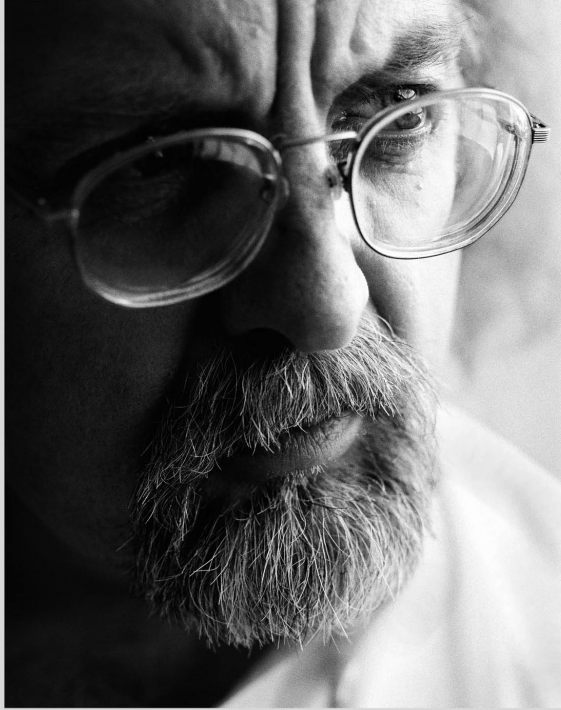


© Dylan Collard



## BRIAN FERNEYHOUGH (\*1943)

- 1 **Terrain** (1992) 14:12  
for solo violin, flute/piccolo, clarinet/bass, oboe/cor anglais, bassoon, trumpet, trombone,  
horn, contrabass
- 2 **no time (at all)** (2004) 7:25  
for guitar duo
- 3 **La Chute d'Icare** (Petite sérénade de la disparition) (1988) 9:37  
for solo clarinet, piccolo/alto/bass flute, oboe/cor anglais, percussion, piano, violin,  
violoncello, contrabass
- 4 **Incipits** (1996) 11:08  
for solo viola, obbligato percussion, piccolo/bass flute, Eb clarinet/bass, violins (2),  
violoncello, contrabass
- 5 **Les Froissements d'Ailes de Gabriel** (2003) 17:47  
for solo guitar, flute/piccolo/bass flute, oboe/cor anglais, clarinet/clarinet in Eb, bass clarinet/  
contrabass clarinet, horn, trumpet/soprano trombone, trombone/bass trumpet, piano, guitar,  
harp, percussion, violin, violoncello

TT: 60:09

- 1 **Graeme Jennings** violin  
2 **Geoffrey Morris** guitar · **Ken Murray** guitar  
3 **Carl Rosman** clarinet  
4 **Erkki Veltheim** viola  
5 **Geoffrey Morris** guitar
- 1-5 **ELISION Ensemble** · 1,4,5 **Franck Ollu** conductor · 3 **Jean Deroyer** conductor

## **ELISION Ensemble**

Paula Rae	Piccolo/ Alto/ Bass Flutes
Alexandre Oguey	Oboe/cor anglais (1)
Peter Veale	Oboe/cor anglais (3, 5)
Richard Haynes	Bb/Eb/Bass Clarinets (1, 5)
Anthony Burr	Eb/Bass Clarinet (4)
Brian Catchlove	Bass/Contrabass Clarinet
Noriko Shimada	Bassoon
Ysolt Clark	Horn
Tristram Williams	trumpet/soprano trombone
Benjamin Marks	Trombone/bass trumpet
Peter Neville	Percussion
Geoffrey Morris	Guitar (2, 5)
Ken Murray	Guitar (2)
Marshall McGuire	Harp
Marilyn Nonken	Piano
Graeme Jennings	Violin (1, 3)
Susanne Plerotti	Violin (4, 5)
Elizabeth Sellars	Violin (4)
Erkki Veltheim	Viola
Rosanne Hunt	Violoncello (4, 5)
Andrew Shetliffe	Violoncello (3)
Joan Wright	Contrabass

## Concerto, que me veux-tu?

Richard Toop

Es scheint vielleicht paradox, dass für viele radikale moderne Komponisten die Frage ihrer Beziehung zur Tradition derart im Vordergrund steht. Natürlich muss man hier definieren, was man unter "Tradition" versteht; sie hat nichts mit tief verwurzelten Gewohnheiten und Konventionen zu tun, sondern vielmehr, in gewisser Anlehnung an Adorno's Auffassung, mit der Last vergangener Leistungen, die man auf den Schultern trägt, wobei man gleichzeitig fühlt, dass die einzige Möglichkeit, sie angemessen zu würdigen, darin besteht sie herauszufordern und, wenn möglich, zu übertreffen (zumindest aber sie zu überwinden). Auf einer Ebene ist die Tradition ein Engel - und mehr zu Engeln später - mit dem der (modernistisch) komponierende Jakob ringen muss, um seine Segnung zu erlangen. Aber auf einer anderen Ebene ist der Komponist der Engel, welcher in Rilke's wunderbarer Formulierung aus den *Duineser Elegien*, "gehört, indem er überschreitet": Er gehört [der Tradition] indem er sie überschreitet/transzendiert.

Dies könnte man als Schlagwort für das Werk Brian Ferneyhoughs sehen. Für ihn ist die Tradition - vertreten durch die „kanonischen“ Werke der letzten Jahrhunderte und ihre verwandten Genres - weder blind zu verehren, noch zu verachten. In einigen Werken kann sie einfach umgangen werden, zumindest oberflächlich; in anderen starrt sie ihm gnadenlos ins Gesicht und es gibt nur zwei Möglichkeiten: davonzulaufen oder sich ihr direkt zu stellen. Aus den Anfängen seiner Kar-

riere ist das Streichquartett das deutlichste Beispiel für letztere Form der Auseinandersetzung. Kein äußerer Faktor - nicht einmal die Brillanz und der überzeugende Charme des Irvine Arditti - zwang Ferneyhough bisher fünf Streichquartette neben einigen kleineren Stücken für dieses Ensemble zu komponieren. Vielmehr war es (wie bei Beethoven's späteren Quartetten) die Herausforderung, das Genre vorübergehend von einem Werk zum nächsten neu zu definieren, welche sich als unwiderstehlich erwies.

In gewisser Weise gilt Selbiges auch für die vier Werke für Solisten und Kammerensembles verschiedener Größen welche auf dieser CD enthalten sind. Im Gegensatz zu der offensichtlichen Konfrontation und dem Wetteifer, welche für Solisten und große Orchester typisch sind, gibt es hier endlosen Spielraum um die Rolle des Solisten in Relation zu den anderen Spielern neu zu erfinden (wie bereits in den Tastenkonzerten Bachs und Mozarts vorweggenommen).

Für Ferneyhough begann die Problematisierung der Beziehung zwischen Solist und Ensemble bereits mit dem Dritten Teil des *Carceri d'invenzione* Zykluses, nämlich mit *Carceri d'invenzione II* für Querflöte und kleines Orchester wo er, bewusst dem Beispiel Schönberg's *Phantasie Op. 47* folgend, den mosaikartigen Soloteil zuerst schrieb und die "direktionale" Orchestermusik um diesen herum konstruierte. Und obgleich (oder vielleicht genau deshalb weil) *Carceri II*, trotz all seiner Brillanz, von allen Teilen des *Carceri* Zyklus vielleicht am wenigsten unmittelbar überzeugt, bewegte offensichtlich dieser Teil den Komponisten dazu, über alle möglichen Beziehungen

zwischen Solist und Ensemble nachzudenken. Das Resultat war eine Sequenz von fünf Werken für Solo-Instrumente und Ensemble - in chronologischer Folge *La Chute d'Icare* (1988), *Terrain* (1992), *Allgebrah* (1996), *Incipits* (1996) und *Les Frousements d'Ailes de Gabriel* (2003), und es sind diese Werke, welche (mit Ausnahme von *Allgebrah*) die Grundlage dieses Albums darstellen.

## **Terrain**

Von all diesen Stücken - welche allesamt harte Ansprüche an den Solisten stellen - verlangt *Terrain* die unbändigste Virtuosität. Hier muss Paganini ins Leben zurückkehren, wiedergeboren (ursprünglich via Irvine Arditti) als transzendentaler Modernist. Vom allerersten Takt an ist der Violinteil in seiner Schwierigkeit und Intensität elektrisierend. Gleichzeitig sieht er sich einem Ensemble gegenüber, welches, statt unterstützend zu wirkend, seine Antithese verkörpert. Letzteres besteht aus den acht Instrumenten von Edgar Varèses *Octandre* (Querflöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune und Kontrabass) welches, so Ferneyhough, sicherstellte, dass „Komponieren mein definitives Ziel im Leben“ wurde.

Der Titel *Terrain* enthält viele Anspielungen, alle im Zusammenhang mit geologischen Aspekten: Die „Earthworks“ und Schriften von Robert Smithson, das gleichnamige Gedicht von A.R. Ammons welches sich für Ferneyhough „mit den Naturkräften als Metapher für den kreativen Prozess“ auseinandersetzt, aber auch die ganze Vorstellung der Erdplattenverschiebung und die

gewaltige Reibung zwischen Schichten, welche diese bewirkt. Das Ensemble wirkt kaum als vereintes „tutti“: zumeist handelt es sich um Schichten (Strata) von zwei oder drei Instrumenten welche kollidieren und sich anschließend zu neuen Kombinationen ausrichten.

Auf der einfachsten Ebene hört man *Terrain* als ein Stück in zwei Teilen, denen jeweils eine Violinkadenz vorangeht. Aber tatsächlich verläuft die Violinkadenz fast ohne Unterlass vom Anfang bis zum Ende des Stückes. Beim ersten Einsatz des Ensembles stellt es Solos, Duos und Trios einander gegenüber; allmählich bildet es jedoch auch größere Gruppierungen. Bei seiner Wiederkehr nach einem zweiten Violinsolo als Übergang tritt das Ensemble zum ersten Mal als weiches, fast amorphes Tutti auf (dies ist die einzige Passage, in der die Violine aussetzt), und von diesem Zeitpunkt an ist das Werk eine Art Rondo aus Texturen in dem jeder Versuch die „Tutti“-Präsenz wieder herzustellen durch neue Kleingruppenallianzen untergraben wird. Ganz zum Schluss erscheinen die abwärts flüsternden, fast Webern'schen Figuren des Violinisten wie ein sanft ironischer Kommentar zu dem vorangegangenen Tumult.

## **no time (at all)**

Das wahrscheinlich kürzeste Stück aus Morton Feldman's umfassenden Schaffen ist ein Trio aus 1972 mit dem Titel *Half a Minute is all I have time for*. Es ist anzunehmen, dass ähnliche zeitliche Zwänge Ferneyhoughs *no time (at all)* aus fünf kurzen Stücken für zwei Gitarren (eine davon einen viertel Ton tiefer als die andere gestimmt)

zugrunde liegen, aber der Titel impliziert noch weitere Gedanken. Ferneyhough hatte sich schon lange mit der Bedeutung „musikalischer Zeit“ auseinandergesetzt. Im Verlauf seiner Oper *Shadow-time*, von der dieses Stück ganz offenbar ein Ausläufer ist, rückte dieses Interesse besonders in den Mittelpunkt. Genau gesagt sind ihre Materialien großteils jene der zwei Gitarrenteile in *Les Froissements d'Ailes de Gabriel* dem letzten Werk auf dieser CD, obwohl sie in einer vollkommen anderen Reihenfolge präsentiert werden. Die Konsequenzen werden weiter unten im Zusammenhang mit jenem Werk dargestellt.

Die fünf Stücke bilden eine Art Bogen, wobei im Dritten Satz eine rätselhafte „weiche Mitte“ durch sanft gleitende Glissandi erzeugt wird. Der erste und der letzte Satz verfügen über dieselbe rigoros definierte temporale Struktur, sind jedoch mit vollkommen anderem Inhalt gefüllt. Im Gegensatz dazu haben der zweite und vierte Satz genau das selbe Material, aber die Gitarrenteile sind vertauscht, sodass was immer zuvor einen „viertel Ton höher“ nun einen „viertel Ton tiefer“ ist: ein einfacher aber beunruhigender Perspektivwechsel.

### ***La Chute d'Icare (The Fall of Icarus)***

Eine wichtige Inspiration für *La Chute d'Icare* war Breughel's Gemälde „Landschaft mit Sturz des Ikarus“, aber auch W.H. Audens poetischer Kommentar zu diesem:

how everything turns away /  
Quite leisurely from the disaster /

... and the expensive delicate ship that must  
have seen  
Something amazing, a boy falling out of the sky,  
had somewhere to get to and sailed calmly on.”

Sieh, wie da alles sein' Gang geht, gemach /  
- Katastrophen, wen kümmern die groß / ...

Noch auch das kostbare  
Kauffahrerschiff, sah da kein Aas denn  
Nicht irgend wie wo was Erstaunliches geschehn:  
Ein Junge! wie er kippt aus dem Himmel...  
Nichts. Es ist auf dem Weg nach irgend wo hin  
- und segelt gelassen davon

[Übersetzung Wolf Biermann]

Natürlich sind dies nur Ausgangspunkte: Ferneyhough ist wohl kaum ein moderner Vertreter von Programm-Musik!

Dennoch, die wirbelnden Anfangsfiguren des Solo-Klarinetten repräsentieren vielleicht nicht nur das letzte Zappeln des unglücklichen Ikarus als seine Bestrebungen nach dem Sonnenfeuer in provinzlerischem Wasser getränkt werden; sie bieten auch einen weitgreifenden harmonischen „Platscher“ da die Noten des Klarinettenisten vom restlichen Ensemble aufgenommen werden und sich in Folge zu immer verworreneren kleinen Wellen aufbauen neben denen die Äußerungen des Solisten immer mehr an den Rande rücken um letztendlich für die „parallelen Universen“ (in den Worten des Komponisten), welches neben ihnen entsteht, irrelevant zu werden. Gegen Ende des Stücks glätten sich diese Wellen und die

Klarinette bleibt alleine zurück. Wenn die anderen Musiker wieder einstimmen entsteht der Eindruck einer flüchtigen Rückkehr des Zusammenspiels: in Wirklichkeit jedoch „segelt“ das Ensemble nach wie vor davon (wenngleich kaum gelassen).

### ***Incipits***

Bei dem Begriff „Incipits“ denkt man natürlich an die Vokalmusik des Mittelalters und der Renaissance - für sie zeigte Ferneyhough immer Interesse und er kehrte in jüngster Zeit immer wieder explizit zu ihr zurück. Hier sind die Implikationen des Titels jedoch etwas anders zu verstehen. In den Worten des Komponisten: „Man sagt, dass es viele Arten gibt ein Musikstück zu beginnen, dass die Anzahl der Strategien um es zu beenden jedoch stark beschränkt ist. In diesem Sinne habe ich ein Werk komponiert, welches insofern großteils aus Anfängen besteht, als jeder der sieben Teile in schroffem Ton ein neues Set an Postulaten artikuliert, oft bevor das vorhergehende Material vollends verarbeitet wurde.“ Die „neuen Postulate“ werden hauptsächlich durch die Solo-Viola und von deren unerwartetem Partner, einer 'obligato Schlagzeugpartie', vorgestellt; man wird dabei an Don Quixote und Sancho Panza erinnert.

Trotz der spröden Eröffnung zeigt sich Ferneyhough im Großteil von *Incipits* von seiner lyrischsten Seite. Zum Teil ist dies auf das kleine, großteils aus Streichern bestehende Ensemble zurückzuführen: Abgesehen von dem Perkussionisten sind die einzigen nicht-Streicher ein Querflötenspieler und ein Klarinettist welche erst in der Mitte des Stücks auftreten und deren Stimmlage

von der anfänglichen schrillen Schärfe von Piccolo und Es-Klarinette zu den (in diesem Fall) weichen, wohlklingenden Tönen einer Bassflöte und Bassklarinette absinken. Im Verlauf des Werks werden jedoch Legatos (welche von Anfang an präsent waren) immer auffälliger, vor allem in den Schlussminuten.

### **Les Froissements d'Ailes de Gabriel (The Rustlings of Gabriel's Wings)**

Das letzte und chronologisch gesehen jüngste dieser „Quasi-Concerti“ unterscheidet sich von seinen Vorgängern in zumindest zweierlei Hinsicht. Erstens, ist es, obgleich es als selbständiges Konzert-Werk konzipiert wurde, auch die zweite Szene (selbstverständlich eine Szene ohne Stimmen!) aus Ferneyhoughs Oper *Shadowtime* (1999-2004), obwohl diese als eine der letzten komponiert wurde. Zweitens präsentiert es ein radikales Umdenken im Bezug auf die Beziehung zwischen Zeit und Form.

Der Gabriel, auf den sich der Titel beruft ist offensichtlich der Engel der Ankündigungen, dessen Flügelrascheln den Persischen Mystiker Sohrawardi im 12ten Jahrhundert schließen ließ, dass die beiden Flügel - einer zum himmlischen Licht ausgerichtet, der andere zu den irdischen Schatten geneigt - einen Weg darstellten, über den die Göttlichkeit vom Himmel zur Erde passieren konnte. Aber hier ist eine breitere Angelologie am Werk. Da *Shadowtime* sich um Walter Benjamin dreht, liegt Paul Klee's Bild *Angelus Novus* als Ausgangspunkt nahe - in Benjamin's Interpretation ein Bildnis des „Engels der Geschichte“,

welcher auf die Trümmer all jener Dinge zurückblickt, die uns noch bevorstehen. Dies wiederum beschwört die „schrecklichen“ Engel aus Rainer Maria Rilkes *Duineser Elegien* herauf: jene, die „es gelassen verschmähen, uns zu zerstören“. Im Vergleich zu letzterer Vorstellung sind die Bewegungen der Engelsflügel wie sie von den beiden Gitarren (ein Solist und eine „Ensemble-Gitarre“, einen Viertelton auseinander gestimmt) in *Les Froissements* dargestellt werden, überwiegend - wenn auch nicht immer! - sanft und selig. Von allen auf diesem Album enthaltenen Ensemble-Stücken ist der Beitrag des Solisten (und seines Ensemble-“Doubles“) hier am wenigsten bestimmt, am wenigsten „solistisch“. Es ist eher ein Fall von „primus inter pares“, einer konstanten Präsenz unter endloser Vielfalt.

Dies führt uns zurück zur oben genannten Beziehung zwischen Zeit und Form. Im Kontext der Oper versucht dieses „Engel Concert(o)“ nach einer mehr oder weniger realistischen ersten Szene in dem Hotel an der spanischen Grenze, wo Benjamin Selbstmord begehen wird, eine Art

allegorische „Auslöschung der Zeit“ darzustellen, analog zur „Taubheit der Zeit gegenüber“, welche Engeln manchmal zugeschrieben wird (angeblich agieren sie im Rahmen der Zeit, sind sich ihrer aber nicht bewusst). Ferneyhough beschreibt seine Reaktion auf dies mit einer Spur von Galgenhumor als „245 Takte vollkommener Non-Sequiturs“. Genauer gesagt sind es 124 Fragmente, kaum eines länger als ein paar Sekunden und jedes sorgfältig geformt mit eigener unverwechselbarer Instrumentation und (oft glitzernenden) „Textur-Typen“. Der Punkt hier ist, dass das Material bewusst zu schnell vorbei ist, als dass man Beziehungen herstellen könnte, selbst wenn diese tatsächlich bestehen. Dies wiederum gibt der Heraufbeschwörung Gabriels eine ironische Note: Kann seine Botschaft - seine „Ankündigung“ überhaupt innerhalb „menschlicher“ Zeit empfangen werden? In diesem Kontext ist es vielleicht nicht allzuweit hergeholt, die abschließende wirbelnde Figur des Solisten als letztes entnervtes Flügelrascheln des Engels zu interpretieren.

*Les Froissements d'Ailes de Gabriel* (bar 1-3) >

Edition Peters No. 7713 © 2003 by Hinrichsen Edition, Peters Edition Ltd., London, reproduced with permission



1 ♩ = 54

Flute

Oboe  
*pppp* *quasi niente*  
*mp* *ppp* *p* *niente* *mf-pp* *p-pp* *ppp cresc.*  
*trem. rapido poss.*  
*double trill*  
*non vibrate*

Clarinet

Bass Clar.

Horn ♩ = 54

Trumpet

Trombone

Percussion

Guitar ♩ = 54  
*mp* *sonore*  
*tasto*  
VII V *tr* VII V (♩) *tr* XIII XVIII II V  
X

Guitar (Ens.)  
*pp* *p* *ppp*

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra and guitar. The score is in 8/8 time and consists of 16 measures. The instruments are Flute, Oboe, Clarinet, Bass Clarinet, Horn, Trumpet, Trombone, Percussion, Guitar, and Guitar (Ensemble). The Flute and Oboe parts are the most active, with the Oboe playing a complex melodic line featuring trills and tremolos. The Guitar part is also prominent, playing a rhythmic and melodic accompaniment. The score includes various dynamic markings such as *pppp*, *mp*, *ppp*, *p*, *niente*, *mf-pp*, *p-pp*, and *ppp cresc.*. There are also performance instructions like *quasi niente*, *trem. rapido poss.*, *double trill*, and *non vibrate*. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1-12 and the second system containing measures 13-16. The tempo is marked as ♩ = 54.

## Concerto, que me veux-tu?

Richard Toop

It's a paradox, perhaps, that for so many radically modernist composers, the question of their relationship to tradition looms so large. Of course, one has to define here what one means by 'tradition'; it has nothing to do with engrained habits and conventions but rather, somewhat in line with Adorno's thinking, with feeling the weight of past achievements on one's shoulders, yet at the same time feeling that the only way to honour them adequately is to contest and, if possible, surpass them (at very least, to move beyond them). At one level, tradition is the angel - and we shall have more to say of angels later - that the (modernist) composing Jacob must wrestle with, so as to gain its blessing. But at another level, the composer is also the angel who, in Rilke's wonderful formulation from the *Duino Elegies*, "gehört, indem er überschreitet": he obeys [tradition] by overstepping/transcending it.

This could be almost a byword for the work of Brian Ferneyhough. For him, tradition - as represented by the 'canonic' works of recent centuries and their associated genres - is not there to be blindly revered, nor to be despised. In some works, it can be simply bypassed, at least on the surface; in others, it stares him mercilessly in the face, and there are only two options: to run away, or to confront it directly. The most obvious instance of the latter is his engagement, from very early in his career, with the string quartet. No external factor - not even the brilliance and persuasive charm of an Irvine Arditti - forced Ferneyhough to write, so far,

five string quartets, plus some smaller pieces for the same ensemble. Rather (as with Beethoven's late quartets), it has always been the challenge of transitorily redefining the genre from one work to the next that has proved irresistible.

To a degree, the same holds good for the four works for soloist and chamber ensembles of various sizes and constitutions included on this disc. In contrast to the obvious confrontation and contest typical of works for soloist and large orchestra, here there is endless scope (already prefigured in the keyboard concertos of Bach and Mozart) for constantly reinventing the role of the soloist in relation to the other players.

For Ferneyhough, this problematizing of the relationship between soloist and ensemble had already started in the third part of the *Carceri d'invenzione* cycle, namely *Carceri d'Invenzione II*, for flute and small orchestra, where, consciously following the example of Schönberg's *Phantasy Op. 47*, the mosaic-like solo part was written first, and the more 'directional' orchestral music was then grafted around it. And although (or perhaps because) *Carceri II*, for all its brilliance, is perhaps the least immediately convincing part of the *Carceri* cycle, it clearly set the composer thinking about all the possible relationships between a soloist and an ensemble. The result was a sequence of five works for solo instrument and ensemble - in chronological sequence, *La Chute d'Icare* (1988), *Terrain* (1992), *Allgebrä* (1996), *Incipits* (1996) and *Les Froissements d'Ailes de Gabriel* (2003), and it is these works which (with exception of *Allgebrä*) form the basis of the present album.

## **Terrain**

Of all these pieces – none of which places anything less than cruel demands on the soloists – *Terrain* is the most wildly virtuosic. Here, Paganini has to rise from the grave, reincarnated (initially via Irvine Arditti) as a transcendental modernist. From the very first bar, the violin part is electrifying, both in its difficulty and its intensity. At the same time, it is set against an ensemble which, far from offering support, is its very antithesis. The latter consists of the eight instruments (flute, oboe, clarinet, bassoon, horn, trumpet, trombone and double bass) of Edgard Varèse's *Octandre*, which Ferneyhough cites as ensuring that “composing became my definitive goal in life”.

The title *Terrain* has many references, all involving some geological aspect: the earthworks and writings of Robert Smithson, the eponymous poem by A. R. Ammons, which, for Ferneyhough, deals “with natural forces as a metaphor for the creative process”, but also the whole notion of shifting geological plates, and the enormous frictions between layers that these create. Hardly ever does the ensemble operate as a unified ‘tutti’: for most part it involves layers (strata) of two or three instruments that collide and then realign into different combinations.

At the simplest level, one hears *Terrain* as piece in two parts, each preceded by a violin cadenza. But in fact, the violin cadenza runs, almost without respite, from start to end of the piece. When the ensemble first enters, it juxtaposes solos, duos and trios, but gradually accumulates some larger groupings. After a second solo violin passages,

the ensemble re-enters as, for the first time, a soft, almost amorphous tutti (this is the only passage where the violin is absent), and from this point on, the work is a sort of textural rondo, where each attempt to reassert a ‘tutti’ presence is eroded by fresh small-group alliances. At the very end, the violinist’s almost Webernesque downward, whispering figures seem like a gently ironic commentary on the turmoil that has preceded them.

## ***no time (at all)***

Probably the shortest piece in Morton Feldman’s huge output is a trio from 1972 called *Half a Minute is all I have time for*. Presumably, similar temporal exigencies lay behind Ferneyhough’s set of five short pieces for two guitars (one tuned a quarter-tone below the other), but the title also has rather broader implications. Investigating the meaning of ‘musical time’ had long been a preoccupation of Ferneyhough’s, but it became a particular focus in the course of his opera *Shadowtime*, from which this work is a clearly an offshoot. More specifically, its materials are largely those of the two guitar parts in *Les Froissements d’Ailes de Gabriel*, the last work on this disc, though presented in an entirely different sequence. Some consequences of this will be touched upon below, in relation to that work.

The five pieces constitute a sort of arch form, with the gently slithering glissandi of the third movement providing an enigmatic ‘soft centre’. The first and last movements have the same rigorously defined temporal structure, but are filled with quite different contents. In contrast, the second and fourth movements have exactly

the same material, but the two guitar parts are exchanged, so that whatever was previously 'a quarter-tone above' is now 'a quarter-tone below': a simple but disconcerting change of perspective.

### **La Chute d'Icare (The Fall of Icarus)**

A principal inspiration for *La Chute d'Icare* was Breughel's painting 'Landscape with the Fall of Icarus', but also W.H. Auden's poetic commentary on it: "how everything turns away / Quite leisurely from the disaster / ... and the expensive delicate ship that must have seen / Something amazing, a boy falling out of the sky, / had somewhere to get to and sailed calmly on."

Of course, these are only starting points: Ferneyhough is scarcely a latter-day exponent of programme music! However, the whirling initial figures for the solo clarinetist might not only represent the final flailings of the hapless Icarus, as his aspirations to solar fire are drenched in parochial water; they also provide a far-reaching harmonic 'splash', in the sense that the clarinetist's notes are picked up by the rest of the ensemble, and then evolve as increasingly intricate 'ripples', to which the soloist's utterances become ever more tangential, and ultimately irrelevant to the 'parallel universes' (in the composer's words) that develop alongside them. Towards the end of the piece these ripples die away, and the clarinet is left on its own. When the other players re-enter, there's the illusion of a momentary re-engagement: in practice, though, the ensemble is still just 'sailing on' (though scarcely calmly).

### **Incipits**

The word 'incipits' naturally makes one think of mediaeval and renaissance vocal music, always an interest of Ferneyhough's and one to which he would return explicitly in subsequent years. Here, though, the title's implications are rather different. In the composer's words: "It has been said that, although there are manifold ways of beginning a piece of music, the number of strategies for bringing it to a conclusion is severely limited. In this spirit, I have composed a work consisting mostly of beginnings, in that each of the seven sections brusquely enunciates a new set of postulates, often before the preceding material has been fully worked out." The 'new postulates' are mainly introduced by the solo viola and its somewhat improbable offside, an 'obligato percussion' part focussed mainly on unpitched instruments; one can't help thinking of Don Quixote and Sancho Panza.

Despite its brittle opening, much of *Incipits* shows Ferneyhough at his most lyrical. In part, this arises from the small, largely string-based ensemble: percussionist apart, the only non-string players are a flautist and a clarinetist, who only come into play half way through the piece, and gradually drift down in register from the initial strident shrillness of piccolo and E flat clarinet to the (in this case) softly mellifluous sounds of bass flute and bass clarinet. But as the work proceeds, legato lines – present from the start) become increasingly prominent, most notably in the closing minutes.

## Les Froissements d'Ailes de Gabriel (The Rustlings of Gabriel's Wings)

The last and chronologically most recent of these 'quasi-concerti' is distinct from its predecessors in at least two significant respects. Firstly, while conceived as an autonomous concert-hall work, it is also the second scene (evidently, a scene without voices!) of Ferneyhough's opera *Shadowtime* (1999-2004), though actually one of the last to be composed. Secondly, it introduces a radical rethinking of the relationship between time and form.

The Gabriel invoked in the title is, evidently, the angel of the Annunciation, the rustling of whose wings led the 12<sup>th</sup> century Persian mystic Sohrawardi to surmise that the two wings – one orientated to celestial light, the other to earthly shadow – were the channel by which divinity could pass from heaven to earth. But there's a broader angelology at work here. Since *Shadowtime* revolves around Walter Benjamin, the natural starting point is Paul Klee's picture *Angelus Novus* – in Benjamin's interpretation, an image of the 'Angel of History' who gazes back at the debris of everything that still lies in front of us. This in turn evokes the 'terrifying' angels of Rainer Maria Rilke's *Duino Elegies*: the ones who "serenely disdain to annihilate us". In comparison to this latter image, the gestures of the angelic wings represented by the two guitars in *Les Froissements* (a soloist and an 'ensemble guitar', tuned a quarter-tone apart) are mainly – though not always! – mild and beatific. Of all the ensemble pieces gathered on this al-

bum, the contribution here of the soloist (and his ensemble 'double') is the least assertive, the least 'soloistic'. It's more a matter of 'primus inter pares', of a constant presence amongst endless diversity.

This takes us back to relationship between time and form mentioned above. In the context of the opera, after a more or less realistic first scene, at the hotel on the Spanish border where Benjamin will commit suicide, this 'angel concert(o)' seeks to perform a sort of allegorical 'extinction of time' analogous to the 'deafness to time' sometimes attributed to angels (who are alleged to act within time, but to be oblivious to it). Ferneyhough's response to this was what he once described, with a touch of gallows humour, as "245 bars of total non-sequiturs". More specifically, there are 124 fragments, each rarely more than a few seconds in length, and each meticulously sculpted, with its own distinctive instrumentation and (often glittering) 'texture types'. The point at issue here is that the material intentionally passes by too fast for one to make connections, even if they do in fact exist. This in turn gives an ironic twist to the invocation of Gabriel: can his message – his 'annunciation' – in fact be received within 'human' time? In this context, it may not be too fanciful to interpret the soloist's last, softly whirling figure as a final, exasperated rustling of the angel's wings.



## Concerto, que me veux-tu?

Richard Toop

C'est un paradoxe, sans doute, que pour tant de compositeurs radicalement avant-gardistes, la question de leur relation à la tradition revête autant d'importance. Il faut bien entendu définir ici ce qu'on entend par « tradition », notion qui n'a rien à voir avec des habitudes ou conventions enracinées ; c'est plutôt, à peu près dans le sillage de la pensée d'Adorno, le sentiment que le poids de ce qui a été achevé par le passé pèse sur vos épaules, alors qu'en même temps, le seul moyen de l'honorer de manière adéquate sera de le contester et, si possible, de le dépasser – du moins, d'aller au-delà. À un premier niveau, la tradition, c'est l'ange – et nous reviendrons aux anges plus tard – avec lequel la composition (moderniste), tel Jacob, doit lutter afin de gagner son salut. À un autre cependant, le compositeur est aussi cet ange qui, selon la merveilleuse formulation de Rilke dans les *Élégies de Duino*, « *gehört, indem er überschreitet* » : il lui obéit en la transgressant.

Ces mots pourraient presque être synonymes du projet de Brian Ferneyhough. Pour lui, la tradition – telle que représentée par les œuvres « canoniques » des siècles récents et des genres qui leur sont associées – ne doit pas être admirée aveuglément, ni méprisée. Dans certaines œuvres, elle pourra simplement être dépassée, du moins en surface ; dans d'autres, elle fixe le compositeur droit dans les yeux, si bien qu'il y a deux possibilités : s'enfuir ou la confronter directement. L'illustration la plus évidente de cette dernière attitude est l'affrontement par Ferneyhough, dès

les débuts de sa carrière, du quatuor à cordes. Aucun élément extérieur – ni même la virtuosité et le charme persuasif d'Irvine Arditti – n'aura forcé le compositeur à écrire cinq quatuors au cours des ans, sans compter quelques autres pièces pour le même effectif. C'est plutôt (comme dans le cas des derniers quatuors de Beethoven) le défi consistant à redéfinir continûment un genre, d'une œuvre à l'autre, qui s'est avéré irrésistible.

D'une certaine manière, ceci vaut également pour les quatre œuvres pour soliste et ensemble de chambre, de tailles et aux effectifs différents, qui sont enregistrées ici. Par contraste avec la confrontation et la joute caractéristique des œuvres pour soliste et orchestre, il y a ici un champ illimité (déjà préfiguré par les concertos pour clavier de Bach et Mozart) qui permet de réinventer constamment le rôle du soliste par rapport aux autres musiciens.

Chez Ferneyhough, la question de la relation entre soliste et ensemble a été soulevée dès la troisième partie de *Carceri d'invenzione*, dont le troisième volet, *Carceri d'invenzione II* pour flûte et petit orchestre, dont la partie soliste, une sorte de mosaïque, se référant explicitement le modèle de la *Fantaisie op. 47* de Schönberg, a été écrite d'abord, et entourée ensuite par une musique d'orchestre plus « directionnelle ». Et même si (ou peut-être à cause de cela) *Carceri II* pourrait constituer, malgré son éclat, la partie la moins vaincante du cycle des *Carceri*, elle a incité visiblement le compositeur à réfléchir sur toutes sortes de relations possibles entre un soliste et un ensemble. Il en résultera une suite de cinq œuvres de ce genre : *La Chute d'Icare* (1988), *Terrain* (1992),

*Allgebrah* (1996), *Incipits* (1996) et *Les Froissements d'Ailes de Gabriel* (2003), et ce sont ces œuvres-là qui (à l'exception d'*Allgebrah*) forment la substance de cet enregistrement.

## **Terrain**

Parmi toutes ces œuvres – dont chacune pose en continu de cruelles exigences aux solistes — *Terrain* est celle dont la virtuosité est la plus violente. Paganini doit ici sortir de sa tombe pour se réincarner (initialement grâce à Irvine Arditti) en moderniste transcendant. Dès la toute première mesure, la partie du violon solo a quelque chose d'électrisant, à la fois par sa difficulté et par son intensité. Elle se détache en même temps d'un ensemble qui, loin de la soutenir, incarne son antithèse même. Celui-ci comprend les huit instruments (flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone et contrebasse) d'*Octandre* de Varèse, que Ferneyhough cite comme l'œuvre qui a été la cause que « la composition devint définitivement le but de ma vie ».

Le titre de *Terrain* implique de multiples références : le *landart* de Robert Smithson, un poème éponyme de A. R. Ammons, qui, selon le compositeur, « traite des forces naturelles comme métaphore du processus créateur », mais aussi tout ce qui concerne les mouvements tectoniques de plaques géologiques, et les énormes frictions qu'ils produisent. Presque jamais, l'ensemble ne se comporte comme un tutti unifié ; la plupart du temps, il comprend des couches ou strates de deux ou trois instruments qui entrent en collision pour s'aligner ensuite selon une combinaison tou-

jours différente.

Au niveau le plus simple, on entend *Terrain* comme une pièce en deux parties, chacune précédée par une cadence du violon. Mais de fait, cette cadence, presque sans répit, court sous la pièce du début à la fin. Quand l'ensemble fait son entrée, il juxtapose des solos, duos et trios, pour accumuler progressivement des groupements plus fournis. Après un second passage du violon solo, l'ensemble fait une nouvelle entrée, sous forme d'un tutti doux, presque amorphe, comme lors de la première fois (c'est l'unique passage où le violon se tait) ; à partir de ce moment, l'œuvre se présente comme une sorte de rondo fait de textures différentes, où chaque tentative pour réinstaurer la présence du tutti s'érode sous l'effet d'alliances nouvelles entre les instruments. À la toute fin, les figures descendantes, chuchotées et quasi wébériennes du soliste donnent l'impression d'un commentaire ironique sur la tourmente qui a précédé.

## **no time (at all)**

La pièce la plus courte probablement dans l'énorme production de Morton Feldman est un trio de 1972, intitulé *Half a Minute is all I have time for*. Sans doute, des contraintes temporelles semblables commandent ici les cinq courtes pièces pour deux guitares (l'une accordée un quart de ton plus bas que l'autre), mais le titre a d'autres implications. La recherche de la signification du « temps musical » a été depuis longtemps l'une des préoccupations de Ferneyhough, mais elle vint au centre de ses intérêts avec la composition de l'opéra



*Shadowtime*, dont cette œuvre-ci représente clairement une ramification. Plus spécifiquement, les matériaux sont très largement ceux des parties pour guitare des *Froissements des ailes de Gabriel*, la dernière œuvre de cet enregistrement, bien que présentés dans un ordre absolument différent. On reviendra à propos de cette dernière pièce aux conséquences que cela entraîne.

Les cinq pièces constituent une forme en arche, avec la coulée des glissandos de la troisième mouvement comme un centre énigmatique et doux. Le premier et le dernier ont une même structure temporelle, rigoureusement définie, remplie d'un contenu tout différent. Par contraste, le second et quatrième mouvement ont exactement le même matériau, mais les deux parties de guitare sont inversées, si bien que tout ce qui était écrit un quart de ton plus haut est maintenant transposé un quart de ton plus bas : un changement de perspective simple mais frappant.

## La Chute d'Icare

L'inspiration principale vient ici du tableau de Brueghel *Paysage avec Chute d'Icare*, mais également du commentaire poétique qu'en a proposé W. A. Auden : « Comme tout se détourne/sans hâte du désastre/[...] et le délicat bateau précieux qui a dû voir/quelque chose d'étonnant, un garçon tombant du ciel/ avait sa destination et poursuivait sa voie tranquille ».

Bien entendu, ce ne sont là que des points de départ : Ferneyhough n'est guère un champion de la musique à programme ! Cependant, les figures virevoltantes de la clarinette au tout début

pourraient représenter non seulement les derniers battements d'ailes du malheureux Icare, à l'instant où son aspiration vers le soleil se noie dans l'eau prosaïque ; elles produisent aussi une « chute » harmonique au sens où les différentes hauteurs du clarinettiste éclaboussent l'ensemble qui les reprend, évoluant ensuite comme des ondulations de plus en plus complexes ; les gestes du soliste se posent en biais par rapport aux vagues, sans rapport à la fin avec les « univers parallèles » (selon l'expression du compositeur) qui se développent à côté. À la fin, ces ronds vont s'effacer, et la clarinette est abandonnée à elle-même. Quand les autres musiciens rentrent de nouveau, il y a l'illusion passagère d'un dialogue ; en vérité, l'ensemble continue cependant à « poursuivre sa voie » (guère « tranquille », il est vrai).

## Incipits

Ce terme fait naturellement penser à la musique vocale du Moyen-Âge et de la Renaissance à laquelle Ferneyhough s'est intéressé depuis toujours et à laquelle il allait revenir explicitement les années suivantes. Ici, les implications du titre sont différentes, cependant ; le compositeur remarque : « On a dit que s'il y a toutes sortes de manières de commencer une pièce, le nombre de stratégies pour la conclure est limité. Dans cet esprit, j'ai écrit une pièce qui consiste principalement en débuts : chacune des sept sections énonce abruptement un nouvel ensemble de postulats, souvent avant même que le matériau précédent ait été entièrement développé ». Ces « nouveaux postulats » sont surtout introduits par l'alto solo

et son comparse tant soit peu improbable, une partie de percussion *obligato*, formée principalement d'instruments sans hauteur fixe – on ne peut s'empêcher de penser ici à Don Quichotte et Sancho Pansa.

Malgré ce début abrupt, la plupart des *Incipits* nous montrent la grande veine lyrique de Ferneyhough. Elle provient en partie de la taille réduite de l'ensemble, basé sur les cordes : hormis le percussionniste, les seuls musiciens ne jouant pas d'un instrument à cordes sont le flûtiste et le clarinettiste, qui n'entrent en scène qu'à la moitié de l'œuvre et dérivent progressivement, en partant de la stridence du piccolo et de la clarinette en *mi* bémol, vers les sonorités melliflues et douces de la flûte basse et clarinette basse. Alors que l'œuvre avance, les lignes legato, présentes dès le début, deviennent de plus en plus nombreuses, et particulier pendant les dernières minutes.

## Les Froissements d'Ailes de Gabriel

Le dernier, et le plus récent chronologiquement de ces « quasi-concertos » se différencie de ses prédécesseurs à deux égards : d'un côté, alors qu'il est conçu comme une œuvre de concert indépendante, il forme aussi la seconde scène (scène sans voix, donc) de l'opéra *Shadowtime* (1999-2004), même s'il fut écrit parmi les dernières scènes écrites ; de l'autre, il introduit une révision radicale quant à la manière de concevoir la relation entre le temps et la forme.

Gabriel, évoqué dans le titre, est à l'évidence l'ange de l'Annonciation, dont le froissement d'ailes a conduit l'auteur mystique persan Sohra-

vardi au XII<sup>e</sup> siècle de conjecturer que les deux ailes, l'une orientée vers la lumière céleste, l'autre vers l'ombre terrestre, étaient la voie par laquelle la divinité pouvait passer du ciel vers la terre. Mais une « angéologie » plus large est à l'œuvre ici. Puisque *Shadowtime* évolue autour de la figure de Walter Benjamin, le point de départ était tout naturellement le tableau de Paul Klee *Angelus novus*, qui incarne, dans l'interprétation de Benjamin, « l'ange de l'histoire » tourné vers le passé et contemplant déjà les ruines de tout ce qui est encore devant nous. Ceci évoque alors les anges « terribles » des *Elégies de Duino* de Rainer Maria Rilke, ceux qui « dédaignent calmement de nous anéantir ». Comparés à cette dernière image, les gestes des ailes représentés par les deux guitares dans *Les Froissements* (une guitare soliste et une autre dans l'ensemble, accordée un quart de ton plus bas) sont plutôt – mais pas toujours — doux et conciliants. Parmi toutes les pièces enregistrées sur cet album, la contribution du soliste (et celle de son double) est celle qui s'affirme le moins, la moins péremptoire et « solistique ». Il s'agit plutôt d'un *primus inter pares*, d'une présence permanente au sein d'une infinie diversité.

Ceci nous ramène à la relation entre temps et forme, mentionnée plus haut. Dans le contexte de l'opéra, après une scène plus ou moins réaliste, située dans l'hôtel près de la frontière espagnole où Benjamin allait se suicider, ce « concert(o) angélique » tente une sorte d'« abolition du temps », analogue à cette « surdité au temps » parfois attribuée aux anges (qui, bien qu'ils agissent 'dans le temps', n'en ont pas aucune conception). Ferneyhough y répond avec ce qu'il a décrit un

jour, avec une pincée d'humour noir, comme « 245 mesures entièrement faites de *non sequi-turs* ». Plus exactement, il y a là 124 fragments, dont aucun ne dépasse quelques secondes, chacun sculpté avec soin, avec son instrumentation caractéristique et son type (souvent étincelant) de texture. Or, ce qui est en jeu, c'est que le matériau défile trop vite pour que l'auditeur puisse établir

des connections, même si elles existent en vérité. Il y a de surcroît une ironie quant à l'évocation de Gabriel : est-ce que son message, son « annonce » peut être compris au sein du temps humain ? Dans ce contexte il n'est peut-être pas trop aventureux d'interpréter la dernière figure tournoyante du soliste comme un dernier froissement exaspéré des ailes de l'ange.

The musical score for Incipits (bars 1-12) is presented in three systems, each with a different tempo and dynamic range. The first system starts with a tempo of 90 and a 'rall.' marking, with dynamics from *ff* to *p*. The second system has a tempo of 72 and a 'subito' marking, with dynamics from *pp* to *ff*. The third system has a tempo of 42 and a 'subito' marking, with dynamics from *pppp* to *mf*. The percussion part includes Small Wood Block, Medium Wood Block, and Large Wood Block.

Incipits (bar 1-12) - Edition Peters No. 7475 © 2002 by Hinrichsen Edition, Peters Edition Ltd., London, reproduced with permission

## Brian Ferneyhough

wurde am 16. Januar 1943 in Coventry, England geboren. Er erhielt seine musikalische Ausbildung an der School of Music in Birmingham und an der Royal Academy of Music in London. 1968 bekam er das Mendelssohn-Bartholdy-Stipendium, das ihm ermöglichte, seine Studien bei Ton de Leeuw in Amsterdam fortzusetzen.

Nach Ferneyhoughs Übersiedlung auf das europäische Festland begann seine Musik auf eine breitere Resonanz zu stoßen.

Im Rahmen des Internationalen Komponistenwettbewerbs der Stiftung Gaudeamus in Holland wurden Ferneyhough in drei aufeinander folgenden Jahren (1968-70) Preise für seine Werke *Sonatas for String Quartet*, *Epicycle* und *Missa Brevis* verliehen. Die italienische Sektion des ISCM würdigte Ferneyhough in seinem 1972 Wettbewerb (als zweiter Platz) für *Firecycle Beta* und zwei Jahre später mit einem besonderen Preis für *Time and Motion Study III* welches als bestes Werk für alle Kategorien angesehen wurde.

Ferneyhough erteilte Kompositionsunterricht an der Musikhochschule Freiburg, an der Civica Scuola di Musica in Mailand, am Königlichen Konservatorium Den Haag und an der University of California in San Diego. Im Januar 2000 trat Ferneyhough der Fakultät an der Stanford Universität bei und wurde kurz darauf zum William H. Bonsall Professor für Musik ernannt. Studenten aus aller Welt haben von seinem Unterricht profitiert, unter anderem im Rahmen der zweijährigen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt und an der Fondation Royaumont nahe Paris. Im Jahr 2007-2008 wurde

Ferneyhough zum Gastprofessor an der musikalischen Fakultät der Harvard Universität ernannt.

Die Musik Ferneyhoughs ist in allen Teilen der Welt aufgeführt worden, und er war bereits auf allen bedeutenden europäischen Festivals für zeitgenössische Musik vertreten.

Die Premiere Brian Ferneyhoughs erster Oper *Shadowtime* fand im Mai 2004 bei der Münchner Biennale unter großem Beifall statt. *Shadowtime* basiert auf dem Leben und Schaffen des Walter Benjamin und erforscht die wichtigsten Themen Benjamins Werks, unter anderem das Wesen der Sprache, die Möglichkeiten einer transformierenden linken Politik und die Rolle der Dinglichkeit in der Kunst.

Zu den jüngsten Werken zählt ein *Fünftes Streicherquartett* welches für das Arditti String Quartet geschrieben wurde und 2005 in Witten erstmals aufgeführt wurde. Die Premiere eines neuen Orchesterstücks, *Plötzlichkeit*, fand im Oktober 2006 im Rahmen des Donaueschinger Musikfestivals statt und wurde 2007 ins Repertoire des Tonhalle-Orchester Zürich aufgenommen. *Chronos Aion* wurde erstmals 2008 vom Ensemble Modern aufgeführt.

Im Jahr 2007 erhielt Ferneyhough einen der bedeutendsten Musikpreise, den Ernst von Siemens Musikpreis.

Brian Ferneyhough was born in Coventry, England on 16 January 1943. He received formal musical training at the Birmingham School of Music and the Royal Academy of Music, London. In 1968 he was awarded the Mendelssohn Scholarship, which enabled him to continue his studies in

Amsterdam with Ton de Leeuw, and the following year obtained a scholarship to study with Klaus Huber at the Basel Conservatoire.

Following Ferneyhough's move to mainland Europe, his music began to receive much wider recognition. The Gaudeamus Composers' Competition in Holland awarded Ferneyhough prizes in three successive years (1968–70) for his *Sonatas for String Quartet*, *Epicycle* and *Missa Brevis* respectively. The Italian section of the ISCM at its 1972 competition gave Ferneyhough an honorable mention (second place) for *Firecycle Beta* and two years later a special prize for *Time* and *Motion Study III* which was considered the best work submitted in all categories.

Ferneyhough has taught composition at the Musikhochschule in Freiburg, the Civica Scuola di Musica, Milan, the Royal Conservatoire of The Hague and the University of California, San Diego. In January 2000 Ferneyhough joined the faculty at Stanford University and was named William H. Bonsall Professor in Music there shortly afterwards. Students from all over the world have benefited from his classes at, among others, the biennial Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt and at the Fondation Royaumont near Paris. In 2007–2008, Ferneyhough was appointed Visiting Professor at the Harvard University Department of Music.

Ferneyhough's music has been performed throughout the world and has been featured at all the major European festivals of contemporary music.

Brian Ferneyhough's first opera, *Shadowtime*, was premièred in May 2004 at the Munich Bien-

nale to great acclaim. Based on the life and work of Walter Benjamin, *Shadowtime* explores some of the major themes of Benjamin's work, including the nature of language, the possibilities for a tranformational leftist politics, and the role of materiality in art. A CD of *Shadowtime* was released by NMC records in 2006.

Recent work has included a *Fifth String Quartet*, written for the Arditti String Quartet and premièred in Witten in 2005. A new orchestral piece, *Plötzlichkeit*, was premièred at the Donaueschingen music festival in October 2006, and taken up by the Zürich Tonhalle Orchester in 2007. *Chronos Aion* was premièred by the Ensemble Modern in 2008.

In 2007 he has been awarded with one of the most prestigious prizes, the Ernst von Siemens Music Prize.

Brian Ferneyhough est né à Coventry (Grande-Bretagne), le 16 janvier 1943. Il a fait ses études de musique à la Birmingham School of Music et à la Royal Academy of Music de Londres. En 1968 il a reçu la bourse d'études Mendelssohn Scholarship, qui lui a permis de poursuivre ses études à Amsterdam avec Ton de Leeuw, et l'année suivante, une bourse d'un an lui a permis d'étudier avec Klaus Huber au Conservatoire de Bâle. Suite à son installation sur le continent européen, la musique de Ferneyhough fut plus amplement reçue. La Fondation Gaudeamus lui a attribué des prix pendant trois années de suite (1968–70), respectivement pour les *Sonatas for String Quartet*, *Epicycle* et *Missa Brevis*. La section italienne du ISCM lui a attribué en 1972 une mention honora-

ble (second prix) pour *Firecycle Beta* et deux ans plus tard un prix spécial pour *Time and Motion Study III*, considéré comme la meilleure œuvre toutes catégories confondues.

Ferneyhough a enseigné la composition à la Musikhochschule de Freiburg, à la Civica Scuola di Musica, Milan, au Conservatoire Royal de La Haye et à l'Université de Californie, San Diego. En janvier 2000, il a rejoint la faculté de Stanford University et a été nommé William H. Bonsall Professor in Music peu de temps après. Des étudiants du monde entier ont bénéficié de son enseignement, dans le cadre, entre autres, des Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt et de la Fondation Royaumont près de Paris. En 2007–2008, Ferneyhough a été nommé « Visiting Professor » au département de musique de l'université de Harvard.

La musique de Ferneyhough a été jouée partout dans le monde et a été programmée par tous les festivals majeurs consacrés à la musique contemporaine en Europe. Son premier opéra, *Shadowtime*, a été créé en mai 2004 à la Biennale de Munich avec un grand succès. Inspiré de la vie de Walter Benjamin, *Shadowtime* explore quelques uns des thèmes importants de l'œuvre de Benjamin, comme la nature du langage, les possibilités d'une politique d'émancipation de gauche et le rôle de la matérialité dans l'art. Un enregistrement sur CD a été publié en 2006 chez NMC records.

Parmi ses œuvres récentes figurent le 5<sup>e</sup> Quatuor à cordes, écrit pour le quatuor Arditti et créé à Witten en 2005. Une nouvelle pièce pour orchestre, *Plötzlichkeit*, a été créée au festival de Donaueschingen en octobre 2006, et reprise à la Tonhalle de Zürich en 2007. *Chronos*

*Aion* a été créé par l'Ensemble Modern in 2008.

En 2007, Ferneyhough a reçu l'un des prix les plus importants dans le monde musical, le Ernst von Siemens Musikpreis.

## Graeme Jennings

Der australische Violinist Graeme Jennings ist ein ehemaliges Mitglied des legendären Arditti String Quartets (1994-2005). Seine Tourneen haben ihn durch die ganze Welt geführt, er hat mehr als 70 CDs herausgebracht, über 300 Premieren gegeben und zahlreiche Auszeichnungen erhalten, unter anderem den angesehenen Siemens Preis (1999) und zwei Gramophone Awards. Er ist als Solist, Kammermusiker und Ensemble-Führer aktiv und sein Repertoire reicht von Bach bis Boulez und darüber hinaus. Er hat mit vielen der führenden Komponisten unserer Zeit zusammengearbeitet und erhielt von ihnen große Anerkennung für seine Interpretationen. 2009 wurde er zum leitenden Lektor für Violine am Queensland Conservatorium der Griffith University ernannt und begann seine Zusammenarbeit mit ELISION mit den Auführungen von Ferneyhough's *Terrain*.

Australian violinist, Graeme Jennings, is a former member of the legendary Arditti String Quartet (1994-2005). He has toured widely throughout the world, made more than 70 CDs, given over 300 premieres and received numerous accolades including the prestigious Siemens Prize (1999) and two Gramophone awards. Active as a soloist, chamber musician and ensemble leader, his rep-

ertoire ranges from Bach to Boulez and beyond. He has worked with and been complimented on his interpretations by many of the leading composers of our time. In 2009 he was appointed Senior Lecturer in violin at the Queensland Conservatorium Griffith University and began his membership of ELISION with performances of Ferneyhough's *Terrain*.

Le violoniste australien Graeme Jennings est un ancien membre du légendaire Quatuor Arditti (1994-2005). Il a effectuée de nombreuses tournées internationales et enregistré plus de 70 CDs, donné plus de 300 créations et reçu de nombreux prix, dont le prestigieux Prix Siemens (1999) et deux Gramophone awards. Jennings se produit comme soliste, musicien de chambre et premier violon de différents ensembles, dans un répertoire qui va de Bach à Boulez et au-delà. Il a travaillé et a été apprécié dans ses interprétations par un grand nombre de compositeurs importants de notre temps. En 2009 il a été nommé professeur de violon au Queensland Conservatorium Griffith University et a commencé sa collaboration avec ELISION grâce à l'exécution de *Terrain* de Ferneyhough.

### **Geoffrey Morris**

verfügt über ein sowohl klassisches, modernes Gitarrenrepertoire. Seine Arbeit im Bereich der zeitgenössischen Musik resultierte in der Erstausführung von über zweihundert Werken für das Instrument, darunter Solo-Stücke, Kammerstücke

und Konzerte. Brian Ferneyhough, Aldo Clementi, Elena Kats-Chernin und Michael Finnissy haben ihm Stücke gewidmet. Seit 2006 ist er Mitglied der Gitarren-Fakultät der Melbourne University.

Geoffrey Morris is a performer of guitar repertoire both ancient and modern. His work in the field of contemporary music has resulted in the premiere performance of over two hundred new works for the instrument including solo works, chamber works and concerti. Brian Ferneyhough, Aldo Clementi, Elena Kats-Chernin and Michael Finnissy have dedicated pieces to him. He is currently exploring the field of early music and period guitars and has since 2006 been a member of the Guitar Faculty of Melbourne University.

Geoffrey Morris interprète à la fois le répertoire ancien et moderne de la guitare. Son travail dans le domaine de la musique contemporaine l'a conduit à donner plus de deux cents créations, d'œuvres solistes, de chambre ou concertos. Brian Ferneyhough, Aldo Clementi, Elena Kats-Chernin et Michael Finnissy lui ont dédié des pièces Il explore actuellement le domaine de la musique ancienne et des guitares d'époque, et il est depuis 2006 membre de la Guitar Faculty de l'université de Melbourne.

### **Carl Rosman**

wurde in England geboren und studierte in Australien bei Philip Miechel in Melbourne und bei Peter Jenkin in Sydney Klarinette. Er erhielt 1994

beim Darmstädter Ferienkurs den Kranichsteiner Musikpreis und absolvierte 2001 mit einem Masters-Titel das Sydney Conservatorium of Music. Nachdem er in Stuttgart und Paris gelebt hat, hat er sich nun in Köln niedergelassen. Er ist Mitglied der Ensembles ELISION und musikFabrik und tritt als Solist mit einem breiten Repertoire von der Romantik bis zur Gegenwart auf, wobei er sich auf die schwierigsten Werke des zeitgenössischen Solo-Repertoires spezialisiert.

Carl Rosman was born in England and studied clarinet in Australia, with Phillip Miechel in Melbourne and with Peter Jenkin in Sydney. He was awarded a Kranichsteiner Musikpreis at the 1994 Darmstädter Ferienkurse and graduated with a Masters degree from the Sydney Conservatorium of Music in 2001. After periods of residence in Stuttgart and Paris he now lives in Köln. He is a member of the ensembles ELISION and musikFabrik, and performs as a soloist across a wide range of repertoire from the Romantic period to the present day, specialising in the most demanding works of the contemporary solo repertoire.

Carl Rosman est né en Angleterre et a étudié la clarinette en Australie, avec Phillip Miechel à Melbourne et Peter Jenkin à Sydney. Il a reçu les Kranichsteiner Musikpreis au Festival de Darmstadt en 1994 et a reçu un Master au Sydney Conservatorium of Music en 2001. Après avoir vécu à Stuttgart et Paris il vit actuellement à Cologne. Rosman est membre des ensembles ELISION et musikFabrik, et se produit comme soliste dans un répertoire qui va de la période romantique à la mu-

sique contemporaine, avec les œuvres solistes les plus exigeantes.

## **Erkki Veltheim**

ist Mitglied von ELISION, dem Australian Art Orchestra und Geoffrey Gurrumul Yunupingu Band. Zudem hatte er Auftritte mit dem Berliner Philharmonischen Orchester, dem Australian Chamber Orchestra, dem Melbourne Symphony Orchestra, Ensemble Modern (Frankfurt) und Ensemble musikFabrik (Düsseldorf). Er hat mit zahlreichen australischen Komponisten, Improvisatoren und Performern zusammengearbeitet, darunter Brett Dean, John Rodgers, Jon Rose, Anthony Pateras und Meow Meow (Melissa Madden Gray). Erkki's Kompositionen wurden von der London Sinfonietta, dem Melbourne Symphony Orchestra, dem Australian String Quartet und dem Twitch Ensemble aufgeführt und seine Installationen, Musiktheater und intermedialen Werke sind in Australien, Spanien und Finnland ausgestellt bzw. aufgeführt worden.

Erkki Veltheim is a member of ELISION, Australian Art Orchestra and Geoffrey Gurrumul Yunupingu's band. He has also performed with the Berlin Philharmonic Orchestra, Australian Chamber Orchestra, Melbourne Symphony Orchestra, Ensemble Modern (Frankfurt) and Ensemble musikFabrik (Dusseldorf). He has collaborated with many Australian composers, improvisers and performers including Brett Dean, John Rodgers, Jon Rose, Anthony Pateras and Meow Meow (Melissa



Madden Gray). Erkki's compositions have been performed by the London Sinfonietta, Melbourne Symphony Orchestra, Australian String Quartet and the Twitch Ensemble, and his installations, music the-atre and intermedia works have been exhibited/performed in Australia, Spain and Finland.

Erkki Veltheim est membre de l'ensemble ELISION, du Australian Art Orchestra et du Geoffrey Gurrumul Yunupingu's band. Il a également joué avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'Australian Chamber Orchestra, le Melbourne Symphony Orchestra, l'Ensemble Modern (Frankfurt) et l'Ensemble musikFabrik (Düsseldorf). Il a collaboré avec de nombreux compositeurs, improvisateurs et performers australiens, dont Brett Dean, John Rodgers, Jon Rose, Anthony Pateras et Meow Meow (Melissa Madden Gray). Ses compositions ont été créées par le London Sinfonietta, le Melbourne Symphony Orchestra, l'Australian String Quartet et le Twitch Ensemble, et ses installations, son théâtre musical et ses œuvres multi-média ont été données/exposées en Australie, en Espagne et en Finlande.



### **ELISION Ensemble**

ELISION ist Australiens führendes Ensemble für Neue Musik. Die Gruppe genießt breite Anerkennung für maßgebende und virtuose Interpretationen komplexer, ungewöhnlicher und fordernder Ästhetiken, oft in enger Zusammenarbeit mit dem Komponisten erarbeitet. Zu den bisherigen Aktivitäten des Ensembles zählen neben Konzerten auch interdisziplinäre Projekte mit einer Reihe

von Neuen Medien und visuellen Künstlern sowie Installations-Performance Werke.

Zu den Internationale Konzert- und Aufnahme-engagements zählen Vorstellungen für Maerzmusik, das Hebbel Theater in Berlin, Berlin Philharmonie und Konzerthaus, Wien Modern, das Huddersfield Contemporary Music Festival, Westdeutscher Rundfunk, und Radio Bremen, Festival Ars Musica in Brüssel, Züricher TheaterSpektakel, das Saitama Arts Theatre in Japan, Ircam als Teil des Agora Festivals, das 50. Warschauer Herbst Festival, Chekov International Theatre Festival in Moskau, Festival d'Automne in Paris und das Ultima Festival in Oslo. Diese Aktivitäten ergänzen ein umfassendes Programm innerhalb Australiens mit großen Auftritten bei den Brisbane, Perth, Melbourne, Sydney und Adelaide Festivals sowie der Herausgabe mehrerer Aufnahmen mit NMC und MODE die in den Rezensionen der internationalen Presse große Anerkennung fanden.

Kürzlich wurde die Liza Lim Oper *The Navigator* zu einem Libretto von Patricia Sykes von Barrie Kosky bei Festivals in Brisbane, Melbourne und Moskau dirigiert und in einer Konzertversion bei dem Festival d'Automne in Paris aufgeführt.

ELISION präsentiert auf dieser Aufnahme die Weltpremiere dreier Werke, nämlich *Incipits, no time (at all)*, und *Les Froissements d'Ailes de Gabriel*.

ELISION is Australia's leading new music ensemble. The group has established a reputation for delivering authoritative and virtuosic interpretations of complex, unusual and challenging aesthetics, often developed in close collaboration with the composer. The practice of the ensemble ranges from concert giving to cross-disciplinary projects with a range of new media and visual artists, installation-performance works, and the use of improvisational experiences as a creative tool to inform more structured and formally notated music.

International concert and recording engagements received include performances for Maerzmusik, the Hebbel Theater of Berlin, the Berlin Philharmonie and Konzerthaus, Wien Modern, Huddersfield Contemporary Music Festival, the Westdeutscher Rundfunk, and Radio Bremen, Festival Ars Musica of Brussels, the Züricher TheaterSpektakel, Saitama Arts Theatre of Japan, IRCAM as part of the Agora festival, the 50<sup>th</sup> Warsaw Autumn Festival, the Chekov International Theatre Festival of Moscow, the Festival d'automne of Paris and the Ultima Festival of Oslo. This activity complements an extensive programme within Australia marked by major appearances at the Brisbane, Perth, Melbourne, Sydney and Adelaide Festivals and the release of several recordings with NMC and MODE reviewed to acclaim by major international press.

Recently the Liza Lim opera *The Navigator* to a libretto by Patricia Sykes was directed by Barrie Kosky at festivals in Brisbane, Melbourne and Moscow and performed in concert version at the Festival d'automne of Paris.

ELISION has given world premieres of three of the works on this recording being *Incipits, no time (at all)*, and *Les Froissements d'Ailes de Gabriel*.

ELISION est l'ensemble phare de la musique contemporaine en Australie. Il s'est forgé une réputation grâce à des interprétations virtuoses et qui font autorité dans le domaine des esthétiques complexes, inhabituelles et qui représentent un défi musical, souvent en étroite collaboration avec les compositeurs. Ces activités vont du concert jusqu'aux projets interdisciplinaires en lien avec les nouveaux médias et les arts visuels, des installations et performances, ainsi que l'utilisation d'expériences d'improvisation, comme outil créateur pour faire vivre une musique plus structurée et notée de façon stricte.

Des concerts et enregistrements au niveau international se sont effectués dans le cadre de Maerzmusik, du Hebbel Theater, Berlin, à la Philharmonie de Berlin et au Konzerthaus, à Wien Modern, au Festival de Huddersfield, à la WDR de

Cologne et Radio Bremen, au Festival Ars Musica de Brussels, au Züricher TheaterSpektakel, au Saitama Arts Theatre au Japon, au festival Agora (Ircam), au 50<sup>e</sup> Automne de Varsovie, au Festival du Théâtre International de Moscou, au Festival d'automne de Paris et au Festival Ultima d'Oslo. Cette activité complète un programme fourni en Australie même, marquée par des concerts aux Festivals de Brisbane, Perth, Melbourne, Sydney et Adelaide et la publication de plusieurs enregistrements avec NMC et MODE, qui ont obtenu un large succès dans la presse internationale.

Récemment, l'opéra *The Navigator* de Liza Lim, sur un livret de Patricia Sykes, a été donné sous la direction de Barrie Kosky aux festivals de Brisbane, Melbourne et Moscou, et donné en version de concert au Festival d'automne à Paris.

ELISION a donné les créations mondiales de trois de œuvres figurant sur cet enregistrement, *Incipits, no time (at all)* et *Les Froissements d'Ailes de Gabriel*.

## Franck Ollu

ist ein sehr vielseitiger Dirigent, der breite Anerkennung als Experte für zeitgenössische Musik und Oper genießt. Er hat eine seit langem bestehende Verbindung zum Ensemble Modern, mit dem er rund zwanzig Konzerte pro Jahr gibt, und ist Musikdirektor des schwedischen Ensemble für Neue Musik «KammarensembleN» in Stockholm. Er arbeitet oft mit führenden Komponisten zusammen und hat eine besondere Affinität für die Musik von George Benjamin. Im Herbst 2006 dirigierte er die Weltpremiere von Benjamins Oper *Into the Little Hill* an der Opéra Bastille in Paris zu hervorragenden Kritiken, gefolgt von einer Tournee großer Festspiele in Amsterdam, Wien, dem New York Lincoln Festival, Dresden, Frankfurt und Liverpool. Im Sommer 2008 dirigierte Ollu die Weltpremiere Pascal Dusapins *Passion* im Auftrag des Aix-En-Provence Festivals gefolgt von weiteren Auftritten bei führenden europäischen Festspielen, darunter Amsterdam, Paris, Luxemburg und Straßburg.

Franck Ollu is a very versatile conductor and widely acknowledged as an expert in the field of contemporary music and opera. He has a very long-established association with Ensemble Modern with whom he gives around twenty concerts a year and is Music Director of the Swedish Ensemble for New Music "KammarensembleN" in Stockholm. He often works in conjunction with leading composers and has a particular affinity with the music of George Benjamin. He conducted the world premiere of Benjamin's opera *Into the Little Hill* at Opéra Bastille, Paris in Autumn 2006 to huge criti-

cal acclaim, followed by a tour to major festivals in Amsterdam, Vienna, New York's Lincoln Centre Festival, Dresden, Frankfurt and Liverpool. Mr Ollu conducted the world premiere of Pascal Dusapin's *Passion* in Summer 2008, commissioned by Aix-En-Provence Festival which continues to tour to leading European festivals including Amsterdam, Paris, Luxembourg, and Strasbourg.

Franck Ollu est un chef d'orchestre aux intérêts très variés et largement reconnu dans le domaine de la musique et de l'opéra contemporains. Il entretient depuis longtemps un lien privilégié avec l'Ensemble Modern, avec lequel il donne une vingtaine de concerts par an, et il est directeur musical d'un ensemble suédois de musique contemporaine, le "KammarensembleN" de Stockholm. Il travaille souvent en étroite relation avec des compositeurs importants et il a une affinité particulière avec la musique de George Benjamin, dont il a dirigé la création mondiale de l'opéra *Into the Little Hill* à l'Opéra Bastille, Paris en automne 2006, obtenant un grand succès auprès de la critique, suivie par une tournée dans des festivals importants à Amsterdam, Vienne, le Lincoln Centre Festival de New York, Dresde, Francfort et Liverpool. Frank Ollu a également dirigé la première mondiale de *Passion* de Pascal Dusapin en été 2008, une commande du Festival d'Aix-En-Provence reprise également dans des festivals à Amsterdam, Paris, Luxembourg et Strasbourg.

## Jean Deroyer

Der französische Dirigent Jean Deroyer wurde in 1979 geboren. Mit fünfzehn Jahren begann er sein Studium am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris wo ihm fünf erste Preise verliehen wurden.

Jean Deroyer wurde eingeladen, die folgenden Orchester und Ensembles zu dirigieren: NHK Symphony Orchestra, Hyogo Convention Center Orchestra, Radio Symphonie Orchester Wien, SWR Orchester Baden-Baden, Deutsches Symphonie Orchester, Royal Liverpool Philharmonic, Israël Chamber Orchestra, Orchestre Philharmonique de Liège, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Orchestre de Paris, Orchestre Philharmonique de Radio-France, Orchestre Philharmonique de Strasbourg, Orchestre National de Lille, Orchestre National de Lyon, Ensemble intercontemporain, Ensemble Remix, Ensemble MusikFabrik und Klangforum Wien in Veranstaltungsorten wie dem Wiener Konzerthaus, Berlin Philharmonie, salle Pleyel, Luzern Hall, Essen Philharmonie, Tokyo Opera City und Lincoln Center in New York. Über mehrere Jahre hinweg hat Deroyer eine innige und privilegierte Beziehung zum Ensemble Intercontemporain aufgebaut, welches er mehrmals dirigierte. Neben Pierre Boulez und Peter Eötvös dirigierte er Stockhausen's *Gruppen* für drei Orchester im Rahmen des Lucerne Festivals 2007.

The French conductor Jean Deroyer was born in 1979. At the age of fifteen he enrolled at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris where he was awarded five first prizes.

Jean Deroyer has been invited to conduct the following orchestras and ensembles: NHK Symphony Orchestra, Hyogo Convention Center Orchestra, Radio Symphonie Orchester Wien, SWR Orchester Baden-Baden, Deutsche Symphonie Orchester, Royal Liverpool Philharmonic, Israël Chamber Orchestra, Orchestre Philharmonique de Liège, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Orchestre de Paris, Orchestre Philharmonique de Radio-France, Orchestre Philharmonique de Strasbourg, Orchestre National de Lille, Orchestre National de Lyon, Ensemble intercontemporain, Ensemble Remix, Ensemble MusikFabrik and Klangforum Wien in halls like Wien Konzerthaus, Berlin Philharmonie, salle Pleyel, Luzern Hall, Essen Philharmonie, Tokyo Opera City and Lincoln Center in New-York. Over several years Deroyer has built a close and privileged relationship with Ensemble Intercontemporain that he conducted several times. Alongside Pierre Boulez and Peter Eötvös he conducted Stockhausen's *Gruppen* for three orchestras at the 2007 Lucerne Festival.

Le chef d'orchestre français Jean Deroyer est né en 1979. À l'âge de quinze ans, il entre au Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, où il recevra cinq Premiers Prix.

Jean Deroyer a été invité à diriger les orchestres et ensembles suivants : NHK Symphony Orchestra, Hyogo Convention Center Orchestra, Radio Symphonie Orchester Wien, SWR Orchester Baden-Baden, Deutsches Symphonie Orchester, Royal Liverpool Philharmonic, Israël Chamber Orchestra, Orchestre Philharmonique de Liège, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Orchestre de

Paris, Orchestre Philharmonique de Radio-France, Orchestre Philharmonique de Strasbourg, Orchestre National de Lille, Orchestre National de Lyon, Ensemble intercontemporain, Ensemble Remix, Ensemble MusikFabrik et Klangforum Wien, et cela dans des lieux de concerts comme Wien Konzerthaus, Philharmonique de Berlin, salle Pleyel, Luzern Hall, Essen Philharmonie, Tokyo Opera City et le Lincoln Center, New-York. Depuis longtemps, Deroyer a établi une relation privilégiée avec l'Ensemble intercontemporain qu'il a dirigé plusieurs fois. Avec Pierre Boulez et Peter Eötvös, il a dirigé *Gruppen* pour trois orchestres de Stockhausen au Festival de Lucerne en 2007.

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

*English translation: Julia Ladera  
Traduction française: Martin Kaltenecker*

**BEAT FURRER**

Streichquartett Nr. 3

KNM Berlin

**0013132KAI****JESÚS TORRES**

Manantial de luz

Juan Carlos Garvayo

Trfo Arbós

Cécile Daroux · José Luis Estellés

Paul Cortese · Juanjo Guillem

**0013012KAI****PETER ABLINGER**

Voices and Piano

Nicolas Hodges

**0013082KAI****RAMON LAZKANO**

Hauskor

Cello Octet Amsterdam

Ernesto Molinari

Basque National Orchestra

Johannes Kalitzke

**0012992KAI****WOLFGANG RIHM**

Sotto voce

Arditti String Quartet

Nicolas Hodges

Jonathan Nott

John Axelrod

Luzerner Sinfonieorchester

**0012952KAI****PHILIPPE MANOURY**

Fragments pour un portrait

Christophe Desjardins

Susanna Mälkki

Ensemble intercontemporain

IRCAM

**0012922KAI****SIRÈNES****MICHAEL JARRELL**

Cassandre

Astrid Bas

Susanna Mälkki

Ensemble intercontemporain

IRCAM

**0012912KAI****SIRÈNES****SALVATORE SCIARRINO**

Sui poemi concentrici I, II, III

ensemble recherche

Rundfunk-Sinfonierchester Berlin

Peter Rundel

**0012812KAI****3CD BOX****REBECCA SAUNDERS**

crimson

Nicolas Hodges · Rolf Hind

Teodoro Anzellotti

SWR Vokalensemble Stuttgart

SWR Sinfonieorchester Baden-

Baden und Freiburg

Hans Zender

**0012762KAI**

CD-Digipac by

Optimal media production GmbH

D-17207 Röbel/Müritz

<http://www.optimal-online.de>

© &amp; ℗ 2010 KAIROS Music Production

[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)[kairos@kairos-music.com](mailto:kairos@kairos-music.com)**KAIROS**