



KLAUS LANG (*1971)

- | | | |
|----------|---|--------------|
| 1 | drei goldene tiger. | 17:31 |
| 2 | der fette hirte und das weiße kaninchen. | 11:26 |
| 3 | the book of serenity. | 23:42 |
| 4 | die goldenen tiere. | 13:42 |

TT: 65:59

Klangforum Wien

3 Johannes Kalitzke

3 Erste Bank Kompositionsauftrag

Klangforum Wien

drei goldene tiger.

Gunde Jäch-Micko, Ivana Pristasova	Violine
Dimitrios Polisoidis	Viola
Andreas Lindenbaum	Violoncello
Marino Formenti	Klavier

der fette hirte und das weiße kaninchen.

Vera Fischer, Eva Furrer	Flöte
Lukas Schiske, Björn Wilker	Schlagwerk

the book of serenity.

Eva Furrer	Flöten
Markus Deuter	Oboe
Bernhard Zachhuber	Klarinetten
Christoph Walder	Horn
Anders Nyqvist	Trompete
Robert Lugosi	Posaune
Gunde Jäch-Micko, Fani Vovoni	Violine
Dimitrios Polisoidis, Andrew Jezek	Viola
Andreas Lindenbaum, Benedikt Leitner	Violoncello
Peter Schlier	Kontrabaß
Björn Wilker, Lukas Schiske	Schlagwerk
Florian Müller	Klavier

die goldenen tiere.

Eva Furrer	Flöte
Christoph Walder	Horn
Ivana Pristasova	Violine
Dimitrios Polisoidis	Viola
Markus Deuter	Musiker 1
Marino Formenti	Musiker 2

4
4 tutti sempre: pppp, senza vibrato, non legato
♩ = 40

fl.
ob.
cl.
hn.
tpt.
tbn.
vin. 1
via. 1
vc. 1
cb.
vin. 2
via. 2
vc. 2

Planen und Hoffen Zur Musik von Klaus Lang

Raoul Mörchen

Es war Ludwig Wittgenstein, ein anderer Österreicher, der gleich in seinem Erstlingswerk die Grenze aufzeigte: Zwar wäre er der Meinung, so schrieb er im Vorwort seines *Tractatus logico-philosophicus*, die rational lösbaren Probleme „im wesentlichen gelöst zu haben“, doch würde sich gerade dadurch zeigen, „wie wenig damit getan ist, dass diese Probleme gelöst sind“. Ihre Zuspitzung findet diese Einsicht in der berühmten Sentenz, mit der Wittgenstein nicht einmal hundert Seiten später seinen Traktat schließt: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.“

Die Sache wäre damals wie heute nicht weiter tragisch, wenn uns nicht gerade das, worüber man nicht sprechen kann, besonders in den Fingern jucken würde: die Frage nach Sinn zum Beispiel, nach Gott, nach dem Anfang, nach dem Tod oder nach der Liebe – nach all jenen Dingen also, die man gemeinhin mit den Etiketten „metaphysisch“ oder „transzendental“ versieht, weil sie, wie Wittgensteins Kollege Immanuel Kant zuvor bereits herausgefunden hatte, außerhalb der Reichweite unserer Ratio liegen, egal wie sehr wir uns auch nach ihnen strecken.

Das freilich spricht weder gegen die Ratio noch gegen unser Interesse an den Dingen, die jenseits von ihr liegen. Beide Seiten müssen sich nicht einmal feindlich gegenüberstehen, sondern können sich gegenseitig sogar fördern. Die Musik von

Klaus Lang ist ein wunderbares Beispiel für die fruchtbare Koexistenz von Sachlichkeit und Mystik, von Begriff und Bild, von Planung und Hoffnung, von Erdenken und Erleben.

Wovon man sprechen wie schreiben kann, das sind auch bei Lang die zählbaren Dinge und ihre Form, das sind Strukturen und Systeme. Im Innern seiner Musik geht es zu wie im Mittelalter, als das Komponieren noch den Ruf genoss, eine Wissenschaft zu sein. Langs Partituren folgen vom Prinzip her meist einfachen, im Effekt aber zuweilen hoch komplexen und eben jahrhundertalten Verfahren der Strukturbildung. Wer sich lesend in sie vertieft, entdeckt geometrische Figuren, Spiegelachsen, Kanons und Proportionsreihen, die oft nicht nur das zeitliche und grobe intervallische Verhältnis der Töne zueinander regeln, sondern bis in den Aufbau des Stimmungssystems hinein wirken. Alles steht an seinem wohlbestimmten Ort, ist sinnvoller Teil eines großen systematischen Gefüges, nichts ist Dekor, alles Notwendigkeit.

Da die Rede vom „Handwerk“ wirklich zu schön wäre angesichts der kristallinen, zerbrechlichen Musik, die dieses Planen am Ende zeitigt, sollte man vielleicht eher den Begriff „Satztechnik“ in Anschlag bringen, zumal er bereits die Distanz andeutet, die diese Vorgehensweise sehr bewusst bringen will zwischen dem, der sie sich ausgedacht hat, und dem, was daraus folgen soll. Kompositorische Arbeit als Anwendung einer Technik zum Setzen von Tönen – das klingt unpersönlich und eben deswegen so passend bei Klaus Lang. Nicht die Rigidität in der Anwendung systematischer Verfahrensweisen schließlich unterscheidet

ihn von den Protagonisten der Nachkriegsmoderne. Auch sie haben gerne die Rationalität ihrer Arbeit herausgestellt. Langs Ratio dagegen will nicht die Ratio selbst bestätigen, die intellektuelle Herrschaftsgewalt des autonomen Subjekts sozusagen, sondern, ganz im Gegenteil, das herrische Subjekt in seine Schranken weisen. In seiner kompositorischen Systematik löst sich der Komponist, so die Hoffnung, gewissermaßen selber auf. Langs Persönlichkeit ist Ausgangspunkt dieser Musik (daran kommt auch er nicht vorbei), aber sie ist weder ihr Ziel noch ein wichtiger Begleiter auf dem Weg dahin.

Wer jetzt an John Cage denkt, denkt übrigens durchaus richtig. Cages Zufall und Langs Systematik verfolgen sehr ähnliche Absichten: den Blick frei zu machen auf das, was ist. Dafür muss sich, so fand Cage wie Lang, der Künstler erst einmal tief ducken oder ganz aus dem Weg gehen. Ob er seinen Abgang erwürgelt oder errechnet, ist nicht wirklich wesentlich. Wesentlich ist im Falle von Lang allerdings, dass der Komponist nicht nur sich selbst, sondern auch sein System am Ende zum Verschwinden bringt. Man kann und soll es weder hören noch beim Blick in die Partitur als Metapher deuten. Während bei einigen Strukturalisten der Nachkriegszeit und allen Strukturalisten des Mittelalters das System noch Gleichnis ist für die sinnhafte Struktur des Universums, für die „Harmonie der Welt“, will Lang seine Werke mit der Last solcher Ansprüche nicht mehr beschweren. So wie der Komponist in der Systematik seiner eigenen kompositorischen Strukturen verschwindet, so verschwinden also am Ende auch diese

kompositorischen Strukturen wieder, tauchen unter die Oberfläche einer ruhigen, sich oft kaum mehr bewegendem Musik. Und man ahnt vermutlich längst, dass auch die Musik nur ein Mittel sein will und nicht das Ziel – und dass das Ziel jenseits dessen liegt, was sich mit Worten oder Tönen sagen lässt. Darauf verweist jedes Werk von Klaus Lang.

Doch belässt es keines beim bloßen Verweis. Lang kennt und schätzt die Dialektik der Kunst: Sie kann nur dann überhaupt über sich hinausführen, wenn sie an sich selbst festhält. Langs Musik stellt sich darum nicht in Frage, sondern behauptet sich gerade in ihrer sinnlichen Flüchtigkeit als Kunst. Es ist folglich nur vordergründig paradox, dass Lang jede kompositorische Aufgabe mit einem sehr spezifischen, im Detail oft hoch komplexen kompositorischen Plan angeht. Denn jedes Werk will für sich, obwohl radikal begrifflos, eine eigene ästhetische Erfahrung ermöglichen. Auch wenn diese Erfahrung notwendigerweise abstrakt bleiben muss, muss sie doch jedes Mal im Hier und Jetzt gemacht werden – allerdings nicht mehr im mitfühlenden Nachvollziehen eines Geschehens, einer Erzählung, eines Dramas, sondern in ruhiger Anschauung, die nicht an der Person des Komponisten und seinen Konzepten hängen bleiben, sondern stattdessen durch sie hindurchgehen und sich letztlich sogar selbst vergessen sollte. Langs Musik ist, mit einem Wort, nicht Musik im eigentlichen Sinne, sondern eher Architektur: ein temporärer Ort, an dem sich eine abstrakte Erfahrung ereignen kann – an dem sich das, wovon man nicht sprechen kann, womöglich zeigen wird.

So ein Ansinnen ist höchst spekulativ, doch ist es durch und durch künstlerisch. Den abendländischen Sakralbau etwa hat von der griechischen Antike an eine sehr ähnliche Hoffnung beseelt.

So hat die Musik Klaus Langs anderes im Sinn als sich selbst und muss gerade darum ihre Mittel heiligen. Auch Wittgenstein hatte erst die Logik bemühen müssen, um über sie hinauszuschauen.

drei goldene tiger.

Keine Entwicklung, schon gar keine Durchführung, sondern Darlegung und Ausbreitung. Das instrumentale Bild hier: ein homophones Quartett, das aus einem vorab fest definierten und relativ eng begrenzten Materialvorrat einträchtig stimmungsschöne Akkorde intoniert, dabei von Mal zu Mal die Töne und die wenigen unterschiedlichen Artikulationsformen (ponticello, tasto, arco, Flageolett, normaler Ton) untereinander austauschend. Das streng kontrapunktische Prinzip der Stimmführung bleibt dem Ohr ebenso verborgen wie die Kongruenz zwischen den Taktmaßen und den ersten Stufen der Fibonacci-Reihe (1, 2, 3, 5 und 8) oder die Verwendung einer All-Intervallreihe für die eingeschobene Schicht der Pizzicati. Letztere sind zugleich der klangliche Anknüpfungspunkt für das Klavier, das sich mit einzelnen Tönen, Akkorden und kleinen Arpeggi in das Streichquartett einblendet und ihnen zuweilen auch ein Stück vorausgeht.

der fette hirt und das weiße kaninchen.

Typisch für Lang verschmelzen auch die vier Klangschichten in „der fette hirt“ nicht zu einer Mixtur, sondern wahren von Anfang bis Ende ihren eigenen Charakter. Die präzise Zeichnung der Charaktere und ihre Positionierung im Klangraum ergibt folgendes Bild: Eine kleine Trommel suggeriert mit unregelmäßiger, doch verhältnismäßig dichter Schlagfolge eine Prozession, deren horizontaler Verlauf von synchron ausgeführten Triangelschlägen aller vier Spieler regelmäßig in der Vertikalen durchschnitten wird. Die labilen, lang gehaltenen Mehrklänge der Altflöte wiederum werden von der kleinen Flöte interpoliert, die wie eine Meise einen immergleichen kurzen Ton einwirft. Gestrichene Gongs und leise Tremolos auf der großen Trommel bilden die vierte, unterste Schicht. Kein Drama spitzt sich zu in dieser stillen Welt, doch immerhin raufen sich Gongs und kleine Flöte zu einem kleinen Finale zusammen. Altflöte und große Trommel schweigen dazu.

pno.

vin.1

via.1

vc.1

cb.

vin.2

via.2

vc.2

pizz

arco

DS

GS

E10 arco

g11 arco

C10 arco

E10 arco

A15 arco

arco

pizz

GS arco

D2 arco

C11 arco

A5 arco

drei goldene tiger. © zeitvertrieb wien berlin

the book of serenity.

Ungewöhnlich für Lang ist die relativ klare Gliederung in acht Teile von unterschiedlicher Konsistenz und Atmosphäre. Das Werk entstand 2007 als Auftrag der österreichischen Erste Bank, die damit Langs bisheriges kompositorisches Schaffen würdigte, was Lang wiederum dazu veranlasste, eine etwaige aus dem Bekannten abgeleitete Erwartungshaltung mit einer neuen Strategie behutsam zu unterlaufen. Tutti und solistische Abschnitte, in ihrer Länge wieder auf Werte der Fibonacci-Reihe (und damit auf die Proportionen des Goldenen Schnitts) abgestimmt, wechseln sich in unvorhersehbarer Folge ab. Das Klangbild verdichtet sich bis zum vibrierenden chromatischen Feld (Abschnitt 5) und wird wieder bis zur Ein- und Zweistimmigkeit ausgedünnt (Abschnitte 3, 4, 6, 8). Auch das Tempo schwankt stark zwischen Beinahestillstand und rascher Fluktuation. Ein kontinuierlicher Terzfall, besonders deutlich exponiert in der Klavierstimme, zieht sich als roter Faden durch dieses Klangbuch der heiteren Gelassenheit.

die goldenen tiere.

Die Frage der Dauer eines Werks steht bei Klaus Lang am Anfang jeder neuen Komposition. Da aber in deren Verlauf das Material nicht im landläufigen Sinne verarbeitet, sondern mit Hilfe ausgeklügelter Verfahren dem Hörer bloß zur ruhigen Anschauung gebracht wird, steht am Ende nicht das Gefühl, irgendetwas sei durch Arbeit verbraucht oder erschöpft worden: Verbraucht oder erschöpft ist weder das Reservoir an Möglichkeiten weiterer Varianten noch die Aufmerksamkeit des Ohres. Eher fällt der Schluss im Idealfall zusammen mit der Überzeugung, dass wir das akustische Bild vor uns in vorerst ausreichender Deutlichkeit erkannt haben. Dem Wunsch einer erneuten Begegnung widerspricht das nicht: Langs Lust, immer gleich eine Vielzahl verschiedenster konstruktiver Verfahren selbst in scheinbar einfachsten Kompositionen wie „die goldenen tiere“ einzubringen, beugt von vornherein der Möglichkeit vor, bereits beim ersten Mal alles erfassen zu können. Die grundsätzliche Disposition der Szene und ihrer Akteure ist allerdings auch hier ohne weiteres ersichtlich: Einzelne oder mehr oder minder synchrone Triangelschläge aller Spieler und Pizzicati hinter dem Steg der beiden Streicher legen sich als präzise Akzente auf eine fragile Fläche aus feinem Rauschen und schwer zu lokalisierenden, schwankenden Tönen.

Zu den Tigern

Um die Abstände zu messen, die zwischen den Tatzen ... lagen, betäubten wir sie. Sie zuckten getroffen, wankten, knickten ein und gingen ganz zu Boden. Sie waren überrascht, ihre Augen standen offen, und die Sonne brannte herein, sie erblindeten, während hinter uns das Haus einen Schatten warf, der sie gerettet hätte. Doch sie waren zu schwer, wir hoben sie an und wollten sie retten, doch sie waren zu schwer. Sie ließen sich nicht ziehen oder stoßen, was wir auch versuchten, weil sie ungefährlich waren, weil sie sich nicht rührten, was wir erst mit Stangen, dann, und immer wieder, bis wir fertig waren, mit den Schuhen prüften. Falls sie doch erwachten, wären wir ins Haus ... gerannt. Wehrlos lagen sie aber in der Sonne. Wir hielten unsere Hände über die offen...en Augen. Einer knöpfte sein Hemd auf, alle legten die Hemden darüber. Über dem Atem zitterten sie. Wir nahmen das Band und griffen ins Fell, still, denn die wehrlosen Ohren reichten tief wie Speicher. Ohnmächtig nahmen sie auf, was sie hörten. Später, waren sie erwacht, holten sie es nach und erschraken über den ihnen un...bekannten Nachhall. Um die Zahlen abzusichern, wiederholten wir die Messung und wechselten das Tier.

Händl Klaus

187 20

mx pont mx g8 pont g4 tasto g8 pont

d7 mx mx mx pont mx a4 pont a4

mx mx pont mx a2 pont a2 tasto g4

mx mx mx pont mx d5 pont g13 tasto

drei goldenen tiger. © zeitvertrieb wien berlin

Planning and Hoping On the Music of Klaus Lang

Raoul Mörchen

It was Ludwig Wittgenstein, another Austrian, who already in his debut work identified the borders: in his opinion, he wrote in the preface to his *Tractatus logico-philosophicus*, he had “essentially resolved” those problems accessible to rational thought, and precisely that would demonstrate “how little is achieved that these problems are resolved.” Even greater emphasis is lent to this insight in the famous sentence with which Wittgenstein closes his *Tractatus* not even a hundred pages later: „Whereof one cannot speak, thereof one must be silent.“

The matter would have been no more tragic than as now, if it weren't precisely that “of which one cannot speak” which one itched to speak about: the question of meaning, for instance; of God, of beginnings, of death or love – of all those things commonly labeled “metaphysical” or “transcendental” because they are, as Wittgenstein's colleague Immanuel Kant had already established, outside the scope of our rational mind, regardless of how vigorously we stretch after them.

This, of course, says nothing about rationality or about our interest in those things which lie beyond it. The two need not be seen as hostile to each other, but instead can even be mutually reinforcing. The music of Klaus Lang is a wonderful example of the fruitful coexistence of objectivity and mysticism, of concept and image, of planning and hoping, of thought and experience.

The things about which one can speak and write in Lang's work are the countable things and the forms they take; structures and systems. Within his music we find an approach similar to medieval times, when composing enjoyed the reputation of being a science. In principle, Lang's scores follow a process of creating structure which was first established centuries ago and which is generally simple, yet in effect sometimes extremely complex. Immersing oneself in reading these scores, one discovers geometrical figures, axes of reflection, canons and proportional series often regulating not just the chronological and straightforward relation of intervals between the notes, but also deeply affecting the musical system which has been constructed. Everything is set in its properly appointed place, a meaningful part of a greater systematic structure, not as decoration, but as a necessity.

It would be disdainful to speak of “handicraft”, given the crystalline and fragile nature of the music brought to fruition by this arrangement; one should instead perhaps employ the term “composition technique”, in that it indicates the distance which this means of proceeding very consciously seeks between the original conception and what should be the eventual outcome. It may sound very impersonal to call the work of composition the application of a technique to place the tones – yet precisely for that reason it is so applicable to Klaus Lang. It is not the rigidity of applying a systematic procedure which ultimately distinguishes him from other protagonists of postwar modernism, who also liked to stress the rational aspect of their work. Lang's rationality, in contrast, does

not seek to confirm rationality itself – the intellectual domination of the autonomous subject, so to speak – but rather, quite the opposite, to restrain the imperiousness of the subject. In his system of composition, the composer hopes to lose himself to a certain degree. Lang’s personality is the point of departure for this music (even he can’t avoid that), but it is neither its goal nor a significant companion on the journey there.

Incidentally, this may remind you of John Cage, and rightly so. Cage’s coincidence and Lang’s system pursue very similar goals: to free the gaze in order to see what is. For this to occur, as both Cage and Lang see it, the artist must duck right down or get completely out of the way. It doesn’t matter whether he calculates his departure or throws a dice to determine it. However, what matters in the case of Lang is that not only the composer should disappear in the end, but also the system. One can neither hear it (indeed, one should not be able to) nor construe it as metaphor in the score. While for the structuralists of the postwar period and for those of the medieval period the system was still an allegory for the structure of the universe, for the “harmony of the world”, Lang does not want to burden his work with such pretensions.

Just as the composer disappears in the system of his own compositional structures, these compositional structures also disappear again in the end, immersed under the surface of calm, often barely moving music. And one ultimately suspects that even the music might be a means rather than an end – and that the end is beyond the borders of what can be said with words or notes. Every work of Klaus Lang’s refers to this.

However, this isn’t left simply as a reference. Lang knows and values the dialectic of art; it can only lead to something beyond itself when it holds fast to itself. Thus Lang’s music doesn’t call itself into question, but asserts itself as art precisely in its sensual fleetingness. Accordingly, it is only paradoxical at first glance that Lang approaches each composition task with a very specific and in detail often extremely complex compositional plan. Each work strives, although radically non-conceptual, to render possible its own aesthetic experience. Even when it is a necessity for this experience to remain abstract, it must be made in the here and now each time, though it is no longer in the sympathetic understanding of an event, a narration or a drama, but in the calm contemplation which doesn’t hinge on the composer as a person or on his concept, surpassing them instead and eventually even forgetting itself. In a word, Lang’s music is not music in an intrinsic sense, but more like architecture: a temporary place in which an abstract experience can occur – where that of which one cannot speak could possibly show itself. This is a highly speculative, yet thoroughly artistic notion: from the times of ancient Greece, for instance, western sacred architecture has been animated by very similar hopes.

Thus the music of Klaus Lang has more in mind than itself, which is precisely why it must justify its own means. Wittgenstein also had to use logic to be able to see beyond it.

drei goldene tiger. [three golden tigers.]

No development, certainly no execution, but statement and diffusion. The instrumental picture here; a homophone quartet, which from a store of material strictly defined and relatively narrowly limited in advance, harmonious pure tuned chords are intoned, whereby from time to time the tones and the rather unvaried forms of articulation (ponticello, tasto, arco, flageolet, normal tone) transpose one another. The strictly contrapuntal principle of the voice leading remains hidden to the ear, just as the congruency between the measure of the beat and the first stages of the Fibonacci series (1, 2, 3, 5 and 8) or the use of All-interval series for the interpolated layer of the pizzicato. The latter are simultaneously the tonal point of contact for the piano, which with single notes, chords and short arpeggio blends into the string quartet and sometimes slightly precedes it.

der fette hirte und das weiße kaninchen. [the fat shepherd and the white rabbit.]

Typical for Lang, the four layers of sound in "der fette hirte" don't dissolve into a mixture but maintain their own character from the beginning until the end. The precise delineation of the characters and their position in the tonal space creates the following picture: a small drum with an irregular series of beats following one another relatively closely suggests a procession, and its horizontal progression is regularly intersected vertically by synchronously played triangle beats by all four players. The labile long-held multiple-toned sound of the alto flute on the other hand is punctuated by the sound of the small flute, which like a tomtit keeps interjecting the same short note. The stroke of the gongs and the gentle tremolo of the large drum form the fourth and deepest layer. There is no dramatic development in this quiet world, though the gongs and small flutes come together in a small finale while the alto flute and the large drum go silent.

the book of serenity.

This unusual structure for Lang is fairly clearly divided into eight sections of varying texture and atmosphere. The work was commissioned in 2007 by Austria's Erste Bank, in honour of Lang's compositions up to that point, which Lang then took as an opportunity to gently subvert expectations based on his known work with a new strategy. Tutti and soloist sections, their length again coordinated according to the values of the Fibonacci system (and thus to the proportions of the Golden Mean), alternate in an unpredictable fashion. The tonal image condenses to a vibrating chromatic field (section 5) and is then thinned out to mono-tonal and bi-tonal sounds (sections 3, 4, 6 and 8). The tempo also oscillates between virtual standstill and rapid fluctuation. A continuous third interval, expressed particularly strongly in the piano, runs like a leitmotif through this tonal book of blithe serenity.

die goldenen tiere. [the golden animals.]

The question of the length of a work arises for Klaus Lang at the beginning of each new composition. But as the process doesn't treat the material in the accepted sense, ingeniously transporting the listener to a state of viewing it calmly instead, one isn't left with the impression at the end that something was exhausted or spent in the course of the work. Neither the reservoir of possible different variations nor the attention of the ear is exhausted or spent. Rather, in the ideal case, the end coincides with the conviction of being made adequately aware of the clarity of the acoustic image before us. The wish for a renewed encounter is no contradiction to this: Lang's desire to always include a multiplicity of various processes of construction, even in the most simple of compositions like "die goldenen tiere", precludes the possibility of apprehending everything the first time around. However, the fundamental disposition of the scenes and their protagonists is visible: single or more or less synchronous triangle beats by all the performers and pizzicato played behind the bridge of the two string instruments abate as precise accents over the fragile surface composed of delicate sounds and fluctuating tones that are difficult to localise.

kleine Flöte 1

klarinete 1

Altflöte in G 2

kleine Trommel 2

tri.

tri.

auct. tri.

rit.

10/4

tri. kl.

tri.

kleine Flöte
sempre

tri.

7/4

a tempo

tri.

rit.

tri. kl.

der fette hirte und das weiße kaninchen. – sketch

Plans et espoirs A propos de la musique de Klaus Lang

Raoul Mörchen

C'est un autre Autrichien, Ludwig Wittgenstein, qui dès sa première œuvre nous confronte à nos limites : il écrit dans la préface de son *Tractatus logico-philosophicus* qu'il estime avoir « résolu pour l'essentiel » les problèmes se prêtant à une approche rationnelle, mais que ceci, précisément, fait ressortir que bien peu de chose est accompli lorsque ces problèmes sont résolus. Cette réalisation culmine dans la fameuse sentence avec laquelle Wittgenstein, à peine cent pages plus loin, conclut son *Tractatus* : « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence. »

Hier comme aujourd'hui, tout cela ne serait pas bien grave si ce n'était pas justement ce dont on ne peut pas parler qui nous préoccupe tout particulièrement : la question du sens des choses, par exemple, la question de Dieu, des débuts, de la mort ou de l'amour – toutes ces choses, donc, que l'on qualifie volontiers de « métaphysiques » ou « transcendantes », parce qu'elles se situent, comme l'avait déjà constaté un confrère de Wittgenstein, Immanuel Kant, hors de portée de notre raison, quels que soient les efforts que nous faisons pour les atteindre.

Ce qui, bien entendu, ne met en question ni la raison, ni notre intérêt pour les choses qui lui échappent. Les deux aspects ne sont d'ailleurs pas forcément opposés, ils peuvent au contraire s'encourager mutuellement. La musique de Klaus Lang est un merveilleux exemple d'une coexis-

tence fructueuse entre l'objectivité et la mystique, la notion et l'image, le plan et l'espoir, le conçu et le vécu.

Ce dont on peut parler et sur quoi on peut écrire, c'est, chez Lang également, l'univers des choses que l'on peut compter et leurs formes, celui des structures et des systèmes. A l'intérieur de sa musique, tout se passe comme au Moyen Age, l'époque où la composition était encore considérée comme une science. Les partitions de Lang s'appuient sur un procédé de structuration séculaire au principe la plupart du temps simple, mais aux effets parfois très complexes. Qui en fait une lecture approfondie y découvrira des figures géométriques, des axes de symétrie, des canons et des séries proportionnelles qui régissent souvent non seulement le rapport temporel et les intervalles grossiers entre les sons, mais agissent jusque dans la construction du système d'accord. Tout se situe à sa place bien définie, fait judicieusement partie d'un grand ensemble systématique, rien n'est pur décor, tout est nécessité.

Parler de « travail artisanal » serait pourtant incongru à l'égard de la musique cristalline et fragile qui découle en fin de compte de ce plan minutieux ; peut-être vaut-il mieux utiliser ici le terme de « technique », d'autant qu'il évoque déjà la distance que ce procédé entend très sciemment créer entre celui qui l'a imaginé et ce qui va en résulter. Le travail de composition comme application d'une technique d'agencement des sons – voilà une notion impersonnelle, et donc parfaitement appropriée lorsqu'il s'agit de Klaus Lang. Ce n'est pas, en effet, la rigidité dans l'application de procédés systématiques qui le distingue des pro-

tagonistes du courant moderne de l'après-guerre. Eux aussi, ils mettaient volontiers en avant le caractère rationnel de leur travail. La raison de Lang, toutefois, n'entend pas confirmer la raison en soi, la souveraineté intellectuelle du sujet autonome, mais tout au contraire remettre à sa place le sujet impérieux. Le compositeur, telle est l'idée, se disout en quelque sorte lui-même dans sa procédure systématique de composition. La personnalité de Lang est le point de départ de cette musique (même lui ne saurait échapper à cela), mais elle n'en est pas le but, ni un important compagnon de route sur le trajet qui y mène.

Et qui pense ici à John Cage n'a certainement pas tort. L'aléatoire de Cage et la systématique de Lang poursuivent en effet des intentions fortement similaires : il s'agit d'ouvrir la vue sur ce qui est. A cet effet, ont jugé Cage et Lang, l'artiste doit donc se baisser très bas ou s'écarter complètement du chemin. Et peu importe, finalement, si ce retrait est déterminé par les dés ou le calcul. Ce qui importe cependant, dans le cas de Lang, c'est que le compositeur fait finalement disparaître non seulement sa propre personne, mais aussi son système. On ne peut ni ne doit l'entendre, ni le percevoir comme métaphore au vu de la partition. Si chez certains structuralistes d'après-guerre et tous les structuralistes du Moyen Age, le système est une parabole de la structure chargée de sens de l'univers, d'une « harmonie du monde », Lang ne veut plus faire peser sur ses œuvres le poids d'une telle ambition.

Tout comme le compositeur disparaît dans le système de ses propres structures de composition, ces structures de composition également finis-

sent par disparaître sous la surface d'une musique calme, souvent presque immobile. Et l'on a sans doute déjà deviné que la musique elle aussi ne veut être qu'un moyen, et non pas le but – ce but se situant au-delà de tout ce que l'on peut exprimer par des mots ou des sons. C'est à cela que renvoie toute œuvre de Klaus Lang.

Mais il ne se contente pas d'une simple référence. Lang connaît et apprécie la dialectique de l'art, qui ne peut se dépasser lui-même que s'il se maintient. La musique de Lang ne se met donc pas en question, mais s'affirme comme art, précisément dans sa volatilité sensuelle. Si Lang aborde chaque tâche de composition avec un plan très spécifique, souvent extrêmement complexe dans les détails, le paradoxe n'est donc qu'apparent. Car toute œuvre, aussi radicalement innotionnelle soit-elle, entend permettre en soi une expérience esthétique particulière. Même si cette expérience doit nécessairement rester abstraite, elle doit pourtant être ressentie à chaque fois dans l'instant et le lieu présents : non plus comme si l'on revivait l'émotion d'un événement, d'une histoire ou d'un drame, mais dans une perception tranquille qui ne s'arrête pas à la personne du compositeur ou à ses concepts, passant au travers et finissant même par s'oublier elle-même. Bref, la musique de Lang n'est pas à proprement dire de la musique, mais plutôt de l'architecture : un espace temporaire où l'on peut faire une expérience abstraite – où ce dont on ne peut pas parler se montrera peut-être. Une telle aspiration est spéculative, mais totalement artistique : ainsi, l'architecture sacrée de l'Occident, depuis l'Antiquité grecque, a toujours été animée par un espoir très similaire.

La musique de Klaus Lang a donc une autre fin qu'elle-même, et c'est précisément pour cela qu'elle doit justifier ses moyens. Wittgenstein

également avait dû commencer par invoquer la logique pour pouvoir regarder au-delà.

drei goldene tiger. [trois tigres dorés.]

Ni développement ni exposition, mais présentation et expansion. Le tableau instrumental : un quatuor homophone entonnant, à partir d'une réserve de matériel prédéfinie et relativement limitée, des accords joués parfaitement justes, en échangeant d'une fois sur l'autre les tons ainsi que les quelques formes d'articulation différentes (ponticello, tasto, arco, flageolet, son normal). Le principe de contrepoint strict de la conduite des voix reste dissimulé à l'oreille, de même que la congruence entre les mesures et les premiers niveaux de la série de Fibonacci (1, 2, 3, 5 et 8), ou encore le recours à une série tous intervalles pour la couche insérée des pizzicati. Ces derniers constituent en même temps l'accroche sonore pour le piano qui vient s'immiscer dans le quatuor à cordes avec des notes isolées, des accords et de petits arpèges, et les devance parfois quelque peu.

der fette hirte und das weiße kaninchen. [le gros berger et le lapin blanc.]

D'une façon typique pour Lang, dans « der fette hirte », les quatre niveaux sonores ne se fondent pas en un mélange, mais gardent chacun son caractère du début à la fin. Le tracé précis des caractères et leur positionnement dans l'espace sonore donne le tableau suivant : un petit tambour suggère avec une séquence de coups irrégulière, mais relativement dense une procession dont le déroulement horizontal est régulièrement entrecoupé à la verticale par des coups de triangle synchrones de tous les quatre musiciens. Les polyphonies fluctuantes et prolongées de la flûte alto, quant à elles, sont ponctuées par une petite flûte qui interjette comme une mésange toujours la même note brève. Des gongs frottés et des trémolos assourdis sur la grosse caisse constituent le quatrième et dernier niveau. Aucun drame ne vient culminer dans cet univers tranquille, mais les gongs et les petites flûtes se rejoignent néanmoins pour un petit final pendant lequel la flûte alto et la grosse caisse gardent le silence.

the book of serenity. [le livre de la sérénité.]

Un aspect inhabituel chez Lang est la structuration relativement claire en huit parties de consistances et d'ambiances différentes. L'œuvre a été créée en 2007 sur commande de la banque autrichienne « Erste Bank », qui rendait ainsi hommage au travail de composition précédent de Lang, ce qui incita à son tour le compositeur à saper en douceur, par une nouvelle stratégie, une éventuelle expectative découlant de ce que l'on connaissait déjà. Les tutti et les passages solo, dont la longueur s'appuie à nouveau sur les valeurs de la série de Fibonacci (et donc sur les proportions du nombre d'or), alternent en une séquence imprévisible. Le son se condense jusqu'à constituer un champ chromatique vibrant (partie 5), puis se réduit à nouveau à une ou deux voix (parties 3, 4, 6, 8) ; la cadence également varie, d'un quasi-immobilisme à la fluctuation rapide. Une série de tierces descendantes, particulièrement nette dans la voix du piano, traverse comme un fil rouge ce livre sonore d'une sérénité épanouie.

die goldenen tiere. [les animaux dorés.]

La question de la durée de l'œuvre se pose pour Klaus Lang au début de toute nouvelle composition. Mais puisqu'il ne traite pas ensuite le matériel de la façon usuelle, mais le propose simplement à la perception tranquille de l'auditeur au moyen de procédés savamment étudiés, on n'a pas à la fin le sentiment que quelque chose a été consommé ou épuisé par ce travail : ni le réservoir d'autres variantes possibles, ni l'attention de l'oreille n'ont été consommés ou épuisés. Dans le cas idéal, la fin coïncide plutôt avec la conviction d'avoir pu reconnaître, avec une netteté pour l'instant suffisante, le tableau acoustique qui nous est présenté. Ce qui n'empêche nullement de souhaiter une nouvelle rencontre. Car le plaisir que prend Lang à toujours introduire toute une variété de procédés de construction, même dans les compositions apparemment très simples comme « Die goldenen Tiere », prévient dès le départ la possibilité de tout saisir du premier coup. La disposition de principe de la scène et des acteurs, cependant, est facile à déceler ici aussi : des coups de triangle isolés ou plus ou moins synchrones de tous les musiciens et des pizzicati derrière le chevalet des deux instruments à cordes superposent des accents précis à une surface fragile de bruissement subtil et de tons fluctuants difficiles à localiser.

6' 7'

Triangel *0'*

Bass Horn *9'*

Triangel *0'*

Horn *9'*

Triangel *0'*

Musiker 1

Triangel *0'*

Musiker 2

Violins *F*

DDD sul tasto

glu ↑

glu ↓

DD

Viola *glu ↑*

glu ↓

DD

die goldenen tiere. - sketch

Klaus Lang

Geboren 1971 in Graz. Lebt als Komponist und Konzertorganist in Steirisch Laßnitz und in Berlin. Seit 2006 Professur an der Musikuniversität in Graz. Studium von Komposition und Musiktheorie und Orgel an der Musikhochschule in Graz. Wichtige Lehrer: Hermann Markus Preßl, Beat Furrer, Younghi Pagh-Paan.

Werke für verschiedenste Besetzungen. Aufträge verschiedener internationaler Festivals: Steirischer Herbst (Graz), Wien modern, Eclat (Stuttgart), MaerzMusik (Berlin), Lucerne Festival, Wittener Tage für neue Kammermusik, Musiktriennale Köln, Darmstädter Ferienkurse, Klangspuren Schwaz, Osterfestival Innsbruck, Tage zeitgemäßer Musik (Bludenz), Europäischer Musikmonat (Basel), Takefu Festival (Japan) ...

Aufgeführt durch Klangforum Wien, Arditti Quartet, Ensemble intercontemporain, Ensemble die reihe (Wien), SWR-Chor, WDR-Chor, Studio Percussion graz, HR-Orchester, RSB-Orchester, Recreation Orchester, Tehran Symphony Orchestra ...

Konzerte als Organist mit alter, neuer und improvisierter Musik.

Zahlreiche Artikel für Zeitschriften (Positionen, KunstMusik), ein Artikel für das Musiklexikon Grove und eine umfangreiche Arbeit über historische Stimmungssysteme („Auf Wohlklangswellen durch der Töne Meer“) (->IEM).

Born in 1971 in Graz (Austria). Composer and concert-organist. Lives in Steirisch Lassnitz and in Berlin.

Professor at the Graz Musikuniversität since 2006.

M.A. in composition and music theory and organ at the Graz Musikhochschule.

Studied under Hermann Markus Preßl, Beat Furrer, Younghi Pagh-Paan a.o.

Works commissioned by: Steirischer Herbst (Graz), Wien modern, Eclat (Stuttgart), MaerzMusik (Berlin), Lucerne Festival, Wittener Tage für neue Kammermusik, Musiktriennale Köln, Darmstädter Ferienkurse, Klangspuren Schwaz, Osterfestival Innsbruck, Tage zeitgemäßer Musik (Bludenz), Europäischer Musikmonat (Basel), Takefu Festival (Japan) ...

Works performed by Klangforum Wien, Arditti Quartet, Ensemble intercontemporain, Ensemble die reihe (Wien), SWR-Chor, WDR-Chor, Studio Percussion graz, HR-Orchester, RSB-Orchester, Recreation Orchester, Tehran Symphony Orchestra ...

Concert performances as an organist for ancient, contemporary and improvised music.

Has written several articles for the magazines Positionen and KunstMusik, a book on tuning systems (->IEM) and a contribution to „The New Grove Dictionary“.

Né à Graz (Autriche) en 1971. Compositeur et organiste professionnel, il habite à Lassnitz (en Styrie, Autriche) et à Berlin.

Depuis 2006, il est professeur à la Musikuniversität de Graz, suivant des études de composition, de théorie musicale et d'orgue à la Musikhochschule de Graz.

Enseignants qui ont joué un rôle important : Hermann Markus Preßl, Beat Furrer, Younghi Pagh-Paan.

Œuvres composées pour diverses formations et commanditées par différents festivals internationaux : Steirischer Herbst (Graz), Wien modern, Eclat (Stuttgart), MaerzMusik (Berlin), Lucerne Festival, Wittener Tage für neue Kammermusik, Musiktriennale Köln, Darmstädter Ferienkurse, Klangspuren Schwaz, Osterfestival Innsbruck, Tage zeitgemäßer Musik (Bludenz), Europäischer Musikmonat (Basel), Takefu Festival (Japan) ...

Œuvres jouées par le Klangforum Wien, Arditti Quartet, Ensemble intercontemporain, Ensemble die reihe (Wien), SWR-Chor, WDR-Chor, Studio Percussion graz, HR-Orchester, RSB-Orchester, Recreation Orchester, Tehran Symphony Orchestra ...

Se produit comme organiste avec un répertoire de musique ancienne, contemporaine et des improvisations.

Publications de nombreux articles pour des revues (Positionen, KunstMusik), un article pour le dictionnaire de la musique Grove ainsi qu'une étude d'envergure sur l'historique des différents systèmes d'accord („Auf Wohlklangswellen durch der Töne Meer“) (->IEM).

Klangforum Wien

1985 von Beat Furrer als Solisten-Ensemble für zeitgenössische Musik gegründet.

Ein demokratisches Forum mit einem Kern von 24 Mitgliedern. Mitspracherecht der Mitglieder bei allen wichtigen künstlerischen Entscheidungen.

Zentral für das Selbstverständnis der MusikerInnen: die gleichberechtigte Zusammenarbeit zwischen Interpreten, Dirigenten und Komponisten, ein Miteinander-Arbeiten, das traditionell hierarchische Strukturen in der Musikpraxis ablöst.

Intensive Auseinandersetzung mit unterschiedlichen ästhetischen Facetten des zeitgenössischen Komponierens. – Ein Forum authentischer Aufführungspraxis für die Werke der Moderne.

Große stilistische Vielfalt: Von den bedeutenden Werken der Klassischen Moderne, besonders der Zweiten Wiener Schule, über Werke junger, vielversprechender KomponistInnen bis hin zu experimentellem Jazz und freier Improvisation.

Regelmäßig KomponistInnenworkshops und musikdidaktische Aktivitäten.

Weltweite Konzerttätigkeit mit über 80 Aufführungen pro Saison, Schwerpunkte sowohl in den großen europäischen Musikzentren als auch in den USA und Japan. Jährlich programmatisch ambitionierter Zyklus im Wiener Konzerthaus.

Weiters Musiktheater-, Film- und Fernsehproduktionen sowie CD-Einspielungen bei Labels wie accord, cpo, durian, Grammont, Musikszene Schweiz, pan classics, Wergo, Kairos.

Seit 1997 ist Sylvain Cambreling Erster Gastdirigent des Klangforum Wien.

Founded in 1985 by Beat Furrer as an ensemble of soloists for contemporary music, the twenty-four-member ensemble has developed around a central philosophy of democracy, where co-operation between performers, conductors and composers is both encouraged and nurtured and replaces the more traditional, hierarchical structure found in everyday musical practice. This approach to the music, combined with an understanding of the

varying aesthetic facets of contemporary works, allows Klangforum to produce authentic performances of contemporary compositions. Performances by Klangforum Wien offer great stylistic variety, from the important works of

classical modernity, especially of the Second Vienna School, to the works of up-and-coming young composers, experimental jazz and free improvisation. Further variety is provided by a number of regular composer's workshops. Venues range from all over Europe to the USA and Japan, with a series of programmatically ambitious concerts held at the Wiener Konzerthaus. In addition, Klangforum Wien participates in numerous music theatre, film and TV productions.



© Claudia Prieler

Sylvain Cambreling has held the position of First Guest Conductor of Klangforum Wien since 1997.

Fondé en 1985 par Beat Furrer, cet ensemble de musiciens solistes se consacre entièrement à la musique contemporaine. Il se présente comme un groupe démocratique avec un noyau principal de vingt-quatre membres. Dans ce groupe chacun a la possibilité de prendre part à toutes les discussions artistiques.

L'égalité des droits entre les interprètes, les chefs d'orchestre et les compositeurs est un des éléments fondamentaux de cet ensemble. Une coopération étroite remplace les structures hiérarchiques traditionnelles

qui dominent habituellement les pratiques musicales. Les œuvres contemporaines aux facettes esthétiques très diverses donnent lieu à d'intenses discussions et à des prestations de très haute qualité. Une grande diversité de styles est offerte: Klangforum Wien présente tous les aspects principaux de la musique des XXe et XXIe siècles, depuis les « classiques modernes » (spécialement la Seconde École de Vienne) jusqu'aux œuvres des jeunes compositeurs de la nouvelle génération, incluant le jazz expérimental et l'improvisation libre.

C'est un véritable atelier permanent pour les compositeurs. Chaque année, une série de concerts avec une programmation ambitieuse a lieu au Wiener Konzerthaus. De nombreuses productions de musique pour le théâtre, le cinéma et la télévision sont réalisées. Depuis 1997, Sylvain Cambreling est le chef invité du Klangforum Wien.

Johannes Kalitzke

Geboren 1959 in Köln. Er 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 finishing secondary school, he studied piano, conducting and composition at the Music College in Cologne. 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, the Munich Biennale, and the Dresden Festival, among others.

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 « Forum 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.

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 française : Chantal Niebisch*



Daniel Ender
**Der Wert des
Schöpferischen**

Der Erste Bank Kompositionsauftrag
1989 – 2007

Achtzehn Porträtskizzen
und ein Essay

Ein Buch von „Kontakt. Das Programm für Kunst
und Zivilgesellschaft der Erste Bank-Gruppe“

www.kontakt.erstebankgroup.net

ERSTE 
BANK

BERNHARD GANDER

Bunny Games

Klangforum Wien

0012682KAI**MARK ANDRE**

durch ...zu... ...in ...als...ll

Trio Accanto
ensemble recherche
EXPERIMENTALSTUDIO**0012732KAI****BRUNO MANTOVANI**

Le Sette Chiese

IRCAM
Ensemble intercontemporain
Susanna Mälkki**0012722KAI** SIRÈNES**LUCA FRANCESCONI**

Etymo

IRCAM
Ensemble intercontemporain
Susanna Mälkki**0012712KAI** SIRÈNES**GÉRARD GRISEY**

Les Chants de l'Amour

Ensemble S
WDR Sinfonieorchester Köln
Emilio Pomárico
Schola Heidelberg
Walter Nußbaum**0012752KAI****BEAT FURRER**

FAMA

Isabelle Menke
Neue Vocalsolisten Stuttgart
Klangforum Wien
Beat Furrer**0012562KAI****OLGA NEUWIRTH**

Lost Highway

Klangforum Wien
Johannes Kalitzke**0012542KAI****SALVATORE SCIARRINO**Luci mie traditrici
Opera in due attiKlangforum Wien
Beat Furrer**0012222KAI****LUIGI NONO**No hay caminos...
Hay que caminar...
Caminantes...AyacuchoSolistenchor Freiburg
WDR Rundfunkchor Köln
WDR Sinfonieorchester Köln**0012512KAI**