



ROMAN HAUBENSTOCK-RAMATI (1919–1994)

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | String Trio No. 1 ("Ricercari") (1948/1978) | 04:52 |
| 2 | Konstellationen (1971) (selection)
<i>version for ensemble</i> | 10:55 |
| 3 | Multiple 4 (1965)
<i>version for oboe and horn</i> | 08:15 |
| 4 | Konstellationen (1971) (selection)
<i>version for ensemble</i> | 04:39 |
| 5 | Pluriel (1991)
<i>for string quartet</i> | 10:12 |
| 6 | Morendo – double/echo (1991/2002)
<i>for tape and bassflute</i>
<i>(flute part by Bernhard Lang)</i> | 09:50 |
| 7 | Konstellationen (1971) (selection)
<i>version for ensemble</i> | 17:09 |

TT 65:54

2 4 6 7 Vera Fischer *flutes*
2 3 4 7 Markus Deuter *oboe*
2 4 7 Gerald Preinfalk *saxophone*
2 3 4 7 Christoph Walder *horn*
2 4 7 Anders Nyqvist *trumpet*
2 4 7 Andreas Eberle *trombone*
2 4 5 7 Sophie Schafleitner *violin*
1 2 4 5 7 Gunde Jäch-Micko *violin*
1 2 4 5 7 Dimitrios Polisoidis *viola*
1 2 4 5 7 Andreas Lindenbaum *violoncello*
2 4 7 Uli Fussenegger *double bass*
2 4 7 Krassimir Sterev *accordion*

6 Peter Böhm *tape, sound technician*

Recording: ORF at WIEN MODERN 2010

Recording venue: Semper-Depot – Atelierhaus der Akademie der bildenden Künste Wien

Recording date: 30 October 2010

Recording engineer: Wolfgang Racher

Recording supervisor: Robert Pavlecka

Mastering: Christoph Amann

Graphic design: Brigitte Fröhlich

Cover: untitled (1971) by Roman Haubenstock-Ramati,
from the collection of Martin Rummel

Booklet text: Stefan Drees

Publisher: Universal Edition, except Tracks 2 4 7,
published by Ariadne, Buch & Musikverlag

Special thanks to the Adam Mickiewicz Institute for its support.

Co-production: Klangforum Wien

klangforum Wien

Hauptsponsor
ERSTE
BANK
MwV-WERT Sponsoring

ORF 
RADIO ÖSTERREICH 1

ADAM
MICKIEWICZ
INSTITUTE



**POLSKA
MUSIC**


austromechana


WIEN MODERN

Multiple 4, Beginning

Flöt

musica Teil der Ereignisse
sonst ad lib.

Blech

The image shows a musical score for a woodwind and brass section. The top staff is labeled 'Flöt' (Flute) and the bottom staff is labeled 'Blech' (Brass). The score is divided into four measures. The first measure contains a complex rhythmic pattern for the flute. The second measure features a large, dense cluster of notes for the flute, with a star symbol below it. The third measure shows a similar complex pattern for the flute. The fourth measure contains a large, dense cluster of notes for the flute. The brass section has a few notes in the first measure and a large, dense cluster of notes in the fourth measure. The text 'musica Teil der Ereignisse' and 'sonst ad lib.' is written in the middle of the score.

“... an extremely endangered and frail cosmos of sound”. Reflections on Roman Haubenstock-Ramati’s singularity as a composer

by Stefan Drees

The first impression one gets upon encountering Roman Haubenstock-Ramati’s music is its unique sound, described in Haubenstock-Ramati’s obituary by Karlheinz Essl as “... an extremely endangered and frail cosmos of sound” (Essl 1994). Roman Haubenstock-Ramati’s meticulous attention to sound and its creation is one of the main aspects of his work, and it shows in its consequences an unbetrayable “sense for the fact that sound determines form” (Knessl 1994, p. 31). This results in the examination of a very basic problem: Ever since the abandonment of tonality and, as a result, melodic elements as a means of structure, compositional coherence now needs to be achieved through the use of other strategies. From this point of view, Haubenstock-Ramati’s oeuvre with its tight connection between sound and graphic notation has to be regarded as one of the major achievements in the history of 20th century music.

Discovering Anton Webern’s music must have been one of, if not the major impulse for this development. Yet Webern’s very personal and structurally dense scores, based on the dodecaphonic aspects of the music, were not the main focus of the young composer’s attention, in fact it was the process of sparing the superfluous that results from Webern’s reduction of the sonic aspects to the essential elements of music that form “delicate and frail creations of sound” (Essl

1994) that can also be found in Haubenstock-Ramati’s early works. His *String Trio No. 1 (“Ricerarsi”)*, composed in 1948 and re-worked in 1978, is an example for this. Its delicate notation already points towards the composer’s later affection for graphic notation. Based on a dodecaphonic scale and elements of early polyphony, this short piece proves knowledge of Webern’s *String Trio*, Op. 20. Haubenstock-Ramati imitates the brevity of Webern’s example, including its lyrical quality and the use of individual colors of the instruments. At the same time, Haubenstock-Ramati’s tendency to not always strictly follow the dodecaphonic principles and his preference for using other materials than those of the themes already show a critical distance from the evolution of music as it was initiated by Webern.

The distance from Webern is most evident in the third movement of the piece, where Haubenstock-Ramati for the first time repeats multiple uneven cycles in order to create form, which is a central aspect of his later aesthetic concept. The realization that the principle of repetition is an essential aspect for both creating and perceiving musical form led to the idea of the “dynamically closed form” that Haubenstock-Ramati developed in the 1950s. It was an obvious turn against the rigorous ban of repetition that had been both a benchmark and earmark for a certain style of contemporary music even before Arnold Schoenberg’s time, and it placed Haubenstock-Ramati in a unique and isolated position in the discussions about compositional theory of the post-war avant-garde. This idea is based in the notion that the awareness of repetition is one of the most important elements of music, but not without being subject to flexible progress, which makes the relation between the

overall form and its embedded formal parts the central focus of compositional work. The basis for all this is the purely aural perception that repetition of a compositional structure can be justified only if the experience of this repetition can be modified by the “existence of a substantially different, bigger, longer” form (Knesl 1994, p. 33). The creation of form and its perception are therefore both based on the interaction of the principles of repetition and variation, and only this interaction creates the dynamic of form.

Taking this theory further, Haubenstock-Ramati created the idea of the mobile as a musical form, meaning that “two or more cycles – closed, circular structures – of different lengths are fluctuating simultaneously” (Haubenstock-Ramati 1991, p. 45) and therefore are always different in relation to each other. This creates a sort of structural counterpoint, the frame of which is subject to compositional determination, but the actual result depends on decisions of the performers in the very moment on stage. The compositional implementation of this idea is based on visual arts, more specifically on the delicate kinetic sculptures of the American artist Alexander Calder (1898–1976), characterized by the interaction of various mobile parts forming the whole. The kinetic energy of sculptures such as Calder’s *Stabile Mobile: Red Lily* (1947) or *Triple Gong* (1951) inspired Haubenstock-Ramati to explore the possibilities of variable musical forms in order to create an acoustic equivalent to Calder’s sculptures. Applying this principle to a compositional process prove the mobiles to be the base for the process of creating musical form that is subject to repetition, but at the same time diversifies

repetition within the frame of its basic outer appearance. The bigger the number of internally repeated fixed structures, the bigger the possible number of musical incidents happening when some of these structures meet and therefore the greater the tonal variety of such pieces of music.

From the second half of the 1950s onwards, Haubenstock-Ramati determined the compositional material of his compositions, but left the timing and the coincidence with the other musical elements of the work open – at least within certain boundaries –, which made each performance unique, even if the same material was used each time. This makes ambiguity a musical principle, embedded in a large form determined by the composer: “Form to me is like riffing” (Haubenstock-Ramati 1994, p. 24). In this metaphor, the deck stands for the determined form, while the order of the individual cards is a variable that changes by riffing. Probably the best example of this principle is *Mobile for Shakespeare* (1960) for voice and six players: While the score can be read linearly, it is not subdivided into conventional bars, but into sections in a circular order, which – similar to Calder’s sculptures – symbolize stable elements. Because it is the performer’s decision to choose which sections are the initial ones and if they will read the score clockwise or counterclockwise, there is a nearly unlimited number of possibilities how and at which point in time the individual parts come together. This results in a different perception of the same composed element when it is repeated within a different context. In later works, Haubenstock-Ramati modified this principle, e.g. by applying it to instrumentation or musical context, but always without

losing the grand perspective for the acoustic requirements for the elements of the mobile.

Naturally such decisions affect on the overall appearance of a piece, and Haubenstock-Ramati reacted to the flexibility of his “dynamically closed form” with a change of notation by integrating graphic notation as an addition to the expansion of limitations of the internal structure of his pieces. This results in a “controlled un-limitation of music” (Knessl 1994, p. 33) and in the loss of a unique meaning of a written piece so that it has multiple facets through its combination of fragments of conventional exact and associative music notation with graphic elements that suggest musical action. This symbiosis of music and visual arts created a new repertoire of “precisely drawn elements of action” (ibid., p. 34), which has a certain flexibility in the creation of sound in spite of being outlined in its main features. Haubenstock-Ramati’s use of both graphic elements in his scores and musical symbols in his drawings leads to the general question of the connection between visual and audible forms of expression, especially because he insisted on his visual artworks being detached from his own music, even if he used characteristic graphic elements of musical notation in them. Nevertheless, the attempts to turn some of his drawings into sound – such as the 16 graphics *Decisions* (1959–61) – made the composer declare them to be pieces of music. His somewhat ambiguous addition “Cycle for undefined solo instrument / undefined source of sound, with tape and live electronics ad libitum” leaves virtually every decision about the performance to the musician(s) and is thus substantially different to other graphic elements in his scores that are much more precisely

described in their meaning. *Konstellationen* (1971), a series of 25 colored etchings, shows patterns that are either copied in modified versions or different colours or with a different background, using a repertory of lines, dots and figures of varied size and combinations that suggest a musical interpretation just by their appearance. Looking at these drawings with the experience of similar musical works automatically leads to associations of rhythmical and dynamic markings or articulation. Therefore, they were frequently used for musical performances.

A number of works like *Multiple* (1969–70), a series of six pieces combining wind, brass and strings, consist of precisely notated and associative graphic elements. These pieces do not focus on the diversity of form that characterizes the mobiles, but instead explore the variety of sound that comes from changing the combination of instruments. Like *Multiple 4* (1969) for one wind and one brass instrument, the scores of all pieces have both passages of conventional music and graphic symbols that were invented according to the technical specificities of each instrument in mind, thus suggesting certain actions to the player, even if the part can be played by different instruments within the same family. Yet the responsibility for the final sound is not delegated to the performer, but remains with the composer who gives clear instructions on how to read the score and on how to interact with and interpret the notation.

Even if Haubenstock-Ramati in later years turned back from purely graphic layout to a modified use of the conventional music notation, exploring this extreme position brought him a very special freedom

that shows in works like the mobile *Pluriel* (1991) for string quartet. This piece also follows the concept of combining various fixed structures in a flexible way to a larger whole: In its five sections, the four individual string parts are combined to a quartet, a trio and three different duos. This means that the composer compels the musicians to communicate and connect their individual parts in order to form a meaningful whole, by using his own ideas of sound, form and notation in order to reach the most expressive vibrancy possible.

Morendo (1991), a late work for tape, takes a special position in Haubenstock-Ramati's body of work, since he was generally hesitant towards music that was fixed by any medium (and therefore static). His plan to expand the piece with a flute part could not be realized before his death, but was carried out by Bernhard Lang in 2002 upon request of the flutist Eva Furrer. Since Lang had no sketches with which to work with, but only the original tape with the electronic part of the piece, he transcribed the flute part by "translating" the tape sound through computer software into a score that was then arranged for bass flute. Lang, for whom Haubenstock-Ramati was one of the most important influences in his own aesthetic exploration of repeated musical processes (cf. Lang 2000), thus sustains in *morendo* – *double/echo* one of the major compositional principles of his elder colleague: fixed structures repeated under variable circumstances leading to new aspects of sound and musical perception.

Bibliography:

Karlheinz Essl, 'In memoriam Roman Haubenstock-Ramati', in *ton – Roman Haubenstock-Ramati*, Vienna: ISCM 1994.

Roman Haubenstock-Ramati, 'Introduction to "Credentials or "Think, Think Lucky" "' in Almanach Wien Modern 1991, Vienna: Wien Modern 1991, pp. 44–46

Roman Haubenstock-Ramati, '„... im Zweifel nicht spielen." Ein Gespräch mit Christian Scheib', in: *Positionen 20*, Mühlenbeck: Verlag Positionen 1994, pp. 24–27

Lothar Knessl, 'Töne des Abschieds. Roman Haubenstock-Ramati – ein Porträt', in *MusikTexte 54*, Cologne: Verlag MusikTexte Köln 1994, pp. 31–35

Bernhard Lang, *Repetition und Automatismus: die Bedeutung des Wiederholungsbegriffes in den Stücken der „Differenz/Wiederholung"-Serie*, Vienna: self-publication 2002.

translation: Martin Rummel

Multiple 4, End

This musical score is for a piece titled "Multiple 4, End". It is written for a woodwind section (Holz) and a brass section (Blech). The score is presented in two systems, each with a grand staff. The top system is for the woodwinds, and the bottom system is for the brass. The woodwind part includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Saxophone (Sax.). The brass part includes staves for Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), and Euphonium/Tuba (Euph./Tuba). The score is marked with "EST" and "1-2 Einzüge". The piece concludes with a final measure marked "5".

Roman Haubenstock-Ramati

Born in Krakow in 1919. Died in Vienna in 1994. Between those two dates lies the life, the fate of a survivor. A Polish Jew or a Jewish Pole? After the German fascist troops marched into Poland on 1 September 1939, that rather speculative distinction was no longer of any importance: Roman Haubenstock-Ramati's family had to flee.

Before the Soviet Union eventually joined up with the Allied Forces, the composer was arrested and banished a number of times. After his abrupt release, he tried in vain to join the Free Polish Army: he contracted typhoid fever. One of the few to recover, Haubenstock-Ramati reached Palestine via Turkmenistan, Afghanistan and Iran.

He returned to Krakow in 1947 and was soon appointed to head the radio's music department, a position which he kept until 1950 when he decided to settle in the State of Israel, founded two years before. There, he was entrusted with setting up a music library which he then directed.

Haubenstock-Ramati's first attempts at composition go back to his childhood. One of his pieces (written under the influence of Szymanowski and Stravinsky) received a public performance in Krakow when he was eighteen.

The flight from Poland first led him to Lemberg (now Lviv in the Ukraine) where he joined the composition class of the former Schoenberg pupil Józef Koffler. There he was introduced to the world of the Second Viennese School – a novelty for the young man who soon found his bearings in it and wrote pieces in the new idiom, adapted to his own needs. Koffler, executed

in 1943/1944, composed in a strict twelve-tone idiom while keeping to traditional forms but he never forced his pupils to adhere to the same stylistic tenets.

Koffler admired Webern even though he held that Webern's music led to an impasse. On that point, Haubenstock-Ramati disagreed with his professor: ever since his first encounter with a score by the Austrian composer (still in Krakow), he had been fascinated and was ready to battle it out with the older man. As he was to remember, "we would fight in a spirit of love for each other". For all their disagreements, Haubenstock-Ramati graduated from the Lemberg Music Academy.

The music that he composed in Israel proved to be far too advanced, with performances foundered on the instrumentalists' failure to come to terms with the scores. Miraculously enough, Heinrich Strobel in Germany heard of Haubenstock-Ramati's difficulties and programmed a piece at Donaueschingen in 1954. The success of the world premiere led to commissions: the harpsichord concerto *Recitativo ed aria* was composed in the same year; *Papageno's Pocket-Size Concerto* for glockenspiel and orchestra was included in the *Divertimento für Mozart* commissioned by Strobel from twelve composers to mark to 200th anniversary of the composer's birth in 1956.

Both works came to be published by Universal Edition, thanks to a meeting with Alfred Schlee, the publisher's director. It also resulted in Haubenstock-Ramati's joining the UE staff. Life began anew for the composer and his family: they left Israel in 1957 and settled in Vienna. At UE, he was appointed music editor but he also cast a critical eye on publishing projects and put forward new notational ideas which were then duly implemented.

Between 1973 and 1989, Haubenstock-Ramati acted as Professor of Composition at the Vienna Academy of Music; one of his pupils there was Beat Furrer. Similarly to a number of other composers, Haubenstock-Ramati was also a talented graphic artist. In addition to works which have considerable artistic merit, some of his scores – though meant for performance – also have a definite aesthetic value. His pictures and his scores were exhibited a number of times and he himself organised an exhibition of scores with graphic notation at Donaueschingen.

Lothar Knessl has provided the following portrait of the Roman Haubenstock-Ramati: “RHR became a quiet man and stayed that way. He was unassuming – and so were his music and his pictures. It was a reserved and endearing discreetness, a coolness tinged with warmth. He kept aloof from the glitter of public life – one reason more to ensure that his name and his work are kept alive.”

Vera Fischer

Vera Fischer was born in Basel, Switzerland, in 1973. From 1992 to 1998, she studied the flute with Günter Rumpel and Philippe Racine at the Zurich College of Music and received her orchestra and concert diploma with honours. Vera Fischer has played with various chamber music ensembles as well as with the Tonhalle Orchestra Zurich – the orchestra of the Zurich Opera. Her interest in the various means of expression inherent in Contemporary Music already commenced during her formative years. Since then she has played with formations such as Ensemble Catrall, Collegium Novum Zurich or the

basel sinfonietta, participating in the world premières of solo and ensemble pieces.

From 2003 to 2005, she successfully completed a study course as integrative voice trainer and has worked both as trainer and coach for instrumentalists ever since. In 2010, she founded the chanson duo Colette & Rose, in which she takes an active part as singer, instrumentalist and composer. In 2012 her album *mélodies démolies* was released. For her work as flautist she has received various prizes, such as the Study Prize of the Migros-Genossenschafts-Bund as well as the Ernst Göhner-Stiftung. In 1999, the municipality of Riehen/Basle awarded her its Culture Prize.

Since 2009, Vera Fischer has been teaching *Performance Practice in Contemporary Music* in the context of the master-course run by Klangforum Wien at the University of Music, Graz.

Vera Fischer became a member of Klangforum Wien in 1999.

Klangforum Wien

24 musicians from ten 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, in 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 made 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.

The members of Klangforum Wien come from Australia, Bulgaria, Germany, Finland, France, Greece, Italy, Austria, Sweden and Switzerland. Sylvain Cambreling, Friedrich Cerha and Beat Furrer are three outstanding musicians who have been awarded an honorary membership of Klangforum Wien through an unanimous decision by the ensemble. Sylvain Cambreling is first guest conductor of Klangforum Wien since 1997.

www.klangforum.at

Adam Mickiewicz Institut

The Adam Mickiewicz Institute is a national culture institution. Its activity is part of the strategy for promoting Poland abroad and for building the Polska brand. Over the last decade, the Institute has carried out over 4000 projects in 26 countries, with a total audience of 40 million people. The Institute promotes Polish culture around the world by supporting and fostering international culture exchange. It presents Poland's cultural heritage and contemporary cultural achievements, while also organising presentations of projects by foreign partners in Poland. The Institute also initiates and takes an active role in the ongoing debate concerning the economic potential of culture.

www.iam.pl/ www.culture.pl

„... extrem gefährdete, zerbrechliche Klangwelt“. Gedanken zu den Eigenheiten von Roman Haubenstock-Ramatis Komponieren

von Stefan Drees

Was bei der ersten Begegnung mit Roman Haubenstock-Ramatis Musik auffällt, ist ihre besondere Klanglichkeit, von Karlheinz Essl in einem Nachruf auf den Komponisten prägnant als „extrem gefährdete, zerbrechliche Klangwelt“ (Essl 1994) charakterisiert. In der Tat gehört die Aufmerksamkeit, mit der sich Haubenstock-Ramati dem Klang und seiner Gestaltung zugewandt hat, zu den grundlegenden Aspekten seiner Arbeit und verrät in ihrer Konsequenz einen untrüglichen „Sinn für formstiftende Funktionen der Klänge“ (Knessl 1994, S. 31). Dahinter verbirgt sich die weitreichende Auseinandersetzung mit einer grundlegenden Problematik: dass sich nämlich die Formbildung seit Preisgabe der Tonalität und dem damit einhergehenden Verzicht auf melodische Organisationsprinzipien alternative Strategien zu Nutzen machen muss, um den strukturellen Zusammenhalt des Komponierten zu gewährleisten. Von dieser Warte aus zählt Haubenstock-Ramatis Schaffen mit seiner engen Verknüpfung von klanglicher Erscheinungsweise und Schriftbild zu den substanziellsten Leistungen aus der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Entscheidende Impulse hierfür verdanken sich zwar der Begegnung mit der Musik Anton Weberns; doch waren es weniger die konstruktiven, auf Webern persönlicher, strukturell verdichteter Lesart der Dode-

kaphonie basierenden Aspekte der Partituren, die den jungen Komponisten interessierten, als vielmehr die Aussparungsprozesse, die sich aus Weberns Reduktion des Klingenden auf die wesentlichen musikalischen Elemente ergeben und in Gestalt „zarter und zerbrechlicher Klanggebilde“ (Essl 1994) auch in frühen Arbeiten Haubenstock-Ramatis zu finden sind. Paradigmatisch hierfür ist die 1948 entstandene und 1978 umgearbeitete Komposition *Streichtrio Nr. 1* („*Ricer cari*“), deren filigrane Notation bereits den Hang des Komponisten zu grafisch beeinflussten Partiturbildern erahnen lässt. Ausgehend von einer Zwölftonreihe und gestützt auf Elemente der frühen Polyphonie, kündigt das kurze Werk von einer intensiven Auseinandersetzung mit Weberns *Streichtrio op. 20*. Der Komponist bewahrt zwar die von seinem Vorbild initiierte Neigung zur Kürze samt ihrer lyrischen Grundhaltung und ihrem Gespür für instrumentale Farben, doch lassen zugleich die Tendenzen zum freien Umgang mit der Reihe und die Bevorzugung athematischer Arbeit auch eine kritische Distanz zu den von Webern angestoßenen Entwicklungen erkennen.

Am deutlichsten tritt diese Distanz im dritten Satz des Werkes hervor, wo Haubenstock-Ramati erstmals die Problematik der simultanen Wiederholung mehrerer ungleicher Zyklen als formgenerierenden Prozess berührt und sich damit bereits dem zentralen Aspekt seiner späteren ästhetischen Konzeption nähert. Gerade der Erkenntnis, dass für das Gestalten und Erfassen musikalischer Formen das Prinzip der Wiederholung ein essenzielles Moment darstellt – eine offensive Wendung gegen jenes rigorose Wiederholungsverdikt, das spätestens seit Arnold Schönberg zum Maßstab und Kennzeichen einer bestimmten

Richtung zeitgenössischen Komponierens geworden war –, verdankt sich die in den 1950er Jahren entwickelte Idee der „dynamisch geschlossenen Form“, mit der Haubenstock-Ramati in den kompositionstheoretischen Diskursen der Nachkriegs-Avantgarde eine singuläre, isolierte Position einnahm. Ihr liegt das Bewusstsein dafür zugrunde, dass Musik zwar einerseits gerade von Wiederholungen lebt, andererseits das Wiederholungsprinzip jedoch zugleich auch dem Charakter einer dynamischen Progression Rechnung tragen muss, wodurch der Umgang mit dem Verhältnis zwischen übergeordneter Großform und formalen Binnenstrukturen zum zentralen Anliegen der kompositorischen Arbeit wird. Grundlage hierfür ist der auf die Hörwahrnehmung verweisende Gedanke, dass die Wiederholung einer komponierten Struktur nur dann wirklich gerechtfertigt ist, wenn die Erfahrung ihrer Rekapitulation durch gleichzeitige „Anwesenheit einer materiell anders dimensionierten, größeren, längeren“ Form (Knessl 1994, S. 33) modifiziert werden kann. Formgebung und -wahrnehmung basieren demnach auf der Wechselwirkung der beiden Prinzipien Wiederholung und Variation, aus der die Form überhaupt erst ihre Dynamik gewinnt.

Von diesen Fragestellungen her entwickelte Haubenstock-Ramati das Denkmodell von der musikalischen Form des „Mobiles“, die sich dann ergibt, „wenn zwei oder mehrere ungleich lange Zyklen, das heißt geschlossene, kreisartig wiederkehrende Strukturen, sich gleichzeitig in Umlauf befinden“ (Haubenstock-Ramati 1991, S. 45) und dabei immer wieder in ein verändertes Verhältnis zueinander treten. Dabei bilden sie eine Art strukturellen Kontrapunkt, dessen äußerer Rahmen zwar kompositorisch festgelegt ist,

dessen jeweilige klangliche Erscheinungsweise aber von den Einzelscheidungen der Interpreten im Rahmen der Aufführungssituation abhängt. Die kompositorische Realisierung dieser Idee gründet sich auf eine Anregung, die ursprünglich dem Bereich der visuellen Kunst entstammt, nämlich auf den Eindruck der grazilen kinetischen Plastiken des US-amerikanischen Künstlers Alexander Calder (1898–1976), der sich aus dem veränderlichen Zusammenwirken beweglicher Teile eines Ganzen speist. Die kinetische Dynamik solcher Gebilde – greifbar etwa in Calders Arbeiten *Red Lilly* (1947) oder *Triple Gong* (1951) – regte Haubenstock-Ramati dazu an, die Möglichkeiten variabler musikalischer Formgebungsverfahren zu erkunden, um damit ein akustisches Pendant zur veränderlichen visuellen Erscheinungsweise von Calders Plastiken zu erzeugen. Auf den Kompositionsprozess angewandt bilden die Mobiles geradezu die Voraussetzung für eine Art der Formbildung, die sich zwar dem Element der Wiederholung beugt, diese aber zugleich immer im Rahmen eines in seinen Grundzügen festgelegten Äußeren abwandelt. Je größer die Anzahl der intern wiederholten stabilen Strukturen ist, desto größer ist folglich auch die mögliche Zahl jeweils auf andere Weise zusammen-treffender musikalischer Ereignisse und damit auch die klangliche Variabilität entsprechender Werke.

Seit der zweiten Hälfte der 1950er Jahre fixierte Haubenstock-Ramati zwar das Material seiner Kompositionen, hielt den genauen Moment seines Erklingens und dessen wiederholtes Zusammentreffen mit anderen Klangereignissen jedoch innerhalb bestimmter Grenzen offen, so dass bei jeder Aufführung auf der gleichen Grundlage unterschiedliche Ergebnisse erzielt

werden. Dadurch wird die Vieldeutigkeit zum musikalischen Prinzip, das in die vorgegebene Großform eingelagert ist, oder im übertragenen Sinne mit den Worten des Komponisten gesagt: „Form ist für mich wie das Mischen von Karten“ (Haubenstock-Ramati 1994, S. 24) – wobei bei diesem Vergleich der Kartentapel als Bild für ein feststehendes Formmodell fungiert, die Anordnung der Einzelkarten jedoch eine Variable bildet, die sich mit jedem Mischen verändert. Geradezu idealtypisch hat der Komponist dieses Prinzip in seinem *Mobile for Shakespeare* (1960) für Stimme und sechs Spieler realisiert: Einerseits handelt es sich hier um eine Partitur, die sich linear lesen lässt; an die Stelle herkömmlicher Takteinteilungen treten allerdings kreisförmig angeordnete Lesefelder, deren Inhalte in Analogie zu den einzelnen Bestandteilen von Calderas Plastiken stabile Elemente verkörpern. Da die Interpreten selbst bestimmen, mit welchen Feldern sie ihren Vortrag jeweils beginnen möchten und zudem die Leserichtung der Parts frei wählbar ist – nämlich gleichermaßen mit dem wie gegen den Uhrzeigersinn –, ergibt sich bei der Überlagerung mehrerer voneinander unabhängiger Stimmenverläufe für das klingende Resultat eine Vielzahl von Möglichkeiten aus dem Miteinander der unterschiedlichen mobilen Schichtungen, wodurch es trotz Wiederholung der Felder zu einer stets anderen Wahrnehmung der kompositorisch ausgearbeiteten Notentext-Elemente kommt. Diese Grundkonzeption hat Haubenstock-Ramati in späteren Werken immer wieder verändert und differenziert, indem er sie etwa auf andere Besetzungen oder auf modifizierte musikalische Kontexte übertrug, ohne jemals die Aufmerksamkeit für die klanglichen Erfordernisse der einzelnen Mobile-Elemente aus den Augen zu verlieren.

Dass solche Entscheidungen auch Auswirkungen auf den Klang der Werke haben, hängt damit zusammen, dass Haubenstock-Ramati auf die Mobilität seiner „dynamisch geschlossenen Formen“ mit einer Veränderung der Notationsmodi reagierte und parallel zur Entgrenzung auf der Ebene der Binnenstruktur damit begann, grafische Notationselemente zu benutzen, um auch von dieser Seite her eine „kontrollierte Entgrenzung von Musik“ (Knessl 1994, S. 33) zu erzielen. Mit einer Kombination von exakten und assoziativen Notaten, unter Rückgriff auf musikalische Aktionen suggerierende geometrische Symbole sowie auf Fragmente von modifizierten Notenabfolgen innerhalb des vertrauten Fünf-Linien-Systems, sprengte er die Endgültigkeit des einmal Fixierten zugunsten multipler Bedeutungen auf und schuf – als kreative Symbiose aus Musik und grafischer Kunst – ein neues Repertoire an „exakt gezeichneten Aktionselementen“ (ebd., S. 34), die, obgleich in ihren Grundzügen festgelegt, zugleich eine gewisse Variabilität der Klangerzeugung gewährleisten. Aus Haubenstock-Ramatis Verwendung grafischer Elemente in Partituren sowie umgekehrt aus der Integration musikalischer Notationssymbole in den Kontext abstrakter Zeichnungen erwächst von hier aus die Frage nach dem Zusammenhang zwischen visuellen und auditiven Ausdrucksformen, zumal der Komponist trotz übereinstimmender Verwendung charakteristischer grafischer Elemente der Notenschrift seine bildnerischen Vorstellungen autonom und demnach losgelöst von musikalischen Zusammenhängen verstanden wissen wollte. Die Versuche, einige der rein grafischen Arbeiten – etwa die 16 Blätter der *Decisions* (1959–61) – in Klang umzusetzen, haben allerdings dazu geführt, dass der Komponist sie in der Folge als Musikstücke deklariert hat.

Die von Haubenstock-Ramati in diesem Fall hinzugefügte, allerdings wenig konkrete Bezeichnung „Zyklus für unbestimmtes Solo-Instrument/unbestimmte Klangquellen, auch auf Tonband und mit Live-Elektronik ad libitum“ belässt allerdings – und dies markiert den Unterschied zu der in anderen Fällen weitaus präziser vorgegebenen Bestimmung grafischer Partiturelemente – die tatsächliche Besetzungswahl in der Schwebel und delegiert die Entscheidung darüber an die Musiker. Auch die 1971 entstandenen *Konstellationen* – eine Folge von insgesamt 25 Farbbradierungen, deren visuelle Gestaltungsmuster sich teils abgewandelt, übereinander gelagert oder mit alternativen Farbgebungen und Hintergründen wiederholen – legen aufgrund des verwendeten Zeichenrepertoires von Linien, Punkten und Flächen unterschiedlicher Ausdehnung, Größe und Gruppierung eine musikalische Interpretation nahe: Da sich aufgrund der Erfahrung mit vergleichbaren musikalischen Arbeiten unwillkürlich Assoziationen zu Dauerangaben, rhythmischen Proportionen, dynamischen Angaben oder auch Artikulationsarten einstellen, haben die Blätter in der Vergangenheit immer wieder als Ausgangspunkte für musikalische Erkundungen gedient.

Eine spezifische Kombination von exakten und assoziativen Notationselementen nutzte Haubenstock-Ramati demgegenüber in Werken wie *Multiple* (1969–70), einer Folge von insgesamt sechs Stücken, die auf unterschiedliche Weise die Ausdrucksmittel von Streichern, Holzbläsern und Blechbläsern miteinander kombinieren. Im Unterschied zum Prinzip der Variabilität der Form, das bei den Mobiles im Zentrum steht, fokussieren diese Arbeiten auf die Variabilität der Klangfarben, die sich aus der Aus-

tauschbarkeit der Instrumentalbesetzungen ergibt. Wie *Multiple 4* (1969) für einen Holz- und einen Blechbläser enthalten die Partituren aller Stücke neben Elementen herkömmlicher Notation zahlreiche auf bestimmte Spielaktivitäten abzielende grafische Symbole, die von ihren Klangwirkungen her den Möglichkeiten der entsprechenden Instrumentenklassen gemäß erfunden sind, aber dennoch auf differierenden Instrumententypen ausgeführt werden können. Die Verantwortung für den Klang wird dabei nicht etwa dem Erfindungsvermögen der Interpreten überantwortet, sondern sie liegt weiterhin beim Komponisten, der seine Vorstellungen präzise formuliert und niederschreibt, jedoch durch Art und Anordnung der Niederschrift dafür sorgt, dass der Musiker bei der Umsetzung in ein aktives Interpretationsverhältnis zur Notation treten muss.

Auch wenn sich Haubenstock-Ramati in späteren Jahren zugunsten einer modifizierten Verwendung des Fünf-Linien-Systems wieder von einer rein grafischen Anordnung der Partiturbestandteile abwandte, hatte er durch die differenzierte Untersuchung dieser Extremposition doch eine besondere Freiheit gewonnen, die auch in der Organisation von Werken wie dem Mobile *Pluriel* (1991) für Streichquartett erhalten blieb. Auch diese Komposition folgt der Konzeption einer Kombinierbarkeit unterschiedlicher Binnenstrukturen innerhalb einer vorgegebenen Großform, da sich aus dem variablen Miteinander von vier einzelnen Streicherstimmen für die fünf Abschnitte die Besetzungsvarianten von Quartett, Trio und drei unterschiedlich zusammengestellten Duos ergeben. So verschränkt der Komponist letztlich mit seinen Klang-, Form- und Notationsvorstellungen die Utopie

eines freien, verantwortlichen Kommunizierens der Musiker als Individuen, deren einzelne Stimmen sich jedoch – obgleich unabhängig voneinander artikuliert – zu einem gemeinsamen, beziehungsreichen Netzwerk zusammenschließen müssen, um von dort her die maximale klangliche Ausstrahlung zu entfalten.

Eine Sonderstellung nimmt demgegenüber die späte Tonbandkomposition *Morendo* (1991) ein, da sich Haubenstock-Ramati prinzipiell kritisch gegenüber einer medial fixierten und dadurch starren Musik gezeigt hat. Den Plan, das Werk um eine Flötenstimme zu bereichern, den der Komponist vor seinem Tod nicht mehr verwirklichen konnte, hat Bernhard Lang auf Anregung der Flötistin Eva Furrer im Jahr 2002 aufgegriffen. Da er sich dabei jedoch auf keinerlei Skizzen, sondern lediglich auf das Analogband mit dem elektronischen Teil des Stückes stützen konnte, löste Lang das Problem, indem er den Flötenpart aus dem vorhandenen Klangmaterial heraus transkribierte: Hierzu übersetzte er die Tonbandklänge via Computer in eine Partitur und richtete das Ergebnis abschließend für Bassflöte ein. Lang, für den Haubenstock-Ramati zu den wichtigen Impulsgebern und Vorläufern seines eigenen ästhetischen Ansatzes im Umgang mit Wiederholungsstrukturen gehört (vgl. Lang 2000), rekapituliert damit in *morendo – double/echo* eines der wesentlichen kompositorischen Prinzipien seines älteren Kollegen, nämlich jenes der variablen Wiederholung interner Strukturen, durch das die Möglichkeit geschaffen wird, das vorhandene Material auf einer anderen Ebene sowie unter anderen klanglichen Voraussetzungen erklingen zu lassen und ihm dadurch neue Facetten abzugewinnen.

Bibliografie:

Karlheinz Essl: *In memoriam Roman Haubenstock-Ramati* (1994).

Roman Haubenstock-Ramati: Werkeinführung zu *Credentials* or „*Think, Think Lucky*“, in: Almanach Wien Modern 1991, Wien 1991, S. 44–46

Roman Haubenstock-Ramati: „... im Zweifel nicht spielen.“ Ein Gespräch mit Christian Scheib, in: Positionen 20, August 1994, S. 24–27

Lothar Knessl: *Töne des Abschieds. Roman Haubenstock-Ramati – ein Porträt*, in: MusikTexte 54, Juni 1994, S. 31–35

Bernhard Lang: *Repetition und Automatismus: die Bedeutung des Wiederholungsbegriffes in den Stücken der „Differenz/Wiederholung“-Serie* (2002).

Roman Haubenstock-Ramati

Geboren 1919 in Krakau. Gestorben 1994 in Wien. Zwischen den beiden Daten erstreckt sich die Geschichte, das Schicksal eines Überlebenden. Ein polnischer Jude oder ein jüdischer Pole? Nach dem Einmarsch der faschistischen Truppen in Polen am 1. September 1939 spielte diese spekulative Distinktion keine Rolle mehr: die Familie musste flüchten. Bis sich die Sowjetunion den Alliierten anschloss, wurde Roman Haubenstock-Ramati mehrmals verhaftet und verschleppt – dann plötzlich freigelassen. Sein Versuch, sich der freien polnischen Armee anzuschließen, scheiterte, er erkrankte an Flecktyphus, genes und schließlich – über Turkmenistan, Afghanistan und Iran – gelangte er nach Palästina.

1947 kehrte Roman Haubenstock-Ramati nach Krakau zurück, wurde Leiter der Musikabteilung im polnischen Rundfunk – bis 1950, als er sich entschloss, nach Israel (zwei Jahre zuvor gegründet) zurück zu kehren. Wieder ein Neubeginn. RHR (er wurde später unter diesem Kürzel bekannt) wurde beauftragt, eine Musikbibliothek zu gründen, der er als Direktor vorstand.

Komponieren hat er schon in seiner Kindheit angefangen, mit 18 schrieb er ein Stück, das in Krakau öffentlich aufgeführt wurde – die Musik wies Spuren des Einflusses von Szymanowski und Strawinski auf. Die Flucht aus Polen führte zunächst nach Lemberg, wo der junge Mann in der Musikhochschule auf den Schönberg-Schüler Józef Koffler traf, „der ihm das musikalisch so neu aufgebrochene Feld der Wiener Schule erschloss, das abgewandelt bald auch sein eigenes werden sollte, indem er es weit gefasst zur gei-

stigen Heimstätte machte. Koffler, 1943/44 hingerichtet, komponierte formal historisch gebunden streng zwölftönig, ohne seine Schüler mit dem gleichen Stilkorsett zu bedrängen. Webern schätzte er sehr, obwohl er dessen Musik als in eine Sackgasse führend erachtete. Ganz anders RHR: Webern faszinierte ihn ab der ersten Partitur, der er, noch in Krakau, habhaft wurde ... und Weberns wegen habe er mit Koffler wiederholt heftig, in aller Liebe füreinander gestritten. Das Diplom zum Studienabschluss blieb ihm darum nicht verwehrt.“ (Lothar Knessl)

Die Musik, die RHR in Israel komponierte, erwies sich für die dortigen Musiker viel zu gewagt, Aufführungsversuche scheiterten. Erstaunlicherweise erfuhr Heinrich Strobel in Deutschland von diesen Schwierigkeiten und programmierte das Stück 1954 in Donaueschingen. Diese fast als Märchen anmutende Geschichte hatte ein *happy ending*: der Erfolg der Premiere zeitigte Aufträge. Im selben Jahr schrieb RHR sein Concerto für Cembalo *Recitativo ed aria*; für das Mozart-Jahr 1956 entstand, als Teil des *Divertimento für Mozart*, Haubenstock-Ramatis Beitrag, *Papagenos Pocket-Size Concerto* für Glockenspiel und Orchester. Dass beide Werke bei der Universal Edition verlegt wurden, verdankte RHR dem Treffen mit Alfred Schlee, dem Direktor des Verlages, der ihn als Mitarbeiter verpflichtete. Im September 1957 übersiedelte der Komponist, samt Familie, nach Wien. In der Universal Edition übernahm er das Musiklektorat, „behielt aber auch Verlagsprogramme kritisch im Auge, gab grafische Anregungen für Publikationen und focht, eintreffende und eigene Stücke bedenkend, einen erfolgreichen Strauß zugunsten notwendig neuer Partiturnotationen aus.“ (Lothar Knessl).

Zwischen 1973 und 1989 unterrichtete RHR Komposition als ordentlicher Professor an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst – Beat Furrer war einer seiner erfolgreichen Studenten.

Wie eine Reihe anderer Komponisten, hatte Haubensstock-Ramati auch eine zeichnerische Begabung. Er schuf Grafiken, die der bildenden Kunst zuzuordnen sind und Partituren, die zwar einen eindeutigen ästhetischen Reiz haben, aber für Aufführungen gemeint sind. Immer wieder wurden seine Arbeiten in Ausstellungen gezeigt, auch hat er in Donaueschingen eine Schau für grafisch notierte Partituren organisiert.

Den Menschen Roman Haubensstock-Ramati hat Lothar Knessl folgendermaßen charakterisiert:

„RHR wurde ein stiller Mensch und blieb es. Unaufdringlichkeit kennzeichnete ihn, seine Musik, seine Bilder, eine distanziert-liebenswerte, anregende Unaufdringlichkeit, Kühle mit Tönungen der Wärme. Abseits vom glänzenden Lichterbogen öffentlich-spektakulärer Präsentation ging er durchs Leben und sollte darum desto weniger übergangen werden.“

Vera Fischer

Vera Fischer wurde 1973 in Basel geboren und absolvierte ihre Ausbildung als Querflötistin an der Musikhochschule Zürich bei Günter Rumpel und Philippe Racine. Sie schloss ihre Studien 1998 mit dem Lehr-, Orchester- und Konzertdiplom ab.

Vera Fischer konzertierte in zahlreichen Kammermusikformationen sowie im Orchester der Oper Zürich,

im Tonhalle Orchester Zürich. Bereits während ihrer Ausbildung galt ihr Interesse auch den vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten der zeitgenössischen Musik. Sie hat seither in verschiedensten Formationen (Ensemble Cattrall, Collegium Novum Zürich, Basel Sinfonietta u.a.) bei Uraufführungen von Solo- und Ensemblewerken mitgewirkt.

Von 2003 bis 2005 absolvierte Vera Fischer eine Ausbildung als integrative Stimmtrainerin. Seither ist sie auch als Stimmtrainerin und Coach für InstrumentalistInnen aktiv. 2010 wurde ihr Chanson-Duo Colette & Rose ins Leben gerufen, bei dem sie als Sängerin, Instrumentalistin und Komponistin tätig ist. 2012 erschien das Album *mélodies démolies*.

Vera Fischer wurde für ihre Arbeit als Flötistin mehrfach mit Preisen ausgezeichnet: Sie erhielt den Studienpreis des Migros-Genossenschaftsbundes und der Ernst Göhner-Stiftung. 1999 verlieh ihr die Gemeinde Riehen/Basel den Kulturpreis. Seit 2009 unterrichtet Vera Fischer im Rahmen des vom Klangforum Wien geleiteten Masterstudiums *Performance Practice in Contemporary Music* an der Kunstuniversität Graz.

Seit 1999 ist Vera Fischer Mitglied des Klangforum Wien.

Klangforum Wien

24 MusikerInnen aus zehn 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 Kapitel 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 Künstlerfreundschaften 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 äußer-

lich 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.

Die Mitglieder des Klangforum Wien stammen aus Australien, Bulgarien, Deutschland, Finnland, Frankreich, Griechenland, Italien, Österreich, Schweden und der Schweiz. Sylvain Cambreling, Friedrich Cerha und Beat Furrer sind die drei herausragenden Musiker, denen das Klangforum Wien durch jeweils einstimmigen Beschluss aller MusikerInnen die Ehrenmitgliedschaft des Ensembles verliehen hat. Seit 1997 ist Sylvain Cambreling erster Gastdirigent des Klangforum Wien.

www.klangforum.at

Adam Mickiewicz Institut

Das Adam Mickiewicz Institut ist eine nationale Kulturförderungsinstitution, dessen Hauptaufgabe es ist Polen und polnische Künstler im Ausland bekannt zu machen und die Polska-Marke aufzubauen. In den letzten zehn Jahren veranstaltete das Institut

über 4000 Projekte in 26 Ländern mit einem Gesamt-
publikum von über 40 Millionen Menschen. Mit der
Förderung internationalen Gedankenaustausches
verbreitet das Institut polnisches Kulturgut rund
um den Globus. Die Institution repräsentiert Polens
kulturelles Erbe und seine zeitgenössische Errungen-
schaften während es gleichzeitig bei der Realisation
von Projekten ausländischer Partner in Polen hilft.
Zusätzlich nimmt es derzeit an der Debatte um den
ökonomischen Wert von Kultur aktiv teil.

www.iam.pl / www.culture.pl

© & P 2016 paladino media gmbh, vienna
www.kairos-music.com

0015003KAI

ISRC: ATK941550301 to 07

LC10488

<p>AGATA ZUBEL NOT I</p> <p>Klangforum Wien • Clement Power</p> <p>0013362KAI</p>	<p>GEORGES APERGHIS Contretemps • SEESAW Parlando • Teeter-totter</p> <p>Donatienne Michel-Dansac Uli Fussenegger • Klangforum Wien • Emilio Pomárico • Sylvain • Cambreling</p> <p>0013222KAI</p>	<p>BEAT FURRER Konzert für Klavier und Orchester</p> <p>Nicolas Hodges WDR Sinfonieorchester Köln Peter Rundel • Petra Hoffmann • Eva Furrer • Kammerensemble neue musik berlin • Isabelle Menke • Torá Augustad • Uli Fussenegger</p> <p>0012842KAI</p>
<p>DAI FUJIKURA Ice</p> <p>International Contemporary Ensemble • Daniel Lippel • Jayce Ogren • Matthew Ward</p> <p>0013302KAI</p>	<p>MATTHIAS PINTSCHER sonic eclipse</p> <p>Marisol Montalvo • International Contemporary Ensemble • Matthias Pintscher • SWR Vokalensemble Stuttgart • Marcus Creed</p> <p>0013162KAI</p>	<p>BEAT FURRER Nuun • Presto con fuoco still • Poemas</p> <p>Klangforum Wien • Peter Eötvös Sylvain Cambreling</p> <p>0012062KAI</p>
<p>ENNO POPPE Arbeit • Wespe • Trauben • Schrank • Salz</p> <p>ensemble mosaik • Daniel Gloger • Ernst Surberg</p> <p>0013252KAI</p>	<p>BEAT FURRER Stimmen</p> <p>Schlagquartett Köln • SWR Vokal- ensemble Stuttgart • ORF Radio- Symphonieorchester Wien • Wiener Konzertchor • Eva Furrer • Ernesto Molinari • Marino Formenti</p> <p>0012272KAI</p>	<p>BEAT FURRER Streichquartett Nr.3</p> <p>KNM Berlin</p> <p>0013132KAI</p>

