

# FRIEDRICH CERHA

Eine Art Chansons



HK Gruber

Kurt Prihoda

Rainer Keuschnig

Josef Pitzek





# FRIEDRICH CERHA (\*1926)

## Eine Art Chansons

### Teil I

1	Statt Ouvertüre [Instead of an Overture]		1:27
2	hörprobe [audition]	Ernst Jandl	0:57
3	sonett [sonnett]	Gerhard Rühm	0:42
4	Klatsch [Gossip]	Horst Beinek	0:15
5	Zungentraining [Tounge training]	Brigitte Peter	0:18
6	Klassisch [Classic]	Hermann Jandl	0:22
7	ein deutsches denkmal [A German Monument]	Ernst Jandl	1:09
8	Kleines Gedicht für große Stotterer [Small Poem for Big Stutterers]	Kurt Schwitters	1:28
9	Epitaph	Klabund	1:10
10	Wenn der Puls [When the Pulse]	anonymous	0:38
11	Mazurka (nach Satie) [Mazurka (after Satie)]		1:11
12	Vierzeiler [Quatrain]	Werner Finck	0:57
13	sieben Kinder [seven Children]	Ernst Jandl	0:33
14	Die Wühlmaus [The Vole]	Fred Endrikat	0:57
15	Puppenmarsch [Doll March]		0:38
16	etüde in f [etude in f]	Ernst Jandl	0:53
17	doixannda	Ernst Jandl	0:56

## Teil II

18	ich bekreuzige mich [I cross myself]	Ernst Jandl	0:34
19	lichtung [(d)irection]	Ernst Jandl	0:20
20	fragment	Ernst Jandl	0:30
21	österreichisches fragment [austrian fragment]	Friedrich Cerha	0:34
22	ich brech dich [i'll break you]	Ernst Jandl	0:18
23	Waschmaschinen [Washing Machine]	Beat Brechbühl	0:24
24	thechdthen jahr [sixteenth year]	Ernst Jandl	0:46
25	falamaleikum	Ernst Jandl	0:32
26	loch [laugh/hole]	Ernst Jandl	0:29
27	wien: heldenplatz [vienna: heldenplatz]	Ernst Jandl	1:03
28	13. märz [March 13]	Ernst Jandl	1:08
29	keiner schließlich [no one finally]	Ernst Jandl	0:26
30	vater komm erzähl vom krieg [father come tell me about the war]	Ernst Jandl	0:52
31	was können sie dir tun [what can they do to you]	Ernst Jandl	1:18
32	koexistenz [coexist]	Ernst Jandl	1:18
33	sieben weltwunder [seven world wonders]	Ernst Jandl	0:42
34	ich habe einen sessel [I have a chair]	Ernst Jandl	0:42
35	bis [to]	Arthur Schopenhauer	1:06
36	Zwergenparade [Dwarf Parade]		0:46
37	kleblattgasse [shamrock alley]	Ernst Jandl	2:19
38	Valse sentimentale et elegiaque		3:02
39	Tür auf [Door open]	Ernst Jandl	0:24
40	haiku	Ernst Jandl	0:21
41	ich was not yet in brasilien [I was not yet in brazil]	Ernst Jandl	2:18

### Teil III

42	synopsis einer politischen rede [synopsis of a political speech]	Gerhard Rühm	0:30
43	väterlicher rat [paternal advice]	Gerhard Rühm	1:55
44	dar wein [the wine]	Gerhard Rühm	1:36
45	es is schod [it's a pity]	Friedrich Cerha	0:41
46	Minipotpourri		0:40
47	schdiagn schdeign [climb stairs]	Gerhard Rühm	0:29
48	heid gnauffm di dian [today the doors creak]	Gerhard Rühm	1:01
49	In da donau di nixaln [in the danube the mermaids...]	Gerhard Rühm	0:55
50	aum baunhof [at the trainstation]	Gerhard Rühm	0:40
51	i wass ned [I don't know]	Gerhard Rühm	1:22
52	i glaub se san ka kawalia [I don't think you are a gentleman]	Gerhard Rühm	0:39
53	Polka (nach Satie) [Polka (with Satie)]		0:42
54	I siz in da kuchl [I sit in the kitchen]	Gerhard Rühm	0:49
55	elegie [elegy]		2:00
56	da blade edi (the fat edi)	Gerhard Rühm	1:19
57	mizzi	Gerhard Rühm	1:26
58	sogn s freilein san se lungangraung [tell me miss are you lung-sick]	Gerhard Rühm	1:40
59	um middanochd [around midnight]	Friedrich Achleitner	0:55
60	wennes stinkt [when it stinks]	Gerhard Rühm und Friedrich Cerha	1:08
61	schwung [momentum]	Ernst Jandl	0:30

TT 57:06

## **HK Gruber chansonnier**

Kurt Prihoda *percussion*

Rainer Keuschnig *piano*

Josef Pitzek *double bass*

The English translation merely tries to give an idea of the meaning of the titles. Thanks to extensive wordplay and the use of dialectal colour accurate translations are virtually impossible.

Recording venue: Großer Sendesaal, ORF Funkhaus Wien

Recording date: 24 June 1988

Recording supervisor: Hans Moralt

Recording editor: Michael Clausen

Final Mastering: Christoph Amann

Publisher: Universal Edition

Graphic design: paladino media, based on artwork by Friedrich Cerha  
(© Archive of contemporary arts, Krems an der Donau)

Special thanks to the Archive of contemporary arts  
(Archiv der Zeitgenossen), Krems an der Donau,  
for its support.

ARCHIV DER  
ZEITGENOSSEN 

Manuscript of  
Kleines Gedicht für  
große Stotterer

⑧ [Kleines Gedicht für große Stotterer]

♩ = ca 138

erregt, atemlos

Stimme

mit den Händen

2 Bongos

2 Congas

Kihat  
Bassdrum

Ein Fischge, Fisch, ein Fe-fe

ein Fe-fe, fe-fe te F ischgerippe lag auf der, auf

lag auf der Klippe. Wie kames, kam wie kam, wie kkk kames da dnda da

⑤

⑩



28

13. März

♩ = ca 58

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "13. März". The score is written on three systems of staves. The first system is a single treble clef staff in 4/4 time, starting with a key signature of one flat (Bb). It contains a few notes, including a triplet of eighth notes, with markings "molto p" and "3". The second system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has notes with markings "grTr", "gedämpft", "pp", "weicher Schl", "Bck", and "pp". The bass staff has notes with markings "p" and "poco". The lyrics "die-sen Tag begehen" are written between the two staves. The third system consists of two bass clef staves. The top staff has notes with markings "p" and "poco". The bottom staff has a double bar line and a repeat sign. There are also some vertical lines and markings at the bottom of the page, possibly indicating page numbers or section markers.



In the early 1950s, a few composer friends of mine and I were close with a group of young avantgarde painters who had gathered at the Art Club. Their club house "Strohkoffer" was also used by young poets (H.C. Artmann, Gerhard Rühm, Konrad Bayer et al.) who were later known as "Wiener Gruppe", which also included Ernst Jandl.

I was therefore acquainted with their linguistic experiments, which incorporated standard German, dialects, corrupted foreign languages or speech impediments, at an early age. However, I did not have any concrete intentions to work with this as a composer. While their literature stylistically continues the dada movement, and also the works of Schwitters (whose *Small Poem for Great Stutterers* I have included in my cycle), most poems have – other than dada works – have a real basis for the transformation. My 60-minute cycle is multi-layered, as I was able to develop a compositional method to put music to them in a way that was adequate to their language and expression, thanks to the fact that I had known this material for so many years. Besides artificial linguistic

and formal games, there are everyday satires, popular grotesques and political criticism. Generally, I was intrigued to replace the aura of the art song with the directness of the chanson, thus leaving the sacred 'elite art' behind, entering the world of cabaret, exaggerating behaviours and reactions into the absurd, and quoting the scary banality of reality. However, it was always important to me to not compromise my musical standards, and I hope to find an audience that follows my tight-rope walk with amusement – or even consternation.

The structure of the cycle was of utmost importance to me: In the middle, there is a rather serious section that was relevant to its time (*Wien Heldenplatz, 13. März*), and the nostalgic *Kleeblattgasse*, before the dialect texts towards the end. Quotes and references throughout confirm that the entire work has been conceived with four highly virtuosic and intelligent musician friends in mind, of who the composer and chansonnier HK Gruber had some input into this work.

*Friedrich Cerha*

**“The lowest common denominator in Cerha’s music is Cerha himself.”**

—

**Andreas Karl in conversation with HK Gruber, about humour, screaming and Dada.**

*Eine Art Chansons* was not Cerha’s first satirical work with a particularly Austrian humour: You had also been part of the creation of *1. Keintate* in the early 1980s. How did you get this role as a chansonnier?

The premiere of *1. Keintate* in the Metropol Theatre, which was at the time considered a suburban venue, was a huge success. The Metropol had been established by the Viennese Municipality to foster alternative cultural events. However, this particular concert was for invitees only – primarily such that were used to elite culture –, but of course some young regulars sneaked in,

and that made for an astonishing atmosphere on the night. I had absolutely no ambitions as a singer, having been a chorister with the Wiener Sängerknaben, and only rediscovered singing for myself in the 1960s, when genres started melting, and new genres were created. At that time, I founded the MOB art & tone Art Ensemble together with Otto M. Zykan and Kurt Schwertsik. It was a group that was looking for alternatives to the then contemporary music and modern art. In Germany, Mauricio Kagel had just invented his “instrumental theater”, and we had quite similar ideas. Otto M. Zykan wrote pieces that had texts sorted under musical aspects and included gestures, which meant that our “acting” was notated. We then continued to develop our singing, narrating and the notation of these aspects – which was quite a challenge at the time. I accompanied myself on the double bass, and one of my earliest role models was Ernst Busch, particularly his way of talking and singing. Whenever I went to East Germany, I came back with piles of Busch recordings, as I was convinced that this was my way of singing – nothing better existed than what Busch did! Busch’s technique was

quite simple really: Narrate the text at the pitch as prescribed by the composer, but in a talking manner, and avoid all exaggerated singing technique. "Sick sausage dog before seeing the doctor", said Hanns Eisler about "romantic" singing [Eisler said this about Schumann's *Du bist wie eine Blume*]. He always tried to make singers to avoid "bad habits" like artificial vibrato, too dark vowels and missing consonants, the absence of the letter s, or the guttural r. I absorbed all that and performed as a kind of Busch doppelgänger. But I had different inspiration from Lotte Lenya, who instinctively sang in a similar style, with a very characteristic vibrato, and of course Edith Piaf, who also had a rather personal vibrato. Classically trained singers often lose their personal characteristic because of the focus on technique, and that leads to the loss of the impersonated character as well. That is why I have decided to never rely on technique without reflection, but to react to each problem individually and to develop my own technique. Screaming, shouting and yelling is therefore possible for me without losing my voice. Fritz Cerha was originally looking for a baritone for his *Keintate* and the chansons, but when we

talked about it, it became clear to us that these texts and his music needed something else than a classically trained singer. And that is how it all started.

Nowadays, Friedrich Cerha is mainly known for his monumental *Spiegel I-VIII* (1960–72), his serial music and his orchestral works. At the first glance, the chansons do not quite fit into that picture. How did he get to the point of melting all these genres, and to this aesthetic that seems so unusual and provocative, particularly with a view on the Darmstadt tradition?

A lot happened in Vienna in those years after the war. Another venue was "Strohkoffer", a basement coal storage in the inner city, where young artists like H.C. Artmann, Friedensreich Hundertwasser, Hans Weigel, Joe Zawinul, Friedrich Gulda, Friederike Mayröcker, Ernst Jandl, Andreas Okopenko, Ernst Fuchs, Arik Brauer and many others met to discuss their ideas and works, and to talk about the art that was suppressed by the Nazis. Friedrich Cerha attended regularly, and played Stravinsky's works on the violin. It was there that

some of the early "actions" took place that were later transferred to the Galerie nächst St. Stephan. Simultaneously with this feeling of freedom after the years of the Nazi dictatorship, the ideas of the serialists came from Donaueschingen and Darmstadt to Vienna, which Cerha absorbed. In those years, the aforementioned MOB art & tone Art Ensemble came into existence, whose members also played in the ensemble die reihe, which was founded by Cerha and Kurt Schwertsik. While MOB art intended to be diametral to the serial Darmstadt school, "die reihe" played a lot of their music. Cerha always drew from both movements, and it inspired his creativity immensely. In my view, both *Keintate* and the chansons were instinctive attempts to find his own musical language, without following a doctrine, and even *Spiegel* could be seen as a result of that attempt. However, Fritz had never written something popular like the *Keintate* or the chansons, and it was a bold new direction to work with Viennese folk music and me as a chansonnier. An entire audience bursting into laughter was not exactly what one expected in connection with a piece by Cerha. Naturally the texts contributed heavily to that ef-



fect, but of course it was the connection between the music and the jokes, combined with our unorthodox presentation and my raw way of singing that made it a success. Even if many of the texts are in dialect, performances in Germany, even up North, were never a problem. Music and text are such a symbiotic yet contrasting combination that the resulting humor is a success with every audience.

Many of the texts are from the Wiener Gruppe, with a tendency towards phonetic poems, e.g. by Ernst Jandl, Gerhard Rühm or Kurt Schwitters. Naturally that evokes an association with Dada – how much of that do you see in the chansons?

*Eine Art Chansons* begins with a phonetic poem, *hörprobe* by Ernst Jandl. I think they were quite significant for Cerha, as he created a quite similar combination of sound and meaning in the chansons by adding another layer of comments into the music. I see Dada influences throughout the piece, more or less obvious in different numbers: *Wien: Heldenplatz* is clearly inspired by Dadaism, as they also screamed

their texts with loud percussion accompaniment. This, and other quite drastic elements, comes from Kurt Schwitters' texts. His *Kleines Gedicht für große Stotterer* is like a Dadaistic action, with only percussion accompaniment: bongos, congas and drums, performed by only one, quite virtuosic player. I see a great closeness to Dada in the music, but also in the way of its presentation.

Considering the peculiarity of the chansons, also within Cerha's entire oeuvre, one never gets the impression that he tries to be somebody else, or to create "something different". The chansons sound like Cerha, even when he writes humoristic. How do you see that as a performer?

Naturally the lowest common denominator in Cerha's music is Cerha. To me, everything he writes is ultimately of structural interest, and the chansons have the additional benefit of the texts, plus the wit of the musical organisation. The combination of text and music hints being critical of society, they have esprit and are never just superficial or foolish jokes. They are real

poetry, and there are moments where I am reminded of his "serious" operas, which make the chansons truly remarkable. His own humour, even in his own texts, oscillates between dark and black, sometimes combined with genuine anger, which makes even his humour serious at times. On stage and in the arts in general, hardly anything is more difficult than humour: often it is just slapstick – or not funny at all. Cerha has found his own language that prevents both, and that must continue in the performance. Wherever humour appears in music, the performance has to be even more controlled than that of a "normal" piece. The performers' body language is extremely important: one wrong gesture, and everything turns to shenanigans. During the performance, I only focus on the text and the sound of the words – the humour of the piece translates without extra effort.

Chorus Kleeblattgasse Liedert 110

Manuscript of  
Kleeblattgasse

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The title at the top left is "Chorus Kleeblattgasse Liedert 110". The lyrics are written in German and are partially obscured by musical notation. The lyrics include: "in ansehung wurde die tag in ansehung", "war in der", "Liedert", "aus", "für", "die", "heute", "in", "den", "Bachstein", "über den", "die", "mit", "den", "den". The score is written in a single system with ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings (p, f). There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score, including a circled "8" and a "3" above a triplet. The handwriting is in black ink on aged paper.

*Manche meinen*    *ledats und vinks*    *bestimm man nicht viel wechsern*

The image shows a handwritten musical manuscript on a page with four systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings. The lyrics are written above the staves in a cursive hand. The first system contains the lyrics "Manche meinen", "ledats und vinks", and "bestimm man nicht viel wechsern". The second system has "Werch ein" and "ill". The third system has "Klav" and "Kp". The fourth system has "Kp". The manuscript is written on a page with a vertical line on the right side, suggesting it is part of a larger score.



In den frühen Fünfzigerjahren stand ich mit einigen meiner Komponistenfreunde avantgardistisch gesinnten jungen Malern nahe, die sich im Art-Club gesammelt hatten; ihr Vereinslokal, der „Strohkoffer“, wurde aber auch von jungen Dichtern (H. C. Artmann, Gerhard Rühm, Konrad Bayer etc.) frequentiert, die später mit anderen (etwa Ernst Jandl) unter dem Begriff „Wiener Gruppe“ subsummiert wurden.

Ihre Sprachexperimente mit hochdeutschen Elementen, Dialekt, verballhornten Fremdsprachen oder auch Sprachfehlern waren mir also früh bekannt, ich hatte aber zu diesem Zeitpunkt keine konkreten Vorstellungen, um mich kompositorisch damit auseinander zu setzen. Stilistisch schloss diese Literatur natürlich an dadaistische Vorbilder an, auch u. a. an Schwitters (dessen *Kleines Gedicht für große Stotterer* ich übrigens in meinen Zyklus aufgenommen habe). Die meisten Gedichte aus den Fünfzigerjahren unterscheiden sich aber von Dadaistischem durch einen realen, erfahrbaren Hintergrund, auf dem sich die Verformungen vollziehen. Der Zyklus von 60 Miniaturen, in dem ich auf Grund meiner Erfahrungen nun dieses Material, das mich jahrzehntelang begleitet hatte, kompositorisch in die Hand nehmen und eine Methode entwickeln konnte, die Texte musikalisch überzeugend adäquat ihrer Sprache und ihrer Mentalität zu gestalten, ist vielschichtig. Er umfasst artistische Sprach- und Formspiele, Alltags-Satiren, Populär-Groteskes und Politisch-Zeitkritisches. Insgesamt hat es mich gereizt, an Stelle der gepflegten Aura des Lieds die Direktheit des Chansons anzupeilen, die

sakrifizierten Bereiche der „Großkunst“ einmal hinter mir zu lassen, mich auf dem gefährlichen Terrain der „Kleinkunst“ zu bewegen und bei Wahrung des musikalischen Qualitätsanspruchs – teilweise spielerisch – Verhaltens- und Reaktionsweisen zu überspitzen, ins Absurde zu überdrehen oder auch das Schaurig-Banale an der Realität unmittelbar zu zitieren. Ich hoffe, ein Publikum zu finden, das mir auf dieser Gratwanderung mit Vergnügen – zuweilen auch mit Betroffenheit – folgt.

Von besonderer Bedeutung war mir der dramatische Aufbau des Zyklus. In seiner Mitte kristallisiert sich ein sehr ernsthaft zeitbezogener Abschnitt (*Wien Heldenplatz, 13. März*) heraus, später auch ein nostalgisch gefärbter (*Kleeblattgasse*). Gegen Ende häufen sich die Dialekttexte. Natürlich wird insgesamt immer wieder mit Zitaten, aber auch nur mit Modellanspielungen gearbeitet. Zugeschnitten ist das Ganze auf vier äußerst virtuose, intelligente Musikerfreunde, von denen der Komponist und „Chansonnier“ Heinz Karl Gruber weitere Anregungen gab.

Friedrich Cerha

## „Der kleinste gemeinsame Nenner in Cerhas Musik ist Cerha selbst.“

—

### Andreas Karl im Gespräch mit HK Gruber über Humor, Brüllen und Dada.

*Eine Art Chansons* war nicht Cerhas erstes, österreichisch-humoristisches und satirisches Stück. So waren Sie ja auch schon bei der *1. Keintate* Anfang der 1980er dabei. Wie kamen Sie zu Ihrer Rolle als Chansonnier?

Die Uraufführung der *1. Keintate* im damaligen Vorstadt-Etablissement Metropol war ein großer Erfolg. Das Metropol wurde damals von der Wiener Stadtregierung etabliert, um Alternativkultur zu pflegen. Das Konzert war für geladene Gäste, die

eher Hochkultur gewohnt waren, aber dennoch haben sich viele junge Leute hineingeschlichen – das Stammpublikum eben. Das hat eine unglaubliche Atmosphäre erzeugt. Damals hatte ich keinen Ehrgeiz als Sänger; ich war ja Sängerknabe. Ich habe das Singen erst Mitte der Sechzigerjahre wiederentdeckt. Auf diese Zeit geht aber die Verschmelzung von Genres beziehungsweise das Schaffen eines neuen Genres zurück. Damals habe ich mit Otto M. Zykan und Kurt Schwertsik gemeinsam das MOB art & tone Art Ensemble gegründet. Das war eine Gruppe, die Alternativen zur damaligen Neuen Musik und zur Moderne gesucht hat. In Deutschland hatte gerade Mauricio Kagel sein „instrumentales Theater“ erfunden, und wir hatten ganz ähnliche Ideen. Otto M. Zykan hat Partituren komponiert, in denen Texte nach musikalischen Gesichtspunkten geordnet waren und die zugleich körpersprachliche Gesten miteinschlossen. Das heißt, unsere „schauspielerische Tätigkeit“ war notiert. Das Singen und Sprechen und auch das Gestalten dieser Angaben haben wir dann aber immer weiterentwickelt – und uns eben auch dieser Herausforderung gestellt. Ich habe mich

dabei selbst am Kontrabass begleitet. Eines meiner frühesten Sängervorbilder war ja Ernst Busch, seine Art zu singen und zu sprechen. Jedes Mal, wenn ich in der DDR war, habe ich mir diese Lieder an die Brust gedrückt und so tonnenweise Busch-Aufnahmen gesammelt. Ich war ganz klar der Überzeugung: Das ist meine Art des Singens, es gibt nichts Besseres als das, was Ernst Busch macht! Die Busch-Technik beruht dabei auf einem ganz einfachen Prinzip: Sprich die Texte in den von dem Komponisten vorgegebenen Tonhöhen, aber sprich – und vermeide jede Form von übertriebener Gesangstechnik. „Kranker Dackel, bevor er zum Doktor geht“, sagte Hanns Eisler einst über „romantische“ Gesangstechniken [konkret sagte Eisler das über Schumanns *Du bist wie eine Blume*, Anm.]. Er versuchte stets Sängerinnen und Sängern alle möglichen „Unsitten“ auszutreiben, wie etwa gekünsteltes Vibrato, abdunkeln der Vokale, fehlende Konsonanten, kein s, und vor allem das rollende r. Das habe ich alles verinnerlicht und bin dann als eine Art „Busch-Klon“ aufgetreten. Da gab es noch andere Vorbilder, wie etwa Lotte Lenya, die instinktiv genauso gesungen hat und ein sehr charakte-

ristisches Vibrato hatte, sowie Edith Piaf, die auch ihr eigenes Vibrato hatte. Was durch das Fokussieren auf Technik im klassischen Gesang oft verloren geht, ist das Charakteristische an einer Person, der tatsächlich singenden Person, aber auch der Person, die dargestellt werden soll. Darum habe ich für mich beschlossen, mich überhaupt nie unreflektiert und blind auf Technik zu verlassen, sondern jeweils auf das sich ergebende Problem beim Singen zu reagieren und eine eigene Technik zu entwickeln. Kreischen, Schreien und Brüllen ist bei mir ohne Stimmverlust drinnen. Fritz Cerha suchte für seine *Keintate* und seine Chansons noch nach einem Bariton, aber als wir darüber sprachen, wurde uns klar, dass die Natürlichkeit, die diese Texte und die Musik brauchen, nach etwas anderem verlangt als einem klassischen Sänger. Und so begann unsere Arbeit an den Chansons.

Friedrich Cerha ist ja heute vor allem für sein monumentales Werk *Spiegel I-VII* (1960–1972), seine seriellen Werke und seine Orchesterwerke bekannt. Auf den ersten Blick passen die Chansons da nicht so ganz hinein. Wie

kam es also eigentlich bei ihm zu dieser Verschmelzung unterschiedlichster Genres und einer – zumindest im Licht der Darmstadt-Tradition – zu Beginn der 80er-Jahre noch immer sehr ungewöhnlich und sogar provokativ wirkenden Ästhetik?

In den Jahren nach dem Krieg ist in Wien viel passiert. Da gab es den „Strohkoffer“, einen Kohlenkeller in der Wiener Innenstadt, in dem sich junge Künstler wie H.C. Artmann, Friedensreich Hundertwasser, Hans Weigel, Joe Zawinul, Friedrich Gulda, Friederike Mayröcker, Ernst Jandl, Andreas Okopenko, Ernst Fuchs, Arik Brauer und viele andere trafen, um ihre Ideen und Arbeiten zu präsentieren, und über all die Kunst zu diskutieren, die ihnen der Nationalsozialismus verwehrt hat. Friedrich Cerha war regelmäßiger Gast dort und spielte etwa als Geiger Musik von Strawinsky. Auch erste „Aktionen“ entstanden dort schon und wurden später in der Galerie nächst St. Stephan weiter kultiviert. Gleichzeitig mit diesem Freiheitsgefühl nach Jahren der Diktatur kamen auch die Ideen der Serialisten aus Darmstadt und Donaueschingen nach Wien, die von Cerha aufgenom-



men wurden. In diesen Jahren formte sich dann auch das bereits erwähnte MOB art & ton Art Ensemble, dessen Mitglieder auch gleichzeitig im von Cerha und Kurt Schwertsik gegründeten Ensemble „die reihe“ spielten. MOB art hat sich als Gegenposition zur seriellen Darmstädter Schule verstanden, während „die reihe“ sich unter anderem intensiv dieser Musik annahm. Bei Cerha waren beide Seiten präsent, und er hat daraus eine immense kreative Kraft entwickelt. Ich glaube, dass die *Keintate* und auch die Chansons instinktiv einer der Versuche waren, einen ganz eigenen künstlerischen Weg zu gehen, fern ab jeglicher Doktrin. Auch die Spiegel könnten als ein Ergebnis dieses Bestrebens gesehen werden. So etwas Populäres wie die Keintate und die Chansons hatte Fritz vorher noch nie geschrieben. Mit Wiener Folklore zu arbeiten und mir als Chansonier eine Bühne zu geben, war ein ganz neuer Schritt. Dass auf einmal der ganze Saal aufheult vor Lachen und sich auf die Schenkel klopft, war ein Ereignis, mit dem bei einem Cerha-Stück niemand gerechnet hat. Es waren natürlich die Texte, die den Humor zu einem wichtigen Teil trugen, aber es war auch die chemische Verbindung

der Musik mit eben jenen Reimen und Pointen, die letztlich mit unserer unorthodoxen Form der Präsentation und meinem ungeschlachten und rohen Gesang zum Erfolg der Stücke führten. Obwohl übrigens alle Texte sehr dialektal gefärbt sind, waren Aufführungen in Deutschland, auch im Norden, nie ein Problem. Die Musik und die Texte bilden eine derart kontrastreiche symbiotische Spannung, dass sich ihr Humor beinahe ungebremst vor jedem Publikum entlädt.

In der Wahl der Texte zu den Chansons dominieren jene der Wiener Gruppe, und es gibt eine Tendenz zu Lautgedichten – etwa von Ernst Jandl, Gerhard Rühm und auch Kurt Schwitters. Man denkt neben Wien dabei natürlich auch an Dada. Inwiefern sehen Sie das in den Chansons?

*Eine Art Chanson* beginnt ja mit einem Lautgedicht, mit Ernst Jandls *hörprobe*. Ich denke, dass die Lautgedichte sehr wichtig waren für Cerha. Er selbst hat in den Chansons eine ganz ähnliche Verbindung von Klang und Bedeutung geschaffen, oft indem er in der Musik eine weitere, sei es

eine kommentierende oder verstärkende, Ebene in die Texte gewoben hat. Über das ganze Stück hinweg sehe ich viele Anspielungen an die Dadaisten, direkt und weniger direkt. *Wien: Heldenplatz* ist für mich klar ein von Dada inspiriertes Stück. Auch die Dadaisten haben ihre Texte laut zu Schlagzeug-Begleitung gebrüllt. Diese Praxis, wie das Brüllen der Texte zusammen mit anderen oft sehr drastischen Elementen, kommt aus der Literatur Kurt Schwitters. Sein *Kleines Gedicht für große Stotterer* ist wie eine dadaistische Aktion, nur Schlagzeug-Begleitung: Bongos, Congas, Trommeln. Und das spielt einer allein, äußerst virtuos! Ich sehe also eine große Nähe zu Dada, in der Musik selbst, aber auch in der jeweiligen Art der Präsentation.

Bei aller Besonderheit dieser Chansons, auch in Hinblick auf das gesamte Schaffen von Cerha, hat man nie den Eindruck, er verstellt sich oder versucht krampfhaft etwas anderes zu machen. Die Chansons klingen immer eindeutig nach Cerha, selbst wenn er Humor komponiert. Wie sehen Sie das als Aufführender?

Natürlich: Der gemeinsame Nenner von Cerhas Musik ist Cerha. Für mich ist im Endeffekt alles, was er zu Papier bringt, strukturell interessant. Was bei den Chansons dazu kommt, sind die Texte und die klug organisierte Musik. Die Verbindung von Texten und Musik haben beinahe immer einen gesellschaftskritischen Ton, sind äußerst pointiert und nie nur lustiges „Geklödel“; sie sind stets wirkliche Poesie. Auch musikalisch kommen da durchaus Momente vor, die an seine großen, „ernsten“ Opern erinnern. Was er damit innerhalb der Chansons dramaturgisch erreicht ist bemerkenswert. Sein Humor, auch in seinen eigenen Texten, pendelt dabei von dunkel zu tiefschwarz, und oft steckt auch Wut in ihnen. Insofern ist sogar sein Humor manchmal „ernst“. Und auf Konzertbühnen und in der Kunst überhaupt ist kaum etwas schwieriger als Humor: Oft stürzt er ins Schmierenhafte oder ist einfach nicht lustig. Cerha hat eine Sprache und einen Umgang mit dem Material gefunden, wo ihm beides nie passiert. Natürlich muss das auch für die Darbietung gelten. Gerade dort, wo Humor im künstlerischen be-

ziehungsweise musikalischen Bereich auftaucht, muss das noch kontrollierter sein als ein „normales“ Musikstück. Die Körpersprache des Darstellers ist enorm wichtig: Eine falsche Bewegung, und man zieht alles in die Schmiere. Ich bin bei Aufführungen ganz auf den Text und den Klang der Worte konzentriert – der Humor entsteht dann durch das Stück selbst.

Manuscript of  
Zungentraining

⑤ [Zungentraining]  
♩ = ca 160

Siebzehn Schnitzer, die auf rasant, wie ein Automat,  
mit durchdringenden Blick nach vorn  
siebzehn Schnitzsitzen sitzen und mit spitzen Schnitzern  
weiche Schlepel

Xylo-  
rimba

Pft

Ritzen in ihr Schnitzholz schlitzen, wobei sie schwitzen, sind siebzehn schwitzende, schnitzende, auf dem

The manuscript is a handwritten musical score for a piece titled 'Zungentraining' (Tongue Training). It is marked with a circled '5' and a tempo of 'ca 160'. The score is written in 2/8 time and consists of two systems of music. The first system includes a vocal line and two piano accompaniment parts labeled 'Xylo-rimba' and 'Pft'. The second system includes a vocal line and two piano accompaniment parts. The lyrics are written in German and describe a scene of woodcutters. The music features various rhythmic patterns, including triplets and quintuplets, and dynamic markings such as 'p' (piano), 'mp' (mezzo-piano), and 'f' (forte). The notation is handwritten and includes many annotations and corrections.



Chansons Was können sie dir tun

Manuscript of  
Was können sie dir tun

Handwritten musical score for guitar, titled "Chansons Was können sie dir tun". The score is organized into two systems, (A) and (D), each with four staves. System (A) includes a Bass line and a treble line. System (D) includes a treble line and a bass line. The score contains various musical notations, including notes, rests, and fingerings. Below the staves, there are several lines of handwritten text, including a grid of letters (A, B, C, D, E, F, G) and a list of notes (G, A, B, C, D, E, F, G) with their corresponding fret numbers (1, 2, 3, 4).

System (A) includes a Bass line and a treble line. System (D) includes a treble line and a bass line.

Below the staves, there are several lines of handwritten text, including a grid of letters (A, B, C, D, E, F, G) and a list of notes (G, A, B, C, D, E, F, G) with their corresponding fret numbers (1, 2, 3, 4).



© Manu Theobald

## Friedrich Cerha

Friedrich was born in Vienna in 1926. He began violin lessons in 1933, and from 1936 onward he received instruction in music theory and composition. In 1943, Cerha engaged in active resistance while conscripted to serve in an anti-aircraft defence crew; he then deserted twice from the German Wehrmacht in 1944/1945, after which he waited out the Second World War's conclusion as a hut keeper and alpine guide in Tirol. From 1946 to 1950 he studied violin, composition and music education at the Vienna Academy of Music as well as musicology, philosophy and German language and literature at the University of Vienna. He had contact with avantgarde painters and literary figures associated with the Art-Club and with Schönberg's circle in the ISCM.

From 1956 to 1958 he attended the International Summer Courses in Darmstadt and in 1958 he joined Kurt Schwertsik in founding the ensemble *die reihe*, which was Austria's first permanent forum for avantgarde music. From 1959, he taught at the Academy of Music in Vienna, where from 1976 to 1988 he was to hold a professorship for the composition, notation and interpretation of new music. 1961 saw the beginning of his extensive international career as an orchestral conductor with renowned institutions and festivals of new music (e.g. Salzburg Festival, Berliner Festwochen, Vienna Festival, Venice Biennale, Warsaw Autumn, Festival d'Automne à Paris, Jyväskylä Arts Festival, Musica Viva, Nutida Music Stockholm, Neues Werk Hamburg, Musik der Zeit Cologne), as well as at opera houses (e.g. Berlin State Opera, Vienna State Opera, Bavarian State Opera, Teatro Colón Buenos Aires).

In 1961 he began to work on creating a performable version of the third act of Alban Berg's opera *Lulu*, which premiered in Paris in 1979. This finally gave the musical world a way in which to experience

the work in its entirety. His own opera *Baal* premiered at the Salzburg Festival in 1981, followed by *Der Rattenfänger* at the steirischer herbst festival in 1987, *Riese vom Steinfeld* at the Vienna State Opera in 2002 and *Onkel Präsident* at the Prinzregententheater Munich.

Cerha is a member of several international academic and artistic institutions; he has received numerous commissions to write ensemble, choral and orchestral works (e.g. Koussevitzky Music Foundation New York, BNP Paribas Paris, Southwest Broadcasting, West German Broadcasting Cologne, Musica Viva Munich, Konzerthaus Berlin, steirischer herbst Graz, Festival de música de Canarias, Konzerthaus and Musikverein Vienna, Vienna Philharmonic Orchestra) and just as many awards and honours, most recently the Austrian Badge of Honour for Science and Art in 2006, Officier of the French Order of Arts and Letters, the Golden Lion for Lifetime Achievement of the Venice Music Biennale, the 2011 Salzburg Music Prize and the 2012 Ernst von Siemens Music Prize.

Cerha in his own words about the music of his late years: "Despite my age, I am always searching for something new. The path on which I search leads me unavoidably back to me. Thus, it is also always about finding new sides of myself. The intense experience of music is a way into one's own being – for the listener too."

Source: [www.friedrich-cerha.com](http://www.friedrich-cerha.com)



## Friedrich Cerha

Friedrich Cerha wurde 1926 in Wien geboren. Schon vor Abschluss des Gymnasiums leistete er als Luftwaffenhelfer aktiven Widerstand, desertierte dann zweimal von der deutschen Wehrmacht und erlebte das Kriegsende als Hüttenwirt in den Tiroler Bergen. Ab 1946 studierte er an der Akademie für Musik in Wien Violine, Komposition und Musikerziehung und an der Universität Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie. Zunächst war er als Geiger tätig und stand einerseits in Kontakt zur avantgardistischen Untergrundszene junger Maler und Literaten um den Art-Club und andererseits zum Schönberg-Kreis der österreichischen Sektion der IGMM.

1958 gründete er mit Kurt Schwertsik das Ensemble „die reihe“, das in der Folge Pionierarbeit in der Präsentation von Werken der Avantgarde, der Wiener Schule und der gesamten klassischen Moderne leistete. Von 1959 an lehrte Friedrich Cerha an der Hochschule für Musik in Wien, wo er 1976 bis 1988 eine Professur für Komposition, Notation und Interpretation neuer Musik innehatte. Von 1960 bis 1997 war er als Dirigent mit renommierten Ensembles und Orchestern bei international führenden Institutionen zur Pflege neuer Musik und Festivals (Salzburger Festspiele, Berliner Festwochen, Wiener Festwochen, Biennale Venedig, Warschauer Herbst, Festival d'Automne Paris, Jyväskylä-Festival, Musica Viva München, Nutida Musik Stockholm, Neues Werk Hamburg, Musik der Zeit Köln etc.) und an Opernhäusern (Staatsoper Berlin, Wien, München, Teatro Colon Buenos Aires etc.) tätig.

Cerhas Herstellung einer spielbaren Fassung des dritten Akts der Oper *Lulu* von Alban Berg (1963–78, UA 1979 in Paris), hat der Musikwelt ein wesentliches Werk des 20. Jahrhunderts vollständig erschlossen und internationale Anerkennung gefun-

den. Seine eigene Oper *Baal* nach B. Brecht, mit dem er sich schon in den 50er Jahren auseinandersetzte, wurde 1981 bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt, *Der Rattenfänger* 1987 beim Steirischen Herbst und *Der Riese von Steinfeld* 2002 in der Staatsoper Wien. Alle seine Bühnenwerke thematisieren auf verschiedene Weise das ihn fundamental beschäftigende Verhältnis von Individuum und Gesellschaft.

Sein Gesamtwerk umfasst Solo-, Ensemble-, Chor-, und Orchesterwerke, für die er Aufträge von hervorragenden Institutionen und Festivals (Koussevitzky-Foundation New York, BNP Paribas Paris, Südwestfunk Baden-Baden, Westdeutscher Rundfunk, Musica Viva München, Konzerthaus Berlin, Steirischer Herbst Graz, Festival de música de Canarias, Konzerthaus und Musikverein Wien, Wiener Philharmoniker etc.) und ebenso zahlreiche Preise und Ehrungen erhielt, zuletzt 2006 das Österreichische Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst, den Orden „Officier des Arts et Lettres“, den „Goldenen Löwen“ der Biennale Venedig für sein Lebenswerk, 2011 den Musikpreis Salzburg und 2012 den Ernst von Siemens Musikpreis.

Zu seinem Spätwerk meint er: „Trotz meines hohen Alters suche ich immer noch nach Neuem. Der Weg, auf dem ich suche, führt notgedrungen zu mir selbst. Es geht also auch noch immer darum, neue Seiten an mir selbst zu finden. Das intensive Erleben von Musik ist ein Weg in sich hinein – auch für den Zuhörer.“

Quelle: [www.friedrich-cerha.com](http://www.friedrich-cerha.com)



## HK Gruber

Composer, conductor and chansonnier, HK Gruber was born in Vienna in 1943 and sang with the Vienna Boys' Choir as a child, going on to study at the Vienna Hochschule für Musik. In 1961 he began playing double bass with Ensemble die reihe and from 1969 to 1998 in the Radio Sinfonieorchester Wien. Gruber first began performing as a singer/actor with the "MOB art and tone ART" ensemble which he cofounded in 1968 with fellow Viennese composers Kurt Schwertsik and Otto Zykan. Composing in his own highly individual style, his music is performed internationally by the world's leading artists and orchestras. Gruber was awarded Austria's most prestigious cultural prize the 2002 Greater Austria State Prize, and in 2009 was announced as an Honorary



Member of the Wiener Konzerthaus, following a great tradition of musicians to also receive this accolade, including Igor Stravinsky, Pierre Boulez, Leonard Bernstein and Claudio Abbado. Gruber is an Honorary Lifetime Trustee of the Kurt Weill Foundation.

Gruber's compositions have been written for and performed by the foremost orchestras such as the Vienna Philharmonic, New York Philharmonic, Berliner Philharmoniker and at Lucerne Festival, Carnegie Hall and BBC Proms. Gruber is particularly noted for his concertos, including *Aerial* for trumpeter Håkan Hardenberger, which has received over 60 performances, two concertos for violinist Ernst Kovacic, the *Cello Concerto* written for Yo-Yo Ma and premiered at Tanglewood in 1989, *Busking* for trumpet, accordion, banjo and string orchestra, premiered by Hardenberger in 2008 and his percussion concerti *Rough Music* and *into the open...* premiered by Colin Currie in 2015. Orchestral scores include *Dancing in the Dark*, premiered by the Vienna Philharmonic Orchestra under Sir Simon Rattle in 2003.

Gruber's recent works include the opera *Geschichten aus dem Wiener Wald* premiered at the Bregenz Festival in 2014 and a major new Piano Concerto for Emanuel Ax, co-commissioned by New York Philharmonic, Berliner Philharmoniker, Royal Concertgebouw and Royal Stockholm Philharmonic. An active conductor with many major international orchestras, highlights of Gruber's conducting career include engagements with the Vienna Philharmonic, Bayerischer Rundfunk Symphony, Philharmonia Orchestra, Mahler Chamber Orchestra, Leipzig Gewandhaus Orchestra, Tonhalle-Orchester Zürich, Royal Stockholm Philharmonic, Cleveland Orchestra and the Los Angeles Philharmonic and he was Composer/Conductor with the BBC Philharmonic from 2009-2015. Gruber has performed extensively as chansonnier, most notably in *Frankenstein!!*, his most popular work which he premiered with Sir Simon Rattle and the Royal Liverpool Philharmonic in 1978 and has received more than 600 performances around the world. He has also performed and recorded as chansonnier in the works of Kurt Weill and Hanns Eisler as well as Schoenberg's *Pierrot Lunaire* and Maxwell Davies' *Eight Songs for a Mad King*.

A major highlight of the 18/19 season, Gruber conducts Gottfried von Einem's opera *Der Prozess* in concert at the Salzburg Festival and Wiener Konzerthaus with the Vienna Radio Symphony Orchestra, to mark the 100<sup>th</sup> anniversary of the birth of von Einem, with whom Gruber studied composition. Gruber also performs *Frankenstein!!* widely in its 40<sup>th</sup> anniversary season, including performances with the Vienna Symphony Orchestra, Mozarteum Orchestra, Munich Chamber Orchestra, Swedish Chamber Orchestra and Avanti! Chamber Orchestra. Elsewhere his music is performed by many leading orchestras including *Aerial* by Håkan Hardenberger and Boston Symphony/Nelsons, *Charivari* by Hong Kong Philharmonic/Christian Schumann and *Busking* by Scottish Chamber Orchestra/Storgårds.

Gruber's recent CD releases see him conduct music by Brett Dean with the Swedish Chamber Orchestra for BIS and a release by Chandos of works by fellow Austrian composer Kurt Schwertsik with the BBC Philharmonic. He has also recorded a number of his own works for Chandos and BIS.

## HK Gruber

Der Komponist, Dirigent und Chansonnier HK Gruber wurde 1943 in Wien geboren und sang im Kindesalter bei den Wiener Sängerknaben, bevor er an der Wiener Hochschule für Musik studierte. Ab 1961 war er Kontrabassist des Ensembles die reihe, und von 1969 bis 1998 spielte er im Radio-Symphonieorchester Wien. Gruber begann seine Karriere als Sänger und Schauspieler mit dem MOB Art & Tone ART Ensemble, das er 1968 mit seinen Wiener Komponistenkollegen Kurt Schwertsik und Otto Zykan gründete. Er avancierte durch seinen hoch individuellen Kompositionsstil zu einem der meistgeliebten Komponisten moderner Musik, und seine Musik wird von weltweit führenden Künstlern und Orchestern aufgeführt. Gruber wurde mit Österreichs renommiertestem Kulturpreis bedacht, dem Großen Österreichischen Staatspreis von 2002, und wurde

2009 zum Ehrenmitglied des Wiener Konzerthauses ernannt, wodurch er sich in die große Tradition bedeutender Musiker wie Igor Strawinski, Pierre Boulez, Leonard Bernstein und Claudio Abbado einreihet. Grubers Werke sind von den renommiertesten Orchestern beauftragt und gespielt worden, darunter die Wiener Philharmoniker, das New York Philharmonic und die Berliner Philharmoniker, und wurden u.a. am Lucerne Festival, in der Carnegie Hall, bei den BBC Proms und an der Komischen Oper Berlin aufgeführt.

Er ist besonders bekannt für seine Instrumentalkonzerte, darunter *Aerial* für den Trompeter Håkan Hardenberger, das über sechzig Aufführungen erfahren hat, zwei Konzerte für den Geiger Ernst Kovacic, das Cellokonzert für Yo-Yo Ma, welches dieser 1989 in Tanglewood erstauflührte, das Schlagzeugkonzert *Rough Music*, sowie *Busking* für Trompete, Akkordeon, Banjo und Streichorchester, uraufgeführt von Hardenberger im Jahr 2008. Unter seinen großen Orchesterkompositionen befindet sich auch *Dancing in the Dark*, das die Wiener Philharmoniker unter Sir Simon Rattle uraufführten.

Zu Grubers jüngsten Werken zählt eine Oper nach Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*, die bei den Bregenzer Festspielen 2014 erstauflgeführt wurde, sowie das Schlagzeugkonzert *into the open...*, uraufgeführt vom Perkussionisten Colin Curie bei den BBC Proms 2015, und ein neues Klavierkonzert für Emanuel Ax, das vom New York Philharmonic, dem Concertgebouw-Orchester und dem Königlichen Philharmonischen Orchester in Stockholm beauftragt wurde. Gruber tritt häufig als Chansonnier in Erscheinung, besonders beachtenswert in *Frankenstein!!*, seinem populärsten Werk, das seit seiner Weltpremiere 1978 mit Gruber, Sir Simon Rattle und dem Royal Liverpool Philharmonic weltweit mehr als 600 Aufführungen durch renommierte Orchester und Dirigenten erfahren hat. Darüber hinaus hat er als Chansonnier Werke von Kurt Weill und Hanns Eisler, sowie Schönbergs *Pierrot Lunaire* und Maxwell Davies' *Eight Songs for a Mad King* aufgeführt und im Studio aufgenommen. Zu den jüngsten Höhepunkten seiner aktiven Karriere als Dirigent bekannter internationaler Orchester zählen seine Engagements bei den Wiener Philharmonikern, dem Sympho-

nieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Philharmonia Orchestra London, sowie beim Mahler Chamber Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, Tonhalle-Orchester Zürich, Orchestre Philharmonique de Radio France, Cleveland Orchestra, Baltimore Symphony, Los Angeles Philharmonic und dem Seattle Symphony. Gruber war Gastkünstler bei Festivals wie den BBC Proms, dem Lucerne Festival und dem Grafenegg Festival und hatte von 2009 bis 2015 die Position des Composer/Conductor beim BBC Philharmonic Orchestra inne, wo er bei Konzerten, Gastspielen und Studioaufnahmen das Orchester dirigierte.

Vor Kurzem dirigierte er die Wiener Symphoniker in der Weltpremiere seiner neuen Oper *Geschichten aus dem Wiener Wald*, die im Juli 2014 am Bregenz Festival stattfand, und 2015 in einer weiteren Aufführung des Werkes im Theater an der Wien. Zu den Höhepunkten der Saison 2016/17 zählt die Uraufführung seines Klavierkonzerts für Emanuel Ax mit dem New York Philharmonic unter Leitung von Alan Gilbert im Januar 2017. Darauf folgen die Deutschland-Premiere durch die Berliner Philharmoniker unter Simon Rattle und

weitere Aufführungen durch das Tonhalle-Orchester und das Königliche Philharmonische Orchester in Stockholm, die beide das Werk mit in Auftrag gegeben haben. Hinzu kommen Auftritte als Dirigent mit dem New World Symphony, den Bamberger Symphonikern, mit dem österreichischen Ensemble für neue Musik an den Salzburger Festspielen, sowie als Chansonnier und Dirigent bei den BBC Proms, mit dem Mahler Chamber Orchestra am Malmö Kammermusikfestival, sowie mit dem Orchestre de Chambre de Lausanne. Zusammen mit dem Ensemble Modern, mit dem ihn eine enge und langjährige Beziehung verbindet, wird Gruber zudem in dieser Saison seine Aufnahmen von Weils Marie Galante vervollständigen.

Kürzlich erschien eine Aufnahme für das Label BIS, auf der er das Schwedische Kammerorchester in Werken des Komponisten Brett Dean dirigiert. Hinzu kommt eine Aufnahme von Werken seines österreichischen Komponistenkollegen Kurt Schwertsik mit dem BBC Philharmonic für Chandos. Gruber hat zudem eine Reihe eigener Werke für Chandos und BIS eingespielt.



## Rainer Keuschnig

Rainer Keuschnig studied piano at the then Vienna Conservatory Private University (now MUK) he with Roland Raupenstrauch and musicology at the University of Vienna. He completed his studies with a doctorate.

He is the permanent pianist with the Vienna Philharmonic, the ensemble Kontrapunkte and the ORF Radio Symphony Orchestra Vienna. As a soloist, he has performed with the Berliner Philharmoniker, the Vienna Symphony Orchestra, the Vienna State Opera, the Chamber Orchestra of Europe, the Bavarian State Orchestra, the Oslo Philharmonic Orchestra, the Helsinki Radio Symphony Orchestra and the Zagreb Philharmonic.

Rainer Keuschnig has created several chamber music associations, including the Viennese clarinet trio, the duo Wallisch-Keuschnig and the duo Nomura-Keuschnig. He has also appeared as a piano partner of well-known singers, such as HK Gruber, Werner Hollweg, Werner Krenn and Peter Schreier, Helja Angervo, Anne Gjevan, Margareta Hintermeier, Taru Valjakka, Christine Whittlesey and Marjorie Wright.

Numerous radio, television and CD recordings round off the artistic activities of Rainer Keuschnig.

## Rainer Keuschnig

Rainer Keuschnig studierte an der damaligen Konservatorium Wien Privatuniversität (jetzt: MUK) Klavier bei Roland Raupenstrauch und an der Universität Wien Musikwissenschaft. Seine Studien schloss er mit dem Doktorat ab.

Er ist ständiger Pianist der Wiener Philharmoniker, des Ensembles Kontrapunkte und des ORF Radio-Symphonieorchesters Wien. Als Solist fungierte er unter anderem bei den Berliner Philharmonikern, den Wiener Symphonikern, der Staatsoper Wien, dem Chamber Orchestra of Europe, dem Bayerischen Staatsorchester, dem Philharmonischen Orchester Oslo, dem Radio-Symphonieorchester Helsinki und der Zagreber Philharmonie.

Rainer Keuschnig hat mehrere Kammermusikvereinigungen ins Leben gerufen, darunter das Wiener Klarinetten trio, das Duo Wallisch-Keuschnig und das Duo

Nomura-Keuschnig. Darüber hinaus ist er als Klavierpartner namhafter Sänger in Erscheinung getreten, so von HK Gruber, Werner Hollweg, Werner Krenn und Peter Schreier, Helja Angervo, Anne Gjevan, Margareta Hintermeier, Taru Valjakka, Christine Whittlesey und Marjorie Wright.

Zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und CD-Aufnahmen runden die künstlerische Tätigkeit von Rainer Keuschnig ab.

## Kurt Prihoda

Kurt Prihoda was born in Vienna and graduated after the Matura Studying at the Then Academy of Music (Now: MDW) In the field of percussion, as well as a few semesters of musicology at the university.

At first, Prihoda was a member of the Tonkünstler Orchestra, then the State Opera and Vienna Philharmonic. There, for the first time in the history of the orchestra, he made a performance as a percussion concerto soloist. Member of the ensembles „die reihe“, founding member of the Mobart and Tonart ensembles, and participation in all Viennese formations for new music round off his artistic vita.

Kurt Prihoda wurde in Wien geboren und absolvierte nach der Matura ein Studium an der damaligen Akademie für Musik (jetzt: MDW) im Fach Schlagwerk, sowie einige Semester Musikwissenschaft an der Universität.

Zunächst war Prihoda Mitglied des Tonkünstlerorchesters, sodann Staatsoper und Wiener Philharmoniker. Dort erstmalig in der Geschichte des Orchesters Auftritt als Konzertsolist. Mitglied des Ensembles „die reihe“, Gründungsmitglied des Mobart und des Tonart ensembles, sowie Mitwirkung in allen Wiener Formationen für Neue Musik runden seine künstlerische Vita ab. Daneben absolvierte er langjährige Unterrichtstätigkeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst in allen einschlägigen Fächern für Schlaginstrumente.



## Josef Pitzek

Josef Pitzek, born in Vienna, studied at the then Vienna Academy of Music (now: MDW) and graduated with distinction. He began his musical career as a bassist in the Fatty George crew (1969 to 1972). In 1970 he became a member of the Radio Symphonie Orchestra (RSO) Vienna and in 1975 its solo double bassist. His qualifications and the diversity of his interests and experiences made him a sought-after performer in the field of ensemble and chamber music. He was a member of several ensembles for new music ("die reihe," "Kontrapunkte," "Ensemble des XX. Jahrhunderts"), but also a founding member of the "Ensemble Wien" and member of the ensemble "Corso Wien," which dedicated their work to the literature of and around Lanner and Strauß. In both positions, he took part in numerous tours and CD recordings.

Josef Pitzek, geboren in Wien, studierte an der damaligen Wiener Musikakademie (jetzt: MDW) und schloss sein Studium mit Auszeichnung ab. Seine Musikerlaufbahn begann er als Bassist in der Fatty-George-Crew (1969 bis 1972), 1970 wurde er Mitglied des Radio Symphonie Orchesters (RSO) Wien und 1975 dessen Solo-Kontrabassist. Seine Qualifikation und die Vielfalt seiner Interessen und Erfahrungen machten ihn zu einem gesuchten Interpreten im Gebiet der Ensemble- und Kammermusik. Er war Mitglied mehrerer Ensembles für Neue Musik („die reihe“, „Kontrapunkte“, „Ensemble des XX. Jahrhunderts“), aber auch Gründungsmitglied des „Ensemble Wien“ und Mitglied des Ensembles „Corso Wien“, die sich der Literatur von und um Lanner und Strauß widmen. In beiden Funktionen nahm er an zahlreichen Tourneen und CD-Einspielungen teil.

Eine Art  
CHANSONS

Richtigstellungen  
Verdrängungen  
e

Überdrehungen  
Schwitters

Rühme  
Cerha  
e  
f  
k  
t  
e

Nali Gruber, Chansonnier  
Rainer Keuschnig, Klavier  
Kurt Prihoda, Schlagzeug  
Josef Pitzek, Kontrabass

28. Juni 1988, 20<sup>00</sup>  
Stadttheater St. Pölten

eile mit feile nach fankt fölten  
(Donaufestifal)

A little announcement  
for the performance in  
St. Pölten, Austria, 1988.

# FRIEDRICH CERHA (\*1926)

## Eine Art Chansons

### Teil I

- 1 Statt Ouvertüre  
[Instead of an Overture]
- 2 hörprobe [audition]
- 3 sonett [sonnett]
- 4 Klatsch [Gossip]
- 5 Zungentraining [Tounge training]
- 6 Klassisch [Classic]
- 7 ein deutsches denkmal  
[A German Monument]
- 8 Kleines Gedicht für große Stotterer  
[Small Poem for Big Stutterers]
- 9 Epitaph
- 10 Wenn der Puls [When the Pulse]
- 11 Mazurka (nach Satie)  
[Mazurka (after Satie)]
- 12 Vierzeiler [Quatrain]
- 13 sieben Kinder [seven Children]
- 14 Die Wühlmaus [The Vole]
- 15 Puppenmarsch [Doll March]
- 16 etüde in f [etude in f]
- 17 doixannda

### Teil II

- 18 ich bekreuzige mich [I cross myself]
- 19 lichtung [(d)irection]
- 20 fragment
- 21 österreichisches fragment  
[austrian fragment]
- 22 ich brech dich [i'll break you]
- 23 Waschmaschinen [Washing Machine]
- 24 thechdthen jahr [sixteenth year]
- 25 falamaleikum
- 26 loch [laugh/hole]
- 27 wien: heldenplatz  
[vienna: heldenplatz]
- 28 13. märz [March 13]
- 29 keiner schließlich [no one finally]
- 30 vater komm erzähl vom krieg  
[father come tell me about the war]
- 31 was können sie dir tun  
[what can they do to you]
- 32 koexistenz [coexist]
- 33 sieben weltwunder  
[seven world wonders]
- 34 ich habe einen sessel [I have a chair]
- 35 bis [to]
- 36 Zwergenparade [Dwarf Parade]
- 37 kleeblattgasse [shamrock alley]
- 38 Valse sentimentale et elegiaque
- 39 Tür auf [Door open]
- 40 haiku
- 41 ich was not yet in brasilien  
[I was not yet in brazil]

### Teil III

- 42 synopsis einer politischen rede  
[synopsis of a political speech]
- 43 väterlicher rat [paternal advice]
- 44 dar wein [the wine]
- 45 es is schod [it's a pity]
- 46 Minipotpourri
- 47 schdiagn schdeign [climb stairs]
- 48 heid gnauffm di dian  
[today the doors creak]
- 49 In da donau di nixaln  
[in the danube the mermaids...]
- 50 aum baunhof [at the trainstation]
- 51 i wass ned [I don't know]
- 52 i glaub se san ka kawalia  
[I don't think you are a gentleman]
- 53 Polka (nach Satie) [Polka (with Satie)]
- 54 I siz in da kuchl [I sit in the kitchen]
- 55 elegie [elegy]
- 56 da blade edi (the fat edi)
- 57 mizzi
- 58 sogn s freilein san se lungangraung  
[tell me miss are you lung-sick]
- 59 um middanochd [around midnight]
- 60 wennes stinkt [when it stinks]
- 61 schwung [momentum]



0015028KAI

© & © 2019 paladino media gmbh, Vienna  
www.kairos-music.com

ISRC: ATK941752601 to 61  
Made in Germany

