



JOHANNES MARIA STAUD (*1974)

- | | | |
|------------|---|--------------|
| 1 | Apeiron
Music for Large Orchestra (2004/05) | 20:48 |
| 2 | Incipit III (Esquisse retouchée II)
for trombone solo, string orchestra,
two horns and percussion (2005) | 13:19 |
| 3 | Towards a Brighter Hue
for violin solo (2004) | 10:44 |
| 4 | Violent Incidents (Hommage à Bruce Nauman)
for saxophone solo, wind ensemble and percussion (2005/06) | 13:12 |
| 5 | Peras
Music for Piano (2005) | 9:21 |
| TT: | | 67:56 |

Berliner Philharmoniker Sir Simon Rattle courtesy of EMI Records
WDR Sinfonieorchester Köln Lothar Zagrosek
Windkraft Tirol Kasper de Roo Marcus Weiss saxophone
Uwe Dierksen trombone **Marino Formenti** piano **Ernst Kovacic** violin

- 1 Eine Aufnahme von Deutschlandradio Kultur, © Deutschlandradio, 2005.
2 4 © Eine Produktion des Westdeutschen Rundfunks Köln, 2007

Die Stimmgabel Durs Grünbein

Die kleine Anekdote fällt mir jedes Mal ein, wenn ich an Johannes Maria Staud, den Komponistenfreund, denke. Ich kann sie nicht mehr vergessen, und ohne Übertreibung: die Tränen schossen mir in die Augen, als er sie mir am Telefon erzählte. Es geschah in London, der terrorgebeutelten Metropole, am Flughafen Heathrow, bei der üblichen Personenkontrolle. Unter den zweifelhaften Gegenständen, die eine Leibesvisitation so zutage fördert, fand sich bei dem jungen Mann mit dem nicht ganz akzentfreien Englisch ein besonders dubioser. Es war keine Nagelschere, kein Kartoffelschäler, kein Dart-Pfeil, aber doch ein Metallstück, bei dem der Detektor anschlug. Die Beamten standen vor einem Rätsel, was mochte das sein? Ein exotischer Kettenanhänger, eine ungewöhnliche Zahnsperre, das Eßbesteck eines Außerirdischen? Es dauerte einige Zeit, bis das passende englische Wort gefunden war. „What?“ – „A tuning fork“. Nun, da die Sache geklärt war, hatte das Hin und Her schnell ein Ende, und der Komponist war seine Stimmgabel los. Traurig musste er mit ansehen, wie das unschuldige Ding, zur Strafe bloßgestellt, in einer Box aus Plexiglas landete, auf einem Haufen anderer herrenloser Gegenstände, im Moment der Berührung mit ihnen schon Müll. Es ist nicht überliefert, ob sie zum Abschon noch einmal lieblich ins Schwingen geriet. Man hätte das Ohr an den Kasten legen müssen, um etwas zu hören, und ohnehin war der Lärm der Abfertigungshalle so infernalisch, dass jeder einzelne Seufzer unterging.

Wofür ist diese Geschichte gut? Ich meine, sie zeigt in einer wie Seitenstechen schmerzenden Deutlichkeit, daß eben nicht alle Menschen Musiker sind. Sie führt uns vor, dass diese wohltemperierte kleine Nische im Weltall im Gegenteil voller braver, pflichtbewußter Banausen und Ignoranten steckt und daß hier, wo Gewalt als Naturkonstante gilt und Verbot und Kontrolle zur festen Inneneinrichtung gehören, immer zuerst das Fragile und Kostbare auf der Strecke bleibt. Was heißt es, in einer Welt wie dieser nach Tönen zu suchen? Johannes Maria Staud, das bezeugen seine Kompositionen, ist mit der Unheimlichkeit des modernen Lebens bestens vertraut. Einige seiner Musikstücke zeigen schon im Titel sein hellhöriges Mißtrauen an. So etwa *Violent Incidents* oder *A map is not the territory*; auch das *Lied vom Verschwinden* aus der Oper *Berenice* fällt in diese Kategorie. Es ist Musik, in der die Töne wie Indizien zusammengetragen werden, in der es von seltsamen technischen und paranormalen Geräuschen vibriert. Der Hörer wird in einen Klangraum hineingezogen, in dem Verdachtsmomente und Miniaturdramen jenes Etwas ergeben, das ahnungslose Theoretiker gern als Struktur bezeichnen. Bei Staud aber hat das, zum Glück, weniger mit Filmmusik zu tun, doch manches mit Hitchcocks *suspense*; und mehr noch mit jener überreizten Phantasie, für welche die Kunst der Schwarzen Romantik ein eigenes Sinnesorgan entwickelt hat. Johannes Maria Staud ist für vielerlei Schwingungen empfänglich. Die Unheimlichkeit dieser hochavancierten westlichen Zivilisation, ihre Zerbrechlichkeit auch, ist gewissermaßen der Hintergrund-Sound vieler seiner Kompositionen. Es ist eine Musik, die

durchaus ihre Gänsehaut-Effekte hat (die Überängstlichen sprechen von Emotionen), eine Musik der suggestiven künstlichen Klänge und lokalen tonalen Erregungen. Was nicht heißt, daß in ihr die leisen, hypnotischen Töne dominieren müssen; es gibt ebenso gut auch die expressiven Ausfälle und Durchbrüche (wie in *Apeiron*), eine stufenweise akkordische Schwerpunktbildung (wie in *Bewegungen für Klavier*). In größeren Orchesterstücken wird mit Klangblöcken und Akkordbrocken mitunter so wild umhergeworfen, dass man meinen könnte, ein ungebärdiges Zyklopenkind sei hier am Werk (einer der Titel spricht es auch aus: *Polygon. Musik für Klavier und Orchester*). Täusche ich mich, oder sind da in Stauds neueren Arbeiten gewisse lyrische Melodielinien herauszuhören? Noch scheinen sie nur zögerlich aufzukeimen, hier und da vorsichtig weitergesponnen ins Liedhafte und Tänzerische. Demnächst aber, wer weiß, wird daraus vielleicht schon der ein oder andere atonale Ohrwurm.

Wie ich aus sicherer Quelle weiß, ist Staud einer der ganz wenigen Komponisten seiner Altersklasse, die das Instrumentieren bravourös beherrschen. Nicht vielen ist es gegeben, in so jungen Jahren für großes Orchester zu schreiben. Es gehört zu den leichteren Übungen für diesen österreichischen Notenfilou, aus einer Mozartschen Melodieskizze im Handumdrehen den kompletten Orchestersatz zu zaubern. Einmal gelang ihm das Kunststück in Salzburg, das versammelte Festspielpublikum mit einem falschen Klassiker zu

begeistern. Mein Herzenskomponist hatte aus einem flüchtigen Entwurf Mozarts zu einem niegeschriebenen Andantino für Violoncello und Klavier eine mitreißende kleine Ouvertüre komponiert. Sie diente als Exposition zu einer eigenen Arbeit (*Segue. Musik für Violoncello und Orchester*).

Der Name sagt es: Johannes Maria Staud. Wer so heißt, gehört leicht zu denen, die früh schon mit leuchtenden Augen kreative Löcher in die Luft brennen, während ihre gleichaltrigen Kameraden wacker den Realitäten gehorchen. Ich nehme an, er war das typische Wunderkind, das Mutters Kochtöpfe und Kuchenbleche zum Schlagzeug umfunktioniert und im zarten Alter von Drei die Mondscheinsonate auf dem Kinderklavier klimpert. Wir wissen nicht, wann er sich die alles entscheidende Beule an einem Möbelstück der elterlichen Wohnung zuzog. „Vielleicht ist Ihr ganzes Talent in dieser Beule enthalten“, sagte in Anspielung auf einen Kindheitsunfall ein Maler einmal zu Sergej Prokofjew, während er ihn portraitierte. Der russische Komponist trug das verräterische Mal zeitlebens gut sichtbar auf der Stirn. Wir werden nie erfahren, was so einschneidend war in Stauds Leben, daß es zur Ursache wurde seiner gelegentlichen Sprechverzögerungen. Sicher ist nur, daß alle Entwicklungslinien in dieser kleinen Stimmgabel zusammenliefen, die ihm damals auf dem Londoner Flughafen abhanden kam und die er wohl längst schon wieder ersetzt hat, wie ich ihn kenne.

Apeiron Musik für großes Orchester (2004/05)

Uraufführung: 15.6.2005, Berlin
Berliner Philharmoniker, Sir Simon Rattle

Beschäftigt man sich mit dem Werk und der Kunsttheorie Leonardo da Vincis (1452 - 1519), so wird einem bewusst, wie überzeugend dieser Künstler die leider allzu oft durch Polemik getrennten Sphären von klarem, naturwissenschaftlich-analytischem Denken sowie inspiriertem, poetischem Ausdruckswillen zu verbinden wusste. Dass beide untrennbar zusammengehören, war ihm ebenso klar, wie dass das eine ohne das andere nicht existieren könnte, weil sie im übergeordneten Sinn eine Einheit bilden.

Leonardos Glaube an die Einheitlichkeit der Welt und all ihrer Erscheinungen (die Kunst inbegriffen), die durch eine allem zugrundeliegende ursprüngliche Bewegung, den *primo motore*, in Bewegung gehalten wird, lässt sich sehr schön an einem Zitat belegen: „Nun, so sieh doch, wie der Mensch, gleichwie der Falter beim Anblick des Lichts, stets die Hoffnung und Sehnsucht hat, in das Urchaos heimzufinden oder zurückzukehren. ...Diese Sehnsucht, heimzufinden, ist in solcher Quintessenz der Geist der Elemente, der eben, da er im Leben des menschlichen Körpers eingeschlossen ist, immer zu seiner Quelle zurückzukehren wünscht. Und du solltest wissen, dass dieser Wunsch in solcher Quintessenz der Natur eigen ist und dass der Mensch nichts anderes ist, als das Muster der Welt.“ Das momentane Gleichgewicht der Welt sei fragil was daher rühre, dass „die Natur rastlos am Werk ist und Gefallen an der

Erzeugung und Bildung immer neuer Leben und Formen findet [und dabei] im Erzeugen eifriger und schneller ist als die Zeit im Zerstören.“¹

Zweifelsohne bezieht sich Leonardo mit diesen Überlegungen auf die vorsokratische Philosophie, die er durch Aristoteles' (*Physik*) und Ovids (*Metamorphosen*) Überlieferung kennen gelernt hat.

Das durch Anaximander (611-546 v. Chr.), einem Schüler von Thales definierte Gegensatzpaar *Apeiron* (das Unbegrenzte, Unendliche) – *Peras* (das Bestimmte, die Ordnung) war für Leonardos Werk ebenso bestimmend wie dessen Glaube an eine geometrische Struktur des Kosmos. Hinter allen gegensätzlichen Erscheinungen (Gegensatzpaaren wie Kalt/Warm, Blüten/Verwelken, Geburt/Tod, Tag/Nacht) steckt der gleiche, unzerstörbare, im innersten Wesen unveränderliche Urgrund. Es gibt deshalb auch kein Vergehen ins oder ein Entstehen aus dem Nichts. Eine immaterielle Bewegung, eine geistige Kraft, die niemals aufhört, Ursache allen Lebens ist, bestimmt somit auch die Wechselwirkung zwischen den mathematischen Naturgesetzen und den natürlichen Strukturen des Lebendigen (und somit auch des Künstlerischen). Die Struktur, der Aufbau eines Kunstwerkes (als Abbild des Lebens) ist somit untrennbar mit seinem poetischen Gehalt verbunden.

Die Annahme eines unveränderlichen Urgrundes, der sich in seinen Erscheinungen ständig wandelt, vergeht und entsteht, im Innersten aber unzerstörbar bleibt, hat mich während der Arbeit an diesem Werk nicht mehr losgelassen, ja sie scheint mir das Wesen von Musik überhaupt zu treffen. Nun war mir natürlich klar, dass 1:1 -übertragene Ana-

logien in der Kunst niemals funktionieren können. Deshalb habe ich auch keinen Augenblick daran gedacht, Philosophie in Musik zu „übersetzen“. Was ich aber versucht habe, war, das Unbegrenzte (die rein kombinatorisch klangliche Unendlichkeit eines großen Orchesterapparats) mit dem Bestimmten (der Ableitbarkeit aus einigen wenigen Grundbausteinen sowie der klaren formalen, auf einfachsten arithmetischen Beziehungen fußenden Strukturierung) in Einklang zu bringen. Mein Ziel war es, eine möglichst große Vielfalt an musikalischen Begebenheiten zu erfinden, die aber nicht episodisch, sondern nach einer werkspezifischen Dramaturgie stets entwickelnd angelegt sind. Auch vom Gestus scheinbar völlig unterschiedliche Abschnitte sind stets auf übergeordneter Ebene miteinander vernetzt, sei es nun harmonischer, rhythmischer, melodischer

oder klanglicher Natur.

Das ganze Werk (ca. 20¹), das für 101 Musiker besetzt ist, besteht aus sechs Großabschnitten von teilweise sehr unterschiedlicher Dauer. Es führt vom sanften Innehalten bis zur orgiastischen Ekstase, vom kammermusikalischen Quasi-Concerto zu blockhaft gesetzten Abschnitten, die wiederum von dichten, polyphonen oder mixturähnlichen Teilen, unaufhaltsam vorwärtstreibenden oder beinahe verstummenden Passagen abgelöst werden.

Im Grunde war es vielleicht nur ein Versuch, für die Dauer des Erklingens den Eindruck zu erwecken, im Erzeugen und Bilden neuer Leben und Formen eifriger und schneller zu sein als die Zeit im Zerstören.

Dieses Werk ist Bálint András Varga in tiefer Verbundenheit gewidmet.

¹ Leonardo da Vinci. *Folio 156v (LT 11-12) des Codex Arundel*.
In: Daniel Arasse, Leonardo da Vinci S.131. 1999,
Köln, Dumont

(Aperion) Harmonische Skizze

30

35

38

42

44

46

A = 16/32

B = 32/64

B = 32/64

Skizze Aperion

Incipit III (Esquisse retouchée II) (2005)

für Posaune solo, Streichorchester,
2 Hörner und Schlagzeuger

Uraufführung: 10.3.2006, Köln,
Kölner Philharmonie, WDR Sinfonieorchester Köln,
Lothar Zagrosek, Uwe Dierksen (Posaune)

Dieses Werk ist Weiterführung und zugleich Abschluss meiner *Incipit*-Reihe, die in enger Zusammenarbeit mit Uwe Dierksen entstand. Nach *Incipit* für Altposaune und 5 Instrumente (2000) und *Esquisse retouchée (Incipit II)* für Posaune solo mit Baß-Drum (2001/2002) stellte ich nun der Posaune mit dem um 2 Hörner und 3 Schlagzeuger erweiterten Streichorchester einen größeren Apparat gegenüber.

Die beiden älteren Stücke dienten als kartographische Skizzen und topographische Anknüpfungspunkte, mit deren Hilfe ein sich durch zeitliche Distanz und erweiterten Erfahrungshorizont verändertes Territorium neu vermessen und erkundet werden sollte. Beide Vorlagen fließen zwar ins neue Werk ein, werden jedoch kondensiert, aufgebrochen und neu montiert. Sie lösen mit Fortdauer des Stückes völlig neue Entwicklungen und Ereignisse aus, was auch zu einer eigenständigen dramaturgischen Gewichtung führt, die des Vergleiches mit den Vorlagen nicht mehr bedarf. Die somit entstehende Landkarte, in der „überholte“ Informationen weggelassen wurden, übernommene vor allem durch die erweiterte Instrumentation mehr Tiefenschärfe erhielten und einige der alten „weißen Flecken“ nun endlich kartographisch erfasst wurden, soll

im Sinne Italo Calvinos einem einzigen „*Incipit*, ... *das sich über seine ganze Länge hin die Potentialität des Anfangs bewahrt*“ den Weg bereiten. Das Werk ist Uwe Dierksen in Freundschaft gewidmet.

Towards A Brighter Hue für Violine solo (2004)

Uraufführung: 9.9.2005, München
ARD Musikwettbewerb

Dieses Werk entstand von Juni bis September 2004 im Anschluss an meine Oper *Berenice*. Eine rhythmisch prägnante kleine Keimzelle, die in der Oper von der Kontrabaßklarinetten eingeführt wurde, wird hier nach einer kurzen Introduction wieder aufgegriffen, jedoch völlig anders (wesentlich dramatischer) weiterentwickelt. Natürlich waren gleich von Anfang an auch die spezifischen Charakteristika und Möglichkeiten der Violine der Grund, warum aus dieser Keimzelle so völlig andere Implikationen gezogen werden.

Nach den größtenteils sehr heftigen und ständig vorwärtstreibenden ersten zwei Dritteln des Werkes, tritt der Schlussabschnitt nicht allein durch das Einführen von Mikrointervallik in eine durch introvertiertere und lichtere Farbgebung geprägte neue Phase ein.

Dieses Werk ist Annette Bik und Ernst Kovacic, in Dankbarkeit gewidmet und wurde durch die Holzskulpturen des englischen Künstlers David Nash (*1945), die ich bei einer Ausstellung in der Tate St. Ives entdeckte, inspriert.

Violent Incidents

(Homage à Bruce Nauman) (2004/05)

für Saxophon solo, Bläserensemble
und Schlagzeug

Uraufführung: 10.9.2005, Schwaz, Klangspuren
Windkraft Tirol, Kasper de Roo,
Marcus Weiss (Saxophon)
10.2.2007 Erweiterte Neufassung, Köln, WDR

Violent Incident, eine Arbeit des amerikanischen Künstlers Bruce Nauman (*1941) aus dem Jahr 1986 für 12 Videomitore, die von 4 Videorecordern gesteuert werden, war neben anderen Werken Naumans die wesentliche Inspirationsquelle für diese Komposition.

Eine harmlose Cocktailsituation zwischen Frau und Mann artet nach einem üblen Scherz allmählich völlig aus und mündet in ungebremsen Gewalt (zuerst verbal, dann physisch). Der Rezipient, in der Rolle des Voyeurs, kann dabei gleichzeitig verschiedene Stadien und Variationen der Eskalation beobachten, sich darüber freuen, abgestoßen sein (oder vielleicht beides?).

Mein Werk nimmt Naumans Installation als Ausgangspunkt zu eigenem Erfinden, versucht sie jedoch nicht nachzustellen. Die schleichenden und eruptiven, hinterhältigen und unverblühten Formen von Gewalt, die uns allen so vertraut sind, die bange Zeit vor dem Eintreffen einer zu erwartenden Gewalttat und die gespenstische Leere danach, all das mag in der Musik (und der Kunst) dramaturgisch gebündelt, als harmlos-kurzweiliges Spiel erscheinen. Und dennoch wird gerade damit an archetypischen Grundmustern gerüttelt, die uns

im Leben in ganz anderer Weise bedrohen. Dieses Werk ist Marcus Weiss und Kasper de Roo in Freundschaft gewidmet.

Peras Musik für Klavier (2005)

Uraufführung: 20.6.2005, Klavier-Festival Ruhr,
Schloss Herten, Anika Vavic (Klavier)

Dieses Werk bildet mit *Apeiron. Musik für großes Orchester* (2004/2005) eine Einheit, ist wie die komplementäre Seite der gleichen Medaille angelegt.

Das in der vorsokratischen Philosophie definierte Gegensatzpaar *Peras* (das Bestimmte, die Ordnung) - *Apeiron* (das Unbegrenzte, Unendliche) inspirierte grundlegend die Arbeit an beiden Werken. *Wo Apeiron. Musik für großes Orchester* klanglich die Grenzen des Orchesters (sozusagen den Makrokosmos) auslotet, dringt *Peras. Musik für Klavier* gleichsam in die Struktur selbst ein und beleuchtet den Mikrokosmos von innen. Obwohl beide Werke unüberhörbar zusammen gehören, entwickelt *Peras. Musik für Klavier* sehr bald ein Eigenleben und entfernt sich mit Fortdauer des Stücks zusehends von seinem Alter Ego.

Dieses Werk ist Bálint András Varga in tiefer Verbundenheit gewidmet.

Scheidewege und Abschweifungen **Die kartografischen Netze des** **Johannes Maria Staud**

Daniel Ender

Die kompositorische Idee und ihre Verarbeitung, der Einfall und seine Durchführung durch das Dickicht einer Partitur, ein Gedanke und die aus ihm erwachsenden Konsequenzen – in dieser Spannung stehen in der Zeitkunst Musik alle künstlerischen Prozesse, soweit sie sich überhaupt noch in diesen dialektischen Feldern entfalten und sich mit ästhetischen Kategorien fassen lassen. Während dabei zwar zwischen Intuition, Emotion und rationaler Rechtfertigung, zwischen Subjektivität der Aussage und deren Objektivierung in einer Form von systematischer Sprachlichkeit unterschieden werden kann, durchdringen sich diese Momente nicht nur im künstlerischen Entstehungsprozess, sondern können auch ihre Spuren in mehr oder weniger deutlichem Ausmaß noch im fertigen Produkt hinterlassen.

Man kann sich nun, grob gesagt, als Komponist entweder dem Fluss der Gedanken überlassen und seinen Assoziationen frei folgen oder – im gleichermaßen nur als Extremfall vorstellbaren Gegenteil – nach der äußersten Disziplin logischer Durchgestaltung trachten. Man kann aber auch versuchen, beide Möglichkeiten miteinander zu verbinden, kompositorische Entscheidungen transparent zu machen, die beschrittenen Wege zu markieren und den hörenden Nachvollzug damit zum einen zu erleichtern, zum anderen der Wahrnehmung noch genügend Freiraum zu las-

sen, um gewissermaßen auf eigene Faust die in ihrer Mehrdeutigkeit ohnehin stets nur ausschnittsweise erfahrbaren musikalischen Landschaften zu erkunden.

Den hier skizzierten Weg zwischen organischer Wucherung und ordnendem Eingriff, zwischen Perspektivenreichtum einerseits und auf den Punkt gebrachter Klarheit andererseits versucht Johannes Maria Staud nicht nur während der Entstehung seiner Musik zu beschreiben, sondern auch in den Kompositionen selbst zu reflektieren und seinen Hörern zu vermitteln: Bei aller Vielschichtigkeit und Komplexität sind seine Partituren voll mit Querbezügen und mit Verweissystemen ausgestattet, wenn der Komponist in etwa auf bestimmte Wegmarken aufmerksam zu machen trachtet und häufig formale Einschnitte wie mit einem Fähnchen („hier!“) versehen sind.

Die Methoden dazu sind so vielfältig wie die Mittel, über die der Komponist verfügt: Sowohl ein Motivsprengsel als auch ein Farbwechsel, ein harmonischer als auch ein dynamischer Prozess kann dazu dienen, die Aufmerksamkeit auf einen Punkt hin zu fokussieren, um auf einen dramaturgischen Schnittpunkt, eine Weggabelung einer Entwicklung oder auf ein formales Scharnier hinzuweisen.

Während für Johannes Maria Staud auch – von ihm gerne verwendete – abstrakte Zahlenverhältnisse kein selbstgenügsames System bilden, sondern sich häufig in solchen Demarkationspunkten niederschlagen, beschreibt der Komponist selbst den Prozess der Chiffrierung und Dechiffrierung musikalischer Ideen, aber auch ihre Präsenz innerhalb des Zeichensystems eines Werkes, mit

Vorliebe mit der Metapher der Landkarte (nicht nur im Zusammenhang mit *A map is not the territory* für großes Ensemble, 2001, Kairos 12392KA1).

Wenn diese Verbildlichung einige Plausibilität beanspruchen kann, so deswegen, weil sie nicht nur die Übertragung von Informationen in ein Schriftbild und vice versa zu umschreiben vermag, sondern auch aufgrund ihrer Anwendbarkeit innerhalb musikimmanenter Kontexte: Sie ermöglicht es, Musik als Landkarte, als Bezugssystem, für andere Musik zu begreifen, ist also selbstreferenziell. Die Stücke von Johannes Maria Staud kehren immer wieder zu früheren Situationen zurück, setzen dann aber anders fort, bieten also Perspektivenwechsel oder alternative Wege vom selben Ausgangspunkt. Die musikalischen Transformationen – man könnte auch sagen: Übersetzungsprozesse – gehen dabei blitzschnell und beziehen sich nicht nur auf motivisch-thematische Gestalten im engeren Sinne, sondern auch auf Klangfarbe und Instrumentation, Dynamik und Artikulation. Dies geschieht kaleidoskopartig – eine kleine Drehung, und die Konstellation der Elemente ist schlagartig eine vollkommen andere, die Gestalten erscheinen in einem ganz anderen Licht und können daher plötzlich völlig andere Folgen zeitigen.

Wenn Johannes Maria Staud sich in einem Werkkommentar auf den Vorsokratiker Anaximander bezieht und dessen Gegensatzpaar *Apeiron* (das Unbegrenzte, Unendliche) und *Peras* (das Bestimmte, die Ordnung) heranzieht, umreißt er damit eine grundsätzliche Problemstellung, das Spannungsfeld zwischen assoziativer Erfindung und logischer Entwicklung. Die beiden gleich-

namigen Kompositionen sind allerdings weniger dazu angetan, die beiden Aspekte dieses Verhältnisses zu trennen, als vielmehr verschiedene Gewichtungen zwischen ihnen vorzunehmen.

Unterdessen zeigen sie aber auch eine Weiterentwicklung von Ideen nicht nur in der Binnenstruktur von Werken, sondern ebenso zwischen diesen. Dieses Wachsen und Wuchern folgt selbst wieder ähnlichen Gesetzen zwischen Erfindung und Entfaltung, zwischen Chaos und Ordnung und kann deshalb ebenso aufschlussreich sein wie das, was innerhalb eines Werkes geschieht.

So kann etwa ein Fragment aus dem einen Stück gewissermaßen eine Skizze für das nächste abgeben, als kartografischer Orientierungspunkt fungieren und eine Entwicklung einleiten, die sich alsbald vom ursprünglichen Zusammenhang entfernt. In *Towards a Brighter Hue* für Violine solo (2004) etwa wurde eine vorwärts drängende, von Pausen perforierte Solo-Passage der Kontrabass-Klarinette aus einer Szene der Oper *Berenice* (2003/04) zur Vorlage für ein Bewegungsmuster, das von vornherein durch die grundverschiedenen Klangeigenschaften der Instrumente ganz andere Implikationen trägt und eher einen fließenden als einen rabiatischen Charakter ausstrahlt. Auch die Möglichkeit zu zweistimmigem Spiel, zu geigenspezifischen Glissandi, Tremoli und Tremologlissandi lässt das Violinstück schon bald andere Wege einschlagen, wobei der aufwärts strebende Grundgestus und das pulsierende Grundtempo aber – mit Ausnahme des in sich gekehrten, ätherischen Schlussteiles – erhalten bleiben.

Übersetzungsprozesse sind also jederzeit und zwischen den Gattungen möglich, das einfließ-

sende Material wird aber von der klanglichen Umgebung sogleich umgeformt. Dies gilt auch für jene hastige Sextolenbewegung aus *Towards a Brighter Hue* – jene Passage, in der der Fluss erstmals längere Zeit kontinuierlich anhält – die sich im Schlussteil von *Apeiron. Musik für großes Orchester* (2004/05) wiederfindet: Zunächst in einer Gruppe der (geteilten) Violoncelli präsent, wird sie dann von immer mehr Instrumenten aufgegriffen und zugleich harmonisch gespreizt, so dass scharfe Mixturklänge entstehen. Dergestalt ins Massive vergrößert, bildet sie den akzentdurchsetzten Anstoß für den wilden Schluss des groß besetzten Werkes, das insgesamt von klanglicher Vielfalt lebt und sich dem Ausdrucksspektrum des Orchesters keineswegs asketisch verschließt: wenn der gesamte Orchesterapparat zu Beginn zu flirren scheint, wenn dann dramatische Schläge sich verzahnen, von signalhaften Figuren durchsetzt, wenn sich dann Motive zu verzahnen und brillante Läufe zu vereinigen beginnen, wenn schließlich nach einem ruhigen Zwischenteil der erwähnte fulminante Schlussabschnitt mit Aufbietung allen Blechs und Schlagzeugs ein riesiges Crescendo entfesselt und wenn die von bewegten Streichern grundierte Coda nochmals einige Gedanken des Stückes rekapituliert.

Insgesamt ist Johannes Maria Staud in *Apeiron* bestrebt, „das Unbegrenzte (die rein kombinatorisch klangliche Unendlichkeit eines großen Orchesterapparats) mit dem Bestimmten (der Ableitbarkeit aus einigen wenigen Grundbausteinen sowie der klaren formalen, auf einfachsten arithmetischen Beziehungen fußenden Strukturierung) in Einklang zu bringen“ – ein Ansinnen, das sich

ohne weiteres auf sein gesamtes Schaffen übertragen ließe. In der – gegenüber der Besetzung von über einhundert Musikern im Orchesterwerk – natürlichen Begrenzung des Klavierwerkes *Peras. Musik für Klavier* (2004/05) ist dieses wie ein Negativ von *Apeiron* konzipiert: ruhig und in sich gekehrt, ausgeglichener und weniger schillernd als sein Gegenstück, dessen Eruptionen hier eher sanfte Ausbeulungen gegenüberstehen.

Nur von scheinbarer Ruhe ist hingegen der Beginn von *Violent Incidents (Hommage à Bruce Nauman)* für Saxophon solo, Bläserensemble und Schlagzeug (2005/06) geprägt: Eher wird Krimi-Stimmung heraufbeschworen, wenn anfangs nur eine spannungsreiche Atmosphäre entsteht, ohne dass eigentlich etwas zu geschehen scheint: tonloses Blasen oder gestrichene Becken, vereinzelte Slaps und Motivfetzen des Solo-Saxophons. Das Stück beginnt sich erst schlagartig aus dieser anfänglichen Erstarrung zu lösen, wenn jene Stelle auftritt, die die Verbindung von orchestralen Tutti-Schlägen und Wellenbewegung aus *Apeiron* übernimmt, nun aber mit Einschüben des Solo-Saxofons kombiniert ist und eher wie ein jazziger Anklang wirkt. Die Stimmung des Stückes freilich bleibt in der Schwebe: mit einem Geflecht aus Trillerfiguren und Klangflächen und verhalten bedrohlicher Dramatik.

Eine Werkreihe, die ihren Bauplan aus einer paradoxen Formulierung entwickelt, bilden schließlich die Stücke *Incipit* für Altposaune und fünf Instrumente (2000), *Esquisse retouchée (Incipit II)* für Posaune solo (mit Bass-Drum) (2001/02) sowie *Incipit III (Esquisse retouchée II)* für Posaune solo, Streichorchester, zwei Hörner und Schlagzeug

(2005). Die Idee eines andauernden „Incipit [lateinisch: es beginnt] ..., das sich über seine ganze Länge hin die Potentialität des Anfangs bewahrt“ (Italo Calvino), führt auch bei *Incipit III* dazu, dass der Anfang identisch wie der der Vorgängerstücke ist, doch bereits nach acht Takten anders weitergewoben wird: Die ausgiebig ausgelebte Charaktervielfalt des Soloinstrumentes löst verschiedenen Reaktionen im Ensemble aus, ist eng verzahnt mit diversen Schlagzeug-Aktionen und anderen impulshaften Ereignissen. Während die glissandierende, crescendierende Mikroartikulation der Posaune an das laszive Lied vom Verschwinden der *Berenice* denken lässt (*Berenice. Lied vom Verschwinden* für Sopran, kleines En-

semble und Tonband, 2003), wirkt das Ensemble zuweilen wie eine Projektionsfläche des Innenlebens des Posaunenkluges; dann entfaltet es wieder eigenständige Prozesse.

Auch hier bietet Johannes Maria Staud somit einen beständigen Perspektivenwechsel mit weit verzweigten Querbezüge, die nicht nur die Präsenz im Augenblick behaupten, sondern auf Erinnertes und Vorweggenommenes verweisen, während die Freiheit momenthaften Reagierens überraschende Wendungen mit kompositorischer Schlüssigkeit verbindet.

Die Zitate entstammen den Werkeinführungen des Komponisten, vgl. S.25

105

$\frac{2}{4}$ $\frac{1}{8}$

$\frac{3}{4}$ $\frac{1}{8}$ *ff sempre*

$\frac{2}{4}$

Fl.

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.

Ob.

- 1.
- 2.
- 3.

Eh.

Kl. in E₅

- 1.

Kl. in B₃

- 2.
- 3.

Basskl.

Fg.

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.

$\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{2}{4}$

2. muta in Picc. 2

3. muta in Picc. 1

1.

This page of a handwritten musical score is divided into three systems. The first system is for Piccolo 2 (Picc. 2) in 3/4 time, and the second system is for Piccolo 1 (Picc. 1) in 3/8 time. The third system is in 2/4 time. The score is densely written with six staves per system. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks such as accents (>), staccato (stacc), and sforzando (sf). There are numerous triplets and sixteenth-note patterns throughout. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) in the second system. The score concludes with a double bar line and a fermata.

The Tuning Fork Durs Grünbein

Every time I think about my composer friend Johannes Maria Staud, I have to think about an anecdote he told me. I simply can't forget it, and I am not exaggerating when I say that I had tears in my eyes when he told me the story on the phone. It happened in London, that terror-stricken capital, as he was going through a security check at Heathrow Airport. Among the suspicious objects that came to light as they were frisking the young man who spoke English with a bit of a foreign accent was something that seemed especially suspect. It was clear that the object that caught the eye of the screener could not be fingernail scissors, a potato peeler or a dart, and yet it was definitely a piece of metal. The security guard was baffled: what could it be? An exotic pendant, an unusual dental appliance, the tableware of an extraterrestrial? It was some time before the appropriate English word could be found. "What?" "A tuning fork." Once it was clear that the danger had passed, the composer was allowed to move on – without his tuning fork, of course. He had to watch sadly as the offending yet innocent object was dropped into a Plexiglas box, where it landed on a pile of other confiscated items, turning instantly to rubbish. We do not know whether it sounded one last time in sad farewell. You would have had to press your ear against the box to hear it, and the noise in the departure hall was so infernally loud that not a sigh could be heard.

Why am I telling this story? Because I believe it demonstrates as painfully as a stitch in your side

that not everyone is a musician. On the contrary, it teaches us that our well-tempered little spot in space is mostly inhabited by forthright, conscientious low-brows and ignoramuses and that here, where violence is a natural constant and prohibition and control are a fixed part of our décor, the things that are fragile and precious are the first to fall by the wayside. What does it mean in a world like ours to listen for the right note? Johannes Maria Staud, as he demonstrates in his compositions, is intimately acquainted with the weirdness of modern life. Even the titles of some of his musical works are evidence of his keen ear and mistrust. For example: *Violent Incidents* or *A map is not the territory*; the *Lied vom Verschwinden* from his opera *Berenice* also falls into this category. It is music in which the individual notes are piled up like circumstantial evidence, a music that is vibrant with strange technical and paranormal noises. The listener is drawn into a musical space in which suspicious factors and miniature dramas create that special something that ignorant theoreticians like to call structure. But in Staud's case, it fortunately has less to do with film music (although something to do with Hitchcock's suspense) and more with the kind of nervous imagination for which the art of black romanticism has developed its own sensory organ. Johannes Maria Staud is open to a wide variety of vibrations. The weirdness of our highly advanced Western Civilisation and also its fragility are, in a sense, the background sound in many of his compositions. This is music that is certainly capable of sending shivers down one's spine (highly timorous persons speak of "emotions"), a music of

suggestively artificial sounds and local tonal provocations. But that does not mean that it is necessarily dominated by quiet, hypnotic sounds; there are just as often expressive sallies and breaches (as in *Apeiron*) and stepwise emphasis in chords (as in *Bewegungen for Piano*). In larger orchestral works Staud hurls blocks of sound and fragments of chords so wildly about that one could draw the conclusion that this is the work of an unruly cyclopean child (one of the titles says it: *Polygon. Music for Piano and Orchestra*). Am I mistaken when I think I can hear certain lyric melodic lines in Staud's more recent works? They still sound a bit tentative, and here and there they are cautiously developed further with song- and dance-like aspects. But who knows: perhaps one or the other will soon become a catchy atonal tune.

As I have it from a reliable source, Staud is one of the very few composers in his age group to have achieved a brilliant mastery of orchestration. There are not many who have had the opportunity at such a young age to write for large orchestra. And it is a rather easy exercise for this Austrian musical scamp to turn a melodic sketch by Mozart into a complete orchestral score in the twinkling of an eye. Once he performed this trick in Salzburg for a festival audience, who received his counterfeit classical piece with great enthusiasm. My dear composer took Mozart's hurried sketch for an *Andantino for Cello and Piano* and turned it on the spot into a rousing little overture. It later served as the exposition in one of his own works (*Segue. Music for Violoncello and Orchestra*).

You can hear it in the name: Johannes Maria Staud. You can easily imagine a person with a name like that as a young child, burning creative holes in the air with his gleaming eyes while his friends of the same age are obeying the dictates of reality. I must assume that he was a typical child prodigy, one who transformed his mother's pots and pans into percussion instruments and who at the tender age of three tinkled away at the *Moonlight Sonata* on his toy piano. We do not know when he received the decisive bump on the head from a piece of furniture in his parents' home. "Perhaps this bump contains all of your talent", is what a painter once said to Sergey Prokofiev, referring to an obvious childhood injury as he was painting his portrait. The mark remained clearly visible on the Russian composer's forehead throughout his life. We will never know what happened in Staud's life that led to an occasional hesitation while speaking. We only know that all the developmental lines come together in the little tuning fork that he lost that day at the London airport and that, if I know him, he replaced long ago.

Apeiron Music for Large Orchestra (2004/2005)

World Premiere: 15 June 2005, Berlin
Berlin Philharmonic Orchestra, Sir Simon Rattle

Anyone who engages in a detailed study of the work and artistic theories of Leonardo da Vinci (1452-1519) is made aware how successfully this artist was able to integrate two worlds that, unfortunately, are all too often divided by polemics: the worlds of scientific, analytical thinking and of the inspired, poetic desire for expression. For him, the fact that both of these coexisted indivisibly was equally clear as the fact that neither could exist without the other, since on a higher level they constituted a unity.

Leonardo's belief in the unity of the world and all its phenomena (including art), which were maintained in motion by a primeval force underlying everything (*primo motore*), is very beautifully illustrated by the following quotation. "Now, behold how Man, like a moth at the sight of light, is constantly possessed by the hope of finding his way home to, by the longing to return to, primeval chaos...This longing to find one's way home is the spirit of the elements in its quintessence, which, being imprisoned during the lifetime of the human body, is always seeking to return to its source. And know that this desire, in its quintessential form, is characteristic of nature, and that Man is nothing else but the paradigm of the world." The moment-by-moment equilibrium of the world was fragile, which stemmed from the fact that "Nature is ceaselessly at work and takes delight in the creation and formation of ever new lives and forms,

[and thus] in its creation is harder working and quicker than is time in its destruction."¹

Without a doubt Leonardo's speculations here refer to pre-Socratic philosophy, with which he had become acquainted thanks to its transmission through Aristotle's *Physics* and Ovid's *Metamorphoses*.

The binary opposition *Apeiron* (the unbounded, infinite) and *Peras* (the determinate, order) defined by Thales' pupil Anaximander (611-546 BC) was just as crucial to Leonardo's work as his belief in a geometrical structure of the cosmos. Behind all conflicting appearances (pairs of opposites such as cold/warm, bloom/wither, birth/death, day/night) lies the same indestructible, primeval basis, in its essential nature unchanging. Thus there is neither dissolution into, nor creation out of, the Void. In this way an immaterial motion, a spiritual force which acts ceaselessly and is the origin of all life, conditions the interaction between the mathematical laws of nature and the natural structures of living things (and thus also of artificial ones). And hence the form and construction of an artistic work (as a reflection of life) is inextricably bound up with its poetic content.

Thus the Gothic cathedrals constructed according to the Golden Section (following nature's example), the paintings of Piero della Francesca, and the artistic and theoretical work of Leonardo or Albrecht Dürer derived from Renaissance theories of proportion (the "Vitruvian man") can all be considered coherent continuations of the pre-Socratic model. Similar concerns (in this case additionally resting, in part, on psycho-acoustic foundations) are also generally familiar in music from the twentieth

century onwards, at the very latest. As examples, one might cite Anton Webern's relationship to Goethe's *Urpflanze* theory of an archetypal plant form (rigorous connections between the work's smallest building block and the overall form, (e.g., in the *Symphony*, Opus 21), Béla Bartók's use of the golden section with the aid of the Fibonacci sequence (as in the *Music for Strings, Percussion and Celesta*) or Iannis Xenakis's involvement with organic models of growth and proliferation.

This idea of an unchanging substrate, which in its manifestations is always changing, disappearing and reappearing, but which in its innermost essence remains indestructible, obsessed me during my work on this piece and, indeed, seems to me to describe the nature of music in general. Naturally, however, it was quite clear to me that in art one-to-one correspondences carried over bodily can never succeed. For this reason, it never entered my head for one moment to "translate" philosophy into music. Instead, what I attempted was to bring the "unlimited" (an "infinity" comprised solely of the combinatorial possibilities afforded by a large orchestral apparatus) and the "determinate" (derivation from a few basic building blocks, plus a clear formal construction based on the simplest of arithmetical relationships) into a harmonious relationship with each other. My aim was to devise as large a variety of musical events as possible, which however are not arranged episodically, but instead constantly developing in accordance with a dramaturgy specific to the work. Even passages which sound totally different from a gestural viewpoint are always closely linked with each other on a higher organisational level, whether the link be of

a harmonic, rhythmic, melodic or timbral kind. The complete work (ca. 20 min.), scored for 101 players, consists of six large sections of sometimes very diverse duration. It moves from quiet repose to orgiastic ecstasy, from concertante passages of chamber-music character to sections using block scoring, which in their turn are succeeded by dense passages characterised by polyphony or timbral mixtures, sections that strive inexorably forward, or sections of near silence. Basically it was perhaps no more than an attempt to awaken in the listener, for the duration of the performance, the impression of being harder-working and quicker in the creation and formation of new lives and forms than the time required for their destruction.

The work is dedicated to Bálint András Varga in deepest fellowship.

Translation: Peter Burt

¹ Leonardo da Vinci, Folio 156v (LT 11-12) of the Codex Arundel. In: Daniel Arasse, Leonardo da Vinci (Köln: Dumont 1999), p. 131

Incipit III (Esquisse retouchée II) (2005)

for trombone solo, string orchestra,
two horns and percussion

World Premiere: 10 March 2006, Cologne,
Cologne Philharmonic Hall,
WDR Symphony Orchestra Cologne,
Lothar Zagrosek, Uwe Dierksen (trombone)

This work is the continuation and at the same time the completion of my *Incipit* series, which was developed in close cooperation with Uwe Dierksen. After *Incipit* for alto trombone and 5 instruments (2000) and *Esquisse retouchée (Incipit II)* for solo trombone with bass drum (2001-2002), the trombone here is confronted with the larger apparatus of a string orchestra enlarged to include two horns and three percussionists.

The two earlier pieces serve as cartographic sketches and topographical points of contact, with whose help territory altered by temporal distance and an enlarged horizon of experience can be newly charted and explored. The two original works flow into the new work but are condensed, broken open and assembled anew. They release entirely new developments and events as the piece continues, which also leads to an independent dramaturgical emphasis which no longer requires comparison with the earlier originals. The “map” which develops, in which redundant information is omitted, and which achieves greater depth of focus in what is taken over primarily through the enlarged instrumentation and which finally arrives at a cartographic mapping of some previous “white spots”, should prepare the way,

in the sense of Italo Calvino, for a single “*Incipit, ...that over the full length, the potential of the beginning is maintained*”.

The work is dedicated in friendship to Uwe Dierksen.

Towards A Brighter Hue for violin solo (2004)

World Premiere: 9 September 2005, Munich
ARD Music Competition

This work was composed between June and September 2004 after having completed my opera *Berenice*. After a short introduction, there comes a brief motif of markedly rhythmic character which is played in the opera by the contrabass clarinet. It recurs in the violin piece but is developed there in a wholly different - and much more dramatic - manner. It goes without saying that the reason why different conclusions have been drawn from that nucleus lies in the specific features of and possibilities inherent in the violin.

After the first two-thirds of the piece with its largely intense forward drive, there comes a closing section where microintervals have been introduced; the music becomes more introverted and the colours lighten up.

This work is dedicated to Annette Bik and Ernst Kovacic and was inspired by wooden sculptures by the British artist David Nash (born in 1945), which I discovered at an exhibition in Tate St. Ives.

Violent Incidents

(Homage à Bruce Nauman) (2004)

for saxophone solo, wind band and percussion

World Premiere: 10 September 2005, Schwaz, Klangspuren, Windkraft Tirol, Kasper de Roo, Marcus Weiss (saxophone)
10.2.2007 advanced version, Cologne, WDR

Violent Incident, a work by the American artist Bruce Nauman (born in 1941), which was done in 1986 and involved 12 video monitors controlled by 4 video recorders, along with other works of Nauman, was the original inspiration for this composition.

An innocuous situation, in which a man and a woman are drinking cocktails, gradually degenerates after a malicious joke to the point of uncontrolled violence (initially verbal, then physical). The public, in the role of voyeur, can observe simultaneously various stages and variations in the escalation, and can enjoy it or feel repelled by it (or perhaps both?).

My work takes Nauman's installation as a point of departure for my own creation, but doesn't attempt to re-enact it. The stealthy and eruptive, furtive and outright forms of violence, with which we are all so familiar, the anxious moments before an anticipated act of violence and the haunting emptiness afterwards; this may, used dramatically in music (and in art), appear as a harmless entertaining game. And yet this precisely involves shaking fundamental archetypes which threaten us in our lives in entirely different ways in our lives.

This work is dedicated to Marcus Weiss and Kasper de Roo.

Peras, Music for Piano (2005)

World Premiere: 20 June 2005, Ruhr Piano-Festival, Herten Castle, Anika Vavic (piano)

Peras. Music for Piano together with *Apeiron. Music for Large Orchestra* (2004/2005), commissioned by Sir Simon Rattle and the Berlin Philharmonic Orchestra (world premiere: 15 June 2005), constitute an entity - the two of them are related as two sides of the same coin.

Work on both compositions was inspired by the contrasting notions known from pre-Socratic philosophy of *peras* (the definite; order) and *apeiron* (the infinite, the unlimited). While *Apeiron. Music for Large Orchestra* seeks to chart the limits (the macrocosmos, so to speak) of orchestral sonority, *Peras. Music for Piano* penetrates into the structure of the piece and illuminates its microcosmos from inside.

Although both works are audibly related, *Peras. Music for Piano* soon develops a life of its own and as the piece progresses, it distances itself more and more from its alter ego.

Dedicated to Bálint András Varga in deepest fellowship.

Crossroads and Disgressions
The Cartographic Networks of
Johannes Maria Staud
Daniel Ender

A compositional idea and its treatment, a concept and its execution through the labyrinth of a score, a thought and the resulting consequences: this tension applies to all artistic processes in the temporal art of music to the extent that they unfold within these dialectic fields and can be grasped within aesthetic categories. While a distinction can be made between intuition, emotion and rational justification, between subjectivity of the message and its objectification in the form of systematic modes of language, these factors not only permeate the artistic creative process but can also leave their traces behind to a more or less noticeable extent in the finished product.

To roughly express the idea, one can as a composer either abandon oneself to the stream of thought, freely pursuing the resulting associations or – in the opposite case, imaginable only as an extreme situation – seek to work everything out to the last detail, following the excessive dictates of disciplined logic. But one can also attempt to combine both possibilities, to make compositional decisions transparent, to mark the paths one follows, and to facilitate the listener's understanding on the one hand and to leave enough open space for perception on the other, in order to permit the exploration on one's own initiative, as it were, of the musical landscape, which in its ambiguity can be experienced only in part.

The pathway described here between organic proliferation and organised intervention, between a wealth of perspectives on the one hand and precise clarity on the other is one that Johannes Maria Staud not only attempts to follow during the creation of his music but also to reflect in the compositions themselves and to convey to his listeners. Despite all their intricacy and complexity, his scores are full of cross relationships and provided with frames of reference when the composer wants to draw the listener's attention, for example, to certain trail marks when formal turning points are frequently marked as though to say "Here!".

The methods he uses are as diverse as the means at the composer's disposal: both a motivic marker and a change of colour, a harmonic and a dynamic process can serve to focus attention on a particular point, to refer to a dramaturgic point of intersection, a fork in the pathway of development or a formal articulative point.

Although the abstract numerical ratios that Johannes Maria Staud likes to use are not a self-sufficient system but rather frequently expressed in such points of demarcation, the composer himself likes to describe the process of encoding and deciphering musical ideas and also their presence within the form of notation of a work by using the metaphor of a map (not only in the context of *A map is not the territory* for large ensemble, 2001, Kairos 12392KA1).

If this illustration can lay claim to a certain plausibility, it is because of its ability to describe not only the transmission of information to a page of symbols and vice versa but also because of its applicability to an inherently musical context.

This makes it possible to understand music as a map, as a frame of reference for other music, and it is thus self-referential. Johannes Maria Staud's works return repeatedly to earlier situations but then continue in a different manner, thus offering a change of perspective or alternative paths away from the same point of departure. These musical transformations – one might also say translation processes – proceed as quick as lightning and refer not only to motivic-thematic forms in the more restricted sense but also to timbre and orchestration, dynamics and articulation. This happens in the manner of a kaleidoscope: one small turn and the constellation of the elements suddenly becomes completely different; the forms appear in a totally different light and thus can suddenly produce completely different consequences.

When Johannes Maria Staud refers in a commentary to one of his works to the pre-Socratic philosopher Anaximander and the latter's contrasting pair of concepts *apeiron* (unlimited or infinite) and *peras* (limited or finite), he outlines a fundamental problem: the conflict between associative invention and logical development. The two compositions of the same name, however, are less suited to separate the two aspects of this relationship than to explore the various priorities between them.

Meanwhile, they also illustrate the further development of ideas not only in the internal structure of works but also among them. This growth and proliferation also occurs according to similar laws between invention and expression, between chaos and order and can thus be just as instructive as what actually happens *within* a work.

A fragment from one piece, for example, can pro-

vide, as it were, a sketch for the next one, can function as a cartographic point of orientation and introduce a development that soon distances itself from the original context. In *Towards a Brighter Hue* for violin solo (2004), for example, the contrabass clarinet solo passage that presses forward and is perforated by rests and that was taken from a scene in the opera *Berenice* (2003/04) provided the template for a pattern of movement. Right from the beginning it bears completely different implications because of the fundamentally different sounds of the instruments and has more a flowing than a violent character. The possibility of playing two voices at once on the violin, of using glissandi, tremoli and tremolo-glissandi that are specific to that instrument also allows the violin piece to go off in other directions, although the basic rising gesture and the pulsating underlying tempo remain, except in the introspective, ethereal conclusion.

Translation processes are thus always possible between genres, but the adopted material is always immediately transformed by its tonal environment. This also applies to the hasty movement of sextuplets in *Towards a Brighter Hue* – the passage in which the flow for the first time steadily comes to a halt for a longer period – and it is found again in the final part of *Apeiron. Music for Large Orchestra* (2004/05): initially in a group of (divisi) celli before being taken up by more and more instruments and at the same time harmonically spread so that harsh mixture sounds are created. Thus massively enlarged, it provides the accented stimulus for the wild conclusion of this work with its large orchestration. All in all, the piece is

nourished by its tonal diversity and is in no way ascetically closed to the expressive spectrum of the orchestra: as when the entire orchestra appears to be whirring at the beginning, when dramatic blows interlock, permeated with fanfare-like figures, when interlocking motifs and brilliant runs begin to merge, when following a quiet interlude the above-mentioned brilliant final section begins a gigantic crescendo including all the brass and percussion instruments, and when moving strings in the coda recapitulate some of the previous thoughts of the piece.

All in all, Johannes Maria Staud has attempted in *Apeiron* "to bring the 'unlimited' (an 'infinity' comprised solely of the combinatorial possibilities afforded by a large orchestral apparatus) and the 'determinate' (derivation from a few basic building blocks, plus a clear formal construction based on the simplest of arithmetical relationships) into a harmonious relationship with each other." This description might be applied to everything he has done. Within the natural limitations – contrasted with more than a hundred musicians in the orchestra work – of his piano piece *Peras. Music for Piano* (2004/05), the concept of the latter is like a negative of *Apeiron*: quiet and introspective, more balanced and less equivocal than its counterpart, whose eruptions are contrasted with rather gentle elevations.

By way of contrast, there is only spurious quiet at the beginning of *Violent Incidents (Hommage à Bruce Nauman)* for solo saxophone, wind ensemble and percussion (2005/06). It evokes a mood not unlike a whodunit, with a beginning that is full of suspenseful atmosphere without anything ap-

pearing to actually happen: toneless blowing and brushed cymbals, isolated slaps and scraps of motif in the solo saxophone. The piece abruptly begins to free itself from this initial paralysis at the point that takes up the connection between orchestral punches and wavelike movements from *Apeiron*, which now, however is combined with insertions by the solo saxophone and has the feeling of a jazzy reminiscence. The mood of the piece, however, remains up in the air: with a tapestry of trill figures and tonal surfaces of mildly threatening drama.

Finally, the pieces *Incipit* for alto trombone and five instruments (2000), *Esquisse retouchée (Incipit II)* for trombone solo (with bass drum) (2001/02) as well as *Incipit III (Esquisse retouchée II)* for trombone solo, string orchestra, two horns and percussion (2005) are a series of works that develops its blueprint from a paradoxical formulation. The idea of an "incipit [Latin: it begins] that maintains for its whole duration the potentiality of the beginning" (Italo Calvino) also leads in the case of *Incipit III* to a beginning that is identical to that of the preceding piece but changes course after only eight bars. The solo instrument's abundantly realised diversity of character triggers various reactions within the ensemble and is closely interlocked with diverse percussion actions and other impulsive events. While the micro-articulation of the trombone with its glissandi and crescendo is reminiscent of the lascivious *Lied vom Verschwinden* from *Berenice (Berenice. Lied vom Verschwinden)* for soprano, small ensemble and Tape, (2003), the ensemble sometimes has the function of a screen for the projection of the trom-

bone sound's inner life before unfolding again in independent processes.

Here as well, Johannes Maria Staud offers a constant change of perspective with intricate and complex cross relationships that not only assert their presence in the moment but also refer to things remembered and anticipated, while the freedom of momentary reaction connects surprising turns with compositional conclusiveness.

The quotes are taken from the composer's introductions to his works, which can be downloaded from www.universaledition.com ("Composers").

Le diapason Durs Grünbein

Chaque fois que je pense à mon ami compositeur Johannes Maria Staud, me revient à l'esprit cette anecdote inoubliable qu'il me raconta un jour au téléphone, et je n'exagère pas, j'en ris aux larmes. C'est arrivé à Londres, métropole alors secouée par les actes terroristes, à l'aéroport de Heathrow au poste de contrôle de la sécurité. Parmi les objets suspects détectés lors de la fouille corporelle, on trouva sur le jeune homme s'exprimant dans un anglais teinté d'un léger accent étranger un objet fort louche. Le détecteur métallique ne fut déclenché ni par des ciseaux à ongles, ni par un économiste ni par une fléchette dart, mais par une pièce métallique. Les agents de la sûreté se retrouvèrent face à un mystère en s'interrogeant sur la nature de cet objet. Un pendentif exotique, un appareil dentaire d'un genre particulier, les couverts d'un extraterrestre ? Il fallut un certain temps pour trouver le mot anglais approprié : What ? – « A tuning fork ». Et l'affaire étant réglée, l'interrogatoire prit rapidement fin et le compositeur dut faire le deuil de son diapason. Il suivit tristement du regard l'objet innocent atterrissant dans une boîte en plexiglas sur un tas d'objets abandonnés devant ainsi un vulgaire déchet. L'histoire ne dit pas si en guise de signe d'adieu, le diapason se mit encore une dernière fois à vibrer tendrement. Il eut fallu coller l'oreille contre la boîte afin de l'entendre, mais le bruit infernal régnant dans le hall des départs étouffait le moindre soupir. Quelle leçon tirer de cette histoire ? À mon avis, elle montre avec une évidence douloureuse et poignante que

tout le monde est loin d'être musicien. Elle nous révèle au contraire que ce petit milieu bien tempéré de l'univers regorge d'êtres incultes et d'ignares bien sages et scrupuleux, et que là où la violence représente une constante naturelle, les interdits et les contrôles font partie de ces choses acquises au détriment de ce qui est fragile et précieux. Quelle signification revêt dans un monde tel que le nôtre la recherche de sons ? Johannes Maria Staud prouve à travers ses compositions combien il est conscient des aspects inquiétants de notre vie moderne. Rien que certains des titres d'œuvres témoignent d'une écoute qui se veut méfiante. À citer dans cette catégorie par exemple *Violent Incidents* ou *A map ist not the territory* ; ou encore *Lied vom Verschwinden* (le Chant de la disparition) dans l'opéra *Bérénice*. C'est une musique dans laquelle les sons sont relevés comme des indices, une musique aux vibrations étranges et aux bruitages techniques et paranormaux. L'auditeur est emporté dans un espace sonore habité par des moments de doute et des mini drames qui confèrent à la musique ce quelque chose que des théoriciens mal informés se plaisent à identifier comme structure. Par bonheur, la musique de Staud n'évoque pas une musique de film, malgré une certaine affinité avec un suspense à la Hitchcock ; Staud entretient un rapport bien plus marqué avec un imaginaire débridé, pour lequel l'art du romantisme noir a développé son propre appareil sensoriel. Johannes Maria Staud est réceptif à tout genre de vibrations. La nature inquiétante de notre civilisation occidentale ultra-performante ainsi que sa vulnérabilité représentée en quelque sorte le fond sonore de nombre de

ses compositions. C'est une musique qui par moments donne véritablement la chair de poule (les plus craintifs parlent d'émotions), une musique aux sonorités artificielles suggestives et à l'agitation tonale locale. Cela ne signifie pas pour autant une prédominance de sons en sourdine et hypnotiques ; cette musique regorge aussi bien d'écarts expressifs et de poussées (comme dans *Apeiron*), avec des accents progressivement portés sur des accords (comme dans *Bewegungen* pour piano). Dans les pièces plus importantes pour orchestre, le compositeur fait sauvagement valser des blocs sonores et des pans d'accords comme si un petit cyclope sauvage était à l'œuvre (le titre est annonciateur : *Polygon. Musik für Klavier und Orchester*). Si je ne m'abuse, les œuvres plus récentes de Staud semblent présenter certaines lignes mélodiques lyriques. Pour l'heure, elles ne font que germer timidement et tissent par endroits avec prudence une trame vers le mélodieux et le dansant. Mais cela pourrait ici ou là aboutir prochainement à une rengaine obsédante atonale. Je sais de source sûre que Staud fait partie de ces rares compositeurs de sa génération qui maîtrisent brillamment l'instrumentation. Peu de jeunes compositeurs ont le don d'écrire pour une formation orchestrale. Ce filou de la partition autrichien n'a aucune difficulté à transformer en un tour de main l'esquisse d'une mélodie mozartienne en un mouvement complet pour orchestre. Il a réussi ce tour de force à Salzbourg suscitant par le truchement d'un faux classique l'enthousiasme de tout un public du festival. Mon compositeur de prédilection avait composé à partir de l'esquisse sommaire mozartienne d'un andantino pour vio-

loncelle et piano une petite ouverture entraînante qui allait lui servir ensuite d'exposition pour l'une de ses œuvres (*Segue. Musik für Violoncello und Orchester*).

Un nom évocateur : Johannes Maria Staud. Avec un tel nom, il devait faire partie de ceux qui très tôt déjà, l'œil pétillant, avaient un esprit imaginatif, alors que ses camarades étaient davantage tournés vers la réalité. Je suppose que c'était l'enfant prodige typique, transformant les ustensiles de cuisine de sa mère en percussions et jouant du bout des doigts à l'âge de trois ans la *Sonate au Clair de Lune* sur un piano d'enfant. Nous ignorons de quand date sa bosse héritée d'une rencontre avec un meuble dans l'appartement de ses parents. Un jour, alors qu'il était en train de faire le portrait de Serge Prokofiev, un



peintre évoquant un accident survenu au cours de l'enfance du compositeur dit à ce dernier : « Votre talent repose peut-être entièrement sur cette bosse ». Toute sa vie, le compositeur russe a porté en évidence cette marque perfide sur son front. Nous ne saurons jamais quel impact dans la vie de

Staud aura eu cet incident aussi percutant au point d'être à l'origine d'une élocution parfois hésitante. Une chose est certaine, toutes les lignes de développement convergent vers ce petit diapason dont il dut se séparer à l'époque à l'aéroport de Londres et qu'il a dû probablement déjà remplacer, tel que je le connais.

Crossroads and Disgressions The Cartographic Networks of Johannes Maria Staud

Daniel Ender

L'idée de la composition et son expression, l'inspiration et sa réalisation à travers le maquis d'une partition, une pensée et son aboutissement – ce sont là les tensions auxquelles tout processus artistique en musique contemporaine doit se confronter, dans la mesure où il évolue dans ces champs dialectiques et qu'il s'inscrit encore dans des catégories esthétiques. Bien que l'on puisse faire une distinction entre intuition, émotion et justification rationnelle, entre la subjectivité d'un énoncé et son objectivation sous la forme d'une structure linguistique systématique, ces moments s'interpénètrent non seulement au cours de toute création artistique, mais sont susceptibles de laisser également des traces, plus ou moins nettement décelables dans le produit final.

Grosso modo, un compositeur peut, soit s'abandonner au flux de ses idées et laisser libre cours à ses associations, soit au contraire, dans un cas extrême tout aussi concevable, aspirer avec la plus grande rigueur à une conception entièrement structurée et logique.

Par ailleurs, on peut tout à fait essayer de faire le lien entre ces deux possibilités en révélant les décisions aboutissant à la composition, en indiquant les chemins empruntés pour permettre ainsi à l'auditeur de suivre le parcours musical tout en accordant suffisamment de liberté à la perception afin que l'auditeur puisse explorer de son propre

chef les paysages musicaux qui, en raison de leur polysémie ne peuvent être appréhendés que partiellement.

Voilà l'ébauche d'un cheminement situé entre le foisonnement organique et l'intervention structurante, entre la richesse des perspectives d'une part, et la clarté d'une visée précise d'autre part, que Johannes Maria Staud s'efforce d'emprunter au cours de la genèse de son œuvre musicale, tout en cherchant à traduire cette réflexion dans ses compositions et à la transmettre à son auditeur. Bien que caractérisées par la présence de multiples strates et une grande complexité, ses partitions sont parsemées de références transversales et de renvois permettant au compositeur de diriger l'attention de l'auditeur sur des jalons précis et de marquer les nombreuses césures formelles par un petit drapeau (« ici ! »).

Les possibilités sont aussi variées que les moyens mis à la disposition du compositeur : l'allusion à un motif ainsi que la modification de la couleur sonore, ou encore un processus harmonique ou dynamique peuvent être utilisés pour attirer l'attention sur un point précis, afin de souligner un moment crucial sur le plan de la dramaturgie ou du développement ou encore sur un moment charnière quant à la forme.

Même si Johannes Maria Staud apprécie un certain rapport abstrait aux chiffres, celui-ci ne forme pas d'après lui un système qui s'autosuffit, mais se répercute souvent sur des points de démarcation, le compositeur se plaît à décrire le processus du codage et décodage d'idées musicales, mais aussi leur présence à l'intérieur d'un système de signes d'une œuvre avec une prédilection pour

la métaphore d'une carte géographique (démarche qui ne se réduit pas à l'œuvre *A map is not the territory* pour grand Ensemble, 2001, Kairos 12392KA).

Si cette représentation symbolique revêt une certaine plausibilité, c'est qu'elle livre d'une part une description de la transformation d'informations en écriture et vice versa, et que par ailleurs, elle s'applique à des contextes immanents à la musique. Elle permet de considérer la musique comme une carte, un système référentiel pour d'autres œuvres musicales, elle renvoie donc à elle-même. L'œuvre de Johannes Maria Staud ne cesse de revenir à des situations antérieures, tout en évoluant différemment, offrant ainsi de nouvelles perspectives ou des cheminements différents à partir d'un même point de départ. Les transformations musicales – on pourrait aussi parler de « processus de traduction » - sont extrêmement rapides et ne renvoient pas seulement à des figures thématiques ou à des motifs au sens restreint du terme, mais aussi à des couleurs sonores et à l'instrumentation, aux tempis et à l'articulation. À l'image d'un caléidoscope, une légère rotation suffit et la constellation des éléments change du tout au tout, les figures apparaissent sous un jour complètement différent et peuvent ainsi conduire à des aboutissements tout autres.

En renvoyant dans un commentaire à l'une de ses œuvres au philosophe présocratique Anaximander et en évoquant le double antagonisme utilisé et composé par *Apeiron* (l'indéfini, l'infini) opposé à *Peras* (le défini, l'ordre), Johannes Maria Staud décrit un problème fondamental, à savoir la tension qui existe entre l'invention qui procède par

association et le développement logique. Néanmoins, les deux compositions ainsi intitulées ne visent pas à réellement couper les deux aspects de cette relation, mais plutôt à instaurer une rééquilibration des deux notions.

Par ailleurs, ces œuvres révèlent combien les idées ont évolué non seulement dans la structure interne de l'œuvre, mais aussi entre les œuvres. Cette croissance et ce foisonnement obéissent à leur tour à des lois semblables aux mécanismes régissant le champ de tension entre invention et épanouissement, entre chaos et ordre, et sont par conséquent moins révélateurs que ce qui se passe à l'intérieur d'une œuvre.

Le fragment d'une pièce peut par exemple servir pour ainsi dire d'esquisse à la pièce suivante, servir de point d'orientation cartographique et amorcer un développement s'éloignant rapidement du contexte initial. Dans *Towards a Brighter Hue* pour violon solo (2004) par exemple, c'est le passage impétueux solo, émaillé de pauses, joué par la clarinette basse dans une scène de *Bérénice* (2003/04) qui sert de modèle à un mouvement qui, en raison des sonorités complètement différentes des instruments, a des répercussions résolument différentes, révélatrices d'un aspect bien plus fluctuant que violent. Le violon pouvant jouer deux voix, les glissandos, trémolos et trémolos-glissandos typiques pour le violon ouvrent des horizons fondamentalement différents dans la version pour violon, même si le geste initial tend vers les hauteurs et que les tempis de base avec leur pulsation sont maintenus, à l'exception de la partie finale, éthérée et repliée sur elle-même.

Les transferts entre les genres sont donc toujours

possibles, mais le matériau de base se trouve immédiatement transformé par l'environnement sonore. Cela vaut également pour le mouvement rapide en sextolets dans *Towards a Brighter Hue*, un passage où le flux présente pour une fois une certaine continuité pendant une durée déterminée et qui ressortit dans le final d'*Apeiron. Musik für großes Orchester* (2004/05) : une première fois joué par l'un des deux groupes de violoncelles, le motif est ensuite repris par un nombre croissant d'instruments avec une extension harmonique aboutissant à des jeux de sonorités marquées et mélangées. Devenant de plus en plus massif, ce mouvement représente le coup d'envoi émaillé d'accents aboutissant au final sauvage de l'œuvre pour grand orchestre qui, dans l'ensemble, vit de sa diversité sonore et profite pleinement de la palette sonore offerte par l'ensemble de l'orchestre. Cela se produit au début, lorsque l'appareil orchestral semble vibrer, lorsque des coups dramatiques parsemés de figures signalétiques s'enchevêtrent, puis lorsque les motifs s'emboîtent les uns dans les autres et commencent à s'unir dans des passages d'une grande virtuosité, et lorsque finalement après un passage tranquille, on arrive à ce final fougueux, au cours duquel l'ensemble des cuivres et des percussions déclenche un immense crescendo et où la coda exécutée par des cordes tout en mouvement reprend une nouvelle fois quelques figures de l'œuvre.

Dans l'ensemble, Johannes Maria Staud aspire dans *Apeiron* à établir un lien entre « l'infini (les combinaisons sonores infinies d'un grand appareil orchestral) avec le défini (la déductibilité à partir d'un petit nombre d'éléments de base, ainsi que

la structuration claire et formelle reposant sur les rapports arithmétiques les plus simples) » - une aspiration qui peut tout à fait s'appliquer à toute son œuvre. Comparée à cette grande distribution comptant plus de cent musiciens, la limitation naturelle de *Peras. Musik für Klavier* (2004/05), une pièce pour piano constitue en quelque sorte le négatif d'*Apeiron* : œuvre recueillie, intérieure, plus équilibrée et moins brillante que son pendant dont les éruptions se présentent ici davantage comme de légères aspérités.

Quant à l'œuvre *Violent Incidents (Hommage à Bruce Nauman)* pour saxophone solo, ensemble à vents et percussion (2005/06), seul le début présente une tranquillité qui n'est qu'apparente. L'atmosphère fortement tendue avec l'impression qu'il ne se passe rien rappelle plutôt un film à suspense – souffle asonore, frottement de cymbales, slaps et bribes de motifs joués en alternance par le saxophone solo. Le morceau ne commence à sortir de cet engourdissement initial qu'à partir du passage qui reprend cet enchaînement de coups en tutti joués par l'orchestre et des mouvements sous forme d'ondes d'*Apeiron*, enrichi cette fois par les solos du saxophone évoquant le jazz. L'atmosphère du morceau reste certes en suspens : un enchevêtrement de trilles et de nappes sonores, une dramaturgie menaçante tout en retenue. Et pour terminer, une série d'œuvres dont la conception se développe sur la base d'une expression paradoxale, composée par les pièces *Incipit* pour trombone et cinq instruments (2000), *Esquisse retouchée (Incipit II)* pour trombone solo (avec grosse caisse) (2001/02) et *Incipit III (Esquisse retouchée II)* pour trombone solo, orchestre

à cordes, deux cors et batterie (2005). L'idée d'un « incipit » persistant (du latin : cela commence) qui « garde sur toute la durée la potentialité du début » (Italo Calvino) a pour conséquence que dans *Incipit III*, le début est, lui aussi, identique à celui des œuvres précédentes, mais ce début est ensuite tissé d'une manière différente par le compositeur. La diversité pleinement vécue du caractère de l'instrument solo déclenche différentes réactions au sein de l'ensemble et se trouve étroitement liée aux diverses actions entreprises par la batterie ainsi qu'à d'autres événements déclencheurs. Tandis que la micro-articulation sous forme de glissando et crescendo jouée par le trombone, rappelle le chant lascif, *Lied vom Verschwinden de Berenice* (Le chant de la disparition pour soprano, petit ensemble et bande magnéti-

que 2003), l'ensemble donne parfois l'impression de servir d'écran de projection à la vie intérieure de la sonorité du trombone. Par la suite, il développe cependant des processus indépendants. Une fois encore, Johannes Maria Staud propose des changements continus de perspectives avec des références transversales fortement ramifiées qui ne se réduisent pas à une présence momentanée, mais renvoient au souvenir et à l'anticipation, tout en réservant à travers des réactions immédiates des surprises défiant la logique inhérente de la pièce et révélant combien le compositeur maîtrise son art.

Les citations sont tirées des commentaires aux œuvres du compositeur qui peuvent être téléchargées à partir du site www.universaledition.com (« Komponisten »).

Johannes Maria Staud

Geboren 1974 in Innsbruck. 1994-2001 Studium der Komposition bei Michael Jarrell (Musikhochschule Wien), Hanspeter Kyburz (Hanns Eisler-Hochschule, Berlin). Meisterkurse u.a. bei Brian Ferneyhough. Mitbegründer der Komponistengruppe „Gegenklang“. 2003 Erster Preis International Rostrum of Composers für *Polygon*. 2005 Uraufführung von *Apeiron. Musik für großes Orchester* durch die Berliner Philharmoniker unter Simon Rattle. 2006 Uraufführung von *Segue. Musik für Violoncello und Orchester*, Wiener Philharmoniker, Daniel Barenboim, Heinrich Schiff. Featured Composer bei den Tanglewood Sommerkursen. 2007-2009 Daniel Lewis Young Composer Fellowship des Cleveland Orchestra.

Born in Innsbruck in 1974, Johannes Maria Staud's studies (from 1994-2001) included composition with Michael Jarrell (Vienna) and Hanspeter Kyburz at the Hanns Eisler Academy of Music in Berlin. He has attended master classes in composition with Brian Ferneyhough, among others. He is co-founder of the Gegenklang group of composers. For *Polygon* he won first prize in 2003 at the International Rostrum of Composers. In 2005 his *Apeiron. Music for Large Orchestra* was premiered by the Berlin Philharmonic under Sir Simon Rattle. *Segue. Music for Violoncello and Orchestra*, was premiered 2006, the same year he was a featured composer at the Tanglewood Music Festival. He is the 2007-2009 recipient of the Cleveland Orchestra's Daniel R. Lewis Young Composer Fellowship.

Né en 1974 à Innsbruck en Autriche, il étudie entre 1994 et 2001 la composition auprès de Michael Jarrell (à Vienne) puis avec Hanspeter Kyburz à l'École supérieure de Musique Hanns Eisler de Berlin. Il suit de nombreuses Masterclass, notamment celle de Brian Ferneyhough. Il est co-fondateur du groupe de compositeurs « Gegenklang » à Vienne. Il obtient en 2003 le Premier Prix du International Rostrum of Composers pour *Polygon*. En 2005, création de *Apeiron. Musik für großes Orchester* par la Philharmonie de Berlin sous la direction de Simon Rattle. En 2006, première de *Segue, Musik für Violoncello und Orchester* et Featured Composer à l'occasion des cours d'été de Tanglewood. 2007-2009 Daniel Lewis Young Composer Fellowship de l'Orchestre de Cleveland.

Uwe Dierksen

Geboren 1959 in Hannover, studierte Posaune in Hannover, Hamburg und London. Seit 1983 ist er Posaunist im Ensemble Modern und arbeitet seitdem mit namhaften Musikern, Komponisten und Dirigenten zusammen. Zahlreiche Kompositionen sind für ihn geschrieben und von ihm uraufgeführt worden. Einspielungen von über 20 CD's.

Born in Hanover in 1959, he studied trombone in Hanover, Hamburg and London before becoming a trombonist with the Ensemble Modern in 1983. He has since worked with many interna-

tionally renowned musicians, composers and conductors and has performed numerous works composed specifically for him.

Né en 1959 à Hanovre (Allemagne), Uwe Dierksen étudie le trombone à Hanovre, Hambourg et Londres. Depuis 1983, il est membre de l'Ensemble Modern et travaille avec d'éminents musiciens, compositeurs et chefs d'orchestre. Il a créé de nombreuses œuvres qui lui ont été dédiées. Il a enregistré plus de 20 CD.

Marino Formenti

Geboren 1965 in Italien, studierte Klavier, Komposition und Dirigieren in Mailand und Wien. Er widmet sich vor allem der Neuen Musik und ist Mitglied des Klangforum Wien.

Born in Italy in 1965, he studied piano, composition and conducting in Milan and Vienna. He is especially devoted to contemporary music and he is a member of Klangforum Wien.

Né en 1965 en Italie, il étudie à Milan et Vienne. La musique contemporaine forme la partie majeure de son repertoire. Il est soliste du concert et membre du Klangforum Wien.

Ernst Kovacic

Geboren in Kapfenberg, zählt zu den vielseitigsten Geigern seiner Generation. Durch seine Interpretation der Solowerke Bachs, der Violinkonzerte Mozarts und durch seine Engagement für die Musik des 20. Jahrhunderts erlangte er internationale Bekanntheit. Er konzertiert als Solist prominenter Orchester unter Dirigenten wie Sir Simon Rattle, Sir Roger Norrington, Eska Pekka Salonen, Michael Gielen und Franz Welser-Möst Ernst Kovacic spielt eine Geige von Giovanni Battista Guadagnini aus dem Jahre 1753.

Born in Kapfenberg, Austria, Ernst Kovacic is among the most versatile violinists of his generation. With his interpretations of Bach's solo works and Mozart's violin concertos as well as his commitment to 20th-century music he has established an international reputation. He has performed as a soloist with prominent orchestras under such conductors as Sir Simon Rattle, Sir Roger Norrington, Esa-Pekka Salonen, Michael Gielen and Franz Welser-Möst. Ernst Kovacic plays a violin made by Giovanni Battista Guadagnini in 1753.

Né à Kapfenberg en Autriche, Ernst Kovacic compte parmi les violonistes les plus éclectiques de sa génération. Il doit sa réputation internationale autant à l'interprétation des œuvres pour violon solo de Bach, des concertos pour violon de Mozart qu'à son engagement en faveur de la musique du XXe siècle. Il s'est produit en soliste en compagnie des meilleurs orchestres et sous

la baguette de grands chefs tels que Sir Simon Rattle, Sir Roger Norrington, Eska Pekka Salonen, Michael Gielen et Franz Welser-Möst. Ernst Kovacic joue un Guadagnini de 1753.

Marcus Weiss

Wurde 1961 in Basel geboren. Er studierte Saxophon bei Iwan Roch an der Musikhochschule Basel sowie bei Frederick L. Hemke an der Northwestern University (Chicago). Marcus Weiss ist einer der gefragtesten Saxophonisten im Bereich der zeitgenössischen Musik. Neben seiner Tätigkeit beim „Trio Accanto“ und dem Saxophonensemble „XASAX/Paris“ spielt Marcus Weiss als Solist mit den verschiedensten europäischen Orchestern sowie mit Ensembles wie „Klangforum Wien“, „ensemble contrechamps“, „ensemble recherche“, „Ensemble Modern“, „Chamber Orchestra of Europe“ und anderen.

Born in Basel in 1961, he studied saxophone with Iwan Roch at the Musikhochschule Basel as well as with Frederick L. Hemke at Northwestern University in Chicago. Marcus Weiss is one of the most sought-after saxophonists in the field of contemporary music. In addition to his activities with Trio Accanto and the saxophone ensemble XASAX/Paris, Marcus Weiss performs as a soloist with a wide variety of European orchestras as well as with such ensembles as Klangforum Vienna, Ensemble Contrechamps, ensemble recherche, Ensemble Modern, the Chamber Orchestra of Europe and others.

Est né en 1961 à Bâle où il étudie le saxophone auprès d'Iwan Roch au Conservatoire supérieur de musique et se perfectionne auprès de Frederick L. Hemke à la Northwestern University de Chicago. Il compte parmi les saxophonistes les plus demandés dans le domaine de la musique contemporaine. Outre ses activités au sein des ensembles Trio Accanto et du quatuor de saxophones XASAX, il se produit régulièrement en soliste avec divers orchestres européens tels que le Klangforum Wien, l'Ensemble Contrechamps, l'Ensemble Recherche, l'Ensemble Modern, l'Orchestre de chambre d'Europe.

Berliner Philharmoniker

Das Orchester gründete sich 1882, als sich die Musiker der Kapelle von Benjamin Bilse selbstständig machten. Seit 1887 führte das Orchester den Namen Berliner Philharmonisches Orchester. Ehemalige Chefdirigenten wie Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Claudio Abbado und Arthur Nikisch leiteten seitdem den Klangkörper. Derzeit stehen die Berliner Philharmoniker unter der Leitung von Sir Simon Rattle, der zugleich auch die künstlerische Leitung inne hat.

The ensemble was founded in 1882 when musicians playing in the orchestra of Benjamin Bilse decided to become independent. Since 1887 it has been known as the Berlin Philharmonic Orchestra, and its principal conductors since that time have included Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Claudio Abbado and Arthur Nikisch.

The Berlin Philharmonic's current principal conductor is Sir Simon Rattle, who is also the artistic director of the Berlin Philharmonic Hall.

L'orchestre philharmonique de Berlin a été fondé en 1882 par une cinquantaine de musiciens transfuges de l'orchestre dirigé par Benjamin Bilse. Depuis 1887, l'orchestre porte le nom de « Berliner Philharmonisches Orchester ». Parmi les chefs permanents de l'orchestre, on trouve les noms prestigieux de Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Claudio Abbado et Arthur Nikisch. Actuellement, l'orchestre est placé sous la direction de Sir Simon Rattle qui en assure également la direction artistique.

WDR Sinfonieorchester

1947 entstand das WDR Sinfonieorchester Köln im damaligen Nordwestdeutschen Rundfunk (NWDR), nun: Westdeutscher Rundfunk. Zusammenarbeit mit den Chefdirigenten Christoph von Dohnányi, Zdenek Macal, Hiroshi Wakasugi, Gary Bertini und Hans Vonk. Neben der Pflege des klassisch-romantischen Repertoires machte sich das WDR Sinfonieorchester Köln vor allem durch seine Interpretationen der Musik des 20. Jahrhunderts einen Namen. Chefdirigent des WDR Sinfonieorchesters Köln ist seit der Saison 1997/98 Semyon Bychkov.

The orchestra was founded in 1947 in Cologne as part of what was then the North-West German Radio (NWDR) and is now the West German Ra-

dio (WDR). It has worked under the principal conductors Christoph von Dohnányi, Zdenek Macal, Hiroshi Wakasugi, Gary Bertini and Hans Vonk. In addition to playing classical and Romantic repertoire, the WDR Symphony Orchestra Cologne has made a special name for itself in the interpretation of 20th-century music. Semyon Bychkov has been the orchestra's principal conductor since the 1997-98 season.

L'orchestre symphonique de la WDR de Cologne a été fondé en 1947 au sein de la NWDR, la radio nord-ouest allemande, aujourd'hui rattachée à la radio ouest-allemande (WDR). L'orchestre a travaillé avec des chefs tels que Christoph von Dohnányi, Zdenek Macal, Hiroshi Wakasugi, Gary Bertini et Hans Vonk. En plus du répertoire classique et romantique, l'orchestre doit sa réputation à ses interprétations de la musique du XX^e siècle. Depuis la saison 1997/98, Semyon Bychkov est à la tête de l'Orchestre symphonique de la WDR.

Windkraft Tirol

Ein Orchester aus Holz- und Blechbläsern, ein Spezialensemble im Bereich der Neuen Musik, gegründet 1999 von Kasper de Roo. Von „Windkraft Tirol“ sind bislang bereits Aufträge an Gunter Schneider, Michael Riessler, Jürg Wyttenbach, Herbert Grassl, Franz Hackl, Johannes Maria Staud, Otto Zykan oder Franz Schreyer ergangen.

Founded in 1999 by Kasper de Roo, this specialist ensemble of woodwinds and brass is de-

voted to the field of new music. Windkraft Tirol has already commissioned works by Gunter Schneider, Michael Riessler, Jürg Wyttenbach, Herbert Grassl, Franz Hackl, Johannes Maria Staud, Otto Zykan and Franz Schreyer.

L'ensemble instrumental composé de bois et de cuivres consacré à la musique contemporaine a été fondé en 1999 par Kasper de Roo.

L'ensemble Windkraft Tirol a commandé et créé de nombreuses œuvres à des compositeurs tels que Gunter Schneider, Michael Riessler, Jürg Wyttenbach, Herbert Grassl, Franz Hackl, Johannes Maria Staud, Otto Zykan ou encore Franz Schreyer.

Sir Simon Rattle

Geboren in Liverpool. Studium an der Royal Academy of Music London, 1974 bis 1977 Assistant Conductor beim Bournemouth Symphony Orchestra und der Bournemouth Sinfonietta. 1977 Operndebüt beim Opernfestival von Glyndebourne, seither Zusammenarbeit mit verschiedenen großen Opernhäusern, u. a. der English National Opera, dem Royal Opera House Covent Garden, der Netherlands Opera sowie führenden internationalen Orchestern. 1980 Erster Dirigent und künstlerischer Berater, 1990 bis 1998 Chefdirigent des City of Birmingham Orchestra. 1981 bis 1994 Erster Gastdirigent des Los Angeles Philharmonic Orchestra. 1987 Debüt bei den Berliner Philharmonikern mit Mahlers Sechster Symphonie. Seit 1992 Erster Gastdirigent des Orchestra of the

Age of Enlightenment und künstlerischer Berater der Birmingham Contemporary Music Group. Seit 2002 Chefdirigent der Berliner Philharmoniker und Künstlerischer Leiter der Berliner Philharmonie.

Born in Liverpool, he studied at the Royal Academy of Music in London. From 1974 to 1977 he was assistant conductor of the Bournemouth Symphony Orchestra and the Bournemouth Sinfonietta. In 1977 he made his opera debut at the Glyndebourne Festival and since then he has collaborated past with various famous opera houses, including the English National Opera, the Royal Opera House Covent Garden, the Netherlands Opera as well as major international orchestras. Since 1980 he has been principal conductor and artistic adviser and from September 1990 to 1998 was music director of the City of Birmingham Orchestra. From 1981 to 1994 he was principal guest conductor of the Los Angeles Philharmonic. He made his conducting debut with the Berlin Philharmonic in 1987 with Mahler's Sixth Symphony. Since 1992 he has been principal guest conductor of the Orchestra of the Age of Enlightenment and artistic advisor to the Birmingham Contemporary Music Group. Since 2002 he has been principal conductor of the Berlin Philharmonic and artistic director of the Berlin Philharmonic.

Naissance à Liverpool. Études à la Royal Academy of Music de Londres. Entre 1974 et 1977, chef assistant du Bournemouth Symphony Orchestra et de la Bournemouth Sinfonietta. 1977 débuts à l'opéra lors du Festival de Glyndebourne, dès lors, collaboration avec de nombreux grands opéras,

notamment l'English National Opera, le Royal Opera House Covent Garden, le Netherlands Opera ainsi que de prestigieux orchestres. 1980 premier chef invité et conseiller artistique et de 1990 à 1998 chef principal de l'Orchestre symphonique de Birmingham. Entre 1981 et 1994, premier chef invité du Los Angeles Philharmonic Orchestra. 1987, débuts auprès de l'Orchestre philharmonique de Berlin avec la Sixième symphonie de Mahler. Depuis 1992, premier chef invité de l'Orchestra of the Age of Enlightenment et conseiller artistique du Birmingham Contemporary Music Group. Depuis 2002, à la tête de l'Orchestre philharmonique de Berlin dont il assure également la direction artistique.

Kasper de Roo

Studierte Dirigieren und Fagott am Königlichen Konservatorium seiner Heimatstadt Den Haag und am Sweelinck Conservatorium Amsterdam. Als Dirigent zeitgenössischer Musik ist er bei vielen renommierten und europäischen Festivals regelmässig zu Gast. Engagements führten ihn zu den Wiener-Festwochen, zum Holland-Festival, Frankfurter-Feste, Steirischer Herbst, Gulbenkian-Festival, Edinburgh-Festival, Ultima Festival Oslo und zum Festival d'Automne Paris. Im Jahr 1999 gründete Kasper de Roo Windkraft Tirol - Orchester für Neue Musik. Als dessen künstlerischer Leiter realisiert er Konzerte beim Klangspuren Festival Schwaz, TransArt Festival Bolzano, Jeunesse Festival Wien, Münsterland Festival und in der Konzertreihe der basel sinfonietta.

He studied conducting and bassoon at the Royal Conservatory in The Hague and in Amsterdam. Engagements have taken him to the Vienna Festival, the Holland Festival, Frankfurt Festival, Styrian Autumn, Gulbenkian Festival, Edinburgh Festival, Festival d'Automne in Paris, etc. In 1999 Kasper de Roo founded Windkraft Tirol – Ensemble for New Music. As artistic director of the ensemble, he has realised concerts at the Klangspuren Festival in Schwaz, the Transart Festival in Bozen/Bolzano, the Jeunesse Festival in Vienna, the Münsterland Festival and in the concert series of the basel sinfonietta.

Étudie la direction et le basson aux Conservatoires de La Haye et d'Amsterdam. Il se produit à l'occasion des grands festivals internationaux tels que les Wiener-Festwochen, le Holland-Festival, les Frankfurter-Feste, le Steirischer Herbst, le Gulbenkian-Festival, le Festival d'Edimbourg, le Festival d'Automne Paris etc.

En 1999, Kasper de Roo fonde Windkraft Tirol - Orchester für Neue Musik avec lequel il a participé en tant que directeur artistique à des concerts lors de nombreux festivals tels que le Klangspuren Festival de Schwaz dans le Tyrol, le TransArt Festival de Bolzano (Italie), le Jeunesse Festival Wien, le Münsterland Festival ainsi qu'à l'occasion du cycle de concert de la Sinfonietta de Bâle.

Lothar Zagrosek

Studierte bei Hans Swarowsky, István Kertész, Bruno Maderna und Herbert von Karajan. Nach Stationen als Generalmusikdirektor (Solingen und Krefeld-Mönchengladbach) wurde Zagrosek Chefdirigent des Österreichischen Radiosinfonieorchesters in Wien. Von 1997 bis 2006 war er Generalmusikdirektor der Württembergischen Staatsoper Stuttgart. Seine Arbeit an diesem Haus wurde er in der Kritikerumfrage der Zeitschrift „Opernwelt“ 1997 und 1999 mit der Auszeichnung „Dirigent des Jahres“ gewürdigt. Mit der Saison 2006/2007 übernahm Lothar Zagrosek die Leitung des Konzerthausorchesters Berlin.

He studied under Hans Swarowsky, István Kertész, Bruno Maderna and Herbert von Karajan. Following positions as musical director in Solingen and Krefeld-Mönchengladbach, Zagrosek became principal conductor of the Austrian Radio Symphony Orchestra in Vienna. From 1997 to 2006 he was musical director of the Württemberg State Opera in Stuttgart. His work at that house was honoured in the magazine *Opernwelt* in 1997 and 1999, when a survey of critics won him the title “Conductor of the Year”. He assumed the artistic direction of the Konzerthausorchester in Berlin in the 2006-2007 season.

Étudie auprès de Hans Swarowsky, d'István Kertész, de Bruno Maderna et de Herbert von Karajan. Après avoir occupé les fonctions de directeur musical à Solingen et à Krefeld-Mönchengladbach, Lothar Zagrosek devient le chef attitré de l'Orchestre Symphonique de la Radio autrichienne (Vienne). Depuis 2007, Lothar Zagrosek assure la direction du Konzerthausorchester Berlin.

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

English translation: Joanna King, John Winbigler
Traductions françaises : Chantal Niebisch

BERNHARD GANDER

Bunny Games
fluc 'n' flex
ö
Peter Parker
fête.gare

Klangforum Wien
0012682KAI

ISABEL MUNDRY

Dufay-Bearbeitungen
Traces des Moments
Sandschleifen

ensemble recherche
0012642KAI

HANS ZENDER

Shir Hashirim

SWR-Vokalensemble Stuttgart
SWR Sinfonieorchester
Baden-Baden und Freiburg
Sylvain Cambreling
0012612KAI

BEAT FURRER

FAMA

Isabelle Menke
Neue Vocalsolisten Stuttgart
Klangforum Wien
Beat Furrer
0012562KAI

OLGA NEUWIRTH

Lost Highway

Klangforum Wien
Johannes Kalitzke
0012542KAI

BERNHARD LANG

Das Theater der Wiederholungen

les jeunes solistes
Klangforum Wien
Johannes Kalitzke
0012532KAI

LUIGI NONO

No hay caminos...
Hay que caminar...
Caminantes...Ayacucho

Solistenchor Freiburg
WDR Rundfunkchor Köln
WDR Sinfonieorchester Köln
0012512KAI

CLAUDE VIVIER

Orion
Siddhartha
Cinq chansons pour persussion

Christian Dierstein
WDR Sinfonieorchester Köln
Peter Rundel
0012472KAI

JOHANNES MARIA STAUD

A map is not the territory
Bewegungen
Polygon.
Black Moon
Berenice

Klangforum Wien
Radio Symphonieorchester Wien
0012392KAI

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

© & P 2007 KAIROS Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS