



BERNHARD LANG (*1957)

Die Sterne des Hungers (2007)

nach Texten von Christine Lavant

1	Praeludium "...mon commencement."	8:04
2	Lösch aus	13:53
3	Erleuchtung!	8:39
4	Interludium: "Ma Fin est..."	2:16
5	Die Trübsinnsstaude	5:28
6	Im Rückgrat aufwärts...	7:50
7	"...et mon commencement ma..."	1:43

Monadologie VII ...for Arnold (2009)

8	Thema I	9:05
9	Thema II	6:03
10	Thema III	4:40
11	Thema IV	5:09
12	Coda	3:06

TT: 72:49

Sabine Lutzenberger *mezzo soprano*

Klangforum Wien

Sylvain Cambreling *conductor*

Recording venues and dates: 1-7 Radiokulturhaus Wien, 7./8.12.2009 - studio recording
(UA Die Sterne des Hungers: Kunstfest Weimar 2007)

8-12 Wiener Konzerthaus, 3.11.2009 - live recording

(UA Monadologie VII: Wien Modern 2.11.2009, Mozartsaal Wiener Konzerthaus)

Recording producer: Florian Rosensteiner

Sound engineer and mastering: Robert Pavlecka

Sound engineers: 8-12 Peter Böhm, Florian Bogner

Artwork: Jakob Gasteiger

Graphic design: Gabi Hauser

Publisher: Zeitvertrieb Wien Berlin

Producers: Barbara Fränzen, Peter Oswald

Co-production: Erste Bank, Klangforum Wien, KAIROS Music Production

Sylvain Cambreling	<i>conductor</i>	1-7, 8-12
Sabine Lutzenberger	<i>mezzo soprano</i>	1-7

Klangforum Wien

Vera Fischer	<i>flutes</i>	1-7, 8-12
Markus Deuter	<i>oboe, English horn</i>	1-7, 8-12
Olivier Vivarès	<i>clarinets</i>	1-7, 8-12
Horia Dumitrache	<i>clarinets</i>	8-12
Lorelei Dowling	<i>bassoon, contrabassoon</i>	1-7, 8-12
Christoph Walder	<i>horn</i>	1-7, 8-12
Anders Nyqvist	<i>trumpet</i>	8-12
Andreas Eberle	<i>trombone</i>	8-12
Annette Bik	<i>violine</i>	1-7, 8-12
Sophie Schafleitner	<i>violine</i>	1-7, 8-12
Dimitrios Polisoïdis	<i>viola</i>	1-7, 8-12
Benedikt Leitner	<i>violoncello</i>	8-12
Andreas Lindenbaum	<i>violoncello</i>	1-7, 8-12
Aleksander Gabrys	<i>double bass</i>	1-7
Uli Fussenegger	<i>double bass</i>	8-12
Krassimir Sterev	<i>accordion</i>	8-12
Florian Müller	<i>piano, synthesizer</i>	1-7, 8-12
Björn Wilker	<i>percussion</i>	1-7
Lukas Schiske	<i>percussion</i>	8-12
Adam Weisman	<i>percussion</i>	8-12

Bernhard Langs musikalische Differenzmaschinen

Sabine Sanio

Für den österreichischen Komponisten Bernhard Lang gehört ein alltägliches Phänomen wie der Rhythmus einer hängenden Schallplatte zu den faszinierendsten Themen seines Komponierens. Sein Interesse gilt nicht allein dem musikalischen Vorgang, die moderne Erfahrung wird in einem Alltag, in dem das Meiste längst standardisiert ist, von den modernen Musikgeräten geprägt und von den minimalen Abweichungen, die diese erzeugen.

Kompositorische Reproduktion

Gegenüber der Tradition der Neuen Musik bedeutet die kompositorische Auseinandersetzung mit der Idee der Wiederholung einen grundlegenden Perspektivenwechsel. In der Neuen Musik wurde seit Schönberg die Wiederholung so weit irgend möglich vermieden, es entstand ein Tabu und damit auch eine Form der Verdrängung, die noch in der seriellen Musik wirksam war – unter der Oberfläche blieb die Wiederholung unkontrolliert virulent: Was innerhalb einer Reihe nicht wiederholt werden darf, kehrt dennoch unablässig wieder. Statt bloßen Tabubruch wollte der österreichische Komponist die Überwindung des Tabus – es ist sein Verdienst, dass die Wiederholung inzwischen auch in der sogenannten Neuen Musik als kompositorisches Verfahren respektiert wird.

Die Musik von Bernhard Lang gilt der Frage, was die moderne Audiotechnik mit der Musik macht, wie sich unser Hören verändert, wenn wir alle Werke der Musikgeschichte den ganzen Tag beliebig oft und völlig unverändert hören und unterschiedlichste Versionen bis aufs letzte Detail miteinander vergleichen können: Das Konzert, der lebendige musikalische Prozess sind heutzutage Ausnahmeerscheinungen des Musikalischen, die etwas Luxuriöses an sich haben – im Alltag begegnet uns die Musik vor allem über Lautsprecher, im Radio oder als Objekt, das auf irgendwelchen Tonträgern fixiert ist.

Wiederholung als Reproduktion in der Zeit – das ist die musikalische Variante zum Konzept der Kopie, der Verdopplung, wie sie Duchamp mit seiner Ästhetik des Readymades bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts propagierte. Die Wiederholung als zeitliche Reproduktion ist Ergebnis der modernen Medientechnologien, die längst auch unsere Wahrnehmung verändert haben. In seiner 2008 abgeschlossenen Werkreihe *Differenz / Wiederholung* generierte Lang mittels ausgefeilter kompositorischer Strategien minimale Abweichungen im Immergleichen, zugleich erprobte er neben den Techniken zur Generierung von Abweichung und/oder Wiederholung auch unterschiedlichste Besetzungen – von klassischen Instrumentalformationen bis zu Jazzbands, Turntablisten und sonstigen Reproduktionsinstrumenten. Scheinbar unberechenbare Phänomene transformierte er in ein planmäßig erzeugtes Geschehen und machte sie kompositorisch beherrschbar, auch die Im-

provisation integrierte er in sein kompositorisches Konzept, auch wenn es lange dauerte, bis er mit Loop-Generatoren und speziellen Formen des automatischen Schreibens die Improvisation zu einem Moment des Kompositionsprozesses machen konnte.

Die Sterne des Hungers

Die Sterne des Hungers beziehen sich auf Texte von Christine Lavant, und zwar auf die Gedichte "Im ruckgrat aufwaerts glimmt ein licht", "So also geht erleuchtung vor", "Zeig an mir die kräuter welche bestärken", "Lösch aus mein gesicht und führe mich blind". Dazwischen wurde Machaut's Rondeau "Ma Fin est mon commencement" interpoliert, das nach 20 Takten im Original exakt rückwärts läuft.

Die Lavant-Texte wurden, um das Original unangetastet zu lassen, mittels des Textgenerators "Abulafia" unterschiedlich zersplittert und erscheint nur in Bruchstücken.

Harmonisch erforscht das Stück weiter die neuen Frequenzmodulationsspektren, die erstmals in DW14 Verwendung fanden und in den Folgestücken zur harmonischen Grundlage wurden. Auch die in DW9 zitierten Zellulären Automaten finden hier als algorithmische Komplexe Eingang in die Instrumentaltextur.

Im Rückblick deutet sich bereits in der Lavantvertonung ein neues Verständnis der eigenen kompositorischen Arbeit an – so betrachtet

wäre die neue, 2008 begonnene Werkreihe der *Monadologien* die musikalische Konsequenz daraus: Abgesehen vom ersten Stück dieser Reihe, beruhen alle auf der intensiven Auseinandersetzung mit einem konkreten Werk der Musikgeschichte. Auch in den Sternen des Hungers gibt es diese Auseinandersetzung mit bekanntem Material, da sind einmal die Gedichte der Lavant, deren sprachliche Erscheinung Lang für seine Musik in eine zufallsgenerierte Textcollage transformiert. Doch auch auf der unmittelbar musikalischen Ebene findet eine Auseinandersetzung mit bekanntem Material statt: bereits in der Instrumentalintroduktion scheinen sich typische Elemente aus Machaut's Rondeau in Bernhard Langs Musik einzunisten, in sie einzusickern und sie immer wieder sehr subtil einzufärben.



Lösch aus mein Gesicht und führe mich blind
Zu Stauden und Rauten und jeglichem Dorn
Dem einwohnt der heilige Geist
Ich opfere dir und der Mutter, dem Sohn
Die Betäubungen auf den Tanz im Gedächtnis
Den listig erschlichenen Mohnkopfschlaf
Und den Abdruck des Herzens im Lehme
Ich will dich nicht knechten mit Siegel
und Spruch
Ich will deine Magd sein im Duft der Befehle
Zeig an mir die Kräuter erlaub meinem Mund
Den Absud zu trinken von dem der bestärkt
Als Wächter als Schläfer als Töter
Bring meiner Seele den nächsten Befehl
Zu Köpfen die Staude die Raute den Dorn

Zu atmen den Rauch zu trinken das Öl
Zu essen die Asche und du iss mein Herz
Diesen Wächter und Schläfer und Töter

So also geht Erleuchtung vor
Man lernt die Atemzüge zählen
Schaut starr dir zu beim Apfelschälen
Und rollt dir selbst das Herz durchs Tor
Zu allen Essens Zeiten
Schon steigt aus meinem zweiten
Augbrunnen auch ein Hungerstern
Blüht grün stirbt rot und fällt als Kern
Schwarz zu den Unkraut Samen
Durch meine fast schon lahmen
Gekreuzten Beine sticht ein Dorn
Die Zunge schmeckt nach Mutterkorn
Und stillt nicht Durst noch Hunger
Dann freilich steigt ein junger
Halm schmaler Mond im Hirn empor
So traurig geht Erleuchtung vor.

Zerstöre die Trübsinnsstaude und säe
Drei Körner vom weißen Mohn in mein Herz
Ich brauche leichtere Träume
Um über die Brücke zu kommen
Du bist's doch, der mich gerufen hat
Mit dem Laut ohne Namen wie Vögel rufen
Oder das brechende Eis im März
Und Kinder im Mutterleibe -?
Ich weiß von deinem Ufer noch nichts,
Nur daß uns strömende Namen trennen
Und daß du nach den Ertrunkenen suchst
Mit dem Netz des Gerichtes
Zerstöre die Trübsinnstaude in mir

Ihre Früchte sind aus geschmolzenem Blei
Und Tropfen als Name hernieder
Dein Netz wird verbrennen

Im Rückgrat aufwärts glimmt ein Licht
Vor Augen ginstergelbe Nacht
Der Schlaf steht duftend und gesalbt
Im Vorhof seiner Würdigung
Und wartet auf und wartet ab
Die Zeit der Traumverrückung
Die Halsschlagader mondversippt
Halbiert und viertelt Wort für Wort
Vor Hungerzeiten bebt das Hirn
Samt flaumig ab wie Judasbart
Durchs ginstergelbe Licht
Durchs ginsterlicht den Jakobsgang
Steigt Sonne auf und ab und auf
Mit schwarzgefleckten Wangen
Mit wilden Flügelringen
Von keinem Traum verrückt
Der Schalf dreht duftend und gesalbt
Den überkreuzten Schlüsselblick
Zur neuen Judasstaude

Christine Lavant

Ma fin est mon commencement
et mon commencement ma fin,
Et teneure vraiment,
Ma fin est mon commencement,
Mes tiers chans trois fois seulement
Se retrograde et ensi fin,
Ma fin est mon commencement
et mon commencement ma fin

Guillaume de Machaut

I. Hungerstern / Erkundung

kraut ← --al-len es-sens - --kern	Schwarz zu --rig leuch er leuch er lung vor	---pfel schäl en	Und ---- --es sens zei ten	Schon --- ---	Man lernt nie -- korn	Und stillt nicht durst
So trau rig geht --So als geht er leuch er	Ge kreuz --und -- kern	Schwarz zu --rot und fällt --hirn em por	So trau rig geht --ein dorn	Die zun ge -- starr dir auf schäl en rot und -- --jung -- er leuch tung vor	Man lernt --zu den un kraut --lich steigt ein jung er	Halm -- steigt -- ge schmeckt nach -- brun -- steigt aus mei nem zwei --ein
Die zun ge schmeckt nach -- lich steigt ein jung --geht er leuch -- ten	Schon steigt --schmeckt nach mut ter korn	Und -- tung vor.	--vor	Man lernt die a tem --nen auch ein hun --hun ger -- jung ge	Halm -- nach mut ter korn	Und stillt -- nicht durst noch hun ger
Dann --zu den un kraut sa men --und --er mond -- pfel schäl en	Und rollt dir -- merz durchs tor	Zu al -- tem zü - --ter korn	Und stillt die a tem zu ge -- durch tor	Zu --ne sticht ein dorn	Die zun ge --sens zei ten	Schon steigt aus mei - schäl en
Und rollt dir selbst Das -- tung vor	Man lernt die a schäl en	Und rollt --brun ein hun - --ger stern	Blüht grün -- ---	Durch mei ne fast schon -- mond -- fast schon lahm en	Ge kreuz ten -- schon -- auch ein hun -- mond im hirn em por	So -- schäl en
Und rollt --ten bei ne sticht ein dorn	Die --ein jung er	Halm schmal er mond -- steigt -- ein jung --hirn em por	So trau --stillt nicht durst noch --So also geht er leuch --tung vor.	---- lich --un --tung -- --er stern	Blüht grün stirbt -- er leuch tung -- --es sens zei ten	Schon steigt -- schon lahm en
Ge kreuz ten bei - --er stern	Blüht grün stirbt rot ---- schon lahm en	Ge kreuz ten bei - --starr dir zu -- pfel schäl en	Und rollt dir --bei ne sticht ein dorn	Die --rot und fällt als kern	Schwarz - --ten	Au- g brun nen auch -- zü ge zäh len
Schaut -- --zu den un --den	Und rollt dir --dir zu beim a pfel --	Dann frei ----en	Und rollt dir --ein jung er	Halm schmal -- --stillt nicht	Au- g brun nen auch ein --por	So trau rig geht er leuch ----So

Die Sterne des Hungers, sketch of the structure

Musik als Differenzzerfahrung

Die maschinelle Differenzgenerierung, wie sie Lang in den DW-Stücken entwickelt hatte, „klammerte programmatisch die Differenzierung des Loopinhalts, des Samples, der Zelle aus“ (Lang). Mit der Identität des Samples wurde auch die alte Idee des Komponierens als Erfindung neuer musikalischer Themen und Motive aufrechterhalten – Langs Zellen, Samples oder Loops entstanden meist in Improvisationen mit befreundeten Musikern, zugleich kombinierte er unterschiedlichste Techniken, wie sich Abweichung und Repetition erzeugen und miteinander kombinieren ließen. Auf diese Weise ließ sich die Dynamik von Differenz und Wiederholung nirgends abschließen, da war die geradezu endlose Wiederholung, die durchaus als mechanische Geste erscheinen konnte und den lebendigen musikalischen Prozess zur Erstarrung zu bringen schien. Doch da war ebenso die minutiös auskalkulierte Intensität dieser Musik, die in der Repetition ungeahnte Differenzen offenlegt.

Die *Differenz/Wiederholung*-Reihe unterschied streng zwischen Elementen, die wiederholt werden, und solchen, die Veränderungen hervorbringen. In der neuen Werkreihe der *Monadologien*, von der seit 2007 bereits elf Stücke entstanden sind und deren Titel Lang vom Philosophen Gottfried Wilhelm Leibniz entlehnt hat, gibt es diese polaren Strukturen nicht mehr. Lang hat das Wiederholungskonzept noch einmal erweitert, so daß die Wiederho-

lung zu einem ständige Differenz erzeugenden Prozeß wird. Die Wiederholung dient Lang hier als Möglichkeit, um zu einer Form vollständiger Immanenz zu gelangen – in dieser Idee der Immanenz besteht die Verbindung zu Leibniz, sie steht jedoch in starkem Spannungsverhältnis zu einer anderen Besonderheit der *Monadologien*: Bis auf die erste verwenden alle Kompositionen dieser Reihe Zitate bekannter Stücke als Ausgangsmaterial – Lang bezeichnet die *Monadologien* deshalb als Metakompositionen, die sich mit der Musikgeschichte auseinandersetzen.

Die Partituren seiner musikalischen *Monadologien* erstellte Lang mit Hilfe der zellulären Automaten quasi maschinell. Ausgehend vom Modell der Serie sind diese Kompositionen auf der Ebene der Makrostruktur in vieler Hinsicht fensterlos. Die einzelnen Blöcke stehen für sich, Zusammenhänge zwischen ihnen erschließen sich nur intuitiv, eine lineare Entwicklung fehlt ebenso wie eine übergreifende Architektur. In der Mikrostruktur zeigt sich das singuläre musikalische Ereignis als mehrdimensionaler Zellzustand. Zwar durchbricht die für zelluläre Automaten maßgebliche Funktion der Nachbarschaft die monadische Struktur, dennoch existieren zwischen den Einzelzellen weder Austausch noch Kontakt oder Kommunikation, Wachstumsprozesse werden von den zellulären Automaten durch maschinelles Ver- und Entdichten der Texturen simuliert. Das musikalische Material wird aus kleinsten Ausgangszellen generiert, die in fortwährender Mutation Sequenzen diskreter Zustände bilden, auf diese

Weise werden alle Veränderungsprozesse gewissermaßen mehrfach gerastert.

... for Arnold

Monadologie VII, das zweite Werk dieser CD, hat Lang mit einer doppeldeutigen Widmung versehen. „for Arnold“ meint zunächst Arnold Schönberg, dessen Zweite Kammer-sinfonie op.38 das Ausgangsmaterial dieser Komposition darstellt. Gewidmet ist dieses Werk außerdem jedoch auch dem österreichischen Filmemacher Martin Arnold. Arnolds virtuose Behandlung von Found footage (gefundenem Film), das er zu raffinierten Loops arrangiert, gehört zu den Inspirationsquellen für Bernhard Langs kompositorische Arbeit.

Auffällig ist der retrospektive Gestus der Zweiten Kammer-symphonie, sie eröffnet dem Hörer ungewöhnliche Einblicke in die Vergangenheit der tonalen Musik. In der von Schönberg 1939 erstellten Version ist die strenge, abstrakte Technik, die er sich bei der Arbeit an der Dodekaphonie angeeignet hatte, deutlich erkennbar. Diese Komposition folgte Schönbergs hartnäckigem Impuls, sich der Erinnerungsarbeit am Vergessenen zu verschreiben. Gewissermaßen im Rückblick profitierte die extrem erweiterte Tonalität des frühen Entwurfs schließlich doch noch von den konstruktiven Erfahrungen der Zwölftontechnik. Dem Hörer eröffnet diese Musik, gerade weil sie unablässig zwischen Vertrautheit und Verfremdung changiert, eine unbekannte musikalische Erfahrung.

Bernhard Langs Metakompositionen stehen in einer Tradition, die seit Cages *Apartment House* 1776 aus dem Jahr 1976 gerne für postmodern erklärt wird. Cage hatte Werke der Musikgeschichte in musikalische Readymades im Sinne Duchamps transformiert, indem er Passagen aus diesen Werken per Zufallsverfahren in eigene Kompositionen integrierte. Doch seitdem die seriellen Dogmen ihre Kraft verloren haben, regt sich bei manchem Komponisten neues Interesse für Schönbergs Spätwerk.

Zu den Komponisten, die die Vergangenheit nicht hinter sich lassen wollen, sondern sich unablässig in ihr bewegen und bewußt den Kontakt zu ihr suchen, zählt Bernhard Lang. In seinen *Monadologien* sind die Schönberg-Zitate ein Moment der Variationsbildung, die gesamte Komposition bildet eine ungewöhnliche Variante der zitierten Musik. An den Hörer dagegen ergeht zusammen mit dieser Musik die Aufforderung, die Vergangenheit in den Blick zu nehmen und nach ihren Beziehungen zu unserer Gegenwart zu fragen.

Für *Monadologie VII* hat Lang aus dem Stück von Schönberg vier „Hauptthemenkomplexe“ (Lang) isoliert. In den vier Sätzen seiner siebten *Monadologie* liefern diese Komplexe das Material für die zellulären Prozesse. Schönbergs zweite Kammer-symphonie ist zur Metakomposition geradezu prädestiniert – Schönberg selbst hatte es 1906, kurz nach der Vollendung seiner ersten Kammer-symphonie begonnen, aber erst 1939 abgeschlossen. Auffälligstes Merkmal der

Zweiten Kammersymphonie ist ihr retrospektiver Gestus, sie eröffnet dem Hörer ungewöhnliche Einblicke in die Vergangenheit der tonalen Musik. In der von Schönberg 1939 erstellten Version ist die strenge, abstrakte Technik, die er sich bei der Arbeit an der Dodekaphonie angeeignet hatte, ebenso virulent wie Schönbergs hartnäckiger Impuls, Erinnerungsarbeit am Vergessenen zu leisten. Gewissermaßen im Rückblick profitiert daher die extrem erweiterte Tonalität des frühen Entwurfs von den konstruktiven Erfahrungen der Zwölftontechnik. Dem Hörer hingegen eröffnet in dieser Musik, die unablässig zwischen Vertrautheit und Verfremdung changiert, weitgehend unbekanntes musikalisches Terrain.

Bernhard Lang's Machines of Musical Difference

Sabine Sanio

For Austrian composer Bernhard Lang, everyday phenomena such as the rhythm of a broken record number among the most fascinating themes with which to work. Lang's interest lies not solely in the musical process, but also in the fact that modern experience—in an everyday living environment where most things have long since been standardized—is characterized by commensurately modern pieces of musical equipment and the minimal deviations which these produce.

Compositional reproduction

With respect to the tradition of contemporary music, dealing compositionally with the idea of repetition entails a fundamental shift away from the usual perspective. Ever since Schönberg, contemporary music has typically been characterised by the avoidance of repetition to the greatest possible extent: this came to embody a taboo of sorts, and thus a form of denial which remained in effect as late as serial music. Beneath the surface, however, repetition ran rampant: even that which may not be repeated within a single series still does return again and again. But rather than breaking the taboo, this Austrian composer decided to simply overcome it—and it is thanks to him that the idea of repetition as a compositional process has come to

enjoy respect within the context of so-called “contemporary music”.

The music of Bernhard Lang addresses the question of what modern audio technology does with music—how our listening is changed by being able to experience all the great works of music history all day long and as often as we want, being able to compare the most diverse versions right down to the last detail. The concert and other living processes of music have by now become exceptional musical events. Concerts have something positively luxurious about them—in our everyday lives, on the other hand, music reaches us first and foremost via loudspeakers, on the radio or as an object captured on various audio media.

Repetition as reproduction in time: this is the musical take on the idea of the copy, of doubling, as propagated as early as the beginning of the 20th century by Duchamp with his “Ready-mades”. Repetition as temporal reproduction is the result of modern media technologies which have long since changed the ways in which we perceive things. In his work series *Differenz / Wiederholung*, concluded in 2008, Lang used refined compositional strategies to generate minimal deviations within the eternally same while at the same time experimenting with new techniques for the generation of deviations and/or repetition using the most diverse forces—ranging from classical instrumental formations to jazz bands, turntablists and other instruments of reproduction. He transformed seem-

ingly unpredictable phenomena into a planned stream of events, thereby rendering them compositionally regulable. He ultimately went on to integrate improvisation into his compositional concept: via loop generators and special forms of automated writing, improvisation became an element of the compositional process.

Die Sterne des Hungers

The first piece on this recording, *Die Sterne des Hungers* [The Stars of Hunger], was composed in 2007. It is based on three poems by the Austrian poet Christine Lavant: “Im rueckgrat aufwaerts glimmt ein licht,” “So also geht erleuchtung vor,” “Zeig an mir die kräuter welche bestärken” and “Lösch aus mein gesicht und führe mich blind.” Rather than set the poems themselves to music, Lang used the text generation program Abulafia to produce from them a cut-up in the tradition of William S. Burroughs. The composition contains only fragments of the poems, but both the invocational gestures and the characteristic language of these lyrical works—“Ginsterlicht,” “Schlüsselblick,” “mondversippt,” “der Schlaf steht duftend und gesalbt”—remain recognizable.

Lang augments the four movements devoted to the Lavant poems by an instrumental introduction and two variations on Guillaume de Machaut’s rondo *Ma fin est mon commencement*. The identification of beginning and an end, as indicated in the text’s title line, shows that repetition was an issue even as long ago

as Machaut's day. But while this line is enough to conjure up an era during which the belief in life after death was still unquestioned (Machaut died in 1377), Lavant's poems articulate this belief solely via their rebellion against the suffering of living creatures.

In *Die Sterne des Hungers*, Bernhard Lang explores new compositional techniques which arose during work on the D/W series—above all the harmonic effects of frequency modulation as used in D/W 14. As early in the series as D/W 9 and D/W 12, the cellular automata replace mechanically generated repetition, such as via loop generators. In this way, Lang was able to himself compose variants, differences and digressions while also varying both pitches and time structures. *Die Sterne des Hungers* sees Lang use these processes to create algorithms from which the basis of the instrumental texture was derived.

In hindsight, this Lavant setting already suggests that the composer was beginning to think of his own compositional work in a new way. Seen in this light, the new work series of the *Monadologien*, begun in 2008, would appear to be the logical musical consequence: all pieces in this series but the first are based on the in-depth examination of a concrete work from music history. *Die Sterne des Hungers* also deals with well-known material—including the poems by Lavant, which linguistic appearance Lang transformed into a randomly generated text collage for his music. But the immediate musical level also sees the composer working

with well-known material: as early as the instrumental introduction, typical elements from Machaut's rondo seem to embed themselves in Bernhard Lang's music, to seep into and subtly colour it time and time again.

Music as the experience of differences

The machine-based generation of differences developed by Lang in the D/W pieces "programmatically omits the differentiation of looped content, the sample, the cell," says the composer. The identities of the samples themselves, however, uphold the old idea of composing as the invention of new musical themes and motifs: the material from which Lang started arose for the most part from improvisations with musical friends. At the same time, he also brings to bear the most diverse techniques of creating and combining deviation and repetition. In this way, the dynamics of difference and repetition always remain intact—virtually endless repetition which could indeed appear as a mechanical gesture and seem to bring the living musical process to a standstill. But this music is also of a minutely calculated intensity, which—in its repetitiveness—reveals previously unsuspected differences.

The *Difference/Wiederholung* series makes a strict distinction between elements which are repeated and those which themselves produce changes. In the current work series *Monadologien* [Monadologies], of which eleven pieces have been produced since 2007 and which

titled Lang borrowed from the philosopher Gottfried Wilhelm Leibniz, such polar structures no longer exist. Lang has once again expanded the concept of repetition to make it a process that generates constant difference. Repetition serves Lang here as a way to arrive at a form of complete immanence—it is in this idea of immanence that the connection to Leibniz consists. But the idea is also closely and powerfully related to another special feature of *Monadologien*: with the exception of the first one, all the compositions in this series use quotations from well-known pieces as material from which to start. It is for this reason that Lang refers to the *Monadologien* as meta-compositions dealing with music history.

Lang put together the scores of his musical *Monadologien* in an almost mechanical fashion, by using cellular automata. Based on the model of the series, these compositions are in many respects windowless on the macrostructural level. The individual blocks stand for themselves, relationships between them can be understood only intuitively, and both linear development and an overarching architecture are equally absent. In the microstructure, the unique musical event reveals itself to be a multi-dimensional cellular condition. The function of the “neighbourhood”, which is a determining factor for cellular automata, does break through the monadic structure. But even so, neither exchange nor contact nor communication takes place between the individual cells; the cellular automata simulate growth processes via the

textures’ machine-based densification and diffusion. The musical material is generated from the smallest initial cells, which continual mutation forms sequences of discrete conditions; in this way, all processes of change are, in a certain sense, screened several times.

... for Arnold

Lang provided *Monadologie VII*, the second work on this CD, with an ambivalent dedication: “for Arnold” refers first and foremost to Arnold Schönberg, whose Second Chamber Symphony op. 38 contains the material upon which this composition is based. But the work is also dedicated to Austrian filmmaker Martin Arnold. This latter Arnold’s virtuosic handling of found footage, which he arranges into refined loops, is among the inspirational sources for Bernhard Lang’s compositional work.

For *Monadologie VII*, Lang distilled four “main thematic complexes” (Lang) from the piece by Schönberg. In the four movements of this seventh *Monadologie*, these complexes provide the material used by the cellular processes. Schönberg’s Second Chamber Symphony was practically predestined to become a meta-composition—Schönberg began with its composition in 1906, shortly following the completion of his First Chamber Symphony, but only ended up finishing it in 1939. The most striking characteristic of the Second Chamber Symphony is its retrospective gesture: it reveals to the listener unusual insights into the past of tonal music. In

the version completed by Schönberg in 1939, the strict, abstract technique which the composer had adopted while working on dodecaphony asserts itself just as strongly as his stubborn drive to commemorate things which have been forgotten. It is therefore via hindsight, in a certain sense, that the greatly expanded tonality of the early sketch profits from the constructive experiences of twelve-tone compositional technique. For the listener, on the other hand, this music—which constantly alternates between familiarity and alienation—opens up largely unknown musical terrain.

Bernhard Lang's meta-compositions are part of a tradition which, since Cage's 1976 work *Apartment House 1776*, has often been labelled "postmodern". Cage took works from music history and transformed them into musical Ready-mades in the sense of Duchamp by integrating passages from them into his own compositions using a random process. But since the serialist dogmas have lost their power, certain composers have developed renewed interest in Schönberg's late *œuvre*.

Among those composers who do not desire to leave the past behind, but rather constantly move within it and deliberately seek to interact with it, is Bernhard Lang. In his *Monadologien*, the Schönberg quotations are an element with which to form variations, and the overall composition shapes up to become an unusual variation on the quoted music. The listener, on the other hand, receives together with this music the summons to set his or her sights on the past and to ask just how it is related to our present.

Monadologie VII shows us a familiar and yet strange landscape, a musical topography bereft of a dramaturgy; again and again, the musical events grind to a halt, get stuck. In these brief moments of empty repetition, it is as if one could abandon every plan and every objective without the slightest loss. It is such moments that give rise to dimensions within which the difference between present and past transforms itself into a musical experience.

Handwritten musical score for "Die Sterne des Hungers" sketch. The score is written on ten staves. The top staff is a vocal line with lyrics "WI - L DEN FÜGEL RICH GEN MIT [VON]". The second staff is a piano accompaniment with a 5/4 time signature. The bottom two staves show a guitar-like accompaniment with chord diagrams and a 6/8 time signature. The score is enclosed in a hand-drawn frame.

Die Sterne des Hungers, sketch

Les machines à différence de Bernhard Lang

Sabine Sanio

Pour le compositeur autrichien Bernhard Lang, un phénomène quotidien comme un sillon fermé compte parmi les phénomènes les plus fascinants pour un travail artistique. Il s'intéresse non seulement au processus musical, puisque l'expérience moderne, au sein d'une vie quotidienne où tout est depuis longtemps standardisé, est marquée par nos appareils musicaux et les déviations minuscules qu'elles produisent.

La reproduction par la composition

Face à la tradition de la musique contemporaine, affronter l'idée de la répétition du point de vue de l'écriture signifie un changement de perspective radical. Depuis Schoenberg, la répétition avait été évitée autant que possible ; un tabou naissait ainsi et avec lui une forme de refoulement qui opère encore dans la musique sérielle. Sous la surface, la répétition incontrôlée restait efficace : ce qui ne peut être répété au sein d'une série revient cependant sans cesse. Au lieu de briser le tabou, Lang voulait le dépasser : c'est grâce à lui que la répétition est respectée comme un procédé compositionnel à part entière même dans le domaine de la musique contemporaine.

La musique de Bernhard Lang active la question de ce que les techniques audio modernes font

à la musique, comment notre écoute se trouve modifiée alors que nous entendons chaque jour à volonté et sans différence aucune les œuvres de l'histoire musicale et que différentes versions peuvent être comparées jusque dans leur détail. Le concert, le processus musical vivant sont de nos jours des phénomènes exceptionnels, ils ont presque le caractère d'un luxe – dans la vie de tous les jours en revanche, nous rencontrons la musique surtout à travers le haut-parleur, à la radio ou comme un objet fixé sur différents supports audio.

La répétition comme reproduction du temps : voilà la variante musicale de la notion de copie, de redoublement, tel que Marcel Duchamp l'avait proclamée dès le début du 20^e siècle avec son esthétique du ready made. La répétition comme reproduction temporelle est le résultat des technologies des médias qui ont depuis longtemps modifié notre perception. Dans son cycle *Differenz/Wiederholung*, achevé en 2008, Lang a généré grâce à des stratégies d'écriture subtiles des déviations minimales d'objets identiques, tout en expérimentant avec des effets très divers, allant de formations classiques jusqu'au jazz band, aux *turntables* et autres instruments reproducteurs. Des phénomènes apparemment impossibles à calculer ont été inclus par lui dans des événements planifiés, susceptibles d'être maîtrisés par l'écriture, et même l'improvisation a été finalement intégrée : au moyen de générateurs de boucles et de formes particulières d'écriture automatique, elle devient un élément du processus compositionnel.

Die Sterne des Hungers

Cette première pièce figurant sur l'enregistrement a été conçue en 2007. Elle repose sur quatre poèmes de la poétesse autrichienne Christine Lavant (1915-1973). Au lieu de les mettre en musique tels quels, Lang a produit un *cut up* dans la tradition de William Burroughs, grâce au générateur de texte Abufalia. On ne retrouve donc plus que des fragments des poèmes dans l'œuvre, en particulier les invocations, nombreuses dans cette poésie, et son vocabulaire caractéristique – par exemple « lumière de genêt », « regard-clef », « apparenté à la lune », « le sommeil s'y tient, oint et parfumé ».

Les quatre mouvements dédiés aux poèmes de Lavant sont précédés d'une introduction instrumentale et de deux variations sur le rondeau *Ma fin est mon commencement* de Guillaume de Machaut. En identifiant le début avec la fin, dès le titre, Machaut pose déjà la question de la répétition. Mais si cette ligne suffit pour faire revivre une époque — Machaut est mort en 1377 — où la confiance en une vie après la mort ne faisait pas l'objet de questionnements, la foi ne s'articule dans les poésies de Lavant qu'à travers la protestation contre les souffrances de toute créature.

Dans *Die Sterne des Hungers* (les Etoiles de la faim) Bernhard Lang a exploré de nouvelles techniques de composition nées dans le sillage de la composition du cycle DW, et en particulier avec des effets de modulation de fréquence

dans le DW 14. Déjà dans DW 9 et DW 12, les automates cellulaires remplacent une répétition générée mécaniquement, par exemple grâce à des générateurs de boucles : Lang a pu ainsi composer lui-même des variantes, des différences et des déviations, travaillant dans ce sens sur les hauteurs aussi bien que sur les structures temporelles. Dans *Die Sterne des Hungers* (les Etoiles de la faim) ce procédé génère des algorithmes qui forment la base des textures instrumentales.

Vu a posteriori, une nouvelle conception de son travail compositionnel se profile déjà dans cette œuvre, dont la série intitulée *Monadologie*, commencée en 2008, sera la conséquence musicale : hormis la première pièce de cette série, toutes reposent sur une confrontation intense avec une œuvre de l'histoire de la musique. Mais dès les *Die Sterne des Hungers* (les Etoiles de la faim) il y a cet affrontement d'un matériau connu, comme les poèmes de Lavant dont l'apparence verbale est transformée dans un collage de textes générés de façon aléatoire. Au niveau musical, des éléments typiques du rondeau de Machaut semblent se glisser dans la musique dans la musique de Lang, pour l'imprégner et la teinter de manière subtile.

La musique comme expérience de la différence

Générer des différences automatiquement, comme Lang l'a entrepris dans le cycle DW, « mettait entre parenthèses de façon programmatique le contenu de la boucle, du sample, de

la cellule » (Lang). Avec l'identité du fragment samplé, l'ancienne idée de la composition comme invention de nouveaux thèmes ou motifs fut conservée : le matériau de départ est né la plupart du temps dans des improvisations avec des musiciens amis, et Lang a combiné les techniques les plus diverses, nées de la différence et de la répétition, combinées entre elles. De cette manière, la dynamique entre différence et répétition restait toujours intacte. Il y avait la répétition quasiment infinie qui pouvait apparaître tout à fait comme un geste musical et semblait vouloir figer le processus musical vivant ; il y avait en même temps l'intensité de cette musique, calculée de façon minutieuse, mettant à nu dans la répétition des différences insoupçonnées.

La série *Differenz/Wiederholung* établissait une distinction stricte entre les éléments répétés et ceux qui produisent des différences. Dans la nouvelle série des *Monadologien*, dont onze unités avaient déjà été écrites en 2007 et dont le titre a été emprunté au philosophe Gottfried Wilhelm Leibniz, ces structures polaires n'existent plus. Lang a encore une fois élargi le concept de répétition, si bien que la répétition devient un processus produisant sans cesse de la différence. La répétition devient ici une possibilité d'aller vers une forme relevant d'une immanence totale : cette idée d'immanence établit le lien avec Leibniz mais produite aussi une tension avec une autre particularité des *Monadologien* : à l'exception de la première, toutes utilisent comme matériau de départ des citations d'œu-

uvres connues. Lang les qualifie pour cela de « méta-compositions », qui se confrontent avec l'histoire de la musique.

Les partitions des *Monadologien* ont été établies par Lang de façon presque mécanique grâce aux automates cellulaires. En partant du modèle de la série, ces compositions sont souvent, au niveau de leur macrostructure, « sans fenêtres », comme les monades de Leibniz. Les différents blocs sont indépendants, les relations entre eux ne peuvent se déceler que de manière intuitive, il n'y a ni évolution linéaire, ni architecture globale. Au niveau de la microstructure, l'événement musical singulier s'avère comme un état cellulaire à plusieurs dimensions. Certes la fonction de voisinage, fondamentale pour les automates cellulaires, brise la structure monadologique, mais il n'y a entre les cellules ni échange, ni contact ou communication, et les processus de croissance sont simplement simulés par les automates, au moyen d'une densification ou raréfaction des textures. Le matériau musical est généré à partir de cellules infimes, qui produisent par mutation continue des séquences d'états discrets ; de cette façon, tous les processus de transformation sont pour ainsi dire criblés plusieurs fois.

... for Arnold

Monadologie VII, seconde œuvre enregistrée sur ce CD, révèle une dédicace à double sens. ... für Arnold désigne tout d'abord Schoenberg, dont la 2^e *Symphonie de chambre* op. 38 fournit

le point de départ. Mais la pièce est également dédiée au cinéaste autrichien Martin Arnold, dont le traitement virtuose de Found footage (« film trouvé »), savamment travaillé en boucles, est l'une de sources d'inspiration du travail compositionnel de Bernhard Lang.

Pour *Monadologie VII* quatre « complexes thématiques principaux » (Lang) sont isolés dans l'œuvre de Schoenberg. Dans les quatre mouvements de cette septième pièce du cycle, ces complexes fournissent le point de départ des processus cellulaires. La 2^e *Symphonie de chambre* de Schoenberg était presque prédestinée à devenir une « méta-composition », puisque lui-même l'avait commencée en 1906, juste après l'achèvement de sa première symphonie de chambre, mais qu'il ne l'achèvera qu'en 1939. Le trait le plus frappant est son caractère rétrospectif : elle ouvre à l'auditeur des perspectives inhabituelles sur le passé de la musique tonale. Dans la version de Schoenberg établie en 1939, la technique rigoureuse et abstraite, éprouvée grâce au travail avec la dodécaphonie, est aussi présente que le désir obstiné d'un travail sur la mémoire et l'oubli. C'est rétrospectivement en somme que la tonalité très élargie de la première esquisse profite des expériences faites grâce à la méthode sérielle. L'auditeur découvre ici, avec une musique qui oscille en permanence entre le familier et l'étrange, un terrain musical souvent inconnu.

Les « méta-compositions » de Bernhard Lang se situent dans une tradition que l'on désigne volontiers de « post-moderne » depuis *Apartment House 1776* de Cage (1976). Cage y avait transformé des œuvres de l'histoire de la musique dans le sens du *ready made* de Duchamp, en intégrant des passages de ces œuvres dans sa composition au moyen de procédés aléatoires. Mais depuis que les dogmes sériels ont perdu de leur emprise, bien d'autres compositeurs s'intéressent de nouveau à l'œuvre tardive de Schoenberg.

Bernhard Lang compte parmi les compositeurs qui ne veulent pas laisser le passé derrière eux mais s'y meuvent en permanence et cherchent à dessiner un contact avec lui. Dans les *Monadologies*, les citations de Schoenberg représentent un élément produisant des variations, la musique entière étant une variante inhabituelle de la musique citée. Le tout exige de l'auditeur qu'il prenne en considération le passé et l'interroge quant à ses relations avec notre présent. *Monadologie VII* nous découvre un paysage familier et pourtant inconnu, une topographie musicale sans dramaturgie. Le discours musical se bloque toujours à nouveau, et reste figé. Dans ces courts moments de répétition vide se constituent des espaces où la différence entre le présent et le passé se transforme en une expérience musicale.

Bernhard Lang

Der am 24. Februar 1957 in Linz (Österreich) geborene Lang beendete das Gymnasium und schloss am Brucknerkonservatorium das Konzertsfach Klavier ab. Er übersiedelte nach Graz, wo er neben Jazztheorie, Klavier, Harmonielehre und Komposition auch Philosophie und Germanistik studierte.

Zwischen 1977 und 1981 arbeitete er mit diversen Jazzgruppen, vor allem mit dem „Erich Zann Septett“.

Nach dem Abschluss seines Klavierstudiums begann er bei dem polnischen Komponisten Andrej Dobrowolsky, der ihn in die Techniken der Neuen Musik einführte, zu studieren. Er studierte auch bei Hermann Markus Pressl, der ihn im Kontrapunkt unterrichtete und mit Josef Matthias Hauer's Werk vertraut machte.

Seit 1988 unterrichtete er Musiktheorie, Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz und seit 2003 hat er ebenda eine Professur für Komposition inne. Es war ebenfalls in Graz, wo er Gösta Neuwirth traf, der ihn maßgeblich beeinflusste und ihm für mehrere Jahre außeruniversitär Impulse für Kompositionen gab. Georg Friedrich Haas führte ihn an die Mikrotonale Musik heran und erteilte einen Kompositionsauftrag für ein Viertelton-Stück für das Festival „Musikprotokoll“.

Ab diesem Zeitpunkt wurden seine Stücke aufgeführt beim Festival Steirischer Herbst, beim Alternativa Festival und Modern Festival in Moskau, bei der Biennale Hannover, den

Tagen Absoluter Musik Allensteig I und II, dem Klangarten I und IV, bei Resistance Fluctuation in Los Angeles, den Darmstädter Ferienkursen, den Salzburger Festspielen, Wien Modern, Donaueschingen, Witten und vielen anderen.

1998 war er Gastlektor in der Medienklasse von Peter Weibel in Wien und 2006 zentraler Komponist bei Wien Modern.

Am Institut für Elektronische Musik Graz entwickelte er den Loop-Generator und den Visual Loop Generator mit Winfried Ritsch und Thomas Musil.

Unter seinen Werken finden sich auch Klanginstallationen wie zum Beispiel *Schwarze Bänder*. Seit 2003 gab es mehrere Zusammenarbeiten mit Choreographen wie Xavier LeRoy, Christine Gaigg und Willi Dörner.

Sein Fokus seit 1999 liegt auf dem Musiktheater, abgeleitet von seinen Ideen zu *Differenz/Wiederholung: Theater der Wiederholung* 2003, *I hate Mozart* 2006, *Der Alte vom Berg* 2007, sowie *Montezuma – Fallender Adler* 2010.

Er lebt derzeit in Wien.

Born on 24th of February 1957 in Linz, Austria, Lang finished highschool and piano studies at the Bruckner Conservatorium and moved to Graz to study jazz piano, arranging and classical piano. There he also studied philosophy and German philology.

Between 1977 and 1981 he worked with various Jazzbands, the most important of which was the "Erich Zann Septett".

After having finished his piano studies he began studying composition with Polish compos-

er Andrej Dobrowolsky, who introduced him to the techniques of new music. He also studied with Hermann Markus Pressl who taught him counterpoint and introduced him to the work of Josef Matthias Hauer.

Since 1988 he has been teaching music theory, harmony and counterpoint at the University of Music and dramatic Arts in Graz, and since 2003, has hold a professorship in composition there. In Graz, he also met Gösta Neuwirth who was to become one of his main influences, and who instructed him in composition for many years outside of the university setting. Georg Friedrich Haas introduced him to microtonal music and in 1988, commissioned a quartertone piece for the Musikprotokoll festival.

Since then his pieces have been performed at the Steirische Herbst Festival, at the Moscow Alternativa Festival and the Moscow Modern Festival, Biennale Hannover, Tage Absoluter Musik Allentsteig I and II, Klangarten I and IV, Resistance Fluctuation Los Angeles, Darmstädter Ferienkurse, Salzburger Festspiele, Wien Modern, Donaueschingen, Witten and many others.

In 1998 he was a guest lecturer in Peter Weibels Media class in Vienna. In 2006 he was featured artist of the Wien Modern Festival in Vienna.

At the Institute for Electronic Music Graz he developed the Loop-Generator and the Visual Loop Generator with Winfried Ritsch and Thomas Musil. He has various sound installations in his list of works, among them *Schwarze Bänder Musica Viva* 2005.

Since 2003 there have been a number of collaborations with various choreographers: Xavier

Le Roy, Christine Gaigg and Willi Dorner.

His main interest since 1999 is music theater, derived from his interpretation of the ideas of difference/repetition: "Theater of Repetitions" 2003, "I hate Mozart" 2006, "The Old Man from the Mountain" 2007, "Montezuma - Fallender Adler" 2010.

He currently lives in Vienna

Né le 24 Février 1957 à Linz en Autriche, Lang finit le lycée ainsi que ses études de piano au Conservatoire Bruckner et part ensuite s'installer à Graz pour étudier le piano jazz et classique. Là, il étudie également la philosophie et la philologie allemande.

Entre 1977 et 1981 il travaille avec différents groupes de jazz dont le fameux « Erich Zann Septett ».

Après avoir terminé ses études de piano, il commence à étudier l'art de la composition avec le compositeur polonais Andrej Dobrowolsky qui lui fait découvrir les techniques de la musique moderne. Il étudie également avec Hermann Markus Pressl qui lui enseigne le contrepoint et l'initie à l'œuvre de Josef Matthias Hauer.

Depuis 1988 Lang enseigne la théorie musicale, l'harmonie et le contrepoint à l'Université de Musique et d'Arts Dramatiques de Graz. En 2003 il se voit attribuer un poste de professeur de composition. À Graz, il rencontre également Gösta Neuwirth qui lui enseigne la composition durant de nombreuses années en dehors du cadre universitaire et devient par la suite l'une de ses principales influences musicales. Georg Friedrich Haas l'initie à la musique micro tonale

et lui commande en 1988 une pièce pour le festival de Musikprotokoll.

Dès lors, ses pièces sont jouées au Festival Steirische Herbst, au Festival de Moscou, au festival Alternatif et Moderne de Moscou, Biennale de Hanovre, Tage Absoluter Musik Allentsteig I et II, Klangarten I et IV, Resistance Fluctuation Los Angeles, Darmstädter Ferienkurse, Salzburger Festspiele, Wien Modern, Donaueschingen, Witten et bien d'autres...

En 1998 il est invité à tenir des conférences lors des cours de Peter Weibels Media à Vienne.

Lang est présenté comme artiste d'honneur au Festival Moderne de Vienne en 2006.

A l'Institut de Musique Electronique de Graz il développe le « Loop-Generator » et le « Visual Loop Generator » avec Winfried Ritsch et Thomas Musil.

Dans la liste des ses œuvres figurent plusieurs installations sonores parmi lesquelles *Schwarze Bänder Musica Viva* 2005.

Depuis 2003 il collabore avec de nombreux chorégraphes tels que Xavier Le Roy, Christine Gaigg et Willi Dorner.

En 1999 il développe un intérêt pour le théâtre musical issu de son interprétation des idées de différence et de renouvellement : « Théâtre du Renouveau » 2003, « Je déteste Mozart » 2006, « Le Viel homme de la Montagne » 2007, « Montezuma – Fallender Adler » 2010.

Lang vit actuellement à Vienne.



© Monika Bürner

Sabine Lutzenberger

Sabine Lutzenberger absolvierte ihr Blockflöten-Konzertdiplom an der Züricher Hochschule für Musik und studierte anschließend Mittelalter- und Barockgesang an der Schola Cantorum in Basel bei Ulrich Meßthaler und René Jacobs. Seit nunmehr über 20 Jahre konzertiert sie als Solistin und Ensemblesängerin in verschiedenen Ensembles (Mala Punica, Huelgas u.a.) und Barockorchestern auf allen bekannten europäischen Festivals für Alte Musik. („Oude Musiek“/ Holland, „il canto delle pietre“ „Festival van Vlaanderen“ /Belgien, „Innsbrucker Festwochen“ Festival de Musica antiga/Spainien, MDR Musiksommer, Festival Saintes/Frankreich u.a.) Wichtige Impulse setzten Pedro Memelsdorff,

Paul van Nevel und die Schola cantorum basilienensis. Ihr Repertoire umfasst neben dem schlichten Gesang des Mittelalters und der Renaissance, Barockmusik, Avantgarde-Gesang, Improvisation und Stimmexperimente.

Sabine Lutzenberger ist regelmäßig Gastsängerin internationaler Festivals. Als Interpretin für Avantgarde-Musik war sie 2006 beim Festival „4020“ Linz und „Wien Modern“ (zugleich auch ihr Debut im Wiener Konzerthaus) mit einer Komposition von Bernhard Lang zu hören.

Sabine Lutzenberger earned a concert diploma on the recorder at the Zurich Academy of Music, after which she studied medieval and Baroque voice with Ulrich Messthaler and René Jacobs at the Schola Cantorum in Basel. For over 20 years now, she has been performing as a soloist and ensemble singer in various early music formations (Mala Punica, Huelgas, etc.) as well as with baroque orchestras, and she has appeared at all of the well-known European early music festivals including Oude Musziek (Holland), il canto delle pietre and Festival van Vlaanderen (Belgium), the Innsbruck Festival (Austria), Festival de Musica antiga (Spain), MDR Musiksommer (Germany), Festival Saintes (France) and others. Important impulses for her work have been provided by Pedro Memelsdorff, Paul van Nevel and the Schola Cantorum Basiliensis. Alongside the straightforward vocal style of the medieval period and the Renaissance, her repertoire also includes Baroque music, avant-garde vocal work, improvisation and vocal experiments.

Lutzenberger is a regular guest vocalist at festi-

vals in numerous countries. As a performer of avant-garde music, she has been heard at the festivals 4020 Linz and Wien Modern in 2006 (the latter of which marked her debut at the Vienna Konzerthaus) in a composition by Bernhard Lang.

Sabine Lutzenberger a obtenu son diplôme de concertiste à la Hochschule für Musik de Zurich et a étudié ensuite le chant médiéval et baroque à la Schola Cantorum de Bâle, avec Ulrich Meßthaler et René Jacobs. Depuis plus de vingt ans, elle se produit en tant que soliste ou avec différents ensembles (Mala Punica, Huelgas...) et orchestres baroques, dans les festivals importants de musique ancienne en Europe (Oude Musziek au Pays-Bas, Il canto delle pietre et Festival van Vlaanderen, Belgique, Innsbrucker Festwochen, Festival de Musica antiga, Espagne, MDR Musiksommer, Festival de Saintes...). Des inspirations importantes sont venues pour elle de la part de Pedro Memelsdorff, Paul van Nevel et de la Schola cantorum basilienensis. Son répertoire comprend à côté du chant simple du Moyen Âge et de la Renaissance le répertoire baroque, le chant contemporain, l'improvisation et l'expérimentation vocale.

Sabine Lutzenberger est régulièrement invitée dans des festivals internationaux. En tant qu'interprète de musique contemporaine elle a été invitée en 2006 au Festival 4020 de Linz et à Wien Modern (faisant en même temps ses débuts au Wiener Konzerthaus), pour l'interprétation d'une œuvre de Bernhard Lang.



Klangforum Wien

24 MusikerInnen aus neun Ländern verkörpern eine künstlerische Idee und eine persönliche Haltung, die ihrer Kunst zurückgeben, was ihr im Verlauf des 20. Jahrhunderts allmählich und fast unbemerkt verloren gegangen ist: einen Platz in ihrer eigenen Zeit, in der Gegenwart und in der Mitte der Gemeinschaft, für die sie komponiert wird und von der sie gehört werden will.

Seit seinem ersten Konzert, welches vom Ensemble noch als „Société de l'Art Acoustique“ unter der musikalischen Leitung seines Gründers Beat Furrer im Palais Liechtenstein gespielt wurde, hat das Klangforum Wien unversehens ein Ka-

pitel Musikgeschichte geschrieben: An die fünfhundert Kompositionen von KomponistInnen aus drei Kontinenten hat das Ensemble uraufgeführt und so zum ersten Mal ihre Notenschrift in Klang übersetzt. Auf eine Diskographie von mehr als 70 CDs, auf eine Reihe von Preisen und Auszeichnungen und auf 2000 Auftritte in den ersten Konzert- und Opernhäusern Europas, Amerikas und Japans, bei den großen Festivals ebenso wie bei jungen engagierten Initiativen könnte das Klangforum Wien zurückblicken, wenn das Zurückblicken denn seine Sache wäre. Über die Jahre sind tiefe Künstlerfreund-

schaften mit herausragenden KomponistInnen, DirigentInnen, SolistInnen, RegisseurInnen und engagierten ProgrammacherInnen gewachsen. Am Profil des Klangforum Wien haben sie ebenso Anteil, wie dieses seinerseits ihr Werk mitgetragen und -geformt hat. In den letzten Jahren haben sich einzelne Mitglieder wie auch das Ensemble als ganzes zunehmend um die Weitergabe von Ausdrucksformen und Spieltechniken an eine neue Generation von InstrumentalistInnen und KomponistInnen bemüht.

Seit dem Jahr 2009 könnte sich das Klangforum Wien auf Grund eines Lehrauftrags der Kunstuniversität Graz auch in corpore „Professor“ nennen. Das alles würde äußerlich bleiben, wäre es nicht das Ergebnis des in den monatlichen Versammlungen aller MusikerInnen des Ensembles permanent neu definierten Willens eines Künstlerkollektivs, dem Musik letztlich nur ein Ausdruck von Ethos und Wissen um die eigene Verantwortung für Gegenwart und Zukunft ist. Und so wie die Kunst selbst ist auch das Klangforum Wien nichts anderes als eine durch ihr Metier nur sehr behelfsmäßig getarnte Veranstaltung zur Verbesserung der Welt. Wenn sie das Podium betreten, wissen die MusikerInnen des Ensembles, dass es nur um eines geht: um alles. Eros und Unbedingtheit dieses Wissens machen das Besondere der Konzerte des Klangforum Wien.

24 musicians from nine different countries represent an artistic idea and a personal approach that aims to restore to their art something that seems to have been lost - gradually, almost

inadvertently - during the course of the 20th century, which gives their music a place in the present and in the midst of the community for which it was written and for whom it is crying out to be heard.

Ever since its first concert, which the ensemble played under its erstwhile name “Société de l’Art Acoustique” under the baton of its founder Beat Furrer at the Palais Liechtenstein, Klangforum Wien has written musical history. The ensemble has premiered roughly 500 new pieces by composers from three continents, giving a voice to the notes for the first time. It could - if given to introspection - look back on a discography of over 70 CDs, a series of honours and prizes and around 2000 appearances in the premier concert houses and opera venues in Europe, the Americas and Japan, for renowned festivals as well as youthful and idealistic initiatives. Over the years, strong artistic and affectionate links have developed with outstanding composers, conductors, soloists, directors and dedicated programmers. These have been influential in forming Klangforum’s profile, just as the ensemble has played an important part in forming and supporting the shape of their endeavours. During the last few years, individual members and the ensemble as a whole have made increasing efforts to pass on special techniques and forms of musical expression to a new generation of instrumentalists and composers.

And from 2009, owing to a teaching assignment at the University of Performing Arts Graz, Klangforum Wien as a whole could style itself “professor”. All of this would remain purely superficial,

if it didn't have its base in the monthly assemblies of all the ensemble's musicians and the constantly redefined artistic will of a collective for which music, finally, is nothing less than an expression of their ethos and awareness of their own share of responsibility for the present and future. And just as in their art, Klangforum Wien itself is nothing but a force, barely disguised by its metier, to improve the world. The moment they step onto the podium, the musicians know that only one thing counts: everything. Eros and the absoluteness of this conviction are at the root of the inimitable quality of their concerts.

24 musiciens de neuf pays différents œuvrent pour une idée originale et une approche toute personnelle de leur art : ils aspirent à accorder de nouveau à la musique ce dont elle a peu à peu été privée au cours du XX^{ème} siècle, c'est-à-dire sa place à son époque, dans notre temps et au cœur de la société pour laquelle elle a été composée et par qui elle souhaite être entendue.

Contre toute attente, le Klangforum Wien a marqué l'histoire de la musique, depuis son premier concert au Palais Liechtenstein de Vienne, donné par l'orchestre à l'époque encore appelé « Société de l'Art Acoustique » sous la baguette de son fondateur Beat Furrer : depuis, plus de cinq cents œuvres de compositeurs de trois continents ont été créées, faisant ainsi entendre pour la première fois des partitions inédites. Le Klangforum Wien a également enregistré plus de 70 CD, remporté de prestigieux prix et récompenses, et compte aujourd'hui à son actif

plus de 2000 concerts dans les plus grandes salles de concert et d'opéra d'Europe, d'Amérique et du Japon, dans les festivals renommés aussi bien que lors de manifestations organisées par de jeunes musiciens passionnés. Au fil des années se sont ainsi forgés de solides liens avec de très grands compositeurs, chefs d'orchestre, solistes, metteurs en scène et des directeurs de programmation audacieux. A leur tour, eux-mêmes ont activement contribué à la formation et au développement de cet orchestre. Ces dernières années, certains musiciens – tout comme l'orchestre lui-même – se sont attaché à transmettre leur moyen d'expression et leur technique de jeu à une nouvelle génération d'instrumentalistes et de compositeurs.

Titulaire depuis 2009 d'une chaire à l'université des Beaux-Arts de Graz, le Klangforum Wien s'est même vu accorder 'in corpore' le titre de « Professeur ». Ce résultat n'est cependant que le fruit des rencontres mensuelles de tous les membres de l'orchestre, qui y réaffirment en permanence la nécessité d'un collectif artistique, pour lequel la musique n'est autre que l'expression d'un credo et de l'acceptation de la responsabilité de chacun face au présent et à l'avenir. A l'instar de l'art lui-même, le Klangforum Wien ne se conçoit que comme une manifestation - par définition très provisoire - au profit d'un monde meilleur. Lorsqu'ils entrent en scène, les musiciens de l'orchestre savent qu'ils n'y vont pour donner qu'une chose : tout. C'est l'assurance de ce savoir et le plaisir du jeu qui font de chaque concert du Klangforum un moment unique.



Sylvain Cambreling

Sylvain Cambreling wurde 1948 in Amiens, Frankreich geboren. Seine Ausbildung erhielt er am Pariser Konservatorium. 1971 wurde er als Posaunist für das Orchestre Symphonique und an die Opéra Nouveau Lyon verpflichtet; dort war er ab 1975 (bis 1981) stellvertretender Musikdirektor.

1976 holte ihn Pierre Boulez als ständigen Gastdirigenten des Ensemble intercontemporain nach Paris. Er debütierte 1977 an der Opéra mit *Les Contes d'Hoffmann*, gleichzeitig folgten Einladungen zum Festival dei due Mondi in Spoleto, Italien, Glyndebourne Festival und zu den Salzburger Festspielen. 1981 Generalmusikdirektor des Théâtre de la Monnaie, wo Sylvain

Cambreling während seiner zehnjährigen Tätigkeit 40 Neuinszenierungen musikalisch betreute. In dieser Zeit dirigierte er auch an der Pariser Oper, der Metropolitan Opera, der Mailänder Scala und der Wiener Staatsoper. Von September 1993 bis Juli 1997 war er Künstlerischer Intendant und Generalmusikdirektor der Oper Frankfurt.

Neben seiner Tätigkeit als Chefdirigent des SWR Symphonieorchesters (ab 1999) und Erster Gastdirigent des Klangforum Wien (ab 1997) sowie Chefdirigent des Yomiuri Nippon Symphony Orchestra (ab 2010) arbeitet er mit allen führenden Orchestern, so u.a. mit den Wiener und den Berliner Philharmonikern, dem Oslo Philharmonic Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, den Rundfunkorchestern in Stockholm, Kopenhagen, Hamburg, Köln und München. In Nordamerika leitete er das Cleveland Orchestra, Los Angeles Philharmonic, San Francisco und Montreal Symphony Orchestra. Derzeitige und künftige Engagements beinhalten die Zusammenarbeit mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, Münchener Philharmonikern, Wiener Symphonikern u.a.

Sylvain Cambreling verfügt über ein Repertoire, das sich vom Barock bis zur Neuen Musik erstreckt und mehr als 70 Opern sowie über 400 Konzertwerke umfasst. Bekannt ist er vor allem für seine ideenreiche Programmgestaltung und als ein überzeugender Anwalt zeitgenössischer Musik.

2009 bekam Sylvain Cambreling den „ECHO Klassik“ als Dirigent des Jahres für die Einspielung der Orchesterwerke Olivier Messiaens. Seit

2002 hat er an der Johannes-Gutenberg Universität Mainz eine Professur für Dirigieren inne.

Conductor Sylvain Cambreling was born in Amiens, France in 1948, and received his musical training at the Conservatoire de Paris. In 1971, he was hired as a trombonist for the Orchestre Symphonique and at the Opéra Nouveau in Lyon; he was appointed assistant music director at the latter in 1975 (a position which he retained until 1981).

In 1976, Pierre Boulez brought him to Paris to become permanent guest conductor of his Ensemble intercontemporain. Soon thereafter, in 1977, he made his conducting debut at the Opéra with *Les Contes d'Hoffmann*; there followed invitations to the Festival dei due Mondi in Spoleto, Italy, to the Glyndebourne Festival and to the Salzburg Festival. In 1981, Cambreling was appointed general music director at the Théâtre de la Monnaie, where he lent his musical guidance to 40 new productions during his ten-year stay. This period also saw him conduct at the Paris Opera, the Metropolitan Opera, Milan's La Scala and the Vienna State Opera. He then went on to serve as artistic director and general music director of the Frankfurt Opera from September 1993 to July 1997.

Alongside his work as head conductor of the SWR Symphony Orchestra (since 1999) and first guest conductor of Klangforum Wien (since 1997), as well as head conductor of the Yomiuri Nippon Symphony Orchestra (since 2010), he works with all of the leading orchestras including the Vienna and Berlin Philharmonics, the

Oslo Philharmonic Orchestra, the BBC Symphony Orchestra and the radio orchestras of Stockholm, Copenhagen, Hamburg, Cologne and Munich. In North America, he has conducted the Cleveland Orchestra, the Los Angeles Philharmonic, and the San Francisco and Montreal Symphony Orchestras. Current and future engagements include work with the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, the Munich Philharmonic, the Vienna Symphony and others. Sylvain Cambreling commands a repertoire that encompasses over 70 operas and over 400 concert works ranging from the Baroque era to contemporary music. He is known above all for his inspired programming and as a convincing advocate of contemporary music.

In 2009, Sylvain Cambreling received the "ECHO Klassik" award as conductor of the year for his recording of the orchestral works of Olivier Messiaen. Since 2002, he has held a professorship for conducting at the Johannes Gutenberg University of Mainz.

Sylvain Cambreling est né en 1948 à Amiens. Il a fait ses études au Conservatoire National supérieur de Paris. Engagé comme tromboniste à l'Orchestre Symphonique et à l'Opéra Nouveau de Lyon il en a été le directeur musical assistant entre 1975 et 1981.

En 1976 Pierre Boulez le nomme chef invité permanent à l'Ensemble intercontemporain à Paris. Il a fait ses débuts à l'opéra avec *Les Contes d'Hoffmann*, et a été invité aussitôt par le Festival dei due Mondi de Spolète, par le Glyndebourne Festival et le Festival de Salzbourg. En 1981 il de-

vient le directeur musical du Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, où il a assuré pendant dix ans la création de quarante nouvelles productions. Il a également dirigé pendant ce temps-là à l'Opéra de Paris, au Metropolitan Opera, à la Scala de Milan et au Staatsoper de Vienne. De septembre 1993 à juillet 1997 il a été intendant et directeur musical de l'Opéra de Francfort.

À côté de son activité de directeur musical du SWR Symphonieorchester (depuis 1999) et de premier chef invité de Klangforum Wien (depuis 1997), ainsi que de directeur musical du Yomiuri Nippon Symphony Orchestra (depuis 2010), Cambreling travaille avec de nombreux orchestres importants, dont les Philharmoniques de Berlin et de Vienne, l'Oslo Philharmonic Orchestra, le BBC Symphony Orchestra, les orchestres des radios de Stockholm, Copenhague, Hambourg, Cologne et Munich. En Amérique du Nord, il a dirigé le Cleveland Orchestra, le Los Angeles Philharmonic, les orchestres symphoniques de San Francisco et Montréal. Parmi ses engagements actuels ou à venir figurent la collaboration avec le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin et les Philharmoniques de Munich et de Vienne.

Sylvain Cambreling maîtrise un répertoire qui s'étend de la musique baroque à la musique contemporaine, comprenant plus de 70 opéras et 400 œuvres de concert. Il est réputé pour sa conception inventive des programmes et comme un défenseur engagé du répertoire actuel.

En 2009 Sylvain Cambreling a reçu le prix ECHO Klassik comme chef de l'année pour son enregistrement des œuvres orchestrales d'Olivier Messiaen. Depuis 2002 il est professeur de direction d'orchestre à l'université Johannes Gutenberg de Mayence.

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 : Martin Kaltenecker, Caroline Sarrazin*

Mehr **MUSIK**

Seit 1989 vergibt die Erste Bank jährlich einen Kompositionsauftrag.

A black and white photograph of a man with long hair, smiling and looking upwards. He is wearing a white t-shirt and is playing a large gong. In the background, there are music stands and a drum set. A white banner with the Erste Bank logo is overlaid on the right side of the image.

ERSTE  **BANK**

Das *Mehr* **WERT** Sponsoringprogramm der Erste Bank.

www.erstegroup.com/sponsoring

DER ERSTE BANK
Kompositionsauftrag 2002–2007

Johannes Maria Staud
Clemens Gadenstätter
Wolfram Schurig • Wolfgang Mitterer
Bernhard Gander • Klaus Lang

Klangforum Wien

0012852KAI - 6 CD BOX

KLAUS LANG
drei goldene tiger.
der fette hirte und das
weiße kaninchen.
the book of serenity.
die goldenen tiere.

Klangforum Wien

0012862KAI

BRIAN FERNEYHOUGH
Terrain

Graeme Jennings
Geoffrey Morris
Carl Rosman
Erkki Veltheim
ELISION Ensemble
Franck Ollu • Jean Deroyer

0013072KAI

FRIEDRICH CERHA
Spiegel-Monumentum-Momente

SWR-Sinfonieorchester
Baden-Baden und Freiburg
Sylvain Cambreling
ORF Radio-Symphonieorchester Wien
Dennis Russell Davis • F. Cerha

0013002KAI - 2 CD BOX

JOHANNES MARIA STAUD
Berenice. Lied vom Verschwinden

Marino Formenti • Petra Hoffmann
Ernesto Molinari • Thomas Larcher
Klangforum Wien
Sylvain Cambreling • Emilio Pomárico
Radio Symphonieorchester Wien
Bertrand de Billy

0012392KAI

GÖSTA NEUWIRTH
L'oubli bouilli

Graeme Jennings
Geoffrey Morris
Carl Rosman
Donatienne Michel-Dansac
Klangforum Wien
Etienne Siebens

0012972KAI

BEAT FURRER
Streichquartett Nr. 3

KNM Berlin

0013132KAI

HÉCTOR PARRA
Hypermusic Prologue

Lisa Randall • Matthew Ritchie
Charlotte Ellet • James Bobby
Ensemble intercontemporain
Clement Power
IRCAM-Centre Pompidou

0013042KAI . 2 CD BOX

WOLFGANG RIHM
Sotto voce

Arditti String Quartet
Nicolas Hodges
Jonathan Nott
John Axelrod
Luzerner Sinfonieorchester

0012952KAI

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

© & © 2010 KAIROS Music Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS