



© Lothar Knessl

GÖSTA NEUWIRTH (*1937)

Streichquartett 1976

1	Satz I	3:13
2	Satz II	4:36
3	Satz III	4:56
4	Satz IV	4:19

Sieben Stücke für Streichquartett (2008) für Ernst Steinkellner

5	d'accord	1:15
6	pensif	1:22
7	le fils de la fadeur	1:15
8	à trois	1:31
9	objet en ombre	1:06
10	un rêve solutréen	0:55
11	l'oubli bouilli	1:28
12	L'oubli bouilli (2008)	30:29

TT: 56:25

1-4 **Annette Bik** violin . **Gunde Jäch-Micko** violin, viola
Dimitrios Polisoidis viola . **Andreas Lindenbaum** violoncello

5-11 **Sophie Schafleitner** violin . **Gunde Jäch-Micko** violin
Dimitrios Polisoidis viola . **Andreas Lindenbaum** violoncello

12 **Donatienne Michel-Dansac** voice
Klangforum Wien . **Etienne Siebens** conductor

12 **Erste Bank Kompositionsauftrag**

Klangforum Wien

Vera Fischer	Flöte
Markus Deuter	Oboe
Bernhard Zachhuber, Olivier Vivarès	Klarinette
Gerald Preinfalk	Saxophon
Edurne Santos	Fagott
Christoph Walder	Horn
Anders Nyqvist	Trompete
Andreas Eberle	Posaune
Annette Bik, Sophie Schafleitner	Violine
Dimitrios Polisoidis, Andrew Jezek	Viola
Benedikt Leitner, Andreas Lindenbaum	Violoncello
Alexandra Dienz	Kontrabass
Nathalie Cornevin	Harfe
Krassimir Sterev	Akkordeon
Florian Müller	Klavier, Keyboards
Hsin-Huei Huang	Klavier
Adam Weisman, Berndt Thurner	Schlagwerk
Peter Böhm, Florian Bogner	Klangregie und Spatialisation

Gösta Neuwirths Kopfwelten

Lothar Knessl

L'oubli bouilli - Vanish... Ein Titel, der die Frage aufwirft: Wohin führen „gekochtes Vergessen und Verschwinden“? Sollte sich Vergessen prozessual konserviert haben, verschwindet es so leicht nicht. Dem Sinn nach ambivalente Metapher, Blickwinkel und Einstellung entscheiden. Und ein kryptischer Anhang über das zwingende Entweder-Oder. Träumt Gösta Neuwirth (geboren 1937 in Wien) Werkgeburt? Nicht auszuschließen. Geheimnis aber muss bleiben. Zugang zur jüdischen Mystik hinterlässt Spuren. Warum ein Satz, ein Takt so und nicht anders geschrieben ist, soll verborgen bleiben. Eigenes nicht preiszugeben, war ihm schon seit seiner Kindheit (1939 bis 1953 in Ried/Oberösterreich) unabdingbar. Im großen Raum genügt der diskrete kleine Winkel. Der Tür zu seinem Arbeitszimmer kehrt er den Rücken. Auf dem Tischchen liegt die Partitur des Triptychons in Reinschrift, präzise ausgewogen, als sei sie gestochen, *im Hinblick auf die Individualitäten der Musiker des Klangforum Wien geschrieben*.

Weit zurück in die Grazer Jahre reicht die Vorgeschichte. 1974/75 wünschte sich Jane Gartner, die in Wien lebende amerikanische Sängerin alter Musik von Gösta ein Stück für Tonband und Gesang. Er komponierte es, Ansatz für „Vanish“. Sogleich jedoch setzte sich im Kopf eine dreiteilige Erweiterung formal fest. Umstände halber blieb dies latent rumorender Wunsch. Stillstand. Bis dann 2007 der an den Preis der Erste Bank gekoppelte Auftrag für ein Ensemblestück den entscheidenden Impuls zum Vollenden der beiden

fehlenden Teile eins und drei lieferte.

Bildlos sachliche Auskünfte zum Werk bleiben außerhalb der Schublade des Einführungszwanges. TEIL I also, zehn Minuten: Primär linear disponiertes Gebilde, überwiegend dicht gewebt, hie und da solistisch. Kontinuierlicher Fluss mit wenigem Anhalten. Der erste Blick in die Partitur (transponierend notiert) fällt auf ein Notenbild, das transkribierter Mensuralnotation ähnelt. Konstruktionsprinzipien der Musik des 15. Jahrhunderts in solche der Gegenwart umgewandelt. Taktstriche nur zur Orientierungshilfe. *Gösta wollte schon immer eine Musik, worin es keinen Puls gibt, und keine erkennbaren Schwerpunkte den Fluss von Ereignissen gliedern*. Nicht technische Virtuosität ist gefordert, sondern das Einhalten der Zeitorganisation. Besetzung des Ensemblestücks ohne Gesangsstimme: Flöte, Oboe, zwei Klarinetten, Saxophon, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Klavier, Celesta, Harfe, Akkordeon, zwei Schlagwerker, je zwei Violinen, Violen, Violoncelli, Kontrabass. 22 Spieler – kein Zufall. Das hebräische Alphabet: 22 Buchstaben, die Zahl ein Gleichnis der Vollkommenheit. Anregende Hintergrundgedanken. Eine Fundamentalkonstellation der Intervalle markiert den Beginn. Sie löst sich in Linienbündel auf, verursacht durch die Disposition ihrer Zeitwerte. Die Gewebedichte fluktuiert, ebenso das Tempo. So bleibt das Gerüst abstrakter Sekundeinheiten unmerkbar. Vertikal Simultanes, vielstimmig zwölfköpfige Akkordcluster ohne Oktaven und Klangverdoppelung, sind gliedernde Ausnahme. *Das Fließen entleert sich, staut sich in starken Akzenten, aber das Stehen wird wieder aufgelöst*. Eine genaue Tonhöhendefinition sollte

man erst gar nicht versuchen, weil vieles auf Verwischen, sfumato, ausgerichtet ist. Das bedingt essentielle Fragen: *Was ist die aktuelle Wahrnehmung, wenn der exakt definierte Einzelton im Gewebe der Unbestimmtheiten wieder diffus wird? Erstens werden Unbestimmtheiten durch genaueste Notation realisiert – ein Phänomen der seriell praedeterminierten Musik -, die vielen gleichzeitig ablaufenden Fäden erzeugen hier mangels gleichzeitiger Akzente Unbestimmtheiten. Zweitens sind einige Abschnitte „sans mesure“ notiert. Gleichsam lose in einen Zeitrahmen gestellte, gestisch differierende Einzelereignisse. Neuwirth sagt dazu Figurentheater, die Formulierung verrät seine theaterpraktischen Erfahrungen aus früherer Zeit.*

Serielle Systeme, eigenen kompositorischen Vorstellungen angepasst, unterfüttern die Gesamtstruktur. Durch den Einsatz ständig wechselnder Allintervallreihen regiert bei den Tonhöhen das Prinzip der Nichtwiederholung. Eine *Conditio sine qua non*. Wahrscheinlich konsequenter als der Teufel das Weihwasser, meidet Gösta die Wiederholung. Die einzige ihm anzulastende wäre die Furcht vor ihr. Generell gesagt: *Einerseits Überpolyphonie, die Unbestimmtheit erzeugt, andererseits „sans mesure“, wo ähnliches passiert.* Zusätzlich eine weitere: Bläser, Klavier, Akkordeon sind auf 440 Hz gestimmt, die Streicher auf 432 Hz. Obendrein benützen beide Instrumentengruppen Viertelöne. Unwägbares im Mikrointervallbereich, Eintrübung. *Klare Tonhöhenbestimmung ist ausgeklammert, statt dessen herrscht Tonhöhegemisch.* Allerdings sei Einzelnes gemäß intendierter Unterscheidbarkeit hervorgehoben. Außerdem verwischt die Streicherschicht das mensurale Git-

ter der Bläuserschicht. Und sollten an Stellen hoher Transparenz reine Intervalle erkennbar sein, verhindern dies Ankoppelungen der jeweils anderen Instrumentengruppe.

Zurück zu den nicht verschwundenen Wurzeln. „Vanish“, nun TEIL II, die andere Klangsphäre. Konzept und Material sind *gemischt erdacht*. Eine komplett fixierte Tonbandschicht, zehn Minuten, und simultan dazu, vollständig ebenfalls zehn Minuten, die Schicht der Singstimme, hoher Sopran. Beide Schichten dürfen unterbrochen, aber nicht umgereiht werden. Die Sängerin kann auch allein singen, muss die Tonbandmusik aber ganz aufbrauchen. Im Extremfall dauert das Stück zwanzig Minuten. Eine Form der Unbestimmtheit, gelenkte Aleatorik. Kein Einzelfall im Schaffen Göstas. Der Vokallinie ist eine fragmentarische Textmontage des Komponisten beigegeben. Im Studio der Grazer Musikhochschule entstanden die elektronischen Klänge auf *vorsintflutlichen Geräten, was eine Technik mit „schmutziger“ Ästhetik* bedingte. Fünf Sekunden Aufnahme eines mittelhohen Klavierflageolet-Tones. Daraus mittels Schleife ein holperndes Glissando gemacht, nach fünf Minuten ist es um einen Ganzton höher. Minimalistisch. Frage an sich selbst: Hört man das? Jedenfalls gedehnte Erlebniszeit. Die völlig anderen zweiten fünf Minuten bieten viele kontrastreich gefügte Ereignisse, Instrumentalklängen fast angenehmer. Im Resultat verkürzte Erlebniszeit.

TEIL III dokumentiert, wie I, Neuwirths vergleichsweise rare Arbeitsweise: der nicht aufgeschriebene Entwurf muss im Gedächtnis vollständig sein – *vorher komme ich nicht weiter – ausdenken, aber nicht aufschreiben* –, ohne

Notizen und Vorformulierungen. Fühlt sich außerstande, Gedachtes gewissermaßen in Annäherungswerten festzulegen, sie zu redigieren. Kann keine Rohfassung machen – *ich beneide andere darum, aber das Karl Kraus'sche Verfahren, zehnmal zu korrigieren, ist mit leider unzugänglich*. Ohne Teilpläne ist das im Kopf schon Gereifte möglichst zügig, direkt in das Endprodukt überzuführen. Das war kaum anders, als Gösta die Dissertation über die Harmonik in Schrekers „Fernem Klang“ schrieb, zur Verwunderung so mancher Wissenschaftler literarisch formuliert. Teil III ist zwar instrumental gleich besetzt wie I, aber anders gebaut, die klanglich eingebettete Singstimme (montierte Textfragmente) reichert die Schlussphase an. Zu Gruppen gebündelte, von einander nicht völlig getrennte, dennoch deutlich wechselnde Abschnitte, unterschiedlich artikulierte Segmente, Charaktere ohne thematische Fixierung. Dahinter steht formales Wissen: *Fünf Minuten haben eine andere Formkategorie als fünfzehn. Im ersten Teil von ‚L'oubli...‘ sind es jedoch zehn, innerlich eingeteilte 600 Sekunden, sie werden quasi durchlaufen*. Seine Erfahrungen mit Zeitgliederungen und proportionalem Vokabular ermöglichen dies. Details der einzelnen Linien hingegen gehorchen spontanen, Gestalt liefernden Entscheidungen, die dem polyphonen Satz unter anderem markierende Elemente einflößen.

Feind jeglichen Repräsentenkens, komponiert er ohne festgehaltenen Materialkern. Zwar prägt den Ausgangspunkt die Vorstellung quasi eines Hauptklanges, der aber wird ständig derart verändert, dass man ihn als solchen nicht wahrnimmt. Sogar für ihn selbst ist es unmöglich, zu einem

späteren Zeitpunkt des Stücks auf die Anfangskonstellation rückzuschließen. Vorbei sei vorbei, meint er, vielleicht sogar vergessen. An der fertigen Partitur wird prinzipiell nichts mehr geändert. Natürlich braucht er eine *ziemliche Zeit, um über so ein Projekt nachzudenken - - - ein Aquarium von Vorstellungen, wochenlang schwimmen sie im Kopf herum, bevor ich sie aufschreibe*.

★

Sitzt eingeeengt umbaut von hohen Regalen. Sie tragen reiche Bücherlast. Gewichtiges Lebenselixier. Der verstimmte (Mikrointervalle?) Blüthner bleibt fürs Komponieren ungenützt. Gösta ist Geiger, obwohl er seit Kindheitstagen Klavier spielt, gut vermutlich. Spielen aus Partituren schreckte ihn nicht. Aber *Ausprobieren am Klavier beeinflusst die Bildung kompositorischer Konzepte, ist unter Umständen vorprägend*. Sitzt seit 2000 in Freiburg im Breisgau, bis dahin Universitätsprofessor an der Hochschule der Künste in Berlin, acht Jahre wenig geliebtes Lehrfach Geschichte der Musiktheorie. Während der ersten Berliner Jahre nach 1963 weckt ein Josquin-Seminar am musikwissenschaftlichen Institut sein Interesse an diesem „Fürsten der Musik“. Gösta merkt bald, dass die herkömmlichen Analysemethoden nicht funktionieren. Er hat jedoch anhand der Musik der Wiener Schule zählen gelernt. Tastet sich an jenes System heran, worin nicht Töne, sondern Zahlenkonstanten Zusammenhangskategorien stiften. Entschlüsselt, abseits motivischer Verknüpfung, die abstrakte Bedeutung eines in bestimmter Zahl wiederkehrenden Tones. Bringt mittels einer Matrix logische Ordnung in sein numerisches Ver-

fahren. Forscht nach dessen Quellen. Entdeckt sie mit Glück in den viel älteren theologischen Texten zur Musik, Psalmen etwa (lateinisch, griechisch, bis zurück zum hebräischen Urtext des Alten Testaments). Überträgt sein aus Tönen abgeleitetes Matrixprinzip auf die Worte. Es entpuppt sich Übereinstimmung. - Hier Abbruch der unzureichenden Darstellung eines komplexen, philologisch fundierten Prozesses. Aber *so fing es an mit Josquin, die Matrix musste er nicht neu erfinden, der Text gab sie ihm vor.*

Verletzbar, nach außen hin zögerlich schwankend. Innerlich hält sein wohlfundiertes Denkgelände dagegen. Haben gnädige Jahre Seelennarben wenigstens peripher geheilt? Narben der unwiederbringlich verlorenen Zeit. Abgesunken. Die Misere belassen in Wien (abgelehnte Dissertation) und Graz (verweigerter Lehrauftrag). Am Gegenpol von Eigenwerbung scheu geblieben. Suchend, immerzu lernend, Gelerntes reflektierend. Aus scheinbarer Unsicherheit tropfen Worte, knüpfen das Netz der Sätze. Pause und Rede formen den bedachten Zeitablauf. Hellwach. Zugleich eingesponnen in Vor- und Rückblickräume. Fünfzehntes und zwanzigstes Jahrhundert logisch abgesichert zusammengeführt, Aktualität im Vergangenen bloßlegend. Warum Freiburg? Weil im musikwissenschaftlichen Institut der einst vom Habsburger Erzherrzog Albrecht VI. gestifteten Universität das Mittelalter zentraler Lehrstoff ist, sein bevorzugtes Forschungsterrain. Oder auch, weil nach wenigen Minuten erreichbar, wohin man will oder muss.

1954 beginnt Gösta an der Wiener Universität Musikwissenschaft zu studieren. Nach absolvier-

ten Prüfungen schlägt er dem Institutsvorstand Erich Schenk eine Dissertation über Webern vor. Schenk lehnt ab, und empfiehlt „etwas über den fernen Klang“. - Gösta glaubt an eine Einflüsterung des einflussreichen, traditionsbewussten Joseph Marx, denn Schenks Schreker-Kenntnis dürfte eng begrenzt gewesen sein. - Es folgt die intensive Beschäftigung mit dem Komponisten. Dabei stellt sich heraus, dass die üblichen, von Erwin Ratz und Anton Webern gelernten Analyseverfahren nicht greifen. *Unanwendbar, nicht ausreichend, um auch nur ein paar Klavierauszüge des Schrekers zu verstehen.* Eine Herausforderung. 1956 fährt er zu dessen Witwe nach Berlin. Ist der erste Mensch nach 1934, der den musikalischen Nachlass sehen will, komplett in der Küche hinter einem Vorhang-verdeckten Regal verwahrt. Er beginnt mit der Arbeit, in zwei Seminaren referiert er darüber. Nun geht es darum, daß sie als Dissertation akzeptiert wird. Und da lässt Schenk *das Fallbeil niedersausen*: „Über einen Juden können sie bei mir nicht dissertieren“. Wir schreiben das Jahr 1962. Immer noch regieren in Wien unbehelligt einige Musikgrößen aus unverblümt brauner Vergangenheit, ungebeugt trotz gehäufter Ehrungen. Wer sich neuer Musik zuwendet, muss ins Hinterzimmer. So positioniert, erfährt sie Gösta dort als politische Kategorie. Mit einem Mal steht er vor dem Nichts. 1963 flüchtet der durch Borniertheit Verjagte nach Berlin. Findet bei Adam Adrio, dem Ordinarius des dortigen musikwissenschaftlichen Instituts an der Freien Universität, ein offenes Ohr und Unterstützung. Promoviert 1968. „Die Harmonik in der Oper *Der ferne Klang* von Franz Schreker“ ist Standardwerk geworden und geblieben.

Wer Schreker so tieferschürfend durchleuchtet hat, kann kaum an Klangsinnlichkeit spurlos vorbeimanövrieren, auch wenn sie nicht Ziel konsequent polyphoner Satzordnungen ist. Das sei zweifellos richtig, jedoch *erzeugen ineinander und durcheinander laufende Fäden permanent wechselnde Farbzustände*. Zwar sei so das Klangliche gewissermaßen abstrakt, aber man bedenke das Farben gebende Wandern ein und desselben Tones durch verschiedene Stimmlagen, praktiziert schon von Dufay und zur Klangfarbenmelodie entfaltet von Webern.

Göstas Desinteresse an homogenen, einheitlichen Formen führt zum raschen Wechsel klanglicher Zustände. Die Nichtwiederholung. *Klang definiere ich unter dem Aspekt der Struktur, nicht unter jenem des Ausdrucks*. Indes gewinnt der Klang – und damit behutsam wohl auch dessen Sinnlichkeit – in *L'oubli...* an kompositorischem Gewicht durch den Einsatz der Harfe, der Tasteninstrumente Akkordeon und Klavier, das Ausnützen der Streicher-Farben. Derlei Farberscheinungen verändern sich schnell, fluktuieren. *Dazu kann man von niemandem mehr lernen als von Schreker, er war ein virtuoser Praktiker sich verändernder Hörwahrnehmung*. Ein freilich von Imponderabilien durchwachsenes Lernen.

In Berlin voll ausgelastet mit Schreker, mit Tätigkeiten im Mendelssohn-Archiv der Berliner Staatsbibliothek, der kritischen Edition der Oper *Von heute auf morgen* für die Schönberg-Gesamtausgabe. Kein Freiraum zum Komponieren. Kein flugs entschlossener Sommerferienkomponist, die Anlaufzeit zu kurz. (Mahler ist da absolut kein Vergleich.) 1973 wird er an die Grazer Hochschu-

le für Musik berufen, lehrt dort am elektronischen Institut, liest er Musikgeschichte, hält Vorlesungen an der Universität über Neue Musik. Beginnt wieder zu komponieren, zwei Aufführungen im steirischen herbst (musikprotokoll). Dann dreht ihm Graz alles ab. Lehrauftrag gekündigt, versprochene Professur nie erhalten. Einer rettet ihn: Kurt Jungwirth, Kulturlandesrat, später Präsident des steirischen herbstes, innovationsoffener Vorbildpolitiker. Gösta darf weiter unterrichten. Eine Notlösung. Also 1983 wieder nach Berlin, dort als Komponist unbekannt, und, da mittlerweile fünfzig, auch kein junger mehr. Wichtige Veranstaltungsorte blieben ihm versperrt. Daher wohl kein Riesen-Œuvre, rund 75 Werke, er selbst weiß es nicht genau.

Sein Kompositionslehrer Karl Schiske (1916-1969), der die Synthese zum Regulativ erkor, fehlt noch. *Unter den Musikern die wichtigste Person*. Was Gösta an ihm am meisten bewundert hat: *die Fähigkeit, manchmal lapidarste Grundfragen zu stellen*. Ob Schiske daraus theoretische Reflexionen zog, bleibt ungewiss. Seinem Naturell nach genau das Gegenteil des Stärke ausspielenden Vorgesetzten. Durch und durch integer. *Schiske war der erste Mensch, der mir entgegen kam, mich nicht unter dem Aspekt der Machtausübung behandelt hat*. - Von Theodor W. Adorno hat Gösta sehr viel über Hegel erfahren, kritisches Denken gelernt. Prägende Bezugsperson, Adornos Ableben ein schwerer Schlag. Im historischen Konnex traf er allerdings eine recht begrenzte Auswahl. Wohl nicht zuletzt deshalb studierte Gösta Musikethnologie, japanische Musik, Ethnopschoanalyse. Überwand den europäischen Raum,

Horizontenerweiterung. Spürte damals mangelnde Korrespondenz der Musik seines Umfeldes mit jener in seinem Kopf. Diese rückte er zu den philosophischen Disziplinen. Dorthin, wo sie, mit der Mathematik, im Mittelalter vergesellschaftet war.

Gösta Neuwirth in Freiburg wirklich am Ziel? Deziert wegen der Universität, wo Musik des Mittelalters ein Schwerpunkt ist, wo er forschend als Honorarprofessor lesen darf. Auch sind da

drei professionelle, fein aufeinander eingespielte Ensembles für neue Musik: recherche, aventure, surplus. Und überhaupt die Geographie des Ortes, die Schweiz, Basel ganz nah, das Elsass, das milde Rheintal. Sentimentale Gründe helfen mit, sich daheim zu fühlen. – Seine andere, sich verzweigende Denkwelt. Wie wunderbar, in der strengen Landschaft der Ratio das unergründliche Gemütsgärtlein des Irrationalen zu hegen.

Zitate des Komponisten sind kursiv gesetzt.

Streichquartett 1976

Das im Frühjahr 1976 komponierte Streichquartett entstand in recht kurzer Zeit; die Vorstellung bestimmter zeitlicher Gliederungen und die Ideen, die den klanglichen Ausdrucksformen den Weg wiesen, waren so unmittelbar gegenwärtig, dass manche Abschnitte ohne Skizze direkt ins reine geschrieben wurden.

Freilich, die Geschichte des Stückes ist dennoch nicht einfach: Sie reicht bis in die Jahre 1958/59 zurück: als die Auseinandersetzung mit Welthaltung und Sprache Samuel Becketts an die Grenzen der musikalischen Sprachen führte; es war ein entschiedenes Gefecht, das auf dem Terrain eines Streichquartetts ausgekämpft wurde. Dieses Quartett wurde zum Geisterstück, zum reinen Konzept, Welt im Kopf, zuletzt aus leeren Blättern bestehend, die von Musikern zu verschiedener Zeit umgeblättert werden sollten. Dass es danach noch weiterging, war nur auf einer anderen Ebene möglich, in der Auseinandersetzung mit der offenen Ästhetik Mahlers. Aber Beckett blieb gegenwärtig. Da war diese merkwürdige Person Belacqua, den seine frühen Erzählungen umkreisen; Belacqua, der stoische Nachfahre jenes florentinischen Lautenmachers, dem Dante im Fegefeuer begegnet. Botticelli hat ihn gezeichnet, mit seinen Freunden in den Schründen des Läuterungsberges hockend, vorgeburtlich die Hände um die Knie geschlungen, gleichmütig, gelassen: welch ein Bild für einen Komponisten, für ein Streichquartett in der heutigen Zeit.

Das Stück besteht aus vier Abschnitten, die ineinander übergehen; dabei erscheint die Kontemplation immer als Wunschbild, das von dramatischen und konzertanten Ausbrüchen zerstört wird, bis am Ende Klang und Gestalt sich in den „Regionen der Eisgebirge“ verlieren.

Sieben Stücke für Streichquartett

Die *Sieben Stücke für Streichquartett* schrieb ich während der Arbeit an *L'oubli bouilli*, weil der Freund aus alten Zeiten es sich gewünscht hatte. Bei der Uraufführung am 11.10.2008 sprach ich einige Sätze für Ernst Steinkeller:

Lieber Ernst, wir beide sind einen langen Weg gegangen, um bei unserer Sache zu bleiben. Es ist, glaube ich, 1958 gewesen, also gerade fünfzig Jahre her, da hast Du mir einige (aus dem Sanskrit in's Deutsche transkribierte) Sätze gegeben, die mir, auch wenn ich eine mögliche Musik dafür nicht gefunden habe, immer gegenwärtig geblieben sind. Ich dachte auch jetzt an sie: sechs unhörbare Motti zwischen den sieben Abschnitten des für Dich geschriebenen Streichquartettes, und werde sie jetzt vorlesen:

- * Unser Dasein ist nichtig.
- * Jugend ist vergleichbar dem Ungestüm eines Bergstroms.
- * Das Leben gleicht einem Grasfeuer.
- * Die Genüsse gleichen dem Schatten einer Herbstwolke
- * Dem Traum ähnlich ist das Beisammensein mit der Dienerschar und der Frau, dem Sohn und dem Freund.
- * So wurde es von mir richtig erkannt.

Lieber Ernst, illusionslos wie wir auf fond sind, haben wir doch beide uns auf das Flüchtigste, Ungreifbarste der Menschengeschichte überhaupt, eingelassen. Du auf die Ideen, ich auf die Musik; ich wünsch uns beiden noch Zeit.

- I *d'accord*. Von den Akkorden (ABCDEFGH) und der Übereinstimmung.
- II *pensif*. Vom Nachdenken mit gesenktem Kopf, vom Nichts der Nabe.
- III *les fils de la fadeur*. Vom Geschmack des Wassers.
- IV *à trois*. Von dem, das fehlt, sprechen.
- V *objet en ombre*. Von der Zahl, von den Schatten.
- VI *un rêve solutréen*. Von Clarisse, von den Silben des Namens.
- VII *l'oubli bouilli*. Vom Mahl der Merowinger.

***L'oubli bouilli* - Vanish**

Einige Sätze über das gekochte Vergessen und das Verschwinden.

1 – **VERGEBLICH**. Die Wörter des (fehlerhaften) Anagramms *L'oubli bouilli* und die ersten Noten eines Stücks mit diesem Titel – Memento-Motto der österreichischen Geschichte vom gekochten Vergessen, welche die meine geworden war – schrieb ich gegen Ende des Jahres 1988, bevor ich, an den Rand des Lebens geraten, alles liegen lassen musste.

2 – **NOCH-SCHON**, das ist die kleinste Differenz, fast nichts; vor und (ungenau) zurück, und in der Mitte der einzelne Buchstabe; das Zeichen, S, das vor und zurück weist.

3 – **FORT**. Fort-Sein, das Glück der Kindheit. Sommer (war ich acht oder neun?). Ich war den steilen Wiesenhang gleich hinter dem Haus hochgestiegen bis zum Waldrand; niemand wußte, wo ich war. Es war heiß, wolkenloser Himmel, das Gras stand hoch und ich setzte mich hin. Ich hatte ein Notenheft mitgebracht und einen Bleistift; mit dem schrieb ich langsam Ton für Ton; es brauchte Zeit für jede einzelne Note, weil der Abstand zwischen den Linien groß war. Sorgfältig malte ich meine schwarzen Kugeln auf das Papier. Nichts war zu hören außer dem ununterbrochenen hohen Ton, der in der Luft stand.

4 – **TON**. Wußte ich damals, was ein Ton ist; mußte ich es wissen, um Töne aufzuschreiben? Wohl nicht. Das Instrument, die Geige, lehrte mich: ich setze den ersten Finger auf die Saite: fis. Aber welches fis; höher, tiefer? was das Ohr weiß, hält sich – unbenennbar – zwischen Noch und Schon. Die Finger müssen es erst lernen.

5 – **SORGE**. Töne haben ihre Geschichten, Unzählige haben sie vor mir gehört. Sie sind in zweifelhafte Gesellschaft geraten, gebraucht worden; als einzelne sind sie trotzdem „von altersher“ ohne Zeit und zugleich bewegt vom Wind in der „Geschichte der Gefühle“. Manche Wörter aber haben ihren Schatten nicht verloren. Als Kind hörte ich das Wort **SORGE** und es versprach Schutz. Dann lernte ich, daß es **MACHT** miteinschloß: „du gehörst uns und sollst nicht anders sein als wir!“. Vielleicht suche ich deshalb, Canetti (nur hier)

widersprechend, in den Wörtern die Buchstaben, weil sie jenseits des Sinns sind und dort die MACHT nicht hineinreicht. In der Schule saß ich mit den anderen; unter der Bank machte ich aus den Buchstaben meine (sinnlose) Folge von Tönen.

6 – **DAS UNERBITTERLICHE GEDÄCHTNIS** ist eine Erzählung von J. L. Borges. Ireneo Funes erinnert sich an jede einzelne Wahrnehmung seines Lebens. Jenseits der Begriffe ist es nichts als die Reihe der Augenblicke und ihrer unendlichen Verschiedenheit. Vor zwei Jahren, hier in Freiburg, die Stimme von Lothar Knessl aus Wien am Telefon: ob ich für das KLANGFORUM ein Stück schreiben wolle; sie gibt dem, was im Kopf und Ohr immer ungreifbar sich herumtreibt, *événements vagues et flottants*, ein Ziel. Ich beginne, im Kopf, zu entwerfen, höre in die Luft, auf's innere Ohr. Nach einigen Wochen notiere ich den Anfang, einen Klang, eine Bewegung in der Zeit, schreibe die ersten Partiturseiten. Plötzlich erinnere ich mich: 1996, vor mehr als Zehn Jahren, habe ich *L'oubli bouilli* schon einmal angefangen; habe es vergessen, muß die Partitur sichten, 30 Seiten, von denen ich nichts mehr weiß.

7 – **RAND**. Was dort ist, im Ohr, aber keinen Namen hat, ich will es suchen. Weil es keine Gewißeheiten mehr gibt; keine Ideen, die einmal Töne und Zeichen als Natur und Geschichte miteinander zu verbinden schienen; weil das vorbei ist (wie die Väterwelt auseinanderfiel, alle Fragen ohne Antwort blieben, Recht gegen das gekochte Vergessen, Befehl und Niedertracht sich ohnmächtig erwies), horcht mein Ohr auf das zurück, was nicht mehr ist – und wartet doch: JETZT HÖRE ICH, was eben noch nicht da war und im Augenblick schon fort ist.

Gösta Neuwirth, Freiburg, 3 VIII 2008

Gösta Neuwirth's Inner Worlds

Lothar Knessl

L'oubli bouilli - Vanish.... It is a title that evokes the following question: just where do 'cooked-up forgetting and disappearance' lead? If forgetting has been conserved in a process, then it does not actually disappear all that easily. The decisive elements are ambivalently connoted metaphors, as well as angle of view and attitude. And a cryptic appendix concerning the arbitrary either-or. Does Gösta Neuwirth (born in Vienna in 1937) dream his works' birth? It's not outside the realm of possibility. But the mystery must remain. His interest in Jewish mysticism leaves its traces. Just why a given movement, a given measure is written in one way and not in another, must remain hidden. Concealing aspects of himself was a necessity for him even during his childhood (which, from 1939 to 1953, he spent in the Upper Austrian town of Ried). In a large space, a discreet, small corner is sufficient. He sits facing away from the door of his study. On the little tables lies a clean copy of the score of his triptychon, precisely balanced as if engraved, "written with consideration for the individualities of the musicians of Klangforum Wien."

The work's preliminary history extends far back into his Graz period. In 1974/75, an American female vocalist specialized in early music requested that Gösta compose a piece for tape and voice. What he composed for her was to be a forerunner to "Vanish". But even then, a three-part formal expansion had carved out a place in his thoughts. Due to the circumstances at the time, this was long to remain a latently stewing wish. Then, in

2006, a commission to compose an ensemble work—resulting from an award by Erste Bank—gave the decisive impetus for him to complete the two missing parts, parts one and three.

The non-illustrated, factual information on the work presented in the following will hopefully serve to go beyond the mere obligation to introduce it. PART I, then, lasts ten minutes: a body of primarily linear disposition, overwhelmingly of a dense weave, featuring solos here and there. A continuous flow with few stops. At first glance, the score (in transposing notation) reveals something resembling transcribed mensural notation. Constructional principles of the 15th century transformed into those of the present. Bar lines are used merely for purposes of orientation. Gösta "always desired a sort of music in which there is no pulse and in which no recognizable emphases structure the flow of events." Of the essence is not technical virtuosity, but rather the adherence to time-organization. This purely instrumental ensemble piece is for the following forces: flute, oboe, two clarinets, saxophone, bassoon, horn, trumpet, trombone, piano, celesta, harp, accordion, two percussionists, two each of violins, violas and cellos, and one contrabass. The ensemble's size—22 players—is not a coincidence. The Hebrew alphabet also contains 22 letters, the number 22 being a symbol of completeness. Interesting background thoughts. A fundamental constellation of intervals marks the beginning. It dissolves into bundles of lines, created by the disposition of their time-values. The density of the musical material fluctuates, as does the tempo. In this way, the framework of abstract, second-long units remains unnoticed. Vertical

simultaneities—multi-voice, twelve-tone chord clusters without octaves or sound-doublings—are exceptions which lend structure. “The flowing empties itself, accumulates in strong accents, but this stasis is thereafter dissolved.” A precise pitch definition should not even be attempted, because much is intended to blur ... *sfumato*. This entails fundamental questions: “What is the current perception when the exactly defined individual note becomes once again diffuse within the fabric of the indefinite? First, the indefinite elements are realized via the most exact notation”—a phenomenon of serially predetermined music—“and the many simultaneously occurring strands create moments of indefiniteness here due to the lack of simultaneous accents. Secondly, some sections are notated ‘sans mesur’.” Resulting in something like gesturally distinct individual events that are placed loosely into a certain timeframe. Neuwirth calls this *Figuretheater* [a term which can refer to various types of visual theatre], and the formulation stems from his own practical theatre experiences from an earlier time.

Serial systems, adapted to his own compositional ideas, underlie the overall structure. The employment of constantly changing all-interval rows means that the pitches are governed by the principle of non-repetition. A *conditio sine qua non*. With probably more consistency than the devil’s avoidance of holy water, Gösta avoids repetition. The only thing one could fault him for is his abject fear of it. Put generally: “on the one hand overwhelmingly complex polyphony resulting in indeterminateness, and on the other hand ‘sans mesur’, which results in something similar.”

And what’s more: the winds, the piano and the accordion are tuned to A=440 Hz, while the strings are tuned to A=432 Hz. Furthermore, both instrumental groups use quarter-tones. Imponderables in the microtonal realm, clouding over. “Clear pitch determination is excluded; instead, a mixture of pitches prevails.” Even so, individual elements are emphasized to produce intentional distinctions. Furthermore, the layer of strings blurs the mensural grid of the wind layer. And in cases where pure intervals could be recognizable due to a high degree of transparency, this is prevented by the couplings with the respective other instrumental group.

But back to the non-vanished roots. *Vanish*, now PART II, the other sphere of sound. Concept and material were “thought up in a mixed manner.” A completely fixed tape layer, ten minutes, and simultaneously—in its complete version also ten minutes—the layer of the sung voice, a high soprano. Both layers may be interrupted but not reordered. The vocalist may also sing alone, but must use up all of the tape-music. In extreme cases, the piece lasts twenty minutes. A form of indeterminateness, guided aleatorics. Which is no exception in Gösta’s work. The vocal line is joined by a fragmentary text montage by the composer. At the studio of the Music Academy in Graz, the electronic sounds were created on “positively ancient equipment, entailing a technique with a ‘dirty’ aesthetic.” A five-second sample of a medium-high piano flageolet note. And its use to create a stumbling glissando via a loop: after the passage of five minutes, it is a whole tone higher. Minimalist. One asks oneself: can this be heard?

In any case, it is an extended period of experience. The entirely different five minutes that follow offer numerous events ordered to provide rich contrasts, almost approaching instrumental sounds. The result being, in turn, an abbreviated period of experience.

PART III, like Part I, documents the comparatively rare way in which Neuwirth works: the sketch, not written down, must be complete in the composer's memory, without notes or preliminary formulations: "before that point I don't make any further progress—I think it out but don't write it down." He feels unable to put down his ideas in approximate form and then revise them. He is incapable of creating a rough draft; "I'm jealous of others' ability to do this, but Karl Kraus' method of correcting everything ten times is unfortunately inaccessible to me." Without partial plans, that which has already matured in his head must be moulded into the final product as swiftly as possible. It was hardly any different back when Gösta wrote his dissertation on harmony in Schreker's *Der Ferne Klang*, which highly literary formulation surprised many academics. PART III does use the same instrumental forces as Part I, but it is constructed in a different way—the sonically embedded vocal part (consisting of mounted text fragments) enriches the final section. Bundled into passages not completely separate but nonetheless clearly alternating, as well as differently articulated segments, characters without a thematic fixation. This is backed up by formal knowledge: "Five minutes are of a different formal category than fifteen. In *L'oubli...*, however, it is ten—an internally organized 600 seconds which are more

or less run through." His experiences with time organization and proportional vocabulary make this possible. Details of the individual lines, on the other hand, are subject to spontaneous decisions that create structure, that inject things such as marker elements into the polyphonic writing.

An opponent of any reprise-methods, he composes without an established material core. The initial starting point does indeed represent something like a 'main sound', but this undergoes changes so constant that one does not perceive it as such. Even for the composer, it is impossible to return to the initial constellation at a later point in the piece. What's over is over, he says—perhaps even forgotten. As a matter of principle, nothing more is changed in the finished score. He does, of course, "require a good deal of time to think about such a project—an aquarium of ideas; for weeks they swim around in my head before I put them to paper."

*

He sits tightly enclosed by high shelves which groan beneath their loads of books. A weighty elixir. The de-tuned Blüthner piano—microintervals?—goes unused for composing. Gösta is a violinist, although he has played piano (probably quite well) since childhood. Playing from scores has never frightened him. But "trying things out on the piano influences the formation of compositional concepts and can sometimes even result in downright predetermination."

In 1954, Gösta began studying musicology at the University of Vienna. After taking his exams, he suggested to Erich Schenk, head of the Institute

of Musicology, a dissertation on Webern. Schenk refused and instead recommended “something on the far-off sound [‘der Ferne Klang’].” Gösta believed that the influential, tradition-conscious Joseph Marx had a hand in this, since Schenk’s knowledge of Schreker (composer of *Der Ferne Klang*) will have been limited. There followed a period during which he studied this composer intensely. In doing so, it became clear to him that the usual processes of analysis that he had learned from reading Erwin Ratz and Anton Webern were ineffective. “Inapplicable, insufficient to understand even a couple pages of a piano excerpt of Schreker’s music.” A challenge. In 1956 he drove out to Schreker’s widow in Berlin. He was the first person since 1935 to have been interested in looking at the composer’s musical legacy, all of which was stored in his widow’s kitchen behind a curtain-draped shelf. He began working, and he reported on the topic in two seminars. The job at that point was to get it accepted as a dissertation. And it was there that Schenk “*let the guillotine drop*”: “You can’t write a dissertation for me on a Jew.” It was 1962. Musical Vienna was still ruled unopposed by several great musicians with an unabashedly National Socialist past, unbent despite having been overloaded with honours. Those interested in new music were relegated to the back benches. Thus positioned, Gösta experienced such music as a political category. All at once he found himself standing on the edge of the abyss. In 1963, therefore, he fled such narrow-mindedness and went to Berlin. He found a listening ear and support in Adam Adrio, head of the Institute of Musicology at the Free University of Berlin. He earned his doc-

torate in 1968. *Die Harmonik in der Oper, ‘Der ferne Klang’ von Franz Schreker* [Harmony in the Opera *Der Ferne Klang* by Franz Schreker] became and was to remain a standard work.

A person who illuminated Schreker so deeply can hardly avoid sonic sensuousity altogether, even if this is not the goal of polyphonic compositional organization. Even so, “strands running into one another and through one another create permanently changing colourations.” The sonic is thus in a certain way abstract, but one must also consider the colour-lending wandering of one and the same note through various registers, as was already been done by Dufay and as Webern realized in the form of a tone-colour melody.

Gösta’s disinterest in homogenous, unified forms results in swift transitions between sonic states. Non-repetition. “I define sound in terms of structure, not in terms of expressivity.” In this, the sound—and thus probably also its sensuousity, in a gradual, carefully way—is compositionally lent weight in *L’oubli...* “via the use of the harp and the keyboard instruments accordion and piano, as well as by exploiting string colours.” Such apparitions of colour change rapidly, fluctuate. “On this, there is nobody from whom one can learn more than from Schreker; he was a virtuosic practitioner of shifting aural perception.” A type of learning which is, of course, peppered with imponderables.

It was from Theodor W. Adorno that Gösta learned much both about Hegel and about critical thinking. Adorno was a formative mentor, and his passing was a severe blow. In terms of historical mentors, however, Gösta’s role models represent a rather limited selection. This fact was probably

part of the reason why he studied music ethnology, Japanese music and ethno psychoanalysis. He thus overcame the confines of Europe and expanded his horizons. At the time, he sensed a lack of correspondence between the music around him and the music which was in his head. The latter he groups together with the philosophical disciplines. To that place were it was connected with mathematics during the medieval period.

Has Gösta Neuwirth really reached his ultimate destination, in Freiburg? If so, then definitely because of the university, where he can take advan-

tage of its focus on medieval music and also lecture—in his capacity as an honorary professor—on his research. And then there are three professional, well-developed contemporary music ensembles: 'recherche', 'aventure' and 'sur plus'. And then there is the very geography of the place—Switzerland, Basel close by, Alsace, the mild Rhine Valley. Sentimental factors also help him feel at home.—his divergent, variegated world of thought. How wonderful to bear within oneself the unfathomable emotional garden of the irrational in this strictly ordered landscape of rationality!

Streichquartett 1976

The String Quartet, composed in early 1976, came together quite rapidly: the composer's vision of certain chronological orderings and his ideas on sonic forms of expression possessed such immediacy for him, that he scored some sections straight away without any preliminary sketches.

Of course, the history of this piece is still anything but simple: it goes back to the years of 1958 and 1959, when his interest in the worldview and language of Samuel Becket drove him to the limits of the various musical languages. This was a decisive battle, and it was to be fought on the territory of a string quartet. And this quartet became a ghost-piece, a pure concept, a world-in-one's-head which ended up as empty pages that were to be turned by musicians at various points. Its progression from there could only be facilitated on another level, namely that of dealing with the open aesthetic of Mahler. But Becket remained present. And then there was this peculiar character Belacqua, around whom his early stories revolve; Belacqua, the stoic descendant of that Florentine luthier whom Dante encountered in the Inferno. Botticelli drew him hunched down with his friends in the crevasses of the Mountain of Purgatory, in a foetal position with his hands wrapped around his knees, indifferent, relaxed: what a vision for a composer, for a string quartet in the present era.

The piece consists of four sections which run into each other; here, contemplation always appears as an idealized image which is destroyed by dramatic and concertante outbreaks until, at the end, sound and structure get lost in the "regions of the Ice Mountains."

Sieben Stücke für Streichquartett

I wrote the *Seven Pieces for String Quartet* during my work on *L'oubli bouilli* because my long-time friend desired that it be so. At the world première on 11 October 2008, I spoke a few sentences for Ernst Steinkeller:

Dear Ernst, both of us have taken a long journey in order to remain doing what we wanted to do. I think it was in 1958—fifty years ago, now—that you gave me several sentences (translated from Sanskrit into German) which have since remained in the forefront of my mind, even if I didn't find a possible music for them. I thought of them now, as well: six inaudible mottos between the seven sections of the string quartet written for you, which I'll now read out loud:

- * Our existence is insignificant.
- * Youth is comparable to the impetuosity of a mountain torrent.
- * Life is like a grass-fire.
- * Pleasures are akin to the shadow of an autumn cloud.
- * It is as a dream to spend time together with one's group of servants and one's wife, one's son and one's friend.
- * All this I have correctly ascertained.

Dear Ernst, despite being essentially free of illusions, we have both given ourselves over to the most fleeting, intangible things of all in human history. You to ideas, I to music; I hope that we both have some more time.

- I *d'accord*. Of the chords (ABCDEFGB) and correspondence.
- II *pensif*. Of contemplation with a bowed head, of the void at the centre.
- III *les fils de la fadeur*. On the taste of water.
- IV *à trois*. Speaking of that which is missing.
- V *objet en ombre*. Of the number, of the shadow.
- VI *un rêve solutréen*. Of Clarisse, of the syllables of the name.
- VII *l'oubli bouilli*. Of the feast of the Merovingians.

***L'oubli bouilli* - Vanish**

Several sentences on cooked-up forgetting and disappearance.

1 – **VERGEBLICH** [in vain]. The words of the (erroneous) anagram in *L'oubli bouilli* and the initial notes of a piece thus entitled—a “memento motto” of the Austrian history of cooked-up forgetting, which had become my own—were written by me at the end of 1988, before I, having run up against the edge of life, had to leave everything.

2 – **NOCH-SCHON** [still-already], this is the smallest difference, almost nothing; forwards and (imprecisely) back, and in the middle the single letter; the sign, S, which point forwards and backwards.

3 – **FORT** [gone]. Being gone, the happiness of childhood. Summer (was I eight or nine?). I had climbed the steep, grassy slope just behind the house to reach the edge of the forest; nobody knew where I was. It was hot, the sky was without a cloud, and I sat down in the tall grass. I had brought along a notebook and a pencil; with this I slowly wrote, note for note; each individual note took time, because the space between the lines was large. I carefully sketched my black circles onto the paper. Nothing was to be heard apart from that uninterrupted high note that hung in the air.

4 – **TON** [sound]. Did I know back then what a note is; did I have to know that in order to write down notes? Probably not. The instrument, the violin, taught me: I put my first finger on the string: F-sharp. But which F-sharp; higher, lower? What the ear knows remains—unnameable—between still and already. The fingers have to learn this for themselves.

5 – **SORGE** [care]. Notes have their stories, and countless people had heard these before I had. They have slid into dubious company, have been used; as individuals, they have nonetheless—“since time immemorial”—been without time and simultaneously moved by the wind in the “history of feelings.”

Some words, however, have not lost their shadows. As a child I heard the word CARE, and it promised protection. Then I learned that it also included POWER: “you belong to us and should not be different from us!” it is perhaps for this reason that I, contradicting Canetti (only in this), search for the letters in the words, because they are in a place beyond meaning to where POWER does not extend. At school, I sat with the others; beneath the bench, I made from the letters my (meaningless) sequence of notes.

6 – **DAS UNERBITTERLICHE GEDÄCHTNIS** [funes the memorious] is a story by J. L. Borges in which the protagonist Ireneo Funes can remember every single perception of his life. Beyond the words, these are nothing but the series of moments and their infinite difference. Two years ago, here in Freiburg, the voice of Lothar Knessl from Vienna spoke to me by phone: whether I might like to write a piece for KLANGFORUM; the call gave that which had been intangibly racing around my head and ears, “événements vagues et flottants,” a purpose. I begin to plan in my head, listen out to the air and into my inner ear. After several weeks have passed, I notate the beginning—a sound, a movement in time—and write the first pages of the score. Suddenly I remember: back in 1996, over ten years ago, I had once before begun *L'oubli bouilli*; I had forgotten it, had to look at the score, 30 pages of which I no longer know anything.

7 – **RAND** [edge]. That which is there in my ear but has no name; I want to search for it. Because there are no more certainties; no ideas that once seemed to connect notes and signs as nature and history; because that is over (as the father-world fell apart, all questions remained unanswered and justice proved to be impotent against cooked-up forgetting, commands and perfidy), my ear listens back to that which is no more—and waits all the same: NOW I HEAR that which, just before, hadn't yet been here, and—with the moment having arrived—is already gone.

Gösta Neuwirth, Freiburg, 3 VIII 2009

Les Univers mentaux de Gösta Neuwirth

Lothar Knessl

L'oubli bouilli - Vanish... un titre qui soulève la question du cheminement de l'oubli bouilli et de la disparition. Si ce qui a été oublié est dans un premier temps conservé de manière processuelle, cela ne s'effacera pas aussi simplement. Par conséquent, la métaphore est ambivalente, puisque la perspective et le type d'approche seront déterminants. Puis un ajout énigmatique sur l'inexorable alternative du « soit..., soit... ». Gösta Neuwirth (né en 1937 à Vienne) élabore-t-il ses œuvres dans ses rêves ? Une hypothèse à ne pas exclure. Cela n'ôte néanmoins rien au mystère. L'intérêt pour la mystique juive est évident. Pas la moindre révélation permettant de savoir pourquoi un mouvement, une mesure auront été écrits de telle ou telle façon. Dès l'enfance (entre 1939 et 1953 à Ried en Haute Autriche), ne rien révéler de sa personne constitue un principe inéluctable. Au milieu d'un grand espace, un modeste angle discret suffit. Il travaille dans son bureau, le dos tourné à la porte. La partition du triptyque est posée sur la petite table : notée au propre, un équilibrage extrêmement précis, comme ciselé, composé en ayant à l'esprit la personnalité propre à chacun des musiciens du *Klangforum Wien*.

La genèse de l'œuvre remonte aux années passées à Graz. Entre 1974 et 1975, Jane Gartner, une chanteuse américaine spécialisée en musique ancienne commanda à Gösta un morceau pour bande magnétique et chant. Il se met au travail, le coup d'envoi pour « Vanish » est donné. Immédiatement, il a en tête une continuation en trois

parties. Par un concours de circonstances, le projet demeure un objet de désir dont la présence se manifeste de manière latente et continue, tel un bruit sourd. Les choses en restent là. Il faudra attendre l'impulsion décisive pour achever la première et deuxième parties manquantes de 2007, année où dans le cadre d'un concours, la banque autrichienne Die Erste Bank, lui commande une œuvre pour ensemble.

Les indications se rapportant à l'œuvre sont concrètes et dénuées d'images, ne ressemblent en rien aux textes habituels d'introduction à une œuvre. Une première partie de dix minutes : la partition se présente avant tout sous forme linéaire, un tissu extrêmement dense clairsemé de soli. Un flux continu avec très peu de temps d'arrêt. À première vue, la notation transposée révèle une partition qui rappelle légèrement la transcription d'une notation mesurale. Principes de construction de la musique du XV^{ème} siècle métamorphosés en notation contemporaine. Les barres de mesure ne sont là qu'à titre d'orientation. *Gösta a toujours souhaité une musique se passant de pulsation, et sans temps forts identifiables permettant d'organiser le cours des évènements*. Inutile de vouloir faire preuve d'une quelconque virtuosité technique, ce qui importe, c'est le respect de l'organisation du temps. L'ensemble instrumental sans la voix chantée se compose d'une flûte, d'un hautbois, de deux clarinettes, d'un saxophone, d'un basson, d'un cor, d'une trompette, d'un trombone, d'un piano, d'un célesta, d'une harpe, d'un accordéon, de deux percussionnistes, de deux violons, de deux altos, de deux violoncelles et d'une contrebasse. 22 instrumentistes – ici, rien

n'est laissé au hasard. L'alphabet hébreu compte 22 lettres, le nombre est symbole de la perfection. En arrière-plan, des pensées stimulantes. Une constellation fondamentale d'intervalles marque le début. Elle se dissout en faisceaux linéaires, dus à la disposition des unités de temps. La densité du tissu est soumise à des fluctuations, tout comme le tempo. La trame ainsi composée d'unités de secondes abstraites demeure imperceptible. Simultanéité verticale, clusters d'accords polyphoniques des douze notes sans octaves ni doublement sonore ne sont qu'exceptionnels et structurants. *Le flux se concentre pour aboutir à une cumulation d'accents intensifs, mais l'immobilité est une nouvelle fois rompue.* Il serait vain de vouloir chercher à définir la hauteur exacte des sons, puisque de nombreux passages tendent à maintenir ce caractère flou, semblable au sfumato. Cela induit des questions essentielles à savoir *que représente une perception présente, lorsque le son isolé précisément défini s'estompe dans un tissu d'incertitudes ? Premièrement, les incertitudes sont créées moyennant une notation extrêmement précise* – un phénomène propre à la musique sérielle prédéterminée –, en l'absence d'accents simultanés, la multitude des fils qui se dévident simultanément génère des incertitudes. *Deuxièmement, certains passages sont notés « sans mesures ».* Des événements isolés à leur tour vaguement situés dans un cadre métrique, qui se distinguent par leur gestuelle. Neuwirth appelle cela le *Figuretheater*, une formulation qui témoigne de ses expériences théâtrales acquises dans le passé.

L'ensemble de la structure est porté par des systèmes sériels adaptés aux représentations personnelles de la composition. Par l'utilisation d'une série comportant tous les intervalles constamment modifiés, c'est le principe de la non-réitération qui prévaut pour la hauteur du son. Une condition sine qua non. De manière encore plus conséquente que le diable qui craint l'eau du bénitier, Gösta évite la réitération. La seule chose qu'on puisse lui reprocher, c'est la crainte qu'il en éprouve. De manière générale, *il y a d'une part, une surpolyphonie, source d'incertitudes, d'autre part, l'absence de mesures, crée à son tour un effet semblable.* S'y ajoute une nouvelle incertitude : les vents, le piano, l'accordéon sont accordés en 440 Hz, tandis que les cordes le sont en 432 Hz. Par surcroît, les groupes instrumentaux utilisent des quarts de ton. Impondérabilités du domaine des micro-intervalles, obscurcissements. *Une définition claire et nette de la hauteur du son est exclue, elle cède à un mélange de hauteurs de sons.* Néanmoins, des éléments isolés ressortent conformément à une distinction recherchée. En outre, la couche des cordes estompe la grille métrique de celle des vents. Et lorsque certains passages extrêmement transparents permettraient de percevoir des intervalles parfaits, les entrechoquements provoqués par l'autre groupe instrumental rendent toute distinction impossible.

Retour sur les racines non disparues. « Vanish » constitue désormais la deuxième partie, un autre univers sonore. Le concept et le matériel sont destinés à être mélangés. Une strate de dix minutes est constituée d'une bande magnétique entièrement déterminée, à laquelle s'ajoute

simultanément, et également d'une durée de dix minutes, la strate du chant, un soprano lyrique. Les deux strates peuvent être interrompues, mais non interverties. La chanteuse peut également chanter seule, mais ne doit pas terminer avant la fin de l'enregistrement. La durée maximale de cette partie peut aller jusqu'à vingt minutes. Une forme d'incertitude, de l'aléatoire dirigé. Cela ne constitue pas une exception dans l'œuvre créatrice de Gösta. À la ligne vocale, le compositeur a rajouté un montage de fragments de textes. La bande électronique a été réalisée dans les studios de la Musikhochschule de Graz sur des *appareils antédiluviens, ce qui explique l'esthétique légèrement « voilée » de la technique de prise de son*. Un enregistrement d'une durée de cinq secondes de l'harmonique supérieure d'une note au piano et du milieu du registre parmi les aigus. En boucle, l'harmonique se transforme en un glissando titubant, cinq minutes plus tard, la note a augmenté d'un ton entier. C'est de l'ordre du minimal. Question que l'on peut se poser : est-ce audible ? En tout cas, cette expérience se vit dans la durée. Les cinq minutes suivantes sont complètement différentes et présentent une succession d'événements bien plus contrastés, très proches des sonorités instrumentales. Il en résulte l'impression d'une expérience ramassée dans le temps.

Tout comme la première partie, la troisième témoigne d'un mode de travail plutôt rare chez Neuwirth : le projet, sans avoir au préalable été couché sur papier, doit pouvoir se restituer entièrement de mémoire – *avant ce stade, je piétine vraiment – imaginer sans rien noter* -, sans notices et sans n'avoir absolument rien préformulé. Il se sent

absolument incapable de noter, même de manière approximative, quelque chose qui se rapproche de l'idée, incapable de rédiger. Ne pas savoir coucher sur papier un premier jet – *j'envie les autres pour cela, mais la technique de Karl Krauss qui consiste à repasser dix fois sur un travail n'est malheureusement pas à ma portée*. Sans plans partiels, ce qui est arrivé à maturation dans la tête se laisse rapidement et directement intégrer dans le produit final. Il en allait apparemment de même à l'époque où Gösta rédigeait sa thèse sur les harmoniques dans « Le son lointain » de Schreker, rédigée dans un style littéraire au grand étonnement de certains universitaires. La troisième partie, avec une distribution instrumentale identique à celle de la seconde partie, est néanmoins construite différemment, la voix chantée (montage de fragments de textes) alors intégrée à l'ensemble sonore vient enrichir la phase finale. Des périodes regroupées sans être complètement séparées les unes des autres tout en présentant nettement des changements, avec des segments articulés différemment, caractères sans fixation sur un thème précis. Tout cela recèle des connaissances formelles : cinq minutes relèvent d'une autre forme catégorique que quinze. *Dans « L'oubli... » ce sont cependant dix minutes, réparties en 600 secondes, qui sont parcourues dans leur intégralité*. L'expérience dont dispose Gösta en matière de découpage temporel et de vocabulaire proportionnel rend cela possible. En revanche, les détails des différentes lignes obéissent à des décisions spontanées fournies pour donner corps à l'ensemble et confèrent notamment au mouvement polyphonique des éléments marquants.

Opposé à toute idée de reprise, il compose sans se servir de l'essentiel du matériel. Même si initialement, il y a pour ainsi dire la représentation d'une sonorité principale, celle-ci étant perpétuellement modifiée, il est impossible de réellement noter sa présence. Le compositeur lui-même ne serait pas en mesure à un stade plus avancé de la pièce de retrouver par recoupements la constellation initiale de la pièce. Ce qui est passé est passé, estime-t-il, peut-être même oublié. Une fois la partition achevée, par principe, rien n'en est modifié. Naturellement, il consacre *beaucoup de temps à la réflexion en amont d'un projet - - - les représentations, comme dans un aquarium, na-gent des semaines durant dans la tête avant que je ne les couche sur le papier.*

*

Il est installé complètement à l'étroit entouré d'étagères élevées chargées de livres, un élixir vital de poids. Le Blüthner désaccordé (micro-intervalles ?) n'est pas utilisé pour la composition. Gösta est violoniste, bien que jouant depuis son enfance du piano, qu'il doit bien maîtriser. Déchiffrer une partition ne lui a jamais fait peur. Néanmoins, *expérimenter au piano a un impact sur la formation de concepts de composition et peut dans certains cas s'avérer prédéterminant.*

En 1954, Gösta commence des études en musicologie à l'Université de Vienne. Après l'obtention de son diplôme, il propose à Erich Schenk, directeur du département de musicologie d'écrire une thèse sur Webern. Schenk refuse et lui recommande d'écrire « quelque chose sur 'Le son lointain' ». - Gösta suppose que c'est une sugges-

tion de Joseph Marx, personnalité très influente et attachée aux traditions, puisque Schenk ne disposait probablement pas de connaissances très poussées sur Schreker. - Il étudie minutieusement l'œuvre du compositeur. Cependant, les grilles d'analyse habituelles, telles qu'elles lui furent enseignées par Erwin Ratz et Anton Webern s'avèrent fort peu utiles. *Inutiles, pas suffisantes ni même pour comprendre quelques réductions de piano de l'œuvre de Schreker.* Un défi à relever. En 1956, il se rend auprès de la veuve de Schreker à Berlin. Il est la première personne depuis 1934 manifestant le désir de consulter les archives musicales, intégralement conservées dans une étagère et cachées par un rideau. Il se met au travail et fait deux communications sur le sujet dans le cadre de séminaires. Maintenant, l'enjeu consiste à faire accepter ce travail comme thèse. Et c'est alors que Schenk *prononce le coup de grâce* : « Je ne vous laisserai pas écrire une thèse sur un Juif sous ma présidence. » Nous sommes en 1962. On trouve alors encore à Vienne des personnalités respectées du monde musical, qui, malgré leur passé nazi, ne sont pas le moins du monde inquiétées, gardant la tête haute malgré le poids des honneurs. Pour qui s'intéresse à la musique contemporaine, cet intérêt se pratique en clandestinité. Et c'est dans ce contexte que Gösta prend conscience de la portée politique de ce domaine. Il se retrouve soudain confronté au néant. En 1963, contraint de fuir cette étroitesse d'esprit, il part pour Berlin. Il trouve auprès d'Adam Adrio, professeur titulaire du département de musicologie de la Freie Universität une personne à son écoute, prête à le soutenir. Il passe sa thèse en

1968. « L'harmonique dans l'opéra 'Le son lointain' de Franz Schreker » qui devient, et constitue aujourd'hui encore, une œuvre de référence.

Présenter une analyse de Schreker d'une telle profondeur suppose aussi une conscience de la sensualité du son, même si elle ne vise pas une construction de mouvements en soi résolument polyphoniques. C'est sans aucun doute correct, néanmoins, *ces trames qui se déroulent en s'entremêlant et se mélangent débouchent sur des impressions de couleurs en permanence changeantes*. Même si les sonorités gardent ainsi leur caractère abstrait, on se rend compte qu'une seule et même note par son cheminement à travers différents registres confère à la musique une couleur, technique pratiquée par Dufay puis développée par Webern qui en fait une mélodie destinée à donner une couleur à la sonorité. Gösta étant très peu porté sur l'homogénéité et l'uniformité, les impressions sonores se succèdent rapidement. La non-répétition. *Pour moi la sonorité se définit en fonction de la structure et non de l'expression*. Pendant ce temps, la sonorité dans *L'oubli...* – et par conséquent la sensualité qui en émane – gagne en poids sur le plan de la composition à travers *l'utilisation de la harpe, des claviers avec l'accordéon et le piano, l'utilisation de la couleur des cordes. De telles apparitions colorées sont rapidement modifiées, fluctuent. En la matière, il n'y a pas meilleure école que Schreker qui pratiquait avec virtuosité l'alternance d'impressions sonores*. Apprentissage bien évidemment parsemé d'impondérabilités.

À travers Theodor W. Adorno, Gösta a beaucoup appris sur Hegel et la pensée critique. Une

personnalité de référence qui l'aura marqué. La disparition d'Adorno le bouleverse. En matière de connexité historique, sa sélection aura cependant été assez restreinte. Ceci explique notamment pourquoi Gösta se mit à l'ethnomusicologie, à la musique japonaise, à l'éthnopsychanalyse. Franchir les limites de l'espace européen. Élargir son horizon. Le sentiment à l'époque d'une absence de correspondance entre la musique de son environnement et celle qui l'habite. Ceci le rapprocha de la philosophie. Lorsqu'au Moyen Âge, la musique cohabitait avec les mathématiques.

À Fribourg, Gösta Neuwirth est-il vraiment arrivé à bon port ? C'est précisément en raison de la présence d'une université faisant la part belle à la musique du Moyen Âge et où il peut poursuivre ses recherches en sa qualité de professeur honoraire. C'est aussi le lieu de résidence de trois ensembles de musique contemporaine aux activités synergétiques : *recherche, aventure, sur plus*. Et puis, l'emplacement géographique du lieu n'est pas négligeable, la Suisse, Bâle à proximité, l'Alsace, la douceur de la vallée du Rhin. Des raisons sentimentales donnant l'impression d'être chez soi. – Son autre univers mental aux ramifications multiples. Quelle merveille de pouvoir au milieu du paysage rigoureux de la raison cultiver l'insondable petit potager de l'irrationnel.

Les citations du compositeur sont en italiques.

Streichquartett 1976

Le quatuor à cordes composé au printemps 1976 a été écrit en l'espace de peu de temps ; l'image de certaines structures temporelles et idées ouvrant la voie aux formes d'expression sonores était tellement présente que certains passages furent directement notés au propre sans avoir à être retravaillés.

Et pourtant, l'histoire de cette pièce est loin d'être simple. Elle remonte aux années 1958/59 lorsque la réflexion sur le rapport au monde et à la langue de Samuel Beckett mena aux confins des langages musicaux : combat à l'issue prévisible et mené sur le terrain du quatuor à cordes. Celui-ci se transforme en pièce fantomatique, un concept à l'état pur, un univers mental, constitué en définitive uniquement de pages blanches tournées à différents moments par les musiciens. Afin de pouvoir poursuivre le projet, il fallait se placer à un autre niveau, en abordant l'esthétique ouverte de Mahler. Mais Beckett resta présent. Il y avait cet étrange personnage Belacqua autour duquel tournaient ses premiers récits ; Belacqua, le descendant stoïque de ce luthier florentin que Dante rencontre au purgatoire. Botticelli l'a dessiné, recroquevillé avec ses amis au milieu des montagnes de l'anté-purgatoire, dans une posture prénatale, les mains embrassant les genoux, impassible, indolent : quel tableau pour un compositeur, pour un quatuor à cordes de notre temps.

La pièce est divisée en quatre parties qui s'enchaînent les unes aux autres ; la contemplation y apparaît toujours sous forme d'un idéal, aussitôt détruit par des déchaînements dramatiques et concertants, jusqu'à ce que sonorité et silhouette se perdent dans les « régions des glaciers ».

Sieben Stücke für Streichquartett

J'écrivis les *Sieben Stücke für Streichquartett* (Sept pièces pour quatuor à cordes) pendant que je travaillais à *L'oubli bouilli* parce que mon ami de longue date me l'avait demandé. À l'occasion de la première, le 11 octobre 2008, je dédiai ces quelques mots à Ernst Steinkeller :

Cher Ernst, nous avons parcouru un long chemin, toi et moi, pour ne pas nous éloigner de notre sujet. Je crois que c'est en 1958, il y a donc cinquante ans tout juste, que tu m'as donné quelques phrases (traduites du sanscrit en allemand) qui me sont toujours restées présentes à l'esprit, même si je n'ai pas pu trouver de musique pour elles. Je pensais à elles encore maintenant : six motifs inaudibles entre les sept mouvements du quatuor à cordes écrit pour toi, et je vais les lire maintenant :

- * Notre existence est vaine.
- * La jeunesse est comparable à la fougue d'un torrent de montagne.
- * La vie ressemble à un feu de paille.
- * Les plaisirs ressemblent à l'ombre d'un nuage d'automne.
- * Semblable à un rêve est la compagnie des domestiques et de la femme, du fils et de l'ami.
- * C'est ainsi que je l'ai compris avec justesse.

Cher Ernst, dénués d'illusions comme, au fond, nous le sommes, nous nous sommes pourtant tous deux consacrés à ce qu'il y a de plus éphémère, de plus insaisissable dans l'histoire de l'humanité. Toi aux idées, moi à la musique. Je nous souhaite à tous les deux encore du temps.

I *d'accord*. Des accords (do-ré-mi-fa-sol-la-si) et de l'accord.

II *pensif*. De la réflexion la tête basse, du néant du nombril.

III *les fils de la fadeur*. Du goût de l'eau.

IV *à trois*. Parler de ce qui manque.

V *objet en ombre*. Du nombre, des ombres.

VI *un rêve solutréen*. De Clarisse, des syllabes du nom.

VII *l'oubli bouilli*. Du banquet des Mérovingiens.

L'oubli bouilli - Vanish

Quelques mots sur l'oubli bouilli et la disparition.

1 – **VERGEBLICH** (en vain). C'est vers la fin de 1988, avant d'arriver au bord de l'existence et de devoir tout laisser en suspens, que j'ai écrit les mots de l'anagramme (imparfait) *L'oubli bouilli* et les premières notes d'un morceau qui les porte dans son titre : « Memento-Motto der österreichischen Geschichte vom gekochten Vergessen, welche die meine geworden war » (Memento-motto de l'histoire autrichienne de *l'oubli bouilli* qui est devenue la mienne).

2 – **NOCH-SCHON** (encore-déjà), c'est la plus petite différence, presque rien ; en avant et (approximativement) en arrière avec, au milieu, la lettre isolée ; le signe, S, qui indique l'avancée et le recul.

3 – **FORT** (loin). Être loin, le bonheur de l'enfance. L'été (avais-je huit ou neuf ans ?). J'avais escaladé le coteau juste derrière la maison jusqu'à la lisière du bois ; personne ne savait où j'étais. Il faisait chaud, un ciel sans nuage, l'herbe était haute, et je m'assis. J'avais emporté un cahier de musique et un crayon ; je m'en servis pour écrire lentement note après note ; cela me prit du temps, car il y avait beaucoup d'espace entre les lignes. Je dessinaï avec soin mes petits cercles noirs sur le papier. On n'entendait rien hormis la note aigüe, ininterrompue, qui flottait dans l'air.

4 – **TON** (note). Savais-je à cette époque ce qu'est une note ? Devais-je le savoir pour écrire des notes ? Sans doute pas. L'instrument, le violon, m'apprenait cela : je pose le premier doigt sur la corde : fa dièse. Mais quel fa dièse ? Grave, aigu ? Ce que l'oreille sait se situe, indiciblement, entre Encore et Déjà. Les doigts, eux, doivent d'abord l'apprendre.

5 – **SORGE** (soin). Les notes ont leurs histoires ; avant moi elles en ont entendu un nombre incalculable. Elles ont côtoyé des milieux louches, ont été utilisées. Prises une à une, elles sont malgré cela « de tout temps » intemporelles et à la fois mues par le vent dans l'« histoire des sentiments ».

Certains mots, quant à eux, n'ont pas perdu leur ombre. Enfant, j'entendis le mot SOIN et il promettait protection. J'appris ensuite qu'il incluait POUVOIR : « tu nous appartiens et ne saurais être différent de nous ! ». Je recherche peut-être pour cela, en contredisant (uniquement ici) Canetti, les lettres dans les mots, parce qu'elles sont au-delà du sens et que le POUVOIR ne parvient pas jusque-là. À l'école, j'étais assis parmi les autres ; sous le banc, je faisais avec les lettres mes suites de notes (dépouillées de sens).

6 – **DAS UNERBITTERLICHE GEDÄCHTNIS** (Funes ou la mémoire) est une nouvelle de J. L. Borges. Ireneo Funes se souvient de chacune des perceptions de sa vie. Au-delà des concepts, ce n'est rien d'autre que la suite des instants et de leurs infinies différences. Il y a deux ans, ici à Fribourg, la voix de Lothar Knessl au téléphone depuis Vienne : si je ne voudrais pas écrire un morceau pour l'ensemble KLANGFORUM ; elle donne un but à ce qui dérive, *événements vagues et flottants*, toujours insaisissables, dans ma tête et mon oreille. Je me mets à faire des esquisses, dans ma tête, je tends l'oreille vers les airs, vers l'intérieur. Au bout de quelques semaines, je note le début, un son, un mouvement dans le temps, rédige les premières pages de la partition. Soudain je me souviens : en 1996, plus de dix ans auparavant, j'ai déjà commencé *L'oubli bouilli* ; je l'ai oublié ; il faut que je voie la partition, 30 pages dont je ne sais plus rien.

7 – **RAND** (bord). Ce qui est là, dans l'oreille, mais n'a pas de nom, c'est ce que je veux chercher. Parce qu'il n'y a plus de certitudes ; plus d'idées qui semblaient autrefois relier entre eux les sons et les signes comme la nature avec l'histoire ; puisque c'est du passé (comme le monde des pères s'est disloqué, toutes les questions sont restées sans réponse, le droit s'est révélé impuissant face à l'oubli bouilli, aux ordres et à l'infamie) mon oreille se tend vers ce qui n'est plus – et elle attend pourtant : MAINTENANT J'ENTENDS ce qui n'était pas, il y a un instant, et qui, dans un instant, ne sera déjà plus.

Gösta Neuwirth, Fribourg, 3 août 2009

Gösta Neuwirth

Weil Lothar Knessl alles so einführend geschrieben hat, kann ich mir ohne Skrupel Doderers Dictum angeigen, „keine Biographie“ zu haben, sondern „nur die ... angesammelten Titel einer gewissermaßen versehentlich gesetzten Umwelt“, wofür folgende steckbriefliche „Subjektere“ genügen mag: Gösta Neuwirth, geb. 1937 in Wien. 1939-1953 in Ried/OÖ. Volksschule, Gymnasium. 1944 erste Komposition, Geigenunterricht. Hört zuhause Schallplatten: *Feuervogel* und *Sacre du printemps* von Strawinsky. Um 1950 im dortigen Amerika-Haus: Musik von Schönberg, Ives, Varèse und Cage. 1953/1954 in Graz, Matura, spielt für Harald Kaufmanns Seminar Weberns op.7. Danach in Wien: studiert Komposition bei Karl Schiske, Musik- und Theaterwissenschaft an der Universität. Theater DIE ARCHE. 1959 Buch über Franz Schreker. 1962 wird die Dissertation über den jüdischen Komponisten abgelehnt, daher seit 1963 in Berlin. Promotion 1968 an der Freien Universität. 1973-1982 Lehrtätigkeit in Graz. 1983-2000 Professor an der Hochschule Der Künste in Berlin Seitdem in Freiburg i. Br., 2009 Honorarprofessur an der dortigen Universität. Nachlaß zu Lebzeiten in der Akademie der Künste, Berlin, Archivabteilung Musik.

Because Lothar Knessl has written everything so empathetically, I can with a clean conscience take up Doderer's dictum of having "no biography," but rather "just the ... collected deeds of an environment which came to be more or less by accident," for which the following notes on the "subject" may

be sufficient: Gösta Neuwirth was born in Vienna in 1937. From 1939 to 1953 he lived in Ried, Upper Austria. He attended primary school, secondary school. He began with violin lessons and wrote his first composition in 1944. He listened avidly to records at home: *The Firebird* and *The Rite of Spring* by Stravinsky. Around 1950, at the local "America House," he heard music by Schoenberg, Ives, Varèse and Cage. He passed his Matura exams in Graz in 1953/54 and played Webern's op. 7 for a course given by Harald Kaufmann. Thereafter in Vienna, he studied composition with Karl Schiske, as well as musicology and theatre science at the university. He also co-founded DIE ARCHE (a theatre). In 1959 he published a book on Franz Schreker. In 1962 his dissertation on the Jewish composer was rejected, for which reason he went to Berlin in 1963. In 1968 he earned his doctorate at the Berlin's Free University. From 1973 to 1982 he taught in Graz. From 1983 to 2000 he was a professor at the Academy of the Arts in Berlin. Since the end of his tenure there he has lived in the southwest German city of Freiburg, which university appointed him honorary professor in 2009. He has already bequeathed his compositional legacy to the music department of the archive of the Academy of the Arts in Berlin.

Puisque Lothar Knessl a tout écrit avec une grande justesse de sentiments, je puis, sans scrupules, faire mienne la sentence de Doderer lorsqu'il écrit « ne pas avoir de biographie, mais juste les titres accumulés d'un environnement disposé dans une

certaine mesure par erreur ». Aussi le « subjectivage » suivant en forme de signalement devrait-il suffire : Gösta Neuwirth, né en 1937 à Vienne. 1939-1953 : réside à Ried, Haute-Autriche. Scolarité. 1944 : première composition, cours de violon. Écoute des disques à la maison : *L'Oiseau de feu* et *le Sacre du Printemps* de Stravinski. Vers 1950, au centre culturel américain du lieu : musique de Schönberg, Ives, Varèse et Cage. 1953/1954 à Graz, baccalauréat, joue l'Opus 7 de Webern pour le séminaire de Harald Kaufmann. Puis, à Vienne : étudie la composition chez Karl Schiske, études

de musique et des arts de la scène à l'université. Théâtre DIE ARCHE. 1959 : livre sur Franz Schreker. 1962 : la thèse sur le compositeur juif est refusée, donc déménagement à Berlin en 1963. Promotion au grade de docteur en 1968 à l'Université Libre. 1973-1982 : enseignement à Graz. 1983-2000 : professeur à l'École supérieure des Arts de Berlin. Habite depuis 2000 à Fribourg-en-Brigau. 2009 : Professeur honoraire à l'université de la ville. Conservation de ses œuvres, de son vivant, à l'Académie des Arts de Berlin, service des archives de musique.



© Markus Seppeler

Donatienne Michel-Dansac

Sie begann als Siebenjährige ihre musikalische Ausbildung in den Fächern Klavier und Geige. Vier Jahre später wurde sie in die Gesangsschule der Oper in Nantes aufgenommen. Später wechselte sie ans Konservatorium in Paris, das sie 1990 abschloss. Seit Beginn ihrer Laufbahn nimmt die zeitgenössische Musik einen zentralen Stellenwert für Donatienne Michel-Dansac ein.

Auftritte ebenso im barocken Repertoire mit den Arts Florissants und dem English Baroque Orchestra. Zusammenarbeit auch mit Pierre Boulez und dem Ensemble intercontemporain. Weitere Engagements führten sie zum Ensemble Ictus, zum Ensemble Itinéraire, zur London Sinfonietta, zum Orchestre National de France und zum Orchestre Philharmonique de Radio France sowie zu Wien Modern und anderen renommierten Fes-

tivals für Neue Musik. Auch Opernauftritte, darunter *Pelléas et Mélisande*. Darüber hinaus verbindet die Sängerin seit 1993 eine enge Kooperation mit dem IRCAM in Paris, die ihren Niederschlag in einer Reihe von Uraufführungen fand, an denen sie beteiligt war, darunter Kompositionen von Aperghis, Francesconi, Leroux, Manoury und Romitelli. 2009 gründete sie das Quartett B4MIX für Stimme, Flöte, Saxophone und Harfe.

She studied music, both piano and violin, at the Nantes Conservatory from the age of seven and received a prize in solfège at the age of fourteen. In 1985, she was accepted in the voice class of the Paris National Conservatory and graduated with a prize in 1990.

Since then she has performed the baroque repertory with the Arts Florissants and the English Baroque Orchestra; and sang Berio's *Laborintus II* with Ensemble intercontemporain under Pierre Boulez. She has performed with many international Ensembles and Orchestras including: Itinéraire, ICTUS, London Sinfonietta, Orchestre National de France and Orchestre Philharmonique de Radio France. She has performed at the most renowned festivals. She has also performed a number of operas including *Pelléas et Mélisande*. Since 1993 she has worked closely with IRCAM and has consequently given the first performances of pieces by Manoury, Dusapin, Romitelli, Lanza, Aperghis, Leroux, Francesconi. In the summer of 2006 she gave the first performance of Aperghis' *Contretemps* in Salzburg with the Klangforum Wien, and in the same year, she sang the first performance of Philippe Leroux's *Apocalypsis*.

In 2009, she created the quatuor B4MIX for voice, flute, saxophone and harp.

Donatienne Michel-Dansac commence ses études musicales à l'âge de 7 ans au C.N.R. de Nantes dans les classes de violon et piano ; elle obtient son prix de solfège à 14 ans. A 11 ans, elle entre à la maîtrise de l'Opéra de Nantes et participe aux diverses productions scéniques pendant plus de huit saisons, souvent en tant que soliste. En 1985, elle est admise première nommée et à l'unanimité du jury, au C.N.S.M. de Paris. Elle y obtiendra son prix de chant en 1990.

En 1988, elle interprète *Laborintus II* de L. Berio sous la direction de Pierre Boulez avec l'Ensemble intercontemporain. Depuis, elle est l'invitée de nombreuses formations et festivals français et étrangers. Une étroite collaboration avec l'IRCAM depuis 1993 lui a permis de créer de nombreuses œuvres : Manoury, Dusapin, Francesconi, Lanza, Romitelli, Leroux, Aperghis notamment. Ne souhaitant pas se spécialiser dans une époque musicale, Donatienne Michel-Dansac interprète la musique baroque française, italienne et allemande (avec les Arts florissants), romantique et classique en récital avec Vincent Leterme (Radio-France, midi-musicaux du Châtelet, Opéra Bastille, la Cité de la Musique, l'Académie des Beaux Arts de Munich).

Donatienne Michel-Dansac fonde en 2009 le quatuor B4MIX (voix, flûte, saxophone, harpe).



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 hierar-

chische 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 expe-

rimentellem Jazz und freier Improvisation. Regelmäßig KomponistInnenworkshops und musikkdidaktische 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.

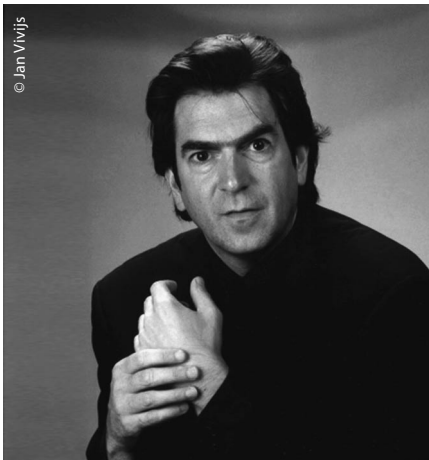
Seit 1997 ist Sylvain Cambreling Erster Gastdirigent des Klangforum Wien.

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.

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.



Etienne Siebens

In weniger als fünf Jahren ist es Etienne Siebens gelungen, in die Riege der international prominenten Dirigenten aufzusteigen. Als Dirigent mehrerer ausserordentlicher Konzerte und Opernproduktionen katapultierte er sich in eine Position mitten im belgischen Musikleben. Nationale und internationale Kritiken sind uneingeschränkt lobend. Etienne Siebens studierte Dirigieren bei Lucas Vis und Jorma Panula. 2001 wurde er zum Gastdirigenten des Vlaams Radio Orkest benannt. Im Rahmen des Holland Festivals dirigierte er 2002 eine sehr erfolgreiche Produktion von De Bondts

Karkas. Daneben wurde er von der Nieuw Sinfonietta Amsterdam zu Konzerten im Concertgebouw eingeladen. Mit dem Asko Schönberg Ensemble gab er Konzerte im Gaudeamus Muziek Festival. Außerdem leitete er das Nederlands Blazersensemble bei einer Reihe von erfolgreichen Konzerten, unter anderem mit Andriessens *De Staat* und einer Weltpremiere der neuen Oper von Luca Francesconi. Die Presse beschrieb ihn hierbei als „coming man“. Etienne Siebens ist Künstlerischer Direktor des Prometheus Ensemble und Chefdirigent des Symfonieorkest van Vlaanderen.

Etienne Siebens' rise as conductor to international musical prominence, in a period of less than five years, has been an astonishing phenomenon. Conducting some extraordinary concerts and operas set in motion a chain of events that has catapulted him to a position at the heart of the European contemporary musical scene, and of international recognition. National and international reviews are unanimously favourable. Ever since he worked very closely with composers as: Mauricio Kagel, György Kurtag, Peter Eötvös, Luca Francesconi, Michel Van der Aa, Louis Andriessen, Harisson Birtwistle, P. M. Davies, Philippe Boesmans. Etienne Siebens studied conducting under Lucas Vis, Hiroyuki Iwaki and Jorma Panula. In 2001 Siebens was appointed guest conductor with the Flemish Radio Orchestra. Siebens also gave a series of concerts together with the Nederlands Blazersensemble, Asko/Schönberg performing Harisson Birtwistle's *Theseus Game* in the Concertgebouw Amsterdam, Klangforum Wien

during the Festival Wien Modern, concert and the world premiere of a new opera by Luca Francesconi. Etienne Siebens is the Artistic Director of the Prometheus Ensemble and since 2004 chief-conductor from the Flemisch Symphony Orchestra.

Etienne Siebens a étudié la direction d'orchestre avec Lucas Vis et Jorma Panula. Il n'a pas tardé à être invité, en tant que chef d'orchestre, par le Brabants Orkest, Symfonieorkest van Vlaanderen, Asko/Schönberg Ensemble, Koninklijk Filharmonisch Orkest van Vlaanderen, Vlaams Radio Orkest, Vlaamse Opera. Par la suite, il a également été convié à prendre place au pupitre de direction en Angleterre, Allemagne, Pays-Bas, Italie en Espagne.

La presse a salué Etienne Siebens comme « ... une étoile montante dans une Belgique pauvre en chef d'orchestre... ». En 2001, Etienne Siebens a été nommé chef invité permanent du Vlaams Radio Orkest. Etienne Siebens remporta beaucoup de succès en 2002 lorsqu'il dirigea *Karkas* de De Bondt, une production donnée au Holland Festival qui a fait beaucoup parler d'elle. Il a en outre été invité par le Sinfonietta d'Amsterdam et Asko/Schönberg Ensemble à diriger des concerts au Concertgebouw Amsterdam. À la tête de l'Ensemble Asko, il a interprété des œuvres de jeunes compositeurs dans le cadre des Semaines musicales Gaudeamus et il a dirigé le Concerto pour piano de Ligeti en Allemagne, avec Pierre-Laurent Aimard au piano. La même année, Siebens a donné, à la tête du Nederlands Blazersensemble, une série très appréciée de concerts proposant De Staat d'Andriessen.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter:

All artist biographies at:

Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante:

www.kairos-music.com

*English translation: Christopher Roth
Traduction française: Chantal Niebisch*

Kontakt Klangforum Wien

Kontakt. Das Programm für Kunst
und Zivilgesellschaft der Erste Bank

www.kontakt.erstegroup.com

KOMPOSITIONSAUFTRAG

BERNHARD GANDER

Bunny Games

Klangforum Wien

0012682KAI**KLAUS LANG**

the book of serenity.

Klangforum Wien
Johannes Kalitzke**0012862KAI****JOHANNES MARIA STAUD**

Apeiron

Berliner Philharmoniker
Sir Simon Rattle
WDR Sinfonieorchester
Jothar Zagrosek ...**0012672KAI****GEORGES APERGHIS**

Crosswind

Geneviève Strosser
XASAX**0012942KAI****KURTÁG'S GHOSTS**J.S. Bach, György Ligeti,
Ludwig van Beethoven,
Pierre Boulez, Frédéric Chopin,
Franz Liszt, Olivier Messiaen,
Karlheinz Stockhausen ...

Marino Formenti

0012902KAI 2CD**WOLFGANG RIHM**

Sotto voce

Arditti String Quartet
Nicolas Hodges
Jonathan Nott · John Axelrod
Luzerner Sinfonieorchester**0012952KAI****BEAT FURRER**

Konzert für Klavier und Orchester

Nicolas Hodges
WDR Sinfonieorchester Köln
Peter Rundel
kammerensemble neue musik berlin
Petra Hoffmann · Eva Furrer ...**0012842KAI****ALBERTO POSADAS**

Liturgia fractal

Quatuor Diotima

0012932KAI**MICHAEL JARRELL**

Cassandra

Astrid Bas
Susanna Mälkki
Ensemble intercontemporain
IRCAM**0012912KAI** SIRÈNESCD-Digipac by
Optimal media production GmbH
D-17207 Röbel/Müritz
<http://www.optimal-online.de>© & P 2009 KAIROS Music Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com**KAIROS**