



JOHANNES KALITZKE (*1959)

Vier Toteninseln (2002/03) 24:20
für Orchester mit zwei Solisten

1	1.Satz	6:36
2	2.Satz	6:14
3	3.Satz	4:48
4	4.Satz	9:15

Six Covered Settings (1999-2000) 27:22
für Streichquartett

5	Torso	4:11
6	Study for a crucifixion	2:05
7	Calvary	3:20
8	Reliquaire	6:10
9	Fleurs du Mal	2:44
10	Blindensturz	5:17

TT: 75:03

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Thomas E. Bauer baritone

Thomas Larcher piano

Johannes Kalitzke conductor

Stadler Quartett

Frank Stadler, Izso Bajusz, Predrag Katanic, Peter Sigl

Coverphoto: © Till Budde

Johannes Kalitzke

Vier Toteninseln für Orchester mit zwei Solisten

Die *Vier Toteninseln* sind musikalische Übermalungsstudien der „Vier Ernsten Gesänge“ von Johannes Brahms ; ein Alterswerk, Gesänge des Trostes über die zunehmend in persönliche Gewißheit übergehende Einsicht irdischer Vergänglichkeit, wirken diese wie eine mit Bibeltexten abgesicherte Uferstelle, von der aus der Blick in einen dunklen Raum fällt, in den Raum des Diesseits:

Nachdem die Vorstellungen eines Jenseits im Lauf unserer neuzeitlichen Geschichte mit ihren über Jahrhunderte fortschreitenden Säkularisierungstendenzen immer undeutlicher geworden sind, werden die Phänomene des Todes in unserer Gegenwart oft gänzlich verdrängt; eine Fassade von äußerlich lebensbejahender Zerstreung verstellt die Sicht auf jeden Bereich außerhalb der eigenen Zeiterfahrung.

Böcklins Toteninsel ist hierfür ein passendes Gleichnis: was sich hinter den Gestaden der Insel verbirgt, hinter Stille und Finsternis, ist keine Frage des Glaubens mehr, vielmehr eine der Vorstellung, der Phantasie geworden. Der wesentlich Gegenstand ist unsichtbar.

Dieser Idee folgt die Musik der *Vier Toteninseln*. Sie macht die Methode der Überschreibung, der Verbergung, zu einem Aspekt des Variationsprinzips. Sie benutzt das Bild der Hülle für kompositorische Muster, die auf bestimmten analytischen Betrachtungsweisen des Originals beruhen, und gleichsam zwischen den Falten der Hülle bilden

sich Bruchstücke des Originals in paraphrasierter Form neu aus, so wie die Erinnerung etwas Unsichtbares in seiner Gestalt abwandelt.

Die vier Sätze stehen für vier Blickwinkel, aus denen die Gesänge betrachtet werden: für den ersten und vierten Satz dient eine Spektralanalyse des ersten und vierten Gesangs als Ausgangspunkt für eine strukturell - bzw. klanglich-eigenständige Entwicklung, im zweiten und dritten werden repetitive Muster und synkopisch – irreguläre Rhythmustypen isoliert und auf das Original neu „aufgesetzt“. Dabei sind sie eine Referenz an die Eigenart von Brahms, Form aus dem Geist der Struktur zu erzeugen.

Die Texte stehen der Musik zur Seite wie biographische Kommentare zu den von Brahms gewählten Versen. Sie enthalten Bilder von erotischer Todessehnsucht (u.a. Lord Byron) und das Schlußkapitel des Buchs Kohelet, ein geradezu existenzialistisches Traumbild vom Ende der Welt, von Brahms selbst mehrfach verwendet, ein frühes poetisches Dokument über das Verschwinden der Bilder.

1.

weh dem, der allein ist, wenn er hinfällt,
ohne daß einer bei ihm ist, der ihn aufrichtet
[Buch Kohelet]

wir werden stumm in den strudel steigen
[Cesare Pavese]

und doch : bis unsre zeit vergeht
hält uns der alte traum in bann
bis wir so werden wie der stein
der kalt auf unsrer grabstatt steht
[Lord Byron]

2.

denn zwei sind besser als eins
[Buch Kohelet]

deine flügel glänzten
wie junge blätter
dein gesicht
war ein weißer stern
[Lord Byron]

wenn einer hinfällt, richtet der andere ihn auf
[Buch Kohelet]

jemals dich zurückbringen
das vermag kein wunsch, kein wort
aber die gedanken dringen
zu uns – keiner weist sie fort
[Lord Byron]

du lächelst
um nicht zu weinen
du lächelst
als würden lange noch
die guten tage scheinen –
[Hans Arp]

3.

weh dem, der allein ist

am tag, da die wächter des hauses zittern,
die starken männer sich krümmen,
die müllerinnen ihre arbeit einstellen, weil sie zu
wenige sind,
es dunkel wird bei den frauen, die aus den
fenstern blicken,
und das tor zur straße verschlossen wird
[Buch Kohelet]

4.

für alle hat der tod einen blick
der tod wird kommen und deine augen haben
das wird sein wie das ablegen eines lasters
wie wenn man ein totes gesicht
wieder auftauchen sieht im spiegel
[Cesare Pavese]

Johannes Kalitzke

Six Covered Settings

1. (Torso)
2. (Study for a Crucifixion)
3. (Calvary)
4. (Reliquaire)
5. (Fleurs du Mal)
6. (Blindensturz)

Das englische Wort „setting“ wird für die Bedeutungen „Bühnenbild“ und „Sonnenuntergang“ verwendet. Das Bild des Sonnenuntergangs - als Feuerzeichen der verrinnenden Zeit-, ist die imaginäre Kulisse, in der die sechs Bilder dieses Quartetts wie „verhüllte“ Bühnenbilder aufgestellt sind, sechs musikalische Charaktere, die etwas zu verbergen haben.

Die gezielte Verhüllung eines Bildes bewirkt, daß es nicht mehr um dessen äußerliche Betrachtung geht, sondern um die Erinnerung an das, was sich dem Betrachter zu früherer Zeit dabei eingeprägt hat. Etwas Unsichtbares, Verloren-gemachtes wird so zur Quelle einer imaginierten Gegenwart, die - ganz im Gegensatz zur oberflächlichen, ins helle Dauerlicht getauchten industriellen Multiplikation historischer Werkvorlagen - einen inneren Kern enthüllt, den ein jeder für sich selbst entdecken kann. Ein Kern, der aus dem Dunkel taucht, und der nur ihm allein gehört.

Wie man den Titeln der sechs Bildzitate ansehen kann, besitzen sie eine Gemeinsamkeit. Sie alle sind gleichermaßen Gloriolen der Gebrechlichkeit, Sinnbilder des verletzten, verfallenden, der verrin-

nenden Zeit unterliegenden Körpers, der in sich jedoch das Paradox einer lebendigen, metaphysischen Entfaltung trägt: in der Ambivalenz von Scheitern und Hoffnung Legenden zu schaffen. Dem Stück geht folglich das Erinnern von Bildwerken voraus, die in sich selbst einen verhüllten Kern tragen, Werke, die uns die Allegorie einer verborgenen, unerfüllten Zuversicht auf Tröstung vorführen, einen Korridor des Noch - Nicht, oder - wie bei den Kreuzigungsbildern von Bacon - des Nicht - Mehr.

Dieser Ansatz hat dazu gedient, das Streichquartett in einem dualistischen Spannungsfeld von Vorder- und Hintergrundverschiebungen seiner motivischen Elemente anzulegen, einem Feld, wo sie zwischen Auftauchen und Verschwinden auf der Kippe bleiben. Ebenso gibt es eine Kernreihe von gleichzeitig beschleunigten und ritardierten Zeitmaßen, die sich ineinander aufheben, einander überdecken und das rhythmische Fundament der sechs Sätze darstellen.

Am deutlichsten wird dies im 2. Satz hörbar; eine spiralartige, rückwärts und vorwärts beschleunigte Struktur umschließt eine Vorschau auf den Beginn des 3. Satzes, einem *Bicinium* im Renaissance - Stil. Dessen Durchführung verdeckt wiederum die Spiralstruktur des 2. Satzes. Im 4. Satz versteckt sich ein Fragment aus der „Symphonie Fantastique“, das -wie bei einem Webstoff - in den Vordergrundtext eingeflochten ist. Im 1. und 5. Satz werden Melodien und barocke Verzierungselemente mit sich selbst überschrieben oder durch Geräusche „ausradiert“. Im 6. Satz erscheinen wie im Zeitraffer die Kernelemente der fünf anderen Sätze zum „Blindensturz“ vereint: nicht nur als

musikalisch - figurative Fallstudie, sondern auch als Sturz ins Dunkel, in die Verhüllung der Musik selbst. Sie steht für die Ortlosigkeit des blinden

Blicks, den Breughels Gestalten in den Himmel richten, für ein stockendes Tappen im Wirbel einer überbelichteten Welt.

Das Quartett ist dem Bildhauer Heinz-Günter Prager gewidmet.

II. Studie zu einer Kreuzigung

$\text{♩} = 126, \text{ presto}$

so schnell wie möglich

poco rit. (126) a tempo

II
III

Partiturauszug Six Covered Settings

Im Gespräch:

Johannes Kalitzke – Peter Oswald

Peter Oswald: Die Frage ist, wenn du bei den „Vier Toteninseln“ den Tod mitreflektierst, wie geht's dir mit dem Tod? Du wählst eine sehr säkularisierte, nicht katholische Form, um mit dem Ausweglosen umzugehen.

Johannes Kalitzke: Wenn man sich mit Fragen der eigenen Wirklichkeit beschäftigt, ist das nichts anderes als ein klassisches „memento mori“, das man gewissermaßen dazu benutzt, um sein eigenes Leben, seine eigene Lebensperspektive von der Sicht des eigenen Endes her zu bestimmen. Man fragt sich, auf was will ich an diesem Punkt zurückschauen. Was ist es, was ich bis dahin vollendet haben will. Die Lebensintensität kann durchaus wachsen, wenn man die Sicht auf die eigene Endlichkeit als gegenwärtig in sich aufnimmt. Es ist eigentlich ein Lebensprinzip, nicht eines der Sorge oder Angst, sondern der Gelassenheit.

Peter Oswald: Wie kamst du mit deinen knappen 40 dazu, dich mit diesem Thema auseinanderzusetzen?

Johannes Kalitzke: Da bin ich hineingeboren worden, in meiner ganzen Familie war die Gegenwartigkeit der schon Gestorbenen immer schon ein Thema, nicht im Sinne, dass man sie ständig vermisst hat, man hat mit ihnen im Gedächtnis gelebt. Sie waren dauernd da durch ihre Hinterlassenschaft, durch ihre Werke, durch ihre Aussagen, durch das, was man über sie erzählt hat.

Peter Oswald: Wie verhalten sich jetzt die kompositorischen Prinzipien von Brahms zu dir als Zeitgenossen? Hat das etwas miteinander zu tun, oder warum dieses Verhältnis über 120 Jahre hinweg? Warum Johannes Brahms?

Johannes Kalitzke: Eigentlich gab es einen ganz äußerlichen Anlass für die Entstehung des Stücks. Ich wurde von einem Hamburger Orchester beauftragt, wo der Bezug zu Brahms vorgegeben und damit Gegenstand des Auftrags war. Was ich bei Brahms unter Anderem bewundere, sind zwei bestimmte Aspekte. Erstmals: das Prinzip Synkope, die Verschiebung von rhythmischen Schwerpunkten, die immer wieder das Taktmaß aus dem Tritt bringen – ein musikalisches „trompe- l'oeil“ gewissermaßen; das ist ein Kompositionsprinzip, das sehr stark bestimmend im Vordergrund steht. Und der besondere Umgang mit harmonischen Einheiten, z.B. der leeren Oktave. Wie stellt man auf musikalische Weise die Leere dar? Das wird in den „Vier Ersten Gesängen“ durch absteigende Oktav-Treppen sehr offensichtlich. Und bei Brahms gibt es keine Ornamentik. Brahms stellt für mich nackte Sprachmusik dar, sie konzentriert sich auf das Wesentliche ihrer semantischen Eigenschaften, eine Musik mit freigelegtem Kern. Das steht mir, als jemand, dem das barocke Denken eher fremd ist, sehr nahe.

Peter Oswald: Gibt es noch andere Komponisten der Vergangenheit, die solch eine Empathie auslösen bzw. zu Katalysatoren kompositorischer Entwicklung geworden sind?

Johannes Kalitzke: Daheim fühle ich mich immer wieder in Bereichen der Renaissancemusik, sei es bei Dufay, bei Gesualdo oder Taverner. Das hat nicht alleine mit der Entfernung der Zeit zu tun oder der Verklärtheit im fernen Spiegel, um diesen schönen Ausdruck zu bemühen. Diese Musik ist nicht nur ferner Spiegel, sie ist für mich ein Inbegriff musikalischer Ausgewogenheit – Aufwand und Wirkung mit geringsten Mitteln in Einklang gebracht. Das, was Musik an Klangrede, an sprechender Reichhaltigkeit zustande bringt, finde ich in der Renaissance-musik besonders intensiv vertreten. Ich lasse mich aber durchaus auch sehr gerne beeinflussen von Klangzaubern wie etwa Berlioz oder Zemlinsky; dort findet man eine unendliche Inspirationsquelle für den Umgang mit Dichteverhältnissen oder für Klangverschmelzungen; ich kann aber nicht sagen, dass ich so einen inneren Guru mit mir herumtrage, der in der Klassik wohnt und mir gewissermaßen aus der Ferne immer mal wieder aufs Papier schaut.

Peter Oswald: Gibt's bei deinem Streichquartett denn Komponisten oder Epochen, die dir über die Schultern schauen?

Johannes Kalitzke: Durch das Übermalungsprinzip ist es implizit notwendig, musikalische „Objekte“ auszuwählen, die musikalisch mit den Mitteln der eigenen Klangsprache überschrieben werden. Ich darf noch einmal Berlioz erwähnen, für mich ein Idealtypus bildhafter kompositorischer Fantasie. Im fünften Satz wird das Hauptthema des letzten Satzes der Symphonie fantastique,- von die Geigen in schnellen Oktavrepetitionen durchgeführt-

zitiert. So geht es auch in den anderen Sätzen zu, nach dem Prinzip der „Wahlverwandtschaften“.

Peter Oswald: Was war der Ausgangspunkt? Die Lust an der autonomen Form oder doch etwas, was darüber hinaus wies und eine neue Form der Querverbindung erzeugt hat?

Johannes Kalitzke: Man ist bei dieser „Übermalung“ dazu angehalten, angeregt durch das noch sichtbare Fragment, das Original in Gänze zu erinnern. Das führt zu einer anderen Intensität der Wahrnehmung des Tradierten, als wenn man das Tradierte offen vor sich sehen würde. Die Art und Weise, diese Technik in die Musik zu übertragen, hat mich natürlich am meisten gereizt bei der Komposition des Streichquartetts.

Peter Oswald: Wie hast du das gemacht?

Johannes Kalitzke: Die zitierten „Objekte“ werden in den Kontext der eigenen Sprache dergestalt integriert, dass ihre Einzeltöne sich gewissermaßen wie Knotenpunkte ausnehmen, an die sich die Stränge der eigenen Ableitungen andocken. Es ist eine erweiterte Art der cantus-firmus-Technik, aber eine solche, wo der c.f. nicht kontrapunktiert wird, sondern wo alle Punkte dieses cantus benutzt werden, um zu etwas Anderem wegzuführen, in Form von Ausstrahlungen, die den Originaltext in den Hintergrund schieben, ihn unkenntlich machen, ihn aber als Trägersubstanz dennoch substantiell erscheinen lassen.

Peter Oswald: Was bedeutet für dich Komplexität in der neuen Musik?

Johannes Kalitzke: Komplexität ist für mich so lange problematisch, wo man Komponisten anhören kann, daß sie sich selbst absichtlich unkenntlich machen wollen. Das gilt nicht pauschal, doch kann ich mich des Eindrucks manchmal nicht erwehren, daß Musik sich hier selber maskiert und versteckt, weil man andere erst einmal zu der Mühe auffordern möchte, diese Verstellung zu durchschauen. Für mich ist das zuviel Camouflage. Aber es gibt für mich auch eine sinnliche Qualität von Komplexität, sie ist ein Sprachmuster, das ich immer wieder disziplinieren und bändigen muss, denn ich neige zur Konstruktion von Geflechten, die wie labyrinthische Klangkörper wahrgenommen werden wollen. Ich denke, daß Musik einen ökonomischen Wechsel zwischen Dichte und Offenheit braucht. Dichte ist für mich auch ein Ausdrucksmoment von Konflikt, Undurchsichtigkeit, Verwirrung und auch ein Reflex auf bestimmte Wahrnehmungen der eigenen Gegenwart. Wir leben ja schließlich inmitten einer gigantischen Industrie der Ablenkung, in Mechanismen, die dafür sorgen, dass man sich selbst verliert, dass man die Zeit „vertreibt“, die man hat. Man wird deshalb ja in innere Konflikte geworfen, die man oft nur unbewußt verspürt. Es wird einem gefühlsmäßig dabei nicht klar genug, wie wenig Zeit einem für sich selbst bleibt. Das schafft innere Unruhe, und die drückt sich im Bild des Suchens, des Labyrinths aus. Komplexität ist für mich ein Topos unaufgelöster Unruhe und unbewältigter Wechselwirkungen.

Peter Oswald: Wie geht's eigentlich dem Komponisten/Dirigenten. Hier taucht immer die Frage auf, ist der Dirigent dem Komponist im Weg, was die Zeitökonomie betrifft, oder bringt er eine Produktivkraft ein, die der Komponist braucht oder verwerten kann?

Johannes Kalitzke: Ich habe das nie als hinderlich empfunden. Eine Hebamme, die zur Mutter wird, verhält sich als solche auch anders. Das sind zwei verschiedene Jobs. Du kannst natürlich Erfahrung vom einen ins andere einbringen, aber die Aktivität und die Motivation ist eine völlig andere. Wenn man also zeitgenössische Musik dirigiert, dann steht neben dem Genuss und der Freude an der Musik, die andere schreiben, das Verantwortungsbedürfnis sehr stark im Vordergrund, etwas ans Tageslicht zu bringen, dessen Lebensfähigkeit sich später selber unter Beweis stellen muss.

Peter Oswald: Ein zweiter Punkt ist ja, daß du die Zeit, die du beim Dirigieren benötigst, nicht fürs Komponieren verwenden kannst.

Johannes Kalitzke: Das möchte ich ja auch nicht, denn wenn man nur sitzt und komponiert, kommt das Anliegen der direkten Kommunikation zu kurz. Ich arbeite sehr gerne mit Ensembles und Orchestern, um etwas zusammenzusetzen. Das ist wie ein großes Steckspiel, wenn man eine Komposition probenstrategisch aufbaut und dabei so umsetzt, wie der Komponist sich das hoffentlich vorgestellt hat. Es ist für mich auch ein Lebensprinzip, dass man auf einer anderen Plattform dazu beiträgt, die Dinge in Bewegung zu halten,

d.h. neben der traditionellen Pflege von Musik neue Werke ans Tageslicht zu bringen.

Peter Oswald: Was gibt es an außermusikalischen Impulsen, die heute für dich beim Komponieren unverzichtbar sind.

Johannes Kalitzke: Literatur und Film. Film insofern, weil man bei Film außerordentlich viel über Zeitproportionen, über Timing, über den passenden Schnitt im richtigen Moment lernen kann. Wie entsteht eine Überraschung, ein Schock z.B. ein Musikstück sollte den Hörer schon „abholen“, es sollte Spannung erzeugen, eine Geschichte erzählen. Und da ist der Film mit seinen Schnitten und Blenden ein guter Lehrmeister. Und auch Literatur ist ja ein der Musik verwandtes Medium. Teile dessen, was Sprache ausmacht: Semantik, Interpunktion, Hierarchien der Betonung usw. sind ja auch der Musik zueigen. Das Fließen von Sprache kann wiederum eine unglaublich starke musikalische Anregung sein (wie etwa ein Gedicht von Rilke): du liest es, und du denkst, du hast eigentlich eine musikalische Form in dich aufgenommen. Das ist etwas, das das musikalische Sensorium sehr stark tangiert, anregt und auch trägt. Gedichte der Expressionisten oder der Spätromantik zu lesen hat für mich die große Qualität, Musik innerlich in Gang zu setzen.

Peter Oswald: Kannst Du das mit den Hierarchien näher erläutern?

Johannes Kalitzke: Ich bin ein starker Verfechter von musikalischen Regelwerken, die betreffend der Rhythmik, der Harmonik, der Proportionierung auf Schwerpunkten beruhen. Profil braucht Dominanzen. Es ist ja auch unmöglich, eine Farbe auf einem Bild darzustellen, wenn sie nicht bestimmte Hauptkomponenten enthält. Rot kann dunkel oder hell sein, enthält aber immer einen Kern von rot. Würde ich die Farben alle gleichermaßen behandeln, erhielte ich grau. Und es gibt viele Elemente im Bereich der zeitgenössischen Musik, die für mich ein graues Klangbild ergeben, die zu einer gegenseitigen Aufhebung von musikalischen Qualitäten führen, wenn all ihre Parameter ein zu ähnliches Gewicht erhalten. Qualitäten können wechseln, aber sie müssen nach bestimmten hierarchischen Kriterien wechseln, damit sich musikalische Unterschiede, kontrastierende Charaktere entwickeln können. Ich denke, Musik in Kontrastfarben zu schreiben, ist eine der Grundbedingungen jeder musikalischer Dramaturgie. Man kann natürlich auf Dramaturgie verzichten, ich kann das aber nicht. Ich sehe mich als Geschichtenerzähler und dafür brauche ich Dramaturgie, und das ist ohne die Hierarchie musikalischer Maßeinheiten undenkbar.

Johannes Kalitzke

“Four Islands of the Dead” for orchestra and two soloists

The “Four Islands of the Dead” are musical “over-paintings” of “Four Serious Songs” by Johannes Brahms; a work of his later years, songs of consolation for the growing certainty, increasingly personal, of his insight into the transient nature of earthly existence. These songs are like places on a shore made safe by biblical texts, from which one glimpses a dark space, the space of the here-and-now.

The idea of a hereafter in the course of modern history, with its progressive centuries-long tendency to secularisation, has become more and more diffuse, so that the phenomenon of death at present is often now entirely repressed; a facade of outwardly life-affirming diversions displaces the view to that area outside one's personal experience of time.

Böcklin's “Islands of the Dead” is a suitable comparison here: what lies hidden beyond the shores of the island, behind silence and darkness, is no longer a question of faith, but has come much more a matter of imagination, of fantasy. The essential subject-matter is invisible.

The music of the *“Four Islands of the Dead”* pursues this idea. It makes the method of superscription, of concealment, into an aspect of the principle of variation. It uses the image of a veil as a compositional model which rests on a particular analytical approach, and at the same time, between the folds of the veil fragments of the origi-

nal develop anew in a paraphrased form, just as the memory of something invisible varies its shape.

The four movements stand for four view-points from which the songs are contemplated: for the first and fourth movements a spectral analysis of the first and fourth songs serves as the starting point for a structurally and acoustically independent development, while in the second and third repetitive patterns and syncopically irregular types of rhythm are isolated and “superimposed” anew on the original. At the same time they are a reference to Brahms' originality, in creating form out of structural conceptions.

The texts stand alongside the music like biographical commentaries on the verses selected by Brahms. They contain images of erotic longing for death (Lord Byron incl.) and the final chapter of the book of Ecclesiastes, a sheer existentialist dream image of the end of the world, used by Brahms himself many times, an early poetic document of the vanishing image.

Johannes Kalitzke

Six Covered Settings

1. (Torso)
2. (Study for a crucifixion)
3. (Calvary)
4. (Relics)
5. (Fleurs du Mal)
6. (Blind fall)

The English word “set” can be used in the sense of both a stage set and of the sun going down. The image of the sunset - the fiery sign of time flying - is the imaginary scenery within which the six images of the quartet are pictured like veiled stage sets, six musical characters, which have something to conceal. The purposive covering-over of a picture has the effect that it is no longer a matter of exterior observation, but of the memory of what had impressed itself on the viewer at an earlier time. Something invisible, made lost, in this way becomes the source of an imagined present which - in complete contrast to historic work made superficial in the bright continuous light afforded by industrial multiplication - discloses an inner essence, which each person can discover for themselves. An essence which appears out of darkness, and which belongs to him alone. As one can see from the titles of the six settings' quotations, they possess something in common. They are all in like manner glorifications of frailty, symbols of the injured, the ruined, the body exposed to the quick passage of time, which how-

ever contains within itself the paradox of lively metaphysical unfolding: to create legends out of the ambivalence between failure and hope. Thus the piece is preceded by the recollection of images which carry in themselves a veiled essence, works which exhibit to us allegories of hidden, unfulfilled trust in consolation, a passage of not-yet, or - as in the crucifixion scenes by Bacon - the no-more. This inception has led to the construction of the string quartet as a dualistic field of tension of foreground and background displacements of its motif elements, a field where they hang in the balance between appearing and disappearing. Equally there is a central series of simultaneously accelerated and retarded measures of time, which are suspended within each other, which overlap one another, and which represent the rhythmic foundation of the six movements. One can hear this most clearly in the second movement; a spiral-like backwards and forwards accelerated structure encompasses a preview of the beginning of the third movement, a bicinium in Renaissance style. This execution conceals on the other hand the spiral structure of the second movement. In the fourth movement a fragment of the “Symphony fantastique” is hidden - which, as in a weaving, is braided into the foreground text. In the first and fifth movements melodies and Baroque decorative elements are superscribed over one another, or “rubbed out” by noises. In the sixth movement the central elements of the five other movements appear as in a time-accelerator to unite as a “blind fall”: not only as a musical-figurative case study, but also as a fall into darkness, in the veiling of the music itself. It stands for the

placelessness of the blind gaze Breughel's figures direct toward heaven, for a hesitant groping in the vortex of an over-illuminated world.

The quartet is dedicated to the sculptor Heinz-Günter Prager

Interview:

Johannes Kalitzke – Peter Oswald

Peter Oswald: My question is: when you're reflecting on the subject of death in your *Vier Toteninseln*, what is your feeling about death? You have chosen a very secularised, un-Catholic way of dealing with hopelessness.

Johannes Kalitzke: Considering questions of personal reality is none other than a classical "memento mori" that you are using, in a sense, to define your own life, your own view of life given the reality of death. You ask yourself, what do I want to look back on at that point.. What do I want to have accomplished by then. Life can become more intense when you have a concept of your own finality and internalise it. It is actually a principle of life – and not one of concern or fear but rather of acceptance and composure.

Peter Oswald: How did you happen to become involved with such a theme when you were only about 40?

Johannes Kalitzke: I was born into it: in my family the presence of those who had died was always a theme. Not in the sense that we constantly missed

them, but they remained in our memories. They were also present in the things they had left behind: their deeds, their sayings and the stories that people told about them.

Peter Oswald: What is your relationship as a contemporary composer to the compositional principles of Brahms? Is there really a relationship and, if so, how has it spanned 120 years? And why Johannes Brahms?

Johannes Kalitzke: In fact, there were external reasons for composing this work. I was commissioned by an orchestra in Hamburg and they specified a connection to Brahms, making it essentially the theme of the commission. Among the things that I admire about the composer are two specific aspects. First, the principle of syncopation, the shifting of rhythmic accents that repeatedly undermines a strict feeling of bar line – in a sense a musical "trompe-l'œil"; this is a compositional principle that is very prominent. And his special way of dealing with harmony and intervals, for example, the open octave. How can you musically depict emptiness? He clearly does that in his *Vier ernste Gesänge* with a falling series of octaves. And there is no ornamentation in Brahms's music. To me, he wrote a stark music in a language that concentrates on the most important aspects of its semantic qualities; music with an exposed core. That is something I feel very close to as one to whom Baroque thought seems rather foreign.

Peter Oswald: Are there other composers of the past with whom you feel that kind of empathy or

who have been catalysts in the development of your compositions?

Johannes Kalitzke: I feel quite at home in Renaissance music, whether it's by Dufay, Gesualdo or Taverner. That has to do not only with the chronological distance or the transfiguration of a distant mirror, to use a lovely expression. This music is not only a distant mirror; to me it is also a perfect example of well-balanced music, bringing effort and effect into harmony with one another using the most sparing means. All that music has to offer with respect to musical speech and expressive wealth can be found with special intensity in Renaissance music. But I also gladly accept the influence of such tonal wizards as Berlioz and Zemlinsky; there I find an endless source of inspiration for dealing with relationships of tonal density or amalgamation. But I can't say that I carry around such an internal guru within me, one who is at home in classical music and, as it were, keeps a distant eye on what I'm putting down on paper.

Peter Oswald: In the case of your string quartet, are there composers or eras that you feel are looking over your shoulder?

Johannes Kalitzke: Because of the principle of "over-painting" it is implicitly necessary to choose musical "objects" that can be overwritten with the expressive means of one's own tonal language. In this context, I would again mention Berlioz, who for me had an ideal type of graphic compositional imagination. In my fifth movement, the main theme from the last movement of the *Symphonie fantas-*

tique is quoted by the violins in rapid repeated octaves. There are similar aspects in the other movements as well, in accordance with the principle of "elective affinities".

Peter Oswald: What was your point of departure? The pleasure of an autonomous form or perhaps something that goes beyond that? Or that created a new form of cross connection?

Johannes Kalitzke: In the process of "over-painting" one is obliged by the still visible fragment to remember everything about the original. This leads to a different intensity in the perception of the original material as though one could see it openly. The manner in which this technique can be translated in new music is, of course, the aspect that stimulated me most in composing my string quartet.

Peter Oswald: How did you do that?

Johannes Kalitzke: The quoted "objects" are integrated into the context of my own language in such a way that the individual notes function to a certain extent as nodal points on which the strands of the derivations can dock. It is an expanded form of cantus-firmus technique, but one in which the cantus firmus does not serve as the basis for counterpoint but where all the points of the cantus are used, for example, in order to lead to something else in the form of emissions that relegate the original text to the background, making it unrecognisable and yet still leaving it substantially in its role as a carrier substance.

Peter Oswald: What is the meaning to you of complexity in new music?

Johannes Kalitzke: Complexity is a problem for me to the extent that you can hear a deliberate effort in the music of composers to make themselves unrecognisable. That doesn't apply in every case, but sometimes I can't help feeling that music is masking and disguising itself because the composer wants the listeners to make an effort to see through the disguise. For me, that is too much camouflage. But I think complexity can also have a sensual quality; it is a language pattern that I repeatedly have to discipline and harness, because I tend to construct dense tangles that are perceived as labyrinthine bodies of sound. I think that music needs an economical alternation of density and openness. To me, density is an expressive moment of conflict, opacity and confusion as well as a reflex to certain perceptions of one's own present. We live surrounded by a gigantic industry of distraction, in mechanisms that make us lose sight of ourselves and "while away" the time that we have. That creates inner conflicts within us that we often only unconsciously notice. We do not have a clear enough feeling for how little time we have for ourselves. That, in turn, creates inner unrest, which is expressed in the image of searching, the labyrinth. To me, complexity is synonymous with unresolved restlessness and interaction.

Peter Oswald: How can the composer and conductor in you coexist? The question is always being raised: does the conductor get in the way of the composer as far as the use of time is concerned,

or does the conductor provide a productive power that the composer needs or can use?

Johannes Kalitzke: I have never found that to be a problem. A midwife who becomes a mother behaves differently in her new role. They are two different jobs. Of course, you can use the experience you gain in one in performing the other, but the activity and the motivation are completely different. When you conduct contemporary music, for example, in addition to the pleasure and joy you have in working with music that someone else has written, you have a very strong sense of responsibility to bring to light something that will have to prove its own viability later.

Peter Oswald:

A second point is that the time you spend conducting is not available for composing.

Johannes Kalitzke: I wouldn't want to feel that way. If all you do is sit and compose, there is not enough opportunity for direct communication. I really enjoy working with ensembles and orchestras in order to create something together. It is like a pegboard game when you create a strategy to rehearse a piece and then perform it the way you hope the composer intended. It is also a principle of my life to use a different platform to keep things moving, e.g., to bring new works to life in addition to performing the traditional ones.

Peter Oswald: What kind of extra-musical impulses are indispensable to you in composing?

Johannes Kalitzke: Literature and film. Film because you can learn so extraordinarily much about the relationships of time, about timing, about making the right cut at the right time. How do you create a surprise, a shock, for example. A piece of music should “pick up” the listener, it should create tension, tell a story. And film, with its cuts and fades, is an excellent teacher. Literature is another medium that is related to music. The parts relating to language – semantics, punctuation, hierarchies of emphasis, etc. – are also found in music. The flow of language can, on the other hand, also provide an unbelievably strong musical stimulus (a poem by Rilke, for example). You read it and you think that you have taken up a musical form. This is something that touches the musical senses very closely, stimulating and furthering them. To me, reading Expressionist or Late Romantic poetry sets music in motion internally.

Peter Oswald: Can you explain in more detail what you mean by hierarchies?

Johannes Kalitzke: I am a strong advocate of a complex of musical rules regarding rhythm, harmony, and well-proportioned accents. A distinctive profile requires dominance. It is impossible to represent a specific colour in a picture if it does not contain certain basic components of that colour. Red can be dark or light, but it always has the core quality of red. If I treated all colours equally, I would get grey. And there are many elements in the field of contemporary music that, to me, result in a grey tonal image, that lead to a negation of musical qualities because

all the parameters have a similar weight. Qualities can change, but they have to change according to certain hierarchical criteria so that musical differences and contrasting characters can develop. I believe that writing music in contrasting colours is one of the fundamental requirements of every musical dramatisation. One could, of course, do without dramatisation, but I can't do that. I see myself as a storyteller and for that I need dramatisation. And that is inconceivable without the hierarchy of units of musical measure.

Entretien: **Johannes Kalitzke – Peter Oswald**

Peter Oswald: À travers ta réflexion sur la mort dans *Vier Toteninseln* (Quatre îles des morts), quel est ton propre rapport à la mort ? Tu optes pour une forme très sécularisée et peu catholique pour aborder l'inéluctable

Johannes Kalitzke: Se préoccuper de questions en lien avec la propre réalité, n'est rien d'autre qu'un « memento mori » classique, permettant en quelque sorte de définir sa propre vie, sa propre perspective de vie en regard de la propre finalité. Il s'agit de savoir ce que l'on aimerait voir, une fois atteint ce point, au moment de se retourner sur son passé. Qu'est-ce que je souhaite voir achevé d'ici là. En intégrant au présent la propre finalité, la vie peut tout à fait gagner en intensité. C'est en quelque sorte un principe de vie, non pas tributai-

re de la crainte ou de l'angoisse, mais l'expression d'une sérénité.

Peter Oswald: D'où vient l'intérêt que tu portes à un tel sujet, alors que tu as à peine quarante ans ?

Johannes Kalitzke: C'est un sujet qui m'accompagne depuis ma naissance. Dans ma famille, nous avons toujours gardé la mémoire de ceux qui nous ont quittés, sans toutefois déplorer leur absence. Ils étaient présents dans notre esprit et existaient à travers leur héritage, leurs œuvres, leurs paroles, à travers ce que nous en disions.

Peter Oswald: Quel rapport entretiens-tu en tant que compositeur d'aujourd'hui aux principes de compositions utilisés par Brahms ? Y a-t-il un lien et d'où vient ce lien qui transcende 120 ans ? Pourquoi Johannes Brahms ?

Johannes Kalitzke: En fait, la genèse du morceau est due à un motif extérieur. La tâche m'a été confié par un orchestre de Hambourg, le lien avec Brahms était donné et à l'origine de la commande. Il y a chez Brahms deux aspects précis parmi d'autres que j'admire particulièrement. Tout d'abord le principe de la syncope, le déplacement d'accents rythmiques qui viennent sans cesse déstabiliser la mesure – un trompe-l'œil musical en quelque sorte ; un principe de composition mis au premier plan et fort dominant. Et puis, il y a son rapport particulier aux unités harmoniques, telle l'octave vide. Comment traduire le vide en musique ? Cela est manifeste dans les *Quatre chants sérieux* à travers des octaves descendantes. Chez

Brahms, ce qui frappe, c'est l'absence de toute ornementation. Brahms représente pour moi le langage musical dépouillé, centré sur l'essentiel de ses qualités sémantiques, une musique dont le noyau est dégagé. Dans la mesure où j'ai peu d'affinités avec la pensée baroque, c'est là un langage qui me parle profondément.

Peter Oswald: Existe-t-il d'autres compositeurs anciens à l'origine d'une telle empathie ou servant de catalyseur à ton évolution en tant que compositeur ?

Johannes Kalitzke: J'ai toujours ressenti une forte affinité avec la musique de la renaissance, que ce soit avec Dufay, Gesualdo ou Taverner. Pas tellement, parce qu'il s'agit d'une époque lointaine ou en raison de la transfiguration opérée par un miroir lointain, pour reprendre cette expression. Cette musique ne représente pas seulement un miroir lointain, elle est pour moi l'équilibre musical en soi – les moyens extrêmement réduits mis en œuvre et l'effet obtenu sont en accord. Ce que la musique en tant que discours musical, en tant que richesse parlante est en mesure d'apporter est, à mon avis, représenté de manière particulièrement intense. Je me laisse toutefois volontiers influencer par des magiciens du son comme Berlioz ou Zemlinsky ; on trouve chez eux une source inépuisable d'inspiration pour le rapport à la densité ou pour les fusions sonores ; mais je ne peux pas dire que j'ai une sorte de guru intérieur qui habiterait l'époque classique et jetterait de temps à autre un regard sur mon papier à musique.

Peter Oswald: Peut-on déceler dans ton quatuor à cordes la présence d'autres compositeurs ou époques ?

Johannes Kalitzke: À travers le principe de la retouche, il est implicitement nécessaire de sélectionner des « objets » musicaux, sur lesquels viennent alors sur le plan musical se superposer le propre discours musical. Pour reprendre une nouvelle fois Berlioz, il est pour moi l'exemple type d'un compositeur dont l'imagination est fortement marquée par des images. Le cinquième mouvement contient le thème principal du dernier mouvement de la Symphonie fantastique, joué par les violons par une succession rapide d'octaves. Conformément au principe des « affinités électives », il en va de même pour les autres mouvements.

Peter Oswald: Quel a été le point de départ ? Le plaisir de la forme autonome, quelque chose qui va au-delà ou encore une nouvelle forme d'affinités transversales ?

Johannes Kalitzke: En utilisant le principe de la retouche, on a tendance – incité par la présence du fragment encore visible – à reprendre entièrement l'original. Cela conduit à une intensité de la perception qui diffère de celle ressentie lorsque l'on se trouve en face à face direct avec ce qui est transmis. Le mode utilisé pour traduire cette technique en musique m'a par conséquent particulièrement intéressé au moment de la composition du quatuor à cordes.

Peter Oswald: Comment as-tu procédé ?

Johannes Kalitzke: Les « objets » cités sont intégrés dans le contexte du propre langage de façon à ce que chaque son devienne en quelque sorte point d'intersection, sur lequel viennent se connecter les tracés des propres interprétations. C'est une forme plus élaborée du cantus firmus, au cours de laquelle le cantus firmus se passe de contrepoint, mais où tous les points sont utilisés, pour conduire vers autre chose, comme un rayonnement qui relègue au second plan le texte original, le rendant méconnaissable tout en laissant transparaître en substance l'élément porteur.

Peter Oswald: Quel sens revêt pour toi la complexité en musique contemporaine ?

Johannes Kalitzke: À mon avis, la complexité devient problématique lorsqu'on entend chez les compositeurs qu'ils cherchent volontairement à rendre leur œuvre méconnaissable. Ceci ne vaut pas pour tous, mais j'ai parfois l'impression que la musique cherche alors à se masquer, à simuler, comme si elle voulait inviter l'autre à se donner la peine de percer la simulation. Pour moi, il y a là trop de camouflage. Mais, à mon avis, la complexité peut également revêtir une qualité voluptueuse, elle représente un modèle de langage sans cesse soumis à une discipline, un modèle que je dois dompter, car j'ai tendance à construire des enchevêtrements qui doivent être perçus comme des corps sonores labyrinthiques. Je pense que la musique exige une alternance équilibrée entre densité et ouverture. La densité correspond

pour moi aussi à l'expression d'un conflit, de quelque chose d'obscur, du désarroi et représente de même, un réflexe provoqué par des perceptions précises de la propre réalité. Car, en somme, nous vivons au beau milieu d'une gigantesque industrie du divertissement, nous sommes entourés de mécanismes soucieux de faire en sorte que l'individu ne sache plus où il en est, qu'il s'adonne à des « passe-temps » pour faire passer le temps dont il dispose. Cela conduit à des conflits intérieurs qui ne sont la plupart du temps ressentis qu'inconsciemment. Intuitivement, on ne se rend pas réellement compte du peu de temps dont on dispose pour soi. Cela est à l'origine d'une angoisse intérieure qui se traduit par l'image de la quête, du labyrinthe. La complexité représente pour moi le topos d'une inquiétude non résolue et d'interactions non surmontées.

Peter Oswald: Comment se sent le compositeur qui est à la fois chef d'orchestre. On se demande, si le rôle de chef d'orchestre ne fait pas parfois obstacle au compositeur pour ce qui est de la gestion du temps. Le rôle de chef d'orchestre introduit-il un élément productif dont le compositeur a besoin ou qu'il peut exploiter ?

Johannes Kalitzke: Je n'ai jamais ressenti cela comme un obstacle. Une sage-femme qui devient mère adoptera un autre comportement. Ce sont là deux métiers différents. On peut certes profiter d'un enrichissement mutuel des expériences réalisées dans l'un ou l'autre domaine, mais l'activité et la motivation ne sont pas du tout les mêmes. En dirigeant de la musique contemporaine, on

éprouve, au-delà de la pure jouissance et du plaisir éprouvé au contact de la musique écrite par d'autres, un sentiment de grande responsabilité, la volonté de mettre en lumière quelque chose, qui doit encore démontrer de manière autonome sa viabilité.

Peter Oswald: Par ailleurs, le temps consacré à la direction ne fait-il pas défaut au travail du compositeur ?

Johannes Kalitzke: Je ne souhaite pas uniquement me retirer pour composer, car l'intérêt que je porte à la communication directe s'en trouverait frustré. J'apprécie beaucoup le travail avec les ensembles et les orchestres et le temps consacré à la mise en place d'une œuvre. La création d'une composition à travers une bonne stratégie de répétition dans l'espoir que cette mise en œuvre corresponde au mieux à l'idée que se fait le compositeur, est une activité comparable à un grand jeu d'assemblage. Pour moi, cela correspond également à un principe de vie qui consiste à un autre niveau d'assurer la permanence d'un mouvement, de veiller en quelque sorte qu'au-delà de la pratique traditionnelle de nouvelles œuvres puissent voir le jour.

Peter Oswald: Quels sont les domaines extramusicaux indispensables en mesure de stimuler le travail de composition ?

Johannes Kalitzke: La littérature et le cinéma. Le cinéma dans la mesure où le film est riche en enseignement quant aux proportions temporelles, au timing et à la pertinence de montages réussis.

Comment produire un effet de surprise, un choc par exemple. Une œuvre musicale devrait pouvoir saisir l'attention de l'auditeur, produire une tension, raconter une histoire. Le film à travers son montage, les raccords et les fondus représente à cet égard une bonne école. La littérature présente, elle aussi, des affinités avec la musique, puisqu'on y trouve les éléments tels que la sémantique, la ponctuation, les différents degrés d'accentuation, à leur tour, propres à la musique. Une langue qui coule peut ainsi être incroyablement suggestive sur le plan musical (comme un poème de Rilke) : à la lecture, on pense avoir intégré une forme musicale. Cela est fortement lié aux sensations musicales, les stimule et les porte. La lecture de poèmes des expressionnistes ou du romantisme tardif a pour moi la grande qualité de mettre en mouvement la musique à l'intérieur de moi-même.

Peter Oswald: Pourrais-tu préciser ce que tu entends par les différents degrés d'accentuation ?

Johannes Kalitzke: Je suis un ardent défenseur de normes musicales qui, concernant la rythmique, l'harmonique et les proportions, reposent sur la mise en relief des accents. Pour obtenir un profil, on a besoin de dominantes. De la même manière, il est impossible de représenter une couleur sur un tableau, si elle ne contient pas certaines composantes précises. Le rouge peut être sombre ou clair, mais contient toujours dans l'essence du rouge. Si j'appliquais à toutes les couleurs le même traitement, j'obtiendrais du gris. Et il existe un tas d'éléments dans le domaine de la musique

contemporaine qui traduisent pour moi une image sonore grise et conduisent à une annulation réciproque des qualités musicales, lorsqu'on accorde à tous les paramètres à peu près le même poids. Les qualités peuvent alterner, mais cette alternance doit obéir à des critères précis de priorité, pour permettre le développement de différences musicales et de caractères contrastés. À mon avis, une composition qui respecte le contraste des couleurs est la condition fondamentale de toute dramaturgie musicale. On peut certes renoncer à toute dramaturgie, pour ma part, je ne peux pas le faire.

Je me considère comme un conteur et pour cela j'ai besoin d'une dramaturgie et cela est inconcevable sans une hiérarchisation des unités de mesure musicales.

Johannes Kalitzke

Geboren 1959 in Köln, Johannes Kalitzke studierte zunächst Kirchenmusik. Studium an der Kölner Musikhochschule (Klavier, Dirigieren und Komposition). Schüler von Vinko Globokar (IRCAM), Hans Ulrich Humpert (elektronische Musik). 1986 übernahm er die Leitung des „Forums für Neue Musik“. 1991-1997 war er künstlerischer Leiter und Dirigent der „Musikfabrik“, des Landesensembles von Nordrhein-Westfalen.

Regelmäßig als Gastdirigent bei Ensembles (Klangforum Wien) und Sinfonieorchestern, wie etwa jenen des NDR, des SDR und des MDR tätig. Gastdirigate, u. a. bei den Salzburger Festspielen, den Wiener Festwochen, der Münchener Biennale oder den Dresdener Festspielen. Interpret klassischer und zeitgenössischer Musik.

Born in Cologne in 1959, Johannes Kalitzke studied church music. After his high-school diploma he studied piano at the Cologne Music College, conducting and composition. At IRCAM in Paris, Kalitzke studied with Vinko Globokar, in Cologne with Hans Ulrich Humpert (electronic music). He took over in 1986 as conductor of the "Forum for New Music". He has been artistic director and conductor of "Musikfabrik", the national ensemble of North Rhine-Westphalia, from 1991 to 1997. Regular guest conductor with ensembles (Klangforum Wien) and symphony orchestras. He has been guest conductor at the Salzburg Festival, the Vienna Festival Weeks, the Munich Biennale, and the Dresden Festival, etc.

Né en 1959 à Cologne, Johannes Kalitzke a étudié tout d'abord la musique sacrée. Etudes à l'Ecole Supérieure de Musique de Cologne (piano, direction et composition). Elève de Vinko Globokar (IRCAM), Hans Ulrich Humpert (Musique électronique). En 1986, il prend la direction du « Forums für Neue Musik ». Entre 1991 et 1997, il est directeur artistique et chef de l'ensemble de Nordrhein-Westphalie, la « Musikfabrik ».

Activité régulière de chef invité auprès d'ensembles (Klangforum Wien) et orchestres symphoniques (NDR, SDR et MDR). Il s'est produit en tant que chef d'orchestre au cours du Festival de Salzbourg, des Festwochen de Vienne, la Biennale de Munich ou le Festival de Dresde. Interprète de musique classique et contemporaine.

Thomas E. Bauer

Der 1970 geborene und vielfach ausgezeichnete Bariton zählt seiner Vielseitigkeit und Stilsicherheit wegen, zu den gefragtesten Sängern seines Fachs. Sein Konzert- und Lied-Repertoire, das auf über 30 CDs dokumentiert ist, reicht von den Organa der Notre-Dame-Schule bis ins 21. Jahrhundert. Er wirkte bei zahlreichen Uraufführungen von Luigi Nono, Wolfgang Rihm, Peter Ruzicka und Salvatore Sciarrino mit und gastiert an allen großen Häusern und Festivals.

Born in 1970, renowned for his versatility and stylistic self-assurance as a baritone, recipient of many awards, he is one of the most sought after singers in his field. His concert and vocal reper-

toire, recorded in more than 30 CDs, ranges from the medieval Organa of the Notre Dame School to the 21st century. He has performed in numerous world premieres of the works of Luigi Nono, Wolfgang Rihm, Peter Ruzicka and Salvatore Sciarrino, and has appeared at all major concert houses and festivals.



Photo: © Stefan Hanke

Né en 1970, lauréat de nombreux concours et prix, le baryton Thomas E. Bauer affiche une maîtrise et une aisance dans les styles les plus variés, ce qui fait de lui l'un des barytons les plus demandés. Plus de 30 enregistrements témoignent de son large répertoire qui s'étend des œuvres de l'Ecole de Notre-Dame à la musique de notre temps. Il participe à de nombreuses créations d'œuvres notamment de Luigi Nono, Wolfgang Rihm, Peter Ruzicka et de Salvatore Sciarrino et se produit dans les salles prestigieuses et à l'occasion des grands festivals.

Thomas Larcher

Der Komponist und Pianist wurde 1963 in Innsbruck geboren. Die Zusammenarbeit mit Komponisten wie Friedrich Cerha, Heinz Holliger, Isabel Mundry, Johannes Maria Staud u.a. prägt seine Arbeit ebenso wie die Suche nach Verbindungs-



Photo: © Richard Haughton

linien und Verwandtschaften. 1994 gründete Thomas Larcher das Festival Klangspuren in Tirol. Kompositionsaufträge erhielt er u.a. durch die Mozartwoche Salzburg und das Lucerne Festival. Als Composer in Residence war er bei den Festivals in Davos (CH), Heimbach (D) und Risor eingeladen, außerdem bei den Musiktagen Mondsee und vom Oxford Chamber Music Festival.

The composer and pianist was born in 1963 in Innsbruck. Composers such as Friedrich Cerha, Heinz Holliger, Isabel Mundry, Johannes Maria

Staud et al, have been significant influences on his work, as has the search for lines of connection and relation. In 1994 Thomas Larcher founded the Klangspuren Festival in Tyrol. He has had work commissioned by the Salzburg Mozart Week and the Lucerne Festival et al. Larcher has been invited as Composer in Residence to the Festivals of Davos (Switzerland), Heimbach (Germany) and Risør, as well as the Mondsee Music Days and the Oxford Chamber Music Festival.

Compositeur et pianiste né en 1963 à Innsbruck (Autriche). Son travail est profondément marqué par la coopération avec des compositeurs tels que Friedrich Cerha, Heinz Holliger, Isabel Mundry, Johannes Maria Staud et la quête de liens et d'affinités. En 1994, Thomas Larcher a fondé le Festival Klangspuren dans le Tyrol. Il a répondu à de nombreuses commandes, notamment pour les Mozartwoche Salzburg et le Festival de Lucerne. Il a été compositeur en résidence à l'occasion des festivals de Davos (CH), Heimbach (D), Risør (N) et du Oxford Chamber Music Festival, ainsi qu'à l'occasion des Musiktage Mondsee (A).

DSO – Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Gegründet wurde es 1946 als RIAS-Symphonie-Orchester vom Rundfunk im amerikanischen Sektor Berlins. Ferenc Fricsay wurde sein erster Chefdirigent. Er setzte Maßstäbe im Repertoire, im Klangideal und in der Medienpräsenz. Musik des 20. Jahrhunderts bildete dabei eine feste Größe neben den Interpretationen des klassischen Repertoires, die sich durch Transparenz, strukturelle Deutlichkeit und Plastizität auszeichneten.

Seit 1993 heißt es Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. Kent Nagano führte das Orchester zu Engagements bei den Salzburger Festspielen, im Baden-Badener Festspielhaus und im Pariser Théâtre du Châtelet. Mit der Spielzeit 2007/2008 tritt Ingo Metzmacher das Amt des Chefdirigenten und Künstlerischen Leiters an.

The DSO was founded in 1946 as the RIAS-Symphonie-Orchester by the broadcasting service in the American sector of occupied Berlin. Its first chief conductor was Ferenc Fricsay. He set the standards in repertoire, in the orchestra's ideal sound and in its media presence. The music of the 20th century has been an essential component, along with an interpretation of the classical repertoire marked by transparency, structural clarity and plasticity. Since 1993 known as the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin.

Kent Nagano led the orchestra during engagements at the Salzburg Festival, the Baden-Baden Festspielhaus and the Théâtre du Châtelet in Paris. Ingo Metzmacher took over as chief conductor and artistic director with the 2007/2008 season.

Fondé en 1946 sous le nom de RIAS-Symphonie-Orchester, comme orchestre de la station de radio du secteur américain de Berlin. Ferenc Fricsay, le premier chef principal imposa son sceau en matière de répertoire, de sonorité et conféra à l'orchestre une très forte présence à travers les médias. Outre le répertoire classique, une large priorité a toujours été accordée à l'interprétation de la musique du XXe siècle. L'orchestre doit son excellente réputation à la transparence, à la précision structurelle et à la plasticité de ses interprétations.

Depuis 1993, l'orchestre répond au nom de Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. Son chef Kent Nagano, l'orchestre a été engagé au Festival de Salzbourg, et s'est produit au Festspielhaus de Baden-Baden ainsi qu'au Théâtre du Châtelet. Pour la saison 2007/2008, la relève est assurée par Ingo Metzmacher, premier chef désigné et directeur artistique de l'orchestre.

Stadler Quartett



Das Stadler Quartett wurde 1992 von Frank Stadler in Salzburg gegründet. Seine Mitglieder (Frank Stadler, Izso Bajusz, Predrag Katanic, Peter Sigl) sind zugleich auch Mitglieder des renommierten Österreichischen Ensemble für Neue Musik (oenm). Die Erarbeitung neuer und neuester Musik steht im Zentrum der Arbeit des stadler quartetts. Von besonderer Bedeutung für das Quartett ist die kontinuierliche direkte Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten wie George Crumb, Helmut Lachenmann, György Kurtág, Johannes Kalitzke, Peter Ruzicka, Jörg Widmann oder Chaya Czernowin. Durch diese Vielseitigkeit hat sich das Stadler Quartett weit über Spezialistenkreise hinaus einen hervorragenden Ruf im Konzertleben erworben. Zu den Höhepunkten des stadler quartetts zählt die spektakuläre Realisierung des Helikopter Streichquartetts von Karlheinz Stockhausen bei den Salzburger Festspielen 2003.

The Stadler Quartet was founded in Salzburg in 1992 by Franz Stadler. The quartet's members (Frank Stadler, Izso Bajusz, Predrag Katanic, and Peter Sigl) are also members of the renowned Österreichischen Ensemble für Neue Musik (OENM, or Austrian Ensemble for Contemporary Music). The Stadler Quartet has likewise made it their goal to devote themselves to the preparation and study of contemporary works, including the most recent compositions. The quartet highly values their ongoing collaboration with contemporary composers, including George Crumb, Helmut Lachenmann, György Kurtág, Johannes Kalitzke, Peter Ruzicka, Jörg Widmann and Chaya Czernowin. One of the highpoints was their spectacular execution of Karlheinz Stockhausen's Helicopter Quartet in the Salzburg Festival, 2003.

Fondé en 1992 à Salzbourg par Frank Stadler, il se compose de Frank Stadler, Izso Bajusz, Predrag Katanic et Peter Sigl, membres également du prestigieux Österreichische Ensemble für Neue Musik (oenm). L'interprétation et la création d'œuvres contemporaines se situent au cœur du travail du quatuor qui accorde également une priorité particulière à la continuité de la coopération avec des compositeurs tels que George Crumb, Helmut Lachenmann, György Kurtág, Johannes Kalitzke, Peter Ruzicka, Jörg Widmann ou encore Chaya Czernowin. Cette diversité lui vaut une renommée dépassant largement le cercle des initiés. Parmi les grandes prouesses du quatuor, à citer la réalisation spectaculaire de *l'Helicopter Quartett* de Karlheinz Stockhausen lors du Festival de Salzbourg en 2003.

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

*English translation: Joanna King, John Winbigler,
Traductions françaises : Chantal Niebisch*

HELMUT LACHENMANN

Grido
Reigen seliger Geister
Gran Torso

Arditti String Quartet
0012662KAI

JOHANNES MARIA STAUD

Apeiron

Berliner Philharmoniker
Sir Simon Rattle
WDR Sinfonieorchester Köln
Lothar Zagrosek
0012672KAI

LUIGI NONO

No hay caminos...
Hay que caminar...
Caminantes...Ayacucho

Solistenchor Freiburg
WDR Rundfunkchor Köln
WDR Sinfonieorchester Köln
Emilio Pomárico
0012512KAI

ISABEL MUNDRY

Dufay-Bearbeitungen
Traces des Moments
Sandschleifen

ensemble recherche
0012642KAI

BEAT FURRER

FAMA

Isabelle Menke
Neue Vocalsolisten Stuttgart
Klangforum Wien
Beat Furrer
0012562KAI

OLGA NEUWIRTH

Lost Highway

Klangforum Wien
Johannes Kalitzke
0012542KAI

BERNHARD GANDER

Bunny Games

Hsin-Huei Huang
Krassimir Sterev
Emilio Pomárico
Johannes Kalitzke
Sylvain Cambreling
Klangforum Wien
0012682KAI

CLAUDE VIVIER

Orion
Siddhartha
Cinq chansons pour percussion

Christian Dierstein
WDR Sinfonieorchester Köln
Peter Rundel
0012472KAI

HELMUT LACHENMANN

Das Mädchen mit den
Schwefelhölzern
Musik mit Bildern

Staatsoper Stuttgart
Lothar Zagrosek
0012282KAI