



WOLFRAM SCHURIG (*1967)

- | | | |
|------------|---|--------------|
| 1 | Ultima Thule (2003-04) für fünf Ensembles | 20:09 |
| 2 | Augenmaß (2000) für Kammerorchester | 14:47 |
| 3 | Hoquetus (1997-98) für Violine und Kammerorchester
Ⓟ Eine Produktion des Westdeutschen Rundfunks Köln, 1999 | 19:21 |
| 4 | Gespinst (1990) für sechs Instrumente mit Baßklarinetten | 10:38 |
| TT: | | 65:18 |

- 3 **Annette Bik**, Violine
- 4 **Ernesto Molinari**, Baßklarinetten

Klangforum Wien

- 1-2 **Sylvain Cambreling**
- 3 **Emilio Pomárico**
- 4 **Beat Furrer**

Klangforum Wien

Eva Furrer	Flöten	1 2 3
Vera Fischer	Flöten	1 2 3
Sylvie Lacroix	Flöte	4
Markus Deuter	Oboe	2 3
Donna Wagner-Molinari	Klarinetten	4
Bernhard Zachhuber	Klarinetten	3
Heinz-Peter Linshalm	Klarinetten	1 2
Christopher Woods	Klarinetten	3
Petra Stump	Klarinetten	1 2
Bianca Schuster	Fagott	3
Maria Gstättner	Fagott	2
Saša Dragović	Trompete	3
Anders Nyqvist	Trompete	1 2
Tamás Davida	Trompete	1
Andreas Eberle	Posaune	1 2 3
Gerald Preinfalk	Saxophon	2
Annette Bik	Violine	1 2
Gundelind Jäch-Micko	Violine	3 4
Ivana Pristasova	Violine	1
Sophie Schafleitner	Violine	2
Dimitrios Polisoidis	Viola	1 2 3
Petra Ackermann	Viola	1
Benedikt Leitner	Violoncello	1 4
Andreas Lindenbaum	Violoncello	1 2 3
Christoph Walder	Horn	1 2
Virginie Tarrête	Harfe	1 2
Gabriela Mossyrsch	Harfe	4
John Eckhardt	Kontrabaß	1 2
Uli Fussenegger	Kontrabaß	3
Mathilde Hoursiangou	Klavier	4
Björn Wilker	Percussion	3
Lukas Schiske	Percussion	1 2 3
Adam Weisman	Percussion	1 2

Daniel Ender
Die Paradoxien schöpferischen Neulands
Anmerkungen zum kompositorischen Werk von
Wolfram Schurig

Komponieren muß heißen: (...) der eigenen Phantasie über ihre Grenzen hinweghelfen.

Helmut Lachenmann

Die Grenzen des Vertrauten zu durchbrechen, eingespielte Wahrnehmungsmuster in Frage zu stellen, ins Offene und Unbestimmte schöpferischen Neulands vorzudringen – diese Stoßrichtung bildet eine vielgestaltige Konstante, die die Kompositionen Wolfram Schurigs von Beginn an auszeichnet. Als äußeres Zeichen jenes Vorgangs einer Selbstüberschreitung der Phantasie können die paradoxen Denkfiguren gelten, die viele seiner Titel auf den Punkt bringen: *per due – inferno* heißt jenes Werk für einen (!) Gitarristen, das die offizielle Werkliste im Jahr 1986 eröffnet, *hot powdery snow* umschreibt die widerstreitenden schöpferischen Energien, die in ein Werk für Streichquartett von 1994/95 eingeflossen sind.

Bereits an spannungsreichen Formulierungen wie in den erwähnten Werktiteln zeigt sich, daß dieses Œuvre mehr sein möchte als ein Kompendium artifizierlicher Gebilde auf höchstem Niveau. Vielmehr rückt in den hier heraufbeschworenen enigmatischen Bildern ein Anspruch auf gedankliches Durchdringen intuitiv erfaßter Problemstellungen in den Blick – ein Anspruch, den die einzelnen Werke je auf ihre Weise einzulösen suchen: als zutiefst dialektisches Sich-Arbeiten an jenen Widersprüchen, die schroff wie

Naturgewalten ihre energetischen Ausgangspunkte bilden.

Höchste strukturelle Dichte auf der einen und leeres Verharren auf der anderen Seite, prägnant gebündelte Akzente hier und ausgeprägte Linien dort – solcher Art sind die gestalterischen Pole, die einander häufig zunächst scheinbar unvermittelt gegenüberstehen. Doch schon mit ihrer Setzung hat – anfangs unmerklich, dann unverkennbar – eine Auseinandersetzung mit ihnen begonnen. Die starren Gegensätze geraten in Bewegung, tauschen die Positionen, bis hin zur Klimax dialektischer Durchdringung: dem Umschlagen eines Extrems ins andere.

Nicht daß die Widersprüche damit aufgelöst wären, doch etwas von ihrer Problematik hat sich gelöst. Vor allem aber wird in solchen Momenten unerwarteter, ja zunächst gar nicht möglich scheinender Bewegung erahnbar, was wir von der Kunst lernen könnten: einen Umgang mit Konflikten, der nicht vom sturen Reflex bestimmt wird, sondern von Phantasie – einer Phantasie, die nicht vor sich selbst auferlegten oder von äußeren Umständen vorgegebenen Grenzen haltmacht.

Daß es im Grunde stets innermusikalische, das heißt kompositionstechnische und / oder wahrnehmungspychologische Problemstellungen sind, die im Zentrum der einzelnen Werke Wolfram Schurigs stehen, sollte nicht den Blick dafür trüben, daß jene musikalischen Probleme unwillkürlich zu Chiffren für existentielle Fragen werden. Doch eröffnen sie ungeachtet der Komplexität, die in den Partituren Gestalt annimmt, mögliche Zugänge zu verschlungenen Oberflächenstrukturen, denen – gar nicht so im Verborgenen – dennoch oft verblüffend klare

Konstellationen zugrunde liegen. Jenes Verhältnis zwischen einer transparenten Grundidee und ihrer oft intrikaten, doch immer stringenteren Durchführung wird von einem kompositorischen Denken gewährleistet, das skrupulös noch den kleinsten Übergang dem Formplan des Ganzen eingliedert. Umgekehrt ist jede noch so durchdachte konstruktive Kalkulation der Sinnlichkeit des Klanges abgerungen.

Gespinst (1990)

Trotz und vor dem konstruktiven Kalkül liegt der Ansatzpunkt von Wolfram Schurigs Kompositionen ursprünglich in der unmittelbaren Körperlichkeit des Klangs. Wesentlich in die Reflexion einbezogen werden die realen Entstehungsbedingungen von Klängen und Gesten, und die Extrempunkte in den Partituren fragen stets nach dem gerade noch Möglichen: den Begrenzungen eines langen Atems oder einer Figuration. Insbesondere ist dieses Ansetzen an der klanglichen Sinnlichkeit in jenem Werk zu verspüren, das als erstes Ensemblewerk überhaupt erst eine persönliche Sprache entwickelt: *Gespinst* für sechs Instrumente mit Baßklarinetten (1990). Schon die Besetzungsangabe ist genauso rätselhaft wie bezeichnend: Das Wort „mit“ (anstatt „und“ oder den Zusatz „solo“) lenkt die Aufmerksamkeit auf ein problematisch gewordenes Verhältnis, jenes zwischen Solisten und Ensemble, zwischen Individuum und Kollektiv. Ob die Baßklarinetten ein Soloinstrument ist oder nicht, läßt auch das Werk selbst letztlich offen. Diese Frage bleibt jedoch unverkennbar im Raum stehen, wenn die Baßklarinetten zuweilen an der knotenartigen

Verdichtung der Gedanken teilnimmt, zuweilen aber auch ihre Eigenständigkeit behauptet. Diese Prozesse sind unmittelbar verknüpft mit der Grundidee des Werkes: einem Wechselspiel zwischen der Bündelung des Geschehens in Brennpunkten und seiner Zerstreung in weitgehend selbständigen Verläufen.

Hoquetus (1997-98)

Wolfram Schurig war immer auch ein Grenzgänger zwischen den Stilepochen. Seine Erfahrungen als Blockflötist und Mitbegründer mehrerer Spezialensembles für Alte Musik sind wiederholt in seine kompositorischen Werke eingeflossen. Dies macht sich freilich nur transformiert bemerkbar. Bezüge zu Alter Musik gerinnen zu zeitgemäßen musikalischen Ideen, die die stilistische Einheitlichkeit der Stücke nie in Frage stellen, sondern eher noch stärken. In *Hoquetus* für Violine und Kammerorchester (1997/98), jenem Werk, das der Komponist als sein damaliges „Opus summum“ bezeichnet, in das er alles zu jener Zeit ästhetisch, gedanklich und konstruktiv verfügbare zusammengefaßt habe, nimmt er auf ein Gestaltungsprinzip der Musik des späten Mittelalters Bezug: „Hoquetus“ bezeichnete seit dem 13. Jahrhundert die Aufteilung einer melodischen Linie auf zwei Stimmen, so daß der Eindruck des Hin- und Herspringens der Gestalt zwischen den beiden Parts entstand. In seiner Lesart dieses Phänomens steht für Wolfram Schurig dabei der räumliche Aspekt im Vordergrund, der – unabhängig von der tatsächlichen Lokalisierung

42

FP

CL

AREA

PIANO

CL

VO

VC

*Sing Dich Reib
Mit Faust Soll Lang*

- 12 -

der Ausführenden – allein durch die Schreibweise gewährleistet ist. In *Hoquetus* geht es – in einer aktualisierenden Verfeinerung des historisch motivierten Grundprinzips – zunächst um die Verteilung von Linien zwischen der Solostimme und dem Ensemble, dann um deren Unterbrechen sowie schließlich um das Aufbrechen und In-Frage-Stellen von Linearität überhaupt, bis aus kontinuierlichen Verläufen durch Brechung neue Räume hervorgehen.

Augenmaß (2000)

Die Reflexion über das Verhältnis zwischen einer Skizze und dem dazugehörigen vollendeten Werk bei Tintoretto (*Die Eroberung von Konstantinopel durch die Venezianer*) war es, die den Ausgangspunkt für *Augenmaß* für Kammerorchester bildete. Wenn Wolfram Schurig die auf einem Skizzenblatt nur angedeuteten ersten Gedanken sowohl beim italienischen Meister des 16. Jahrhunderts als auch bei eigenen Arbeiten oft vollkommener und lebensvoller erscheinen als deren Ausführung im abgeschlossenen Werk, so liegt in dieser Überlegung wiederum der Impetus einer Herausforderung der schöpferischen Phantasie. Das Stück entstand, im Gegensatz zu allen vorherigen Schurigs, ohne jede Präformation des Materials vor dem eigentlichen Kompositionsprozeß, wurde also weniger mit rationalem Kalkül als mit „*Augenmaß*“ geschrieben, und thematisiert sozusagen seine eigene Geschichte. Dabei entsteht der Eindruck, verschiedene Stadien seiner Entwicklung mitverfolgen zu können. Die Musik scheint immer wieder – wie an einer Art

Nullpunkt – von vorn zu beginnen und im weiteren Verlauf sich selbst zu überschreiben. Wie beim Entstehungsprozeß eines gemalten Bildes werden im Verlauf der unterschiedlichen „*Stadien*“ von *Augenmaß* einmal manche Linien forciert und dann wieder andere Konturen kaschiert. Dies führt beim Hören zu einem Wechselspiel von Erinnerung und Wahrnehmung, das das Prozeßhafte des Werks unwillkürlich rekonstruiert.

Ultima Thule (2003-04)

Als Motto für die gesamte Arbeit Wolfram Schurigs könnte das schon in der Besetzungsangabe grenzensprengende Werk *Ultima Thule* für fünf Ensembles (2003/04) einstehen, welches jenen utopischen Ort beschwört, auf den für den Komponisten jede authentische künstlerische Tätigkeit ohnehin ausgerichtet sein sollte. Thule war in der griechischen Antike eine Bezeichnung für den nördlichsten Teil der Welt, über dessen Erreichbarkeit oder Existenz jedoch niemals Klarheit herzustellen war. Seit Vergil wurde die Bezeichnung „*Ultima Thule*“ zur Metapher für das Ziel allen menschlichen Strebens und besonders seit der Romantik speziell für die Visionen der Kunst angesprochen (und später auch von nationalsozialistischen Kreisen vereinnahmt). Wolfram Schurig geht es in diesem Werk um die „*Paradoxie des künstlerischen Schaffensprozesses*“, daß nämlich die künstlerische Phantasie versuchen muß, etwas zu imaginieren, was ihr selbst noch unbekannt ist. Erreicht wird dies durch die Provokation von Extremsituationen für die Wahrnehmung aufgrund

einer Zuspitzung der musikalischen Gestaltung in zwei Richtungen: ihre Auflösung in einem Strudel überbordender Ereignisse und ihre Zersplitterung in Einzelbestandteile.

Nicht nur in *Ultima Thule*, wo ein geographisch-metaphorisches Ziel direkt angesprochen ist, sondern in Wolfram Schurigs ganzem Œuvre ist der unveräußerliche Anspruch mitgedacht, als Komponist Neuland zu betreten und stets zum Aufbruch zu neuen Ufern gerüstet zu sein. Wesentliches Ziel ist es zugleich, auch das Hören in Bewegung zu bringen. Schurigs Musik verlangt somit eine von Aufmerksamkeit geprägte Wahrnehmungshaltung, die dazu bereit ist, ihr bei ihren Grenzüberschreitungen zu folgen.

Daniel Ender

The Paradoxes of Uncharted Creative Territory Notes on the Compositional Work of Wolfram Schurig

Composing must mean: (...) helping one's imagination to exceed its limits.

Helmut Lachenmann

Breaking through the boundaries of the familiar, questioning conventional patterns of perception and moving ahead to the openness and uncertainty of uncharted creative territory – from the very start, this impulse has been an ever-present characteristic, albeit in many different guises, of the compositions of Wolfram Schurig. One could see an external

sign of this act of imaginative self-transgression in the paradoxical thought-figures captured succinctly by many of his titles: *per due – inferno* is the name of a piece for solo (!) guitar that marks the official beginning of his Œuvre in 1986, while *hot powdery snow* circumscribes the conflicting creative energies that flowed into a work for string quartet written in 1994/95.

It is already clear from the tension found in such formulations as the aforementioned titles that this Œuvre seeks to be more than a compendium of artificial constructions at the highest artistic level. Rather, the enigmatic images evoked here reveal the intention to probe in conceptual terms certain intuitively-grasped problem-complexes – an intention that each work seeks to fulfil in its own fashion: as a profoundly dialectical working-through of those very contradictions that form, with the ruggedness of natural forces, its energetic starting-point.

The highest structural density on the one hand, empty stasis on the other; succinct concentrations of accents in one place, distinctive lines in another – these are some of the poles of artistic formation that one often finds confronting one another, at first seemingly unrelated. But the act of positing them already marks – initially imperceptibly, then unmistakably – the beginning of an engagement with them. The stark contrasts are set in motion, exchanging positions until they reach the climax of dialectical interaction: the transformation of one extreme into the other.

Admittedly, this does not resolve the contradictions; but a part of their problematic nature has been solved. Above all, however, such moments of unexpected, at first even seemingly impossible

movement offer us an intimation of what we can learn from art: a way of dealing with conflicts that is not defined by stubborn reflexes, but rather by the imagination – an imagination that is not restricted by boundaries imposed either by itself or by external circumstances.

The fact that one finds intra-musical issues, i.e. ones relating to compositional technique and/or psycho-perceptual engagement, at the centre of Wolfram Schurig's individual works should not prevent us from recognising that those musical problems automatically become ciphers for existential questions. Yet for all the complexity that manifests itself in their scores, they offer the listener possible routes by which to enter their tangled surface structures, which are actually often – and not even so covertly – based on bafflingly clear constellations. This relationship between a transparent basic idea and its frequently intricate, yet always stringent execution rests on a mode of compositional thinking that scrupulously integrates even the smallest transition into the formal plan governing the whole. And vice versa, even the most thought-out constructive calculation is wrested from the naked sensuality of sound.

Gespinst (1990)

For all the music's constructive underpinning, the original point of departure in Wolfram Schurig's works is the direct corporeality of sound. An essential aspect of his compositional reflection is the incorporation of the factual conditions under which sounds and gestures are produced, and the ex-

trêmes in his scores always probe the boundaries of what is only just possible: the limits of a long breath or a figuration. This approach of taking sonic sensuality as the point of departure is particularly clear in the work which, as the first ensemble piece, is the first to develop a truly personal language: *Gespinst* for six instruments with bass clarinet (1990). The description of its instrumentation is already both enigmatic and characteristic: the word 'with' (instead of 'and' or the addition 'solo') draws our attention to a relationship that has become problematic, namely that between soloist and ensemble, between the individual and the collective. The work itself leaves the question of whether the bass clarinet is a solo instrument or not unanswered. But this question remains unmistakably present, with the bass clarinet sometimes participating in the knot-like compression of ideas, while at other times asserting its independence. These processes are directly related to the work's basic idea: an interplay between the compaction of events at focal points and their diffusion into largely independent sequences.

Hoquetus (1997-98)

A further constant in the work of Wolfram Schurig is the exploration of the boundaries between the music of different periods. His experience as a recorder-player and co-founder of several ensembles specialising in early music has influenced his compositional work on several occasions. Admittedly,

they only appear in a transformed state. References to early music develop into more modern musical ideas that never question the stylistic unity of the works, but rather strengthen it. In *Hoquetus* for violin and chamber orchestra (1997/98), which the composer regards as his *opus summum* of that time, the work in which he combined everything that was available to him aesthetically, conceptually and constructively, he refers to a musical principle of the late Middle Ages: from the 13th century onwards, the term *hoquetus* [hocket] indicated a division of a melodic line between two voices, creating the impression of its leaping back and forth between the two parts. In his interpretation of this phenomenon, Wolfram Schurig was concerned primarily with the spatial aspect, which – independently of the actual localisation of the performers – can only ensue through the manner of composition. In a modernised refinement of the historically-motivated basic principle, *Hoquetus* deals first of all with the distribution of lines between the solo part and the ensemble, then their interruption and ultimately the breaking and questioning of linearity as such, until the fracturing of continuous sequences leads to the emergence of new spaces.

Augenmaß (2000)

In the case of *Augenmaß* (2000) for chamber orchestra, it was the relationship between a sketch by Tintoretto and the resulting completed work (*The Conquest of Constantinople by the Venetians*) that formed the starting-point. If, for Wolfram Schurig, the first ideas merely hinted at in sketches, both

those of the 16th-century Italian master and his own, seem to be of greater perfection and vitality than their realisation in the completed work, this reflection in turn supplies the impetus for a challenge to the creative imagination. This work, unlike all those preceding it, was composed without any pre-formation of the material in advance of the actual compositional process, i.e. less with rational structuring than ‚by eye‘ [*nach Augenmaß*], as it were thematising its own history. This gives one the feeling of being able to follow different stages of its development. The music constantly seems to begin from scratch – as if having reached a ‚zero point‘ – and to overwrite itself in its further course. As in the genesis of a painted picture, the different ‚stages‘ of *Augenmaß* show some lines being forced at certain points, then other contours being concealed. During the listening process this leads to an interplay of memory and perception that automatically reconstructs the processuality of the work.

Ultima Thule (2003-04)

One could take *Ultima Thule* for five ensembles (2003/04), a work whose mere instrumentation invokes that utopian place which, according to the composer, should automatically be the goal of any authentic artistic activity, as a motto for Wolfram Schurig’s entire compositional oeuvre. In ancient

Musical score for orchestra and strings, measures 51-60. The score includes parts for Flute 1, Clarinet 1, Trumpet 1, Flute 2, Clarinet 2, Trumpet 2, Horn, Trombone, Saxophone 1, Saxophone 2, and Harp. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff).

Flute 1 (Fl. 1): Measures 51-54 feature a melodic line with triplets and accents. Measures 55-60 continue with a more rhythmic, triplet-based pattern. Dynamics include *ff*, *p*, *ff*, *f*, *p*, *p*, *f*, *ff*, and *mf*.

Clarinet 1 (Kl. 1): Measures 51-54 play a melodic line with triplets. Measures 55-60 play a rhythmic pattern with triplets. Dynamics include *f*, *p*, *p*, *f*, *ff*, and *mf*.

Trumpet 1 (Tpt. 1): Measures 51-54 play a melodic line with triplets. Measures 55-60 play a rhythmic pattern with triplets. Dynamics include *p*, *f*, *ff*, and *mf*.

Flute 2 (Fl. 2): Measures 51-54 play a melodic line with triplets. Measures 55-60 play a rhythmic pattern with triplets. Dynamics include *ff*, *mf*, *mp*, *ff*, *ff*, *p*, and *ff*.

Clarinet 2 (Kl. 2): Measures 51-54 play a melodic line with triplets. Measures 55-60 play a rhythmic pattern with triplets. Dynamics include *mp*, *f*, *ff*, *mf*, *mp*, and *ff*.

Trumpet 2 (Tpt. 2): Measures 51-54 play a melodic line with triplets. Measures 55-60 play a rhythmic pattern with triplets. Dynamics include *ff*, *mf*, *ff*, *f*, and *ff*.

Horn (Hr.): Measures 51-54 play a melodic line with triplets. Measures 55-60 play a rhythmic pattern with triplets. Dynamics include *f*, *f*, *ff*, *mf*, *ff*, *f*, and *ff*.

Trombone (Pos.): Measures 51-54 play a melodic line with triplets. Measures 55-60 play a rhythmic pattern with triplets. Dynamics include *p*, *mf*, *ff*, *f*, and *ff*.

Saxophone 1 (Schtg. 1): Measures 51-54 play a melodic line with triplets. Measures 55-60 play a rhythmic pattern with triplets. Dynamics include *p*, *mf*, *f*, and *f*.

Saxophone 2 (Schtg. 2): Measures 51-54 play a melodic line with triplets. Measures 55-60 play a rhythmic pattern with triplets. Dynamics include *f*, *p*, *f*, *f*, *ff*, *mf*, *ff*, *mf*, and *ff*.

Harp (Hr.): Measures 51-54 play a melodic line with triplets. Measures 55-60 play a rhythmic pattern with triplets. Dynamics include *f*, *p*, *f*, *f*, *ff*, *mf*, *ff*, *mf*, *ff*, and *ff*.

Greece, the name Thule referred to the northernmost part of the world, whose accessibility and actual existence, however, remained uncertain. Since Virgil, the term *Ultima Thule* has been a metaphor for the goal of all human endeavour, and since Romanticism specifically of artistic vision (the term was later also appropriated in National Socialist circles). In this work, Wolfram Schurig deals with the ‚paradox of the artist’s creative process‘, namely the circumstance that the artistic imagination must attempt to envision something as yet unknown to itself. This is achieved by provoking extreme perceptual situations by pushing all musical formation

in two different directions: dissolution within a maelstrom of extravagant events and fragmentation into individual components.

It is not only *Ultima Thule*, which directly refers to a metaphorical geographical goal, but rather Wolfram Schurig’s entire oeuvre that asserts the inalienable demand to reach uncharted territory as a composer, and always to be equipped to head for new shores. At the same time, one of its fundamental aims is to set the act of listening in motion. Schurig’s music thus demands a perceptual stance characterised by attentiveness, one that is prepared to follow the music in its transgression of boundaries.

Wolfram Schurig

geboren 1967, Musikgymnasium und Landeskonservatorium Feldkirch.

1989-1993 Konservatorium und Musikhochschule Zürich: Konzertsfach Blockflöte bei Kees Boeke und Komposition bei Hans-Ulrich Lehmann, Konzertdiplom 1993; 1992-1995 Kompositionsstudium bei Helmut Lachenmann an der Musikhochschule Stuttgart.

Seit 1988 rege Konzerttätigkeit, Rundfunk und CD-Produktionen als Blockflötist sowie intensive Auseinandersetzung mit der Aufführungspraxis historischer Musik vom 14.-18. Jahrhundert; Gründungsmitglied mehrerer Ensembles, darunter Il Concerto Tivoli und Tivoli Consort; seit 1991 vermehrt Aufführungen seiner Werke durch Spezialistenensembles für Neue Musik in ganz Europa, Zusammenarbeit mit bedeutenden Interpreten zeitgenössischer Musik; 1993 Gastdozent bei den Darmstädter Ferienkursen; seit 1995 organisatorische Tätigkeiten als künstlerischer Leiter der „bludenzter tage zeitgemäßer musik“, Initiierung der Zusammenarbeit dieses Festivals mit der Gesellschaft für Musik & Ästhetik-Freiburg zur Etablierung eines internationalen Podiums für musikästhetische und kompositorische Grundsatzfragen des gegenwärtigen Musikschaffens, erstes Projekt im November 1998: Polyphonie & Komplexität.

Mitherausgeber der Serie „Neue Musik und Ästhetik im 21. Jahrhundert“ (seit 2002, Wolke Verlag, Hofheim).

Born 1967, he studied at Feldkirch Conservatory until 1989. 1989–93 Conservatory and College of Music Zurich: studied recorder with Kees Boeke and composition with Hans-Ulrich Lehmann; concert diploma 1993. 1992–95 studied composition with Helmut Lachenmann in Stuttgart. Since 1988 recorder-player in concerts as well as broadcast and CD productions, as well as analysis of historical performance practice (14th–18th centuries).

Since 1991 his compositions have been performed by ensembles and in collaboration with important performers specialising in contemporary music in Europe. 1993 lecturer at the Darmstadt Summer Course for New Music; since 1995 artistic director of the festival ‚bludenzter tage zeitgemäßer musik‘; initiated collaboration with Gesellschaft für Musik & Ästhetik-Freiburg to install an international forum for musical-aesthetic discussions on contemporary composition (start 1998).

Co-editor of the series ‚New Music and Aesthetics in the 21st Century‘ (since 2002, Wolke Verlag, Hofheim).



Photo: © Claudia Preler

Klangforum Wien

1985 von Beat Furrer als Solisten-Ensemble für zeitgenössische Musik gegründet.

Ein demokratisches Forum mit einem Kern von 24 Mitgliedern. Mitspracherecht der Mitglieder bei allen wichtigen künstlerischen Entscheidungen.

Zentral für das Selbstverständnis der MusikerInnen: die gleichberechtigte Zusammenarbeit zwischen Interpreten, Dirigenten und Komponisten, ein miteinander-Arbeiten, das traditionell hierarchische Strukturen in der Musikpraxis ablöst. Intensive Aus-

einandersetzung mit unterschiedlichen ästhetischen Facetten des zeitgenössischen Komponierens.
– Ein Forum authentischer Aufführungspraxis für die Werke der Moderne.

Große stilistische Vielfalt: Präsentation aller zentralen Aspekte der Musik unseres Jahrhunderts – von den bedeutenden Werken der Klassischen Moderne, besonders der Zweiten Wiener Schule, über Werke junger, vielversprechender KomponistInnen bis hin zu experimentellem Jazz und freier Improvisation.

Regelmäßig KomponistInnenworkshops und musikdidaktische Aktivitäten.

Jährlich programmatisch ambitionierter Zyklus im Wiener Konzerthaus.

Weiters Musiktheater-, Film- und Fernsehproduktionen sowie CD-Einspielungen bei Labels wie Kairos, accord, cpo, durian, Grammont, Musikszene Schweiz, pan classics, Wergo.

Seit 1997 ist Sylvain Cambreling Erster Gastdirigent des Klangforum Wien.

Was founded in 1985 by Beat Furrer as an ensemble of soloists for contemporary music. The twenty-four-member ensemble was founded around a central philosophy of democracy, where co-operation between performers, conductors and composers is both encouraged and nurtured and replaces the more traditional, hierarchical structure found in everyday musical practice.

This approach to the music, combined with an understanding of the varying aesthetic facets of contemporary works, allows Klangforum to produce authentic performances of contemporary compositions.

Performances by Klangforum Wien offer great stylistic variety, from the important works of classical modernity, especially of the Second Vienna School, to the works of up and coming young composers, experimental jazz and free improvisation. Further variety is provided by a number of regular composer's workshops.

Venues range from all over Europe to the USA and Japan, with a series of programmatically ambitious concerts held at the Wiener Konzerthaus. In addition, Klangforum Wien participates in numerous music theatre, film and TV productions. CDs have also been released on labels such as Kairos, accord, cpo, durian, Grammont, Musikszene Schweiz, pan classics, Wergo and others.

Sylvain Cambreling has held the position of First Guest Conductor of Klangforum Wien since 1997.

Sylvain Cambreling



Photo: © Christof Krumpel

Sylvain Cambreling wurde 1948 in Amiens/Frankreich geboren. Seine Ausbildung erhielt er am Pariser Konservatorium. Mit mehr als 70 Opern- und über 400 Konzertwerken hat Sylvain Cambreling eines der größten Dirigier-Repertoires unserer Zeit.

Seit September 1999 ist Sylvain Cambreling Chefdirigent des Südwestfunk Sinfonieorchesters Baden-Baden und Freiburg, seit 1997 erster Gastdirigent des Klangforum Wien und seit 2004 Musikdirektor der Opera National de Paris.

Born in Amiens, France. He received his training at the Paris Conservatoire. With more than 70 operas and over 400 concerts Sylvain Camberling has one of the greatest conductor - repertoires of our time. Cambreling was appointed chief conductor of the SWR Sinfonie-Orchester Baden-Baden and Freiburg in 1999, since 1997 he has been first guest condutor of Klangforum Wien and since 2004 music director of the Opera National de Paris.

Beat Furrer



Photo: © steirischer herbst, A.T. Schaefer

Wurde 1954 in Schaffhausen geboren. Im Jahr 1985 gründete er das Klangforum Wien. Seit Herbst 1991 ist Furrer Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz.

Born in Schaffhausen/Switzerland in 1954. In 1985, after studying with Roman Haubenstock-Ramati (composition) and Otmar Suitner (conducting), he founded the Klangforum Wien, which he has conducted since then. Since 1991 Beat Furrer has been professor of composition at the Graz University of Music and Dramatic Arts.

Emilio Pomárico



Photo: © Michele Maggiali, Milano

Emilio Pomárico wurde als Sohn italienischer Eltern in Buenos Aires geboren. Regelmäßige Zusammenarbeit mit dem Klangforum Wien. Pomárico ist Professor für Dirigieren an der Scuola Civica di Musica in Mailand.

Born in Buenos Aires to italian parents. Continuous collaboration with the Klangforum Wien. He is professor for conducting at the Scuola Civica di Musica di Milano.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien sind auf der KAIROS-Website unter www.kairos-music.com nachzulesen. All artist biographies are available for persual on the KAIROS Web site at www.kairos-music.com.

English translation: Wieland Hoban

Wolfram Schurig, Clemens Gadenstätter, Johannes Maria Staud,
Germán Toro-Pérez, Alexander Stankovski, Thomas Heinisch,
Christian Mühlbacher, Olga Neuwirth, Herbert Grassl, George Lopez,
Georg Friedrich Haas, Gerd Kühn, Christian Ofenbauer,
Gerhard E. Winkler, Herbert Willi

Kontakt Musik

Der Erste Bank-Kompositionsauftrag.
Eine Initiative zur Förderung zeitgenössischer Musik
gemeinsam mit dem Klangforum Wien.

Kontakt. The Arts and Civil Society Program
of Erste Bank Group in Central Europe

www.kontakt.erstebankgroup.net

HANSPETER KYBURZ

Malstrom

SWR-Sinfonieorchester
Baden-Baden und Freiburg
Hans Zender
Klangforum Wien
SWR Vokalensemble Stuttgart
Rupert Huber · Peter Rundel
0012152KAI

HELMUT LACHENMANNAllegro sostenuto
Serynade

Yukiko Sugawara
Shizuyo Oka
Lucas Fels
0012212KAI

JOHANNES MARIA STAUD

Berenice. Lied vom Verschwinden

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
Emilio Pomarico
Radio Symphonieorchester Wien
Bertrand de Billy
0012392KAI

BEAT FURRER

Drei Klavierstücke
Voicelessness.
The snow has no voice
Phasma

Nicolas Hodges
0012382KAI

KAIJA SAARIAHO

Chamber music

Wolpe Trio
Andreas Boettger
0012412KAI

CLEMENS GADENSTÄTTER

Comic Sense

Florian Müller
Klangforum Wien
Mark Foster
0012452KAI

GÉRARD GRISEY

Les Espaces Acoustiques

Garth Knox
Asko Ensemble
WDR Sinfonieorchester Köln
Stefan Asbury
0012422KAI

In NomineThe Witten In Nomine
Broken Consort Book

ensemble recherche
0012442KAI

OLGA NEUWIRTH

Chamber music

Nicolas Hodges
Irvine Arditti
Garth Knox
Arditti String Quartet
0012462KAI

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

© & © 2005 KAIROS Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS