only minimal notation, through which the musicians improvise in loops, while other pieces present various short approaches that are quickly broken off again. Working within diverse musical and extra-musical contexts is usually determined by an ironic distance, which also affects one's own work." Webern, Stockhausen, Lachenmann, and Rihm have influenced him, while his involvement with tonal repetition patterns has led him to Satie and Stravinsky. He feels compelled to create new musical concepts. "Concentrated, contradictory, surprising"— this self-assessment probably characterizes Hellmich's work most aptly.

The beginning of his involvement with possibilities of merging traditional Chinese instruments with European instruments dates back to 2003. In his *KAMMERMUSIK* No. 6 for zheng, viola, violoncello, accordion, xylophone, and electronics "every instrument lives almost autistically as if on its own island, thus displaying a strong individual character. As a result, the separation between Chinese and Western instruments disappears, and structural links between the islands create an intercultural network." The zheng is a Chinese instrument based on the further development of the ancient zither, whereby the instrument is plucked with artificial fingernails and the left hand is used for modulation (vibrato, tone fluctuations or simply intonation shifts). (The Japanese koto is a close relative of the Chinese zheng.) Hellmich negotiates the challenge of combining the zheng with Western instruments, which results from different tonal volumes, different playing techniques and phrasing possibilities, and of course different aesthetic approaches, by spreading apart the individual, fragmented instrumental parts in such a way that the Asian instrument (as well as the noisy electronic feeds) can be integrated into the European ensemble. In doing so, he strongly alienates the sound of the viola by means of a technical finesse: he demands the employment of the bow hair in a new way, by guiding the wood of the bow below the body of the viola, while the bow hair is stretched over the strings, so that all four strings of the viola are audible at the same time but in a strange, grainy-sounding way. The cello has an expressive, soloistic voice, while the accordion is set apart from the other instruments by a polyphonic movement. Due to the great distance between the participants, it is possible to integrate the Chinese instrument as an equal partner despite the use of classical Chinese playing styles.

Hellmich's endeavor to isolate musical elements through fragmentation in order to give them new meaning in new contexts can be observed here in detail. By playing with different references between each individually designed instrumental part and heterogeneous elements of Chinese melody, jazz harmony, polyphony, noise, etc., the composer creates a prototype of a contemplative new kind of world music. Nothing is more alien to this music than those almost naive attempts to create a hybrid from two different styles, as has often been done in the so-called *cross-over* in the last three decades—mostly with dubious results. By contrast, Hellmich achieves very different and refreshing dimensions through his analytical references. The miniature form of his thoughts also contributes significantly to the fact that the substance of this piece cannot be exhausted. In this way, Hellmich's affinity with the work of Anton Webern, which has already been observed elsewhere, also receives additional nourishment.

An examination of Hellmich's other works with Chinese instruments reveals the young composer's wide range of artistic desires: in *Puccini kann nicht schlafen* (2011), he combines the Chinese pipa (which was transformed into the biwa in the traditional East Asian music of Japan), a kind of Chinese lute plucked with artificial fingernails, with string quintet and rock band. His aim is to utilize "the core melody and ornamentation aspects of traditional Chinese performance practice, which in a fusion of minimalist music and aleatoric practices, and through alienation and distortions, evoke a nightmarish vision." Additionally, Hellmich's hitherto unmentioned love for dry and absurd humor also comes into play. The piece "refers to a biographical incident in connection with the emergence of Giacomo Puccini's opera *Turandot*: since the opera takes place in China, the composer visited the Vienna Phonogrammarchiv in search of authentic Chinese musical material. The archive had nothing suitable, but interviewed Puccini, and this interview can be listened to today. Puccini discovered the Chinese folk melody *Mo Li Hua*, which he used in the opera, through a friend's music box. The piece opens by introducing the composer, who suffers from nightmares, and who cannot find suitable material for his opera. During a dream, however, two melodies that would eventually find their way in *Turandot*, namely the Chinese folk song and *Nessun dorma*, today one of the best-known melodies in the history of opera, appear to him." Hellmich adds that "in this work, the composer's penchant for repetition by the use of the 'loop technique' is also both visible and audible."

The pipa is also used in two other compositions of the *Kammermusik* series. *Kammermusik* No. 13 (2012) for pipa, harpsichord and Baroque string quintet uses, according to Hellmich, "the sonic proximity of ancient European and Chinese stringed instruments, especially pipa and harpsichord, whose historical methods of ornamentation are related to one another. Trance-like repetitions further contribute to the fusion." In *Kammer-*

MUSIK No. 15 (2015), Hellmich uses another Chinese instrument in addition to the pipa: the erhu, a two-string bowed musical instrument, which is also known as the “Chinese violin.” Hellmich states: “As in Kammermusik No. 13, there are references to minimalism and trance in No. 15, but this time the strongest reference is to the particular compositional model that served as the basis for the work, namely Arvo Pärt’s tintinnabuli style (‘bells’). In Pärt, a voice moving along the triad is superimposed by one or more voices that consist of running scalar passages. The result evokes associations with sacred medieval music. The Pärt model is subject to several alienations, the first of which is an adaptation relating to the Chinese-European instrumentation: the diatonic scales are replaced in the Chinese instruments by pentatonicism, while the triad is assigned to the oboe. In this form, an alienated quote from Pärt’s most popular composition, *Fratres*, forms the conclusion of Kammermusik No. 15.”

Regarding his SIMULATION C (2014/15) for pre-produced sound file, a Chinese and a European instrument, which he initially based on sampled cello sounds, Hellmich says: “the instrumental simulation, whose unrealistic outcome was realized on a computer and obeys the laws of the sampled library simulation, should be imitated by real musicians. The simulation of the simulation leads from the path of the original concept of the sound library to results that differ from what had to be simulated. The failure of the simulation remains productive. Intercultural processes can also be interpreted as simulations.”

The search for new ways of linking and merging different formal levels, including different tonal systems, is at the heart of Dietmar Hellmich’s oeuvre, an oeuvre that is able to convey specifically new listening experiences to us.

## 11 Charris Efthimiou

Micro-metamorphoses and riffs: Charris Efthimiou likes to compare his compositional methodology to a forest in which all trees are indeed “trees”, but each one still has its own roots, its own appearance, and its own development. The piano piece “E”, written in 2007, provides a perfect illustration of his methodology.

Rapid patterns of successive, cascading runs are similar but not identical. One parameter is always different: for instance, the pitch that commences each pattern (whereby the sounding notes are the same), the number of notes played (sometimes there are more notes, sometimes fewer), or the dynamics (sometimes there is a crescendo, sometimes a diminuendo). The continuation of musical events is important in these transformations. This continuation toward the middle section progresses along two different avenues: on the one hand, the formation of chords sounding together; and on the other, the presence of appoggiaturas and ornamental formations moving towards a principal note. In the course of the piece, the pitch sequences gradually change direction and move upwards—which proves to be essential for the piece’s formal structure. Efthimiou succeeds in giving a single underlying idea many different shades and imparting a clear design to a convincingly compact structure. Since he is a pianist, he also realizes his sound ideals on the piano. This is apparent in the virtuoso piece “E” (E is the central pitch of the piece). It is also obvious in the piano piece *NUN DANN, EIN LETZTES ZITTERN* [Now then, a last shiver] (2006), where he employs a similar process. Similarly to “E,” a musical event undergoes transformations. In this case, however, the central structure consists of an interval of a third rather than a single pitch. Rhythmical beats between arpeggiated chords provide formal coherence. The sophisticated use of single pulsating notes, tremolos, and ascending chords lend the piece a continuously exuberant character.

In *HOMMAGE AN HAYDN* [Homage to Haydn] for solo cello, written in 2007, Efthimiou explores the possibilities of constant transformation in small, rapidly scurrying cells consisting of one to four notes. Extended glissandi, descending patterns, and sustained notes (especially harmonics) appear between these cells. The constant polarity reversal of these cells by change of direction, the extension of held notes and individual harmonics in melodic lines, the sonic differentiation of tritones through glissando and tremolo, the alternation between effects that produce either rich or limited overtones (by playing *sul ponticello* or *sul tasto*), and the accumulation of short single notes in double stops and chords give the piece a nervous, excited character. Ascending pizzicati over a wide spectrum of pitches merge into an *arco* texture, and offer new perspec-

tives for the final part of the piece. Wide glissandi permeate the piece and dominate its sonic profile, culminating in a contrapuntal development right before the conclusion. According to Efthimiou, “the thematic processing of partially microtonal motives operates similarly to the development of the first movement of Haydn’s *String Quartet* op. 33 No. 2.”

In *ANDATO AL COMANDO* (2010) for accordion solo, Efthimiou attempts once more to combine the accordion’s rich timbre with extra-musical impulses conveyed by Italo Calvino’s story bearing the same name. Musically, the composer distills a play in three parts into this accordion miniature, in which cascading figures and repeated chords are once again among the main motives.

Different works by Efthimiou correspond with one another. The inspiration behind this attribute is derived from Efthimiou’s close reading of Milan Kundera’s novels, where ideas presented in a book are revisited in later works, thus creating a network of correspondences. Efthimiou indeed confirms that “the same is true for my compositions.” As an example, he cites the marimba part of his ensemble piece *L’IGNORANCE* (2007), which corresponds to the piano piece “E.” In *L’IGNORANCE* he experiments with microtonality. His aim here (aside from Giacinto Scelsi’s aesthetic and French spectral music) was to differentiate between approximately interpreted microtonal intervals in relation to a fixed chromatic semitone. At the same time, he is not afraid of using octave doublings within a purely atonal environment, or to precisely define tone clusters. He conceives sounds intuitively, but goes on to develop them in a consistent and analytical way. The results create a dynamic section of irregular, but carefully planned, pulsating rhythmic beats that form a lively energy field. The intention to increase and reduce tension seems to determine the piece’s narrative. Efthimiou uses here various compositional strategies: on the one hand, there are intensifications of sound through the use of micro-intervals and the friction of the harmonies they produce; and on the other hand, there are clear contrasts between static, moving, and almost explosive sections. Efthimiou strives to unify and combine all of these components in an organic development. He supports this process by introducing rhythmic shifts that are oftentimes accompanied by strong accents, and constantly changing dynamics.

Working with microtones is thus an important component within Efthimiou’s sonic conception. This is also true in *THESE COLOURS DON’T RUN* (2009) for string quartet. In this piece, Efthimiou wanted to portray imaginary pictures of abstract paintings with sounds. He writes: “The transitions are very often fluent. I have calculated the glissandi (which I also used in other pieces) with very simple mathematical formulas (but not like Xenakis). These sounds are not developed in a motivic, thematic, or harmonic way—hence the title: *These Colours don’t Run*.”

In recent years, Efthimiou has also been involved with musicology. His main areas of interest are Viennese symphonies of the Classical period, chamber music of the first half of the 20th century, and music after 1945—especially hard rock and heavy metal. The exploration of this music also gives new impulses to his own compositions. This is evident in works such as the one-movement piano trio *MASTER PASSION GREED* (2014), which bears the same title as a song by the Finnish symphonic metal band *Nightwish*. The trio juxtaposes two basic elements of rock music: a recurring ostinato riff and long glissandi. The angry and sometimes dangerous dimension of the piece is enhanced by pulsating, irregular rhythms with a metallic flavor that always originate from the same source (thus recalling a similar procedure in “E”), and by sonic alienations in harmonics and harsh pizzicato variants that extend all the way to a Bartók pizzicato.

*PASCHENDALE*, written in 2010, is also the title of another song—in this case, by *Iron Maiden*. It is about the Third Battle of Ypres—a particularly bloody battle during the First World War, that came to symbolize the brutality and futility of war. Efthimiou employs in his piano piece the variant of the S.O.S. morse signal that appears at the beginning of the Iron Maiden song. He writes: „My aim was to use repeated notes (with the left hand slightly touching the piano string) in order to present this motive in a constantly changing form. It was one of my first attempts to combine the sonic world of the piano’s overtones with that of heavy metal music.” The combination of these note repetitions and with soundscapes reminiscent of shots and distant rumblings, the threatening world of modern war is rendered in a vividly dramatic fashion. In contrast, the original Iron Maiden song sounds almost harmless.

The piano piece *ULTIMO VIENE IL CORVO*, written in 2011, follows a slightly different compositional strategy. Here, rhythmic impulses disperse sonic alienations throughout the texture of the piece, and create an eerie panorama of a morbid, gruesome mood. Efthimiou seems particularly fascinated by the possibility of extending the timbral spectrum of the piano by shifting overtones within constant pitch repetitions. Single tones and ascending chords appear here and there like little ghosts, whereby the interval E-flat – G (stated an octave above middle C), turns out to be a focal point that recurs throughout the piece.

At the center of Efthimiou’s experimental research we thus find the piano as a means of exploring new sound possibilities and the presence of rhythmically pulsating riffs, whose origins belong to the world of rock music, that aid in phrase structure. And he also seeks to transfer these components into the domains of the modern chamber ensemble and vocal music. *MEDTNER*, written in 2017, is based on an ostinato rhythm used by Russian pianist and composer Nikolai Medtner in his *Piano Concerto No. 2*. Medtner, who is close to Rachmaninov in terms of musical style, moved to London in 1936, and

lived there until his death in 1951 in very modest conditions. While in this piece Efthimiou used rhythmic material derived from the work of a composer that used the tonal language of Romanticism, his most recent composition has a completely different source of inspiration. “KIC 8462852”<sup>11</sup> deals with a strangely behaving star in the Cygnus constellation, which lies about 1480 light-years away from Earth.<sup>12</sup> Efthimiou concentrates on the rhythmic intervals of the fluctuations, which he has condensed in a way that allows him to develop the concept of the piece.

In both *Lieder* for mezzo-soprano and piano written in 2009 (*DER BACH DER DIR FREMD IST*; and *NUR DIE KINDER NICHT*) and based on texts by the Austrian poet Sonja Harter, Efthimiou creates a panorama between speaking, singing and a rhythmically motivated reflection of lyrical texts. The voice oscillates between microtonal singing and percussively conceived sounds. The composer comments: “As a teacher of music history and morphology, I have found that the relationship between text and music sometimes changes radically over the centuries. From my point of view, purely subjective and only valid for my compositions, I want to create additional layers in the text based on the musical content. In this sense, I was also strongly influenced by Beat Furrer and Georg Friedrich Haas.”

Efthimiou’s compositional aesthetic and sonic preferences seem to be solidified at the moment. However, by incorporating riffs that have been distilled from rock music, a shift in terms of rhythmic structures and timbral possibilities is evident. This shift can be observed when comparing his latest compositions with the musical *KOALITIONSGESPRÄCHE* [Coalition Talks], based on a text by Gerhard Rühm and written in 2006. Even if the familiar concentration and density are very much present, there is still an audible change in comparison with “KIC 8462852”—a sign of Efthimiou’s gradual development as a composer. His own critical assessment seeks to establish a rather subtle continuum of development: “From piece to piece, I hardly distance myself from the aesthetics and soundscape of previous works. I constantly search anew in every piece, but I cannot say that I’ve found myself in my music so far. The composition process was and remains a difficult and fragile process for me, sometimes even leading to crises.”

Efthimiou attaches great importance to surprise endings for his works. These surprise endings come in several varieties: in *L’IGNORANCE* there is a simple final chordal accent;

<sup>11</sup> The piece will receive its world premiere in a concert of the Ensemble Wiener Collage in Vienna on 5 June 2018.

<sup>12</sup> Tabby’s Star (named after Tabetha S. Boyajian, the main author of *KIC 8462852—Where’s the Flux?*) puzzles astronomers. As part of the Planet Hunter project, the Kepler telescope has discovered short non-periodic brightness reductions of up to 22%. This has resulted in wild speculations that range all the way to claiming the existence of extraterrestrial civilizations—claims that have largely been refuted. According to recent findings, the light fluctuations appear to be caused by dust clouds that are attracted to the star.

in “E” the totally “naked” sound of the pitch E appears after downwards movements have settled down; and in *THESE COLORS DON’T RUN* there is the sudden appearance of ostinato repetitions of a dismantled major seventh.

And in the spirit of a surprise ending: ... .. -\_-\_- ?! THE END

## 12 Thomas Wally

Listening to one of the *CAPRICES* by Thomas Wally, one is downright carried away by the explosive vitality of these spontaneously created virtuoso pieces of chamber music, brightly illuminated in their overflowing imagination. August Strindberg’s approach to painting inspired Wally to explore an unconventional way of composing: to write on paper exactly that which arises out of a random idea, without a preconceived plan or many sketches. This maximum amount of creative intensity is encountered in each phase of these one-movement pieces. Already in the first *CAPRICE* for string trio a seething eruptive force emerges from an initial impulse, much like the eruption of a volcano. It seems that a pent-up energy has to be discharged with a single stroke, and one does not know exactly where these energy bursts might flow.

The unusual idea of composing out of single moments was already evident in the ensemble piece *MEER, TEICH, SCHWEFELQUELLE* [sea, lake, sulfur spring] written in 2008 for the Ensemble Wiener Collage, which refers to an original quotation describing Strindberg’s painting technique. This new method of composition, tested here for the first time, undergoes refinement and elaboration in the *CAPRICES*, and becomes a new fascinating experience not only for Thomas Wally himself. He works here with the whole range of a sophisticated compositional technique: heterophonic, homophonic and polyphonic elements are employed in relation to fundamental musical ideas. Constant changes of tempo, their relationship to one another, and a succession of climaxes and rhythmic events at a breathtaking speed give each of these eight *CAPRICES* an individual form, a forward character and a richness of contrast that arises from the immediate experience—as Wally himself notes, these are for him “mirror images of certain moments of life”.

Wally has thus deliberately and consistently expanded from a twelve-tone overall spectrum into a 24-part quarter-tone chromaticism, which he seeks to achieve with the utmost variety of simple as well as refined means. Wally uses alienations of the available tones within the chromatic spectrum of a semitone in the same way that he seeks to explore new pathways of a microtonal spectrum.

In *CAPRICE (VII) ULTRAJAUNE* for six string instruments, he takes advantage of the possibility of scordatura tuning and distributes all 24 notes of a quarter-comma chromatic scale to the 24 open strings of the six string instruments.

In *LES ÎLES DES NOMBRES II*, his most recent piece for the Ensemble Wiener Collage, he works once more with the division of intervals contained within the twelve-tone spectrum, with minor seconds, minor thirds, fourths, fifths, major sixths and major sevenths producing intervals that project, so to speak, into the quarter-tone spectrum. Thus, the division of a small second produces a quarter-tone interval, that of a minor third a three-quarter tone interval, and so on.

The temporal sequence of harmonic relations plays a role in the organization of these newly arising intervals, insofar as it gives a denser structure to a rapid succession of a large amount of different harmonic information rather than a calm sequence of a manageable number of harmonic impulses. Consequently, different degrees of density within harmonic structures play a major role in Wally's compositional method.

When we also consider Wally's *PIENI JOULUSOITTO* (written for the 2009 Christmas Concert of the Ensemble Wiener Collage), we can detect some of the basic tendencies of his compositional method: he prefers a play of different homophonic and polyphonic structures, in which he willingly offsets quasi-scalar figures against each other, in order, as he puts it, "to avoid uniqueness within different and sometimes contradictory elements." It is not parallels that he seeks in heterophonic and polyphonic compilations, but rather analogies and similarities—whereby contrasts and sharp breaks also belong to his repertoire.

... *UND EIN EINZIGER TON WEINTE IN EINEM FRÜHLING ...* [... and a solitary sound cried during a spring ...] (2009) is a single-movement through-composed work for violin and orchestra (not a concerto!). Inspired by a Jean Paul quote about Joseph Haydn, Wally translates it into musical language. In the process, Jean Paul's novelistic phrases are fully reflected in the musical statement, just as the seeds of a lush tropical plant hide behind their blossoms and leaves. The work is therefore not program music in the traditional sense. Swift, galloping movements as well as dynamically intense orchestral interjections, from which long-lasting, sonically sharp, vibratoless violin sonorities develop, emerge less from the literary context than from the musical imagination of the composer. All events flow into the "weeping violin" that finally dominates the coda. Wally structures this section in an infinitely sensitive, almost tender way. It is precisely the musical expression that speaks so impressively to the listener rather than just a quote. In fragrant glissandi and in a modestly sobbing gesture, this conclusion gives the listener an unforgettable impression.

Between 2014 and 2016, Thomas Wally worked intensively on the composition of a piano cycle that goes beyond the scope of normal piano cycles in many ways. The title CYCLE: 25 EASY PIECES could be misinterpreted, but the pieces are by no means easy to play. Not only the meaning of some of these pieces, but also their level of difficulty is decidedly higher than what one would call “easy.”

The work title is a nod to the title of the American movie “*Five Easy Pieces*” (1970), in which Jack Nicholson embodies a former pianist. Five of the “classical” piano pieces that are processed in Wally’s cycle make their appearance in the film. For example, the 18th piece of the cycle, an ÉTUDE DE TRANSFORMATION: 24 PRÉLUDES, refers to the 24 *Préludes* op. 28 by Frédéric Chopin. In the film, Nicholson plays the E minor *Prélude* op. 28/4.

The 1st piece, INTRO (VS. EXTRO), and the 24th piece, EXTRO (VS. INTRO), mark the beginning and the end of the cycle. Additionally, the 25th piece, POSTSCRIPT (2x11x12): THE MELANCHOLY OF PERFECTION(ISM) provides an epilogue, and distinguishes itself from the other pieces in its seemingly ascetic inventiveness. The middle of the cycle is reached in the 13th piece INTERSCRIPTUM I / PASSACAGLIA: THE COLOR OF NUMBERS (3 & 4).

Within this framework, the composer now embeds ten “technical pieces” (as he describes the works based on purely compositional considerations) and seven “classical pieces” (these are pieces that relate to other music) in a carefully thought-out sequence. In addition, there are four interludes that pick up material from all the other piano pieces, put it into new contexts and reprocess it.

Take, for example, the piece that refers to Olivier Messiaen’s *Vingt regards sur l’enfant-Jésus*: QUARANTE-NEUF REGARDS SUR VINGT REGARDS—one of the “classical” pieces, and the 9th piece of the cycle. Wally extracts from each of Messiaen’s *Vingt regards* one or two short elements that are treated in two different ways. One variant of presentation, in which an element is presented, he calls “Contemplation”, the other, combining several elements, “Combination”. These two variants are separated by an essentially constant cell that has been reduced to a few tones. Wally calls this “Gari”. During the course of the piece, “Gari” gradually loses its separating function and is ultimately integrated into the dialectic of contemplation and combination.

“110x3x12”, the 17th piece of the cycle, may serve as an example of the “technical” pieces. Wally works here with a catalog of three-part chord structures that are presented on all 12 levels of the chromatic semitone. In this piece, the entire catalog is presented, with the composer dividing the material into sharp quartal, quintal, and triadic structures. As the piece progresses, Wally chooses either the possibility of processing one of these structures, or to combine several of these materials.

One could probably fill an entire book with examples, cross-references and background information about this piano cycle. In such a strong catalog of works one can speak

without exaggeration of a rich and mature creative oeuvre, even if the composer, in blatant understatement, still considers himself to be at an early stage in his development. In any case, one can still be very curious about what Thomas Wally will give us in the future.

## 13 Questions to René Staar

*Do you subscribe to a particular musical aesthetic?*

When I turned to composition in earnest in the mid-1980s, I wanted to combine serialism with the results of the rhythmic revolution found in the works of Bartók and Stravinsky. Through the influence of post-1945 developments, and especially the influence of Roman Haubenstock-Ramati, I received additional impulses that have positioned my work within the aesthetic of a cosmopolitan avant-garde. On the other hand, I always strive to develop my own principles and let them inform my music. As a result, it becomes necessary to have a clear position not only in relation to my compositions, but also in relation to the way my music fits within a social context.

*Could you characterize your music in three sentences?*

I strive for contrasts and tension. The challenges my music poses both for the interpreters and the audience give it an edge that enables it to overcome the indifference and banality that characterise modern society.

*Would you divide your own compositions into different phases or periods? Were there breaks? And if so, what caused them?*

My compositional method has developed in complex layers, and that makes a strict classification difficult. There were breaks to the extent that my life circumstances often resulted in shifts in my approach. But—always with a grain of salt—one can still detect the following periods:

- I. Early period of works based on improvisatory models (before 1972)
- II. Consolidation through clearly-defined rhythmic structures (1972-1978)
- III. Reflection on intervallic structures (1979-1989)
- IV. Orientation towards chordal dispositions and rhythms based on tempo relations (since 1989)

Since then, everything has been in flux...

*Extra-musical influences play an important role in your music. How exactly does a first impulse, an idea, a thought for a work manifest itself? Is this a purely musical inspiration?*

As a composer, I think in different layers and create multidimensional works. Whether the first impulse is purely musical or extra-musical is not really that important. Extra-musical ideas become important only if they lead to a musical counterpart. Breughel's *Children's Games* provides such an example: the games depicted on it urged me to create a musical counterpart—the MASKENTÄNZE op. 26 II bis. But it was the movement within the painting rather than the painting itself that inspired me. After all, play and movement are the primary components of our conception of music. Sometimes, several years, and even decades, separate the initial impulse of an abstract—and occasionally extra-musical—idea and its eventual realization in music. As a rule, inspiration needs to be nurtured in order to grow. Then I ask myself what kind of harmonic network could best illuminate this original idea, what rhythmic and contrapuntal elements are necessary within this particular framework. The development of a precise concept then becomes the basis of the composition, in which any extra-musical elements only play a very subordinate role. In some pieces this process occurs spontaneously and within a short amount of time, while in others it can last half a lifetime. There are pieces that develop out of a single idea, while others require a whole network of ideas, like HAMBULL op. 22g or TIME RECYCLING op. 22n. Such concepts are also about organization and order, and about deciding which ideas are primary and which less visible, even if they are just as important for cohesion. So it is not just about developing ideas, but also about organizing them and developing them into a meaningful compositional process.

*World politics also resonate in your music, social developments and urgent issues of our times such as authoritarian governments, wars, the refugee crisis, youth unemployment, the crisis of democracy ...*

I am shocked by the attacks on important humanitarian achievements, such as the Universal Human Rights, which only came about through tremendous sacrifices. The danger that a positive development will be frivolously thrown overboard lurks everywhere. Attacks on values such as education, freedom, respect for fellow human beings, our cultural heritage, or even friendship and love occur on a daily basis. I feel compelled to resist this trend vigorously both in my life and my music. I have addressed these issues in pieces such as the string quartet VANISHED DREAMS op. 22c (which deals with crimes committed against children and adolescents) or the one-act opera PROLOGUE OF AN ANONYMOUS op. 22m (a monologue of a disillusioned asylum seeker who is threatened with deportation and is finally arrested by the police). The demagogic devaluation of critical voices as a left-wing scare tactic and the ubiquitous propaganda emanating from hate groups can only be opposed through our knowledge and work. Perhaps this

was one of the reasons I chose Hugo Ball's sound poem DIRGE as the central element of my eponymous composition. Ball presented the poem in 1916 in response to his visit to the war front during World War I. I wanted to portray the endless pain caused by uninformed patriotism, and also point out the parallels to our time. This is also the subject of my poignantly expressive chamber music study UND MEIN SCHATTEN RINGT MIT DEINEM SCHREI [and my shadow wrestles with your scream] op. 27 III B1. In this case, the title comes from a line of a poem by the great Paul Celan, whose family perished in the Holocaust.

*The titles of pieces in contemporary classical music is an interesting subject. How do you go about naming a piece? How significant is the title, and at what point in the compositional process do you decide on it?*

The titles either already exist before I start composing or develop during the compositional process. Thus far, there have been only two instances where I have completed a composition but have yet to decide on the title. I gravitate towards colorful and sometimes even flamboyant titles, many of which are not part of the traditional classical musical vocabulary. I do this both because I want to trigger the audience's curiosity and to show that the pieces are different in terms of formal content. That's why there are no Sonatas Nos. 1-2-3-4 among my works. Of course, it may happen that I want to call a piece a symphony or a sonata, but then that would be a reflection of the form or other important content of the piece.

*You are a decidedly "polyglot" composer: your catalog of works includes titles not only in German, English, French and Spanish, but also in Swedish, Russian and Latin.*

I am very interested in multilingualism because of the tonal variety that exists in the different pronunciations of sounds and syllables. Multilingualism has played a decisive role in the librettos of my vocal works. In my oratorio HAMMABBUL I was preoccupied with the notion of which language God may have used to communicate with Noah. This led to the development of a synthetic language, which I invented especially for this work together with the linguist Anna Maria Adaktylos. We were inspired by certain peculiarities found in Sumerian, the oldest traditional language. Multilingualism also plays a role in my one-act opera PROLOGUE OF AN ANONYMOUS, as well as the fairytale work EINST IN KALTER WINTERSNACHT [Once upon Epiph'ny Eve] op. 22o bis. But I also like to work with sounds and syllables. This is evident in one of my last works, DIRGE op. 22p bis, Interpretations of a text by the Dadaist Hugo Ball.

*Your considerable musical “output” often involves very extensive cycles consisting of several pieces. Some of these cycles appear to be complete, while others continue to expand to a point of extreme complexity—for instance, there are twenty individual works that make up op. 22. What connects these pieces together?*

Some cycles were conceived from the outset as a series of works, while others continue to develop from a central nucleus. Diverse pieces are oftentimes juxtaposed within a cycle. This is already the case with my first completed cycle of six pieces, the *STRUCTURES I-VI* op. 7. In this cycle, the different instrumentations of the first five pieces together make up the chamber ensemble of the last piece.

The situation is different with *HOMMAGES* op. 14. These pieces are connected by the fact that each one concerns a particular person, and that they share a specific harmonic origin: I combined the musical letters of the dedicatees with harmonic material that remains the same for all the pieces, and becomes the starting point for each individual piece. Thus, in the first two pieces dedicated to Ernst Krenek (*STÄNDCHEN* for solo violin and *SITZCHEN* for solo piano), the half-step oscillation E – E flat – E provided the initial idea. In *60 TIMES SIGRID WIESMANN* (written in 2001 to celebrate the 60th birthday of Austrian musicologist Sigrid Wiesmann), the pitch sequence E flat – G – D – E – E flat – A, combined with the prescribed harmonic material, becomes the basis for sixty mini variations.

There are also cycles that share a particular type of instrumentation, such as the *STUDIES FOR STRINGS* op. 27, the *STUDIES FOR WINDS*, and the *GEMINI DUETS* op. 24. In the latter, the violin is “paired” with another instrument in each piece: so far, I have written sixteen duets that last between one and seven minutes. Then there is the cycle of op. 22, whose individual components range from solo pieces to large orchestral ensembles and even an oratorio. Here, the common feature is a very specific harmonic structure that plays a major role in all of the pieces that belong to op. 22. However, although I have been working on this cycle since 1991, it is still not complete ...

*How do you feel about some of your works being incomplete? Do you endeavor to complete and develop them, or rework them?*

Especially during the years I was involved in orchestral projects, I had to take sections of music that I had planned to include in more extensive compositions and prepare them for performance as if they were self-contained works. My numerous activities and obligations (as a musician, conductor and teacher) have oftentimes forced me to conceive works in my mind that I can only partially realize one section at a time—a process that can last several years. Similarly to Pierre Boulez, I feel like a composer often obstructed by external circumstances. In order to counteract this fragmented way of

working, I have devised the idea of combining my concepts into various cycles that I can continue to work on and revisit as often as I want to.

I handle the issue of how to complete a piece on a case-by-case basis. For pieces that have already been completed, I often want to achieve greater accuracy in articulation, phrasing or dynamics through a more precise notation, and based on the experience of hearing them in performance. But there are also movements that have a provisional conclusion due to a lack of time and therefore require further work: occasionally that may necessitate a streamlining of the compositional process, additions, or a different form of development.

*One of the peculiarities of your compositional process is that you often write pieces that somehow precede the composition of a larger work, as well as pieces that follow the composition of a work. Is there an explanation behind this?*

Yes, the preparation for a project sometimes manifests itself in a condensed structure that functions as an independent composition. On the other hand, there are also works that force a continuation, or, to put it another way, there are pieces that draw consequences from a previously composed work. I usually express these relationships by adding “bis” or “ter” after the opus number.

This tendency is already evident in my earliest works. PROLEGOMINI op. 4 for two guitars, written in 1979, even allude to it in their title as “preparatory pieces.” There are other preparatory pieces that never evolved sufficiently to become part of a larger cycle, such as the STUDIES ON DREAMY MOMENTS op. 16 for solo flute, and the MINOTAUR STUDY op. 23a for solo violin. However, such preparatory pieces to important works oftentimes “solidify” into their own individual groups. 5x5 SHORT INTERMEZZOS FOR PIANO op 22j, which precede TIME RECYCLING, and the 10 STUDIES op. 9 bis, which lead to JUST AN ACCIDENT, belong to this category. I explicitly relied on the consequences of a previous composition in EPILOGUE TO JUST AN ACCIDENT op. 9 ter. My aim here was to present the entire harmonic material from the large-scale melodrama once more in time-lapse fashion, condensed as a four-minute miniature. This metamorphosis results in a piece that has a completely independent structure not only in terms of duration, but also in terms of form and content.

*You have withdrawn some of your works. What are the reasons for that? Are there aesthetic considerations involved?*

This affects only a few works. I feel compelled to withdraw a work when the idea and its realization seem inadequate to me. For some of them I have written new versions (an example would be LA FONTAINE DE SANG op. 22b). Some works simply needed to “rest,” while others no longer exist.

*Are there certain works that, in retrospect, you regard as particularly successful both in terms of composition and reception? And what distinguishes such a work?*

Yes, there are such works. Strangely enough, sometimes there is a discrepancy between what I feel is a successful work and what is successful in terms of audience reception. Many of what I consider as my best works are rarely performed and thus are not successful, while my interest in some of my frequently performed pieces has diminished with time.

*How important is improvisation in your music? Do you allow interpretive choices to the performers, and do you leave space for their own creativity?*

Of course I am very aware of improvisation, but in my music it plays a subordinate role. The element of parody that is often part of my music usually develops out of an improvisatory impulse, but it is more of a “thought improvisation” rather than something that requires a musical instrument for its initial inspiration. Only one piece – JAM SESSION “FOR FRITZ” op. 14/6 deals explicitly with improvisation. Even in this instance, though, I am planning to revisit the piece and make my intentions more precise. I almost never use aleatoric elements.

*Some of your compositions have a “pedagogical background”...*

Indeed, I have always considered it extremely important to pass on knowledge and ideas to younger generations. This goal is reflected in projects such as writing a violin method or a new kind of *Clavierübung*. I fear, however, that both projects will remain large-scale torsos. But at least one volume of the violin method has been completed. It contains exercises, duets for students and teachers, and ensemble pieces for several violins. Incidentally, these pieces also exist in a microtonal version entitled VIOLIN MICRO MIX op. 26 I ter. This version provides an additional challenge to students who should be familiar with intervals smaller than a semitone from an early age.

*Is public recognition as a composer important to you?*

Recognition is necessary for me insofar as it creates important foundations for larger projects. The required support for such projects usually results from increased recognition.

*As the conductor of an ensemble dedicated to performing new music, you always have the latest works by your fellow composers on your desk, then in your mind and on the podium. In other words, you are deeply involved with the creative products of others in order to analyze, understand, evaluate, and interpret them. Does that affect your own compositions?*

I think that engaging with the music of other composers can be a very fruitful and rewarding experience for several reasons. To begin with, it can inspire and strengthen the foundations of one's own work. But it is also necessary because otherwise our horizon remains very limited. We should not simply rehash what we are already familiar with! Escaping the ghetto of our own ideas is therefore an effective means of not remaining trapped within a monoculture.

*What are your future plans as a composer?*

Of course, I intend to complete unfinished and incomplete compositions. At the moment, I am occupied with a Sonata for piano left hand and a TROMBONE CONCERTO, which I have been working on for seven years. A new work combining orchestral and choral forces will probably be commissioned by a renowned German institution. Also, I still have the dream to write a full-length opera. In preparation for this undertaking, I am planning to write a one-act opera based on a short story by Anna Kim.

**Impressum:**

Autor aller Essays: René Staar

Lektorat, Redaktion und Layout: Julia Bungardt

Übersetzungen: John Moraitis

Wien, April 2018