



GEORG FRIEDRICH HAAS (* 1953)

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Wer, wenn ich schrie, hörte mich ...
for percussion and ensemble (1999)
Lukas Schiske (percussion) | 24:29 |
| 2 | “... Einklang freier Wesen ...”
for 10 instruments (1994/1995, Revision 1996) | 13:40 |
| 3 | Nacht-Schatten
for ensemble (1991) | 14:21 |
| 4 | “....”
double concerto for accordion, viola
and chamber ensemble (1994)
Dimitrios Polisoidis (viola), Georg Schulz (accordion) | 14:03 |

Sylvain Cambreling
Klangforum Wien

TT

66:54

234 Produktionen des ORF
Coverfoto: © Johanna Kempfner-Haas

Klangforum Wien

Eva Furrer Flöte (1)
Martin Fahlenbock Flöte (2), Baßflöte (3)
Helen Navasse Flöte (3)
Markus Deuter Oboe (1), Englischhorn (3)
Bernhard Zachhuber Klarinette (1, 3, 4)
Donna Wagner Molinari Klarinette (1, 2, 4), Baßklarinette (3)
Lorelei Dowling Fagott (1)
Gerald Preinfalk Saxophon (1)
Christoph Walder Horn (1, 3)
Sasa Dragovic Trompete (1, 2, 3)
Zoran Curovic Trompete, Flügelhorn (1)
Andreas Eberle Posaune (1)
Franz Geroldinger Posaune (1, 2, 3, 4)
Sebastian Fuchsberger Posaune (4)
Hannes Haider Tuba (1)
Wilfried Brandstötter Tuba (2, 3)
Gunde Jäch-Micko Violine (1, 3, 4)
Thomas Fheodoroff Violine (3, 4)
Sophie Schafleitner Violine (1)
Annette Bik Violine (1)
Dimitrios Polisoidis Viola (1, 2, 3)
Andrew Jezek Viola (1, 4)
Benedikt Leitner Violoncello (1, 2, 3, 4)
Andreas Lindenbaum Violoncello (1)
Melissa Coleman Violoncello (3, 4)
Uli Fussenegger Kontrabaß (1, 2, 3, 4)
Ciro Vigilante Kontrabaß (1)
Florian Müller Cembalo (4)
Krassimir Sterev Akkordeon (1)
Björn Wilker Perkussion (1, 2, 4)
Lukas Schiske Perkussion (2, 3, 4)

Solisten:

Lukas Schiske Perkussion (1)
Dimitrios Polisoidis Viola (4)
Georg Schulz Akkordeon (4)

Spuren der verlorenen Utopie

Auf der Suche nach einer neuen Harmonik: Der österreichische Komponist Georg Friederich Haas

Gestrengen Avantgardisten ist diese Musik mit Sicherheit ein Gräuel: Während sich fortschrittlich gesinnte Exponenten der neuen Musik jahrelang mühten, konsistent ineinander verschränkte Reihen zu konstruieren, war Georg Friedrich Haas seit seinen kompositorischen Anfängen an der Erschließung neuer Klangräume orientiert. Experimente mit dem Klang bilden gleichsam den Kern seiner Musik, die aber keinesfalls naiv in die Fallen eines retrograden Konservativismus tappt.

Ganz wesentlich im Schaffen von Haas scheint eine Dialektik zwischen individuellen Stimmen und kollektivem Zusammenklang, um die harmonische Organisation seiner Stücke auf die eigenwilligen mikrotonalen Systeme abzustimmen. Schon in dem 1994 entstandenen Stück mit dem unaussprechlichen Titel „...“ stehen die individuellen Stimmen eines Akkordeonisten und eines Bratschisten zunächst isoliert einem Ensemble gegenüber. Erst allmählich beginnen die Solisten mit dem Ensembleklang zu verschmelzen, beeinflussen ihn, steuern ihn, lassen sich umgekehrt auch vom Ensemble inspirieren. Durch solch einen „Einklang freier Wesen“ sind daher seit Mitte der achtziger Jahre immer wieder direkte Bezüge zur Lyrik von Friedrich Hölderlin in den Kompositionen spürbar.

Damit soll freilich keine idealistische Sehnsucht beschworen werden, sondern

nachgerade das Gegenteil: Die Musik von Haas wird zur Chiffre für das hoffnungslose Schwinden wegweisender Perspektiven, wie sie die klassische Aufklärung noch formulieren konnte. Im Zeitalter des radikalen Utopieverlusts wird Hölderlin für Haas interessant nur, weil er zu fordern wagte, was nach Hegel den Begriff der Gesellschaft erst erfüllte: eine freie Assoziation mündiger, selbständiger Individuen, die nicht unteres Joch eines Systems gespannt wären, ob dies nun Kommunismus heißt oder Kapitalismus. An der Spanne zwischen dem Möglichen und dem Wirklichen ist Hölderlin bekanntlich zerbrochen. Das macht seine Schriften für die Gegenwart um so aktueller: Denn in der Lyrik Hölderlins spiegelt sich bereits schmerzlich jener Zerfall der Idee einer allumfassenden Einheit, der im munteren Pluralismus unserer postmodernen Zeit zum Verlust jeder Zukunftsperspektive führte.

Mit filigranen Klangstrukturen leuchtet Haas' Musik in die dunklen Zonen einer Gesellschaft, die das Andere, Fremde zunehmend ausgrenzt, um aus solcher Kritik zugleich auch ein Gegenbild zu entwerfen, das etwa in „... Einklang freier Wesen ...“ (1994/96) direkt Bezug nimmt auf die Utopie Hölderlins.

Durch solch überraschende dramaturgische Konstellationen gelingt es Haas, Realität und Utopie miteinander zu konfrontieren: Fest-

gemacht ist einerseits die schmerzhafteste Kommunikationslosigkeit der Menschen. Festgehalten wird andererseits aber auch an der fernen Utopie, dass – um mit Hegel zu sprechen – erst in der zwangsfreien Kommunikation autonomer Individuen der Begriff einer wahrhaft freien Sozietät eingelöst würde. In harten

Kontrasten markiert die Musik von Haas die Kluft zwischen Begriff und Realität: Deshalb lastet dunkel über dieser flirrenden Klangwelt auch Schubert'sche Trauer. Erst unter deren Schatten wird irisierend eine zarte Hoffnung erkennbar.

Reinhard Kager

Wer, wenn ich schrie, hörte mich ...

Aus einem anschwellenden Tutti-Akkord lösen sich dichte, zunächst improvisierte Solo-Aktionen des Schlagzeugs, geraten ins Stocken, gewinnen von neuem an Tempo, bleiben wieder und wieder stecken. Das Ensemble beginnt mit klanglichen Überblendungen von leiser und lauter werdenden Instrumentalschichten. Wie die Solo-Aktionen, so verharrt auch diese Klangfläche in wiederkehrenden Verlangsamungen und Beschleunigungen, bleibt das Auf- und Abblenden einzelner Orchesterfarben richtungslos. Das Zeitmaß der stets von neuem ansetzenden Ritardando-Figuren wird zwischen Solo und Ensemble bald koordiniert, doch auch in gemeinsamem Rhythmus kommt das Klanggeschehen kaum von der Stelle. Zudem bleibt eine neu hinzukommende Bewegung, in die Tiefe gleitender Tonfolgen, spiralförmig in sich geschlossen, der unentrinnbaren Wiederholung unterworfen. Ein Ziel ist ebensowenig abzusehen wie auf

der in sich geschlossenen Treppe in den gezeichneten Illusionen von Maurits C. Escher.

In einer heftigen Steigerung wird das Bild verschleudert. Die extremen Höhen und Tiefen des Ensembles, die lauten Metallklänge des Solos verstummen – und die kraftvolle Geste hinterlässt einen falschen Frieden: Dreiklänge, die sich schließlich zu leeren Quinten ausdünnen, mikrotonal verschoben werden. Mit leisen, flächigen Metallklängen lässt sich das Schlagzeug wieder hören, und die zunehmend verschobenen Quinten geraten in zweistimmige melodische Bewegungen. Aus dem mixturartigen Klang entsteht ein zweiter dynamischer Höhepunkt, gefolgt von einem erneuten Zusammenbruch. In gleichmäßigem Puls mit indifferenten Akzenten klingt das Stück aus.

Bernhard Günther

aus: „Next Generation“
Programmheft der Salzburger Festspiele 1999

“... Einklang freier Wesen ...”

Der Begriff des „Solistenensembles“ (als solches versteht sich das Klangforum Wien selbst) ist in dieser Komposition wörtlich genommen. Jede der zehn Einzelstimmen ist gleichzeitig ein Solostück, bzw. umgekehrt entsteht das Ensemblestück als Vernetzung von zehn völlig selbständigen und isoliert lebensfähigen Einzellinien.

Die Stimmen sind – in ihrem Tonhöhenverlauf – durch eine identische harmonische Struktur (wobei in den Soloparts „Harmonie“ primär als Zusammenwirken des jeweils nacheinander Erklingenden gedacht ist) verbunden. In formaler Hinsicht werden Zäsuren und Einheiten in jeder Stimme weitgehend unabhängig von den anderen Instrumenten gebildet.

Georg Friedrich Haas

Der Titel ist einem Ausschnitt aus Friedrich Hölderlins Roman „Hyperion“ entnommen:

*„Ich fühl' in mir ein Leben, das kein Gott -
geschaffen und kein Sterblicher gezeugt. Ich
glaube, daß wir durch uns selber sind, und
nur aus freier Lust so innig mit dem All verbun-
den ...*

*... Was wär auch diese Welt, wenn sie nicht
wäre ein Einklang freier Wesen? Wenn nicht
aus eignem frohen Triebe die Lebendigen
von Anbeginn in ihr zusammenwirkten in ein
vollstimmig Leben, wie hölzern wäre sie, wie
kalt?“*

(Friedrich Hölderlin: Hyperion,
zweiter Band, zweites Buch, Kapitel XXVII)

The image shows a handwritten musical score for two percussion parts, Perc. I and Perc. II. Perc. I is marked with '(MARIMBA)' and Perc. II with '(MARIMBA) sin'. The score includes dynamic markings such as *mp*, *ppp*, and *fff*, and includes a section for 'VIBRAPHON' with *ppp* dynamics. The notation features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests, and includes some handwritten annotations like '(S)' and '(7)'. A tempo marking of *♩ = 60* is present at the beginning of the Perc. II part.

“... Einklang freier Wesen ...”, Partitur-Ausschnitt S. 23 © Universal Edition, Wien

Nacht-Schatten

... Schatten, die sich verselbständigen ... Realität und Schattenbild werden austauschbar ... Nachklänge, die sich verdichten, übereinandertürmen, neue Schatten bilden ... Schweigen ...

Die Komposition „Nacht-Schatten“ ist Peter Oswald gewidmet, auf dessen Anregung sie 1991 entstanden ist. In ihrer definitiven Gestalt ist sie wesentlich durch einen Studienaufenthalt am IRCAM in Paris beeinflusst worden. Die Uraufführung fand im Rahmen des Musikproto-

kolls 1991 durch das ensemble modern Frankfurt unter Peter Eötvös statt.

Formal wird das Stück durch Wechselspiele bestimmt, die sich zwischen melodisch-gestalteten Passagen und Situationen entwickeln, in denen diese Passagen quasi unter der „Zeit-Lupe“ betrachtet werden und in Instrumentation und rhythmischer Gestaltung neu erscheinen, ein „Innen-Leben“ entwickeln.

Georg Friedrich Haas

“....”

Ausgangspunkt für die Komposition von “....” war nicht nur der Wunsch nach dem traditionellen „Konzertieren“ zwischen (virtuosen) SolistInnen und (begleitenden) Tutti, sondern die Frage nach den Möglichkeiten, Beziehungen zwischen Einzelpersonen und Gruppe zu bilden: Der/die Einzelne sollte auf Ereignisse, die in der Gruppe stattfinden, reagieren oder vice versa selbst Ereignisse setzen, die Reaktionen innerhalb der Gruppe auslösen. Es sollte Momente der Distanzierung geben, der Integration, der Isolierung, des Zusammenwirkens mit einzelnen Persönlichkeiten der Gruppe ...

Die Form des Stückes, das weitgehend den Anschein erwecken will, als stünde ausschließlich der einzelne Klang, das isolierte Klangereignis im Mittelpunkt der kompositorischen Arbeit, ist von der barocken Ciaconia beein-

flußt, wobei der „zentrale Gedanke“ (den Begriff „Thema“ möchte ich in diesem Zusammenhang eher vermeiden) erst am Ende des Werkes „exponiert“ wird. (Er erscheint nacheinander in zwei kompositionstechnisch als gleichwertig behandelten Gestalten: Als Abfolge von sechs vierstimmigen Akkorden, die zum Teil tonale Assoziationen erwecken und in halbtönigen Fortschreitungen aneinandergereiht sind, sowie als melodische Ausbreitung dieser Akkordtöne zu einer Abfolge von 24 Tönen.) Das historische formale Vorbild wird äußerst frei behandelt und gewissermaßen auf eine Grundidee reduziert, die man vielleicht mit „denselben Weg auf immer neue Weise gehen“ umschreiben könnte.

Das Stück ist meiner Frau Johanna gewidmet.

Georg Friedrich Haas

Wer, wenn ich schrie, hörte mich ...

Dense, initially improvised solos of the percussion disengage from a swelling tutti chord, begin to falter, gain tempo once more, and get stuck again and again. The ensemble sets off with the crossfading of instrumental layers growing quiet and loud. Like with the solo actions, these sound planes tarry in recurring slowdowns and accelerations, the fading up and out of individual orchestral colour tones remain without direction. The tempo of the ritardando figures that start out repeatedly is soon coordinated between solo and ensemble, yet even in this shared rhythm the sounds hardly move on. In addition, a new movement joins in, a falling sequence of sounds, which remains self-contained in its spiral, subject to inescapable repetition. There is no end in sight, just

as with the endless staircase illusion drawn by Maurits C. Escher.

In the fierce escalation, the image is scared away. The extreme heights and depths of the ensemble, the loud metal sounds of the solo go silent – and the powerful gesture leaves behind a false peace: triads, that in the end thin out to empty fifths and are microtonally displaced. With muted thin metal sound, the percussion makes itself heard again, and the increasingly displaced fifths start two-part melodic movements. From this mixed sound emerges a second dynamic highpoint, followed by another break-down. Pulsing regularly with indifferent accents, the piece fades out.

Bernhard Günther

“... Einklang freier Wesen ...”

The “soloist ensemble” concept (Klangforum Wien considers itself to be just such an ensemble) is taken literally in this composition. Every one of the ten individual parts is also a solo piece and, inversely, the ensemble piece takes shape as a network of ten completely independent and individually viable separate lines.

The parts – in their pitch contour – are bound through one and the same harmonic structure

(in the solo parts “harmony” is primarily considered to be the combination of the respective tones resounding in succession). In formal terms, caesuras and units are, to a great extent, formed independently of the other instruments in every part.

Georg Friedrich Haas

The titles are taken from Friedrich Hölderlin’s novel “Hyperion” (Hyperion, Volume II, book II, Chapter XXVII)

Nacht-Schatten

... Shadows becoming reality ... Reality and shadow forms becoming interchangeable ... echoes crowding together, stacking one above another, forming new shadows ... Silence ...

'Nacht-Schatten' is dedicated to Peter Oswald, who provided the original stimulus in 1991. The form of this piece is determined by

antiphonal playing which develops between passages shaped by elements of gestural melody in which they are, as it were, examined under the magnifying-glass of time, each reappearing afresh in new instrumentation and rhythmic shapes and unfolding its own 'inner life'. For example, the pitch levels of an extremely slow-moving, constantly interrupted

"... Einklang freier Wesen ...", Partitur-Ausschnitt S. 7 © Universal Edition, Wien

two-voice movement are no longer understood as precisely defined points: instead they are composed as pulsating microtonal oscillations around initially recognisable yet ultimately 'virtual' note-centres. These deviations by means of micro-intervals are complemented by means of a procedure of chord-building which is based on the phenomenon of differential and summation tones; this makes it possible to shape the 'sound-shadows' of this two-voice movement. The character of the closing

section is determined by a chord filling the entire range of the orchestra, made up alternately of perfect fifths and fifths diminished by a quarter-tone: this at first concentrates on a particular point and then, after a new beginning, thins out to a semi-diminished fifth (C sharp to G sharp flattened by a quarter-tone) — the (night-?) shadow of the perfect fifth (G-D') which had dominated the opening of the piece.

Georg Friedrich Haas

“ ”

I started out composing “....” not only with the desire for traditional “concerting” between (virtuoso) soloists and (accompanying) tutti, but also with the question of what possibilities there are to form relationships between individuals and groups: the individual should react to events occurring in the group and, vice versa, stage own events to trigger reactions within the group. There should be moments of dissociation, of integration, or isolation, of cooperation with individual personalities of the group ...

The form of the piece, which mainly intends to create the impression that the individual sound, the isolated sound experience stands at the centre of the composition, is influenced by the

Baroque Ciaconia and the “central idea” (I would like to avoid using the term “theme” in this context) is not “exposed” until the end of the piece. (The idea emerges in succession as two forms treated in like manner in terms of compositional technique: as a sequence of six four-part chords, which in part stir tonal associations and are strung together in half-tone progressions, and as the melodic unfolding of these chord tones to a succession of 24 tones.) The historical form model is treated very freely and, in a way, reduced to a basic idea, which may perhaps be described as “walking the very same path in ever new ways”.

The piece is dedicated to my wife Johanna.

Georg Friedrich Haas

Wer, wenn ich schrie, hörte mich ...

À partir d'un accord qui va en gonflant, des actions-soli denses et d'abord improvisées de la percussion se détachent, hésitantes, puis de nouveau en mesure pour demeurer fixées. L'ensemble commence par un fondu enchaîné sonore avec des couches instrumentales d'abord dans la nuance piano puis de plus en plus sonores. Comme les actions-soli, cette surface sonore demeure présente grâce à des ralentissements et à des accélérations qui reviennent sans cesse. Ces couleurs orchestrales isolées qui se fondent et se détachent demeurent sans but. La métrique, continuellement alimentée par des nouvelles figures de ritardando est bientôt coordonnée par les soli et l'ensemble bien qu'aussi dans le rythme résultant, les événements sonores tombent rarement en place. De plus, un nouveau motif s'ajoute, fait d'éléments qui se meuvent dans le registre grave, en forme de spirale dont il ne peut s'échapper et se soumet aux répétitions.

Il ne peut plus atteindre son but, comme dans les escaliers fermés sur eux-mêmes des illusions dessinées de Maurits C. Escher.

Au cours d'une vive intensification, l'image disparaît. Le recours aux registres extrêmes par l'ensemble et aux fortes sonorités métalliques des soli cessent et ce geste vigoureux donne une impression trompeuse de paix : un accord de trois sons s'amincit et arrive à une quinte à vide avant de disparaître dans des micro-intervalles. Avec de légers sons métalliques dans la nuance de piano, les percussions se font de nouveau entendre et les quintes se transforment progressivement en mouvements mélodiques à deux voix. De ce son composite naît un second sommet dynamique, suivi d'un nouvel effondrement. La pièce se termine par une pulsation régulière avec des accents indifférents.

Bernhard Günther

“... Einklang freier Wesen ...”

Le concept d'ensemble de solistes' (un concept qui s'applique au Klangforum Wien) est pris, dans cette composition, au pied de la lettre. Chacune des dix parties est également un morceau soliste, et de la même manière, la pièce est une interconnexion de dix parties totalement indépendantes l'une de l'autre et, prises isolément, viables.

Les parties sont, dans leur déroulement mélodique, liées par une structure harmonique identique (où, dans les parties solistes,

l'« harmonie » est d'abord pensée en tant que collaboration de chacune des lignes avec une autre). D'un point de vue formel, les césures et les unités de chaque voix sont construites d'une manière totalement indépendante des autres instruments.

Georg Friedrich Haas

Le titre provient d'un extrait d'un roman de Friedrich Hölderlin, *Hypérion* (*Hypérion*, second livre, chapitre 27).

Nacht-Schatten

Un motif marquant. Une illusion. Ce qui suit n'a rien à voir avec le début. Le motif descendant s'évanouit, il ne reste rien d'autre qu'une quinte à vide dans la nuance piano. Ce fond statique basé sur un intervalle qui se prolonge, bientôt légèrement désaccordé et irrité par des trémolos soudains devient la base de la pièce. Des fragments mélodiques à deux voix émergent et disparaissent à nouveau. Fausse piste, souhait non réalisé. Les gestes et les motifs n'évoluent pas et demeurent comme des morceaux intercalés. L'intervalle de quinte disparaît peu à peu, se déplace, est trituré et s'installe –après une attaque bruyante– comme le début d'un dialogue entre la clarinette et le marimba. Ce qui suit, à peine vingt secondes de calme avec un contrepoint de deux voix –

la quinte (sol – ré) se retrouve en mouvement et s'élargit jusqu'à devenir un intervalle de onzième (mi bémol – la bémol) puis rétrécit à nouveau pour revenir à la quinte initiale – donne la structure de la première partie de la pièce traversée de surfaces sonores basées sur des intervalles. À une échelle fortement réduite, ces quatre mesures montrent le déroulement étiré des deux voix qui, aussi après l'insertion de cette miniature se poursuit, lentement, avec des interruptions. Les hauteurs perceptibles des notes du début bougent de plus en plus, se déforment en partie, jusqu'à n'être plus reconnaissables, en cellules micro-intervalliques, se reflètent, apparaissent en des formes abstraites combinant des notes déformées, qui ne sont

plus que des « ,ombres de sons' (,Klang Schatten') des phrases à deux voix » (Haas). Après un motif qui surgit plusieurs fois par les bois, le contrepoint à deux voix s'arrête et se multiplie comme dans un cabinet aux miroirs. À travers l'espace sonore complet de l'ensemble, un accord surgit brusquement, se resserre et oscille par quart de ton autour d'un intervalle de quinte. Cette structure sonore complexe se comprime jusqu'à arriver à une

seule note, se défait à nouveau et s'éteint. Un nouveau début : dans l'accord qui se ranime à nouveau surgit soudainement le souvenir du motif descendant apparu aux premières mesures de l'œuvre et dans le registre grave, les quintes resserrées qui restent concluent la pièce « avec la même quinte sol – ré qui avait dominé le début de la pièce » (Haas).

Bernhard Günther

“ ... ”

L'élément déclencheur de la composition de “...” n'est pas seulement la réponse au souhait d'une œuvre concertante traditionnelle avec un(e) soliste (virtuose) et un tutti (accompagnateur), mais également la réponse à la question de savoir s'il existe une possibilité de générer des relations entre une personne isolée et un groupe, cette personne devant réagir aux événements qui se produisent dans le groupe et vice versa. Les événements provoquent le déclenchement de réactions au sein du groupe. Il doit y avoir des éléments de distanciation, d'intégration, d'isolation et de coopération entre des personnes précises dans le groupe.

La forme de la pièce, qui cherche à donner l'impression qu'il n'y aurait qu'un son isolé, un événement sonore isolé au cœur du travail compositionnel, est influencé par la chaconne baroque dans laquelle l'« idée centrale » (dans

ce contexte, je préfère m'abstenir d'utiliser le concept de « thème ») est exposée pour la première fois à la fin de la pièce. (Cette idée centrale apparaît successivement exprimée par deux techniques de composition différentes mais traitée de la même manière. Une suite de six accords de quatre sons qui donnent parfois une impression de tonalité et comme des phrases ordonnées par demi-ton l'une après l'autre, ainsi que comme des extensions mélodiques des notes contenues dans les accords en une suite de 24 notes.) Le modèle formel historique est traité de manière extrêmement libre et est en quelque sorte réduit à une idée de base que l'on pourrait peut-être décrire comme « des manières différentes d'emprunter le même chemin. »

Cette pièce est dédiée à ma femme Johanna.

Georg Friedrich Haas

Georg Friedrich Haas

1953 in Graz geboren. Kompositionsstudium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz (u. a. bei Ivan Eröd und Gösta Neuwirth), Klavierstudium (Doris Wolf) und Studium der Musikpädagogik. 1981-83 postgraduelles Studium bei Friedrich Cerha in Wien.

1980, 88 und 90 Besuch der Darmstädter Ferienkurse. 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). Haas' *Violinkonzert* war ausgewähltes Werk beim International Rostrum of Composers 2000.

Wissenschaftliche Aufsätze über die Arbeiten von Luigi Nono, Ivan Wyschnegradsky, Alois Hába und Pierre Boulez. 1997 ließ er sich von seiner Lehrtätigkeit beurlauben und lebt als freischaffender Komponist derzeit in Wien.

Georg Friedrich Haas

Georg Friedrich Haas was born in Graz in 1953. He studied composition at the University of Music and Performing Arts in Graz (inter alia with Ivan Eröd and Gösta Neuwirth), piano (with Doris Wolf), and music pedagogy.

1981-83 postgraduate studies with Friedrich Cerha in Vienna.

He attended the Darmstadt Summer Courses in 1980, '88, and '90 Next Generation Composer at the Salzburg Festival in 1999, 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. Haas' *Violinkonzert* has been Selected Work at the International Rostrum of Composers 2000.

Scholarly articles on the works of Luigi Nono, Ivan Wyschnegradsky, Alois Hába, and Pierre Boulez. In 1997, he requested furlough from his teaching and currently resides in Vienna as freelance composer.

Georg Friedrich Haas

Né en 1953 à Graz (Styrie). Etudes musicales à la Musikhochschule für Musik und darstellende Kunst de Graz : composition (chez Ivan Eröd et Gösta Neuwirth, entre autres), piano (Doris Wolf) et pédagogie de la musique.

Entre 1981 et 83, il a suivi des études supérieures auprès de Friedrich Cerha à Vienne. Durant les années 1980, 88 et 90, il a fréquenté les cours d'été de Darmstadt. En 1999, il a été élu compositeur de la prochaine génération (*Next Generation-Komponist*) dans le cadre du Festival de Salzbourg. 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.

Publication d'essais scientifiques sur les travaux de Luigi Nono, Ivan Wyschnegradsky, Alois Hába et Pierre Boulez. Depuis 1997, il est dégagé de son activité d'enseignant et vit à Vienne, en tant que compositeur indépendant.

Klangforum Wien

Das Klangforum Wien wurde 1985 von Beat Furrer als Solisten-Ensemble für zeitgenössische Musik gegründet. Es ist ein demokratisches Forum mit einem Kern von 24 Mitgliedern. Das Klangforum gibt Konzerte weltweit. Zu Musiktheater-, Film- und Fernsehproduktionen kommen zahlreiche CD-Einspielungen.

Klangforum Wien

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



Foto: © Klangforum

Klangforum Wien

Cet ensemble de solistes qui se consacre avant tout à la musique contemporaine a été fondé en 1985 par Beat Furrer. Il se veut plateforme démocratique axée autour d'un noyau de 24 membres. Le Klangforum Wien a effectué des tournées dans le monde entier ; il a participé à des productions de musique de scène, de film et productions télévisées. Le Klangforum Wien a à son activité de nombreux enregistrements sur disques compacts.

SYLVAIN CAMBRELING

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

SYLVAIN CAMBRELING

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

1999, il occupe la fonction de premier chef de l'orchestre symphonique SWR de Baden-Baden et Friburg.



Foto: © Klangforum

SYLVAIN CAMBRELING

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

Weitere Informationen sind auf der Kairos-Website unter www.kairos-music.com nachzulesen. / Additional information is available for perusal on the Kairos Website at www.kairos-music.com. / Information additionelle peut être consultées sur le site internet de Kairos à l'adresse suivante: www.kairos-music.com.

*English translations by
BrainStorm translation & interpretation
Traductions françaises
de Jean-Pascal Vachon*

Der **ERSTE** -Kompositionsauftrag

Mit intensiver Konzentration zuhören und zukunftsorientiert handeln sind zwei wesentliche Maximen der Unternehmensphilosophie der Erste Bank.

Die jährliche Erteilung eines Kompositionsauftrags und die Ermöglichung von Ur- und Folgeaufführungen sowie der internationalen Verbreitung der neuen Werke auf CD sind eine perfekte Übersetzung unserer grundlegenden Haltung in den sinnlichen Bereich der Kunst.

Natürlich sehen wir es mit großer Freude, daß eine beeindruckend große Zahl „unserer“ jungen KomponistInnen den Sprung auf die großen Konzertpodien in der ganzen Welt geschafft hat.



Herbert Willi
Gerhard E. Winkler
Christian Ofenbauer
Gerd Kürh
Georg Friedrich Haas
George Lopez
Herbert Grassl
Olga Neuwirth
Christian Mühlbacher
Thomas Heinisch
Alexander Stankovski
Germán Tóro-Perez
Johannes Maria Staud
Clemens Gadenstätter

KAIROS 2002 (extract)

**REBECCA SAUNDERS
QUARTET**
Into the blue
Molly's Song 3 – shades
of crimson
dichroic seventeen

musikFabrik
Stefan Asbury
0012182KAI

BEAT FURRER
Nuun
Poemas
Presto con fuoco
Still

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
Peter Eötvös
0012062KAI

MORTON FELDMAN
Something wild:
Music for Film

ensemble recherche
0012292KAI

HELMUT LACHENMANN
Das Mädchen mit den
Schwefelhölzern
(Musik mit Bildern)

Staatsoper Stuttgart
Lothar Zagrosek
0012282KAI

HELMUT LACHENMANN
NUN
Notturmo (Musik für Julia)

Andreas Lindenbaum
Klangforum Wien
Hans Zender
0012142KAI

GÉRARD GRISEY
Quatre chants pour
franchir le seuil

Catherine Dubosc
Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012252KAI

TOSHIO HOSOKAWA
Koto-uta
Voyage I
Konzert für Saxophon
und Orchester
Ferne-Landschaft II

Peter Rundel
Ken Takaseki
0012172KAI

GIACINTO SCELISI
Streichquartett Nr. 4
Elohim · Duo
Anagamin
Maknongan
Natura Renovatur

Klangforum Wien
Hans Zender
0012162KAI

OLGA NEUWIRTH
Vampyrotheone
Instrumental-Inseln
aus „Bählamms Fest“
Hooloomooloo

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012242KAI

CD-SmartPac® by Herzog + Idex
D - 89179 Beimerstetten
Fax no: 0049-(0)7348-95 74 44

© & © KAIROS Production 2002
www.kairos-music.com
e-mail: kairos@kairos-music.com

KAIROS