



# REINHARD FUCHS (\*1974)

- [1] **Mania** (2014) 15:21  
*for ensemble and electronics*
- [2] **blue poles** (2003) 23:01  
*for large ensemble*
- [3] **Wo Angst auf Umhülle prallt** (2001) 18:51  
*for female voice and large orchestra*
- [4] **Descrittivi di stati d'animo di Didone** (2004) 11:40  
*for ensemble*

## TT 68:53

Recording:

[1] [2] [3] ORF [4] WDR

Recording venues:

[1] Wiener Konzerthaus, Mozart-Saal [2] Helmut-List-Halle, Graz  
[3] Wiener Konzerthaus, Großer Saal [4] Theatersaal Witten, Germany

Recording dates:

[1] 9.11.2014 [2] 15.11.2003 [3] 2.11.2002 [4] 22.4.2005

Recording engineer and producer:

[1] Jens Jamin, Martin Leitner [2] Heinz Dieter Sibitz, Norbert Stadlhofer  
[3] Wolfgang Sturm, Andreas Karlberger [4] Günther Wollersheim

Mixing:

[1] Christoph Amann, Andreas Karl [2] [3] [4] Christoph Amann

Final mastering and editing:

Christoph Amann

Graphic design:

Brigitte Fröhlich, based on artwork by Erwin Bohatsch

Publisher:

edition21, Vienna

Co-Production:

Klangforum Wien

- 1 2 4 Klangforum Wien  
 3 ORF Radio-Symphonieorchester Wien  
 3 Anna Maria Pammer *soprano*
- 1 Sylvain Cambreling  
 2 Beat Furrer  
 3 4 Johannes Kalitzke  
*conductors*

- 1 2 3 Eva Furrer *flute*  
 1 Doris Nicoletti *flute*  
 2 Wolfgang Breinschmid *flute*  
 2 Markus Deuter *oboe*  
 2 Donna Molinari *clarinet*  
 1 2 4 Bernhard Zachhuber *clarinet*  
 1 Arnold Plankensteiner *clarinet*  
 2 Lorelei Dowling *bassoon*  
 1 2 Christoph Walder *horn, wagner tuba*  
 2 Jef Brothwell *trumpet*  
 1 Matthew Conley *trumpet*  
 4 Anders Nyqvist *trumpet*  
 2 Andreas Eberle *trombone*  
 1 Jon Roskilly *trombone*  
 1 2 Annette Bik *violin*  
 1 2 Sophie Schafleitner *violin*  
 1 Kimi Makino *viola*  
 2 Andrew Jezek *viola*  
 1 2 4 Dimitrios Polissidis *viola*  
 1 2 4 Benedikt Leitner *violoncello*  
 1 2 Andreas Lindenbaum *violoncello*  
 1 2 4 Uli Fussenegger *double bass*  
 4 Krassimir Sterev *accordion*  
 4 Virgine Tarrete *harp*  
 1 4 Lukas Schiske *percussion*  
 1 Rie Watanabe *percussion*  
 2 Dirk Rothbrust *percussion*  
 2 Pascal Pons *percussion*  
 1 4 Florian Müller *piano*  
 2 Marino Formenti *piano, celesta*  
 1 Peter Böhm *sound engineer*  
 1 Florian Bogner *sound engineer*

## Scraping, painting over and sculpting

In conversation with Reinhard Fuchs  
about his composition methods and inspiration

by Andreas Karl

*This album contains four works created over a time span of fifteen years intended to act as a portrait of your work. Though the musical language is often very different, there are clear relationships that flow between the different pieces. The idea of the palimpsest, the idea of exposing and painting over old layers, appears to play a major role for you. How much is this idea structurally essential to your piece and how do you put it into the music?*

The idea of the palimpsest has long been a fascination of mine. I first used this concept in my ensemble piece *Transkript* (2001). A concept where one takes a template consisting of several layers and repeatedly scrapes away each layer, repeating this process several times. This always uncovers new, earlier layers that are partially fragmented, while subsequent layers remain equally fragmented. These archaeological traces of the past shine through but emerge incomplete by their own quality and still provide references and contexts to the younger strata; a way of thinking and working that can be transferred very well into music. My quasi-monodrama *Wo Angst auf Umhülle prallt* (2001) is a melting pot of many ideas that have interested me in recent years, and so "palimpsest-ing", plays a central role in the music too. The orchestral piece consists of three mutually delimited parts: The first part is spoken, in the second part the voice and

the text are experimental, and in the third part the voice is finally singing. In the middle part I apply this process of "scraping" to a particular, original section. The segment is repeated five times, but with deletions and additions. I place some elements in the front, while others disappear or are covered. The voice changes continuously. Gradually, the breathing becomes a sound related to something familiar. Yet earlier elements remain well perceived, are recalled, and are not lost. These five sections then lead to the climax of the second part. The second part is itself nothing more than a mirror of the first part, in which the text is clearly spoken, relatively sober and without emotion. You are now in a world in which the voice of the singer is no longer able to express itself in words, and its language is reduced and focused purely on emotion and meaningless scraps. However, the origin of previous layers may also lie outside the boundaries. So some fragments of *Transkript* (2001) and *von der wiederkehr desselben gleichsam zur jagd* (2001) (both pieces work with the palimpsest idea) shine through as quotes. Due to the many different layers of painting a new complex section arises, which ultimately leads to the third and final part of the piece. This parallels what happened with the following texts: Ungaretti's poem (no. 26 from *Il taccuino del Vecchio*) forms the actual epicenter of the text collage and "eats" itself increasingly into the other texts, the stories of Edgar Allan Poe (*The Pit and the Pendulum*) and Adolf Wölfli (*Kurze Lebensbeschreibung*) which appear respectively in their original languages. The words of Ungaretti stop being meaningful, and become an additional pure sound layer. And I want my pieces to be rich and dense, so it is not immediately possible to detect the music as a whole. All you can hear at first are the textures.

'Blue Poles' refers to the picture with the same name by Jackson Pollock (Nr. 11, 1952). Like all his works this one also consists of a complex multilayered structure. In this work have you also used the idea of the palimpsest?

If you look at the image of Jackson Pollock, this is of course not a classic palimpsest, no repainting and no exposure of various historical layers. But there are obviously many lines, many layers that have been grown while working. And that was exactly what interested me during the time of the work on the piece (2002). I wanted to create an intuitive, organic painting of lines, which is not a result of a strict constructed concept, but a result of a spontaneous action. Something that has never happened before in all my pieces. Until this time, all my works were characterized by detailed sketches and preliminary studies, which were often already planned to detail. This process of sketching was usually the greatest part of the work as well. The palimpsest part of the piece is not this view on different layers, but much more the effort to create a sort of organically evolving variation from a resistant transformation throughout a complex plaiting out of lines and layers; this often creates an impenetrable network of sounds, which you can only hear as a whole and as a texture, comparable to a huge swarm of birds, whose external form – which seems like it is lead by the hand of a ghost – always searches for new and changing morphological constellations. These constellations occur in blue poles organically, meaning that they are related to earlier conditions and in these relations you can also find the leftover of the idea of the palimpsest, which also inspired me while working on this one.

In your ensemble piece 'Descrittivi di stati d'animo di Didone' did you choose another concept?

After blue poles a thought in sculptures of sounds came up, which has worked as an alternative to my excessive tendencies toward sketching. My way of working developed in a process in which you edit an object from all sides and shape it, similar to the work of a sculptor. Thus there is a vision, which is formed out of the material slowly. Depending on the perspective with which you look at the sound object, you can discover different results. I applied this concept on *Descrittivi di stati d'animo di Didone* for the first time, thus working on an idea and its variations. I don't consider this idea as the main motive, rather, I try to build a sculpture that consists of many smaller models and motives and then I try to find out, how I can change these models and motives so that the whole thing can be perceived in many different ways. The richness of the sounds plays an important role in the course of this, it's like an object which looks differently depending on the light – for example due to shadows, refraction or simply another color. This precept of a sound shape, at which you can look at from different angles, reflects the various feelings of Dido and refers to the texts of Guiseppe Ungaretti (from *La terra promessa*), on which the piece is based on – just like *wo Angst auf Umhülle prallt* follows texts of Ungaretti, Edgar Allan Poe and Adolf Wölfli. There are reoccurring elements from my earlier pieces as well, which I pick up anew to put them in a completely new context. So, there is not only one major thread but several threads, which run through many of my pieces at different levels – maybe not always obvious, but always existent.

*'Mania' is not a piece you can assign to any of the two already described work methods. How did you proceed at that and how far did the movie 'Blue Velvet' by David Lynch – to which you refer in your piece – influence the sound and the structure?*

That's right, *Mania* is an exception. I have tried consciously to create fractures, sudden changes in this piece, and even to my work methods, so I worked a lot with electronics. In former pieces this was mostly limited to tapes played along, but now it is a central, dynamic element, which was part of the development of the piece. During the process, I already knew exactly which sounds I wanted to work with and which functions I would later like to include. For example, there are passages in which the electronics really leads the piece. In contrast to the other works, *Mania* is more fragile and is contrasting in weight and content. The other pieces of the portrait-CD are more in a mode of continuous changes. This was irritating at first, because there is no greater formal bow spreading out. That is the point where I go back to my beginnings as a composer. In 1997/98 I composed the piano piece *Labyrinth I* in which I referred to *Die Schuldlosen* by Hermann Broch. It is a novel consisting of many short stories, which were already existent before and which Broch brought together. There are a lot of characters introduced and actions implied but then not continued. It comes to unexpected fractures and changes. This is something I was interested in at that time and also interested in now when it comes to *Mania*, because with David Lynch there is a similar tendency. But there are of course many more references to Lynch in *Mania*, for instance, the symbolism of the colors or the metaphor as the language of

the pictures. Pictures become symbols in different contexts, like the central staircase motive, which occur in various meanings in the movie. Similar to hearing a composition many times I think it is exciting to analyze movies after you have seen them several times. The elements just like these stairs can seem different and result in interfaces for the movie. Not only these elements but also the pictures from the movie have inspired me. Already in the opening scenes, Lynch foreshadows the upcoming insanity. Starting from a typical, American suburban idyll, he leads us with a simple, but also impressive, symbolic picture language and camera work rapidly from the suggested, safe world to the dark underground, to the rotten underworld, which boils under the idyllic surface of the society. These are pictures, which simply fascinate us and have also characterized the aesthetics and the gloominess of the piece; and of course the characters of the movie, especially the character Frank Booth (played by Dennis Hopper), who plays the hysterical main character of the movie, who embodies the insanity, the rage and on whom the name of the piece goes back to. His manic art, his fast mood swings, abrupt changes, all of that has strongly influenced the piece.

*You are not only a composer but also artistic director and manager of the ensemble PHACE (formerly: ensemble on\_line) since 2008 and together with its conductor Simeon Pironkoff you done quite impressive projects. As a composer, why did you decide to take over the management of an ensemble? And how does this programming influence your own musical and dramaturgical thinking?*

In 2006 I was overcome by a crisis. After a very productive period with many jobs I simply lost the de-

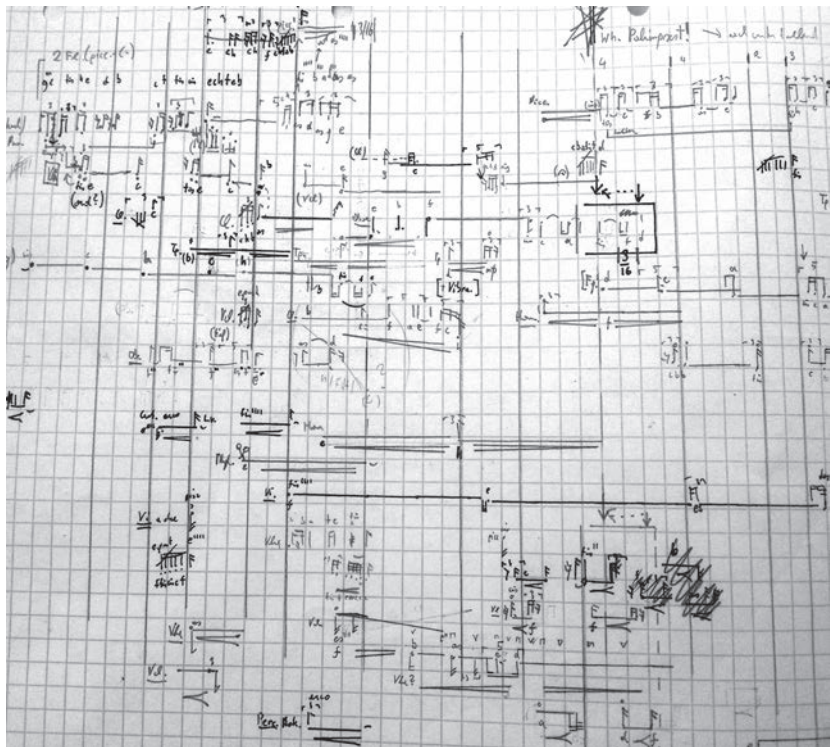
Fuchs working on *Mania*

The image shows a handwritten musical score on a grid background. At the top, it is titled "Fuchs working on *Mania*". The score consists of several lines of rhythmic notation, primarily using numbers (2, 3) to indicate note values. Above the numbers, there are various musical symbols and annotations, including dynamic markings like "p", "mp", "mf", "f", and "Max.", as well as performance instructions like "Art." and "Pos.". There are also some diagrams and sketches, such as a box labeled "P. + S." and a diagram with "Vc" and "Kb". The notation is dense and appears to be a working draft.

sire to compose. There was no inner need for me to compose any more. Sitting for months on your desk just to see your piece performed a few times and then find yourself immediately back on the desk was just not enough for me - I also wanted to shape the musical life and performance culture. In my student years I have been doing organizational work with *Studio Percussion Graz* and at the composers group *Gegenklang* I have jointly established with seven other composers. I was now looking for similar impulses. After a concert of ensemble on\_line, talks with Simeon Pironkoff and some musicians showed a longing for

new ideas and so we talked about new ideas and one thing led to another. And of course my work for PHACE has influenced my composing, as everything around me has. Often, one realizes only later what kind of influences emerged and wandered into my own work as a composer. But that is not different from my study years, when I had been working on scores of other composers a lot in order to learn the skills and know-how. I have found a good balance between my work as a composer and as a dramaturge. I can separate them well - even though there are many similarities, like the search for relationships and contrasts.

Fuchs working on blue poles





## Reinhard Fuchs

was born in 1974. He studied accordion at the Bruckner Konservatorium in Linz from 1991 to 1995, followed by studies in composition with Michael Jarrell at the University of Music in Vienna from 1995 to 2002. Fuchs also attended courses at the University of Miami in Florida. Masterclasses with Brian Ferneyhough, Marco Stroppa, Magnus Lindberg, and Klaus Huber were important influences for his further development. Along with commissions from renowned ensembles and promoters, Reinhard Fuchs has been the recipient to numerous international prizes and awards (first prize at the 7th International Composition Competition in Salzburg, second prize at “stasis” et vita” in Germany, Special Award of the Foundation Royaumont, the 2001 Anton Bruckner Award, and the 2003 Austrian Grant for Composers). In 1997, he became co-founder of the composers’ group GEGENKLANG. His works are regularly performed by ensembles such as Klangforum Wien, RSO Wien, Mozarteum Orchestra Salzburg, Basel Sinfonietta, Les Percussion de Strasbourg, Arditti Quartet, Wiener Klaviertrio, and Trio Amos under the baton of conductors such as Johannes Kalitzke, Matthias Pintscher, Beat Furrer, Sebastian Gottschick, Fabrice Bollon, Annu Tali, and Susanna Mälkki; and at festivals such as Wien Modern, Salzburger Festspiele, Musiktage Donaueschingen, Musikprotokoll at Steirischer Herbst, Hörgänge, Konzerthaus Berlin, Contemporary Music Festival Alicante, Soundings London, Warehouse London, Festival Latinoamericano de Musica, New Music Festival Sound Ways, and Venezuela Festival Internacional “a tempo.” Since 2008, Reinhard Fuchs has been the Artistic Director and

General Manager of PHACE. In 2014, he received the Erste Bank Kompositionspreis.

[www.reinhardfuchs.com](http://www.reinhardfuchs.com)

## Anna Maria Pammer

The Austrian-born soprano has continuously been recognised for both her commitment to music written after 1900 as well as her thoughtful programming. She studied vocal performance, cello, Lied and opera in Vienna, before becoming a member of the Zurich Opera Studio and graduating with a master’s degree in history at the University of Vienna. After her successful debut in Udo Zimmermann’s *Der Schuhu und die fliegende Prinzessin* at the Salzburg Festival in 1995 and at the Leipzig Opera, she has been a regular guest at the Opéra de Paris, the Wiener Volksoper, the Wiener Kammeroper and at the opera houses of Cologne, Ulm, Darmstadt, St. Gallen and Klagenfurt and works regularly with the Neue Oper Wien and NetzZeit. She has performed with leading orchestras including the Vienna Symphony Orchestra, the Chapelle Royale, the Orchestra of RAI in Turin, the Austro-Hungarian Haydn Philharmonie, the SWR Symphony Orchestra, the RSO Vienna and the Bruckner Orchestra Linz, while working with conductors such as Adam Fischer, Dennis Russell Davies, Sir Roger Norrington, Rudolf Barschai, Philippe Herreweghe, Jan Caeyers, Johannes Kalitzke, Peter Keuschnig, Peter Rundel and Franz Welsler-Möst. As a chamber musician, she worked with ensembles and artists like the Arditti Quartet, Hagen Quartet, Aron Quartet, Diotima Quartet, Zemlinsky Quartet, Siegfried Mauser,

Patricia Kopatchinskaja, András Keller, Ilya Gringolts and Gidon Kremer. From 2007 to 2010, she was Artist in Residence at the Brucknerhaus in Linz where she curated performances such as lecture recitals on Arnold Schoenberg's String Quartets and staged presentations featuring *entartete* (degenerate) music, Ludwig Wittgenstein, Hildegard von Bingen, Cathy Berberian and Barbara Strozzi. Her particular devotion to contemporary music reflects in her discography, which includes works by Peter Androsch, Bernhard Lang, Clemens Gadenstätter and Georg Kreisler. She recently recorded Robert Schumann's *Album für die Jugend op. 79*, [sulzer.wittgenstein.pammer](http://sulzer.wittgenstein.pammer.com), Mozart & Co., *Entartete Musik, Webern | Schubert and Verlaine h er etique*, which was awarded the Pasticciopreis of Austrian radio station ORF  1.

[www.ampammer.de](http://www.ampammer.de)

## Klangforum Wien

Twenty-four musicians from ten different countries with their individual artistry stand behind the artistic idea and a personal desire to maintain a bigger whole that seems to have gradually disappeared during the 20th century. Their unique spirit places their music in a special place in the current cultural environment. A place from which most recent music was written and is crying out to be heard. Ever since their first concert at the Palais Liechtenstein in Vienna, back when the ensemble was called "Società de l'Art Acoustique" and played under the baton of its founder Beat Furrer, Klangforum Wien has written musical history. The ensemble has premiered over 500 new works by

composers from three continents and can look back at a discography of more than 70 CDs, numerous awards and prizes, and some 2000 performances at leading concert and opera venues as well as renowned festivals throughout Europe, the Americas and Japan. In addition, they have introduced fresh and idealistic educational and other outreach initiatives to the current cultural environment. Over the years they have developed strong, artistic and affectionate relationships with outstanding composers, conductors, soloists, directors and dedicated programmers. These connections, as well as the ensemble's energy itself, have been influential and insurmountable in forming Klangforum Wien's profile and success in their endeavours. In recent years, individual members and the ensemble as a whole have made increasing efforts to pass special techniques and forms of musical expression on to a new generation of instrumentalists and composers. Since 2009, thanks to a teaching assignment at the University of Performing Arts Graz, Klangforum Wien as a whole has been allowed to bear the title "professor." All this has its roots in the monthly meetings of all the ensemble's musicians and the constantly adopted artistic intentions of the ensemble. Their music is nothing less than the expression of the ensemble's ethos and awareness of its own share of responsibility towards the present and the future. The absoluteness of this conviction forms the foundation of the immutable quality of Klangforum Wien's programming and concerts. Members of Klangforum Wien come from Australia, Austria, Bulgaria, Germany, Finland, France, Greece, Italy, Sweden and Switzerland. Sylvain Cambreling, Friedrich Cerha, and Beat Furrer are three of many outstanding musicians who have been awarded

an honorary membership of the ensemble, based on unanimous decisions by its members. Sylvain Cambreling has been principal guest conductor of Klangforum Wien since 1997.

*[www.klangforum.at](http://www.klangforum.at)*

## **ORF Vienna Radio Symphony Orchestra**

*[rso.orf.at](http://rso.orf.at)*

In 1969, the Vienna RSO grew out of the main orchestra of the Austrian Radio. Under the leadership of its chief conductors, Milan Horvat, Leif Segerstam, Lothar Zagrosek, Pinchas Steinberg, Dennis Russell Davies, and Bertrand de Billy, the orchestra has continuously expanded its repertoire amid growing international renown. Cornelius Meister took over as Principal Conductor and Artistic Director in September 2010. The Vienna RSO is known for its exceptional, bold programming. By combining nineteenth-century repertoire with contemporary pieces and rarely performed works of other time periods, our programming often places Romantic era classics in unexpected contexts. The RSO regularly performs on two subscription series in the Vienna Musikverein and Konzerthaus. In addition, the RSO appears annually at major Austrian and international festivals. Since 2007, the RSO has successfully collaborated with the Theater an der Wien, thereby gaining an excellent reputation as an opera orchestra. Leonard Bernstein, Ernest Bour, Christoph von Dohnányi, Christoph Eschenbach, Michael Gielen, Ingo Metzmacher, Hans Swarowsky, Jeffrey Tate, and Simone Young are among the guests who have stood on the podium

of the Vienna RSO, and composers Luciano Berio, Friedrich Cerha, Peter Eötvös, Hans Werner Henze, Ernst Krenek, Bruno Madera, and Krzysztof Penderecki have also conducted the orchestra. The broad scope of the orchestra's recording activities includes works in every genre, among them many first recordings of modern and contemporary Austrian composers.

## Sylvain Cambreling

was Music Director at La Monnaie for ten years before becoming Music Director at Frankfurt Opera in the 1990s. Productions notable for the introduction of new and often revolutionary ideas include *Pelléas et Mélisande* and *Les Troyens* for the Salzburg Festival; *Wozzeck*, *Fidelio* and a *Ring* cycle in Frankfurt. He has conducted extensively at Opéra National de Paris, where his work has included *Saint François d'Assise*, *Pelléas et Mélisande*, *La Clemenza di Tito*, *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Simon Boccanegra*, *Les Troyens*, *Ariane et Barbe-Bleue*, and *Wozzeck*. Cambreling balances his opera engagements with his appointments with the Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, Klangforum Wien, and guest appearances in concert with the world's leading orchestras. He has performed with orchestras including the Vienna and Berlin Philharmonics, the radio orchestras of Hamburg, Köln, Copenhagen, Stockholm and London, as well as the Philharmonia, BBC Symphony, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Münchner Philharmoniker, Orchestre de Paris, and Oslo Philharmonic orchestras. A great believer in imaginative programming, Cambreling is famed for the originality of his concert planning. His speciality is the juxtaposition of contrasting but related works or composers, for example, Haydn and Messiaen or Berlioz's *La Damnation de Faust* with Schumann's *Scenes from Goethe's Faust*. In 2009 Sylvain Cambreling received the Echo Klassik Conductor of the Year Award and the Deutsche Schallplatten Jahrespreis 2009 for best orchestral CD and in 2010 the MIDEM Contemporary Music Award for his recording of Messiaen with the SWR Freiburg and Baden-Baden Symphony Orchestra. In September 2012 Sylvain

Cambreling took up the position of General Music Director of the Staatsoper Stuttgart. He is also Principal Conductor of the Yomiuri Nippon Symphony Orchestra in Tokyo.

[www.sylvaincambreling.com](http://www.sylvaincambreling.com)

## Beat Furrer

was born in Schaffhausen, Switzerland in 1954 and received his first musical training in the form of piano lessons at a local music school. After moving to Vienna in 1975, he studied conducting with Otmar Suitner and composition with Roman Haubenstock-Ramati at the Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. In 1985, he founded the Klangforum Wien, which he directed until 1992 and with which he is still associated as a conductor. Commissioned by the Vienna State Opera, he wrote his first opera, *Die Blinden*. His second opera *Narcissus* was premiered in 1994 as part of the Festival steirischer herbst at the opera house in Graz. His music theatre work *Begehren* was also premiered in Graz in 2001, his opera *invocation* in Zürich in 2003 and the sound theatre piece *FAMA* in Donaueschingen in 2005. Together with violinist Ernst Kovacic, he co-founded Impuls, an international ensemble and composers' academy for contemporary music. In 2004, he was awarded the Music Prize of the City of Vienna, and in 2005 became a member of the Academy of Arts in Berlin. He was awarded the Golden Lion at the Venice Biennale in 2006 for *FAMA*. In 2010, his music theatre *Wüstenbuch* was premiered in Basel, and in 2014 he was awarded the Great Austrian State Prize. His latest opera *La Bianca Notte*, based on texts by

Dino Campana, was premiered in Hamburg in early 2015. At the time of the release of this CD, he is working on a new opera, *Violetter Schnee*, based on a libretto by Vladimir Sorokin. Since the 1980s, Beat Furrer has contributed to a wide range of musical genres, from solo and ensemble music to orchestral, choral, and operatic works. He is particularly renowned for his nuanced exploration of the human voice and its relationship to instrumental sound.

[www.beatfurrer.com](http://www.beatfurrer.com)

## Johannes Kalitzke

one of today's most eminent composer/conductors, was born in Cologne in 1959. After initial piano lessons with Jeanette Chéro and church music studies in his hometown, he enrolled at the Musikhochschule in Cologne, where his teachers were Aloys Kontarsky (piano), Wolfgang von der Nahmer (conducting), York Höller (composition), and later Ulrich Humpert (electronic music). He subsequently continued his studies with Vinko Globokar at IRCAM in Paris on a scholarship from the "Studienstiftung des Deutschen Volkes". From 1984 to 1990 he worked at the "Musiktheater im Revier" in Gelsenkirchen, first as conductor and later as principal conductor. In 1986, he succeeded Carla Henius as director of the New Music Forum, and in 1991 he became artistic director and conductor of musikFabrik. Since 1996, he has taught at the Darmstadt Summer Courses and headed conducting seminars at various institutes of higher education, including the Conductors' Forum of the German Music Council. He now appears as a regular guest conductor

and composer with orchestras and ensembles at international contemporary music festivals. Kalitzke's first opera, *Bericht über den Tod des Musikers Jack Tiergarten*, was premiered at the Munich Biennale in 1996. As a result from that, he was commissioned by the federal state of Schleswig-Holstein to write his second opera, *Molière oder die Henker der Komödianten*, premiered in Bremen in 1998, followed by *Inferno* in 2004. In 2007 he received a commission for *Die Besessenen* after Witold Gombrowicz for Vienna's Theater an der Wien, where it was premiered on 19 February 2010. Johannes Kalitzke divides his time as a freelance musician between Cologne and Vienna.

[www.johanneskalitzke.com](http://www.johanneskalitzke.com)

in sich gebildet, etwas unklar, aber will zu schnell!

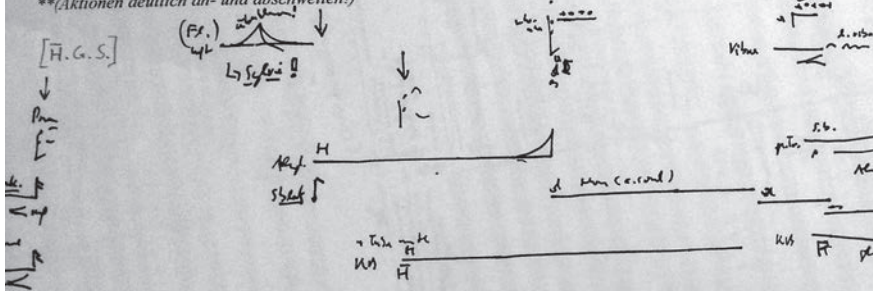
„Reinisch nervös unruhig“

\*sjiit la tu e e se e sem sju tua tsi a tu e se vi schsjit spent[uaau\*\*], tu si e sempi e pre [\*\*oee] tsihi

PP

(\*fett = stimmlos und explosiv akzentuiert!)

\*\* (Aktionen deutlich an- und abschwellen!)



Halt! PPP  
 H als Ligatur mit  
 nachfolgendem [p]  
 [schst] schreiben!

ev. über große  
 Abschnitt von oblich  
 H + hoch  
 L + low

(stimmlos - deutlich akzentuiert)

schu schu sju si tsi Sjut sji schi schist sjits tsu sjutsch schsjit jist sjiit sijut jis schust schisjitsju sjischuts





## Abschaben, Übermalen und Formen

Im Gespräch mit Reinhard Fuchs  
über kompositorische Arbeitsweisen und Inspiration

Von Andreas Karl

*Auf diesem Album sind vier Werke aus 15 Jahren zu hören, ganz bewusst als ein Portrait deiner kompositorischen Arbeit zusammengestellt. Auf mehreren Ebenen lassen sich Bezüge und Entwicklungen zwischen den Stücken erkennen, wenngleich auch ihre musikalische Sprache oft in ganz andere Richtungen geht. Die Idee des Palimpsests, also das Freilegen und Übermalen alter Schichten, scheint für dich eine große Rolle zu spielen. Wie sehr ist diese Idee strukturgebend für dein Stück und wie setzt du es in der Musik um?*

Die Idee des Palimpsests fasziniert mich tatsächlich schon lange. Zuerst habe ich dieses Konzept in meinem Ensemblestück *Transkript* (2001) aufgegriffen. Ein Konzept also, in dem man eine Vorlage aus mehreren Schichten übereinander nimmt, diese teilweise abschabt und diesen Prozess gezielt mehrmals wiederholt. Dadurch legt man immer neue, frühere Schichten frei, teilweise aber nur fragmentarisch, während spätere Schichten ebenso bruchstückhaft erhalten bleiben. So scheinen ganz archaisch Spuren der Vergangenheit durch – unvollständig, aber mit eigener Qualität und neu entstehenden Verweisen und Kontexten zu den jüngeren Schichten. Eine Denk- und Arbeitsweise, die sich sehr gut auf Musik übertragen lässt. Mein Quasi-Monodram *Wo Angst auf Umhülle prallt* (2001) ist ein Schmelz-

tiegel aus vielen Ideen, die mich in den letzten Jahren interessiert haben und so spielt das „Palimpsestieren“ auch dort eine zentrale Rolle. Das Orchesterstück besteht aus drei voneinander abgegrenzten Teilen: Im ersten Teil wird gesprochen, im zweiten Teil wird die Stimme und der Text experimenteller behandelt, und im dritten Teil geht die Stimme schließlich in Gesang über. Im mittleren Teil wende ich diesen Prozess des „Abschabens“ ganz konkret auf einen bestimmten, ursprünglichen Abschnitt an. Der Abschnitt wird fünf Mal wiederholt, doch durch Streichungen und Hinzufügungen stelle ich manche Elemente mehr in den Vordergrund, manche verschwinden oder werden überdeckt. Die Stimme verändert sich kontinuierlich. Immer öfter lösen sich verständliche Elemente aus den Luftgeräuschen. Dennoch bleiben frühere Elemente ebenso wahrnehmbar. Diese fünf Übermalungen führen dann zum Höhepunkt des zweiten Teils. Der zweite Teil selbst ist wiederum dabei nichts anderes als der Spiegel des ersten Teils, in dem noch klar gesprochen, relativ nüchtern und ohne Emotion berichtet wird. Man ist nun in einer Welt, in der die Stimme der Sängerin es nicht mehr vermag, sich in Worten auszudrücken, und in der ihre Sprache rein auf Emotion und sinnentleerte Wortketten reduziert und konzentriert ist. Der Ursprung früherer Schichten kann aber auch außerhalb der Stückgrenzen liegen. So scheinen einige Fragmente aus *Transkript* (2001) und von der *wiederkehr desselben gleichsam zur jagd* (2001) (beide Stücke arbeiten selbst mit der Palimpsestidee) als Zitate durch. Durch diese unterschiedlichen Übermalungen ist eine komplexe Vielschichtigkeit entstanden, die dann schließlich in den dritten und abschließenden Teil des Stückes führt. Parallel geschieht ähnliches mit den Texten: Ungarettis Gedicht (Nr. 26



aus *Il taccuino del vecchio*) bildet das eigentliche Epizentrum der Textcollage und „frisst“ sich zunehmend in die anderen Texte, den Berichten von Edgar Allan Poe (*The Pit and the Pendulum*) und Adolf Wölfli (*Kurze Lebensbeschreibung*), die jeweils in der Originalsprache zitiert werden. Die Worte Ungarettis verlieren dabei ihren Sinnzusammenhang, werden schließlich zu einer weiteren, reinen Klangschicht. Dabei möchte ich, dass meine Stücke reich und dicht sind, sodass es nicht sofort möglich ist, die Musik in ihrer Gesamtheit zu erfassen. Es sind Texturen, die man hört.

*„blue poles“ bezieht sich ja auf das gleichnamige Bild von Jackson Pollock (Nr. 11, 1952). Wie alle seine Werke besteht auch dieses aus einer komplexen, mehrschichtigen Struktur. Auch hier hast du wieder die Idee des Palimpsests aufgegriffen?*

Betrachtet man das Bild von Jackson Pollock, ist das natürlich kein klassisches Palimpsest, keine Übermalung und Freilegung unterschiedlicher historischer Schichten. Aber es gibt ganz augenscheinlich viele Linien, viele Schichten, die in einem sehr intuitiven Gestaltungsprozess gewachsen sind. Und genau das war es, was mich zu der Zeit der Entstehung des Stückes (2002) sehr interessiert hat. Ich wollte ein intuitives, organisches Liniengeflecht schaffen, das nicht aus einem streng konstruierten Konzept heraus entsteht, sondern eher aus einer spontanen Aktion. Etwas, das in all meinen Stücken davor so nie stattgefunden hat. Bis zu diesem Zeitpunkt waren all meine Werke durch ausführliche Arbeit an Skizzen und Vorstudien geprägt, oft bereits weit in Details hinein vorkonzipiert. Dieser Skizzierungsprozess war auch für gewöhnlich der größte Teil der Arbeit.

Das palimpsestartige dieses Stückes ist nun weniger dieser Blick auf unterschiedliche Schichten als vielmehr der Versuch, eine Art organisch entwickelnde Variation zu schaffen, einer beständig in sich verwandten Verwandlung durch ein komplexes Geflecht aus Linien und Schichten. Dabei entsteht ein oft undurchdringliches Netz an Klängen, die nur mehr als Gesamtes, als Textur hörbar sind, vergleichbar riesigen Vogelschwärmen, deren äußere Form sich – scheinbar wie von Geisterhand geführt – immer neue, sich kontinuierlich wandelnde morphologische Konstellationen sucht. Diese Konstellationen entstehen in *blue poles* eben „organisch“, das heißt, sie sind ebenvollig Verwandtschaften zu früheren Zuständen und in diesen Rück- und Vor-Bezüglichkeiten steckt ein Rest der Palimpsestidee, der mich auch hier inspiriert hat.

*In deinem Ensemblestück ‚Descrittivi di stati d’animo di Didone‘ gehst du andere Wege?*

Nach *blue poles* kam dann ein Denken in Klangskulpturen, das sich als Alternative zu meinen exzessiven Skizzierungstendenzen der Zeit davor abgeleitet hat. Meine Arbeitsweise entwickelte sich hin zu einem Prozess, in dem man ähnlich der Bildhauerei ein Objekt von mehreren Seiten her bearbeitet und formt. Es gibt also eine Vision, die dann nach und nach aus diesem Material herausgearbeitet wird. Und je nachdem, aus welcher Perspektive man dieses entstehende Klangobjekt dann betrachtet, sieht man unterschiedliche Ergebnisse. Dieses Konzept habe ich in *Descrittivi di stati d’animo di Didone* zum ersten Mal ausgiebig angewandt, also das Arbeiten an einer Idee und deren Variationen. Diese Idee betrachte

ich dabei allerdings weniger als Motiv, sondern vielmehr versuche ich eine Skulptur zu bauen, die aus vielen kleineren Modellen und Motiven besteht, und dann zu schauen, wie ich diese verändern kann, sodass das Ganze auf verschiedene Arten wahrgenommen werden kann. Die Klangfarbe spielt dabei eine wesentliche Rolle, wie bei einem Objekt, das sich bei unterschiedlichem Lichteinfall anders darstellt – durch Schatten, Lichtbrechung oder eben andere Farben. Dieses Prinzip einer Klanggestalt, die man unterschiedlich betrachten kann, spiegelt dabei auch die unterschiedlichen Seelenzustände der Dido wider und verweist auch auf die Texte von Guiseppe Ungaretti (aus *La terra promessa*), auf denen das Stück ja basiert – wie ja auch *wo Angst auf Umhülle prallt* neben Edgar Allan Poe und Adolf Wölfli einem Text von Ungaretti folgt. Auch abseits meiner Arbeitsweise gibt es immer wieder Elemente aus früheren Stücken, die ich dann erneut aufgreife und in neuen Kontext setze. Es gibt also nicht nur einen roten Faden, sondern mehrere, die sich auf unterschiedlichen Ebenen durch viele meiner Stück ziehen - vielleicht nicht immer offensichtlich – aber sie sind vorhanden.

*„Mania“ lässt sich ja keiner der beiden bereits beschriebenen Arbeitsweisen zuordnen. Wie bist du da vorgegangen und inwiefern hat der David-Lynch-Film ‚Blue Velvet‘, auf den du dich ja in dem Stück beziehst, Einfluss auf den Klang und die Struktur?*

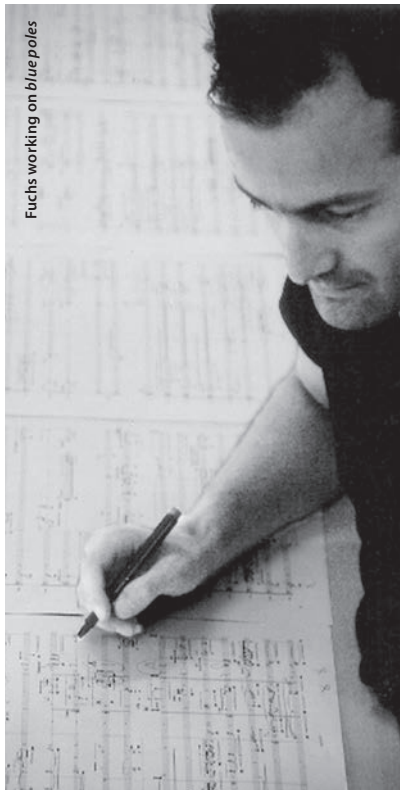
Ja das stimmt, *Mania* fällt da etwas heraus. Ich habe ganz bewusst versucht, Brüche zu schaffen, konkret im Stück, aber auch mit meinen Arbeitsweisen. So habe ich etwa viel mit Elektronik gearbeitet. In früheren

Stücken war das meist auf Zuspielungen beschränkt, hier ist es ein zentrales, dynamisches Element, das gemeinsam mit der Entstehung des Stücks mitgedacht und mitentstanden ist. Ich wusste während des Prozesses schon sehr genau, mit welchen Klängen ich arbeiten will und welche Funktion sie bekommen werden. Es gibt etwa Passagen, in denen die Elektronik das Stück regelrecht anführt. Im Gegensatz zu den anderen Werken ist *Mania* viel brüchiger, und starke Kontraste bekommen inhaltlich und formal viel mehr Gewicht. Die anderen Stücke der Portrait-CD entstehen stets aus kontinuierlichen Veränderungen, *Mania* ist im Vergleich dazu viel kantiger. Das irritiert vielleicht am Anfang auch etwas, weil es keine größeren, formalen Bögen gibt, die sich ausbreiten. Das ist etwas, wo ich ideell bewusst wieder zu meinen Anfängen als Komponist zurückkehre. Ich habe 1997/98 ein Klavierstück komponiert, *Labyrinth I*, in dem ich mich auf Hermann Brochs *Die Schuldlosen* bezogen habe. Das ist ein Novellenroman, bestehend aus vielen Kurzgeschichten, die es schon gab und die Broch dann zu einem neuen Roman zusammengeführt hat. Es werden sehr viele Personen eingeführt, Handlungsstränge angedeutet, aber nicht weiter fortgeführt. Es kommt zu unerwarteten Brüchen. Das ist etwas, was mich damals interessiert hat, und auch nun wieder bei *Mania*, denn bei David Lynch gibt es eine ähnliche Tendenz. Aber es finden sich in *Mania* natürlich noch viel mehr Bezüge zu Lynch. So etwa die Symbolik, also die Farbensymbolik, die Bildersprache. Jene Momente, in denen Bilder als Symbole in unterschiedlichen Kontexten wiederkehren. Etwa das so zentrale Stiegenelement, das in vielen Szenen im Film in unterschiedlichen Bedeutungen auftaucht. Ähnlich wie beim mehrmaligen Hören einer zeitge-

nössischen Komposition finde ich es spannend, Filme beim wiederholten Sehen bewusst analytisch zu durchleuchten. Wie eben so ein Element wie diese Stiegen, das Auf und Ab, immer anders wirken kann und so zu Verbindungsstücken oder Schnittstellen für den Film werden. Aber auch die Bildgewalt des Films hat mich inspiriert. Schon in der eröffnenden Filmsequenz legt Lynch den ganzen kommenden Wahnsinn dar. Ausgehend von einer typisch amerikanischen Vorstadtidylle führt er uns mit einer simplen, aber umso beeindruckenderen, symbolischen Bildersprache und Kameraführung rasch von der suggerierten, heilen Welt hinab in den düsteren Untergrund, in die verrottete Unterwelt, die unter der idyllischen Oberfläche der Gesellschaft brodelte. Das sind Bilder, die einfach beeindrucken und die auch die Ästhetik, die Düsterteiligkeit des Stücks mitgeprägt haben. Und natürlich die Figuren des Films, im besonderen Frank Booth (gespielt von Dennis Hopper), der hysterische Hauptcharakter des Films, der die Verkörperung des Wahnsinns und der Raserei darstellt und der auch namensgebend für das Stück war. Seine manische Art, seine schnellen Stimmungswechsel, Brüche und abrupten Änderungen – all das hat das Stück auch stark beeinflusst.

*Du bist ja nicht nur Komponist, sondern auch seit 2008 künstlerischer Leiter und Geschäftsführer des Ensembles PHACE (früher: ensemble on\_line) und hast gemeinsam mit dem musikalischen Leiter Simeon Pironkoff Beeindruckendes auf die Beine gestellt. Warum hast du dich als Komponist entschieden, die Leitung eines Ensembles zu übernehmen? Und wie beeinflusst diese Arbeit, das Programmieren, dein eigenes musikalisches und dramaturgisches Denken?*

2006 überkam mich eine Krise. Nach einer sehr produktiven Phase mit vielen Aufträgen in den Jahren zuvor hatte ich dann einfach die Lust verloren. Ich verspürte die innere Notwendigkeit zu komponieren nicht mehr. Monatelang an seinem Schreibtisch zu sitzen, um dann oft nur wenige Aufführungen zu erleben und sich gleich danach wieder am Schreibtisch zu finden, war mir einfach zu wenig – ich wollte auch darüber hinaus mitgestalten. In meinen Studienjahren habe ich mich bereits bei *Studio Percussion Graz* und bei der KomponistInnengruppe *Gegenklang*, die ich gemeinsam mit sieben anderen KomponistInnen während meiner Studienzeit gegründet habe, organisatorisch engagiert. Ich war nun auf der Suche nach ähnlichen Impulsen. Nach einem Konzert des *ensemble on\_line* haben sich dann Gespräche mit Simeon Pironkoff und einigen MusikerInnen ergeben, wir haben über neue Ideen gesprochen, und so hat eines zum anderen geführt. Und natürlich hat meine Arbeit für PHACE auch Einfluss auf mein Komponieren, so wie alles Einfluss darauf hat. Oft merkt man erst später erstaunt, was in den Verästelungen des kreativen Arbeitens hängen bleibt, aber ich glaube nicht stärker, als es früher der Fall war, als ich noch Student war und ich mich auch viel mit den Partituren anderer KomponistInnen beschäftigt habe und mir so das nötige Handwerk angeeignet habe. Mittlerweile hab ich eine sehr gute Distanz zu meiner Tätigkeit als Dramaturg, von der Warte des Komponisten aus. Ich kann das sehr gut trennen – obwohl so viele Ähnlichkeiten bestehen. Etwa im Suchen nach Beziehungen und Kontrasten.



## Reinhard Fuchs

geboren 1974, studierte zunächst Akkordeon am Brucknerkonservatorium Linz (1991–1995) und absolvierte anschließend seine kompositorische Ausbildung bei Michael Jarrell (1996–2002). Von 1997 bis 1998 verbrachte Fuchs ein Studienjahr an der University of Miami in Florida. Weitere wertvolle Impulse für sein Schaffen erhielt er u.a. bei Studien mit Brian Ferneyhough, Marco Stroppa, Magnus Lindberg, Klaus Huber. 1997 gründete er mit Kollegen die Komponistengruppe GEGENKLANG. Neben Kompositionsaufträgen renommierter Ensembles und Veranstalter, z.B. Salzburger Festspiele, Bayerische Staatsoper, Wittener Tage für neue Musik, Wien Modern, Musiktage Donaueschingen, ORF Musikprotokoll, RSO, Konzerthaus Berlin, Klangforum Wien, Konzerthaus Wien kann Reinhard Fuchs auch auf zahlreiche internationale Preise und Auszeichnungen verweisen. So erhielt er zum Beispiel den ersten Preis beim 7. Internationalen Mozartwettbewerb, den zweiten Preis bei „stasis et vita“, den Sonderpreis der Fondation Royaumont, 2001, den Theodor-Körner Preis der Stadt Wien 2001, 2002 den Anton-Bruckner-Preis, 2003 das österreichische Staatsstipendium für Komposition. Aufführungen u.a. mit Klangforum Wien, Ensemble Intercontemporain, RSO, Mozarteum Orchester Salzburg, Basel Sinfonietta, Arditti Quartett, Wiener Klaviertrio, Ensemble Wiener Collage, etc. 2014 erhielt Fuchs den Erste Bank-Kompositionspreis. Seit 2008 ist Reinhard Fuchs Geschäftsführer und künstlerischer Leiter von PHACE.

[www.reinhardfuchs.com](http://www.reinhardfuchs.com)

## Anna Maria Pammer

Die Sopranistin hat sich sowohl durch ihr Engagement für die Musik seit 1900 als auch durch ihre wohlüberlegten Programme einen Namen gemacht. Sie studierte an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien Gesang, Cello, Liedinterpretation und Oper sowie an der Universität Wien Geschichte. Anschließend war sie Mitglied des Internationalen Opernstudios Zürich. Ein erster Erfolg war ihr Mitwirken in Udo Zimmermanns *Der Schuhu und die fliegende Prinzessin* bei den Salzburger Festspielen 1995 und am Opernhaus Leipzig. Seither trat sie u.a. an der Opéra de Paris, der Wiener Volksoper, der Wiener Kammeroper, in den Theatern von Köln, Ulm und Darmstadt auf und arbeitet regelmäßig mit der Neuen Oper Wien. Sie sang mit führenden Orchestern wie den Wiener Symphonikern, dem Orchester der RAI Turin, dem SWR-Sinfonieorchester, dem RSO Wien und dem Bruckner Orchester Linz unter den Dirigenten Dennis Russell Davies, Sir Roger Norrington, Philippe Herreweghe, Johannes Kalitzke, Peter Rundel und Franz Welser-Möst. Zu ihren Kammermusikpartnern zählen das Arditti String Quartet, das Hagen Quartett, das Aron Quartett und Patricia Kopatchinskaja. Ihr besonderes Interesse an zeitgenössischer Musik spiegelt sich in ihrer Diskographie wider, die unter anderem Werke von Peter Androsch, Bernhard Lang, Clemens Gadenstätter und Georg Kreisler umfasst. Zuletzt erschienen Robert Schumanns *Album für die Jugend op. 79*, *solzer.wittgenstein.pammer, Mozart & Co.* sowie *Webern | Schubert und die CD Verlaine hérétique*, die mit dem Pasticciopreis von Ö1 ausgezeichnet wurde.

[www.ampammer.de](http://www.ampammer.de)

## Klangforum Wien

24 MusikerInnen aus zehn Ländern verkörpern eine künstlerische Idee und eine persönliche Haltung, die ihrer Kunst zurückgeben, was ihr im Verlauf des 20. Jahrhunderts allmählich und fast unbemerkt verloren gegangen ist: Einen Platz in ihrer eigenen Zeit, in der Gegenwart und in der Mitte der Gemeinschaft, für die sie komponiert wird und von der sie gehört werden will. An die fünfhundert Kompositionen von KomponistInnen aus drei Kontinenten hat das Ensemble uraufgeführt und so zum ersten Mal ihre Notenschrift in Klang übersetzt. Auf eine Diskographie von mehr als 70 CDs, auf eine Reihe von Preisen und Auszeichnungen und auf 2000 Auftritte in den ersten Konzert- und Opernhäusern Europas, Amerikas und Japans, bei den großen Festivals ebenso wie bei jungen engagierten Initiativen könnte das Klangforum Wien zurückblicken – wenn das Zurückblicken denn seine Sache wäre. In den letzten Jahren haben sich einzelne Mitglieder wie auch das Ensemble als ganzes zunehmend um die Weitergabe von Ausdrucksformen und Spieltechniken an eine neue Generation von InstrumentalistInnen und KomponistInnen bemüht. Seit dem Jahr 2009 könnte sich das Klangforum Wien auf Grund eines Lehrauftrags der Kunstuniversität Graz auch in corpore „Professor“ nennen. Das alles würde äußerlich bleiben, wäre es nicht das Ergebnis des in den monatlichen Versammlungen aller MusikerInnen des Ensembles permanent neu definierten Willens eines Künstlerkollektivs, dem Musik letztlich nur ein Ausdruck von Ethos und Wissen um die eigene Verantwortung für Gegenwart und Zukunft ist. Und so wie die Kunst selbst ist auch das Klangforum Wien nichts anderes als eine durch ihr Metier nur sehr behelfsmäßig getarn-

te Veranstaltung zur Verbesserung der Welt. Wenn sie das Podium betreten, wissen die MusikerInnen des Ensembles, dass es nur um eines geht: Um alles. Eros und Unbedingtheit dieses Wissens machen das Besondere der Konzerte des Klangforums Wien. Die Mitglieder des Klangforum Wien stammen aus Australien, Bulgarien, Deutschland, Finnland, Frankreich, Griechenland, Italien, Österreich, Schweden und der Schweiz. Sylvain Cambreling, Friedrich Cerha und Beat Furrer sind die drei herausragenden Musiker, denen das Klangforum Wien durch jeweils einstimmigen Beschluss aller MusikerInnen die Ehrenmitgliedschaft des Ensembles verliehen hat. Seit 1997 ist Sylvain Cambreling erster Gastdirigent des Klangforum Wien.

*[www.klangforum.at](http://www.klangforum.at)*

## **ORF Radio-Symphoniorchester Wien**

Das RSO Wien ging 1969 aus dem Großen Orchester des Österreichischen Rundfunks hervor. Unter seinen Chefdirigenten Milan Horvat, Leif Segerstam, Lothar Zagrosek, Pinchas Steinberg, Dennis Russell Davies und Bertrand de Billy vergrößerte das Orchester kontinuierlich sein Repertoire und sein internationales Renommee. Seit 2010 ist Cornelius Meister Chefdirigent und Künstlerischer Leiter. Das RSO Wien ist bekannt für seine außergewöhnliche und mutige Programmgestaltung: Häufig werden das klassisch-romantische Repertoire und Werke der klassischen Moderne in einen unerwarteten Kontext gestellt, indem sie mit zeitgenössischen Stücken und selten aufgeführten Werken anderer Epochen verknüpft werden. In Wien spielt das RSO regelmäßig zwei Abonnementzyklen

im Musikverein und Konzerthaus. Darüber hinaus tritt das RSO alljährlich bei großen Festivals im In- und Ausland auf: Enge Bindungen bestehen zu den Salzburger Festspielen, zu den Wiener Festwochen, zum Musikprotokoll im steirischen Herbst und zu Wien Modern. Tourneen führen das RSO regelmäßig nach Japan und China, darüber hinaus in die USA, nach Südamerika und nach Deutschland unter anderem in die Berliner und Kölner Philharmonie. Seit 2007 hat sich das RSO durch seine kontinuierlich erfolgreiche Zusammenarbeit mit dem Theater an der Wien als Opernorchester etabliert. Zu den Gästen am Dirigentenpult des RSO Wien zählten u. a. Leonard Bernstein, Ernest Bour, Christoph von Dohnányi, Kirill Petrenko und Simone Young. Als KomponistInnen und DirigentInnen leiteten u. a. Luciano Berio, Friedrich Cerha, Peter Eötvös, Hans Werner Henze und Krzysztof Penderecki das Orchester. Internationale SolistInnen treten regelmäßig mit dem RSO Wien auf, unter ihnen Martin Grubinger, Hilary Hahn, Lang Lang und Christian Tetzlaff. Die umfangreiche Aufnahmetätigkeit umfasst Werke aller Genres, darunter viele Ersteinspielungen von Vertretern der klassischen österreichischen Moderne und österreichischen ZeitgenossInnen.

*[rso.orf.at](http://rso.orf.at)*

Fuchs working on *Mania*

a s a b a b

0-tes Eismarkt

col (6) col

7-Des  
G-Maar

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Mania" by Fuchs. The score is written on a five-line staff. At the top, the letters "a s a b a b" are written, likely representing a rhythmic pattern or a sequence of notes. Below this, there are several measures of music, including a piano part with complex rhythmic patterns and a vocal line. The piano part is marked with "0-tes Eismarkt" and "7-Des". The vocal line is marked with "col (6) col" and "7-Des". The score is written in a cursive, handwritten style. There are also some annotations and markings, such as "P.L. + P.L." and "K.L.", which might refer to specific musical techniques or performance instructions. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

## Sylvain Cambreling

studierte Musik am Konservatorium von Amiens, am Conservatoire de Paris und an der École Normale de Musique de Paris. 1972 legte er sein Diplom als Orchesterleiter ab und gewann 1974 den Internationalen Dirigenten-Wettbewerb von Besançon. Ab 1975 bis 1981 war Cambreling stellvertretender Direktor der Oper Lyon. 1981 wurde er zum Generalmusikdirektor der Oper La Monnaie in Brüssel ernannt. Zusammen mit dem Intendanten Gerard Mortier führte er das Haus an die Spitze der europäischen Opernensembles. Dabei arbeitete er mit Regisseuren wie Luc Bondy, Patrice Chéreau, Karl-Ernst Herrmann, Peter Mussbach und Herbert Wernicke zusammen. 1992 bis 1997 war Cambreling künstlerischer Leiter und Generalmusikdirektor der Oper Frankfurt. Aufgrund seiner Freundschaft mit Gerard Mortier, der seit 1991 Leiter der Salzburger Festspiele war, kam es zu einer intensiven und fruchtbaren Zusammenarbeit der drei Häuser. In Cambrelings Frankfurter Zeit fallen zahlreiche bedeutende Inszenierungen von Regisseuren wie Peter Mussbach (Don Giovanni, Le nozze di Figaro, Die lustige Witwe), Herbert Wernicke (Der Ring des Nibelungen) und Christoph Marthaler (Pelléas et Mélisande, Luisa Miller). Von 1999 bis 2011 war Cambreling als Nachfolger von Michael Gielen Chefdirigent des SWR Sinfonieorchesters Baden-Baden und Freiburg. Cambreling ist zudem Gastdirigent zahlreicher Opernhäuser, darunter der Metropolitan Opera, der Mailänder Scala, der Wiener Staatsoper und der Pariser Oper, sowie Gastdirigent verschiedener international anerkannter Sinfonieorchester. Cambreling trat auch als Dirigent bei den Festivals in Glyndebourne, Salzburg und Bregenz auf. Er ist seit 2012 Generalmusikdirektor

der Oper Stuttgart, seit 2010 Principal Conductor des Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, Tokyo, und seit 1997 Erster Gastdirigent des Klangforums Wien.

[www.sylvaincambreling.com](http://www.sylvaincambreling.com)

## Beat Furrer

wurde 1954 in Schaffhausen geboren und erhielt an der dortigen Musikschule seine erste Ausbildung. Nach seiner Übersiedlung nach Wien im Jahr 1975 studierte er an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Dirigieren bei Otmar Suitner sowie Komposition bei Roman Haubenstock-Ramati. Im Jahr 1985 gründete er das Klangforum Wien, das er bis 1992 leitete und dem er seitdem als Dirigent verbunden ist. Im Auftrag der Wiener Staatsoper schrieb er seine erste Oper *Die Blinden*, seine zweite Oper *Narcissus* wurde 1994 beim steirischen Herbst an der Oper Graz uraufgeführt. 1996 war er „Composer in residence“ bei den Musikfestwochen Luzern. 2001 wurde das Musiktheater *Begehren* in Graz uraufgeführt, 2003 die Oper *invocation* in Zürich und 2005 das vielfach ausgezeichnete und gespielte Hörtheater *FAMA* in Donaueschingen. Seit Herbst 1991 ist Furrer ordentlicher Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz. Ende der 90er hat er gemeinsam mit Ernst Kovacic „impuls“ als internationale Ensemble- und KomponistInnenakademie für zeitgenössische Musik in Graz gegründet. Eine Gastprofessur für Komposition nahm er von 2006 bis 2009 an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt wahr. 2004 erhielt er den Musikpreis der Stadt Wien, seit 2005 ist er Mitglied der Akademie



der Künste in Berlin. 2006 wurde er für *FAMA* mit dem Goldenen Löwen bei der Biennale Venedig ausgezeichnet. 2010 wurde sein Musiktheater *Wüstenbuch* am Theater Basel uraufgeführt. 2014 erhielt er den großen österreichischen Staatspreis. Seine Oper *La Bianca Notte* nach Texten von Dino Campana wurde im Mai 2015 in Hamburg uraufgeführt. Beat Furrer hat seit den 1980er Jahren ein breites Repertoire geschaffen, das von Solo und Kammermusik bis zu Werken für Ensemble, Chor, Orchester und Oper reicht.

[www.beatfurrer.com](http://www.beatfurrer.com)

## Johannes Kalitzke

Geboren 1959 in Köln, studierte er dort von 1974 bis 1976 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, 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, Ensemble Recherche) und zahlreichen Sinfonieorchestern, u.a. denen des NDR, der BBC, des SWR und der Münchner

Philharmoniker 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. Tourneen 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 Musik 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 Witold 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*. 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.

[www.johanneskalitzke.com](http://www.johanneskalitzke.com)

© & ℙ 2016 paladino media gmbh, vienna  
[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)

0015001KAI  
ISRC: ATK941550101 to 04



<p>AGATA ZUBEL NOT I</p> <p>Klangforum Wien Clement Power</p> <p>0013362KAI</p>	<p>BEAT FURRER Wüstenbuch • ira-arca • Lied • Aer</p> <p>Klangforum Wien . Trio Catch Tora Augestad • Sebastien Brohier Mikhail Dubov Hélène Fauchère . Vladislav Pensin</p> <p>0013312KAI</p>	<p>BERNHARD GANDER Bunny Games</p> <p>Klangforum Wien</p> <p>0012682KAI</p>
<p>BERND RICHARD DEUTSCH Mad Dog • 2. Streichquartett Dr. Futurity</p> <p>Klangforum Wien Enno Poppe</p> <p>0013352KAI</p>	<p>PETER ABLINGER Voices and Piano</p> <p>Nicolas Hodges</p> <p>0013082KAI</p>	<p>KLAUS LANG drei goldene tiger • der fette hirte und das weiße kaninchen • the book of serenity • die goldenen tiere</p> <p>Klangforum Wien</p> <p>0012862KAI</p>
<p>GEORGES APERGHIS Contretemps • SEESAW Parlando • Teeter-totter</p> <p>Donatienne Michel-Dansac Uli Fussenegger Klangforum Wien Emilio Pomárico • Sylvain Cambreling</p> <p>0013222KAI</p>	<p>FRIEDRICH CERHA Bruchstück, geträumt • Neun Bagatellen • Instants</p> <p>Klangforum Wien • WDR Sinfonieorchester Köln • Zebra Trio Sylvain Cambreling • Peter Rundel</p> <p>0013152KAI</p>	<p>BERNHARD LANG Die Sterne des Hungers Monadologie VII</p> <p>Sabine Lutzenberger Klangforum Wien Sylvain Cambreling</p> <p>0013092KAI</p>

