



JOHANNES MARIA STAUD (*1974)

A map is not the territory

für großes Ensemble (2001)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. | 7:31 |
| 2 | II. | 3:47 |
| 3 | III. | 5:48 |
| 4 | Bewegungen
für Klavier (1996)
<i>To Marcel Reuter</i> | 9:10 |
| 5 | Polygon. Musik für Klavier und Orchester (2002)
<i>To Thomas Larcher</i>
Auftragswerk des ORF | 12:07 |
| 6 | Black Moon
für Bassklarinete solo (1998)
<i>To Ernesto Molinari</i> | 11:21 |
| 7 | Berénice. Lied vom Verschwinden
für Sopran, kleines Ensemble und Tonband (2003)
Text Durs Grünbein | 12:02 |

TT: 61:51

- | | |
|-----|---------------------------------|
| 4 | Marino Formenti, piano |
| 7 | Petra Hoffmann, soprano |
| 6 | Ernesto Molinari, bass-clarinet |
| | Klangforum Wien |
| 1-3 | Sylvain Cambreling |
| 7 | Emilio Pomàrico |

- | | |
|---|-------------------------------|
| 5 | Thomas Larcher, piano |
| | Radio Symphonieorchester Wien |
| | Bertrand de Billy |

Klangforum Wien

Eva Furrer	flute, piccolo	1 - 3
Markus Deuter	oboe, engl. horn	1 - 3
Bernhard Zachhuber	clarinet, E-flat clarinet	1 - 3
Ernesto Molinari	clarinet, bass-clarinet	1 - 3
Reinhold Brunner	clarinet	7
Lorelei Dowling	bassoon, contrabassoon	1 - 3
Christoph Walder	horn	1 - 3
Noam Yogeve	horn	1 - 3
Saša Dragović	trumpet	1 - 3
Markus Schwind	trumpet	7
Andreas Eberle	trombone	1 - 3, 7
Gunde Jäch-Micko	violin	1 - 3
Annette Bik	violin	1 - 3
Dimitrios Polisoïdis	viola	1 - 3
Andrew Jezek	viola	1 - 3
Petra Ackermann	viola	7
Andreas Lindenbaum	violoncello	1 - 3, 7
Benedikt Leitner	violoncello	1 - 3, 7
Uli Fussenegger	double-bass	1 - 3, 7
Marino Formenti	piano	1 - 3, 7
Krassimir Sterev	accordion	1 - 3
Lukas Schiske	percussion	1 - 3
Björn Wilker	percussion	7
Adam Weismann	percussion	1 - 3, 7
Martin Homann	percussion	1 - 3

Carsten Fastner
JOHANNES MARIA STAUD

Österreich, Anfang des 21. Jahrhunderts: Das Land von Haydn und Mozart, Beethoven und Schubert, von Schönberg, Berg, Webern und all den anderen großen Komponisten, die ihm nicht zu Unrecht den Ruf eines kreativen Musiklandes eingetragen haben – es wird diesem Ruf wieder gerecht. Lange mag es gedauert haben, bis die Neuerungen der Nachkriegsavantgarde, wie sie hierzulande vor allem von Friedrich Cerha und Roman Haubenstock-Ramati vermittelt wurden, auch Gehör fanden, der Anschluss an die musikalische Gegenwart gefunden war; lange mag man sich mit der interpretatorischen Pflege und Verherrlichung der glorreichen musikalischen Vergangenheit begnügt haben. Doch bietet sich heute – nicht nur in Wien, dem geographisch periphär gelegenen Zentrum des Landes, sondern auch in Graz, Linz oder Innsbruck – wieder ein anregendes Bild innovativer musikalischer Produktivität. Komponisten und Komponistinnen bereichern auf hohem Niveau die musikalische Landschaft, stellen die unterschiedlichsten ästhetischen Entwürfe und Klangsprachen zur Diskussion, inspiriert von den Möglichkeiten des klassischen Orchesterapparates ebenso wie von denen des Computers oder der Improvisation. Eine der interessantesten Positionen in dieser so lebendigen musikalischen Landschaft Österreichs nimmt Johannes Maria Staud ein. Geradezu exemplarisch verkörpert der 1974 in Innsbruck geborene Wahlwiener eine neue Komponistengeneration, die zwar von den strengen Avantgardetechniken der Fünfziger- und Sechzigerjahre geprägt ist, dabei

aber mit der häufig zum Dogma verkommenen Nachkriegsforderung nach dem „Traditionsbruch“ nicht mehr allzuviel anzufangen weiß. Ausgefüllte formale Strategien, eine strenge Materialorganisation, kurz: ein gesichertes intellektuelles Fundament nimmt Staud für seine Musik mit der größten Selbstverständlichkeit ebenso in Anspruch wie die lange Zeit so verpönte Emotionalität. In seinem Ausdruckswillen verzichtet der Komponist nicht auf hochexpressive Momente, auf erregte Klangkaskaden, dynamisch heftig schwankende Tumulte oder selbstreflexiv anmutende lyrische Passagen – und unterzieht diese doch stets einer präzisen strukturellen Kontrolle. Ein hoch emotionaler Ansatz –, der zugleich genau kalkuliert ist.

Eine der wichtigsten Größen in dieser Kalkulation ist für Staud die klangliche Qualität seiner Musik. Er trennt die musikalische Faktur nicht vom Klang, entwickelt nicht eine musikalische Idee, die zunächst durchgeführt und erst danach instrumentiert würde. Vielmehr fallen diese Schritte in seinem Komponieren zusammen, stehen seine Einfälle immer in Zusammenhang mit einer bestimmten instrumentalen Organisation und sind davon nicht loslösbar. So werden die meisten seiner bislang 14 verlegten Stücke zu irisierenden, in vielen Farben schillernden Klangabenteuern, die jedoch – anders als bei vielen klangerorientierten Kollegen mit Hang zum Hypnotischen – nicht auf deftige Energiestöße verzichten. Entgegenkommen mag ihm dabei sein induktiver Kompositionsansatz: Ähnlich wie etwa Morton Feldman arbeitet sich Staud nicht an einer im Vorhinein festgelegten formalen Gesamtstrategie ab, sondern operiert mit Kleinstbausteinen, deren Entwicklung er beobachtet, deren Parameter

er immer wieder verändert und adaptiert – und liefert sich so im Verlauf der Arbeit ständig neues Material, erhält sich die Möglichkeit zu flexiblem Eingreifen in die Gesamtstruktur.

Betrachtet man Stauds in feiner Handschrift notierte Partituren, kann man nicht umhin, dem Komponisten einen gewissen *Horror Vacui* zu unterstellen: Kaum eine Note, unter der nicht irgendeine Spielanweisung stünde, keine Stimme, die nicht durch Crescendi oder Diminuendi, Sforzati oder Akzente penibelst ausgefeilt wäre. Aufwendige Präzisionsarbeit für die Interpreten, die letztlich nichts anderem dient, als seiner Musik Leben einzuhauchen, seine Klangwelten möglichst plastisch zu gestalten.

Stauds außergewöhnliches Talent und musikalisches Gespür steht unter Fachleuten längst außer Zweifel. Selten nur hört man leise Vorwürfe, seine Musik sei allzu gekonnt gemacht, gehe zu leichtfertig mit der Tradition um oder verlasse sich zu sehr auf ihre berauschende Wirkung. An ihrer strukturellen Stringenz freilich findet niemand etwas auszusetzen, und wahrscheinlich steht hinter den meisten Vorbehalten vor allem die lange eingeübte, in Österreich vielleicht mehr als anderswo noch präzente Skepsis gegenüber der emotionalen Wirksamkeit von Musik. Dass Staud aber eben darauf nicht verzichten will, genau das macht seine Musik so interessant. Und es spricht für ihn, dass er sich dabei dennoch jenem gefälligen Eklektizismus verweigert, mit dem einige seiner Kollegen vor allem im anglo-amerikanischen Raum ein breites Publikum begeistern wollen.

JOHANNES MARIA STAUD

Austria in the early 21st century: The land of Haydn and Mozart, Beethoven and Schubert, of Schönberg, Berg, Webern, and all the other great composers who have rightly garnered the country a reputation of being a creative land of music – and once again the country is living up to its reputation. It may have taken long for the innovations of the post-war avant-garde, as mediated hereabouts by Friedrich Cerha and Roman Haubenstock-Ramati, to find a willing ear, to link up with the musical present; for a long time one may have been content with the interpretive ministrations and glorification of the musical past. Today, however, an exciting scene of musical productivity has emerged once again – not only in Vienna, the centre of the country located at its geographical periphery, but also in Graz, Linz, or Innsbruck. Composers enrich this musical landscape at a high level, putting up for discussion the most varied aesthetic compositions and tonal vocabulary, inspired by the possibilities of the classical orchestra and those of the computer or of improvisation.

Johannes Maria Staud holds one of the most interesting positions in this reinvigorated musical landscape of Austria. The adopted Viennese, who was born in Innsbruck in 1974, showcases a new generation of composers, which may be characterised by the strict avant-garde techniques of the 50s and 60s, yet is rather at a loss when it comes to the post-war demand for a “break with tradition”, which in many cases had degenerated to a mere dogma. Sophisticated formal strategies, a strict organisation of material, in a nutshell: with the

greatest nonchalance, Staud draws on a secured intellectual foundation and on long-proscribed emotionality for his music. In his determination to express himself, the composer does not shy from highly expressive moments, excited cascades of sound, dynamic and strongly staggering commotions, or apparently self-reflective lyrical passages – and continuously subjects these to precise structural controls. A highly emotional approach, which at the same time is precisely calculated.

For Staud, one of the key parameters in this calculation is the tonal quality of his music. He does not separate the musical structure from the sound, does not develop a musical idea, which is first carried out and then orchestrated. Much rather, these phases are combined in his compositional process, his ideas are always associated with a specific instrumental organisation and inseparably so. Thus most of his past 14 published pieces become iridescent sound adventures resplendent in many colours, which, unlike numerous sound-oriented colleagues with an inclination to the hypnotic – do not avoid strong thrusts of energy. His inductive compositional approach may have facilitated this: similar to Morton Feldman, for instance, Staud does not work with a formal overall strategy defined from the start, but operates with minute building blocks, whose development he observes, whose parameters he changes and adapts constantly – and this way continuously comes up with new material in the course of his work, allowing him to intervene flexibly into the overall structure.

Given Staud's scores annotated in fine hand-

writing, one can only accuse the composer of a certain *horror vacui*: hardly a note under which no instruction is added, no voice which is not elaborated in great detail using crescendi or diminuendi, sforzati, or accents. Intricate precision work for the interpreter, which ultimately serves only to inspire his music with life, to give his sound worlds as much depth as possible.

Staud's extraordinary talent and musical sense has long been acknowledged among experts. Only rarely, slight reproaches are heard claiming his music is too contrived, plays to light-heartedly with tradition, or places too much emphasis on the inebriating effect. No one, of course, has anything to criticise about the music's structural stringency, and most likely most reservations are due to the long practiced scepticism, perhaps more prevalent in Austria than elsewhere, toward the emotional effectiveness of music. The fact that Staud is not willing to do without this, however, is precisely what makes his music so exciting and alive, what renders his position as an artist so interesting. And it goes to his credit that he consistently repudiates this complacent eclecticism which several of his colleagues use to thrill a broad public, especially in the Anglo-American regions.

JOHANNES MARIA STAUD

Autriche, début du XXIème siècle : le pays de Haydn et Mozart, Beethoven et Schubert, de Schönberg, Berg, Webern et de tous les autres grands compositeurs qui lui ont, non sans raison, valu la réputation d'être un pays de créati-

tivité musicale ; ce pays fait à nouveau justice à sa renommée. Il est vrai que les innovations de l'avant-garde d'après-guerre, dont les intermédiaires autrichiens avaient pour nom Friedrich Cerha et Roman Haubenstock-Ramati, ont tardé à y trouver audience et que la connexion avec la réalité musicale contemporaine s'y est faite sur le tard. Et peut-être s'y est-on longtemps contenté de cultiver l'interprétation musicale et de glorifier un passé prestigieux. Mais un tableau intéressant de la productivité musicale novatrice s'offre à nouveau aujourd'hui, et ce non seulement à Vienne, centre géographiquement à la périphérie du pays, mais aussi à Graz, Linz ou Innsbruck. Des compositeurs et compositrices enrichissent par leurs travaux de haute qualité le paysage musical, ils mettent en discussion les projets esthétiques et les langages sonores les plus variés, inspirés tant par les possibilités de l'orchestration classique que celles de l'ordinateur et de l'improvisation.

Dans ce paysage musical ravivé de l'Autriche, Johannes Maria Staud occupe une des positions les plus intéressantes. Né à Innsbruck en 1974, viennois par prédilection, il est le représentant modèle d'une nouvelle génération de compositeurs qui, bien que marquée par les techniques avant-gardistes rigoureuses des années 50 et 60, ne sait plus trop quoi faire de la « rupture avec la tradition », exigence de l'après-guerre souvent dévoyée en dogme. Savantes stratégies formelles, organisation stricte du matériel : Staud revendique comme une évidence pour fondement de sa musique tant l'intellect que l'émotionnalité longtemps si dénigrée. Dans sa volonté expressive, le compositeur ne renonce pas aux moments de grande

intensité, aux cascades sonores agitées, aux turbulences à la dynamique ardemment fluctuante ou aux passages lyriques pouvant sembler méditatifs et solipistes. Mais toujours les soumet-il à un contrôle structural précis. Approche éminemment émotive et pourtant en même temps calcul exact. Dans ce calcul, la qualité sonore de sa musique est un aspect capital pour Staud. Il ne dissocie pas l'écriture musicale de la sonorité, ne développe pas une idée musicale qui serait tout d'abord élaborée pour être ensuite instrumentée. Bien au contraire, ces deux phases coïncident dans son travail de composition et ses idées sont toujours liées à une organisation instrumentale spécifique et indissociables d'elle. C'est ainsi que la plupart de ses pièces, dont 14 sont publiées à ce jour, sont des aventures sonores chatoyantes et irisantes pourtant non dénuées de secousses énergétiques solides (contrairement aux pièces de nombreux collègues dont le penchant pour le son tend vers l'hypnotique). En cela, son approche inductive dans l'acte de la composition le soutient : Staud, à l'instar de Morton Feldman par exemple, ne s'épuise pas à réaliser une stratégie formelle globale établie au préalable, mais opère avec des éléments constitutifs minimalistes, observe leur développement et intervient pour en modifier ou adapter les paramètres. Ainsi, au cours de l'écriture, il se pourvoit d'un flux continu de matériel et maintient sans cesse la possibilité d'une intervention flexible dans la structure globale.

À regarder de près les partitions de Staud notées à la main d'une écriture minutieuse, on ne peut s'empêcher de supposer que le compositeur porte en lui un certain *horror vacui* : on n'y trouve quasi-

ment pas une seule note qui ne soit accompagnée d'une quelconque indication d'interprétation, pas une ligne vocale qui ne soit figolée par des *crescendi* ou *diminuendi*, des *sforzati* ou des accents. Exigeant travail de précision pour les interprètes, qui n'a, en fin de compte, d'autre but que d'animer et inspirer sa musique et de conférer à ses univers sonores une plasticité maximale.

Le talent hors pair et la sensibilité musicale de Staud sont reconnus depuis longtemps par les experts. À de rares occasions, des murmures de reproche se font entendre qui prétendent que sa musique serait trop parfaitement écrite, ne ferait pas assez cas de la tradition ou miserait trop sur les effets sonores. Bien entendu, nul n'a la moindre critique à formuler au sujet de sa rigueur structurale et il est probable que la plupart des commentaires réservés sont à attribuer au scepticisme traditionnel face à l'efficacité émotionnelle de la musique. Que Staud ne veuille précisément pas y renoncer, c'est cela qui rend sa musique si captivante et vivante, son attitude artistique si intéressante. Et il est à son honneur qu'il se refuse sans cesse à pratiquer l'éclectisme superficiel à l'aide duquel certains de ses collègues plus particulièrement anglo-américains cherchent à passionner le public.

Durs Grünbein:

Berenice. Lied vom Verschwinden (2003)

Verführt hat mit kratzigen Armen
Der Himbeerstrauch mich, und die Nessel sah zu.
Ein Sternbild, das lieb mir den Namen.
Im Feld draußen gaben die Knie mir erst Ruh.

Ich schwand, ach ich schwand, ich verschwand...

Umfing mich der Wald nicht? Am Wasser
Die Weide, sie hob mich zum Himmel hinauf.
Den Wildfang, wer konnte ihn fassen?
Den Leib, meinen Leib, niemand hielt ihn im Lauf.

Ich schwand, ach ich schwand, ich verschwand...

Wie mager ich war da im Regen.
Nach mir ging der Tag, dort die Blumenuhr.
Dann brachen die Brücken, die Stege.
Ach wär ich ein Mann doch mindestens nur.

Das Atmen, bald fiel es mir schwerer.
Mein Husten, mein Blut, meine Nacht, das war ich.
In den Kissen die Bleiche, Versehrte.
Die Landschaft so weit: von mir blieb nur ein Strich.

Ich schwand, ach ich schwand, ich verschwand...

Das Leben, es hat mich betrogen
Um alles und nichts. Doch für mich war es viel.
Die Wolken vorm Fenster, sie zogen,
Vorbei. Nein, ich hab nicht nach ihnen geschlielt.

*Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Durs Grünbein
© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004*

Johannes Maria Staud

A map is not the territory (2001)

Anhand der einfachen Analogie der Beziehung zwischen Landkarte und Gelände lassen sich die grundlegenden Prämissen der von Alfred Habdank Korzybski (1880–1950) entwickelten „Allgemeinen Semantik“, einer zwischen Linguistik und Sozialwissenschaft pendelnden Theorie erläutern. Korzybskis Hauptwerk „Science and Sanity“ liegen folgende drei Postulate zugrunde:

1. *A map is not the territory*
2. *A map does not represent all of the territory*
3. *A map is self-reflexive in the sense that an "ideal" map would include a map of the map, etc., indefinitely.*

Aufgrund der Unzulänglichkeit der Sprache, müssen wir, um Dinge zu benennen oder gar genau zu beschreiben, immer etwas weglassen. Wir abstrahieren so komplexe und vielfältige Wirklichkeiten (Territorien) in möglichst allgemein verständliche, durch Erfahrung und kulturelle Traditionen mitgeprägte sprachliche Landkarten. Diese Tatsache legt nahe, dass Abstraktion, die Missverständlichkeit vermeidet, die wesentliche Basis für zwischenmenschliches Verstehen und ein friedliches Zusammenleben darstellt. So entstehen auch Vorurteile nur dadurch, dass Menschen mit „falschen“ Landkarten im Kopf, ihre eigene, durch Irrtümer und Aberglauben verstellte Sicht der Welt mit der wirklichen, extensionalen Welt verwechseln.

Übertragen auf die Kunst, entsteht durch diese Differenz zwischen Territorium und Karte und den zur Überbrückung notwendigen Vorgang

der Abstraktion eine ganz eigenartige Poesie (man denke nur an das Werk René Magrittes, die Kurzgeschichte „Von der Strenge der Wissenschaft“ von Jorge Luis Borges oder die „kartographischen“ Bilder von Adolf Wölfli).

Während des Kompositionsprozesses an diesem Werk erschien mir obige Überlegungen beim Umsetzen musikalischer Vorstellungen in ein System von Zeichen als äußerst relevant. Wenn wir nämlich die Partitur als „sprachlich“ abstrahierte, für die Interpreten lesbare Karten auslegen, ist dann das klingende Ergebnis (d. h. das im Konzert erklingende Werk) mit dem Territorium gleichzusetzen? Oder ist das akustische Resultat nicht wiederum wesentlich von der Art und Weise, wie die Interpretierenden der Karte folgen, wie sie diese „auslegen“, abhängig? Kommt dadurch nicht noch eine zweite, für die Wirkung von Musik unabdingbare Qualität hinzu? Etwas, ohne das die Symbole und Schriftzeichen am Papier niemals zu „Leben“ erweckt würden, ohne das kein poetischer Sinn durch sie mittelbar gemacht würde. Wie ist diesem Umstand durch eine Notation, die einerseits versucht, musikalische Vorstellungen möglichst detailliert abzubilden, ohne andererseits die Interpretierenden der Freiheit zu berauben, Poesie „zwischen den Zeilen“ entstehen zu lassen (also auch psychologische Momente mit ein bezieht), Rechnung zu tragen? Nicht zu vergessen ist auch die Rolle des Zuhörers, durch dessen Rezeption die Rekonstruktion des Territoriums erst Sinn macht, für den das Gehörte vielleicht wiederum nur eine Landkarte darstellt, die ihm einen Schlüssel zu einem individuellen Territorium verleiht.

In seinem Werk „L'agonie du réel“ meint Jean

Baudrillard, dass heutzutage – in der Ära der Simulation – die Abstraktion nicht mehr nach dem Muster der Karte funktioniere, weil das Territorium nicht mehr der Karte vorgelagert sei, sie nicht mehr, wie früher hervorbringe. Die souveräne Distanz zwischen beiden sei verschwunden. Aber war das in der Kunst nicht immer schon so? Gab es jemals diese souveräne Distanz? Ist es nicht gerade diese, nicht eindeutig zuordenbare Sphäre zwischen Realem und Begriff, die die Gleichberechtigung von Karte und Gelände voraussetzt, dieses unsouveräne „Zwischen den Stühlen“-Sitzen, das in der Kunst, im Unterschied zum Leben, Poesie entstehen lässt?

Mein dreisätziges Werk, komponiert im Auftrag des Wiener Klangforums für den Europäischen Musikmonat Basel 2001 versucht nun nicht, Theorie in Musik zu übertragen. Es entstand allerdings unter dem Eindruck einer verwirrenden Faszination, die diese Analogie zwischen Landkarte und Gelände auf mich ausgeübt hat.

Bewegungen (1996)

„Ich sagte mir, während ich das Wiegen der Äste verfolgte: die Bewegungen existieren nie ganz, das sind Übergänge, Verbindungsstücke zwischen zwei Existenzen, schwache Phasen...“

Jean-Paul Sartre, Der Ekel, 1938

Polygon. Musik für Klavier und Orchester (2002)

Der Titel Polygon (dt. das Vieleck) – laut Lexikon ein geometrisches Gebilde aus n Punkten (den Ecken des Polygons) und n Verbindungsstrecken (den Seiten des Polygons) – stand schon ziemlich bald nach Beginn der Arbeit an dieser Komposition

fest.

Irgendwie faszinierte mich dieser so absolute und klangschöne Ausdruck aus der Sphäre der Abstraktion schon lange. Die unbestechliche Objektivität des Begriffs, gepaart mit seinem archaisch wirkenden Klang (wahrscheinlich auf die symmetrische Verteilung der Vokale zurückzuführen) ließen meinem an ihm sich entzündenden Gedankenspiel mehr Raum als ein anderer, in eine eindeutigeren, poetisch determiniertere Richtung zielender Titel es vermocht hätte. Das Wort diente mir als Motto und Inspiration, als immer verfügbarer Schlüssel, mit dem ich mich augenblicklich in eine bizarre, für dieses Werk spezifische Grundstimmung versetzen konnte, die ich immer benötige, um musikalisch zu erfinden.

Das Wort Polygon weckte aber sogleich auch meine Begeisterung für den amerikanischen Bildenden Künstler Walter De Maria (*1935) von neuem. Vor allem seine „*The 2000 Sculpture*“ (1992) hat mich, als ich sie kennen lernte, tief beeindruckt. 2000 fünf- sieben- und neuneckige Stäbe liegen (nach allen möglichen mathematischen Kombinationen zusammengestellt) in exakter Ordnung auf dem Boden und ergeben so ein Feld von 50x10 Metern. Durch die jeweils andere Neigung und Ausdehnung ihrer Außenflächen wird von den weißen Gipsstäben das Licht in jeweils anderer Weise reflektiert. Die Tatsache, dass mit extrem reduziertem Grundvokabular gearbeitet wurde, tritt beim Abschireiten dieser Skulptur bald in den Hintergrund, da, wenn man sich die Zeit nimmt, plötzlich eine Vielzahl an geometrischen Mustern wahrgenommen werden kann, die durch die sich

scheinbar in die Unendlichkeit fortsetzenden Stäbe eine beeindruckende Wirkung hervorruft. Erst durch die individuelle Betrachtungsweise wird nun diese reine, scheinbar bedeutungslose Form der Skulptur (die wiederum vom gerade herrschenden Lichteinfall u.ä. abhängt), mit Bedeutung belegt. Der Betrachter ist notwendig, um den poetischen Akt zu vervollständigen, ohne seine Beteiligung bleibt die Skulptur „ohne Bedeutung“.

Eine in Töne gesetzte Analogie wollte ich nun keinesfalls anfertigen, weil musikalisches und bildnerisches Vokabular gänzlich verschieden und nicht in Einklang zu bringen sind. Bei esoterisch-kitschigem Fehldeuten De Marias (Stichwort: Nicht-Aufhören-Können an der Hörschwelle) wollte ich nun wirklich nicht hängen bleiben! Dieser Gefahr wollte ich auch dadurch entgehen, dass mein Werk zeitlich knapp formuliert ist, ganz im Gegensatz zu De Marias raumgreifender Skulptur. Vielmehr war ich bemüht, mir De Marias Skulptur in punkto Vielfältigkeit der Beziehungen zwischen sehr wenigen, einfachen Grundbausteinen (und den daraus entstehenden formalen Mehrdeutigkeiten) zum Vorbild zu nehmen. Klare Zeitproportionen, Klein- sowie Großabschnitte, die formal doppeldeutig angelegt sind (durch Selbst-Rekursion), scheinbar neues Material, das aber nur durch kombinatorisches Verknüpfen schon bekannter Grundvokabeln entsteht, all dies war bei diesem Werk bestimmend. Das Anbieten von Mehrdeutigkeiten benötigt aber auch den Zuhörer, der seine eigene Lesart einbringt, durch den das Stück erst „Bedeutung“, und somit Lebensfähigkeit erhält.

Der oben angedeuteten bizarren Grundstimmung,

in die mich das Wort Polygon während der Arbeit versetzte, versuchte ich auch durch die Instrumentation (u. a. 2 Saxophone, Wagnertuben anstatt Hörner, Piccolo-Trompeten, ...) näher zu kommen. Die Orchestration sowie das Verhältnis Solist-Orchester wurde aber auch einzig und allein durch das selbst-rekursive Formmodell bestimmt bzw. ist eigentlich selbst konstitutiver Teil des Formmodells, mit dem ich auch der traditionellen Klavierkonzert-Dramaturgie entgegenwirken wollte. Das Werk ist Thomas Larcher in Freundschaft gewidmet.

Black Moon (1998)

Beeindruckt und fasziniert vom gleichnamigen Film von Louis Malle aus dem Jahr 1975, in dem die Prinzipien der „écriture automatique“ der frühen Surrealisten (Breton, Soupault) auf das Kino angewandt werden und in dem deshalb auch völlig auf logische Handlungsstränge zugunsten von freien, sich assoziativ verknüpfenden Gedankenketten verzichtet wird (so treten ganz unvermittelt zerbrechliche, introvertierte Szenen neben alptraumhaft verdichtete, verstörende Passagen), versuchte ich dessen Grundstimmung, oder besser gesagt, die Stimmung, die der Film in mir erzeugt hat, musikalisch umzusetzen.

Dafür schien mir die Baßklarinetten von ihrem Charakter und ihrer Vielfalt an Registern, Farben und Möglichkeiten (von samtig verhalten bis virtuos-aggressiv) am geeignetsten zu sein. Bald allerdings entwickelte ich das Geschehen nach rein musikalischen Gesichtspunkten weiter, wobei aber auch beim Komponieren selbst die Idee des assoziativen Verknüpfens und Fortspinnens von

kleinen Zellen die wesentliche Rolle spielte. Black Moon entstand im Frühjahr 1998 als Auftragswerk des Landes Tirol für das Festival Klangspuren und ist Ernesto Molinari gewidmet.

Berenice. Lied vom Verschwinden (2002/2003)

Berenice. Lied vom Verschwinden ist die „Arie“ einer unwirklich schönen Frau, die, an Schwindsucht leidend, langsam, aber unaufhaltsam zugrunde geht.

Dieses Stück - als Vorstudie zu einem abendfüllenden Musiktheaterwerk nach Edgar Allan Poe (UA: Mai 2004 bei der Münchener Biennale) konzipiert - stellt meine erste Arbeit dar, in der eine elektronisch generierte Klangebene mit einer vokal-instrumentalen zusammen geführt wird.

Nicht völlige Integration des Tonbandes in die Ensemble/Sopran-Textur, sondern gegenseitige Bereicherung stand im Mittelpunkt meines Interesses; auch kein Betonen der Unvereinbarkeit beider Sphären, sondern vielmehr ein gemeinsames Sich-Annähern an eine, sich im Laufe der Arbeit immer mehr präzisierende klangliche Idee (unter Einbeziehung der Verräumlichung), die auf vokal-instrumentalem Wege allein so wohl nicht möglich gewesen wäre.

Johannes Maria Staud

A map is not the territory (2001)

The relationship between map and territory is the simple analogy used to explain the basic premises of the “General Semantics” of Alfred Habdank Korzybski (1880–1950), a theory which moves back and forth between linguistics and sociology. Korzybski’s main work, “Science and Sanity”, is based on the following three postulates:

1. A map is not the territory
2. A map does not represent all of the territory
3. A map is self-reflexive in the sense that an “ideal” map would include a map of the map, etc., indefinitely.

When we describe or give names to things, the inherent insufficiency of language always forces us to leave out something. In doing so, we abstract such complex and diverse realities (territories) into linguistic maps, which are made to be as generally understandable as possible, and have been formed under the influence of experience and cultural traditions. This fact suggests that abstraction, used to avoid misunderstanding, is the essential basis for interpersonal communication and peaceful coexistence. It also suggests that prejudices can only exist because people with “false” maps in their heads confuse their own view of the world, distorted by erroneous ideas and superstitions, with the real, extensional world.

Applied to art, this discrepancy between territory and map, and the process of abstraction necessary to reconcile the two, lead to a quite peculiar sort of poetry (one thinks here of the works of René Magritte, the short story “Del rigor en la ciencia” by

Jorge Luis Borges or the “cartographical” pictures of Adolf Wölfli).

During the process of composing this work, the above thoughts struck me as being particularly relevant to the practice of expressing musical ideas by means of a notational system. If we consider a score to be a “linguistically” abstracted map legible to the performers, can the audible result (that is, the piece of music as it is heard in concert) be equated with the territory? Or is the acoustic result not, in turn, dependent upon the way in which the performers follow – interpret – the map? Does this not indicate the presence of an additional quality, indispensable to the effect of music? Something, without which the symbols and notational markings on the page would never “come to life”, without which no poetic meaning could be made accessible through them? How can one do justice to the fact, using a notational system that attempts to depict musical intentions in as much detail as possible without, however, denying the performers their freedom to bring out the poetry “between the lines” (in other words, a notational system that takes psychological factors into consideration)? One must also give thought to the role of the listener – whose being able to experience the work is the whole point of this exercise in reconstruction of the territory – for whom that which is heard may, in turn, only represent a map which makes accessible a piece of his own personal territory.

In his work “L’agonie du réel”, Jean Baudrillard contends that these days – in the era of simulation – abstraction no longer functions according to the map model, because the territory is no longer the precursor of the map; it no longer gives rise to

the map like it used to. The sovereign distance between the two has disappeared. But was it not always so, in art? Was there ever this sovereign distance? Is it not precisely this ambiguous domain between the subject and its expression that requires map and territory to be on an equal footing, this most un-sovereign “straddling of the fence” which – in art, as opposed to life – allows poetry to be born?

My three-movement work, commissioned by Klangforum Wien for the European Music Month 2001 in Basel, does not attempt to put theory into practice through music. It was, however, born under the influence of my perplexed fascination with this analogy between map and territory.

Bewegungen (1996)

“I said to myself, as I followed the swaying of the branches: Movements never quite exist, they are transitions, intermediaries between two existences, unaccented beats...”

Jean-Paul Sartre, Nausea, 1938

Polygon. Musik für Klavier und Orchester (2002)

The title Polygon – according to the dictionary, a geometric form consisting of n points (the corners of the polygon) and n connecting lines (the sides of the polygon) – was a sure thing fairly soon after work on the composition began.

This so absolute and beautiful-sounding expression from the world of abstraction has fascinated me, somehow, for a long time. The unshakeable objectivity of the term, combined with its seemingly archaic sound (probably due to the symmetrical distribution of the vowels) gave the mind

games which it ignited more latitude than other possible titles, aiming in a more definite, poetically determined direction, would have been able to. The word served me as a motto and an inspiration, as an always available key with which I was able to instantly put myself into a bizarre state of mind peculiar to this work, which I always need in order to be musically inventive.

At the same time, however, the word Polygon also provided new fuel to my enthusiasm for the American visual artist Walter De Maria (*1935). His *"The 2000 Sculpture"* (1992), in particular, made a deep impression upon me when I got to see it for the first time. 2000 five, seven and nine-cornered rods lie (combined in all possible mathematical combinations) in an exact arrangement on the floor, thereby creating a field of 50 x 10 meters. The individual outer surfaces of the white plaster rods, with their various angles and outer surface areas, reflect light in just as many different ways. The fact that an extremely reduced basic vocabulary was employed fades into the background when one walks along this sculpture, since – if one takes the time – numerous geometric patterns suddenly become perceptible, which create an impressive effect by virtue of the rods' seemingly infinite length. Only by way of an individual manner of observation can this pure, seemingly meaningless form of sculpture (which is in turn dependent upon the lighting conditions at any given moment, etc.) acquire meaning. The observer is necessary in order to complete the poetic act – and without his participation, the sculpture remains "without meaning".

In no case did I want to produce an analogy set

to notes, because musical and visual vocabularies are completely different and irreconcilable. And I really didn't want to get stuck doing an esoteric and kitschy misinterpretation of De Maria (read: not being able to stop on the auditory threshold). Another way in which I wanted to avoid this danger was by keeping my work to a concise length, in complete contrast to De Maria's expansive sculpture. I was much rather at pains to use De Maria's sculpture as my model in terms of the diverse relationships between very few, simple basic building blocks (and the multiple formal meanings resulting therefrom). Clear time proportions, small and large sections laid out to include formal double entendres (through self-recursion), seemingly new material which results from the linking of already-known basic vocabulary in combination – all this played a decisive role in the final outcome. The availability of multiple meanings, however, also makes demands on the listener, who contributes his own interpretation – through which the piece receives "meaning" to begin with, and thus the ability to live.

I tried to get closer to the bizarre state of mind alluded to above, in which the word Polygon put me while I worked, by way of the instrumentation, as well (including 2 saxophones, Wagner tubas instead of horns, piccolo trumpets, ...). But the orchestration, as well as the relationship between the soloist and the orchestra, was determined exclusively by the self-recursive formal model, is in fact itself a constituent part of the formal model, which I also wanted to pit against the traditional piano concerto dramaturgy. The work is dedicated to Thomas Larcher, in friendship.

Handwritten musical score for a symphony, featuring multiple staves with complex notation, including dynamics (p, f, mf, mp), articulation (acc, stacc), and performance instructions (rit., cresc., decresc.). The score is divided into two sections by time signatures 3/4 and 2/4.

Black Moon (1998)

Impressed and fascinated by the namesake film of Louis Malle from 1975, which applies the principles of “écriture automatique” of the early surrealists (Breton, Soupault) to cinema and in which logical strands of action are abandoned and replaced by free chains of thought linked associatively (thus suddenly fragile, introverted scenes appear next to the nightmarishly compacted, unsettling passages), I attempted to translate its basic mood, or better said the mood the film stirs in me, into music.

For this purpose, the nature and diversity of registers, colours and options characteristic of the bass clarinet (from velvety restraint to virtuously aggressiveness) seemed most suitable. Soon, however, I continued to build the plot along purely musical lines, while the idea of association and development of small cells played the key role during the composition process. Black Moon was created in the spring of 1998 and was commissioned by the Federal State of Tyrol for the Klangspuren Festival and is dedicated to Ernesto Molinari.

Berenice. Lied vom Verschwinden (Song of Vanishing) (2002/2003)

Berenice. Lied vom Verschwinden (*Song of Vanishing*) is the “aria” of a woman of unearthly beauty. She suffers from consumption which causes her to die, slowly but unstoppably.

The piece is a study for the full-length music theatre work after Edgar Allan Poe I am writing for the Munich Biennale (world premiere in May 2004). It is my first composition which integrates electronically generated sound with vocal-instru-

mental material.

Rather than fully embedding the tape in the texture of the ensemble and the soprano, I have endeavoured to make the two layers mutually enrich each other. I did not set out to demonstrate their incompatibility - on the contrary: they are meant to make a joint attempt at approximating a sound image (including spatialisation) which became more and more concrete during composition. This image could not have been realised exclusively through vocal and instrumental me.

Johannes Maria Staud

A map is not the territory (2001)

Le paradigme de la relation entre carte géographique et territoire explique les prémices fondamentales de la « Sémantique générale », théorie située à l'intersection entre la linguistique et les sciences sociales, élaborée par Alfred Habdank Krozybski (1880-1950). Les trois postulats suivants soutiennent l'œuvre principale de Korzybski, « Science et santé mentale » :

1. Une carte n'est pas le territoire (A map is not the territory)
 2. Une carte ne représente pas le territoire dans son intégralité (A map does not represent all of the territory)
 3. Une carte est auto-réflexive en ce qu'une carte « idéale » incluerait une carte de la carte, et ce à l'infini (A map is self-reflexive in the sense that an “ideal” map would include a map of the map, etc., indefinitely)
- Compte tenu des limites du langage, nous sommes toujours contraints à l'élosion pour

nommer les choses ou, au mieux, les décrire. Nous procédons alors par abstraction : la réalité, dans sa complexité et ses formes multiples (le territoire) est représentée par des cartes langagières, le plus généralement compréhensibles et étayées par l'expérience concrète et les mœurs culturelles. Cet état de choses suggère que c'est sur l'activité d'abstraction, en ce qu'elle évite le malentendu, que se fondent essentiellement la compréhension mutuelle et la coexistence pacifique. Et les préjugés n'émergent que par le fait que des êtres humains, portant en eux de « fausses cartes », confondent leur vision du monde, déformée par des conceptions erronées et des superstitions, et le monde réel et concret.

Appliqué au domaine des arts, ce principe de la différence entre carte et territoire, et de la nécessité du processus d'abstraction pour la surmonter, donne naissance à une poésie toute particulière (que l'on se rappelle, à titre d'exemple, l'œuvre de René Magritte, la nouvelle « De la rigueur de la science » de Jorge Luis Borges, ou les toiles « cartographiques » d'Adolf Wölfli).

Au cours du travail de composition de cette œuvre, c'est-à-dire dans l'activité de transposition d'idées musicales en un système de signes, ces réflexions me semblaient éminemment pertinentes. Car si nous concevons la partition comme un ensemble de cartes, des abstractions « langagières » lisibles pour les interprètes, s'ensuivrait-il alors que le produit sonore (l'œuvre retentissant en concert) équivaldrait au territoire ? Ou bien le résultat acoustique ne dépend-il pas fondamentalement de la manière qu'ont les interprètes de suivre, à leur tour, les indications de la carte, de l'« interpré-

ter » ? Ne s'y ajoute-t-il pas là un aspect qualitatif supplémentaire, primordial pour l'effet exercé par toute musique ? Quelque chose sans lequel les symboles et signes consignés sur le papier ne pourraient jamais être rendus « vivants » et sans quoi aucune intention poétique ne saurait être transmissible ? Comment tenir compte de ce fait par une écriture qui vise, d'une part, à représenter des idées musicales avec la plus grande minutie possible mais qui, d'autre part, n'empêche pas les interprètes de faire émerger la poésie « entre les lignes » (donc de permettre au psychologue de jouer son rôle) ? Il ne faut pas ignorer non plus le rôle de l'auditeur : ce n'est que par sa réception que la reconstruction du territoire prend son sens. Et il se peut que, pour lui, l'écouté ne soit, à son tour, qu'une carte qui lui ouvre l'accès à un territoire personnel intime.

Dans son texte « L'agonie du réel », Jean Baudrillard déclare que, de nos jours (l'ère de la simulation), l'abstraction ne fonctionne plus selon le schéma de la carte puisque le territoire ne précède plus, ne produit plus la carte, comme il le faisait autrefois. La nette différence et distance entre les deux aurait ainsi disparu. Mais n'en a-t-il pas toujours été ainsi dans l'art ? Cette nette indépendance a-t-elle jamais existé ? N'est-ce pas plutôt précisément cette sphère entre le concret et le conceptuel, aire difficilement définissable, cet « entre-deux-chaises » dépourvu d'indépendance qui présuppose une égalité entre la carte et le territoire, laisse émerger la poésie dans l'Art, contrairement à la vie quotidienne ?

Mon œuvre en trois mouvements, commande du Klangforum Wien pour le Mois Européen de

la musique (Europäischer Musikmonat) de Bâle 2001, n'a pas pour intention de transposer la théorie en musique. Mais sa genèse est influencée par la troublante fascination exercée sur moi par cette relation entre carte et territoire.

Bewegungen (1996)

« Je me disais, en suivant le balancement des branches : les mouvements n'existent jamais tout à fait, ce sont des passages, des intermédiaires entre deux existences, des temps faibles. »

Jean-Paul Sartre, La Nausée (Editions Gallimard, Paris, 1938)

Polygon. Musik für Klavier und Orchester (2002)

Le titre Polygone (selon le lexique : figure géométrique formée de n points, ses angles, et de n segments de droites, ses côtés) s'est imposé assez rapidement après que j'ai commencé à travailler à cette composition.

Etrangement, cette expression relevant du domaine de l'abstraction, mot si absolu et de si belle sonorité, me fascinait depuis longtemps déjà. L'incorrupible objectivité de cette notion, liée à sa sonorité d'apparence archaïque (probablement due à la symétrie des voyelles) enflammaient ma pensée plus qu'aucun autre concept qui aurait donné une orientation plus univoque et poétiquement plus déterminée : ce titre offrait liberté et expansion. L'expression me servit de devise et d'inspiration, devint une clé toujours disponible pour m'ouvrir instantanément l'accès à un état d'âme bizarre, spécifique de l'atmosphère de cette œuvre, à cette sensibilité dont j'ai besoin pour pouvoir inventer musicalement.

Mais en même temps, l'expression Polygone ravi-va mon admiration pour l'artiste américain Walter De Maria (*1935). J'avais été tout particulièrement profondément impressionné par son oeuvre « The 2000 Sculpture » (1992). Dans un arrangement rigoureux, 2000 bâtons à 5, 7 et 9 angles (agencés selon de multiples combinaisons mathématiques) sont posés par terre et constituent ainsi un champ de 50 par 10 mètres. De par l'inclinaison et l'extension toujours variantes de la surface des bâtons de plâtre, la lumière est réfléchiée de manières multiples et diverses. Si l'on contourne cette sculpture, on a de moins en moins conscience du fait que ce travail a été accompli avec un corpus extrêmement restreint. Si l'on prend son temps, on arrive bien plutôt à y percevoir une multitude de formes géométriques qui, de par l'agencement apparemment à l'infini des bâtons, produisent un effet étonnant. La forme pure et sensiblement dépourvue de signification de la sculpture ne s'emplit de sens que par la perspective et le regard individuels (qui sont, eux, fonction de l'éclairage, de l'angle de la lumière etc.). Le spectateur est nécessaire à l'accomplissement de l'acte poétique. Sans sa participation, la sculpture reste « insignifiante ».

Je n'ai pourtant nullement visé à produire une œuvre analogue avec des matériaux sonores car le vocabulaire musical et celui des arts plastiques sont totalement différents et il est impossible de les harmoniser. Je ne voulais surtout pas en rester à une interprétation ésotérico-mièvre et erronée de De Maria (mot d'ordre : ne-savoir-s'arrêter-au-seuil-de-l'audible) ! Et je voulais éviter ce danger en donnant à mon œuvre un cadre de durée circonscrit, en opposition à l'extension et l'expansion de

la sculpture de De Maria. Mais je me suis astreint à suivre le modèle de la sculpture de De Maria en ce qu'elle comporte de nombreuses mises-en-relation entre une très petite variété d'éléments constitutifs simples (et la prolifération de significations qui en découle). Ce qui est déterminant dans mon œuvre, ce sont donc les segmentations de durée proportionnelles nettes, les sous-ensembles à grande et petite échelle, formellement équivoques dans leur assemblage (puisque récurifs et autoréférentiels), les matériaux apparemment nouveaux qui ne sont en fait que le produit du tissage combinatoire de vocables élémentaires déjà connus. Mais le pendant à cette offrande de polyvalence de significations est l'écoute nécessairement participative de l'auditeur qui contribue de par sa propre lecture et donne ainsi à la pièce sa « signification » et sa vitalité.

J'ai par ailleurs tenté de rendre l'ambiance émotionnelle bizarre, à laquelle j'ai fait référence et que le mot Polygone m'inspirait, par le choix de l'instrumentation (par ex. 2 saxophones, tubas wagnériens au lieu de cors, trompettes piccolos...). Par contre, l'orchestration ainsi que le rapport entre soliste et orchestre sont exclusivement déterminés par la logique formelle autorécurrente ou sont, eux-mêmes, une partie constitutive du modèle formel que je voulais juxtaposer à la dramaturgie traditionnelle des concertos pour piano. Cette œuvre est amicalement dédiée à Thomas Larcher.

Black Moon (1998)

J'avais été impressionné et fasciné par le film du même nom réalisé en 1975 par Louis Malle, dans lequel les principes de l'« écriture automatique »

des premiers surréalistes (Breton, Soupault) sont appliqués au cinéma et où, de par le renoncement total à des trames logiquement cohérentes, il n'y a qu'enchaînements aléatoires d'associations (des scènes introverties et de grande fragilité voisinent de manière décontextualisée avec des passages cauchemardesques, denses et déroutants). J'ai tenté de transposer en musique l'ambiance fondamentale de ce film, ou plutôt le sentiment qu'il a fait naître en moi.

À cette fin, la clarinette basse me semblait, de par ses qualités et sa variété de registres, de coloris et de sonorités (du retenu et velouté jusqu'à l'agressif et virtuose), l'instrument le plus approprié. Mais j'en suis venu à développer la trame thématique essentiellement selon des considérations musicales, même si, au cours du travail, l'idée d'enchaînement associatif et de développement par affiliation de petites unités cellulaires a joué un rôle prépondérant dans la composition. Black Moon, commande du Land Tyrol, a été écrit au printemps 1998 pour le festival Klangspuren. L'œuvre est dédiée à Ernesto Molinari.

Berenice. Lied vom Verschwinden (Chant de la disparition) (2002/2003)

Bérénice. Chant de la disparition est l'« aria » d'une femme d'une irréalité beauté qui, souffrant de phthisie, se meurt lentement et inexorablement. Cette pièce, conçue comme une étude préliminaire à une œuvre de théâtre musical d'après Edgar Allan Poe (création en mai 2004 dans le cadre de la Biennale de Munich), est le premier de mes travaux qui entrelace une couche sonore générée électroniquement et une autre, vocale et

instrumentale. Au centre de mon intérêt, il n'y avait non pas l'intégration totale de la bande enregistrée dans la texture sonore formée par l'ensemble et la soprano, mais leur enrichissement mutuel, il ne s'agissait pas non plus de mettre en relief l'incompatibilité des deux sphères, mais une approche

progressive conjointe d'une intention sonore (en y joignant l'élément de l'espace) qui se précisait au fur et à mesure qu'avancait le travail et qui n'aurait probablement pas été réalisable en cette forme par les seules voies vocale et instrumentale.

Johannes Maria Staud

Geboren 1974 in Innsbruck. 1994-2001 Studium der Harmonielehre, Kontrapunkt (Iván Eröd), Komposition (Michael Jarrell) und Elektroakustische Komposition (Dieter Kaufmann) an der Musikhochschule Wien, Komposition (Hanspeter Kyburz) an der Hanns Eisler-Hochschule für Musik/Berlin. Kompositionsmeisterkurse ua. bei Brian Ferneyhough. Mitbegründer der Komponistengruppe „Gegenklang“. 1999-2000 Stipendium der Alban-Berg-Stiftung, 2001 Förderpreis der Republik Österreich, 2002 Kompositionspreis der Salzburger Osterfestspiele. 2003 Erster Preis International Rostrum of Composers für *Polygon*. Lebt in Wien.

Born 1974 in Innsbruck (Tyrol). 1994/2001: Composition studies at the Vienna Musikhochschule with Michael Jarrell (composition), Iván Eröd (harmony and counterpoint), Dieter Kaufmann (electroacoustic composition), composition (Hanspeter Kyburz) at the Hanns Eisler-Hochschule für Musik in Berlin. Masters in Composition with Brian Ferneyhough. Co-founder of the composers group "Gegenklang" in Vienna. 1999/2000 Fellowship of the Alban Berg Stiftung, 2001 special music prize from the Austrian Republic, 2002 Composition prize from the Salzburger Osterfestspiele. 2003 First Prize International Rostrum of Composers for *Polygon*. Lives in Vienna.

Né en 1974 à Innsbruck (Tyrol). Entre 1994 et 2001 : Etudes d'harmonie, contrepoint (Iván Eröd), de composition (Michael Jarrell) et de composition électro-acoustique (Dieter Kaufmann) à la Musikhochschule de Vienne, études de composition (Hanspeter Kyburz) à la Hanns Eisler-Hochschule à Berlin. Cycle de perfectionnement en composition auprès de Brian Ferneyhough. L'un des membres fondateurs du groupe de compositeurs « Gegenklang ». 1999/2000 : boursier de la fondation Alban Berg ; 2001 : Prix de soutien de la République d'Autriche ; 2002 : Prix de composition du Festival Salzburger Osterfestspiele. 2003 Premier Prix International Rostrum of Composers pour *Polygon*. Vit à Vienne.

Sämtliche Künstler-Biographien sind auf der KAIROS-Webseite unter **www.kairos-music.com** nachzulesen. / All artist biographies are available for perusal on the KAIROS Web site 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 translation & interpretation /
Französische Übersetzung von Christian Kristen*

Der **ERSTE**^{BANK}-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 Kühr
Georg Friedrich Haas
George Lopez
Herbert Grassl
Olga Neuwirth
Christian Mühlbacher
Thomas Heinisch
Alexander Stankovski
Germán Tóro-Perez
Johannes Maria Staud
Clemens Gadenstätter

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

BEAT FURRER

Aria
Solo
Gaspra

Petra Hoffmann · Lucas Fels
ensemble recherche
0012322KAI

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

CD-Digipac by
Optimal media production GmbH
D-17207 Röbel/Müritz
<http://www.optimal-online.de>

© & © 2003 KAIROS Produktion
www.kairos-music.com
e-mail: kairos@kairos-music.com

KAIROS