

4
EINE URAUFFÜHRUNG
DURCH DREI ENSEMBLES

5
UNE CRÉATION MONDIALE
INTERPRÉTÉE PAR TROIS ENSEMBLES

6
DIE WERKE
LES ŒUVRES

24
DIE KOMPONISTEN
LES COMPOSITEURS

36
DIE INTERPRETEN
LES INTERPRÈTES

48
DIE MUSIKER
LES MUSICIENS

PROGRAMM PROGRAMME

Friedrich Goldmann

De profundis, 1975

für Orchester, Uraufführung
pour orchestre, création mondiale

.....

Martin Jaggi

Mehrgarh, 2013

Uraufführung, Auftragswerk des CNZ
création mondiale, commande du CNZ

Brian Ferneyhough

Incipits, 1996

für Viola und Ensemble
pour alto et ensemble

Klaus Lang

australien., 2013

für Ensemble, Uraufführung, Auftragswerk von CENM, CNZ und Contrechamps
pour ensemble, création mondiale, co-commande de l'ENM, du CNZ
et de Contrechamps

.....

Bernd Alois Zimmermann

Antiphonen, 1961

für Viola und Kammerorchester
pour alto et petit orchestre

EINE URAUFFÜHRUNG DURCH DREI ENSEMBLES

Von der Existenz des noch unaufgeführten *De profundis* bekam Jens Schubbe, damals Dramaturg am Konzerthaus Berlin, zunächst 2009 in einem Gespräch mit Frank Schneider Kenntnis, als eine Aufführung von Friedrich Goldmanns *R. Hot bzw. Die Hitze* am Konzerthaus Berlin vorbereitet wurde, die 2010 zustande kam. Im Zuge dieser Produktion wurde seitens der Witwe des Komponisten, Lina Goldmann, bestätigt, dass das Werk als vollständiges Manuskript existiere. Dieses Manuskript konnte Jens Schubbe, mittlerweile Künstlerischer Leiter des Collegium Novum Zürich, im Herbst 2010 einsehen.

Schnell war klar, dass ein einzelnes Ensemble das gross besetzte Werk nicht realisieren konnte, so dass die Suche nach Partnern begann. Aufgeschlossene Ansprechpartner wurden zunächst mit Alexander Kraus, dem damaligen Geschäftsführer des Österreichischen Ensembles für Neue Musik und etwas später mit Brice Pauset, dem Künstlerischen Leiter des Ensemble Contrechamps, gefunden. Bald war die Idee geboren, ein gemeinsames Projekt zu entwickeln, das die Uraufführung des Goldmannschen Werkes in einen möglichst sinnvollen programmatischen Kontext einbinden sollte.

Die *Antiphonen* von Bernd Alois Zimmermann heranzuziehen, lag nahe dank ihrer ähnlich "verqueren" Besetzung und ihrem Charakter als eine Art geistliches Konzert. Zudem wurden drei weitere Werke gefunden bzw. zwei in Auftrag gegeben, die es ermöglichten, Bezüge zum aktuellen Komponieren herzustellen und die in den grossen Werken zusammenwirkenden Ensembles als einzelne Klangkörper vorzustellen.

UNE CRÉATION MONDIALE INTERPRÉTÉE PAR TROIS ENSEMBLES

C'est seulement en 2009, au cours d'un entretien avec Frank Schneider, que le dramaturge Jens Schubbe, encore en fonction au Konzerthaus de Berlin, prend connaissance de l'existence du *De profundis* de Friedrich Goldmann, qui n'a encore jamais été interprété. A l'époque, un opéra du même compositeur, *R. Hot bzw. Die Hitze*, est en cours de montage, et sera présenté dans l'institution berlinoise en 2010. Durant cette réalisation, Lina Goldmann, la veuve du compositeur, confirme que l'œuvre existe sous la forme d'un manuscrit complet. Jens Schubbe, devenu entre-temps directeur artistique du Collegium Novum à Zurich, sera en mesure d'examiner ce manuscrit en automne 2010.

Il s'avère bientôt qu'un seul ensemble ne peut s'attaquer à une œuvre d'une telle ampleur. Aussi est-il nécessaire de commencer à chercher des partenaires. Contact est pris avec des interlocuteurs réceptifs: tout d'abord Alexander Kraus, directeur de l'ÖENM (Österreichisches Ensemble für Neue Musik) à l'époque, puis un peu plus tard Brice Pauset, directeur artistique de l'Ensemble Contrechamps. Bien vite naît l'idée de développer un projet en commun, susceptible d'intégrer la création mondiale de l'œuvre de Goldmann dans le contexte programmatique le plus judicieux possible.

Les *Antiphonen* de Bernd Alois Zimmermann vont donc tout naturellement s'imposer – de par la distribution instrumentale tout aussi «insolite», et surtout la structure, conçue comme une sorte de concert spirituel. Viennent s'ajouter trois œuvres – deux ayant fait l'objet d'une commande –, permettant d'établir des liens avec la composition actuelle, et de présenter les ensembles qui conjuguent leur jeu dans des œuvres de grand format, comme une seule formation orchestrale.

DIE WERKE

FRIEDRICH GOLDMANN

DE PROFUNDIS, 1975

FÜR ORCHESTER, URAUFFÜHRUNG

POUR ORCHESTRE, CRÉATION MONDIALE

D/ Seit den späten 1960er Jahren hatten sich in der zeitgenössischen Musik der DDR bemerkenswerte Entwicklungen vollzogen. Eine junge Generation von Komponisten – oft gingen deren Vertreter aus den Meisterklassen der „grossen Alten“ Paul Dessau, Hanns Eisler und Rudolf Wagner-Régeny hervor – emanzipierte sich von den doktrinären ästhetischen Vorstellungen, die unter dem ideologischen Diktat des Sozialistischen Realismus den Komponisten bis weit in die 1960er Jahre hinein enge Fesseln anlegten. Die jungen Künstler aber erkämpften sich Stück für Stück Freiräume, adaptierten die Errungenschaften der internationalen Avantgarde und reagierten oft genug kritisch subversiv auf die Verhältnisse unter der poststalinistischen Diktatur.

Zu diesen „jungen Wilden“ unter den Komponisten gehörte auch Friedrich Goldmann, der seit den ausgehenden 1960er Jahren zunehmend Beachtung erfuhr und damals mit Werken wie der *1. Sinfonie*, den Essays für Orchester oder der Kammeroper *R. Hot* bzw. *Die Hitze* für Aufsehen und Aufregung sorgte. 1975 wurde Goldmann als Reservist zur Armee eingezogen. Die Wehrpflicht war in der DDR immer auch ein Instrument, um Unangepasste zu brechen und „auf Linie“ zu bringen, die Armee ein Hort des Stumpfsinns und des ungebrochen fortgeschriebenen Militarismus deutscher Prägung. Kein Wunder, dass ein junger Künstler wie Friedrich Goldmann diese Zeit als Leidenszeit erfuhr. Er antwortete der Repression komponierend, wie wir einem Brief an einen Freund entnehmen: „Wenn's irgend möglich ist, versuche ich so'n bisschen was zusammenzukomponieren, um nicht in den allgemeinen Verblödungswahnsinn hineinzugeraten. Bis jetzt ging das noch einigermaßen (jedenfalls etwas besser, als ichs vorher gedacht hätte). [...] Ansonsten sitze ich an einem 'schwarzen' (wasn sonst hier!?) Orchesterstück (d.h.: eigentlich bleibt es doch nicht 'schwarz', wieso soll ich mir denn diesen Blödsinn allzusehr anmerken lassen?). Bis Oktober (hoffentlich, ja wahrscheinlich früher) wirds auf alle Fälle fertig. Jetzt sind es schon ca. 10 Minuten – und gar so länger solls nicht werden. [...] Ich hab vor, auch noch einiges anderes anzugehen, damit ich die 6 Monate nicht total sinnlos vergamme.“ Bei dem von Goldmann angesprochenen Werk handelt es sich um *De profundis*. Zur Aufführung kam es damals nicht, allerdings führte es Goldmann noch einige Zeit in seinem Werkverzeichnis. Auch im 1979 erschienenen Reclam-Band *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR* von

Frank Schneider findet *De profundis* Erwähnung. Der Musikwissenschaftler und nach der Wende langjährige Intendant des Konzerthauses Berlin gehörte in den 1970er und 1980er Jahren zu denjenigen, die aus wissenschaftlicher und publizistischer Perspektive versuchten, die musikalische Avantgarde der DDR zu stärken und zu schützen. Er schätzt die Bedeutung von *De profundis* aus heutiger Sicht folgendermassen ein: Das Werk „schliesst die Lücke zwischen der 1. *Sinfonie* von 1972/73 und der 2. *Sinfonie* von 1976 und gewährt damit einen Einblick in kompositionstechnische Veränderungen seines seriellen Grundkonzepts (mit Ausbrüchen), die hier zum ersten Mal hörbar werden können. Aber unabhängig von diesem personalstilistischen Aspekt zeigt das Werk wie kaum ein anderes aus der DDR den tiefen Dissens zwischen der verordneten musikalischen Schönfärberei und einem individuellen Bedürfnis nach krasser Verweigerung, renitenter Klage, nach dem rückhaltlosen Ausdruck von Klage und Zorn. Der Gesamtklang des Kammerorchesters verzichtet mit Ausnahme eines Flöten-Quartetts auf die hohen und mittleren Register und beschränkt sich auf die Bassregion tiefer Bläser und Streicher. Damit erzeugt Goldmann – wohl einmalig in der sinfonischen Musik der DDR – eine Musik ganz ohne äusserliche Opulenz und unterhaltsame Virtuosität, ganz hingegeben an einen Gestus des Zweifels und bisweilen der Verzweiflung, an ein bohrendes Fragen, das nach erträglichen Wegen sucht – innerhalb wie ausserhalb der Musik. Wer erfahren will, was an extremem Ausdruck in den Klangwelten aus der DDR möglich war (aber eben auch nicht zur Fertigstellung und Aufführung gelangte!), muss dieses geniale Stück kennenlernen.“

De profundis ist ein sinfonisches Werk, gleichsam eine „Sinfonie in einem Satz“, um den Titel eines Werkes von Bernd Alois Zimmermann zu paraphrasieren. Amorph erscheint die Klanglandschaft des Beginns: Von akzentuierten Impulsen zerfurchte Akkordblöcke begegnen und Klangflächen, gewoben aus kleingliedrigen Strukturen. Ihr Tonmaterial entspricht den tiefsten Bereichen eines Modus, der aus einer zentralen, viertönigen, in sich symmetrischen Tongruppe gewonnen ist, die nach oben und unten jeweils wiederum symmetrisch verlängert wurde und 34 Töne umfasst. Die Tendenz zu symmetrischen Bildungen erfasst auch die horizontale Dimension und ist in der Rhythmik und Melodik erkennbar. Erst allmählich etablieren sich aus dem schwarzen Klanggrund heraus greifbare motivische Gestalten.

In das mehr als 100 Takte währende Tenebrismo dringt Licht, als würde Nacht von Blitzen erhellt, wenn Vibraphon und Marimba mit vehementen Aktionen Raum greifen. In Partien von höchster Anspannung werden nun höhere Register erschlossen, bis mit dem Flötenquartett jene Instrumenten-

gruppe ins Spiel kommt, die bei der Dominanz dunkler Farben und körperlicher Klänge in diesem Werk wie ein irrlichternder Widerpart wirkt. Sirenengeheul markiert den Übergang zum nächsten grossen Abschnitt des Werkes, in dem ein marschartiges Ostinato die Klänge an die Kandare nimmt. Wieder sind es Vibraphon und Marimba, die den Ausbruch wagen. Die Partie zergeht in geräuschhaften Aktionen des Flötenquartetts, sekundiert von Waldteufel und Flexaton. In einem Reich der Entronnenen könnte man sich im folgenden Teil des Werkes wähen, einer ruhigen, von lyrischen Gesängen der vier Flöten geprägten Episode, die von schütterten, fast immateriellen Verlautbarungen anderer Instrumente begleitet wird. Wenn in diese entrückte Szenerie Reminiszenzen an den Marsch hineintönen, signalisiert das den Übergang zu den letzten beiden Grossabschnitten des Werkes. Deren erster wirkt wie Durchführung und Reprise in einem. Schon bekannte Gestalten erscheinen verändert, verwandelt und verzerrt in neuen Kontexten. Die Klimax dieser Partie mündet in den letzten Abschnitt, der in seinem ruhigen Tempo und mit den zunächst amorphen Klängen an den Beginn des Werkes gemahnt. Dennoch gibt es keine Rückkehr: Das Quartett der Flöten hebt zu einem grossen Gesang an und aus dem schwarzen Urgrund des übrigen Orchesters recken sich Klanggestalten himmelwärts, kulminierend in einem gleissend hellen Akkord, ehe die Musik dissoziiert.

F / À partir de la fin des années 1960, la musique contemporaine connaît un remarquable développement en République démocratique allemande (RDA). Une jeune génération de compositeurs – dont les représentants ont souvent suivi les master classes des «grands anciens», tels que Paul Dessau, Hanns Eisler et Rudolf Wagner-Régeny – s'affranchit des idées esthétiques doctrinaires, qui, sous le diktat idéologique du réalisme socialiste, ont fortement bridé les compositeurs jusqu'à la fin de cette décennie. Peu à peu, ces jeunes artistes conquièrent de haute lutte quelques espaces de liberté, adaptent les réalisations de l'avant-garde internationale et répondent bien souvent par la subversion et la critique aux conditions régnant sous la dictature poststalinienne.

Parmi ces «jeunes fauves», il n'est que de citer le compositeur Friedrich Goldmann, qui retient de plus en plus l'attention depuis la fin des années 1960, et fait grande sensation à l'époque avec des œuvres comme la *Symphonie N°1*, des essais pour orchestre, ou encore son opéra de chambre *R. Hot bzw. Die Hitze*. En 1975, Goldmann est enrôlé dans l'armée comme réserviste. En RDA, le service militaire reste un moyen imparable pour mater les récalcitrants et les faire rentrer «dans le rang». L'armée demeure l'un des hauts lieux de la stupidité et

du militarisme dans toute l'acception du terme – un militarisme germanique, constamment remis à jour. Il n'est donc pas surprenant qu'un jeune artiste tel que Friedrich Goldmann ait vécu cette période comme une véritable souffrance. Il répond à la répression en s'adonnant à la composition, comme il l'exprime dans une lettre à un ami: «Chaque fois que c'est possible, j'essaie de composer un petit quelque chose, pour échapper à l'effroyable abrutissement général. Pour l'instant, ça ne s'est pas encore trop mal passé (en tout cas, un peu mieux que ce que j'aurais imaginé). [...] Sinon, je travaille à une pièce orchestrale «noire» (comment pourrait-il en être autrement ici ??) (c-à-d: en fait, elle ne va pas rester «noire», pourquoi dois-je en venir à me faire cette remarque décidément trop bête ?). Ce sera fini de toute façon d'ici octobre (enfin j'espère, et même probablement avant). Pour l'instant, ça dure 10 minutes – et il ne faut pas que ce soit plus long. [...] J'ai l'intention de m'attaquer encore à d'autres choses, pour ne pas passer six mois ici à moisir en vain.» En ce qui concerne l'œuvre mentionnée par Goldmann, il s'agit de *De profundis*. Même si elle n'est pas exécutée à l'époque, Goldmann la référence quelque temps dans son catalogue d'œuvres. *De profundis* est également mentionné dans un volume de Frank Schneider paru chez Reclam en 1979, *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR*. Ce musicologue, longtemps directeur du Konzerthaus de Berlin après le tournant de la réunification, fait partie de ceux qui tentent dans les années 1970 et 1980 de renforcer et protéger l'avant-garde musicale en RDA d'un point de vue scientifique et médiatique. «Aujourd'hui, il évalue l'importance de *De profundis* en ces termes: l'œuvre comble le vide entre la *Symphonie N°1* de 1972-1973 et la *Symphonie N°2* de 1976, et donne par là-même un aperçu des modifications techniques de son concept de base sériel (avec des ruptures), que l'on peut entendre ici pour la première fois. Mais indépendamment de cet aspect de l'originalité du style, l'œuvre montre comme peu d'autres en RDA la profonde divergence entre une complaisance musicale imposée et un besoin individuel de se défendre à tout prix, de faire entendre le cri de la rébellion, d'exprimer sans réserve ses doléances et sa colère. La sonorité générale de l'orchestre de chambre renonce, à l'exception d'un quatuor de flûtes, aux registres aigus et moyens, pour se limiter aux graves et aux accents profonds des vents et des cordes. C'est ainsi que Goldmann crée – phénomène unique dans l'histoire de la musique symphonique en RDA – une mélodie ne témoignant d'aucune opulence extérieure ni d'une virtuosité divertissante, mais totalement consacrée à l'expression du doute, voire du désespoir, et au taraudant problème d'une recherche de voies supportables – à l'intérieur comme à l'extérieur de la musique. Si l'on veut découvrir ce qui était possible comme expression extrême dans les

univers sonores en RDA (mais ne pouvait justement ni être achevé ni exécuté !) il faut prendre connaissance de ce morceau génial.»

De profundis est une œuvre symphonique. On peut dire, pour paraphraser le titre d'une œuvre de Bernd Alois Zimmermann, qu'il s'agit d'une «symphonie en un mouvement». Le paysage sonore du début paraît amorphe: on reconnaît des blocs d'accords traversés d'impulsions accentuées, ainsi que des surfaces sonores, tissées de structures organisées en petites unités. Son matériel sonore correspond aux zones les plus profondes d'un mode obtenu à partir d'un groupe tonal central de quatre notes, symétrique en soi, lui-même prolongé chaque fois symétriquement vers le haut et le bas, et comprenant 34 sons. Cette tendance à des formations symétriques prend aussi en considération la dimension horizontale, et se reconnaît au rythme et à la mélodie. C'est seulement peu à peu que s'implantent des motifs tangibles qui émanent du fond sonore obscur. La lumière pénètre dans le tenebrismo qui s'étire sur cent mesures, un peu comme une nuit s'illumine d'éclairs, lorsque le vibraphone et le marimba interviennent avec véhémence pour occuper l'espace. Dans des parties d'une tension extrême, s'ouvrent des registres plus élevés, jusqu'à ce qu'avec le quatuor de flûtes, entre en jeu ce groupe d'instruments qui fonctionne telle une contrepartie scintillante dans une œuvre dominée par des couleurs sombres et des sons très physiques. Un hurlement de sirène marque la transition vers le prochain grand passage de l'œuvre, dans lequel l'ostinato, semblable à une marche, vient brider les sons. Une fois encore, ce sont le vibraphone et le marimba qui osent la percée. La partie se dissout dans les interventions sonores du quatuor des flûtes, secondé par le tambour à friction et le flexatone. Dans la partie suivante de l'œuvre, on pourrait s'imaginer dans un univers de rescapés: cet épisode calme, marqué par les chants lyriques des quatre flûtes, s'accompagne de manifestations clairsemées, presque immatérielles, de certains autres instruments. Puis dans ce panorama retranché dans le rêve, viennent résonner des réminiscences de marche, qui signalent la transition vers les deux derniers grands passages de l'œuvre. Le premier fait à la fois fonction de développement et de reprise. Des formes déjà connues apparaissent modifiées, transformées et altérées dans de nouveaux contextes. C'est en atteignant son acmé que cette partie aboutit au dernier passage, dont le rythme calme et les sons amorphes ne sont pas sans rappeler le début de l'œuvre. Mais il n'y aura pas de retour: le quatuor des flûtes entame un grand chant, et des sombres tréfonds du reste de l'orchestre, s'élèvent des formes sonores vers le ciel, pour culminer en un accord d'une éblouissante clarté, avant que la musique ne se désagrège.

Jens Schubbe

MARTIN JAGGI

MEHRGARH, 2013

URAUFFÜHRUNG, AUFTRAGSWERK DES CNZ
CRÉATION MONDIALE, COMMANDE DU CNZ

D / Mehrgarh bezeichnet einen Ort im heutigen Pakistan, an dem die Überreste einer uralten Kultur gefunden wurden, deren früheste Spuren aus dem 7. Jahrtausend v. Chr. stammen und die sich über viele Jahrtausende hinweg an jenem Ort entwickelte. Damit repräsentiert Mehrgarh einen der ältesten Fundorte der Indus-Kultur. Martin Jaggi beschäftigt sich zur Zeit in seiner Arbeit mit den Ursprüngen der unabhängig voneinander entstandenen Zivilisationen in Ägypten, Mesopotamien, im Indus-Gebiet, in China und Mittelamerika. Das schliesst auch (ur)alte Musiken wie die indischen vedischen Gesänge oder jemenitisch-jüdische Gesänge ein. In einer Reihe von schlussendlich fünf Stücken erforscht er die faszinierenden, für ihn neuen Welten, die sich in diesem Hineintauchen in die Menschheitsgeschichte eröffnen. Schon entstanden sind für die Geneva Camerata ein „mesopotamisches“ Stück (*Uruk* für Kammerorchester). Gegenwärtig arbeitet Martin Jaggi an einem „ägyptischen“ Stück für das Luzerner Sinfonieorchester. *Mehrgarh* ist das zweite Werk des Zyklus.

In der klanglichen Disposition des klein besetzten Ensembles fällt auf, dass die Instrumente recht konsequent in Register getrennt sind: Die Partien der beiden Bassflöten sind eng aufeinander bezogen. Fagott, Horn und Posaune bilden ein Trio, die beiden Schlagzeuger agieren als Duo. Celli und Bässe sind zu einem Quartett in tiefen Regionen vereint. Einzig das Klavier agiert mal mit den Streichern, mal mit den Schlaginstrumenten. Im Ganzen dominieren ruhige höchstens, mässig schnelle Tempi. Das Schlagzeug strukturiert den ruhig fließenden Strom der Zeit. In den anderen instrumentalen Miniaturformationen umschlingen sich gedehnte, mikrotonal durchwirkte Melodielinien, die einen minimalen Ambitus kaum je überschreiten. Das aber sind Eigenarten, wie sie auch für die vedischen Gesänge, eine der ältesten heute noch lebendigen Musikformen, charakteristisch sind. Wenn die Melodielinien überlagert werden, ergeben sich Partien von grösserer dynamischer Intensität. Wenn ihre Ströme versiegen, bleibt Musik hörbar als mit Klängen gefärbte Zeit.

F / Mehrgarh désigne un lieu dans l'actuel Pakistan, où l'on a découvert les vestiges d'une civilisation ancestrale, dont les premières traces remontent au septième millénaire av. J.C., et qui s'est développée à cet endroit durant des milliers d'années. C'est ainsi que Mehrgarh incarne l'un des plus anciens sites de la civilisation de la vallée de l'Indus. A l'heure actuelle, Martin Jaggi s'inspire, dans son travail, des origines de civilisations qui sont nées indépendamment les unes des autres en Egypte, en Mésopotamie, dans la région de l'Indus, en Chine et en Amérique centrale, ce qui inclut également des musiques (très) anciennes telles que les chants védiques indiens ou les chants juifs yéménites. Dans une série qui comprend finalement cinq pièces, il explore les mondes fascinants, nouveaux pour lui, qui s'ouvrent au travers de cette immersion dans l'histoire de l'humanité. Une pièce «mésopotamienne» (*Uruk* pour orchestre de chambre) a déjà été composée pour le Geneva Camerata. Actuellement, Martin Jaggi travaille à une pièce «égyptienne» pour l'orchestre symphonique de Lucerne. *Mehrgarh* est la deuxième œuvre du cycle.

Dans la disposition sonore de l'ensemble à effectif réduit, il est frappant de constater que les instruments sont séparés dans le registre de manière très cohérente: les parties des deux flûtes basses sont étroitement liées entre elles. Basson, cor et trombone forment un trio, et les deux percussionnistes fonctionnent en duo. Violoncelles et contrebasses sont rassemblés pour former un quatuor dans les graves. Seul le piano s'associe tantôt aux cordes, tantôt aux instruments de percussion. Globalement, ce sont des tempi calmes, ou tout au plus modérément rapides, qui dominent. La percussion structure le cours du temps qui s'écoule tranquillement. Dans les autres formations instrumentales miniatures, s'enchevêtrent des lignes mélodiques étirées, tissées de micro-intervalles, qui ne vont guère au-delà d'un ambitus minimal. Mais ce sont des caractéristiques que l'on retrouve également dans les chants védiques, l'une des formes musicales les plus anciennes encore vivantes aujourd'hui. Lorsque les lignes mélodiques se superposent, les parties qui en résultent sont d'une plus grande intensité dynamique. Mais quand leur flux s'épuise, la musique reste audible un peu à la manière d'un espace temporel teinté de sons.

Jens Schubbe

BRIAN FERNEYHOUGH

INCIPITS, 1996

FÜR VIOLA UND ENSEMBLE
POUR ALTO ET ENSEMBLE

D / Seit Ende der 80er Jahre und insbesondere seit *La chute d'Icare*, seinem 1988 komponierten Kammerkonzert für Klarinette und Ensemble, lässt sich in Ferneyhough's Werken eine Entwicklung in Richtung zu grösserer Klarheit im formalen Bereich und Beredsamkeit im Ausdruck bemerken. Zugleich aber wurden die Partituren in ihren Strukturen immer komplexer. *Incipits* lässt diese Entwicklung beispielhaft erkennen. In diesem 1996 anlässlich des 90. Geburtstags von Paul Sacher komponierten Werk nimmt Ferneyhough den Werktitel wörtlich. *Incipit* bedeutet „es beginnt“ und bezeichnet im übertragenen Sinne die ersten Worte eines fachwissenschaftlichen Textes, manchmal auch eines Notentextes. Man hört oft, dass es zahlreiche Weisen gibt, ein musikalisches Werk anzufangen, dass aber andererseits überzeugende Strategien, es zu beenden, eher selten zu finden sind. Ferneyhough machte aus der Not eine Tugend und entschied sich, ein hauptsächlich aus Anfängen bestehendes Werk zu schreiben, ein Werk, in dem die sieben aufeinander folgenden Sektionen eine Reihe von Setzungen formulieren, oft bevor die zuvor exponierten Materialien wirklich entwickelt und ausgearbeitet wurden. Um diesen disparaten Strukturen einen Zusammenhang zu geben, alternieren die Sektionen für Viola und Schlagzeug mit Partien, in denen mehr Instrumente einbezogen werden. Die Duo-Abschnitte sind zudem dadurch gekennzeichnet, dass in ihnen jeweils drastisch unterschiedliche Schlagzeugklänge zum Einsatz kommen. Das ganze endet mit einer kurzen Coda für Viola und Rainmaker. Das Werk wurde im Mai 1997 in Brisbane (Australien) durch das Ensemble Elision uraufgeführt. Es ist Paul Sacher gewidmet, dem Dirigenten und leidenschaftlichen Verteidiger der zeitgenössischen Musik.

F / Depuis la fin des années 1980 - et plus particulièrement depuis *La chute d'Icare*, concerto de chambre pour clarinette et ensemble datant de 1988 - on peut noter dans la musique de Brian Ferneyhough un double développement vers des œuvres de plus en plus claires et éloquentes dans leur cheminement formel et l'immanence de leur expressivité et, parallèlement, des partitions de plus en plus difficiles à analyser du point de vue de leur méthodologie. *Incipits* obéit exemplairement à cette description. Composé en 1996 en tant que contribution aux célébrations du nonantième anniversaire de Paul Sacher, chef

d'orchestre et ardent défenseur de la musique contemporaine, *Incipits* illustre parfaitement l'une des attitudes compositionnelles de Ferneyhough, consistant à prendre à la lettre certaines idées reçues. On entend souvent dire qu'il existe beaucoup de manières de débiter une œuvre musicale mais qu'à contrario les stratégies avérées permettant de la clore ne sont pas légion. Dans cet esprit, Ferneyhough décida de composer une œuvre essentiellement constituée de débuts, œuvre au sein de laquelle les sept sections consécutives énoncent un ensemble de postulats, souvent avant que les matériaux précédemment présentés n'aient pu atteindre un stade de développement satisfaisant. Afin de saisir ces structures disparates en un tout cohérent, les sections pour alto et percussion ont été alternées avec d'autres utilisant un nombre plus important d'instruments. De plus, chaque segment en duo emploie des sonorités de percussion drastiquement différenciées, le tout se concluant avec une courte coda finale pour alto et bâton de pluie. L'œuvre fut donnée en première audition en mai 1997 au festival de Brisbane en Australie par l'ensemble Elision. Paul Sacher en est le dédicataire.

Brice Pauset

KLAUS LANG

AUSTRALIEN., 2013

FÜR ENSEMBLE, URAUFFÜHRUNG, AUFTRAGSWERK VON CENM,
CNZ UND CONTRECHAMPS
POUR ENSEMBLE, CRÉATION MONDIALE, CO-COMMANDE DE L'ENM, DU CNZ
ET DE CONTRECHAMPS

D / Die Aufhebung der Zeit zu imaginieren, gehört zum Beglückendsten, was manche Musik zu vermitteln vermag. In Franz Schuberts Musik gibt es Momente selbstvergessenen Kreisens, die kein Nachher mehr kennen wollen. Morton Feldman könnte ein später Nachfahre Schuberts sein. Seine Musik wirkt, als wollte er solche Momente ins potentiell Unendliche verlängern. Auch einige der späten Werke von John Cage oder die Stücke des Formen-Zyklus von James Tenney vermögen solche Zeitlosigkeit zu evozieren. Man erlebt diese Musik weniger als ein womöglich zielgerichtetes Nacheinander, sondern Zeit wird im tönenden Raum aufgehoben. Klaus Langs *australien.* korrespondiert mit solchen „zeitlosen“ Stücken. Für die Ausführenden des Stücks besteht eine der Herausforderungen darin, manch mühsam antrainierte Tugend zu vergessen. Nicht messerscharfe Präzision ist gefragt, sondern die Fähigkeit, den Charakter eines Klanges zu erspüren. Erst wenn das gleichwohl genau Notierte nicht

buchstabiert wird, gewinnt der Klang Lebendigkeit und stellt sich der Eindruck einer „undurchdringlichen und fließenden Unschärfe“ ein, den der Komponist erstrebt. Für dieses Werk gilt, was Klaus Lang gleichsam als sein Credo formulierte: „Ich suche nach Musik, in der Klang zum hörbar gemachten Atem der Zeit wird. Das ist, denke ich, nur möglich, wenn Klang nur Klang ist (und auf nichts anderes verweisen soll), denn gerade dann wird er als das wahrnehmbar, was er eigentlich ist, nämlich als ein zeitliches Phänomen, als hörbare Zeit. Und auch hier stoßen wir wieder auf eine scheinbar paradoxe Diskontinuität: Wenn wir hörend in einen Zustand der puren Gegenwärtigkeit eintreten, in welchem Musik uns zu purer Dauer wird, verlassen wir die Zeitlichkeit eigentlich, denn indem Zeit zu reiner Präsenz wird, löst sie sich auf. In meinen Arbeiten wird Klang nicht benutzt, er wird hörend erforscht, und ihm wird die Möglichkeit gegeben, seine ihm innewohnende reiche Schönheit zu entfalten. Musik wird nicht als Mittel gebraucht, um aussermusikalische Inhalte zu transportieren, seien es Affekte, philosophische oder religiöse Ideen, politische Programme, Werbeslogans etc.. Musik ist für mich keine Sprache, die der Kommunikation aussermusikalischer Inhalte dient, sie ist ein freies, für sich stehendes akustisches Objekt. Sie ist wie eine Schneeflocke oder ein Felsriff. ... Zum klanglichen, konkreten 'Inhalt' werden, wie in einem Stillleben, die elementarsten Klänge der Instrumente (leere Saiten, Naturflageoletts, lange ausgehaltene Töne, einfachste Skalen, Glissandi etc.), also einfachste akustische Objekte, die weder interpretiert noch psychologisch oder inhaltlich aufgeladen werden. Es ist wie ein Erforschen des Wesens von Instrumentalklang, durch welches das Altbekannte, das Alltägliche, gleichsam durch die Lupe betrachtet zum unbekanntem wilden Neuland wird. Den Klängen, als quasi mikrozeitlichen Phänomenen mit ihrem ungezähmten sinnlichen Reichtum gerade dort, wo sie am vielfältigsten und am schwersten kontrollierbar sind, nämlich im Leisesten, an den Grenzen zum Hörbaren und zum Geräusch, wird die musikalische Makrozeit, also die musikalische Form, als der Aspekt des kompositorischen Handwerks, der sich am direktesten nachvollziehbar mit Zeit beschäftigt, gegenübergestellt. Der klanglichen Fülle tritt eine klare formale Struktur entgegen, die die Musik zu einer klingenden Hörarchitektur werden lässt.“

F / Imaginer la suspension du temps fait partie du plus grand bonheur que certaines musiques sont capables de transmettre. Il y a chez Franz Schubert des moments de tourbillons qui se perdent en eux-mêmes, et ne veulent plus connaître d'après. À ce titre, Morton Feldman pourrait être considéré comme un héritier lointain de cette pratique schubertienne. En effet, sa musique

semble vouloir prolonger de tels moments dans un infini potentiel. Certaines œuvres tardives de John Cage, ou les pièces du cycle de formes de James Tenney peuvent elles aussi évoquer cette intemporalité. Pareille musique doit être appréhendée non pas comme une succession suggérant une quelconque orientation, mais bien plutôt comme un temps suspendu dans l'espace sonore. *australien*, de Klaus Lang correspond à ces pièces «intemporelles». Pour ceux qui interprètent l'œuvre, l'un des défis qu'ils affrontent consiste à oublier certaine vertu parfois péniblement acquise par le travail. Ce n'est pas une rigoureuse précision qui est exigée ici, mais la capacité de ressentir le caractère d'un son. C'est seulement lorsqu'on cesse de suivre à la lettre ce qui a pourtant été précisément noté, que le son gagne en vivacité, et que naît l'impression de ce «flou impénétrable et fluide», auquel aspire le compositeur. Ce que Klaus Lang énonce pour ainsi dire comme son credo, s'applique à cette œuvre: «Je suis à la recherche d'une musique où le son devient la respiration du temps, une respiration rendue audible. C'est seulement possible, je pense, lorsque le son n'est que le son (et ne doit se référer à rien d'autre), car c'est justement là qu'il devient perceptible pour ce qu'il est vraiment, c'est-à-dire comme phénomène temporel, comme temps audible. Une fois encore, nous nous heurtons à une discontinuité apparemment paradoxale: lorsque nous accédons par notre écoute à la présence pure, et que la musique devient pour nous durée à l'état pur, nous quittons en fait la temporalité, car en devenant pure présence, le temps se dissout. Dans mes œuvres, le son n'est pas exploité, il est exploré au niveau auditif, et acquiert dès lors la possibilité de déployer toute la richesse de son inhérente beauté. La musique n'est pas utilisée comme un moyen pour véhiculer des contenus extra-musicaux, qu'il s'agisse d'émotions, d'idées philosophiques ou religieuses, de programmes politiques, de slogans publicitaires, etc... Pour moi, la musique n'est pas un langage qui sert à communiquer des contenus extra-musicaux, elle est un objet acoustique libre et indépendant. Elle est comme un flocon de neige ou un récif rocheux. [...] De même que dans une nature morte, les sons les plus élémentaires des instruments (cordes à vide, sons harmoniques naturels, notes longuement tenues, gammes très simples, glissandi, etc.) deviennent des «contenus» sonores concrets, donc des objets acoustiques très simples, qui ne sont ni interprétés, ni porteurs d'une charge psychologique ou intrinsèque. C'est comme une exploration de la nature du son instrumental, au travers de laquelle le quotidien, le familier, pour ainsi dire observé à la loupe, devient une sorte de terra incognita. Les sons, en tant que phénomènes quasi micro-temporels s'avérant d'une extrême richesse sensorielle lorsqu'ils sont le plus diversement et le plus difficilement contrôlables, c'est-à-dire au plus bas de leur sonorité – aux

limites de l'audible et du bruit –, sont confrontés au macro-temps musical, donc à la forme musicale en tant qu'aspect du travail de composition qui traite intelligiblement du temps de la manière la plus directe. À la plénitude sonore s'oppose une structure formelle claire, qui transforme la musique en une architecture acoustique, chargée de résonance.»

Jens Schubbe

BERND ALOIS ZIMMERMANN

ANTIPHONEN, 1961

FÜR VIOLA UND KAMMERORCHESTER

POUR ALTO ET PETIT ORCHESTRE

D / Die *Antiphonen* sind eines der Schmerzenskinder Zimmermanns. Es bedurfte eines langen und aufreibenden Kampfes, um dieses Werk durchzusetzen. Am Anfang stand ein Auftrag des Südwestfunks Baden Baden, vertreten durch Heinrich Strobel. Zimmermann arbeitete in der zweiten Jahreshälfte 1961 an den Antiphonen, am 12. Januar 1962 schloss er die Partitur während eines Aufenthalts auf Sylt ab. In einem Brief an Hans Rosbaud, dem Chef des SWF-Orchesters, der als Dirigent der Uraufführung vorgesehen war, beschrieb er die Werkidee: „Das Prinzip der Antiphonie bestimmt den Charakter des Stücks. Es wurde deshalb auch eine Aufstellung gewählt, die diesem Charakter entspricht. Die einzelnen Instrumente sind solistisch behandelt. (...) Die einzelnen Partien dürften technisch, abgesehen natürlich von der des Solisten, keine besonderen Schwierigkeiten enthalten mit Ausnahme der Tatsache, dass an einigen Stellen in verschiedenen Tempi gleichzeitig gespielt werden muss. (...) Etwas ungewohnt wird es beispielsweise für die Musiker werden, wenn sie in der vierten Antiphon, welche die Stelle der ehemaligen 'Solistenkadenz' einnimmt, statt zu spielen, nunmehr zu sprechen haben. (...) Das wird vermutlich zunächst Proteste auslösen (wir sind als Musiker und nicht als Sprecher engagiert!), aber ich halte es dennoch für die beste Lösung, die Musiker dafür heranzuziehen, weil sie es in der gewünschten Unaufdringlichkeit ausführen werden. Die sieben Sprachen setzen sich aus kurzen Zitaten folgender charakteristischer Werke der Weltliteratur zusammen:

James Joyce, *Ulysses* (Schluss) (englisch)

Vulgata, *Ecclesiastes* IV,1 (lateinisch)

Apokalypsis Ioannou V,1 (griechisch)

Dante, *Divina Commedia* – Paradiso XXXIII, Vers 82-87 (italienisch)

Hebraica, Hiob IX, 25 (hebräisch)

Dostojewskij, *Die Brüder Karamasow* (Band IX) (russisch)

Camus, *Caligula* (französisch)

Novalis, *Hymnen an die Nacht*

Die Benutzung dieser Sprachen ergibt sich aus der Steigerung des antiphonischen Prinzips, und zwar an jener Stelle, wo die Aktion des Viola-Solisten ihren 'Höhepunkt' erreicht, wird die Aktion des Orchestersolisten in die der Sprache gesteigert.“

Zur Aufführung kam es damals freilich nicht. Heinrich Strobel qualifizierte das Werk als „ästhetischen Nonsens“ ab und verweigerte die Uraufführung. In Zimmermanns Replik wird die Bitternis spürbar, mit der Zimmermann auf diese Zurückweisung reagierte: „Ich stehe nicht in dem Ruf, ein Experimentler zu sein, aber ich mache mir Gedanken über das, was zu tun ist und setze meine Schritte besonnen und überlegt vorwärts in eine Richtung, welche meine Überzeugung mich gehen heisst. Wenn Sie, ausgerüstet mit allen Mitteln einer sowohl administrativen, organisatorischen als auch publizistischen Macht mir diesen Weg verlegen wollen, so habe ich als Komponist, der über kein einziges dieser Machtmittel verfügt, keine Möglichkeit, ihren Entscheidungen, falls sie auf eine Verhinderung des Erscheinens meines Werkes ausgerichtet sein sollten, zu begegnen. (...) Ich habe in meinem bisherigen sowohl an Entbehrungen als auch Enttäuschungen nicht eben armen Leben desöfteren machtvolle Entscheidungen erleiden müssen, die mein Werk und die Verbreitung desselben auf Jahre hinaus verhindert haben. Und ich habe dafür in bitterer Münze bezahlen müssen, wobei die bitterste die schwere Beeinträchtigung meiner Sehfähigkeit ist. Wenn Sie glauben, dass Sie ohne einen Versuch der Realisierung, der über reine Mutmassung hinausgeht, das Werk absetzen müssen, so kann ich das nicht verhindern und will es auch nicht. (...) Ich will nur mein Werk und sonst gar nichts.“ Erst 1965 kam die Uraufführung im Rahmen der Berliner Festwochen zustande. Für die gesprochenen Partien hatte man den Kammersprechchor Zürich herangezogen, ein 1951 von Ellen Widmann gegründetes Ensemble, das insbesondere dem Schaffen des Komponisten Wladimir Vogel verpflichtet war und bis 2010 existierte. Francis Travis war der Dirigent der Uraufführung. Hans Zender gebührt sodann das Verdienst, die *Antiphonen* durch eine ganze Reihe von Aufführungen im Konzertleben durchgesetzt und auch für eine Einspielung gesorgt zu haben.

Das rund viertelstündige Werk, das fünf knappe Sätze vereint, lässt wie in einem Brennspeigel wichtige Konstanten des Zimmermannschen Komponierens aufblitzen: die Simultanität verschiedener Tempora, die Bezugnahme

auf ein weitgefasstes kulturgeschichtliches Panorama (das in der Sprachcollage fassbar wird, die wie eine Vorahnung des *Requiem für einen jungen Dichter* wirkt), schliesslich auch Zimmermanns innige Beziehung zum Jazz, der am Ende im nachhallenden Bluesrhythmus des Schlagzeugs greifbar ist. Auch hier sind Korrespondenzen zur kurz zuvor entstandenen Oper *Die Soldaten* (Schlusszene) oder zu den Spätwerken *Stille und Umkehr*, *Ekklesiastische Aktion* und nochmals dem *Requiem für einen jungen Dichter* zu erkennen. In der Disposition des Kammerorchesters sind – ähnlich wie bei Goldmanns *De profundis* – mit Posaunen, Celli und Kontrabässen die tiefen Register betont. Dennoch erscheint das Klangbild ungemein zart, transparent und von einer stellenweise geradezu ätherischen Schönheit. Musikalische Gestalten sind weniger im motivisch-thematischen Sinne greifbar als im Sinne von Texturen, die zumeist für ein instrumentales Register verbindlich sind und wie Schichten überlagert werden oder aber im Nacheinander greifbar werden. Das antiphonale Prinzip lässt sich in mehrfacher Hinsicht nachvollziehen: im Wechselspiel zwischen Solo und Ensemble (wie beispielsweise im ersten Satz), zwischen den Registern des Ensembles (wie im dritten Satz, in welchem der Solist pausiert), innerhalb der Gruppen des Ensembles (etwa zwischen den gegenüber positionierten Schlagzeugern) und schliesslich zwischen Solo-Viola und einem einzelnen Instrument des Ensembles (z. B. Harfe). In allen Sätzen gibt es Passagen, in denen verschiedene Klangschichten simultan in verschiedenen Tempi zu spielen sind. Zumal in solchen Partien ist zu erleben, wie das Nacheinander der musikalischen Ereignisse in einem imaginären Raum aufgehoben zu sein scheint. Die Sprachcollage des vierten Satzes wirkt gleichsam wie die Übertragung einer solchen musikalischen Struktur in den Bereich des Welthaltigen, Konkreten oder lässt umgekehrt erkennen, welche eine Sicht auf die Welt und die menschliche Existenz der musikalischen Konstruktion zugrunde liegt.

F / Les *Antiphonen* auront causé bien du souci à Zimmermann. Il lui aura fallu lutter sans relâche pour imposer cette œuvre. Au départ, il reçoit une commande du Südwestfunk (SWF) de Baden-Baden, en la personne de Heinrich Strobel, directeur des services musicaux. Zimmermann travaille aux *Antiphonen* durant la seconde moitié de 1961, et met la dernière main à la partition le 12 janvier 1962, au cours d'un séjour à Sylt. Dans une lettre à Hans Rosbaud, chef de l'orchestre du SWF, qui a été pressenti pour diriger la première mondiale, il décrit l'idée de l'œuvre en ces termes: «Le principe de l'antiphonie définit le caractère de l'œuvre. C'est aussi pour cette raison qu'on a choisi une installation qui cadre avec ce caractère. Chaque instrument assume un rôle de

soliste. (...) Sur le plan technique, les différentes parties ne doivent comporter – à l'exception, bien évidemment, de celle du soliste – aucune difficulté particulière, hormis le fait qu'à certains endroits, il faut jouer en même temps à des tempi différents. (...) Ce sera par exemple une expérience assez inhabituelle pour les musiciens, lorsque dans le quatrième antiphone, qui occupe la place de l'ancienne «cadence du soliste», ils devront parler au lieu de jouer, (...) voilà qui va sûrement déclencher d'emblée des protestations (nous sommes engagés pour jouer de la musique et non pour parler!), mais je considère tout de même qu'à cet égard, la mise à contribution des musiciens reste la meilleure solution, parce qu'ils s'acquitteront de cette tâche avec toute la finesse requise. On a retenu sept langues pour formuler de brèves citations tirées d'œuvres caractéristiques, appartenant à la littérature mondiale:

James Joyce, *Ulysse* (fin) (anglais)

La Vulgate, *Ecclésiaste IV, 1* (latin)

L'Apocalypse, *Jean V, 1* (grec)

Dante: *La divina Commedia – Paradiso XXXIII, Vers 82-87* (italien)

Le livre de Job IX, 25 (hébreu)

Dostoïevski, *Les Frères Karamazov* (vol. IX) (russe)

Camus, *Caligula* (français)

Novalis, *Hymnes à la nuit* (allemand)

L'utilisation de ces langues procède de l'amplification du principe antiphonique: au moment où l'action de l'alto soliste atteint son «apogée», l'action du soliste de l'orchestre se voit amplifiée dans celle de la langue.»

À l'époque, cette œuvre n'est bien évidemment pas créée. Heinrich Strobel, qui la qualifie de «non-sens esthétique», refuse de la monter. Dans la réponse de Zimmermann, on sent toute l'amertume avec laquelle il réagit face à ce rejet: «Je n'ai pas la réputation de quelqu'un qui se lance dans de chimériques expérimentations, mais je suis concerné par ce que j'ai à faire, et je m'avance posément et raisonnablement dans une direction où mes convictions m'enjoignent d'aller. Si vous, armé de tous les moyens que vous confère un pouvoir administratif, organisationnel et médiatique, voulez me barrer la route, moi, comme compositeur, qui ne dispose d'aucun de ces moyens de pouvoir, je n'ai pas la moindre possibilité d'aller à l'encontre de vos décisions, au cas où elles tendraient à empêcher la parution de mon œuvre. (...) Dans ma vie, que les privations tout comme les déceptions n'ont bien souvent guère épargnée jusqu'à présent, j'ai dû encaisser d'importantes décisions, qui ont fait obstacle à mon œuvre et à sa diffusion pendant des années. Je l'ai payé cher, et même très cher si je pense au lourd préjudice dont a souffert ma capacité visuelle. Si vous envisagez de

retirer l'œuvre sans faire une tentative – qui aille au-delà de la simple éventualité – pour la monter, je ne peux m'y opposer et n'y tiens pas non plus. (...) Je veux seulement mon œuvre, et rien d'autre.» C'est seulement en 1965 qu'aura lieu sa première mondiale dans le cadre du Festival de Berlin. Pour les parties parlées, on fait appel au Kammerchor Zürich, un ensemble fondé en 1951 par Ellen Widmann, qui reste tout spécialement lié à l'œuvre du compositeur Vladimir Vogel, et cessera d'exister en 2010. Pour la première mondiale, c'est Francis Travis qui est au pupitre. Quant à Hans Zender, il lui revient le mérite d'avoir su imposer les *Antiphonen* dans le répertoire des concerts, grâce à toute une série de créations, et d'avoir également pourvu à un enregistrement.

La pièce, qui dure un quart d'heure environ, et comprend cinq mouvements concis, fait surgir comme dans un miroir ardent d'importantes constantes de la composition zimmermannienne: la simultanéité de différents tempi, la référence à un large panorama historique et culturel (devenant perceptible dans le collage verbal qui préfigure en quelque sorte le *Requiem für einen jungen Dichter*), enfin l'intime relation de Zimmermann avec le jazz, palpable à la fin, dans les résonances du rythme de blues scandé par la percussion. Là encore, on relève certaines correspondances avec son opéra réalisé peu de temps avant, *Die Soldaten* (scène finale), mais aussi avec des œuvres tardives comme *Stille und Umkehr*, *Ekklesiastische Aktion*, ou de nouveau avec le *Requiem für einen jungen Dichter*. Dans la disposition de l'orchestre de chambre – comme dans le *De profundis* de Goldman –, les registres graves sont soulignés par des trombones, des violoncelles et des contrebasses. Pourtant, l'image sonore paraît infiniment tendre et transparente, voire même par endroits, d'une beauté éthérée. Les formes musicales sont moins tangibles au sens du thème et du motif qu'au sens des textures, qui restent le plus souvent référentielles pour un registre instrumental, et sont superposées telles des couches, ou encore perceptibles dans leur succession. On retrouve le principe de l'antiphonie à maints égards: dans l'alternance entre le solo et l'ensemble (comme par exemple dans le premier mouvement), entre les registres de l'ensemble (comme dans le troisième mouvement, où le soliste fait une pause), à l'intérieur des groupes de l'ensemble (par exemple entre les percussionnistes placés les uns en face des autres) et enfin entre l'alto solo et l'un des instruments de l'ensemble (par exemple la harpe). Tous les mouvements comprennent certains passages où différentes couches sonores doivent être jouées simultanément à différents tempi. Ce que l'on doit percevoir dans ces parties, c'est surtout comment la succession des événements musicaux semble suspendue dans un espace imaginaire. Quant au collage verbal dans le quatrième mouvement, il sert pour ainsi dire à transférer une telle structure

musicale dans le domaine du concret, de l'attachement au monde, ou à l'inverse, permet d'appréhender quel type de vision sur le monde et l'existence humaine sous-tend la construction musicale.

Jens Schubbe

DIE KOMPONISTEN LES COMPOSITEURS

FRIEDRICH GOLDMANN

D / Friedrich Goldmann, geboren am 27. April 1941 im sächsischen Siegmarschönau (heute ein Ortsteil von Chemnitz), wurde 1951 Mitglied des Dresdner Kreuzchors und absolvierte bis zum Abitur (1959) dessen Internatsschule. In dieser Zeit begann er bereits, intensiv zu komponieren. Im Sommer 1959 besuchte er die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, wo er an einem Seminar bei Karlheinz Stockhausen teilnahm – eine Begegnung, die ihn nach eigener Auskunft nachhaltig prägte. Im selben Jahr begann Goldmann ein Kompositionsstudium an der Dresdner Hochschule für Musik bei Johannes Paul Thilman, das er 1962 vorzeitig – aufgrund seiner Renitenz gegen die dort herrschende ästhetische Scholastik – abschloss. Auf Empfehlung von Paul Dessau ging Goldmann anschliessend nach Berlin, wo er Meisterschüler von Rudolf Wagner-Régeny an der Deutschen Akademie der Künste wurde und als freier musikalischer Mitarbeiter im Berliner Ensemble erste künstlerische Kontakte u.a. zu Heiner Müller, Karl Mickel, Ruth Berghaus, Herbert Kegel und Luigi Nono fand. 1964–68 studierte er ausserdem Musikwissenschaft an der Berliner Humboldt-Universität bei Georg Knepler und Ernst Hermann Meyer. Von 1968 an lebte er im Ostteil Berlins als freischaffender Komponist, der sich vor allem mit Orchester- und Kammermusik auch international einen Namen zu machen begann. Goldmann erhielt 1973 den Hanns Eisler-Preis, 1977 den Kunstpreis und 1987 den Nationalpreis der DDR (3. Klasse). Zum Komponieren traten bald das Dirigieren sowie das Unterrichten hinzu. Sein Dirigieren hatte Goldmann bald so professionalisiert, dass er schon lange vor der Wiedervereinigung in beiden Teilen Deutschlands sowie anderen Ländern mit führenden Orchestern gearbeitet hat. Seine Programme enthielten Werke der Tradition, der klassischen Moderne und der zeitgenössischen Avantgarde und standen in enger Beziehung zu seinen kompositorischen Interessen. Von 1988 an war er Leiter des Boris-Blacher-Ensembles an der Hochschule der Künste Berlin. Seine Dirigiertätigkeit reduzierte er aufgrund gesundheitlicher Probleme seit Ende der 90er-Jahre zusehends. Als Mitglied der Akademie der Künste der DDR betreute er immer wieder junge Komponisten, die ihn als Lehrer suchten und denen er – um mit Ernst Bloch zu sprechen – zur individuellen „Kenntlichkeit“ ihres Könnens verhalf. An der Universität der Künste wirkte er 1991–2006 als Professor für Komposition und Dirigieren. Zu seinen Schülern, die beachtliche öffentliche Resonanz gefunden haben, zählen u.a. Nicolaus Richter de Vroe, Jakob Ullmann, Charlotte Seither, Steffen Schleiermacher, Ellen Hünigen,

Sergej Newski, Enno Poppe, Clemens Nachtmann und Arnulf Herrmann. Für die Belange der Neuen Musik engagierte sich Goldmann auch in der Deutschen Sektion der IGNM, der er 1990–1997 als Präsident vorstand, sowie seit 1991 im Deutsch-Französischen Kulturrat. Die Akademie der Künste, Berlin wählte ihn 1990, die Sächsische Akademie der Künste 1996 zu ihrem Mitglied. Friedrich Goldmann starb in Berlin am 24. Juli 2009.

F / Friedrich Goldmann est né le 27 avril 1941 à Siegmarschönau en Saxe (aujourd'hui un quartier de Chemnitz). En 1951, il devient membre du Dresdner Kreuzchor (Chœur de la Sainte-Croix de Dresde). Il est alors interne à l'école de la Sainte-Croix de Dresde où il poursuit ses études secondaires jusqu'au baccalauréat (1959). A cette époque, il s'adonne déjà intensément à la composition. Durant l'été 1959, il suit les cours d'été de musique contemporaine de Darmstadt, où il participe à un séminaire chez Karlheinz Stockhausen – une rencontre, qui, selon son propre témoignage, le marquera durablement. La même année, il commence à étudier la composition à l'École supérieure de musique de Dresde chez Johannes Paul Thilman. Mais refusant de se plier au dogmatisme esthétique régnant, il met prématurément fin à ses études en passant l'examen d'État (1962). Sur la recommandation de Paul Dessau, Goldmann se rend ensuite à Berlin, où il devient élève de maîtrise de Rudolf Wagner-Régeny à l'Académie allemande des beaux-arts, et noue, en tant que collaborateur musical libre au Berliner Ensemble, des premiers contacts artistiques, notamment avec Heiner Müller, Karl Mickel, Ruth Berghaus, Herbert Kegel et Luigi Nono. Par ailleurs, il étudie la musicologie à l'université Humboldt de Berlin chez Georg Knepler et Ernst Hermann Meyer (1964–1968). À partir de 1968, il vit dans la partie est de Berlin où il travaille comme compositeur indépendant, et commence à se bâtir une réputation internationale, surtout grâce à ses œuvres pour orchestres et formations de chambre. Goldmann obtiendra successivement le Prix Hanns Eisler (1973), ainsi que le Prix artistique (1977) et le Prix national (1987) de la RDA (3^e classe). À la composition s'ajoutent bientôt la direction d'orchestre et l'enseignement. Son professionnalisme dans le domaine de la direction lui vaut de travailler, bien avant la réunification, dans les deux parties de l'Allemagne ainsi que dans d'autres pays avec des orchestres prestigieux. Ses programmes, qui comprennent des œuvres issues de la tradition, des modernes classiques et de l'avant-garde contemporaine, sont étroitement liés à ses intérêts de compositeur. Dès 1988, il dirige l'ensemble Boris-Blacher à l'École supérieure des beaux-arts de Berlin. À partir de la fin des années 1990, il réduit sensiblement ses activités de chef d'orchestre pour des raisons de santé. En sa qualité de

membre de l'Académie des beaux-arts de la RDA, il prend régulièrement en charge de jeunes compositeurs, qui recherchent son enseignement, et qu'il aide – pour reprendre les termes d'Ernst Bloch – à obtenir une «reconnaissance» individuelle de leurs capacités. De 1991 à 2006, il enseigne la composition et la direction d'orchestre à l'Université des beaux-arts. Parmi ses élèves qui trouveront une résonance considérable auprès du public, on peut citer entre autres Nicolaus Richter de Vroe, Jakob Ullmann, Charlotte Seither, Steffen Schleiermacher, Ellen Hünigen, Sergej Newski, Enno Poppe, Clemens Nachtmann et Arnulf Herrmann. Pour répondre aux besoins de la musique moderne, Goldmann s'engagera dans la section allemande de la Société internationale de musique contemporaine, dont il sera le président de 1990 à 1997, ainsi que dans le Haut Conseil culturel franco-allemand à partir de 1991. Il sera également élu membre de l'Académie des beaux-arts de Berlin en 1990, puis de l'Académie saxonne des beaux-arts en 1996. Friedrich Goldmann décédera à Berlin le 24 juillet 2009.

Clemens Nachtmann

MARTIN JAGGI

D / Martin Jaggi wurde 1978 in Basel geboren. Er spielt seit seinem 7. Lebensjahr Violoncello und erhielt seinen ersten Kompositionsunterricht von seinem Vater, dem Komponisten Rudolf Jaggi. Von 1995–96 studierte er bei Rudolf Kelterborn Komposition und von 1996–2000 Violoncello bei Reinhard Latzko sowie Komposition bei Detlev Müller-Siemens an der Hochschule für Musik Basel. Anschliessend studierte er bei Walter Grimmer an der damaligen Hochschule Musik und Theater Zürich (Konzertdiplom mit Auszeichnung 2002). Ergänzend besuchte er Meisterkurse bei Claude Starck, Colin Carr und Ivan Chiffolleau (Violoncello) sowie bei Marc-André Dalbavie und Helmut Lachenmann (Komposition). 2004–06 schloss er ein Aufbaustudium für Komposition bei Manfred Stahnke an der Musikhochschule Hamburg an. Im Zentrum seiner Arbeit als Interpret steht für Martin Jaggi seine Tätigkeit als Cellist im Mondrian Ensemble, das er im Jahr 2000 mitbegründete. Zudem ist Jaggi Solocellist der basel sinfonietta sowie Mitglied des Ensemble Phoenix Basel. Am Anfang von Jaggis kompositorischer Laufbahn stand die Aufführung des *Sahara-Zyklus* im Rahmen des Europäischen Musikmonats 2001 in Basel. Seither folgten zahlreiche Kompositionsaufträge, u.a. vom Sinfonieorchester Basel, dem A-DEdavantgarde Festival in München, der Pro Helvetia für die Swiss Cham-

ber Soloists, dem Ensemble Phoenix Basel, dem Ensemble für Neue Musik Zürich, dem Münchener Kammerorchester und dem Österreichischen Ensemble für Neue Musik. Seine Werke wurden in zahlreichen europäischen Ländern sowie in Kanada aufgeführt und von verschiedenen Radiostationen aufgezeichnet. 2007 hat Martin Jaggi für sein Orchesterwerk *Trieb* einen Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung erhalten (gemeinsam mit dem Kammerorchester Basel, das auch Auftragsgeber des Werks ist). Martin Jaggi lebt und arbeitet in Zürich.

F / Martin Jaggi est né à Bern en 1978. Il étudie le violoncelle depuis l'âge de 7 ans et a reçu ses premiers cours de composition de son père, le compositeur Rudolph Jaggi. Il a étudié la composition de 1995 à 1996 avec Rudolph Kelterborn. De 1996 à 2000, il a suivi les cours de violoncelle de Reinhard Latzko, et ceux de composition de Detlev Müller-Siemmens, à la Haute École de musique de Bâle. Il a poursuivi ses études à la Haute École de musique et Théâtre de Zurich avec Walter Grimmer où il a obtenu son diplôme de concertiste avec distinction en 2002. Il a complété sa formation en suivant des master classes données par les violoncellistes Claude Starck, Colin Carr et Ivan Chiffolleau et par les compositeurs Marc-André Dalbavie et Helmut Lachenmann. De 2004 à 2006, il a achevé un master de composition avec Manfred Stahnke à la Haute École de musique de Hambourg. En tant qu'interprète, il est violoncelliste de l'Ensemble Mondrian (qu'il a cofondé en 2000), de l'Ensemble Phoenix à Bâle, soliste de la Basel Sinfonietta. Il a fait ses début en composition avec la représentation du cycle *Sahara* dans le cadre des Européischen Musikmonats en 2001 à Bâle. Dès lors, il a reçu de nombreuses commandes de la part de l'Orchestre Symphonique de Bâle, du A-DEvant-garde Festival de Munich, de la Fondation Pro Helvetia, du Swiss Chamber Soloists, de l'Ensemble Phoenix, de l'Ensemble für Neue Musik Zürich, du Münchener Kammerorchester et de l'Österreichischen Ensemble für Neue Musik. Ses œuvres ont été interprétées dans beaucoup de pays européens ainsi qu'au Canada, et diffusées sur de nombreuses radios. En 2007, il a obtenu conjointement avec le Kammerorchester Basel, un prix de soutien de la Fondation Ernst von Siemens pour son œuvre orchestrale *Trieb*. Martin Jaggi vit et travaille à Zurich.

BRIAN FERNEYHOUGH

D / Brian Ferneyhough wurde am 16. Januar 1943 in Coventry (England) geboren. An der School of Music in Birmingham und an der Royal Academy in London erhielt er seine erste musikalische Ausbildung. 1968 bekam er das Mendelssohn-Stipendium, womit er sein Studium bei Ton de Leeuw in Amsterdam weiterführen konnte. Ein Jahr später studierte er bei Klaus Huber am Konservatorium in Basel. Seit seiner Ankunft in Europa wurde Ferneyhough in breiteren Kreisen bekannt. Der niederländische Kompositionspreis Gaudeamus wurde ihm für seine *Sonaten für Streichquartett* (1969), die Werke *Epicyle* (1969) und *Missa brevis* (1970) verliehen. Die italienische Sektion der Internationalen Gesellschaft für neue Musik (IGNM) erteilte Ferneyhough 1972 den zweiten Preis für *Firecycle Beta* und zwei Jahre später einen Spezialpreis als bestes Werk jeder Kategorie für *Motion Study III*. Brian Ferneyhough unterrichtete an der Musikhochschule in Freiburg im Breisgau, an der Civica Scuola di Musica (Mailand), am königlichen Konservatorium von Den Haag und an der Universität von San Diego (Kalifornien). Im Januar 2000 kam er an die Universität von Stanford, wo er kurz darauf an den Lehrstuhl „William H. Bonsall“ für Musik berufen wurde. Studenten aus aller Welt kommt sein Unterricht zugute, insbesondere während der Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt und an der Stiftung Royaumont in der Nähe von Paris. In den Jahren 2007-2008 hatte Ferneyhough die Gastprofessur an der Musikabteilung der Universität Harvard inne. Seine Werke werden weltweit gespielt und an allen bekannten Festspielen zeitgenössischer Musik ausgeführt. Die Uraufführung seiner ersten Oper *Shadowtime* wurde an der Biennale von München mit grossem Erfolg inszeniert. Zu den neuen Werken gehören ein fünftes, dem Quatuor Arditti gewidmetes Streichquartett, das in Witten 2005 zum ersten Mal gespielt wurde; ein neues Werk für Orchester, mit dem Titel *Plötzlichkeit*, das in Donaueschingen 2006 uraufgeführt und 2007 in der Tonhalle in Zürich wieder aufgenommen wurde; *Chronos-Aion* wurde vom Ensemble Modern 2008 zum ersten Mal gespielt.

F / Brian Ferneyhough est né le 16 janvier 1943 à Coventry (Angleterre). Il reçoit sa première formation musicale à la Birmingham School of Music et à la Royal Academy of Music à Londres. En 1968, il obtient la Bourse Mendelssohn, qui lui permet de poursuivre ses études à Amsterdam avec Ton de Leeuw puis, l'année suivante, avec Klaus Huber au Conservatoire de Bâle. Dès son arrivée en Europe, Ferneyhough commence à être reconnu plus largement. Il obtient

à plusieurs reprises (1968, 1969 et 1970) le Prix Gaudeamus pour la composition (Pays-Bas) pour ses *Sonates pour quatuor à cordes* (1968), *Epicycle* (1969) et *Missa brevis* (1970). La branche italienne de la Société internationale de musique contemporaine (SIMC) accorde à Ferneyhough la seconde place lors du concours de 1972, pour *Firecycle Beta*, et, deux ans plus tard, un prix spécial pour Motion Study III, meilleure œuvre toutes catégories. Brian Ferneyhough a enseigné à la Musikhochschule de Fribourg-en-Brisgau, à la Civica Scuola di Musica (Milan), au Conservatoire royal de La Haye et à l'Université de San Diego (Californie). En janvier 2000, il rejoint l'Université de Stanford, où il est nommé, peu après, à la chaire «William H. Bonsall» pour la musique. Les étudiants du monde entier profitent de son enseignement, notamment aux Ferienkurse für Neue Musik à Darmstadt et à la Fondation Royaumont près de Paris. En 2007-2008, Ferneyhough est professeur invité au Département de musique de l'Université de Harvard. Son œuvre est jouée dans le monde entier et dans tous les grands festivals de musique contemporaine. Son premier opéra, *Shadowtime*, fut créé en mai 2004 à la Biennale de Munich, et a obtenu un grand succès. Parmi ses œuvres récentes, il faut citer un cinquième quatuor à cordes, dédié au Quatuor Arditti et créé à Witten en 2005; une nouvelle œuvre pour orchestre, *Plötzlichkeit*, créée au Festival de Donaueschingen en 2006 et reprise en 2007 à la Tonhalle de Zurich; *Chronos-Aion* fut créé par l'Ensemble Modern en 2008.

KLAUS LANG

D / Klaus Lang geboren 1971 in Graz. Lebt als Komponist und Konzertorganist in Steirisch Laßnitz. Seit 2006 Professur an der Musikuniversität Graz. 2008 Dozent für Komposition bei den Darmstädter Ferienkursen für neue Musik. Studium von Komposition und Musiktheorie und Orgel an der Musikhochschule in Graz. Wichtige Lehrer: Hermann Markus Preßl, Beat Furrer, Younghi Pagh Paan. Werke für verschiedenste Besetzungen. Aufträge verschiedener internationaler Festivals: Steirischer Herbst Graz, Wien Modern, Eclat Stuttgart, MaerzMusik Berlin, Lucerne Festival, Wittener Tage für Neue Kammermusik, Ultraschall Berlin, Musiktriennale Köln, Darmstädter Ferienkurse, Klangspuren Schwaz, Osterfestival Innsbruck, New Music Festival Stockholm, Tage Zeitgemässer Musik Bludenz, Musikmonat Basel, Monday Evening Concerts Los Angeles, Biennale München, Takefu Festival (Japan)... Aufgeführt durch Klangforum Wien, Arditti Quartet, Ensemble Intercontemporain, Musikfabrik, CENM, Ensemble die Reihe, SWR-Chor, WDR-Chor, Musikfabrik NRW, Nieuw Ensemble

Amsterdam, Studio Percussion Graz, HR-Orchester, RSB-Orchester, Recreation Orchester, Tehran Symphony Orchestra... Musiktheaterarbeiten: *stimme allein* (Oper Bonn), *königin ök* (Oper Bonn), *handschuh des immanuel* (Hörtheater für den Aachener Dom), *kirschblüten. ohr.* (Hebbel-Theater Berlin), *die perser.* (Theater Aachen), *zwei etagen. keine treppe.* (Hebbel-Theater Berlin), *fichten.* (UA März 2006, Maerzmusik Berlin), *vom mond.* (Landestheater Innsbruck), *kommander kobayashi – am ende.* (Sophiensaele Berlin), *the moon in a moonless sky. (two.)* (Philharmonie Luxemburg), *architektur des regens.* (Biennale München) *BUCH ASCHÉ.* (Oper Bonn). Konzerte als Organist mit alter, neuer und improvisierter Musik. CDs: *trauermusiken* (Amras Quartet, Edition RZ), *die überwinterung der mollusken* (Klangforum Wien, Edition RZ), *lichtgeschwindigkeit* (Duoimprovisationen mit Werner Dafeldecker, GROB), *sei jaku für streichquartet* (Arditti Quartet, Edition RZ), *missa beati pauperes spiritu* (col legno), *einfall. stille.* (Edition RZ), *the book of serenity.* (Klangforum Wien, KAIROS). Veröffentlichungen: Zahlreiche Artikel für Zeitschriften (positionen, KunstMusik), einen Artikel für das Grove Musiklexikon und eine umfangreiche Arbeit über historische Stimmungssysteme (*Auf Wohlklangswellen durch der Töne Meer*).

F / Klaus Lang est né en 1971 à Graz. Compositeur et organiste, il vit à Steirisch Lassnitz. Professeur depuis 2006 à l'Université de musique de Graz. Enseigne la composition durant les cours d'été de musique contemporaine à Darmstadt (2008). Étudie la composition, la théorie musicale et l'orgue à l'Université de musique de Graz. Professeurs importants: Hermann Markus Preßl, Beat Furrer, et Younghi Pagh Paan. Œuvres pour les formations les plus diverses. Commandes de différents festivals internationaux: Automne Styrien à Graz, Wien Modern, Eclat Stuttgart, MaerzMusik Berlin, Festival de Lucerne, Journées de musique de chambre contemporaine à Witten, Ultraschall Berlin, Musiktriennale Köln, Cours d'été de Darmstadt, Klangspuren Schwaz, Festival de Pâques à Innsbruck, New Music Festival Stockholm, Tage Zeitgemässer Musik Bludenz, Musikmonat Basel, Monday Evening Concerts Los Angeles, Biennale de Munich, Festival Takefu (Japon)... Interprétées par le Klangforum Wien, le Quatuor Arditti, l'Ensemble Intercontemporain, Musikfabrik, l'ŒNM, l'Ensemble die Reihe, le SWR-Chor, le WDR-Chor, Musikfabrik NRW, le Nieuw Ensemble Amsterdam, le Studio Percussion Graz, le HR-Orchester, le RSB-Orchester, le Recreation Orchester, l'Orchestre symphonique de Téhéran... Pièces de théâtre musical: *stimme allein* (Opéra de Bonn), *königin ök* (Opéra de Bonn), *handschuh des immanuel* (Hörtheater für den Aachener Dom), *kirschblüten. ohr.* (Hebbel-Theater Berlin), *die perser.* (Théâtre d'Aix-la-chapelle), *zwei etagen. keine treppe.*

sodass Zimmermann erst im Wintersemester 1946-47 sein Schulmusikexamen ablegte. Eine im Anschluss geplante Dissertation blieb unvollendet. 1950 heiratete Zimmermann Sabine von Schablowsky. Aus der Ehe gingen drei Kinder hervor. Seit 1946 arbeitete Zimmermann, der bis in die späten 50er-Jahre hinein alle Angebote, eine Lehrtätigkeit auszuüben, ablehnte, als freier Komponist für verschiedene Rundfunkanstalten, v.a. für den Kölner Sender des NWDR (später WDR). 1958 nahm er als Nachfolger Frank Martins eine Position als Kompositionslehrer an der Kölner Musikhochschule an und leitete ein Seminar für Hörspiel- und Filmmusik. 1956-57 war Zimmermann Präsident der deutschen Sektion der IGNM. 1957 erhielt er das Stipendium Villa Massimo, 1960 den Grossen Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen, 1966 den Kunstpreis der Stadt Köln. 1965 erlebte seine Oper *Die Soldaten* unter Michael Gielen ihre erfolgreiche Kölner Uraufführung. – Trotz der vermehrten öffentlichen Anerkennung und der Erfolge, die sich in den 60er-Jahren einstellten, litt Zimmermann, dessen Gesundheit von Kindheit an äusserst labil gewesen war, zunehmend unter depressiven Verstimmungen, die sich am Ende der 60er-Jahre krisenhaft verstärkten. Ein progressiv sich verschlimmerndes Augenleiden trat hinzu. Zudem bot sich keine Möglichkeit, das zweite Opernprojekt, *Medea* nach Hans Henny Jahnn, in absehbarer Zeit fertigzustellen. Zimmermann setzte seinem Leben am 10. August 1970 in Königsdorf bei Köln ein Ende.

F / Bernd Alois Zimmermann est né le 20 mars 1918 à Bliesheim, vers Cologne. Il est l'avant-dernier des cinq enfants de Jakob et Katharina Zimmermann. Le couple est issu d'un milieu d'ouvriers. Zimmermann a été marié à Sabine von Schablowsky. Ils ont eu trois enfants. Depuis 1946, Zimmermann, qui jusqu'au milieu des années 50 refusait toutes les propositions de travail, a travaillé en tant que compositeur indépendant pour diverses stations de radio, en particulier pour le NWDR (plus tard WDR) de Cologne. En 1958, il a succédé à Frank Martins en tant qu'enseignant de composition à l'Université de Cologne. En 1956-57, Zimmermann a été président de la section allemande de l'IGNM. En 1957, il a reçu le Stipendium Villa Massimo, en 1960 le Grand Prix de l'État de Rhénanie-du-Nord-Westphalie, en 1966 le Prix d'Art de la Ville de Cologne. En 1965, son opéra *Die Soldaten* a été créé à Cologne par Michael Gielen. – Malgré la reconnaissance croissante et les succès qui se sont présentés dans les années 60, Zimmermann, dont la santé était très fragile dès l'enfance, souffrait de plus en plus de troubles dépressifs, qui se sont aggravés de façon dramatique à la fin des années 60. Une maladie oculaire progressivement aggravée s'est ajoutée. De plus, il n'y avait aucune possibilité de terminer l'opéra *Medea* de Hans Henny Jahnn dans un délai raisonnable. Zimmermann a mis fin à sa vie le 10 août 1970 à Königsdorf près de Cologne.

la Wehrmacht. Réformé en automne 1942 à la suite d'une grave maladie de peau, il reprend ses études. La fin de la guerre l'ayant contraint une nouvelle fois à les interrompre, il ne passe son examen de musique scolaire qu'au semestre d'hiver 1946-1947. Alors qu'il avait prévu par la suite de préparer un doctorat, ce projet restera inachevé. En 1950, Zimmermann épouse Sabine von Schablowsky, qui lui donnera trois enfants. A partir de 1946, il refuse d'enseigner jusqu'à la fin des années 1950, malgré toutes les propositions qui s'offrent à lui, et travaille comme compositeur indépendant pour diverses stations de radio, notamment celle de la NWDR (devenue par la suite la WDR) à Cologne. En 1958, il accepte un poste de professeur de composition à l'école supérieure de musique de Cologne, où il succède à Frank Martin, et dirige un séminaire de musique pour films et pièces radiophoniques. En 1956-1957, Zimmermann est président de la section allemande de l'IGNM (SIMC, Société internationale pour la musique contemporaine). Il obtiendra successivement la Bourse de la Villa Massimo (1957), le Grand prix artistique du Land de la Rhénanie-du-Nord-Westphalie (1960), et le Prix artistique de la ville de Cologne (1966). En 1965, la création mondiale de son opéra *Die Soldaten* sous la direction de Michael Gielen, rencontre un accueil chaleureux à Cologne. Bien qu'il soit d'avantage connu du public et que les succès s'enchaînent au cours des années 1960, Zimmermann, qui a toujours été d'une santé extrêmement fragile depuis l'enfance, souffre de plus en plus d'un état dépressif, qui tourne à de véritables crises à la fin de cette période. De plus, il est atteint de troubles oculaires qui s'aggravent progressivement. Par ailleurs, il n'entrevoit aucune possibilité d'achever dans un délai raisonnable son deuxième projet d'opéra, *Medea*, d'après la pièce éponyme de Hans Henny Jahnn. Zimmermann se donne la mort le 10 août 1970 à Königsdorf près de Cologne.

Klaus Ebbeke

DIE INTERPRETEN LES INTERPRÈTES

TOMOKO AKASAKA

VIOLA
ALTO

D / Tomoko Akasaka begann fünfjährig mit dem Violinspiel und wurde zunächst an der Spezialschule der Toho Musik-Universität (Tokyo) und anschliessend an der Liszt-Akademie in Budapest ausgebildet. Nach ihrer Rückkehr in ihr Heimatland wechselte sie zur Viola und studierte erneut an der Toho Musik-Universität sowie am Genfer Konservatorium bei Nobuko Imai, als deren Assistentin sie gleichzeitig tätig war. Darüber hinaus hatte sie eine Gastprofessur am Musikkonservatorium von Neuchâtel inne. Tomoko Akasaka gewann zahlreiche Preise, darunter den 1. Preis beim 12. Internationalen Japan classical music competition sowie den 3. Preis beim 53. internationalen Musikwettbewerb der ARD 2004. Tomoko Akasaka konzertiert als Solistin und Kammermusikerin weltweit. Als Solistin trat sie mit dem Orchester des Bayerischen Rundfunks, dem Münchener Kammerorchester, der Kioi Symphonietta, dem Philharmonic Orchestra Timisowara, dem Venezuela Symphony Orchestra, Japan Chamber Orchestra unter Dirigenten wie Seiji Ozawa, Rüdiger Bohn, Gheorghe Costin, Olivier Cuendet und Günther Herbig auf. In letzter Zeit hat sie mit höchster Anerkennung unter anderem Rezitale in der Schweiz, Italien, Deutschland und Japan gegeben. Die Serie von Rezitalen in Tokyo wurde vom NHK TV in ganz Japan ausgestrahlt. Zu Tomoko Akasakas Kammermusikpartnern zählten Mstislav Rostropovich, Robert Man, Daniel Hope, Christoph Poppen, Gidon Kremer, Heinz Holliger, Menahem Pressler, Charles Neidich, Clemens Hagen, Yuri Bashmet, Gary Hoffman, usw. Stark geprägt wurde sie durch den künstlerischen Austausch mit György Kurtág. Sie hat als Solistin und als Kammermusikerin an folgenden internationalen Musik Festivals wie Lockenhaus, Pablo Casals Festival, Luzern Festival, San Francisco Musical Days, Zagreb Chamber Music Festival, und der Schubertiade Feldkirch teilgenommen. Tomoko Akasaka ist in Konzertsälen wie dem Konzertgebäude Amsterdam, der Victoria Hall und dem Grand Théâtre in Genf, dem Konzerthaus Berlin und der Berliner Philharmonie, dem Schloss Elmau, der Suntory Hall Tokyo und dem Schloss Nymphenburg München aufgetreten.

F / Tomoko Akasaka a commencé le violon à l'âge de 5 ans. À 15 ans, elle intègre le Conservatoire de Musique de Toho, au Japon. Après avoir obtenu son diplôme, elle poursuit ses études à l'Académie de Liszt en Hongrie. À son retour

au Japon, elle passe du violon à l'alto et retourne au Conservatoire de Toho. Ensuite, elle étudie avec Nobuko Imai à la Haute École de Musique de Genève (HEM) et obtient son diplôme de soliste avec distinction. Au cours de ses études avec Nobuko Imai, elle a été professeure assistante à la HEM de Genève et professeure invitée au Conservatoire de Musique de Neuchâtel. Tomoko Akasaka a remporté le 1^{er} prix au 12^e Concours de Musique Classique du Japon et le 3^e prix au 53^e Munich International Music Competition en 2004. Tomoko Akasaka s'est produite comme soliste et chambriste au Japon et en Europe notamment avec l'Orchestre de Bayerischen Rundfunks, le Münchener Kammerorchester, le Kioi Symphonietta, le Philharmonic Orchestra Timisowara, le Filharmonic Orchestra du Venezuela, l'Orchestre de Chambre du Japon sous la direction de chefs d'orchestre comme Seiji Ozawa, Budiger Bohn, Gunther Herbig, Gheorghe Costin, Olivier Cuendet, etc. Récemment, elle a donné une célèbre série de récitals au Japon, en Suisse, en Italie et en Allemagne. Celle-ci fut diffusée par la télévision nationale japonaise NHK, mais également par les radios néerlandaise, suisse, espagnole, monégasque, croate, allemande, italienne, française, autrichienne et lettonne. Elle a collaboré avec les partenaires de musique de chambre comme Mstislav Rostropovich, Robert Man, Daniel Hope, Christoph Poppo, Gidon Kremer, Heinz Holliger, Menahem Pressler, Charles Neidich, Clemens Hagen, Yuri Bashmet, Gary Hoffman, etc. Sa récente collaboration avec le compositeur György Kurtág a eu une profonde influence sur son travail en tant que musicienne. Elle a participé à de nombreux festivals internationaux tels que le Lockenhaus Festival, le Pablo Casals Festival, le Zagreb chamber music Festival, la Schubertiade, le Festival Musical days San Francisco, le Luzern Festival, le Verbier Festival, etc. En Europe, elle s'est produite dans de prestigieuses salles de concerts comme le Concertgebouw d'Amsterdam, Suntory Hall Tokyo, Victoria Hall de Genève, la Konzerthaus et la Philharmonie de Berlin, Schloss Elmau et le château de Nymphenburg à Munich.

PATRICK JÜDT

VIOLA

ALTO

D / Patrick Jüdt (1972) studierte an der Hochschule für Musik und Theater Hannover und an der Musikakademie der Stadt Basel bei Prof. Hatto Beyerle. Er ist Professor für Viola, Kammermusik und Interpretation zeitgenössischer Musik an der Hochschule der Künste Bern seit 2006. Internationale Konzert-

tätigkeit als Solist und Kammermusiker, u.a. beim Schleswig-Holstein Musikfestival, den Luzerner Festspielen, beim Musiksommer Hamm und bei der Ars Musica Brüssel. Mitglied im Ensemble Phoenix Basel. Zusammen mit dem Geiger Felix Borel und dem Kontrabassisten Wolfgang Fernow bildet er das Trio Ginkgo. Enge Zusammenarbeit mit dem Ensemble Modern. Gastmusiker u.a. im Klangforum Wien, ensemble recherche, Musikfabrik Nordrhein-Westfalen, Wiener Kammerensemble und Ensemble Contrechamps. Seit Dezember 2012 ist Patrick Jüdt Mitglied im Collegium Novum Zürich, in dem er zuvor als Gast häufig zu hören war.

F / Patrick Jüdt (1972) fait ses études à l'École supérieure de musique et de théâtre de Hanovre, ainsi qu'à l'Académie de musique de la ville de Bâle chez le professeur Hatto Beyerle. Depuis 2006, il enseigne l'alto, la musique de chambre et l'interprétation de musique contemporaine à l'École supérieure des Arts de Berne. Il mène une carrière internationale de soliste et de musicien de chambre, et participe notamment au Festival de musique du Schleswig-Holstein, au Festival de Lucerne, à l'Été musical de Hamm et à Ars Musica à Bruxelles. Membre de l'Ensemble Phoenix de Bâle. Avec le violoniste Felix Borel et le contrebassiste Wolfgang Fernow, il forme le Trio Ginkgo. Étroite collaboration avec l'Ensemble Modern. Musicien invité, notamment dans le Klangforum de Vienne, l'ensemble recherche, la Musikfabrik Nordrhein-Westfalen, le Wiener Kammerensemble, le Collegium Novum et l'Ensemble Contrechamps. Depuis décembre 2012, Patrick Jüdt est membre du Collegium Novum Zürich, où l'on avait pu souvent l'écouter auparavant comme musicien invité.

COLLEGIUM NOVUM ZÜRICH

D / 1993 gegründet, macht sich das Collegium Novum Zürich zum Ziel, Musik der Gegenwart zu fördern und zur Aufführung zu bringen. Gleichzeitig wird das zeitgenössische Musikschaffen in Kontext zur Musik vergangener Epochen gestellt. Wichtiger Bestandteil der künstlerischen Arbeit ist der direkte Kontakt mit den Komponistinnen und Komponisten sowie der Austausch mit Kooperationspartnern wie der Zürcher Hochschule der Künste und dem Experimentalstudio des SWR. Das 25 Mitglieder umfassende Solistenensemble kann dank seiner mobilen Struktur flexibel auf jede Besetzung zurückgreifen, vom Solo bis zu grossem Ensemble. So kann sich die Programmgestaltung ganz nach

inhaltlichen Kriterien ausrichten. Die Mitglieder treten mit dem Ensemble auch solistisch in Erscheinung und nehmen neben ihrer Tätigkeit beim Collegium Novum Zürich führende Rollen im Schweizer Kulturleben ein. Das Collegium Novum Zürich, das von der Stadt Zürich subventioniert wird, unterhält seit Jahren eine eigene Konzertreihe in Zürich, bei der in Zusammenarbeit mit der Tonhalle-Gesellschaft und dem Schauspielhaus Zürich regelmässig Ensemble-Projekte in der Tonhalle, im Schiffbau und an anderen Konzertorten in der Stadt realisiert werden. Es arbeitet mit dem Zürcher Museum Haus Konstruktiv, dem Theater Rigiblick dem Museum für Gestaltung und dem Cabaret Voltaire zusammen. Das Collegium Novum Zürich brachte zahlreiche Werke zur Uraufführung, darunter Kompositionen von Xavier Dayer, Beat Furrer, Georg Friedrich Haas, Edu Haubensak, Hans Werner Henze, Klaus Huber, Michael Jarrell, Mischa Käser, Rudolf Kelterborn, Cécile Marti, Helmut Oehring, Klaus Ospald, Enno Poppe, Philippe Racine, Andrea Lorenzo Scartazzini, Annette Schmucki, Nadir Vassena, Stefan Wirth und Gérard Zinsstag. Am Pult des Ensembles standen Dirigenten wie Pierre Boulez, Sylvain Cambreling, Friedrich Cerha, Mark Foster, Beat Furrer, Pablo Heras-Casado, Peter Hirsch, Heinz Holliger, Mauricio Kagel, Johannes Kalitzke, Roland Kluttig, Susanna Mälkki, Enno Poppe, Peter Rundel, Michael Wendeborg, Jörg Widmann und Jürg Wyttenbach. Seit der Saison 2013/2014 arbeitet das Ensemble mit Jonathan Stockhammer als Conductor in Residence zusammen. Das Collegium Novum Zürich tritt regelmässig im In- und Ausland auf und gastiert bei renommierten Festivals und Veranstaltungen wie Muziekgebouw Amsterdam, Berliner Festspiele/MaerzMusik, Ultraschall Berlin, Bregenzer Festspiele, Lucerne Festival, Philharmonie Luxembourg, November Music's-Hertogenbosch, Kölner Philharmonie, WDR Köln, Klangspuren Schwaz, Schwetzingen Festspiele, Wiener Konzerthaus, Wittener Tage für neue Kammermusik, Warschauer Herbst und Tage für Neue Musik Zürich.

F / Fondé en 1993, le Collegium Novum Zürich s'est fixé comme but la promotion de la musique contemporaine et son interprétation. En même temps, la création contemporaine est mise en relation avec la musique du passé. Une part importante du travail artistique est constituée par le contact direct avec les compositrices et les compositeurs, ainsi que par des échanges avec des partenaires coproducteurs tels que la Zürcher Hochschule der Künste ou l'Experimentalstudio du SWR. Grâce à sa structure mobile, l'ensemble, constitué de 25 solistes, peut aborder n'importe quelle formation, du solo au grand ensemble. La conception programmatique peut ainsi s'élaborer entièrement selon des critères artistiques. Les membres se présentent aussi avec l'ensemble

comme solistes et, en plus de leur engagement au sein du Collegium Novum, participent de manière prépondérante à la vie culturelle suisse. Le Collegium Novum Zürich, subventionné par la Ville de Zurich, organise depuis des années sa propre saison de concerts et réalise régulièrement en coproduction avec la Tonhalle-Gesellschaft et le Schauspielhaus Zürich des projets à la Tonhalle, au Schiffbau et dans d'autres lieux. De même, il collabore avec le Zürcher Museum Haus Konstruktiv, le Theater Rigiblick et le Cabaret Voltaire. Le Collegium Novum Zürich a créé de nombreuses œuvres de compositeurs parmi lesquels on trouve Xavier Dayer, Beat Furrer, Georg Friedrich Haas, Edu Haubensak, Hans Werner Henze, Klaus Huber, Michael Jarrell, Mischa Käser, Rudolf Kelterborn, Cécile Marti, Helmut Oehring, Klaus Ospald, Enno Poppe, Philippe Racine, Andrea Lorenzo Scartazzini, Annette Schmucki, Nadir Vassena, Stefan Wirth et Gérard Zinsstag. Au pupitre de l'ensemble se sont succédé des chefs comme Pierre Boulez, Sylvain Cambreling, Friedrich Cerha, Mark Foster, Beat Furrer, Pablo Heras-Casado, Peter Hirsch, Heinz Holliger, Mauricio Kagel, Johannes Kalitzke, Roland Kluttig, Susanna Mälkki, Enno Poppe, Peter Rundel, Michael Wendeborg, Jörg Widmann et Jürg Wyttenbach. Le Collegium Novum Zürich se produit régulièrement en Suisse et à l'étranger et a été invité par des Festivals ou des organisateurs renommés comme Muziekgebouw Amsterdam, Berliner Festspiele/MaerzMusik, Ultraschall Berlin, Bregenzer Festspiele, Lucerne Festival, Philharmonie Luxembourg, November Music 's-Hertogenbosch, Kölner Philharmonie, WDR Köln, Klangspuren Schwaz, Schwetzingen Festspiele, Wiener Konzerthaus, Wittener Tage für neue Kammermusik, Warschauer Herbst und Tage für Neue Musik Zürich.

œnm. ÖSTERREICHISCHES ENSEMBLE FÜR NEUE MUSIK

D / Das œnm, österreichisches ensemble für neue musik widmet sich seit mehr als 35 Jahren der Aufführung zeitgenössischer Musik und hat sich international zu einem der führenden Ensembles dieser Art etabliert. Mit über 300 Uraufführungen seit seiner Gründung und einer regelmäßigen Mitwirkung bei zahlreichen großen Festivals ist das in Salzburg beheimatete Ensemble von den großen Konzertbühnen inzwischen nicht mehr weg zu denken. 1975 gründeten der Komponist Klaus Ager und der Klarinetist Ferenc Tornai das œnm, 1988 übernahm der Komponist und Dirigent Herbert Grassl die Leitung des

Ensembles und entwickelte es erfolgreich weiter. Seit 1997 wirkt Johannes Kalitzke als erster Gastdirigent und prägt das Ensemble maßgeblich und führte es gemeinsam mit dem Geiger Frank Stadler und dem Cellisten und Künstlerischen Leiter Peter Sigl zu anhaltendem Erfolg. Das œnm ist regelmäßig zu Gast bei den Salzburger und Bregenzer Festspielen, Wien Modern, dem Festival Dialogue, der Salzburg Biennale und dem Aspekte-Festival. Auftritte hatte das Ensemble u. a. bei den Dresdner Tagen der zeitgenössischen Musik, dem Ultraschall Festival Berlin, der Münchner Biennale, dem Bologna Festival, dem Kunstfest Weimar, Milano Musica und dem Warschauer Herbst. Dabei wird das Ensemble von Dirigenten wie Johannes Kalitzke, Peter Ruzicka, Franck Ollu, Peter Rundel, Beat Furrer, Tito Ceccherini, Andrea Pestalozza, Oswald Sallaberger oder Titus Engel geleitet. Auch blickt das Ensemble auf eine enge Zusammenarbeit mit renommierten Komponisten wie u. a. Pascal Dusapin, Beat Furrer, Sofia Gubaidulina, Toshio Hosokawa, Helmut Lachenmann, Enno Poppe, Steve Reich, Wolfgang Rihm und Salvatore Sciarrino zurück. Seit 2011 bietet das œnm mit seiner Konzertreihe „œnm. ganz privat“ dem Publikum die Möglichkeit, zeitgenössischer Kunst in intimer Konzertatmosphäre intensiv zu begegnen. Diese beliebte Reihe wurde mit dem höchst dotierten Kunstpreis Österreichs, dem Bank Austria Kunstpreis 2012, ausgezeichnet.

F / L'œnm, (Österreichisches Ensemble für neue Musik – Ensemble autrichien de Musique contemporaine), qui se consacre à la musique contemporaine depuis plus de trente-cinq ans, s'est imposé à l'échelle internationale comme l'un des ensembles les plus performants dans ce domaine. Avec plus de 300 créations à son actif, et une participation régulière dans de nombreux festivals importants, cet ensemble établi à Salzbourg est devenu incontournable sur les grandes scènes de concert. Fondé en 1975 par le compositeur Klaus Ager et le clarinettiste Ferenc Tornaï, sa direction a été reprise en 1988 par le compositeur et chef d'orchestre Herbert Grassl, et son évolution se poursuit avec succès. L'œnm est régulièrement invité aux Festivals de Salzbourg et de Bregenz, au Wien Modern, au Festival Dialogue, à la Biennale de Salzbourg et au Festival Aspekte. L'ensemble s'est notamment produit lors des journées de la musique contemporaine à Dresde, au Festival Ultraschall de Berlin, à la Biennale de Munich, au Festival de Bologne, au festival de l'art de Weimar, à la Milano Musica, et à l'Automne de Varsovie. A ces diverses occasions, il a été dirigé par des chefs d'orchestre tels que Johannes Kalitzke, Peter Ruzicka, Franck Ollu, Peter Rundel, Beat Furrer, Tito Ceccherini, José-Maria Sanchez-Verdú ou Titus Engel. Il s'enorgueillit également d'avoir étroitement collaboré

avec des compositeurs aussi renommés que Pascal Dusapin, Beat Furrer, Sofia Gubaidulina, Toshio Hosokawa, Helmut Lachenmann, Enno Poppe, Steve Reich, Wolfgang Rihm et Salvatore Sciarrino. Grâce à l'«œnm – ganz privat», une série de concerts privés qu'il organise depuis 2011, cet ensemble permet au public de mieux appréhender la musique contemporaine dans une ambiance musicale quasi confidentielle. Cette série très appréciée s'est vu décerner l'un des prix artistiques les plus dotés d'Autriche, le Bank Austria Kunstpreis 2012.

ENSEMBLE CONTRECHAMPS

D / Das im Jahre 1980 gegründete Ensemble Contrechamps hat sich zur Aufgabe gemacht, die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts aufzuführen und die Entstehung neuer Werke zu fördern. In seinen Genfer Konzertreihen bietet es sowohl dirigierte Konzerte als auch Kammerkonzerte an, ergänzt um eine Vielzahl von Vermittlungsprojekten für alle Altersgruppen. Das Ensemble Contrechamps hat mehr als zwanzig Cds aufgenommen.

Brice Pauset ist seit Januar 2013 Künstlerischer Leiter des Ensemble Contrechamps.

Eine intensive Zusammenarbeit verbindet das Ensemble mit folgenden Komponisten: George Benjamin, Pierre Boulez, Unsuk Chin, Hugues Dufourt, Beat Furrer, Brian Ferneyhough, Stefano Gervasoni, Jonathan Harvey, Heinz Holliger, Michael Jarrell, György Kurtág, Helmut Lachenmann, Tristan Murail, Brice Pauset, Mathias Pintscher, Rebecca Saunders...

Dirigenten des Ensembles waren u.a.: Stefan Asbury, Jean Deroyer, Jurjen Hempel, Jürg Henneberger, Peter Hirsch, Clement Power, Pascal Rophé, Peter Rundel...

Zu den Solisten, mit denen Contrechamps zusammengearbeitet hat, gehören: Pierre-Laurent Aimard, Teodoro Anzelotti, Luisa Castellani, Hedwig Fassbender, Isabelle Faust, Rosemary Hardy, Nicolas Hodges, Salomé Kammer, Robert Koller, Donatienne Michel-Dansac, Christoph Prégardien, Yeree Suh, Kay Wessel,...

Teilnahme an den folgenden Festspielen: Musica in Strasbourg, Festival d'Automne in Paris, Bludenzener Tage zeitgemässer Musik, Voix nouvelles in Royaumont, Ars Musica in Brüssel, Musicadhoj in Madrid, Wittener Tage für Neue Kammermusik, der Salzburger Festspiele, Biennale Venedig, Wien Modern, deSingel in Antwerpen, Märzmusik Berlin, Tage für Neue Musik (Zürich), dem Lucerne Festival,...

Es arbeitet regelmässig mit dem Zentrum für Elektroakustik der Musikhochschule in Genf, Eklekto, dem Kunsthistorischen Museum in Genf, dem Théâtre du Galpon, dem Théâtre Am Stram Gram und dem Konservatorium für Musik, Tanz und Theater zusammen.

Contrechamps wird von der Stadt und dem Kanton Genf unterstützt.

F / Fondé en 1980, l'Ensemble Contrechamps a pour mission de jouer le répertoire des XX^e et XXI^e siècles et de soutenir la création actuelle. Il anime une saison à Genève comprenant des concerts dirigés, des concerts de musique de chambre, des activités destinées à tous les publics, enfants, scolaires, adultes, passionnés comme néophytes. L'Ensemble Contrechamps a enregistré plus d'une vingtaine de disques.

Brice Pauset est directeur artistique de l'Ensemble Contrechamps depuis janvier 2013.

Collaboration privilégiée:

avec notamment les compositeurs suivants: George Benjamin, Pierre Boulez, Unsuk Chin, Hugues Dufourt, Beat Furrer, Brian Ferneyhough, Stefano Gervasoni, Jonathan Harvey, Heinz Holliger, Michael Jarrell, György Kurtág, Helmut Lachenmann, Tristan Murail, Brice Pauset, Mathias Pintscher, Rebecca Saunders...

avec les chefs tels que: Stefan Asbury, Jean Deroyer, Jurjen Hempel, Jürg Henneberger, Peter Hirsch, Clement Power, Pascal Rophé, Peter Rundel...

avec de nombreux solistes internationaux comme: Pierre-Laurent Aimard, Teodoro Anzelotti, Luisa Castellani, Hedwig Fassbender, Isabelle Faust, Rosemary Hardy, Nicolas Hodges, Salomé Kammer, Robert Koller, Donatienne Michel-Dansac, Christoph Prégardien, Yeree Suh, Kay Wessel,...

Participation aux festivals suivants: Musica à Strasbourg, Festival d'Automne à Paris, Bludenzener Tage zeitgemässer Musik, Voix nouvelles à Royaumont, Ars Musica de Bruxelles, Musicadhoj de Madrid, Lisbonne, Witten, Festival de Salzbourg, Biennale de Venise, Wien-Modern, DeSingel à Anvers, Maerzmusik Berlin, Tage für Neue Musik (Zurich), Lucerne Festival, etc.

Il collabore régulièrement avec le Centre d'informatique et d'électroacoustique de la Haute École de Musique de Genève, Eklekto, le Musée d'art et d'histoire de Genève, le Conservatoire populaire de musique, danse et théâtre, le Théâtre du Galpon et le Théâtre Am Stram Gram.

Contrechamps bénéficie du soutien de la Ville de Genève et de la République et canton de Genève.

JOHANNES KALITZKE

DIRIGIEREN

DIRECTION

D / Geboren 1959 in Köln, studierte Johannes Kalitzke dort 1974–76 Kirchenmusik. Nach dem Abitur Studium an der Kölner Musikhochschule, Klavier bei Aloys Kontarsky, Dirigieren bei Wolfgang von der Nahmer und Komposition bei York Höller. Ein Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes ermöglichte ihm einen Studienaufenthalt in Paris am Institut IRCAM. Dort war er in dieser Zeit Schüler von Vinko Globokar, zugleich in Köln von Hans Ulrich Humpert (elektronische Musik). Sein erstes Engagement als Dirigent führte Johannes Kalitzke 1984 an das Gelsenkirchener Musiktheater im Revier, wo er in den Jahren 1988 bis 1990 Chefdirigent war. 1991 wurde er künstlerischer Leiter und Dirigent der Musikfabrik, des Landesensembles von Nordrhein-Westfalen, dessen Mitbegründer er war. Seither ist er regelmäßig als Gastdirigent bei Ensembles (Klangforum Wien, Collegium Novum Zürich, ensemble recherche) und zahlreichen Sinfonieorchestern, sowie bei den NDR, der BBC, des SWR und der Münchner Philharmonikern, tätig. Dazu kamen Opernproduktionen, u.a. an der Staatsoper Unter den Linden, an der Stuttgarter Oper, den Wiener Festwochen, der Münchner Biennale und den Salzburger Festspielen. Tournée nach Russland, Japan und Amerika sowie zahlreiche CD-Aufnahmen ergänzen seine Tätigkeit als Interpret klassischer und zeitgenössischer Musik. Als Komponist erhielt er mehrfach Aufträge für die Donaueschinger Musiktage und die Wittener Tage für Neue Kammermusik sowie für zahlreiche Rundfunkorchester. *Sein erstes Musiktheaterstück, der Bericht vom Tod des Musikers Jack Tiergarten* war Beitrag der Münchner Biennale 1996. Seine zweite Oper, *Molière oder die Henker des Komödianten*, eine Auftragsarbeit für das Land Schleswig-Holstein, wie auch seine dritte Oper, *Inferno nach Peter Weiss*, wurden an der Oper Bremen uraufgeführt. Eine Oper nach dem Roman *Die Besessenen* nach W. Gombrowicz wurde vom Theater an der Wien für 2010 beauftragt. Im Auftrag der Augsburger Philharmoniker entstand im Jahr 2011 eine Stummfilm-Orchestermusik für den Film *Die Weber* (1927). Zu seinen Lehrtätigkeiten zählen Ensembleseminare an der Folkwanghochschule Essen und Hannover, die Leitung des Ensembleforum bei den Darmstädter Ferienkursen, regelmässig Leitung des Dirigentenforums für Ensemblemusik des Deutschen Musikrates, Dirigentenkurse an der Sommerakademie Salzburg. Kalitzke erhielt zahlreiche Auszeichnungen, u.a. den Bernd-Alois-Zimmermann-Preis

der Stadt Köln und für das Jahr 2003 das Stipendium für die Villa Massimo, Rom. Seit 2009 ist er Mitglied der Akademie der Künste.

F / Né en 1959 à Cologne, Johannes Kalitzke a étudié le piano de 1967 à 1977 avec Jeanette Chéro et la musique religieuse de 1974 à 1976. Il entre ensuite à la Haute École de musique de Cologne de 1978 à 1981. Il suit les cours de piano d'Aloys Kontarsky, de direction d'orchestre de Wolfgang von der Nahmer, et de composition avec York Höller. Concernant la musique électronique, une bourse d'étude lui permet de poursuivre ses études à l'IRCAM à Paris de 1982 à 1983. Là il est l'élève de Vinko Globokar, tout en étant celui de Hans Ulrich Humpert à Cologne. Son premier contrat de chef d'orchestre intervient en 1984 au Musiktheater im Revier Gelsenkirchen où il est nommé chef d'orchestre principal de 1988 à 1990. En 1991, il devient directeur artistique et chef de Musikfabrik, l'ensemble de musique contemporaine de Rhénanie-du-Nord-Westphalie, qu'il confond. Dès lors, il est régulièrement invité par des ensembles tels le Klangforum Wien, le Collegium Novum, l'ensemble recherche ou par de nombreux orchestres symphoniques comme celui de la NDR, la BBC la SWR et le Münchner Philharmoniker. Il dirige aussi des productions lyriques au Staatsoper Unter den Linden, à l'opéra de Stuttgart, au Wiener Festwochen, à la Biennale de Munich et au Salzburger Festspielen. Des tournées en Russie, au Japon, en Amérique et de nombreux enregistrements de CD complètent son activité. En tant que compositeur, il a reçu des commandes pour les Donaueschinger Musiktage, les Wittener Tage für Neue Kammermusik ou pour des orchestres de radio. Son premier opéra, *Bericht vom Tod des Musikers Jack Tiergarten* a ouvert la biennale de Munich en 1996. Son deuxième opéra, *Molière oder die Henker des Komödianten*, était une commande de la Région Schleswig-Holstein, ainsi que son troisième opéra, *Inferno nach Peter Weiss*, donnés en première à l'Opéra de Brême. En 2010, l'opéra d'après le roman *Die Besessenen* de W. Gombrowicz était une commande du Théâtre de Vienne. L'Augsburger Philharmoniker lui a commandé une bande son symphonique pour le film muet *Die Weber* (1927). Il enseigne la direction d'ensemble aux Folkwanghochschule de Hannovre et Essen, durant les séminaires d'été de Darmstadt, aux académies d'été de Salzbourg et anime des forum pour chefs d'orchestre pour les Deutschen Musikrate. Johannes Kalitzke a reçu de nombreuses distinctions dont le Prix Bernd-Alois-Zimmermann de la Ville de Cologne et une résidence pour la villa Massimo à Rome en 2003. Depuis 2009, il est membre de l'Académie des Arts de Berlin.

DIE MUSIKER LES MUSIENS

CONTRECHAMPS

Sébastien Jacot, Flöte/flûte

Laurent Bruttin, Klarinette/clarinette

Alberto Guerra, Fagott/basson

Charles Pierron, Horn/cor

Alexandre Mastrangelo, Posaune/trombone

Serge Bonvalot, Tuba/tuba

Sébastien Cordier, **Thierry Debons**, Schlagzeug/percussion

Anne Bassand, Harfe/harpe

Rada Hadjikostova, **Isabelle Magnenat**, Violine/violon

Aurélien Ferrette, **Olivier Marron**, Violoncello/violoncelle

Jonathan Haskell, Kontrabass/contrebasse

Tomoko Akasaka, Viola solo/alto solo (Ferneyhough)

.....

CNZ

Sarah Ouakrat, **Matthias Ziegler**, Flöte/flûte

Stefan Buri, Fagott/basson

Kevin Fairbairn, Posaune/trombone

Christoph Brunner, **Rupert Struber**, Schlagzeug/percussion

Simone Keller, Klavier/piano

Imke Frank, **Martina Schucan**, Violoncello/violoncelle

Johannes Nied, **Katharina Steuri**, Kontrabass/contrebasse

Patrick Jüdt, Viola solo/alto solo (Zimmermann)

.....

ØENM

Irmgard Messin, Flöte/flûte

Theodor Burkali, Klarinette/clarinette

Zarko Perisic, Fagott/basson

Zoltan Macsai, Horn/cor

Stefan Konzett, Posaune/trombone

Arabella Hirner, **Michael Mitterlehner-Romm**, Schlagzeug/percussion

Sebestyén Ludmány, **Marcus Pouget**, **Peter Sigl**, Violoncello/violoncelle

Johannes Eder, **Michael Seifried**, Kontrabass/contrebasse

UNTERSTÜTZUNG UND PARTNER SOUTIENS ET PARTENAIRES

DE PROFUNDIS

Pro Helvetia
Ernst von Siemens Musikstiftung
Ernst Göhner Stiftung
Landis & Gyr Stiftung
Fondation Nicati de Luze

CONTRECHAMPS

Ville de Genève
État de Genève
Hôtel Cornavin
Le Courrier
Espace 2

ÖENM

Kultur Stadt Salzburg
Kultur Land Salzburg
Bundesministerium für Unterricht,
Kunst und Kultur

CNZ

Stadt Zürich Kultur
Swiss Re
Dr. Georg und Josi Guggenheim-Stiftung
Radio SRF
Hotel Hottingen
Pro Percussion
Gebrüder Bachmann Pianos
Freunde, Gönner und Donatoren des Collegium Novum Zürich

prohelvetia

ernst von siemens
music foundation

ERNST GÖHNER STIFTUNG

LANDIS & GYR STIFTUNG

NICATI-DE LUZE

AVEC LE SOUTIEN
DE LA
VILLE DE GENÈVE

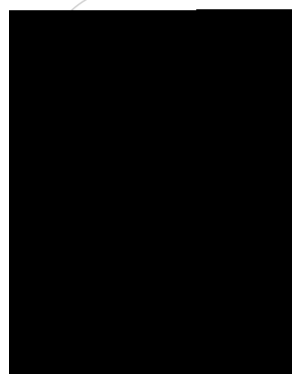


hotels
cornavin + cristal

LE COURRIER

ESPACE
2

KULTUR
STADT · SALZBURG



Suivi rédactionnel: Florence Dozol, Contrechamps
Traduction: Françoise Senger
Maquette et réalisation: Alain Kissling et Pamela Mürger, www.atelierk.org

