



JOANNA WOZNY (*1973)

- | | | | |
|----------|--|--------------------------------|-------|
| 1 | as in a mirror, darkly (2010) <i>for ensemble</i> | Erste Bank Kompositionsauftrag | 14:35 |
| 2 | Return (2006) <i>for saxophone and ensemble</i> | | 10:49 |
| 3 | kahles Astwerk (2007/2008) <i>for voice, flute, violin and violoncello</i> | | 8:24 |
| 4 | Loses (2006) <i>for orchestra</i> | | 18:27 |
| 5 | Vom Verschwinden einer Landschaft II (2010/2011)
<i>for piano, violin, viola and violoncello</i> | | 10:26 |

TT: 64:43

- | | |
|----------|--|
| 1 | Klangforum Wien · Enno Poppe <i>conductor</i> |
| 2 | European Workshop for Contemporary Music · Rüdiger Bohn <i>conductor</i>
Sascha Armbruster <i>saxophone</i> |
| 3 | courage-Dresdner Ensemble für zeitgenössische Musik · Titus Engel <i>conductor</i>
Claudia Herr <i>soprano</i> |
| 4 | ORF Radio-Symphonieorchester · Martyn Brabbins <i>conductor</i> |
| 5 | Sophie Schafleitner <i>violin</i> · Dimitrios Polisoidis <i>viola</i>
Andreas Lindenbaum <i>violoncello</i> · Janna Polyzoides <i>piano</i> |

Recorded by: **1** ORF at Wien Modern, 18.11.2011; **2** The Polish Radio
at the Warsaw Autumn Festival, 28.9.2006; **3** rbb at Ultraschall Festival, 1.2.2009;
4 ORF at musikprotokoll, 8.10.2006; **5** ORF Konzertreihe „die andere saite“, 25.1.2011

Recording venues: **1** Wiener Konzerthaus, Mozart-Saal;

2 Warschau, Witold Lutosławski Polish Radio Concert Studio;

3 Berlin, Kleiner Sendesaal des rbb; **4** Graz, Helmut-List-Halle;

5 Graz, Kulturzentrum bei den Minoriten, Minoritensaal

Recording supervisors: **1** Jens Jamin, **2** Ewa Prus-Dłużniewska,

3 Maria Suschke, **4** Wolfgang Sturm, **5** Franz Josef Kerstinger

Recording engineers: **1** Andreas Karlberger, **2** Zbigniew Kusiak,
Ewa Guziulek-Tubelewicz, **3** Peter Avar, Ricarda Molder,

4-**5** Norbert Stadlhofer

Mastering: Christoph Amann

Co-production: Erste Bank, Klangforum Wien



Enno Poppe *conductor*

Klangforum Wien

Nataša Maric *flute*
Markus Deuter *oboe*
Olivier Vivarès *clarinet*
Gerald Preinfalk *saxophone*
Anders Nyqvist *trumpet*
Andreas Eberle *trombone*
Sophie Schafleitner *violin*
Andrew Jezek *viola*
Benedikt Leitner *violoncello*
Aleksander Gabrys *double bass*
Lukas Schiske *percussion*
Håkon Stene *percussion*
Florian Müller *piano*

Sascha Armbruster *saxophone*
Rüdiger Bohn *conductor*

European Workshop for Contemporary Music

Maiko Ishiguro *flute*
Tomasz Kiniorski *flute*
Urszula Januchta *oboe*
Anita Ledermann *clarinet*
Michał Górczyński *clarinet*
Isabel Schmitt *horn*
Milan Boubbov *horn*
Martin Röhrich *percussion*
Pawel Nowicki *percussion*
Zsófia Szeghalmi *harp*
Emily Yabe *violin*
Frauke Steichert *violin*
Christina Sontheim *viola*
Marta Mlejnek *violoncello*
Margarethe Maierhofer-Lischka *double bass*

Claudia Herr *soprano*
Titus Engel *conductor*

courage - Dresdner Ensemble für zeitgenössische Musik

Katrin Paulitz *flute*
Uta-Maria Lempert *violin*
Juliane Gilbert *violoncello*

**Muscians of / MusikerInnen von
Vom Verschwinden einer Landschaft II**

Sophie Schafleitner *violin*
Dimitrios Polisoïdis *viola*
Andreas Lindenbaum *violoncello*
Janna Polyzoides *piano*



Konkretisierung und Abstraktion

Die dialektischen Klangwelten der Joanna Wozny

Daniel Ender

Das ganz Andere erkennen: Bei jeder Kunst, die sich selbst ernst nimmt, muss dies eines der wichtigsten Ziele sein – ganz gleich, ob es nun explizit als solches formuliert wird oder nicht. Das Andere zum Ausdruck zu bringen: Von diesem Versuch lebt auch jede ernst zu nehmende zeitgenössische Musik, stets an der Kippe zwischen Gelingen und Scheitern, zwischen dem Neuland des Nicht-Identischen und den Fahrwassern des Gewohnten. Für die Wahrnehmung bedeutet das Andere, ja das Neue an und für sich, freilich eine paradoxe Anforderung: Denn es gilt, den üblichen Modus, in dem wir alle Erscheinungen in der Welt klassifizieren, zu verlassen. Anstelle der Einordnung von Eindrücken in jene Schubladen, die uns zur Verfügung stehen, fordert das Andere von der Wahrnehmung eine Selbstüberschreitung, der sie sich immer nur annähern kann.

Dem Anderen eng verwandt ist die Veränderung. Wer sich fragt, wo sie beginnt und wo sie endet, sieht sich alsbald mit ähnlichen Paradoxien konfrontiert. So ist es auch mit der Musik von Joanna Wozny. Ihr Generalthema, wenn es sich überhaupt auf einen Nenner bringen lässt, bildet die ständige Verwandlung. Ganz unmerklich kann sie einsetzen und sich ihrem Gegenteil, der Wiederholung, entgegenstemmen. Ohnehin heißt Wiederholung nie bloße Wiederkehr desselben. Was schon einmal da war, wirkt

beim nächsten Mal anders. Die Kompositionen auf dieser CD zeigen dies auf vielfache Weise. Sie alle drehen sich um Transformationen, die immer schon begonnen zu haben scheinen und endlos weitergehen könnten, würde sich nicht zugleich eine immer wieder etwas andere Dramaturgie des allmählichen Verklünnens erfüllen.

Etwas davon mag Joanna Wozny ihrem Grazer Lehrer Beat Furrer abgelauscht haben, doch noch mehr muss es schon immer zu ihrer Eigenart gehört haben. Gemeinsam ist Schülerin und Lehrer auch eine besondere Affinität zur Stille, ohne dass sich die Musik in beiden Fällen darin erschöpfen würde. Was Joanna Wozny betrifft, gab es in der Zeit rund um ihren Studienabschluss (2003), als sie erstmals in eine breitere Öffentlichkeit trat, in ihren Partituren zwar eine deutliche Tendenz zur Zurückhaltung in punkto Dynamik und Ereignisdichte. Ebenso deutlich hat sich allerdings in ihrem Komponieren in den letzten Jahren eine Veränderung ergeben, eine Veränderung, die auf den ersten Blick möglicherweise größer erscheinen mag, als sie tatsächlich ist. Das Leise, Verhaltene, das zunächst bei weitem überwogen hatte und kaum je verlassen wurde, bekam Konkurrenz: Massivere Klänge traten auf den Plan, heftige Ausbrüche begannen Woznys filigrane Klanggebilde zu durchziehen. Doch dienen solche Eruptionen nicht zuletzt dazu, das Gehör des intendierten Hörers, der Hörerin, weiter zu schärfen für die Nuancen und die Zerbrechlichkeit ihrer gesamten musikalischen Ausdrucksweise. Hier wird ein Umstand besonders

klar, der in ihrer Musik auf Schritt und Tritt begegnet: Das musikalische Denken der Komponistin zeigt sich in jeder seiner Verästelungen als zutiefst dialektisch; doch muss man den Verästelungen ihrer Musik nicht bewusst bis in jeden Winkel folgen, um sie hörend zu ertasten; wer dies allerdings dennoch wagt, wird noch mehr Gewinn aus ihr erzielen.

Die dialektischen Klangwelten von Joanna Wozny vermitteln zwischen Konkretisierung und Abstraktion, zwischen Massierung und Verfeinerung, wobei ständig das eine in das andere umschlagen oder kaum merklich übergehen kann. Nur wenig davon lässt sich unmittelbar festmachen, dieses wenige ist aber von großer Kraft und Intensität – wie die kleinen Gesten am Beginn von *as in a mirror, darkly* (2010) für Ensemble, die sich in einem dichten Ereignisfeld entfalten. Was wiederholt sich, was verändert sich hier? So vielfältig sind die Bezüge, dass es darauf keine eindeutige Antwort zu geben scheint, sondern jeder und jede eine etwas andere Sichtweise finden kann. Eineindeutigkeit des Geschehens ist überhaupt etwas, was in Woznys Musik beinahe schon argwöhnisch vermieden wird. Stattdessen wird *as in a mirror, darkly* von mäandernden Schlieren durchzogen, die zu jenen Gedanken führen, welche die Komponistin für dieses im Zusammenhang mit dem Erste Bank Kompositionsauftrag entstandene Werk formuliert hat: Hier hat sie etwa „Verunreinigungen, wie sie sich z. B. auf (alten) Filmstreifen durch Staubpartikel und Kratzer ergeben oder die sich einem zeigen, wenn man durch ein zerkratztes Glas schaut“, als Meta-

phern für jenen Prozess gefunden, in dem die anfangs so klar exponierten Gesten verwischt und verunklart werden. Beispielsweise von Glissandi, die von den Streichern vollführt werden, oder Wischbewegungen, welche auch die Bläser andeuten. Die Zeit scheint stillzustehen, nachdem sich etwa in der Mitte des Werks das Klavier mit ungewöhnlicher Präsenz zu Wort gemeldet hat.

Da schon vom Wort die Rede ist: Die musikalischen Vorgänge hier in Sprache zu fassen, bedeutet eine besondere Schwierigkeit, zumal auch beim Hören und Lesen der Partitur Zusammenhänge nur halb entschlüsselt werden können. Viel eher bleiben sie in der Luft hängen. Wenn in der zweiten Hälfte des Stücks das, was vorher gewesen ist, wie von der Rückseite betrachtet wird, kehren bekannte Elemente verändert wieder – oder erinnern sie, nachdem die Wahrnehmung geschärft wurde, nur an bereits Gehörtes?

Es zeugt von mehr als nur einer Neigung zu bestimmten Instrumentalfarben, dass Joanna Wozny eine besondere Vorliebe für die komplexen Mehrklänge von Blasinstrumenten an den Tag legt, wie dies etwa auch in *Return* (2006) für Saxophon und Ensemble der Fall ist. Zwiepspältig und vag, spielt sich hier der größte Teil der Interaktionen zwischen Individuum und Kollektiv auf klanglicher Ebene ab; und der größte Teil der Entwicklung innerhalb des Stücks findet statt zwischen einer Konkretion in greifbare Gestalten oder Gesten und ihrer Auflösung in mikroskopisch ausgeleuchtete Klänge – bis hin zu einem Punkt, wo diese Unterscheidung

keinen Sinn mehr macht, da sich mikroklangle Prozesse und konkrete Konturen zu sehr durchdringen. Auch das ist ein Aspekt, auf den die Musik von Joanna Wozny die HörerInnen aufmerksam machen möchte, ebenso wie auf den Umstand, dass jede Wiederholung etwas Zweischneidiges hat. Vieldeutig hat die Komponistin angemerkt, dass *Return* auf „verschiedene Formen von Wiederholungen“ anspielt, „von wiederkehrenden kurzen musikalischen Abschnitten, Motiven und Klängen bis hin zur Wiederholung von formalen Einheiten,“ doch gleich einschränkend hinzugefügt, dass diese „Wiederholungen weder allzu deutlich noch genau lokalisiert“ sind. Und so bleibt der Werkkommentar ebenso offen wie das Stück selbst: Man ist „mit der Situation einer Rückkehr konfrontiert, bei der das musikalische Material sich nach seiner vorübergehenden Abwesenheit (oder vielleicht nur nach seiner Transformation?) neu konstituiert.“ Transformation, Verwandlung begegnet auch hier allortern, wenn etwa einzelne Töne vibrieren, bis sie beben, wenn aus der Klangfarbe der Anstoß für weitere Entwicklungen erwächst – ein Zeichen für jene Energie, die Woznys Musik insgesamt durchdringt.

Das gilt noch für so zurückhaltende Ausformungen ihres Komponierens wie die Haiku-Vertonung *kahles Astwerk* (2007/2008) für Stimme, Flöte, Violine und Violoncello. Der Begriff der „Vertonung“, den die Komponistin selbst verwendet, ist dabei selbsttendend anders zu verstehen, wie wenn von herkömmlichen Liedern die Rede ist. Vielmehr ist der titelgebende Text dem Stück „eher als Motto vorangestellt“, er

„erscheint nur spärlich (meist gesprochen) in Andeutungen“ (Joanna Wozny). Die Klangsprache ist hier minimal, aber alles anderes als kahl. Innerhalb langgezogener Klangfelder ist die Stimme meist eingebettet in ein Geflecht, aus dem Seufzer oder vereinzelte Laute hervortreten. Und da die „Singstimme [...] primär klanglich eingesetzt“ ist, wird sie zum festen Bestandteil des Geflechts aus feinsten Nuancen. Eine Musik nahe am Verstummen und doch äußerst beredt: Insgeheim bilden das leise flüsternde Zischen der Stimme und die verhauchenden Klänge der Instrumente einen unauflöslichen Zusammenhang, der ebenso gefährdet wie bezwingend erscheint.

Wie in große Dimensionen umgelegt ist die Problematik des Zusammenhangs, des Zusammenhalts in *Loses* (2006) für großes Orchester mit seinen vibrierenden Schwebungen und ausgedehnten Klangfeldern. Der Titel lässt an den Begriff der „Losigkeit“ denken, den Martin Erdmann einmal für die Musik von Morton Feldman geprägt hat. Und doch sind die Verbindungslinien zwischen dem Disparaten enger, als es der Titel andeutet – eine „paradoxe Intervention“ (Viktor Frankl, Paul Watzlawick), die beim Hören doch wieder die Suche nach dem Zusammengefügten anregen soll? Der Werkkommentar schließt dies nicht aus, ist doch davon die Rede, dass die heftig durchfurchte Komposition „scheinbar zusammenhangslos, richtungslos, beziehungslos“ wirke und ein ständiges „In-Frage-Stellen des Geschehenen“ ermögliche. Eruptive Schläge leiten über zu deutlichen und verschleierte Repetitionen,

zum Wiederaufgreifen von Gesten in anderer Lage, in anderer Geschwindigkeit, mit anderen Klangfarben. Die „scheinbare“ Zusammenhänglosigkeit, aus der sich beim Hören dennoch wieder Kontexte dechiffrieren (oder konstruieren?) lassen, lebt in *Loses* von einer radikalen Aufsplitterung des Geschehens, sowohl in der Horizontalen als auch in der Vertikalen, wenn Ereignisse wie einzelne Klanginseln nebeneinander gestellt sind oder sich Liegeklänge bebend erheben, als ob sie die Konturen in sich verschwinden lassen wollten. Auflösung, Verklingen, Entschwinden, und wieder: Stillstand der Zeit.

In dialektischer Gegenbewegung zu seinem Titel ließe sich schließlich auch das delikate Kammermusikstück *Vom Verschwinden einer Landschaft II* (2010/2011) für Klavier, Violine, Viola und Violoncello interpretieren. Man könnte nämlich durchaus ebenso vom Entstehen einer landschaftlichen Silhouette sprechen,

wenn hier die Konturen allmählich aus dem gemeinsamen Flirren der Instrumente herauswachsen. Die Musik „sucht trotz bzw. gerade wegen der unterschiedlichen Instrumentenidiome (Klavier und Streicher) nach klanglichen Gemeinsamkeiten“ (Joanna Wozny) und lässt aus wiederum nur scheinbaren Gegensätzlichkeiten Gemeinsamkeiten entstehen, nicht nur auf klanglicher, instrumentatorischer Ebene, sondern auch hinsichtlich der Strukturen. Man kann deutlich hören, dass alle Instrumente des Stücks Saiten haben und dass sich diese trotz der unterschiedlichen Bauart der Instrumente auf ähnliche Weise in Schwingung versetzen lassen. Und zwischen all den starren Repetitionen, Klopfgeräuschen und erstickten Klängen sind es auch hier wieder die rastlosen kleinen Motive, die wie in der ganzen Musik von Joanna Wozny immer wieder hervordringen – und die sie zwischen Abstraktion und Konkretisierung in beständiger Spannung halten.

Concretisation and Abstraction

Joanna Wozny's dialectical worlds of sound

Daniel Ender

To recognise that which is entirely different, or Other: in any art that takes itself seriously, this has to be one of the most important aims—regardless of whether or not it is explicitly formulated as such. Expressing the Other: it is from the attempt to do so that any contemporary music that is to be taken seriously must also live, constantly on the knife-edge between success and failure, between the new territory of the non-identical and the soft wake of the tried-and-true. For our perception, of course, the Other—indeed the new in and of itself—poses a paradoxical challenge: for the task is to exit the usual mode via which we classify all the world's phenomena. In place of categorising impressions into those cubby-holes which are available to us, the Other demands that our perceptive ability exceed its very self—a goal which it can only approach.

Closely related to the Other is change. Those who ask themselves where it begins and where it ends will soon be confronted with similar paradoxes. And so it is with the music of Joanna Wozny. Her general theme, if a common denominator can be found at all, consists in continual transformation. This can begin quite unnoticeably, working quietly against its opposite—which is repetition. And even so, repetition never means simply the return of the same. What was already there seems different the

next time it is heard. The compositions on the present CD show this in many different ways. All of these works have to do with transformations which always seem to have already begun and could indeed go on endlessly, were they not constantly accompanied by a dramaturgy of gradual fading away which itself exhibits frequent, slight changes.

It may be that Joanna Wozny has some of this from Beat Furrer, under whom she studied in Graz, but even more so, it must have always been a part of her own individual nature. Student and teacher also both exhibit a special affinity for silence without either of their music ever exhausting itself in this quality alone. As for Wozny herself, the period around when she concluded her studies (2003), during which she appeared before a broader public for the first time, saw the creation of scores with a clear tendency towards restraint in terms of dynamics and the density of events. Just as clear, on the other hand, is the change which has occurred in her composing over the past few years—a change which may at first seem more drastic than it really is. That quiet and restrained quality, which was at first clearly dominant and from which her music hardly ever departed, received competition: more massive sounds began to appear, with powerful outbursts beginning to populate Wozny's otherwise filigree sound constructs. But such eruptions serve not least to further sharpen the ears of the listener being addressed by the music, rendering them all the more capable of hearing the nuances and the fragility of her overall mode of musical expres-

sion. It is here that one phenomenon which can be encountered throughout her music becomes particularly clear: the composer's musical thinking shows itself to be deeply dialectical in every single one of its ramifications. But even so, one needn't consciously pursue the riddles of her music into every last corner in order to explore it as a listener; those who do take on this challenge, however, stand to get more out of it.

Joanna Wozny's dialectic worlds of sound mediate between concretisation and abstraction, between amassment and refinement, whereby the one can always come crashing into the other or instead make a barely perceptible transition. Only little of this can be determined directly, but this little is of great power and intensity—as it is with the small gestures at the beginning of *as in a mirror, darkly* (2010) for ensemble, which unfold within a dense field of events. What repeats itself and what changes, here? The relationships are so diverse that no clear answer seems to exist; each individual is thus free to arrive at his or her own way of viewing them. In Wozny's music, any definitiveness of events is quite generally avoided with what can almost be described as mistrust. Instead, *as in a mirror, darkly*, composed for a commission of Erste Bank, is shot through by meandering streaks which lead one to those thoughts upon which the composer based this work: Wozny formulated the idea of "impurities such as those that occur in (old) films due to dust particles and scratches, or that are revealed when one peers through scratched glass" as a metaphor for those processes by which ges-

tures, at first so clearly exposed, are blurred and made unclear. For glissandi executed by the strings, for example, or the wiping movements which are also suggested by the winds. Time seems to stand still after, around the middle of the piece, an unusually present piano has joined the conversation.

Speaking of conversations: describing the musical events here in words poses a special difficulty, especially since relationships can only be partly decoded even when one listens and reads along in the score. Such relationships much rather tend to remain suspended in thin air. When, in the second half of the piece, that which was already there is viewed as if from behind, familiar elements return somehow changed—or do they simply remind one, now that one's perception has been sharpened, of something heard previously?

The fact that Joanna Wozny exhibits a special preference for the complex harmonies of wind instruments, as is also the case in *Return* (2006) for saxophone and ensemble, testifies to more than a mere tendency to use certain instrumental colours. Ambiguous and vague, here the lion's share of interactions between the individual and the collective takes place on the level of sound; and the lion's share of development within the piece takes place between a concretisation in palpable forms or gestures and their resolution in microscopically illuminated sounds—all the way to the point where the distinction no longer makes any sense, since the extent to which micro-sonic processes and the concrete contours penetrate each other is

too great. This is yet another aspect to which the music of Joanna Wozny seeks to call the listener's attention, as well as to the fact that every repetition is something of a double-edged sword. The composer ambiguously states that *Return* alludes to "various forms of repetition", "from recurring brief musical passages, motifs and sounds all the way to the repetition of entire formal units," but hastens to add that these "repeats are neither particularly clear nor precisely localized." And thus, her own comments on this work remain just as open as the piece itself: one is confronted "with a situation in which the musical material reconstitutes itself following its temporary absence (or perhaps just its transformation?)." Here, as well, transformation or metamorphosis can be found all over, such as when individual notes vibrate until they positively quake, or when the tonal colour produces the impetus for further developments—a symbol of that energy which permeates Wozny's music as a whole.

This applies even to such restrained manifestations of her composing as the haiku setting *kahles astwerk* (2007/2008) for voice, flute, violin and violoncello. Of course, the term 'setting'—which the composer herself uses—is to be understood differently here than when one speaks of traditional songs. The haiku text after which the piece is named [and which translates as 'bare branches'] much rather serves "more as a motto"; it "appears only in an implied manner and occasionally (usually spoken)," explains Wozny. The sonic language used here, though minimal, is anything but 'bare'. Amidst extend-

ed fields of sound, the voice is for the most part embedded in a woven texture out of which sighs or isolated sounds emerge. And since "the singing voice is employed mainly for its sonority," it becomes an established component of this weave of the finest nuances. Music nearly mute yet extremely eloquently: surreptitiously, the quietly whispered hisses of the voice and the breathy sounds of the instruments join to form an indissoluble context which seems as endangered as it is inevitable.

It is as if this problem of context, of cohesion has been transferred to large dimensions in *Loses* (2006) for large orchestra, with its beating dissonances and extended fields of sound. The title [which refers to looseness or detachedness] causes one to think of the related term *Losigkeit*, which Martin Erdmann once coined to describe the music of Morton Feldman. And even so, the lines of connection between the disparate elements are shorter and closer than the title would suggest—a "paradoxical intervention" (Viktor Frankl, Paul Watzlawick) meant to encourage the listener to embark after all on a search for that which has been put together? The composer's commentary by no means excludes this possibility; after all, she writes that this vigorously worked composition "seems bereft of context, without direction, devoid of relationships" and makes possible a constant "questioning of what has happened". Eruptive blows give way to both clear and veiled repetitions, to the return of gestures in new registers, at new tempi, in other timbres. In *Loses*, the "seeming" unrelatedness—out of which one

can still once again decode (or construct?) contexts while listening—lives from a radical splintering of the action both horizontally and vertically, with events being placed alongside each other like individual islands of sound or with long, drawn-out sounds rising up tremulously as if they wanted to devour the contours. Dissolution, fading away, disappearance, and once again: time stands still.

It is likewise in dialectic counter-motion to its title that the delicate chamber music piece *Vom Verschwinden einer Landschaft II* (2010/2011) [On the Disappearance of a Landscape II] for piano, violin, viola and violoncello can be interpreted. One could certainly just as well speak of a landscape-silhouette being conjured up when, in this work, contours gradually emerge from the instruments' collective shimmering.

The music “searches for commonalities of sound despite—or perhaps because of—the differing instrumental idioms employed (of the piano and the strings),” writes Wozny, and it allows commonalities to arise from only seeming contrasts—not just at the levels of timbre and instrumentation, but also with regard to structures. One can hear clearly that all the instruments of this piano quartet have strings and that these can be made to vibrate in similar ways despite the instruments' differing construction. And between all of the rigid repetitions, knocking noises and suffocated sounds here, it is once again the restless little motifs that emerge again and again—as in all of Joanna Wozny's music—and that keep it in constant tension between abstraction and concretisation.

A handwritten musical score sketch for a large ensemble, consisting of 18 staves. The notation is dense and includes various musical symbols, dynamics, and performance instructions. The score is written in black ink on white paper. The staves are numbered on the left side, with some numbers circled. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, *sfz*, and *ppp*. There are also performance instructions like "V. 1", "V. 2", "V. 3", "V. 4", "V. 5", "V. 6", "V. 7", "V. 8", "V. 9", "V. 10", "V. 11", "V. 12", "V. 13", "V. 14", "V. 15", "V. 16", "V. 17", and "V. 18". The score is heavily annotated with handwritten notes and markings, including circled areas and arrows. The overall appearance is that of a working draft or sketch for a complex musical piece.

Loses, sketch

4

Fl. *p<>* *sfz* *ppp* *poco* *sfz* *più p. poss.*

Ob. *pp<>* *pp* *sfpp*

Kl. *gf* *mf* *sim.* *sfz* *pp* *gf* *gf*

Tsat. *sfz* *sfz* *<f* *f*

Trp. *f* *pp* *pp* *poco* *sfz* *s.s. (poss.)*

Pos. *f* *gf* *<mf* *f* *mp*

Schlg. I *f* *mp* *mf*

Schlg. II *mf* *mf*

Klav. *poco* *f* *pp* *mf*

Tomtom **Bgu** **Woodbl.** **Tomtom-Rand**

Woodbl. **Holzkannte** **Vibra** **Bgu**

*lassen Mh. Schlagel
locker mit der 1. Pleite
auflegen mit weichen
Schlag, auf Pleite
schlagen, so dass
aufeinander Schlagel
vibrieren.*

*ziehen/wischen
kein trem.*

*über tiefe Saite (ad lib.)
mit Plektron sehr langsam gerieben*

(Doppel.) *s.s. (poss.)*

*(lauter Klappenschlag;
"Tonhöle" ad lib.)* *(Schlag mit
der Hand auf
Mundstück)*

(vorfahren)

ord.) *(ord.)*

no schnell wie möglich

ppp *poco* *sfz* *più p. poss.*

pp<> *pp* *sfpp*

gf *mf* *sim.* *sfz* *pp* *gf* *gf*

sfz *sfz* *<f* *f*

f *pp* *pp* *poco* *sfz* *s.s. (poss.)*

f *gf* *<mf* *f* *mp*

f *mp*

f *mf* *mf*

poco *f* *pp* *mf*

as in a mirror, darkly

In meinem neuen Stück für das Klangforum Wien bewegen mich unter anderem Aspekte von „Verunreinigungen“, wie sie sich z.B. auf (alten) Filmstreifen durch Staubpartikel und Kratzer ergeben oder die sich einem zeigen, wenn man durch ein zerkratztes Glas schaut. Für mich waren in diesem Zusammenhang zwei Aspekte wichtig: Zum einen das Zufällige der Entstehung dieser Verunreinigungen (sie gehören sozusagen nicht dazu, sondern ergeben sich), zum anderen die Möglichkeit, dieses zufällig Entstehende zu thematisieren, indem man es in einen mehr oder minder leeren Raum projiziert.

Im Zentrum der Komposition steht dieses zufällig Entstehende in Form von punktuellen Ereignissen, die scheinbar ziellos verteilt, sozusagen relationslos im Raum schweben, während das musikalische Geschehen wie eingefroren ist.

Die Vorgehensweise des Wiederholens und des ständigen (minimalen) Veränderns ist wesentlicher Bestandteil meiner kompositorischen Arbeit. Diese Methode, beispielsweise auf Sprache angewandt, verändert bei jeder Wiederholung eines Satzes oder einer Phrase seinen bzw. ihren Sinn - eine Verbindung zum Original, eine Verwandtschaft, bleiben jedoch bestehen.

Auf gleiche Weise bildete sich auch der Titel des Stückes heraus, der in seiner (momentanen) Form sozusagen lediglich zum Hinweis auf sich selbst, seine ursprüngliche Originalversion, und quasi zu dessen Vertreter wurde.

Return

Als ich meiner Komposition den Titel *Return* gab, wollte ich damit die Rolle der Wiederholung in der Musik betonen, und das Phänomen der Wiederholung an sich, wie es in der Musikgeschichte häufig anzutreffen ist. Ich denke da an verschiedene Formen von Wiederholungen, von wiederkehrenden kurzen musikalischen Abschnitten, Motiven und Klängen bis hin zur Wiederholung von formalen Einheiten (wie z.B. in der Sonatenhauptsatzform). Wiederholungen können originalgetreu direkt hintereinander erklingen oder durchsetzt sein von anderem musikalischen Material.

In *Return* sind die Wiederholungen weder allzu deutlich noch genau lokalisiert. In der Komposition verwende ich Varianten, Variationen im Klang. Wie der Titel schon nahe legt, sind wir in *Return* mit der Situation einer Rückkehr konfrontiert, bei der das musikalische Material sich nach seiner vorübergehenden Abwesenheit (oder vielleicht nur nach seiner Transformation?) neu konstituiert.

This page of a musical score contains ten staves of music. The notation includes various dynamics such as *f*, *mf*, *pp*, *ppp*, *fz*, and *arco*. Performance instructions include *senza sordino*, *arco*, *Stoppschlag*, *Vibr.*, *Mba*, *T.T.*, *Rimshot*, and *Spalt*. The score features numerous slurs, accents, and articulation marks. A circled number '11' is present at the top of the first staff. The bottom staff includes specific performance directions: *Mba*, *Vibr.*, *Stoppschlag*, *Mba*, *arco*, *Bck*, *arco*, *Stoppschlag*, *Vibr.*, and *arco*.

kahles Astwerk

Die Singstimme wird in meiner Haiku-Vertonung primär klanglich eingesetzt. Der Haiku-Text, der dem Stück eher als Motto vorangestellt ist, erscheint nur spärlich (meist gesprochen) in Andeutungen. Diese Textbehandlung soll auf spielerische Weise die im Haiku angelegte Konzentration des Wortes auf das Wesentliche weiter fortführen.

Loses

Die Instrumente und ihre klanglichen Möglichkeiten (also das musikalische Material) sind für mich mit dem kompositorischen Prozess auf das Engste verbunden. Solcherlei instrumentenspezifische „Klanglichkeiten“ bilden stets Ausgangspunkte meiner Stücke. Die Ausarbeitung und Bestimmung der zeitlichen Aufeinanderfolge der klanglichen Zustände lässt in weiterer Folge die Komposition und ihre Form entstehen, indem den verschiedenen Klangkonstellationen die Möglichkeit der Entwicklung bzw. der Entfaltung, der Selbst-Reflexion gegeben wird.

In meinem Orchesterstück *Loses* gibt es auch diese Art klanglicher Situationen, die - verschiedenen Verläufen unterworfen - zum Teil ineinander übergehen, nebeneinander stehen, sich zum Teil selbstständigen oder Transformationen in andere Zustände durchlaufen. Darüber hinaus werden in *Loses* die Klangkonstellationen diversen Prozessen unterworfen, bei denen partiell widersprüchliche Kräfte wirken: Bei klar in bestimmte Richtung orientierten Prozessen finden sich - im Sinne einer Antithese, jedoch in stark abgeschwächter Form - entgegen gerichtete Bewegungen, was im Endeffekt eine gewisse Relativierung, ein In-Frage-Stellen des Geschehenen bewirkt, sodass es scheinbar zusammenhangslos, richtungslos, beziehungslos erscheint.

Vom Verschwinden einer Landschaft II

Vom Verschwinden einer Landschaft II sucht trotz bzw. gerade wegen der unterschiedlichen Instrumentenidiome (Klavier und Streicher) nach klanglichen Gemeinsamkeiten. Dabei sollten sich aufgrund gleicher Spieltechniken und/oder rhythmischer Strukturen klangliche Ähnlichkeiten „ereignen“.

as in a mirror, darkly

In creating my new piece for Klangforum Wien, the things that moved me included aspects of “impurities” such as those that occur in (old) films due to dust particles and scratches, or that are revealed when one peers through scratched glass. For me, two points were important here: first the coincidental way in which these impurities come to be (since they are not ‘integral’ to the material but rather ‘happen’ to it), and second the possibility of using such chance occurrences as a theme in their own rite by projecting them into a more-or-less empty space.

At the centre of this composition, therefore, is just such a randomly occurring phenomenon—realised as isolated events distributed in a seemingly aimless way, floating within the space without being related to one another or anything else, with the musical action virtually frozen.

The use of repetition and constant (minimal) changes is an important part of the way in which I compose. Applying this method to language, for example, changes the meaning of the words with each repetition of a sentence or a phrase—there does remain a certain connection or relatedness to the original, however.

It was in the same way that this work’s title arose; in its (momentary) form, it has become merely a reference to itself, to its ‘original-original’ version—and thus its own quasi-representative.

Return

In giving my composition the title *Return*, I meant to highlight the role of repetition in music as well as the phenomenon of repetition in and of itself, as it is often to be found over the course of music history. I am thinking here of various forms of repetition: from recurring brief musical passages, motifs and sounds all the way to the repetition of entire formal units (such as in sonata-allegro form). Repetitions can take place true to the original and consecutively, or be shot through with other musical material.

In *Return*, the repeats are neither particularly clear nor precisely localized. In composing it, I used other variants, variations in sound. As the title already suggests, *Return* confronts us with a situation in which the musical material reconstitutes itself following its temporary absence (or perhaps just its transformation?).

kahles Astwerk

In this haiku setting [the title of which translates to English as “bare branches”], the singing voice is employed mainly for its sonority. The haiku text, which serves this piece primarily as a motto, appears only in an implied manner and occasionally (usually spoken). This treatment of the text is meant as an extension of the way in which haikus distil words to their essence.

Loses

For me, the instruments and their sonic possibilities (i.e., the musical material in and of itself) exhibit the closest possible connection to the compositional process. Such instrument-specific sonorities always represent starting points for my pieces. The working-out and determination of the chronological ordering of sonic states leads by extension to the composition and its form in that the various constellations of sound are given the opportunity to develop, unfold and reflect upon themselves.

My orchestral piece *Loses* [meaning „detached“ or „loose elements“] also includes such sound-related situations which—subjected to various processes—in part reach into and stand next to one another, make themselves semi-independent or undergo transformations into other states. Above and beyond all this, *Loses* puts the sonic constellations through various processes where (in part) contradictory forces prevail, which is to say: in processes which are aimed clearly in a certain direction, there also exists opposing motion—in the sense of an antithesis, though strongly weakened—which ultimately effects a certain relativisation, a questioning of what has happened, so that it all appears to be bereft of context, without direction, devoid of relationships.

Vom Verschwinden einer Landschaft II

Vom Verschwinden einer Landschaft II [On the Disappearance of a Landscape II] searches for sonic commonalities despite—or perhaps because of—the differing instrumental idioms employed (piano and strings). In doing so, identical playing techniques and/or rhythmic structures are intended to cause such commonalities to ‘occur.’

Joanna Wozny

Wurde 1973 im polnischen Zabrze geboren. Von 1992 bis 1999 absolvierte sie in Katowice (Polen) ein Magisterstudium der Philosophie. Parallel dazu begann sie 1996 ein Kompositions- und Musiktheoriestudium an der Kunstuniversität Graz (Österreich) bei Gerd Kühr und Beat Furrer, das sie 2003 mit Auszeichnung abschloss. 2002/2003 nahm Joanna Wozny zusätzlich Kompositionsunterricht bei Younghy Pagh-Paan. Seit 2007 wird das Gesamtwerk von Joanna Wozny bei der Edition Juliane Klein, Berlin, verlegt. Joanna Wozny lebt als freischaffende Komponistin in Graz.

Als Komponistin erhielt Joanna Wozny zahlreiche Preise und Auszeichnungen, darunter das Stipendium der Stefan-Batory-Stiftung (Warschau) 1997, den Musikförderungspreis der Stadt Graz 2001, das Österreichische Staatsstipendium für Komponisten 2005 und 2008, das Andrzej-Dobrowolski-Kompositionsstipendium 2008, den Erste Bank Kompositionsauftrag 2010 und den SKE publicity award 2010. 2010/11 war sie „Young composer in residence“ des Ensemble „PHACE“ und 2011 Composer in Residence an der Kunst-Station St. Peter in Köln. Joanna Woznys Schaffen umfasst das gesamte Spektrum der Instrumentalmusik – von Solo- und Kammermusikwerken bis zu Ensemble- und Orchesterkompositionen – sowie Werke für Chor und Gesang sowie elektronische Musik.

Sie schrieb Auftragswerke für das Kulturzentrum bei den Minoriten Graz, den ORF, das Münchner Rundfunkorchester, die Klangspuren

Schwaz, das Wiener Mozartjahr 2006, den Warschauer Herbst, und das Musikprotokoll Graz. Ihre Kompositionen wurden auf zahlreichen bedeutenden Festivals gespielt, darunter Wien Modern, Musikprotokoll Graz, Ultraschall-Festival Berlin, Warschauer Herbst und Forum Neuer Musik Köln. Ihre Werke wurden u. a. durch das Radiosinfonieorchester Wien, das Münchner Rundfunkorchester, das Klangforum Wien, das Ensemble Wiener Collage, das Ensemble PercussioNova, das ensemble courage, das Ensemble PHACE, den EWCM und die Cappella Nova Graz uraufgeführt.

Joanna Wozny was born in the Polish city of Zabrze in 1973. She earned a master's degree in philosophy studying from 1992 to 1999 in Katowice, Poland. In 1996 she also commenced studies in composition and music theory at the University of Music and Performing Arts Graz with Gerd Kühr and Beat Furrer, from which she graduated with honours in 2003. During the 2002/2003 academic year, Wozny also received composing instruction from Younghy Pagh-Paan. Since 2007, all works by Joanna Wozny have been published by Edition Juliane Klein in Berlin. Joanna Wozny lives as a freelance composer in Graz.

As a composer, Joanna Wozny has received numerous awards and honours including a grant from the Stefan Batory Foundation (Warsaw) in 1997, an Advancement Award for Music from the City of Graz in 2001, the Austrian State Scholarship for Composers in 2005 and 2008, the Andrzej Dobrowolski Composition

Scholarship of 2008, the Erste Bank Composing Commission of 2010 and the SKE Publicity Award of 2010. 2010/11 she was the Young Composer in Residence of the ensemble PHACE | CONTEMPORARY MUSIC, and in 2011 she was Composer in Residence at the venue Art Station St. Peter in Cologne. Wozny's oeuvre encompasses the entire spectrum of instrumental music—from solo and chamber music works to ensemble and orchestra compositions, as well as choral and other vocal works and electronic music. She has written works commissioned by the Cultural Centre of the Minorites in Graz, the ORF, the Munich Radio Orchestra, the Klangspuren Festival of Contemporary Music in Schwaz, Vienna Mozart Year 2006, Warsaw Autumn and the Musikprotokoll concert series in Graz. Her compositions have been featured at numerous major festivals including Wien Modern, Musikprotokoll Graz, Ultraschall Festival Berlin, Warsaw Autumn and Forum Neuer Musik in Cologne. Ensembles performing her works have included the Vienna Radio Symphony Orchestra, the Munich Radio Orchestra, Klangforum Wien, Ensemble Wiener Collage, PercussioNova, ensemble courage, PHACE, the EWCM and Cappella Nova Graz.

InterpretInnen/performers

Sascha Armbruster (Saxophon) wurde 1974 in Lahr/Schwarzwald (D) geboren. Nach Studien für Saxofon in Basel bei Iwan Roth und Marcus Weiss sowie dem « Premier Prix à l' Unanimité » am Conservatoire de Paris bei Claude Delangle, spezialisierte er sich auf die zeitgenössische Musik und deren Grenzgebiete. Er spielt mit den führenden Ensembles für zeitgenössische Musik wie dem Ensemble Modern, dem Ensemble recherche und dem Klangforum Wien. Er ist Mitglied und Gründer des ARTE Quartetts (Basel). Er ist Dozent für Saxofon und Leiter des Studios für Neue Musik an der Musikhochschule Luzern.

Sascha Armbruster (saxophone) was born in Lahr (GER) in 1974. After studying saxophone in Basel with Iwan Roth and Marcus Weiss, as well as receiving the "Premier Prix à l' Unanimité" at the Conservatoire de Paris following studies there under Claude Delangle, he specialized in contemporary music and its peripheral areas. He has since played with leading contemporary music ensembles such as Ensemble Modern, Ensemble recherche and Klangforum Wien, and is a member and co-founder of the ARTE Quartet (Basel). Armbruster also works as a saxophone instructor and as head of the Studio for New Music at the Music Department of the Lucerne University of Applied Sciences and Arts.

Claudia Herr (Mezzosopran) wurde in Dresden (D) geboren. Ihre Diplome in Solo-Konzert-Gesang und Vokal-Pädagogik absolvierte sie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock. Danach Gesangsstudien bei Ernst Haefliger (Schweiz) seit 2003 bei Gundula Hintz (Berlin). Sie war Meisterschülerin von Wolfgang Rihm. Sie arbeitet mit bedeutenden Komponisten und Interpreten unserer Zeit, singt die Werke von Aribert Reimann, Wolfgang Rihm, Karlheinz Stockhausen, Rainer Rubbert, Martin Daske, Sidney Corbett, Lera Auerbach, Walter Zimmermann, Ralf Hoyer, Susanne Stelzenbach, Juliane Klein und vielen anderen mehr.

Claudia Herr (mezzo soprano) was born in Dresden (GER). She completed her diplomas in solo concert vocal performance and vocal pedagogy at the Rostock University of Music and Theatre in Rostock. She followed these degrees with voice studies under Ernst Haefliger (Switzerland) and—from 2003—with Gundula Hintz (Berlin), and she was a master class student of Wolfgang Rihm. She works together with important composers and performers of our era and performs music by Aribert Reimann, Wolfgang Rihm, Karlheinz Stockhausen, Rainer Rubbert, Martin Daske, Sidney Corbett, Lera Auerbach, Walter Zimmermann, Ralf Hoyer, Susanne Stelzenbach, Juliane Klein and many others.

Andreas Lindenbaum (Violoncello) wurde 1963 in Detmold (D) geboren. Er studierte Violoncello und Komposition an der Musikhochschule

Detmold und an der School of Music in Bloomington bei Janos Starker. Ein Jahr Schauspielunterricht und Mitarbeit in einer freien Schauspielgruppe. Professor für Violoncello am Konservatorium Wien. Auftritte als Solist und Kammermusiker bei den großen europäischen Festivals. Mitglied des Tetras-Quartetts. Seit 1989, ist er Mitglied des Klangforum Wien.

Andreas Lindenbaum (violoncello) was born in Detmold (GER). He studied violoncello and composition at NWD Musikhochschule in Detmold. In 1986, a grant awarded by the „Rotary Foundation International“ gave Andreas Lindenbaum the opportunity to study at the School of Music Bloomington/USA in the class of Janos Starker. Since 1989, the year he moved to Vienna, he has been a member of Klangforum Wien, he has been teaching at the Conservatory of the City of Vienna since 1990.

Dimitrios Polisoidis (Viola), wurde 1961 in Thessaloniki (GR) geboren. Violinstudium bei Dany Dossiou in Griechenland und Christos Poyzoides in Graz, Violastudium bei Herbert Blendinger. Stimmführer der Bratschen im Philharmonischen Orchester in Graz. 1993 wurde er Mitglied des Klangforum Wien sowie von dessen Streichquartett (Tetras Quartett). Seit 1993 spielt er mit dem Trio Dahinden Kleeb Polisoidis. Seit 1995 am Elektronischen Institut der Musikuniversität in Graz (IEM Graz). Solistische Auftritte mit dem Orchestre des Pays de Savoie, Tonhalle Zürich, RSO Wien, Ensemble Varianti Stuttgart u. a.

Dimitrios Polisoidis (viola) was born in Thessaloniki (GR) in 1961. He studied violin under Dany Dossioui in Greece and Christos Poyzoides in Graz, as well as viola with Herbert Blendinger. He is principal violist of the Philharmonic Orchestra in Graz. In 1993, he became a member of both Klangforum Wien and that ensemble's string quartet (the Tetras Quartet). 1993 also saw him begin performing as part of Trio Dahinden Kleeb Polisoidis. Since 1995 he has worked at IEM Graz, the electronic music institute at Graz University of Music and Performing Arts. Polisoidis has made solo appearances with the Orchestre des Pays de Savoie, the orchestra of the Tonhalle in Zurich, the Vienna RSO, Ensemble Varianti Stuttgart and others.

Janna Polyzoides (Klavier) wurde in Graz (A) geboren und studierte bei Sebastian Benda. Sie konzertierte bei Festivals wie Wien Modern, Menuhin-Festival Gstaad, Wiener Festwochen und u.a. der Kölner Philharmonie, Wigmore Hall London, dem Musikverein Wien, Mozarteum Salzburg. Als Kammermusikerin trat sie mit dem Arcus Ensemble Wien, dem Duo Demetrius & Janna Polyzoides und dem Cellisten Martin Hornstein auf.

Janna Polyzoides (piano) was born in Graz (A) and studied under Sebastian Benda. She has played at festivals including Wien Modern, the Menuhin Festival Gstaad and the Vienna Festival, and at venues including the Philharmonie in Cologne, London's Wigmore Hall, the Musikverein in Vienna and Salzburg's Mozarteum.

As a chamber musician, she has appeared with Arcus Ensemble Wien, Duo Demetrius & Janna Polyzoides and the cellist Martin Hornstein.

Sophie Schafleitner (Violine) wurde 1974 in Salzburg (A) geboren. Nach der Ausbildung am Mozarteum bei Irmgard Gahl absolvierte sie ein Konzertfachstudium für Violine an der Musik-universität Wien bei Gerhard Schulz. Seit 1997 ist Sophie Schafleitner Mitglied des Klangforum Wien und trat auch als Solistin bei Festivals wie Wien Modern, den Hörgängen und den Wiener Festwochen auf. Neben der Beschäftigung mit Neuer Musik liegt ein weiterer Schwerpunkt auf klassischer Kammermusik und seit 2003 auch in der Betreuung der Violinklasse von Gerhard Schulz als seine Assistentin an der Musikuniversität Wien.

Sophie Schafleitner (violin) was born in Salzburg (A) in 1974. Following studies at the Mozarteum with Irmgard Gahl, she completed a concert diploma in violin at Vienna's University of Music and Performing Arts with Gerhard Schulz. Since 1997, Schafleitner has been a member of Klangforum Wien, and she has also appeared as a soloist at festivals including Wien Modern, Hörgänge and the Vienna Festival. Her activities in contemporary music are joined by a further emphasis on classical chamber music, and since 2003 she has also provided instruction to the violin class of Gerhard Schulz as his assistant at the University of Music and Performing Arts, Vienna.

Ensembles

courage - Dresdner Ensemble für zeitgenössische Musik 1997 haben sich auf eine Initiative des Komponisten Benjamin Schweitzer Instrumentalisten zusammengeschlossen, um ein innovatives und selbstverwaltetes Ensemble für zeitgenössische Musik in Dresden zu etablieren. Im Jahr 2000 wurde Titus Engel als musikalischer Leiter des Ensembles berufen, seit 2009 ist er auch künstlerischer Leiter. 2001 erhielt das Ensemble einen Förderpreis der Ernst-von-Siemens-Musikstiftung und 2004 den Förderpreis der Landeshauptstadt Dresden. Neben internationaler Konzerttätigkeit mit Schwerpunkt Junge Komponisten seit 2004 auch vermehrt szenische Projekte. 2006 u.a die UA von Chaya Czernowins „Pilgerfahrten“. 2008 von Elena Mendozas Niebla. Seit 2009 Ensemble in Residenz am Festspielhaus Hellerau.

courage - (Dresden ensemble for contemporary music) was founded in 1997 in Dresden. The group has a core of 15 musicians and presents concerts with repertoire ranging from solo compositions to chamber symphony size works. Alongside its own performance season in Dresden the ensemble presents concerts at festivals all over Europe. Sponsored by the prestigious Siemens Arts Program, the City of Dresden, the Deutscher Musikrat, and the State of Saxony has given the ensemble premiere performances by established composers such as Chaya Czernowin, Gerhard Staebler, Sidney Corbett as well as dozens of premieres by

emerging composers. Since 2004 opera projects. In 2008 was the premiere recording of Chaya Czernowin's Winter Songs. In 2001 they received the emerging artists Prize by the „Ernst-von-Siemens Foundation for Music“ (Förderpreis für Musik) , in 2004 it was awarded the „Cultural Prize of the City of Dresden“. The main focus of the ensemble's repertoire are works by young, emerging international composers.

Der **European Workshop for Contemporary Music** (EWCM) wurde 2003 von der Projektgesellschaft des Deutschen Musikrates und dem polnischen Festival „Warschauer Herbst“ ins Leben gerufen. Bis 2007 unter dem Namen „Polnisch-Deutsche Ensemblewerkstatt für Neue Musik“, setzt sich die Initiative die Förderung junger MusikerInnen im Bereich zeitgenössischen Musikschaflens zum Ziel. Sie bietet einerseits eine Plattform, die speziellen Spieltechniken Neuer Musik einzuüben, andererseits die Möglichkeit, bedeutende Werke des zeitgenössischen Repertoires und deren Ästhetik kennen zu lernen. Daneben hat es sich der EWCM zur Aufgabe gemacht, neue Werke junger Komponisten aus den am Projekt beteiligten Partnerländern einzustudieren. Diese regelmäßigen Uraufführungen sollen zur Erkundung von Musik und Kultur anderer Nationen ermuntern. In diesem Sinne zählen der kulturelle Austausch und die künstlerische Zusammenarbeit als wichtiger Bestandteil

internationaler Verständigung zu den zentralen Anliegen des Workshop. Beim Warschauer Herbst ist der EWCM inzwischen zu einer festen Größe im Festivalprogramm geworden, ebenso war er mehrmals Gast und Residence Ensemble bei diversen europäischen Festivals.

The **European Workshop for Contemporary Music** (EWCM) was founded in 2003 by the project company of the German Music Council and the Polish festival Warsaw Autumn. Formerly known (until 2007) as the “Polish-German Ensemble Workshop for New Music,” this initiative has as its goal the advancement of young musicians in contemporary music activities. It offers a platform through which to gain experience with the special playing tech-

niques used in contemporary music, as well as the opportunity to become acquainted with important contemporary works and their aesthetics. Furthermore, the EWCM has made it its mission to rehearse new works by young composers from the participating partner countries. These regular premières are meant to encourage the exploration of music and cultures from other nations. In this sense, cultural exchange and artistic collaboration—as important elements of international communication and understanding—are among the Workshop’s central goals. At Warsaw Autumn, the EWCM has by now become a fixture in the festival programme; it has also been present at various other European festivals with both guest appearances and as an ensemble-in-residence.



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.

ORF Radio-Symphonieorchester Wien



Das ORF Radio-Symphonieorchester Wien ging 1969 aus dem Großen Orchester des Österreichischen Rundfunks hervor und profilierte sich seitdem als eines der vielseitigsten Orchester in Österreich. Seit der Gründung des RSO Wien liegt der Schwerpunkt des Orchesters vor allem auf der Pflege der zeitgenössischen Musik. Unter seinen Chefdirigenten Milan Horvat, Leif Segerstam, Lothar Zagrosek, Pinchas Steinberg und Dennis Russell Davies erweiterte das ORF-Orchester kontinuierlich sein Repertoire von der Vorklassik bis zur Avantgarde. In der Saison 2002 übernahm Bertrand de Billy als Chefdirigent das RSO Wien und seit Herbst 2009 ist der vielfach ausgezeichnete ungarische Komponist und Dirigent Peter Eötvös erster ständiger Gastdirigent. Cornelius Meister übernahm mit Herbst 2010 das Chefdirigat.

Neben eigenen Konzertreihen im Musikverein und im Wiener Konzerthaus tritt das Orchester regelmäßig bei den großen Festivals im In- und Ausland auf, wobei eine besonders enge Bindung an die Salzburger Festspiele besteht. In den letzten Jahren hat sich das RSO Wien mit

Produktionen im Theater an der Wien auch als Opernorchester etabliert. Seit 2007 sind das Orchester und das Theater durch eine enge Zusammenarbeit verbunden.

Die umfangreiche Aufnahme­tätigkeit des RSO Wien für den ORF und für CD-Produktionen umfasst Werke aller Genres, darunter viele Er­steinspielungen von Vertretern der klassischen öster­reichischen Moderne und österreichischer Zeitgenossen. Unter der Leitung von Bertrand de Billy fügte das Orchester zu seiner reichen Diskografie interessante Super Audio CD-Produktionen mit Werken von George Gershwin, Maurice Ravel, Richard Wagner, Richard Strauss und Ludwig van Beethoven hinzu. Weiters entstand eine Gesamtaufnahme der 9 Symphonien von Egon Wellesz, Orchestermusik von Josef Matthias Hauer und Ersteinspielungen der Musik von Erich Zeisl. Mit einer Vielzahl von Ausstrahlungen und Konzertübertragungen liefert das ORF-Orchester auch einen wesentlichen Beitrag zum Hörfunkprogramm des ORF (Ö1).

The Vienna Radio Symphony Orchestra (Vienna RSO) of the ORF, the Austrian Broadcasting Corporation, was created from the Großes Orchester des Österreichischen Rundfunks in 1969, and it has since made a name for itself as one of Austria's most versatile orchestras. Ever since the Vienna RSO's establishment, its emphasis has been above all on the performance of contemporary music. Under its chief conductors Milan Horvat, Leif Segerstam, Lothar Zagrosek, Pinchas Steinberg and Dennis Russell Davies, the ORF orchestra has continu-

ally broadened its repertoire, a body of works ranging from pre-classicism to the avant-garde. In the 2002 season, Bertrand de Billy assumed the post of chief conductor at the Vienna RSO, and the widely acclaimed Hungarian composer and conductor Peter Eötvös has been first guest conductor since the autumn of 2009. Cornelius Meister, has taking over the chief conductor's post in the autumn of 2010.

In addition to performing in its own concert series at the Musikverein and the Vienna Konzerthaus, the orchestra appears regularly at the major domestic and foreign festivals, and it enjoys a particularly close relationship with the Salzburg Festival. During recent years, the Vienna RSO has also established itself as an opera orchestra with productions at Vienna's Theater and der Wien. The orchestra has enjoyed a close working relationship with this opera venue since 2007.

The extensive recording activities of the Vienna RSO for the ORF and for CD productions encompass works from all genres, including many première recordings of works by representatives of Austrian classical modernism and contemporary music. During the tenure of conductor Bertrand de Billy, the orchestra has added interesting Super Audio CD productions with works by George Gershwin, Maurice Ravel, Richard Wagner, Richard Strauss and Ludwig van Beethoven its already rich discography. The orchestra has also finished a complete recording of the 9 symphonies by Egon Wellesz, as well as a CD of orchestral works by Josef Matthias Hauer and première recordings of

music by Erich Zeisl. The extensive discography of this ORF-sponsored orchestra joins live concert broadcasts to make an important contribution to the programming of the national cultural radio station Ö1 (ORF).

<http://rso.ORF.at>

Dirigenten/conductors

Rüdiger Bohn ist musikalischer Leiter und Mitbegründer der Zeitgenössischen Oper Berlin, Erster Gastdirigent des Ensembles TIMF in Korea und Professor für Dirigieren an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf. Er studierte Klavier und Dirigieren an den Musikhochschulen von Köln und Düsseldorf. Meisterkurse bei Leonard Bernstein, Sergiu Celibidache und Sir John Eliot Gardiner. Kapellmeister am Theater Basel und in Lübeck. Gastdirigante an den Opernhäusern von Darmstadt, Düsseldorf, Frankfurt und Nancy. Im Rahmen seiner internationalen Konzerttätigkeit dirigierte er u.a. das Orchestre de la Suisse Romande Genève, das Orchestre de Chambre de Lausanne, das Orchestre Radio-Symphonique de Luxembourg, die Orchestra Sinfonica della RAI in Rom und Turin, das Orchestra del Teatro Comunale di Bologna und das Koreanische Sinfonieorchester. Konzerttourneen führten ihn nach Italien, Frankreich, Spanien, Korea, die USA und Canada. Er war bei den wichtigsten europäischen Festivals für Neue Musik zu Gast.

Rüdiger Bohn is the musical director and a co-founder of the contemporary opera company Zeitgenössische Oper Berlin, First Guest Conductor of Ensemble TIMF in Korea, and a professor of conducting at the Robert Schumann Hochschule in Düsseldorf. Bohn studied piano and conducting at the music academies of Cologne and Düsseldorf, as well as attending master classes given by Leonard Bernstein, Sergiu Celibidache and Sir John Eliot Gardiner. Later on, he served as musical director at the theatres of Basel and Lübeck. Bohn has also appeared as a guest conductor at the opera houses of Darmstadt, Düsseldorf, Frankfurt and Nancy. His international concert career has seen him conduct ensembles including Geneva's Orchestre de la Suisse Romande, the Orchestre de Chambre de Lausanne, the Orchestre Radio-Symphonique de Luxembourg, the Orchestra Sinfonica della RAI of Rome and of Turin, the Orchestra del Teatro Comunale di Bologna and the Korean Symphony Orchestra. Concert tours have taken him to Italy, France, Spain, Korea, the USA and Canada. He has also been a guest of the most important European contemporary music festivals.

Martyn Brabbins studierte zunächst Komposition in London, später Dirigieren bei Ilya Musin in Leningrad. 1988 gewann er den ersten Preis im Dirigentenwettbewerb von Leeds. Er dirigierte die wichtigsten britischen Symphonieorchester und war 15 Jahre lang fester Gastdirigent des BBC Scottish Symphony Orchester. Er ist auch in Europa als Gastdirigent viel-

gefragt, und ist mehrmals mit RSO Wien aufgetreten. Neben seiner internationalen Tätigkeit im zeitgenössischen Fach trat er immer wieder auch als Operndirigent in Erscheinung (Amsterdam, Frankfurt, Hamburg, English National Opera). 2005-2007 war er künstlerischer Leiter des Cheltenham International Festival of Music.

Marty Brabbins was Artistic Director of the Cheltenham International Festival of Music 2005-2007, he was Associate Principal Conductor of the BBC Scottish Symphony Orchestra 1994-2005. After studying composition in London and then conducting with Ilya Musin in Leningrad, his career was launched when he won first prize at the 1988 Leeds Conductors' Competition. Since then Brabbins has regularly conducted all the major UK orchestras and is much sought-after in Europe. He conducts the RSO Wien in the Konzerthaus and guests with the Dresden Philharmonic, Royal Flanders Philharmonic and Netherlands Radio Chamber. Further afield, he conducts Belshazzar's Feast in Utah, and conducts the Sydney Symphony, Melbourne Symphony, West Australian Symphony and Malaysian Philharmonic.

Titus Engel wurde 1975 in Zürich geboren. Er studierte Musikwissenschaft und Philosophie in Zürich und Berlin, sowie Dirigieren bei Christian Kluttig in Dresden. Er war Assistent von Sylvain Cambreling, Peter Rundel und Marc Albrecht. Seit 2000 ist er Dirigent, seit 2009 auch künstlerischer Leiter des Dresdner Ensemble für zeitgenössische Musik courage. Als Gastdirigent

leitete er u.a. das Orchestre de l'Opéra national de Paris, das Orchester der Deutschen Oper Berlin, das WDR-Rundfunkorchester, das Zürcher und Basler Kammerorchester, das Ensemble Resonanz, die musikFabrik NRW, das Ensemble Recherche und das Ensemble Modern. Er leitete zahlreiche Opernproduktionen u.a. bei der Ruhrtriennale, dem Teatro Real Madrid und bei den Berlin Festspielen. Titus Engel ist Initiator der Akademie Musiktheater Heute, sowie der Ligerzer Opernwerkstatt und Herausgeber mehrerer Bücher zur aktuellen Oper.

Titus Engel was born in Zurich in 1975. He studied musicology and philosophy in Zurich and Berlin, as well as conducting under Christian Kluttig in Dresden. As an assistant to Sylvain Cambreling, Peter Rundel and Marc Albrecht, he has worked at the opera houses of Berlin, Paris, Madrid and Lisbon. Engel has worked as a conductor since 2000, and since 2009 he has also been Artistic Director of the Dresden-based contemporary music formation "ensemble courage". As a guest conductor, he has led ensembles including the Orchestre de l'Opéra national de Paris, the Orchestra of the Deutsche Oper Berlin, the WDR Symphony Orchestra, the Zurich Chamber Orchestra, the Basel Chamber Orchestra, Ensemble Resonanz, musikFabrik NRW, Ensemble Recherche and Ensemble Modern. Titus Engel is the initiator of the project Akademie Musiktheater Heute and the opera workshop Ligerzer Opernwerkstatt, and has also edited several books on present-day opera.

Enno Poppe wurde in Hemer im Sauerland geboren. Er studierte Dirigieren und Komposition an der Hochschule der Künste Berlin, u.a. bei Friedrich Goldmann und Gösta Neuwirth. Weiterführende Studien im Bereich Klangsynthese und algorithmische Komposition. Seit 1998 ist er musikalischer Leiter des ensemble mosaik; im selben Jahr erhielt er den Boris-Blacher-Preis für *Gelöschte Lieder*. 2001 erhielt er den Kompositionspreis der Stadt Stuttgart für *Knochen*, 2001 den Förderpreis der Ernst-von-Siemens-Musikstiftung gemeinsam mit dem ensemble mosaik, 2002 den Busoni-Preis der Berliner Akademie der Künste. 2002/03 war er Stipendiat der Akademie Schloss Solitude. 2004 folgte der Förderpreis der Ernst-von-Siemens-Musikstiftung, 2005 der Schneider-Schott-Musikpreis, 2006 der Förderpreis Musik der Akademie der Künste Berlin. 2002-2004 war er Lehrbeauftragter für Komposition an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin.

Enno Poppe was born in Hemer, Sauerland, Germany. He studied conducting and composition at the Hochschule der Künste Berlin, with Friedrich Goldmann and Gösta Neuwirth, among others. Further studies of sound synthesis and algorithmic composition. Since 1998 he has been musical director of ensemble mosaik; that same year he won the Boris-Blacher-Preis for his *Gelöschte Lieder*. In 1999 he was invited to the Boswil composers seminar; in 2001 he received a stipend from the Wilfried-Steinbrenner-Stiftung. In 2001 he was awarded the composition prize of the

City of Stuttgart for *Knochen*, in 2001 he received the Förderpreis of the Ernst-von-Siemens-Musikstiftung, together with the ensemble mosaik, and in 2002 the Busoni-Preis of the Akademie der Künste in Berlin. In 2002–3 he received a stipend from the Akademie Schloss Solitude. In 2004 he received the Förderpreis of the Ernst-von-Siemens-Musikstiftung, in 2005 the Schneider-Schott-Musikpreis, and in 2006 the Förderpreis Musik of the Akademie der Künste in Berlin. In 2002–4 he was lecturer in composition at the Hochschule für Musik “Hanns Eisler” in Berlin.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter:
All artist biographies at:
www.kairos-music.com

English translation: Christopher Roth

**Musik
ist
Mehr
WERT**

Das *Mehr*WERT Sponsoringprogramm der Erste Bank
www.sponsoring.erstebank.at

ERSTE 
BANK

BERNHARD LANG

Die Sterne des Hungers
Monadologie VII

Sabine Lutzenberger
Klangforum Wien
Sylvain Cambreling

0013092KAI**KLAUS LANG**

the book of serenity.

Klangforum Wien
Johannes Kalitzke

0012862KAI**BERNHARD GANDER**

Bunny Games

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

0012682KAI**FRIEDRICH CERHA**

Bruchstück • Bagatellen
Instants

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
WDR Sinfonieorchester Köln
Peter Rundel
Zebra Trio

0013152KAI**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**PETER ABLINGER**

Voices and Piano

Nicolas Hodges

0013082KAI**HUGUES DUFOUT**

L'Afrique d'après Tiepolo
L'Asie d'après Tiepolo

ensemble recherche

0013142KAI**UNSUK CHIN**

Xi

Piia Komi • Samuel Favre
Dimitri Vassilakis
Ensemble intercontemporain
Patrick Davin • David Robertson
Kazushi Ono • Stefan Asbury

0013062KAI**MATTHIAS PINTSCHER**

sonic eclipse

Marisol Montalvo
International Contemporary Ensemble
Matthias Pintscher
SWR Vokalensemble Stuttgart
Marcus Creed

0013162KAI

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

© & © 2011 KAIROS Music Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS