



OLGA NEUWIRTH (* 1968)

- 1 **Clinamen / Nodus (1999)** 14:09
for orchestra

London Symphony Orchestra
Pierre Boulez

- 2 **Construction in Space (2000)** 46:39
for 4 soloists, 4 ensemble groups
and live electronics
"à Pierre Boulez à son 75ème anniversaire"

Eva Furrer, bass flute
Ernesto Molinari, bass- and double bass clarinet
Rico Gubler, saxophones
Hannes Haider, tuba
Peter Böhm, live electronics

Klangforum Wien
Emilio Pomarico

TT 60:59

Coverfoto: © Philippe Gontier

Wolfgang Fuhrmann Der Regen

Der Regen ging weiter. Es war ein schwerer Regen, ein unaufhörlicher Regen, ein nebliger und dampfender Regen; es war ein Sprühregen, ein Guss, ein Springquell, Peitschenschläge für die Augen, Sog an den Knöcheln; es war ein Regen, um alle Regen und die Erinnerung daran zu ertränken. Er kam pfund- und tonnenweise, er zerhackte den Dschungel und zerschnitt die Bäume wie Scheren und rasierte das Gras und unterhöhlte den Boden und zerrupfte die Büsche. Er ließ die Hände von Männern zu den Händen von runzligen Affen schrumpfen; ein massiver gläserner Regen regnete hernieder, und er hörte nicht auf.

In ihren ersten Sätzen schon praktiziert Ray Bradburys Short Story „The Long Rain“ selbst den Schrecken, den sie beschreibt: Das atem- und pausenlose Niederprasseln der immer neuen Metaphern und Beschreibungen, mit denen immer ein und dasselbe Phänomen eingekreist wird, der Stillstand des Bezeichneten bei heftigster Bewegung der Signifikanten.

Bradburys Text – der sich, wie so oft bei diesem Autor, als spannende Geschichte ebenso lesen lässt wie als Parabel – schildert die verzweifelte Suche von vier Raumfahrern, die auf dem Planeten Venus eine Bruchlandung gebaut haben, nach den „Sun Domes“, die sich die Menschen auf der Venus gegen den irre machenden, unendlichen Regen errichtet haben. Aber ihre Suche führt in die Irre; Panik und Wahnsinn dezimieren die kleine Gruppe,

und als schließlich der letzte Überlebende einen intakten Sun Dome erreicht, wird die Atmosphäre der Geborgenheit und Rettung mit so utopischer Übersteigerung beschworen, dass den Leser der Verdacht beschleicht, es handle sich nur noch um die Vision eines Sterbenden.

Bedrohliches, Panisches, irre Bewegung – ebenso aber auch grotesker Humor und infernalische Freude am kunstvollen Krach – prägen den Eindruck von Olga Neuwirths Kompositionen. Neuwirth ließ sich von Bradburys Erzählung faszinieren, von der Idee der Bewegung-im-Stillstand, von der Wiederkehr des Immer-Gleichen im langen Regen wie auch im Irrweg der Raumfahrer. So entstand, für das Festival steirischer herbst und die Donaueschinger Musiktage, Neuwirths Komposition *The Long Rain*, die zusammen mit dem gleichnamigen, aber unabhängig von der Musik entstandenen, Film von Michael Kreihsl am 19. Oktober 2000 in Graz uraufgeführt wurde. Die geringfügig zeitlich überarbeitete konzertante Fassung – ohne Film – trägt den Namen **Construction in Space**, ein Verweis auf eine andere Inspiration Neuwirths: die Werke des Bildhauers Naum Gabo, die bei aller räumlichen Massivität durch gekurvte Flächen den Eindruck von erstarrter Bewegung vermitteln.

Die Donaueschinger Zweitaufführung löste heftige Proteste des Publikums aus. In der Tat mochte sich mancher bedroht fühlen:

Construction in Space schließt das Publikum in vier Orchestergruppen und vier Solisten (Bass- und Kontrabass-Klarinette, Bassflöte, Saxophon, Tuba) „wie in einen Boxring“ (Neuwirth) ein, in elektronischen Interludien, „Sun Domes“ genannt, wird der Klang sehr langsam wie in einer Kuppel über den Köpfen der Hörer im Raum bewegt. Der Gesamteindruck ist so von beabsichtigter Klaustrophobie.

Auch musikalisch ist das Stück ganz aus einer bedrückenden Einheit heraus konstruiert. Die fast chaotische Fülle und hyperaktive Vielfalt von Neuwirths Musik entwickelt sich hier wie stets aus bewusst strenger Materialauswahl. Die sieben verschiedenen Intervalle der Tonfolge a B e D (re) f c g es werden permutiert, Akkorde daraus gebildet und über jedem Ton noch Obertonspektren abgeleitet. In der ästhetischen Erfahrung geht Neuwirths Stück, so unverkennbar sein Stil der Autorin zugehörig ist, neue Wege. Das Stück beginnt in hektischer, rhythmisch kleinteiliger Bewegung, die im Lauf des Stückes immer wieder aufgenommen wird. Teile dieser Exposition werden wie kleine Ritornelle oft wörtlich zu einem späteren Zeitpunkt übernommen, ganz oder in reduzierter Instrumentation, wie im Cut-and-paste-Verfahren, dazu bis zu drei- und vierfachen unmittelbaren Wiederholungen unterworfen, die momentweise den Eindruck von minimalistischen Loops hervorrufen. Manchmal gehen dem Treiben die Tonhöhen verloren und die Musik stürzt in Geräuschlöcher. Mitunter aber frisst sich die Bewegung auf den Einzeltönen e-f-fis fest, ein panisches und desorientiertes Auf-

der-Stelle-treten. Auf die erste dieser Passagen folgt, gleichsam naturalistisch, das Prasseln von gefiltertem Regen, gemischt mit Maracasklängen.

Zwischen diese verstörten Bewegungsmuster treten die großen elektronischen Klanginseln der Sun Domes; in der kreisenden, gleichsam körperlosen Ruhe ihrer diffusen Schwebeklänge der nicht weniger beunruhigende Gegenpol. Der Gesamteindruck ist so statischer, räumlicher und großflächiger als bei anderen Werken Neuwirths, die ungewöhnliche Ausdehnung des Stückes auf eine Dreiviertelstunde musste, so erläutert die Komponistin, zu einer anderen Disposition der musikalischen Zeit führen.

Das Ende greift die utopische Stimmung von Bradburys Finale auf:

Solisten und einzelne Orchestermusiker spielen die Obertonreihen, deren einzelne Töne im Orchester als Akkorde gleichsam wie ein Echo hängenbleiben. Diese aufwärts strebenden Linien werden immer dichter ineinander geschoben (eine Verkeilung von Abschnitten, die ein wesentliches formales Prinzip dieses Werks darstellt), bis sie in einer einzigen glanzvollen Geste verlöschen. Der Raum des Stückes hat sich geöffnet.

Construction in Space trägt die Widmung: „à Pierre Boulez à son 75ème anniversaire“, als ein Dankeschön für den Auftrag, den der Komponist zuvor, für die Festkonzerte zu seinem fünfundsiebzigsten Geburtstag, an Neuwirth vergeben hatte.

Clinamen / Nodus, jenes Auftragswerk, entstand mit einer schweren Hypothek: Nicht nur musste es sich bei dem Festkonzert des London Symphony Orchestra unter Boulez' Leitung am 26. Jänner 2000 im Barbican Centre zwischen zwei übermächtigen Zeugnissen der österreichischen Moderne, Alban Bergs Orchesterstücken op. 6 und Gustav Mahlers Sechster Symphonie, behaupten – die Vorgabe lautete auch, keine Bläser zu verwenden, um die von Berg und Mahler heftig beanspruchten Musiker nicht vollends zu erschöpfen. So reduzierte sich die Besetzung auf die durch Bartók geheiligte Dreizahl von Streicher, Schlagzeug und Celesta. Damit gab sich Neuwirth aber nicht zufrieden. Sie baute „Scharnierinstrumente“ zwischen Streichern und Schlagzeug ein: zwei gegeneinander verstimmte bayerische Zithern und eine Hawaigitarre. Deren metallischer, teils geschlagener, andererseits mit dem Slide glissandierender, und drittens durch den e-bow statisch fixierter Klang holen sozusagen den Bläserklang virtuell in das Orchester zurück. Dazu kommt der dem Vokalen angenäherte Klang von Sirenen (wie bei Varèse), das bezeichnenderweise so genannte „Lion's Roar“ (als Annäherung des Schlagzeugs an kratzhaftes Streicherklänge) und eine reiche Farbpalette anderer Schlagzeug-Instrumente. „Clinamen“, lateinisch für die Neigung einer Sache, bezeichnet einerseits diesen Versuch einer klangfarblichen Vermittlung, andererseits, in der Aneignung des Freud'schen Terminus durch Deleuze/Guattari, den unvorhersehbar

auftretenden katastrophalen Moment, der immer wiederkehren kann. Im Stück entspricht diesem Clinamen ein rhythmisches Konstrukt, ein gleichsam „maschineller“ Teil, der das Stück in regelmäßigen Abständen durchbricht. Das andere Strukturelement, „Nodus“ (lat. Knoten), ist der Ton D, aufgefächert durch vierteltönige Abweichungen (auch die zweiten Violinen wurden um einen Viertelton verstimmt) und mit seinen Nachbartönen Cis und Es/Dis Ausschnitt einer Obertonreihe auf Gis, die dem Stück zugrunde liegt. D ist zugleich das Zentrum, auf dem das Stück, wie eine „Invention in D“, immer wieder hängenbleibt. In seiner Hartnäckigkeit erinnert dies an das „Festfressen“ der orchestralen Bewegung in „Construction in Space“ in einem ebenso kleinen Tonraum und ist doch phänomenal etwas ganz Anderes – eher ein Stillstand der musikalischen Energie, eine Stasis, aber nicht im Sinne der Beruhigung, sondern eben wie der Knoten die Stelle, an der ein Problem ungelöst bleibt und das System blockiert. Beruhigend ist Olga Neuwirths Musik nie.

Gleich nach dem chaotischen Beginn, der alle Elemente des Stücks gleichzeitig präsentiert, „verfängt“ sich die Musik in diesem D. Im weiteren Verlauf tritt viermal das Clinamen, die komplexe rhythmisierte Abfolge auf, mal im Schlagzeug, mal als bloß tonloses Geräusch, zuletzt im vollen Orchester, und die bloße Konfrontation zwischen Clinamen und Nodus weicht einer Verknüpfung beider Elemente. Das Werk ist reich an dramaturgisch prägnanten Momenten: Eine markante Passage in der

Mitte erweist mit dem Schlag der kleinen Trommel Mahlers Sechster Referenz, wobei deren Marschrhythmus sich im Orchester so lange verdichtet und verdickt, bis der Klang „platzt“ und im Differenzton der Zimbeln als bald das D wieder erscheint. Im letzten Drittel zitiert Neuwirth, in einer ätherischen Passage aus Flageolettklängen, in der Celesta Fragmente eines Kinderlieds. Eine langsam absteigende Skalenpassage der Bratschen (sowie das langsame Hinunterstimmen der Hawaiigitarre mit e-bow) schwer wie ein Trauerzug, bildet die Coda.



Foto: © Charlotte Oswald

Wolfgang Fuhrmann Rain

The rain continued. It was hard rain, a perpetual rain, a sweating and steaming rain; it was a mizzle, a downpour, a fountain. It came by the pound and the ton, it hacked at the jungle and cut the trees like scissors and shaved the grass and tunneled the soil and molted the bushes. It shrank men's hands into the hands of wrinkled apes; it rained a solid glassy rain, and it never stopped.

Right from the very first sentence, Ray Bradbury's short story "The Long Rain" engages in the horror it describes. The breathless and nonstop downpour of ever new metaphors and descriptions, incessantly circling around one and the same phenomenon, the standstill of the signified in the violent movement of signifiers.

Bradbury's narration – which, as often is the case with this author, can be read either as thrilling story or parable – describes the desperate search of four astronauts, ship-wrecked on Venus, for the "sun-domes", which humans on Venus had built to protect themselves against the maddening, incessant rain. But their search leads them astray; panic and frenzy decimate the small group, and when, in the end, the last survivor reaches an intact sun-dome, the author evokes an exaggerated utopian atmosphere of refuge and salvation, causing the reader to suspect that this is merely the vision of someone dying.

Things menacing and frenzied, erratic movement – just as grotesque humour and infernal enjoyment of artful clamour – mark the impression Olga Neuwirth's compositions create. Neuwirth yields to the fascination of Bradbury's story, to the idea of movement in stillness, the perpetual return of the same in the long rain and in the astronauts' lost wanderings. This came to be Neuwirth's composition "The Long Rain" for the festival steirischer herbst and the Donaueschinger Musiktage, which premiered on 19 October 2000 in Graz together with the namesake film, produced by Michael Kreihsl independently of the music. The concert version, slightly modified in terms of time, – without the film – goes by the name of **Construction in Space**, a reference to another of Neuwirth's inspirations: the works of the sculptor Naum Gabo, which, much as they exhibit spatial massiveness, convey the impression of rigidified movement through curved surfaces.

The second debut in Donaueschingen unleashed fierce audience protests. Indeed, some may have felt menaced: *Construction in Space* locks the audience into a ring of four orchestra groups and four soloists (bass and double bass clarinet, bass flute, saxophone, tuba) "as in a boxing ring" (Neuwirth), in electronic interludes named sun-domes, the sound is moved very slowly as in a cupola above the heads of the listeners gathered in the room.

The overall impression is that of intended claustrophobia.

Musically, the piece also develops fully from a persisting unity. As always, the all but chaotic repletion and hyperactive diversity of Neuwirth's music evolves from a consciously strict material selection. The seven different intervals of the sequence a B e D (re) f c g E flat are permuted, employed to create chords, forming derived overtone spectra above each tone. In terms of aesthetics, Neuwirth's work, albeit distinctive of the author's style, blazes new trails. The piece sets off in hectic, rhythmically fragmented movements, which are taken up repeatedly in the course of the piece. Parts of this exposition are often literally taken up again like *petite ritornelle* at a later point in time, entirely, or with reduced instrumentation, just like the cut-and-paste method, then subjected to three or four successive repetitions, which at moments suggest minimalist loops. Sometimes the pitch levels get lost in the goings and the music plunges into noise hollows. Occasionally however, the movement holds fast to the individual tones e-f-F sharp, a frenzied and disoriented marking of time. The first such passage is followed, quasi naturalistically, by the tapping of the filtered rain, mixed with maraca sounds. The large electronic islands of sound of the sun-domes emerge between these unsettled movement patters; a similarly unsettling antipole in the circling, seemingly disembodied silence of their diffuse hovering sounds. The overall impression is thus more static, spatial, and large-surfaced than other works of Neuwirth.

The unusual length of the piece over three quarters of an hour had to, according to the composer, lead to another disposition of musical time.

The end takes up on the utopian mood of Bradbury's finale.

Soloists and members of the orchestra play the overtone sequences, the individual tones of which seem to get caught in the orchestra of chords like an echo. These upward striving lines are nested into each other ever more closely (a wedging of parts, which represents an essential formal principle of this piece), until they are quenched in a single splendid gesture. The space of the piece has opened.

Construction in Space bears the dedication: "à Pierre Boulez à son 75ème anniversaire", as a token of gratitude to Boulez for having commissioned Neuwirth with the composition of the festive concert on the occasion of his seventy-fifth birthday.

Clinamen / Nodus, the commissioned composition, was produced with a heavy legacy: Not only did it have to assert itself at the festive concert of the London Symphony Orchestra conducted by Boulez on 26 January 2000 at the Barbican Centre, between two overpowering witnesses of Austrian modernity, Alban Berg's *Orchesterstücke* op. 6 and Gustav Mahler's 6th Symphony – the stipulation was also abstain from using wind instruments so as not to utterly exhaust the musicians who had much to play in the Berg and Mahler pieces. Hence, the instrumentation was reduced to the threesome hallowed by Bartók – strings, per-

cussion, and celesta. Neuwirth was not content with that, however. She included “hinge instruments” between the strings and percussion: two mutually mistuned Bavarian zithers and a Hawaii guitar. Their sound – metallic, partly struck, played glissando with a slide, and third, the statically fixated sound created by an e-bow – virtually restores the full array of wind instrument sounds to the orchestra. In addition, the sirens emulating the sound of vocals (as with Varèse), the characteristic “Lion’s Roar” (as approximation of the percussion to scratching strings) and a rich colour palette of other percussion instruments. “Clinamen”, Latin for the inclination of something, describes this attempt to communicate tone colours, on the one hand, while appropriating the Freudian term through Deleuze/ Guattari on the other, the unforeseeable striking of the catastrophic moment that may perpetually return. In the piece, this Clinamen corresponds to a rhythmical construct, a quasi “machine” part that penetrates the piece in regular intervals. The other structural element, “Nodus” (Latin for knot), is the D tone, spread out by way of quarter tone deviations (even the second violins were mistuned by a quarter tone), constituting an excerpt of a G sharp overtone series in combination with its adjacent tones C sharp and E flat/D sharp, which form the foundation of the piece. At the same time, D is the centre to which the piece, like an “invention in D”, gets stuck again and

again. In its persistence, it is reminiscent of the orchestral movement’s “seizing up” in a similarly small sound space in *Construction in Space*, yet, phenomenologically speaking, it is something quite different – more like the musical energy coming to a standstill, a stasis, but not in terms of a calming, but rather like the knot, which blocks the locus where a problem remains unresolved and blocks the system. Olga Neuwirth’s music is never mollifying.

Right after the chaotic start, which introduces all elements of the piece at once, the music gets stuck to this D. Further along, Clinamen, the complex rhythmicised sequence, is taken up four times, either by the percussion, or it is simply a soundless noise that is finally taken up by the full orchestra, and the mere confrontation between Clinamen and Nodus gives way to a coupling of both elements. The piece is rich in impressive moments of drama: The beat of the small drum, a striking passage in the middle, is reference to Mahler’s sixth. The marching rhythm condenses and incompresses until the sound “bursts” and the D reappears anon in the cymbals’ differential tone. In the final third, an ethereal passage of flageolet strains, Neuwirth cites fragments of a children’s song using the celesta. A gradually descending scale passage played by the violas (accompanied by a slow down-tuning of the Hawaii guitar with e-bow), solemn as a funeral procession, forms the coda.



Foto: © Philippe Gontier

Wolfgang Fuhrmann La pluie

La pluie continuait de tomber. C'était une pluie lourde, une pluie incessante, une pluie brumeuse et fumante ; c'était une bruine, une averse, une eau jaillissante, coups de fouet pour les yeux, transpercé jusqu'à la moelle ; c'était une pluie à faire se noyer toutes les pluies et leur survivance. Elle tombait par livres, par tonnes, elle dépeçait la jungle et découpait les arbres comme des cisailles et rasait l'herbe et sapait les terres et effeuillait les taillis. Elle transformait les mains des hommes en mains plissées, tels les singes ; une pluie massive, semblable à de l'obsidienne tombait, et elle ne cessait pas.

Dès les premières phrases, l'histoire brève de Ray Bradbury, « The Long Rain », met elle-même en pratique l'effroi qu'elle décrit : la chute drue suffocante et sans relâche de nouvelles métaphores et descriptions au moyen desquelles c'est toujours un seul et unique phénomène qui est cerné ; immobilisation du signifié par les mouvements impétueux des signifiants.

Le texte de Bradbury (qu'on peut lire aussi bien comme une histoire palpitante qu'une parabole) décrit la quête désespérée de quatre astronautes qui ont fait un atterrissage manqué sur la planète Vénus ; ils sont à la recherche des « Sun Domes », érigés par les humains sur Vénus pour les protéger de la pluie incessante qui rend fou. Mais leur quête les conduit à l'égarement ; la panique et la folie déciment le

petit groupe et quand, finalement, le dernier survivant atteint un « Sun Dome » intact, l'atmosphère de sûreté et de délivrance est affirmée avec une telle exagération utopique que le lecteur soupçonne lentement qu'il ne s'agit plus là que des visions d'un moribond.

Eléments menaçants, paniquants, mouvement dément, mais aussi humour grotesque et joie sardonique procurée par la débâcle pleine d'artifice, tout cela forge l'empreinte des compositions d'Olga Neuwirth. Neuwirth a été fascinée par le récit de Bradbury, par l'idée du « mouvement-dans-l'immobilité », par la périodicité du semblable au milieu de la longue pluie et de l'errance des astronautes. C'est ainsi que l'œuvre de Neuwirth, « The Long Rain », a été composée pour le festival steirischer herbst et le Festival de Donaueschingen. Sa création a eu lieu le 19 octobre 2000 à Graz, en même temps que le film homonyme de Michael Kreihsl, conçu pourtant indépendamment de la musique. La version concertante sans film, retravaillée de manière négligeable, porte le nom de **Construction in Space**, en référence à une autre source d'inspiration de Neuwirth, les œuvres du sculpteur Naum Gabo qui, dans leur massivité spatiale générée par des surfaces sinueuses, produisent une impression de mouvement figé.

La seconde création à Donaueschingen suscita de violentes réactions de protestation de la part du public. En effet, certains se sentaient

menacés : *Construction in Space* cerne le public au milieu de quatre groupes orchestraux et quatre solistes (clarinette basse et contrebasse, flûte basse, saxophone, tuba), « comme dans un ring de boxe » (Neuwirth) ; dans

les interludes électroniques, appelés « sun domes », le son est mis lentement en mouvement dans la pièce, comme dans une coupole au-dessus des têtes des auditeurs. L'impression d'ensemble est ainsi celle d'une claustrophobie intentionnelle.

Naum Gabo: Linear Construction in Space No 2. The works of Naom Gabo © Nina Williams



De même, musicalement, la pièce est totalement construite à partir d'une unité oppressante. La profusion quasiment chaotique et la diversité hyperactive de la musique de Neuwirth s'élaborent ici comme toujours à partir d'un choix sciemment rigoureux du matériau musical. Les sept intervalles différents de la suite de notes « la, si bémol, mi, ré, fa, do, sol, mi bémol » sont permutés, des accords sont formés à partir d'eux, de chaque note sont dérivés des spectres harmoniques. Bien que son style soit indubitablement imputable à la compositrice, la pièce de Neuwirth emprunte ici une nouvelle voie esthétique. L'œuvre débute avec un mouvement fiévreux, micro-rythmique, qui réapparaît toujours au cours de la pièce. Certains éléments de cette exposition, telles de petites ritournelles,

sont souvent repris mot pour mot à un moment ultérieur dans leur instrumentation d'origine ou bien réduite, comme dans le procédé « Cut-and-paste » ; ils sont en outre soumis à des répétitions immédiates multiples (trois à quatre fois) créant par instant l'impression de boucles minimalistes. Parfois, les aigus disparaissent et la musique chute dans des trous sonores. Mais de temps à autre, le mouvement se fixe sur les notes mi-fa-fa dièse, un piétinement désorienté et empreint de panique. Le premier de ces passages est suivi, d'une manière quasiment naturaliste, par un crépitement de pluie filtrée, mélangé à des sons de maraca.

C'est du milieu de ces modèles de mouvement bouleversés qu'émergent les grandes îles sonores électroniques, apparentées aux Sun Domes, par le calme rotatoire, presque immatériel de leurs sons planants, elles constituent un contraire, une polarisation qui n'en est pas moins inquiétante. L'impression d'ensemble est ainsi plus statique, plus emprunte de spatialité et de surface que dans d'autres œuvres de Neuwirth. L'inhabituelle dilatation de la pièce à une durée de trois-quarts d'heure devait, selon la compositrice, conduire à un nouvel agencement du temps musical.

Le final s'inspire de l'atmosphère utopique régnant à la fin du texte de Bradbury :

Les solistes et des musiciens de l'orchestre jouent des suites harmoniques dont quelques notes isolées restent en suspens sous forme d'accords dans l'orchestre, quasiment comme un écho. Ces lignes musicales tendant vers le haut s'imbriquent les unes dans les autres avec

une compacité croissante (une sorte de clivage de séquences, principe formel essentiel de cette œuvre), jusqu'à s'éteindre doucement dans un ultime geste lumineux. L'espace de la pièce s'est ouvert.

Construction in Space porte la dédicace suivante : « à Pierre Boulez, à son 75ème anniversaire », qui fut apposée en remerciement pour la commande passée par le compositeur à Neuwirth, à l'occasion des concerts organisés en l'honneur de son 75ème anniversaire.

Une hypothèque de taille grevait la conception de *Clinamen / Nodus*, l'œuvre commandée : lors du concert du London Symphony Orchestra sous la direction de Boulez le 26 janvier 2000 au Barbican Centre, il lui fallait non seulement s'affirmer au milieu de deux témoins prépondérants de l'école moderne autrichienne (les trois « Pièces pour Orchestre, op.6 » de Berg et la 6ème Symphonie de Mahler), mais de plus, il avait été stipulé que l'œuvre ne devrait pas comporter d'instruments à vent, afin de ne pas épuiser complètement les musiciens, déjà largement mis à contribution par Berg et Mahler. C'est ainsi que l'instrumentation se réduisit à la triade sacralisée par Bartók, les cordes, percussions et célesta. Mais Neuwirth ne se contenta pas de cela : entre les cordes et les percussions, elle inséra des « instruments-charnières », deux cithares bavaroises désaccordées l'une par rapport à l'autre, et une guitare hawaïenne. Leur sonorité métallique, en partie frappée, en partie glissando au moyen du slide et fixée de manière statique par l'e-bow, fait pour ainsi dire revenir virtuellement

la sonorité des vents au sein de l'orchestre. S'ajoutent à cela des sirènes dont le son se rapproche de la voix (comme chez Varèse), ce qu'on nomme le « Lion's Roar » (une approche des sonorités raclées des instruments à cordes au moyen de la batterie), et enfin une riche palette de nuances produite par d'autres percussions. « Clinamen », mot latin signifiant inclinaison, caractérise d'une part cette tentative de médiation de la qualité particulière du son, et d'autre part, par assimilation de la terminologie freudienne effectuée par Deleuze et Guattari, le moment catastrophique inattendu, qui peut revenir éternellement. Dans la pièce, cette inclinaison concorde avec une construction rythmique, un élément quasiment « mécanique » brisant l'œuvre périodiquement. L'autre élément structural, « Nodus » (lat. nœud), est la note ré, qui est d'une part « ouverte en éventail » par dérivations en quarts de tons (les seconds violons aussi ont été « désaccordés » d'un quart de ton) et forme d'autre part un fragment, avec les notes voisines do dièse et mi bémol/ré dièse, d'une série d'harmoniques de sol dièse, base de l'œuvre. En même temps, la note ré est le centre autour duquel le morceau reste en suspension, telle une « Invention en ré ». Par son obstination, ce procédé rappelle la « fixation » du mouvement de l'orchestre dans un espace tonal aussi réduit, dans l'œuvre

Construction in Space. Et cependant, il est autre, et ce de manière phénoménale ; c'est plutôt une suspension de l'énergie musicale, une stase ; pas dans le sens d'un apaisement, mais bien comme un nœud qui bloque autant l'endroit où le problème demeure irrésolu que le système tout entier. La musique d'Olga Neuwirth n'est jamais rassurante.

Aussitôt après le début chaotique qui présente simultanément la totalité des éléments de la pièce, la musique « se prend dans les filets » du ré. Par la suite, le clinamen, cette suite rythmique complexe, apparaît au nombre de quatre fois, une fois aux percussions, une fois sous forme de simple bruit atone, finalement dans l'orchestre entier, et la simple confrontation entre clinamen et nodus devient une jonction des deux éléments. L'œuvre est riche en moments dramatiques denses : un passage marquant au milieu fait référence à la Sixième de Mahler par un battement à la caisse claire, alors son rythme de marche se concentre et s'épaissit jusqu'à ce que le son « éclate » et le ré réapparaisse aussitôt dans le son différentiel des cymbales. Dans le dernier tiers, Neuwirth, dans un passage éthéré composé de flageolets à la célesta, cite des fragments d'une chanson pour enfant. C'est un passage de gamme descendante aux altos (de même que la lente inflexion descendante de la guitare hawaïenne) qui, tel un convoi funèbre, forme la coda.

OLGA NEUWIRTH

Geboren 1968 in Graz (Österreich), Kompositionsstudium an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien. Komposition bei Erich Urbanner (Diplom und Magisterarbeit zum Thema: „Über den Einsatz von Filmmusik in ‚L’amour à mort‘ von Alain Resnais“) sowie Studium am Elektroakustischen Institut. 1985–86 Studium am Conservatory of Music, San Francisco (Komposition und Theorie bei Elinor Armer) sowie am Art College, San Francisco (Malerei und Film). 1993/94 Studium bei Tristan Murail in Paris; Teilnahme am Stage d’informatique musicale des Ircam, Paris.

Aufführung ihres Musiktheaters „Bählamms Fest“ bei den Wiener Festwochen 1999. Sie schreibt an einem Musiktheaterwerk nach David Lynchs Film „Lost Highway“ für 2003.

Was born 1968 in Graz, Austria. She studied composition with Erich Urbanner at the Vienna Academy of Music and Performing Arts. Her MA thesis was on the use of music in the Alain Resnais film „L’amour à mort“. During that period she also studied at the Electroacoustic Institute. During 1985-86 she studied composition and theory with Elinor Armer at the Conservatory of Music in San Francisco, as well as fine art and film at the Art College.

From 1993-94 she studied with Tristan Murail in Paris, and took part in the „Stage d’Informatique Musicale“ at IRCAM, Paris.

Her opera „Bählamms Fest“ was performed during the „Wiener Festwochen“ in 1999. She is working on an opera following the film „Lost Highway“ by David Lynch for 2003.

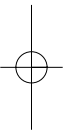
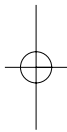
est née 1968 à Graz (Autriche). Elle étudie la composition chez Erich Urbanner (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst à Vienne ; diplôme et thèse de maîtrise « Sur l’emploi de la musique dans le film « L’amour à mort » d’Alain Resnais ») ; études au Electroakustisches Institut, Wien. En 1985 et 1986, séjour d’études aux USA : au Conservatory of Music, San Francisco (composition et théorie chez Elinor Armer) et au Art College, San Francisco (peinture et film). En 1993 et 1994 études à Paris chez Tristan Murail ; participe au stage d’informatique musicale de l’IRCAM, Paris.

Sa première œuvre pour le théâtre musical « Bählamms Fest » a été jouée pendant les « Wiener Festwochen » en 1999. Actuellement, elle travaille à la composition d’une œuvre pour le théâtre musical d’après le film de David Lynch « Lost Highway », prévue pour l’année 2003.

www.olganeuwirth.com

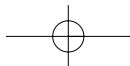


Foto: © Philippe Gontier



Sämtliche Künstler-Biographien sind auf der Kairos-Website unter www.kairos-music.com nachzulesen. / All artist biographies are available for perusal on the Kairos Web site at www.kairos-music.com. / Toutes les biographies des artistes peuvent être consultées sur le site internet de Kairos à l'adresse suivante: www.kairos-music.com.

*English translations by
BrainStorm translation & interpretation
Traductions françaises de Isabelle Dupont*



The Reference Standard



THOMASTIK-INFELD

V I E N N A

WWW.THOMASTIK-INFELD.COM

KAIROS 2002 (extract)

OLGA NEUWIRTH
Vampyrotheone
Instrumental-Inseln
aus „Bählamms Fest“
Hooloomooloo

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012242KAI

BEAT FURRER
Nuun
Poemas
Presto con fuoco
Still

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
Peter Eötvös
0012062KAI

MORTON FELDMAN
Something wild:
Music for Film

ensemble recherche
0012292KAI

HELMUT LACHENMANN
Das Mädchen mit den
Schwefelhölzern
(Musik mit Bildern)

Staatsoper Stuttgart
Lothar Zagrosek
0012282KAI

HELMUT LACHENMANN
NUN
Notturmo (Musik für Julia)

Andreas Lindenbaum
Klangforum Wien
Hans Zender
0012142KAI

GÉRARD GRISEY
Quatre chants pour
franchir le seuil

Catherine Dubosc
Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012252KAI

TOSHIO HOSOKAWA
Koto-uta
Voyage I
Konzert für Saxophon
und Orchester
Ferne-Landschaft II

Peter Rundel
Ken Takaseki
0012172KAI

GIACINTO SCELISI
Streichquartett Nr. 4
Elohim · Duo
Anagamin
Maknongan
Natura Renovatur

Klangforum Wien
Hans Zender
0012162KAI

REBECCA SAUNDERS
QUARTET
Into the blue
Molly's Song 3 – shades
of crimson
dichroic seventeen

musikFabrik
Stefan Asbury
0012182KAI

CD-SmartPac® by Herzog + IDEX
D - 89179 Beimerstetten
Fax no: 0049-(0)7348-95 74 44

© & © KAIROS Production 2002
www.kairos-music.com
e-mail: kairos@kairos-music.com

KAIROS