



GEORG FRIEDRICH HAAS (*1953)

1 in vain
für 24 Instrumente (2000)
(first recording)
Auftragswerk des WDR

TT 63:13

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling

Klangforum Wien

Vera Fischer *flute 1*
Eva Furrer *flute 2*
Markus Deuter *oboe, english horn*
Donna Wagner Molinari *clarinet*
Bernhard Zachhuber *bass-clarinet*
Lorelei Dowling *bassoon, contrabassoon*
Gerald Preinfalk *saxophone*
Christoph Walder *horn 1*
Noam Yogev *horn 1*
Andreas Eberle *trombone 1*
Franz Geroldinger *trombone 2*
Gunde Jäch-Micko *violin 1*
Annette Bik *violin 2*
Clemens Linder *violin 3*
Dimitrios Polisoidis *viola 1*
Andrew Jezek *viola 2*
Andreas Lindenbaum *violoncello 1*
Benedikt Leitner *violoncello 2*
Uli Fussenegger *double-bass*
Krassimir Sterev *accordion*
Giovanna Reitano *harp*
Lukas Schiske *percussion 1*
Björn Wilker *percussion 2*
Florian Müller *piano*

Bernhard Günther in vain

Für das Hören von Musik sind melodische Linien, wohltemperierte Tonhöhenraster und der Akzentstufentakt ungefähr das, was Geländer, Handlauf, gewohnte Größe und Anordnung der Stufen für das Gehen auf Stiegen sind. Die Normtreppe entbindet vom Nachdenken über Gehbewegungen; die gewohnten Proportionen von Tonhöhen und Zeitmaßen in der Musik sind nicht dazu angetan, die Aufmerksamkeit auf ihre eigene Beschaffenheit zu lenken. Der regelmäßige Puls und die Zwölftteilung der Klavieroktave werden üblicherweise ebenso wenig als Besonderheit empfunden wie die Sitze im Konzertsaal oder die Scheinwerfer über der Bühne.

Um sich der Komposition *in vain* von Georg Friedrich Haas zu nähern, kann man übrigens gleich bei den Scheinwerfern beginnen. Die Lichtintensität im Konzertsaal ist in der Partitur vorgeschrieben und reicht von „konzertmäßiger Podiums- und Pultbeleuchtung“ bis zu völliger Dunkelheit. Insbesondere die laut Partituranweisung im Finstern zu spielende Musik bringt dabei nicht nur Publikum und Interpreten in eine ungewohnte Lage, sondern zunächst einmal den Komponisten: Denn erstens sollten sich die Stimmen relativ leicht auswendig lernen lassen, zweitens muss alles zu Spielende mit dem Gehör kontrollierbar sein, und drittens ist es vergeblich, von einem unsichtbaren Dirigenten die Erfüllung seiner üblichen Aufgaben zu erwarten. Wenn wenige Minuten nach Beginn von *in vain* das Licht allmählich verschwindet, kommen die raschen, ineinander verwobenen

Abwärtslinien des Anfangs zum Erliegen; es bleiben leise, liegende Töne übrig, die einander in Vierteltonschritten ausweichen. Dieser eigentümliche „Klang ohne Licht“ bleibt übrigens auf der CD nicht nur erkennbar, sondern lässt sich im Wohnzimmer theoretisch viel originalgetreuer in Finsternis hüllen als im Konzertsaal mit vorgeschriebener Notbeleuchtung. Die Musik taucht in völlige Nachtschwärze, orientiert sich von neuem, tastet sich vor.

„Eine Tradition mikrotonaler Musik gibt es nicht. Bis weit ins 20. Jahrhundert haben alle KomponistInnen, die mikrotonal komponierten, von neuem angefangen. Auch heute noch gilt es als etwas Ungewöhnliches, Mikrotöne einzusetzen. Es ist nötig, zu begründen, warum man Töne außerhalb des temperierten Systems verwendet.“ (Haas).

Diese Ungewohntheit ist oft Ansatzpunkt der Kompositionen von Georg Friedrich Haas. Nicht, dass er von sich behaupten würde, die Mikrotonalität neu zu erfinden; ganz im Gegenteil: Er lässt die Erfahrungen der – im Übrigen recht unterschiedlichen – Harmonik-Konzepte von zumindest Ivan Wyschnegradsky, Alois Hába, Giacinto Scelsi, James Tenney und Harry Partch in sein Komponieren einfließen. Ebenso wenig geht es Haas um die „Verbesserung“ des temperierten Systems, etwa in Richtung auf den offensichtlichen Schönklang der „Just intonation“, der reinen Stimmung. Seine Musik lässt oft gerade die Differenzen zwischen Gewohntem und Möglichem hörbar werden, rückt genau das in den Mittelpunkt der Betrachtung, was unter Hörerwohnheiten verschüttet ist. Die in der Musik von

Georg Friedrich Haas oft ohrenfällige Reduktion – die Abwesenheit üblicher Melodien, die in Beschleunigungen und Verlangsamungen zerrinnende Rhythmik, die Beschränkung auf wenige Tonhöhen und Artikulationsweisen – verweist die Zuhörenden fast unweigerlich auf den Klang und auf die Form, lässt Zwischentöne von neuem hörbar werden.

... dann werde ich bevor ich mich von neuem am selben Punkt und ungefähr im selben Zustand wiederfinde nacheinander folgendes sein.

Samuel Beckett, „Wie es ist“
Deutsch von Elmar Tophoven.

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1961.

Einige Beispiele zur Verwendung von Mikrotönen aus *in vain*, for the record: In die „normale“ temperierte Intonation des Beginns schleichen sich zunächst fast unbemerkt einzelne (hohe) Teiltöne; je dichter diese zu Klangspektren zusammengeformt werden, um so mehr entsteht den gewohnt gleichmäßigen Halbtönen der temperierten Stimmung die Gegenwart der natürlichen Teiltonreihe mit ihren mit zunehmender Höhe immer kleiner werdenden Intervallen. Wie schon im Violinkonzert stehen zwei harmonische Ausgangsmaterialien einander gegenüber: einerseits Ausschnitte reiner Obertonreihen, andererseits aus Tritonusintervallen, Quarten und Quinten gebildete Akkorde in der temperierten Klavierstimmung (wie sie sich häufig auch bei Wyschnegradsky finden). Der Unterschied zwischen diesen beiden Tonsystemen verschwimmt nach dem Ende der zweiten Dunkelphase mit der erneuten Beschleunigung des Tempos in der zunehmenden Dichte des Klangs.

Gerade im Übergang zu dieser zweiten und letzten Dunkelphase kommt es auch zu Kombinationen verschiedener Obertonspektren – und damit zu hörbaren Reibungen. Beispielsweise spielen Hörner und Posaunen gleichzeitig die Terz cis-e – allerdings einerseits aus dem Obertonspektrum von A, andererseits aus dem von Fis, was in diesem Fall bedeutet, dass die beiden kleinen Terzen unterschiedlich groß sind und sich quasi ineinander schachteln lassen, mit 1/6 beziehungsweise 1/12 Ton „Luft“ – und mit scharfen Reibungen im Zusammenklang. Hatte Haas diese Bauweise ähnlich schon in *Nach-Ruf ... ent-gleitend ...* mit mikrotonal versetzten Grundtönen verwendet, so sind die Grundtöne bei *in vain* dem temperierten System entnommen – und lassen also nichts anderes hörbar werden als die in diesem verborgene Mikrotonalität.

Noch einmal: Für das Hören von Musik sind melodische Linien, wohltemperierte Tonhöhen-Raster und der Akzentstufentakt ungefähr das, was Geländer, Handlauf, gewohnte Größe und Anordnung der Stufen für das Gehen auf Stiegen sind. Schon subtile Abweichungen vom Normalmaß, perspektivische Verzerrungen, wie sie sich bei Treppen im Vatikan oder in Odessa finden, sorgen für Irritation. In einer berühmt gewordenen Lithographie verbindet Maurits C. Escher das obere und das untere Ende einer Treppe und führt so einen Mikrokosmos der Ziellosigkeit vor. Die merkwürdigen Bilder Eschers scheinen übrigens auch etymologisch mit *in vain* verwandt: „Vanitas“ als früher übliche Bezeichnung für eine bestimmte Art der Stilleben in der Malerei. Bei *in vain* – Englisch für „vergebens“ – finden sich solche trägerischen Spiralen in mehrfacher Hinsicht.

Bis hinein in kaum wahrnehmbare Details sind weite Teile des Stücks durch miteinander verwobene, „unendlich“ absteigende Tonhöhenfolgen geprägt. Gegen Ende des Stückes führt ein ausgedehntes Accelerando in sich selbst zurück. Großflächige, ausgedehnte Prozesse mit allmählichen Verwandlungen, trügerische Spiralbildungen – sowohl in der Tonhöhenorganisation wie in der Zeitstrukturierung – sowie das „Zurückkehren in überwunden geglaubte Situationen“ (Haas) sind das Formprinzip von *in vain*.

Die hörende Erfahrung des Gesamtklangs ist für Haas entscheidend: „Ich vertraue Klanganalysen ebenso wenig, wie ich Reihentabellen vertraue“, sagt er mit Blick auf die detaillierten Computeranalysen realer Klänge, wie sie für die ebenfalls auf Obertonspektren zurückgreifende Musik von Gérard Grisey und Tristan Murail am Anfang stehen. Eine Vorliebe für Zahlen hat Georg Friedrich Haas durchaus; die implizite Zahlensymbolik reicht bei *in vain* bis in die Beziehung der Besetzungsgröße (24 Instrumente im Dunkeln, plus Dirigent im Hellen) zum mikrotonalen Intervall 24:25 hinein. Doch über alle Konstruktion hinweg kultiviert Georg Friedrich Haas eher Alois Hábas Formideal des „freien Schweifens ohne thematischen Zusammenhalt“. Und als Quelle für instrumentierte Obertonreihen verweist Haas nicht auf Zeitgenossen wie Tristan Murail, sondern auf die unauffälligen Septakorde von Franz Schubert.

in vain

When listening to music, melodic lines, well-tempered pitch intervals, and shifting accents tally with the railing, handrail, accustomed size and arrangement of steps when climbing a staircase. A standard staircase disengages the mind from thinking about the walking movements; the accustomed proportions of pitch and time in music do not intend to direct the listener's attention to their texture. The regular pulse and the division of the piano octave into twelve parts are usually perceived as nothing special, just as the seats in a concert hall are not, nor spotlights on a stage.

To approach Georg Friedrich Haas' composition *in vain*, one can begin directly with the spotlights. The light intensity in the concert hall is annotated in the score and ranges from “concertlighting as for podium and lectern” to complete darkness. It is the music, to be played in complete darkness according to the score annotations, that puts not only the audience and the performer in an unaccustomed position, but above all the composer himself. Firstly, the vocals should be easy to memorize, secondly everything that is played must be controllable by ear, and thirdly it is futile to expect an invisible conductor to perform his usual tasks. When the light gradually fades, only minutes after *in vain* begins, the quick, interlaced downward lines starting from the outset cease, while soft, lying tones remain, dodging each other by way of quarter-tone intervals. This peculiar “sound without light” is not only easily made out on the CD, but, theoretically, is much more easily wrapped by the darkness of a living room, as

originally intended, than in the concert hall with its required emergency lighting. The music dips into the pitch-black darkness of the night, finds its bearings anew, and gropes its way forward.

“Microtonal music has no tradition. Until late in the 20th century, all composers writing microtonal music had to begin anew every time. Even today, using microtones is considered out of the ordinary. You need to justify the use of tones from outside the tempered system.” (Haas)

This lack of familiarity is often the starting point for compositions by Georg Friedrich Haas. Not that he purports to having reinvented microtonality; quite the contrary: He allows the experiences of – incidentally, rather varying – harmonic concepts of at least Ivan Wyschnegradsky, Alois Hába, Giacinto Scelsi, James Tenney, and Harry Partch to flow into his compositions. Similarly, Haas does not intend to “improve” the tempered system by moving toward the obvious euphony of “Just intonation”, of pure mood. His music often turns to make hearable the differences between the usual and the possible, moving what is buried below our listening habits into the focus of attention. The reduction the ear often discerns in the music of Georg Friedrich Haas – the absence of ordinary melodies, the melting away of rhythm in acceleration and deceleration, the limitation to only a few pitch levels and modes of articulation – unfailingly refers listeners to the sound and the form, allowing in-between tones to become heard once again.

Some examples for the use of microtones from *in vain*, for the record: In the “normal” tempered

intonation the piece sets out with, individual (high) tones initially sneak in nearly unnoticed; the more densely these sound spectra are formed, the more the counter-world emerges with the natural series of partials and their intervals, which increasingly contract as the pitch rises, contrasting these wanted regular partials of the tempered mood. As in Violinkonzert, two harmonic starting points are contrasted: on the one hand, extracts of pure overtone series, on the other hand, chords in the tempered piano mood made of thirds, fourths, and fifths (as often encountered with Wyschnegradsky). The difference between these two tone systems blurs after the end of the second dark phase with a renewed acceleration of the tempo in the increasing density of the sound.

Right at the transition to this second and last dark phase a combination of various overtone spectra sets in – and thus audible friction. For instance, horns and trombones play the third C#-E simultaneously – however, from the overtone spectrum of A, on the one hand, and from F sharp, on the other, implying, in this case, that the two small thirds are of different sizes and can virtually be fitted into each other, with 1/6 th or 1/12 th of a tone difference respectively – and with abrasive friction resounding together. While Haas used this manner of construction in a similar way in *Nach-Ruf ... ent-gleitend ...* using fundamentals set with microtones, the fundamentals of *in vain* are derived from the tempered system – and let nothing but the microtonality hidden within be heard.

Once again: When listening to music, melodic lines, well-tempered pitch intervals, and shifted

accents, tally with the railing, handrail, accustomed size and arrangement of steps when climbing a staircase. Mere subtle deviations from the standard, distortions in perspective, as with the stairs of the Vatican or in Odessa, cause irritation. In a now famous lithography, Maurits C. Escher combines the upper and lower ends of a staircase and thus presents a microcosm of aimlessness. The curious pictures of Escher also seem related to *in vain* etymologically: “Vanitas” as a former common description for a certain type of still life in painting. *in vain* contains such delusive spirals in several ways. Large parts of the piece are characterised by mutually interlaced, “infinitely” descending pitch levels, even the hardly perceivable details. Near the end, an extended accelerando withdraws into itself. Vast, extensive processes with gradual transformations, deceptive spiral formations – both in the organisation of pitch levels and in the time structure – and the “return to situations deemed to be overcome” (Haas) are the form principle of *in vain*.

The hearing experience of the overall sound is decisive for Haas: “I don’t trust in sound analyses nor in row charts”, he explains, examining the detailed computer analyses of real sounds as those found at the beginning in Gérard Grisey’s and Tristan Murail’s music, which also have recourse to the upper tone spectrum. Georg Friedrich Haas really has a bent for numbers; the implicit symbolism of numbers in *in vain* applies even to the relation between the size of orchestration (24 instruments in the dark, plus the director in the light) and the microtonal 24:25 interval. Over and beyond construction, Georg Friedrich

Haas tends to cultivate Alois Hába’s ideal concept of form, described as “free rambling without thematic context”. And Haas does not refer to contemporaries such as Tristan Murail as the source of instrumented overtone series, but rather to the repetitive sevenths of Franz Schubert.

in vain

Les lignes mélodiques, les trames de hauteurs de sons bien tempérées et la mesure des degrés accentués sont à l’audition de la musique ce que représenteraient la rampe, la main-courante, la hauteur et l’ordonnement des marches, lorsqu’il s’agit de monter un escalier. Un escalier normalisé libère de l’obligation de réfléchir aux mouvements de la marche ; les proportions habituelles de hauteur du son et de tempo dans la musique ne sont pas destinées à attirer l’attention sur leur qualité intrinsèque. Habituellement, la pulsation régulière et la division dodécaphonique de l’octave du piano sont aussi peu ressenties comme quelque chose d’exceptionnel que le sont les sièges dans une salle de concert, ou bien les projecteurs au-dessus de la scène.

Au demeurant, pour aborder *in vain*, la pièce de Georg Friedrich Haas, on peut commencer d’emblée par les projecteurs. L’intensité lumineuse dans la salle de concert est préconisée dans la partition et va de « l’éclairage de concert pour le podium et les pupitres » à l’obscurité complète. C’est notamment la musique devant être jouée dans le noir (conformément

aux indications contenues dans la partition) qui met non seulement le public et les interprètes dans une situation inhabituelle, mais aussi et avant tout le compositeur : Car, en premier lieu, les voix doivent pouvoir être apprises relativement facilement par cœur, en second lieu, tout ce qui est joué doit être contrôlable à l’oreille, et en dernier lieu, il est vain d’attendre d’un chef d’orchestre invisible qu’il remplisse les tâches qui lui sont habituellement imparties. Quand la lumière s’éteint progressivement, quelques minutes après le commencement de *in vain*, les lignes musicales descendantes du début, rapides et entrelacées, s’estompent pour disparaître ; ne demeurent alors que des sons tenus, feutrés, qui s’évitent les uns les autres en quarts de tons. En outre, ce singulier « timbre sans luminosité » n’est pas seulement reconnaissable à l’écoute du compact-disc, il est même théoriquement plus facile de le reproduire dans l’obscurité d’une salle de séjour que dans une salle de concert pourvue d’un éclairage de secours. La musique plonge dans une nuit complète, pose de nouveaux jalons, elle évolue à tâtons.

« Il n’existe pas de tradition de la microtonalité dans la musique. Jusqu’à une époque tardive du 20^{ème} siècle, tous les compositeurs qui composaient de manière microtonale ont été obligés de partir de zéro. De nos jours encore, l’utilisation de microtons est considérée comme inhabituelle. On est contraint de justifier l’emploi de sons étrangers au système tempéré. » (Haas). Ce caractère inaccoutumé est souvent le point de départ des compositions de Georg Friedrich Haas. Il ne prétend en rien réinventer la microtonalité, bien au contraire : il glisse dans son

processus de composition les expériences des concepts liés à l’harmonie (au demeurant fort différents) de compositeurs tels Ivan Wyschnegradsky, Alois Hába, Giacinto Scelsi, James Tenney et Harry Partch. Pour Haas, il n’y va pas non plus de « l’amélioration » du système tempéré, qui aurait pour but le timbre manifestement harmonieux de « l’intonation juste ». Souvent, ce sont justement les différences entre l’habituel et le possible que sa musique rend audibles, elle extrait ce qui est enseveli sous les strates de l’habitude acoustique pour en faire le point de convergence de l’attention. Avec son absence de mélodies au sens commun, sa rythmique se réduisant à des accélérations et ralentissements, sa limitation à peu de notes et d’articulations, la réductionnisme sensible à l’oreille qui caractérise la musique de Georg Friedrich Haas renvoie les auditeurs presque infailliblement au son et à la forme, rend les harmoniques à nouveau perceptibles.

Quelques exemples d’utilisation de microtons dans l’oeuvre *in vain* : des harmoniques aigus isolés s’introduisent de manière presque imperceptible dans l’intonation tempérée et « normale » qu’on trouve au début ; plus leur densité augmente pour former des spectres sonores, plus on assiste à l’émergence des séries harmoniques naturelles avec leurs intervalles diminuant à mesure que croît la hauteur, un monde opposé à celui du tempérament égal divisé en demi-tons égaux. Comme dans le Violinkonzert, ce sont là deux produits harmoniques de base qui se font front : d’une part des fragments de séries d’harmoniques, d’autre part des accords composés

The image shows a complex musical score for the piece 'in vain' by Georg Friedrich Haas. It features multiple staves for different instruments and voices. At the top, there are vocal staves with lyrics in German. Below these are staves for piano, trombones, and trumpets. The score includes various annotations and markings, such as 'PLATTENLOCKE (I)', 'schiefen Tones', and 'Lernzettel'. The music is characterized by its intricate harmonic structure and use of microtonality.

in vain: Dunkelstelle zwischen Takt 529 und 530 eingefügt, S.164
 © copyright 2000 by Universal Edition A.G., Wien / UE31759

à partir de quarts augmentées, de quarts et de quintes au diapason du piano (tels qu'on les trouve souvent chez Wyschnegradsky). La différence existant entre ces deux systèmes tonals s'estompe à l'issue de la seconde phase obscure, avec l'accélération renouvelée du tempo au sein de l'accroissement de la densité sonore. C'est justement lors de la transition vers cette deuxième et dernière phase obscure que s'opèrent des combinaisons de spectres harmoniques et que se produisent des frottements sensibles. Les cors et les trombones, par exemple, jouent simultanément la tierce do dièse-mi, mais d'une part à partir du spectre harmonique du la, d'autre part à partir de celui du fa dièse, ce qui signifie dans ce cas que les deux tierces mineures ont des intervalles de grandeur différente, qu'elles s'embroient quasiment l'une dans l'autre avec respectivement 1/6 et 1/12 ton « d'espace » et produisent des dissonances marquées. Alors qu'Haas avait déjà utilisé une structure similaire dans *Nach-Ruf ... ent-gleitend ...* avec des sons fondamentaux transposés de manière microtonale, dans *in vain*, les sons fondamentaux sont empruntés au système tempéré et ne rendent ainsi audible que la microtonalité qu'il recèle. Je répète : les lignes mélodiques, les trames de hauteurs de sons bien tempérées et la mesure des degrés accentués sont à l'écoute de la musique ce que représentent la rampe, la main-courante, la hauteur et l'ordonnement des marches, lorsqu'il s'agit de monter un escalier. De simples déviations par rapport à la norme, des déformations de la perspective, telles qu'on les trouve dans certain escalier du Vatican ou bien

à Odessa, suffisent déjà à susciter l'incertitude. Sur une lithographie devenue célèbre, Maurits C. Escher relie le haut au bas d'un même escalier et présente ainsi un microcosme de l'errance. Il semble d'ailleurs qu'il existe aussi une parenté étymologique entre les curieux dessins d'Escher et *in vain* : la vanité (lat. « vanitas ») était le nom donné à une certaine forme de nature morte dans les Beaux-Arts. Dans *in vain* (mot anglais pour « en vain »), on trouve ces spirales trompeuses à maints égards. Jusque dans des détails à peine perceptibles, de grandes parties de la pièce sont marquées par des suites d'harmoniques descendant « à l'infini », imbriquées les unes dans les autres. Vers la fin de l'oeuvre, un vaste accélérando ramène à lui-même. Le principe formel de l'oeuvre *in vain* se compose de processus étendus et vastes avec des métamorphoses progressives, de spirales trompeuses en formation (aussi bien au niveau de l'organisation des sons que de la structuration temporelle), ainsi que du « retour à des situations que l'on croyait surmontées » (Haas). L'expérience d'écoute du son dans sa totalité est cruciale pour Haas : « Je me fie aussi peu aux analyses du son qu'aux tables de progression arithmétique », dit-il, le regard posé sur les analyses détaillées des sons réels, effectuées à l'ordinateur, telles qu'on les trouve au début de la musique de Gérard Grisey et Tristan Murail, qui a elle aussi recours aux spectres d'harmoniques. Georg Friedrich Haas a tout de même une prédilection pour les nombres : le symbolisme implicite des nombres s'étend dans la pièce *in vain* jusqu'à la relation existant dans la distribution instrumentale (24 instruments dans l'obscurité,

plus un chef d'orchestre dans la lumière), jusqu'à l'intervalle microtonal 24:25. Cependant, au-delà de toute construction, Georg Friedrich Haas cultive plutôt l'idéal formel d'Alois Hábas, « le libre vagabondage sans cohésion thématique ». Et s'il s'agit de remonter aux sources des séries d'harmoniques, ce n'est pas à des contemporains comme Tristan Murail que nous renvoie Haas, mais bien aux perpétuels accords de septième de Franz Schubert.

Georg Friedrich Haas

1953 in Graz geboren. Kompositionsstudium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz (u. a. bei Gösta Neuwirth), Klavierstudium und Studium der Musikpädagogik. 1981–83 postgraduelles Studium bei Friedrich Cerha in Wien. 1999: Next Generation-Komponist bei den Salzburger Festspielen. 1999/2000: Stipendiat des DAAD in Berlin. Zahlreiche Preise, darunter Sandoz Preis (1992), Förderungspreis für Musik des Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur (1995) und Ernst Krenek-Preis der Stadt Wien für die 1996 (konzertant) und 1998 (szenisch) bei den Bregenzer Festspielen uraufgeführte Kammeroper *Nacht* (1998). Preis der Stadt Wien für Musik 2002. 2003: UA der Oper *Die schöne Wunde* bei den Bregenzer Festspielen. Weitere Werke (Auswahl): ...*Wer, wenn ich schrie, hörte mich...* für Schlagzeug und Ensemble (1999), ...*Einklang freier Wesen...* für 10 Instrumente (1994/95, rev. 1996), *Nacht-Schatten* für Ensemble (1991)

und „ ...“, Doppelkonzert für Akkordeon, Viola und Kammerensemble (1994) (2002 auf KAIROS erschienen).

Georg Friedrich Haas is born in Graz in 1953. He studied composition at the University of Music and Performing Arts in Graz (inter alia with Gösta Neuwirth), piano, and music pedagogy. 1981–83 postgraduate studies with Friedrich Cerha in Vienna. In 1999 Next Generation Composer at the Salzburg Festival. DAAD scholarship to Berlin in 1999/2000. He was awarded numerous prizes, including the Sandoz Award (1992), Music Award of the Federal Ministry of Science, Research and Culture (1995), and the Ernst Krenek Prize sponsored by the City of Vienna for his chamber opera *Nacht* (1998) premiered in 1996 (in concert) and 1998 (on stage) at the Bregenz Festival. Music Prize City of Vienna 2002. 2003: premiere of *Die schöne Wunde* at the Bregenz Festival. Other works (selection): ...*Wer, wenn ich schrie, hörte mich...* for percussion and ensemble (1999), ...*Einklang freier Wesen...* for 10 instruments (1994/95, rev. 1996), *Nacht-Schatten* for ensemble (1991) and „ ...“, double concerto for accordion, viola and chamber ensemble (1994) (2002 by KAIROS published).

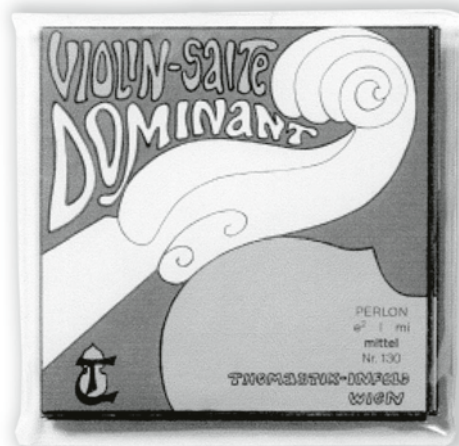
Né en 1953 à Graz (Styrie). Etudes musicales à la Musikhochschule für Musik und darstellende Kunst de Graz : composition (chez Gösta Neuwirth, entre autres), piano et pédagogie de la musique. Entre 1981 et 83, il a suivi des études supérieures auprès de Friedrich Cerha à Vienne. En 1999, il a été élu compositeur de la prochaine génération (Next Generation-Komponist) dans le

cadre du Festival de Salzburg. En 1999/2000, il a été boursier du DAAD à Berlin. Georg Friedrich Haas a obtenu de nombreux prix, parmi ceux-ci le Prix Sandoz (1992), le Prix d'encouragement de la musique décerné par le ministère fédéral de la science, de la recherche et de la culture en 1995 (Förderungspreis für Musik des Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur), et en 1998, le Prix Ernst Krenek de la Ville de Vienne pour son opéra da camera *Nacht*, créé dans le cadre des Festspiele de Bregenz en version concertante en 1996, puis en version scénique en 1998. Prix de la Musique de la Ville de Vienne en 2002. 2003 : Création de l'opéra *Die schöne Wunde* au Festival de Bregenz. Autres oeuvres (sélection) : ...*Wer, wenn ich schrie, hörte mich...* pour percussion et ensemble (1999), ...*Einklang freier Wesen...* pour 10 instruments (1994/95, rev. 1996), *Nacht-Schatten* pour ensemble (1991) et „ ...“, double concerto pour accordéon, alto et ensemble de chambre (1994) (parues en 2002 chez KAIROS).

Sämtliche Künstler-Biographien sind auf der KAIROS-Website unter www.kairos-music.com nachzulesen. / All artist biographies are available for perusal on the KAIROS website at www.kairos-music.com. / Toutes les biographies des artistes peuvent être consultées sur le site internet de KAIROS à l'adresse suivante : www.kairos-music.com

English translations by
BrainStorm translations & interpretation
Traductions françaises de Isabelle dupont

The Reference Standard



THOMASTIK-INFELD

V I E N N A

WWW.THOMASTIK-INFELD.COM

MISATO MOCHIZUKI

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

Klangforum Wien
Johannes Kalitzke
0012402KAI

WOLFGANG RIHM

Klavierstücke 7, 5, 4, 2, 1

Bernhard Wambach
0012372KAI

GEORG FRIEDRICH HAAS

Wer, wenn ich schrie, hörte mich ...
" ... Einklang freier Wesen ... "
Nacht-Schatten
" ... "

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012352KAI

JOHANNES MARIA STAUD

A map is not the territory
Bewegungen
Polygon. Musik für Klavier und Orchester
Black Moon
Berenice. Lied vom Verschwinden

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling . Emilio Pomàrico
RSO Wien . Bertrand de Billy
0012392KAI

GIACINTO SCELSI

Action Music N° 1
Suite N° 8

Bernhard Wambach
0012312KAI

OLGA NEUWIRTH

Clinamen / Nodus
Construction in Space
LSO . Pierre Boulez

Klangforum Wien
Emilio Pomàrico
0012302KAI

HELMUT LACHENMANN

Das Mädchen mit den Schwefelhölzern
Musik mit Bildern

Staatsoper Stuttgart
Lothar Zagrosek
0012282KAI

OLGA NEUWIRTH

Bählamms Fest
Musiktheater in 13 Bildern nach Leonora Carrington

Klangforum Wien
Johannes Kalitzke
0012342KAI

NEUE MUSIK

KOMMENTIERT
Einführung in die Neue Musik

0011012KAI

KAIROS

© 2017 & © 2003 paladino media gmbh, Vienna www.kairos-music.com

© 10488 ISRC: ATK94032301