



OLGA NEUWIRTH (*1968)

...miramondo multiplo...
for trumpet and orchestra (2006)
(for Håkan Hardenberger)

- | | | |
|---|-----------------------------|-------|
| 1 | I. aria dell' angelo | 04:18 |
| 2 | II. aria della memoria | 03:56 |
| 3 | III. aria del sangue freddo | 03:35 |
| 4 | IV. aria della pace | 03:51 |
| 5 | V. aria del piacere | 03:14 |

Remnants of Songs ... An Amphigory
for viola and orchestra (2009)
(in memoriam Betty Freeman)

- | | | |
|----|---|-------|
| 6 | I. Wanderer (Praeludium) | 03:23 |
| 7 | II. Sadko | 03:37 |
| 8 | III. ...im Meer versank... | 05:34 |
| 9 | IV. Sils Maria | 04:20 |
| 10 | V. | 04:37 |
| 11 | <i>Masaot/Clocks without Hands</i> (2013)
(dedicated to the Vienna Philharmonic Orchestra) | 24:32 |

TT 65:01

1–5 Håkan Hardenberger, trumpet
Gustav Mahler Jugendorchester
Ingo Metzmacher, conductor

11 Wiener Philharmoniker
Daniel Harding, conductor

6–10 Antoine Tamestit, viola
ORF Radio-Symphonieorchester Wien
Susanna Mälkki, conductor

The musical ethics of recollection

Olga Neuwirth's art represents for her "the abstracted, codified love for the 'human sound' that lies deep inside us." Its sounds are nurtured by an affinity for unusual sound producers "with an amplified artificiality and a transfiguration of the means of sound" (frequently a radical change in timbre), as well as a proclivity for large orchestral apparatuses with transparent instrumentation. The impact of the sound can also be used to create

fractures or discontinuities, which are produced by alienation effects and various idioms or frequently by musical allusions and a refined technique for citation. "For me, the work on the sound itself is always significant, work on the tiniest, most subtle particles that are constantly in motion and always have the potential to take on other forms or move in other directions." – The great importance that sound has long held for Olga Neuwirth can be seen in her continual effort to reflect on its further development and refinement. A concentrated desire for precise expression leads to the discovery of novel sounds.

At "documenta 12" in Kassel in 2007, Olga Neuwirth presented a film that gave the viewer a sense of the long and at times tedious process of notating a composition (Olga Neuwirth: *Music for Films*, 0012772KAI, DVD). The composer's hand writes a slowly developing passage from her trumpet concerto *...miramondo multiplo...* (2005/06) As the pencil scrapes against the glass plate, the viewer hears musical sequences from the second and fourth movements of the work, which was premiered at the 2006 Salzburg Festival by the Vienna Philharmonic under Pierre Boulez and featured the work's

dedicatee Håkan Hardenberger as soloist. At the end of the film, the viewer is presented with the following text: “the liberated trumpet alone in infinite space” – for the composer, “a metaphor for composerly existence in our society and also for writing itself.”

Olga Neuwirth’s ambition to become a professional jazz trumpeter was forever dashed after a car accident during her youth that resulted in a serious jaw injury. The title *...miramondo multiplo...* means “Viewing the world from different perspectives.” Tracing the history of the genre, one discovers that the term “concerto” originally referred to vocal and mixed vocal-instrumental genres, before it became a designation used primarily for instrumental music. The composer regards the trumpet as an “instrument of the extension of human breath” and therefore gave each of the five movements the title “aria”. Air [Luft], atmosphere and melody are the terms connected with the English “air” that characterize the functions of the solo trumpet in this piece.

In Olga Neuwirth’s solo concertos, the dual aspects of virtuosity – often associated with the genre – and competition – at the expense of the “cooperation, democratization

and precise, communal listening” of heterogeneous partners – notably recede into the background. This abatement is already indicated in the opening measures of the first movement. The *aria dell’angelo* begins with a tutti exclamation played triple forte. The sustained trumpet tone emerges from the mass of sound, as a solo cantilena organically segues into its continued development in the winds and percussion. As in other works, Neuwirth also works here with musical topoi as historical signifiers in order to generate “signal effects.” For example, in the score of the first movement, the listener hears Georg Friedrich Händel’s *And peace on earth* from the choir piece *Glory to God in the highest*, as well as the aria *Un pensiero nemico di pace*. Citations and allusions are deployed according to their particular “sonic quality [...] which is open for associations” (Neuwirth). The musical exchange between the instrumental soloist and the large orchestra triggers a permanent transition between volume and timbre, as well as intricate colorations. The overall impact of the sound of the *aria della memoria* is also heavily shaped by timbral play, which is produced in quick succession by an oscillation of the solo trumpet’s playing techniques and a strongly modulating sequence of dynamics. Jazzy bits of memory in the form of melodic fragments

appear again and again, as if from afar. In the explosively charged *aria del sangue freddo*, the cold-bloodedness from which the title derives its name is accentuated through rigorous structuration, a gruff, pounding rhythmicization and repetitive elements.

“Through my connection to jazz – Miles Davis was my role model – and to put it somewhat superficially, through this combination of air and metal, the sound of the trumpet provided for me the possibility of sounding utterly rough and forceful on the one hand and utterly melancholic and distanced on the other.” (Neuwirth) These oppositions become clear through the contrasting sequence of movements. As in the first movement, the *aria della pace* begins with a long, sustained initial tone by a – here internalized – trumpet cantilena. This leads into a citation from Georg Friedrich Händel’s aria, *Lascia la spina, cogli la rosa*, from the oratorium *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, which is played by the orchestra. This alienated reminiscence, painted over by the orchestra, this irruption of tonality opens up a door to history. Echoes of the Messiah in the brilliant, celebratory finale, *aria del piacere*, cause Händel to remain an invocatory authority in the final movement. As in the beginning of the work, when

the solo trumpet releases itself first from the orchestral tutti and then from the orchestral trumpets that accompany it, here too, it has the final word.

Remnants of Songs ... An Amphigory was written in 2009 for the French violist, Antoine Tamestit. The title refers on the one hand to song fragments or remains (Remnants) and on the other hand to “nonsense poetry” (Amphigory). Neuwirth is a great fan of the English nonsense poet, musician and illustrator Edward Lear and combines the signification of ambivalent lightheartedness with great seriousness. *Remnants of Songs* is also the title of a study about the topics of trauma and the experience of modernity in Charles Baudelaire and Paul Celan. In the book, literary scholar Ulrich Baer investigates to what extent poetry represents a model for the communicability of traumatic experiences or to what extent past traumatic moments can be brought back to consciousness and aesthetically bound, i.e. remembered.

In the alpine landscape of the Swiss Engadin, a half a century before Olga Neuwirth’s viola concerto, composed of five images of memory, Paul Celan conceived his *Conversation in the Mountains* (“Gespräch im

Gebirg"). The piece is based on a missed encounter with the philosopher Theodor W. Adorno. In conversation, on an imaginary hike though the Sils Maria, Celan associates the outsider role of the Jew with the loneliness of the artist – pain that poetry can provoke. A different kind of pain can be recognized in another of Olga Neuwirth's musical-poetic works: the prelude *Wanderer* ("Hiker"), dedicated to the memory of Betty Freeman. This movement could also be read and heard as an epitaph, especially since the initials of the American patroness, who died in early 2009, play a subtle role in the score and two other sonorous initials make reference to another personal loss of the composer. These four pitches, "decorated" by quarter-tones, cut through the viola's lines as "pillars of orchestral screams" (Neuwirth). A ratchet, a noise instrument, which in the Easter tradition of rural Austria replaces the church bells during Holy Week to banish death, interrupts the viola's free, soloistic introduction. This is followed by a short accompaniment by the tam-tam and bass drum, which in the orchestral tradition of Gustav Mahler evokes a funeral procession. The melodic segment that follows (and appears again and again, progressing to other instruments in the course of the movement) is a quote from Johann

Sebastian Bach's *St. Matthew Passion*. The chorus vocalizes *Ruhe Sanfte* ("Rest softly") in its *Wir setzen uns mit Tränen nieder* ("We sit down with tears"). In the *Wanderer*, space for association is also made for later periods in addition to quotes from Schubert. For example, there is an evocation of the song *As Time Goes By* from the early 1930s ... However, the few *Remnants*, these bits of memory seem to evaporate in the very moment of their perception. Olga Neuwirth's "idea behind the whole thing has always been: The wind blows up against our ears and is then immediately gone. Thus, the airy, ethereal sounds ..."

The second movement of *Remnants, Sadko*, refers to the main character of an ancient Russian folk tale. Sadko, a salesman and bard from Nowgorod, wants to travel the seas in order to bring riches to his hometown and is capable of eliciting bewitching sounds from his gusli, a Baltic plucked instrument, similar to the zither. The sound of the gusli is among other things imitated by the solo viola, which in a few of the movement's episodes plays pizzicato. Five harmonicas direct the ethereal atmosphere for the plucked tones. In the movement's first episode, something like a calm sea seems to prevail, before the fortissimo horns and

full orchestra bring about a reversal. Chromatically descending scales and glissandi lead to a immense densification of sound that threatens to bury the viola and is swallowed up by the sonic mass.

On his adventurous voyages Sadko, who has sunk to the bottom of the sea and finds himself in an air bubble, also plays music for the water creatures. The ensuing third movement, again *attacca*, is titled ... *sunk in the sea* ... In a shift in different layers of instrumentation, the solo violist (supported by the harp) is sent through the earthquake-like orchestral waves via glissandi and arpeggios. Unfortunately, the transparency and audibility of the multifaceted orchestration suffers from technical deficiencies of the live recording.

In the Swiss mountains, Friedrich Nietzsche grappled with anti-Semitism and conceived the story for his famous poetic work, *Zarathustra*, which is taken up by Paul Celan in his *Conversation in the Mountains*. Verses from Nietzsche's poem *Sils Maria*, a place where Olga Neuwirth also has sought peace and quiet again and again, by ambling around the lake, precede the cantilenas in the fourth movement of the viola concerto: "Here I sat, waiting – not for anything – /

Beyond Good and Evil, fancying / Now light, now shadows, all a game, / All lake, all noon, all time without all aim." (trans. Walter Kaufmann) Opening with a side drum, the final movement sporadically with its ever denser and ever louder waltz rhythm invokes the sonic image of a *danse macabre*. The past is recounted with garish sounds. The end of the gloom comes with wispy tones, which quickly die away in the sounding onset and through glissandi disappear into an imaginary above. The decisive aspects of the work are "wandering, searching, the sense of being lost, trauma and death" (Neuwirth).

In a letter, Paul Celan characterizes himself as being "poly-patriotically entangled in multiple homelands" – an artist, whose central task was to search for a place of poetry and a "place of [his] own origin" (Meridian Speech). Listening to Neuwirth's *Masaot/Clocks with Hands* (2014), the notion of multiple homelands practically forces itself on the listener on account of the multifaceted collection of idioms contained therein. Before the first sound of this work, written for the Vienna Philharmonic, stands a dream: Songs ring out from an old tape player, performed by the composer's deceased grandfather, a man from a multi-

ethnic background who fled to Austria where he found a new home – a man she knows only from photographs and stories. He recalls, “From the very beginning, I was unusual. I was an outsider and never fit in completely with my Austrian environment. I had a lifelong feeling of being excluded. Listen to these songs, this is my story.” In her commentary on the piece, which was inspired by this dream, Neuwirth writes, “It should be as though one could hear something dreamt, as if one were actually dreaming while listening.” Neuwirth made the multi-ethnic background of her grandfather – forced to flee his homeland – the source of inspiration for this orchestral work. From the here and now, the composer wanted to catch a glimpse of his former Kakanian [i.e. Austro-Hungarian] background. – A search for location and identity. The nebulous quality of the concept of homeland. – In *Masaot/Clocks without Hands*, Neuwirth attempted to respond to the theme of “multiple homelands” by composing music simultaneously as homeland and a foreign country, between familiar and strange sounds, beyond nostalgia, as the impossible attempt to stop time through composing. A musical river journey. For that great river with its might current, the Danube, on the banks of which her grandfather grew

up, is the silent protagonist. It ties together the most diverse and often abruptly changing sonic landscapes with tableaux of citations into a single musical story. Along the waterway, the plot develops through the diverse cultures of her grandfather, like a series of musical postcards. The river unites the overlapping journeys of two people.

The musical dream is composed of four segments, as well as a prologue and epilogue. The prologue bridges the symbols D (Danube), which out of nowhere suddenly appears in the high range of the violins, and G (sol = sun). The dream scene takes place in sun-filled pastures at the banks of the Danube. A tutti chord played triple forte ruptures the iridescent initial sound of the strings. Soon, the first fragments of memory, taken from the Eastern European-Jewish song treasury of her grandfather, ring out – sonic fragments “as poetic reflection on the search for identity and the disappearance of memory” and as traditions of a journey (Hebrew: Masa’ot, which can also serve as a metaphor for stories) to a broadly conceived, not only musical, multifarious homeland. Another aspect of the piece depicts time, the elapsing of which is merged with the flow of the Danube. Three mechanical metronomes set to

different tempi appear at formal junctures and serve as an aural sign for the ticking of Clocks. For the repetitions of the clock segments, Neuwirth employs the image of a carousel: “But differently than with a carousel, the tempi of the metronomes do not remain steady but are instead transformed through both a context that changes slightly each time and the superposition of different tempi.” The superposition of different temporal planes effectuates a feeling of eternity and induces “subjective landscapes of the subconscious.” Temporal planes emerge through deviations in the beat of the metronomes, which affects the heterogeneous rhythmic progressions of the orchestra. However, the river flows on without interruption.

“*Masaot/Clocks without Hands* came about through the polyphonic song of my fractured origin and out of the desire for a continual flow determined by the continuous medium of interchanging cells that run through the entire piece.” For Neuwirth, this work represents a diverse collection of stories, which resonate in a river that carries them off into the vast, open sea, and the epilogue symbolizes as it were a large river delta that opens up to that sea. The composer describes the continuities of

her creative activity as the topics of memory, childhood, the necessity of story-telling, the open mind, as well as the disoriented drifting through desolate landscapes (of the soul).” In this spirit, her orchestral works enter areas of a musical ethics of recollection.

Therese Muxenender
translated from German by
Noah Zeldin

OLGA NEUWIRTH

Olga Neuwirth was born in Graz in 1968 and is one of the most acclaimed composers of her generation. After receiving trumpet lessons at the tender age of seven, she studied composition in Vienna, followed by composition and theory, painting and film in San Francisco. Her composition career was particularly stimulated by contact with Adriana Hölszky, Luigi Nono and Tristan Murail and further studies in Paris where she also took part in the Stage d'informatique musicale at IRCAM. Olga

Neuwirth's interests include film, literature, science, architecture and visual arts. Besides her work as a composer and thanks to her broad range of interests, she regularly produces and/or curates sound installations, art exhibitions and short films. In 1991, at the age of 22, Neuwirth gained international recognition with her two mini-operas *Der Wald – ein tönendes Fastfoodgericht* and *Körperliche Veränderungen*, both to librettos by nobel prize winner Elfriede Jelinek. During the Salzburger Festspiele 1998, two portrait concerts featured her works, and in the following year her first feature-length music theatre *Bählamms Fest* (based on a text by Leonora Carrington and with the libretto by Olga Neuwirth and Elfriede Jelinek) was premiered at the Wiener Festwochen. Her piece *Clinamen/Nodus*, which was written for Pierre Boulez and the London Symphony Orchestra, was taken on a worldwide tour after its premiere in January 2000. The video opera *The Long Rain*, a project in collaboration with the film maker Michael Kreihsl premiered at steirischer herbst the same year. In 2002, she was composer in residence at the Lucerne Festival, and in 2003 she again received worldwide attention for her adaption of David Lynch's film *Lost Highway* (libretto by Elfriede Jelinek and Olga

Neuwirth). The premiere of the video-opera *...ce qui arrive...* (with Ensemble Modern and texts by Paul Auster) was another milestone of her career, followed by a trumpet concerto for Håkan Hardenberger (premiered by the Vienna Philharmonic Orchestra in 2006) and a viola concerto in 2009 for Antoine Tamestit. 2012 saw the premieres of two music theater pieces, *The Outcast – A musicstallation-theater* with Video based on life and work of Herman Melville based on life and work of Herman Melville, and American Lulu, a new interpretation of Alban Berg's *Lulu. Masaot/Clocks without Hands*, written for the Vienna Philharmonic Orchestra premiered in May 2015 in Cologne conducted by Daniel Harding and taken to Carnegie Hall in February 2016 under the baton of Valery Gergjev. *Le Encantadas o le avventure nel mare delle meraviglie* for six ensembles and (live-)electronics premiered in late 2015. In Dezember 2019, her opera *Orlando* was premiered at the Vienna State Opera. Olga Neuwirth was awarded many national and international prizes, and in 2010 she received the Grand Austrian State Prize. Many of her works have been released on the KAIROS label.

olgaueuwirth.com

Musikalische Ethik der Erinnerung

Für Olga Neuwirth repräsentiert ihre Kunst „die abstrahierte, kodifizierte Liebe zum tief in uns liegenden ‚Menschenton‘“. Ihre Töne werden aus der Affinität zu ungewöhnlichen Klangerzeugern „mit verstärkter Künstlichkeit und Überhöhung der Klangmittel“ genährt, nicht selten aus einem radikalen Wechsel der Klangfarben sowie der Neigung zum groß besetzten Orchesterapparat bei transparenter Instrumentation. Die Wirkung des Tons kann auch im Dienst von Brüchen stehen, welche durch Verfremdungen und unterschiedliche Idiome, oft mittels musikalischer Anspielungen sowie raffinierter Zitattechnik erzeugt werden. „Bedeutung ist für mich immer die Arbeit am Klang, an den kleinsten, feinsten Partikeln, die ständig in Bewegung sind, die stets ande-

re Formen annehmen, immer neue Richtungen einschlagen könnten.“ – Die große Bedeutung, die der Klang seit jeher für Olga Neuwirth einnimmt, lässt sich an ihrem stetigen Bemühen um dessen Fortdenken und Verfeinerung ablesen. Ein Wille zum präzisen Ausdruck führt zur Erkundung von Neuem, Unerhörtem.

Bei der „documenta 12“ in Kassel wurde 2007 als Beitrag von Olga Neuwirth ein Film gezeigt, aus dem sich der langwierige Prozess der Aufzeichnung einer Komposition erahnen ließ (0012772KAI *Olga Neuwirth: Music for Films*). Die Hand der Komponistin schreibt eine sich langsam entwickelnde Passage aus ihrem Trompetenkoncert *...miramondo multiplo...* (2005/06) Das Aufsetzen des kratzenden Bleistifts auf einer Glasplatte begleiten klingende Sequenzen aus dem 2. und 4. Satz des Werks, welches im Jahr 2006 von den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Pierre Boulez und dem Widmungsträger Håkan Hardenberger als Solisten bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt worden war. Am Ende des Films steht „die befreite Trompete allein im unendlichen Raum“: für die Schreibende „ein Bild für das Komponistendasein in unserer Gesellschaft und auch für das Schreiben an sich“.

Olga Neuwirths Ambition, Jazztrompeterin zu werden, machte eine schwere Kieferverletzung in Folge eines Autounfalls in ihrer Jugend für immer zunichte. Der Titel ... *mira-mondo multiplo* ... bedeutet „Die Welt aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtend“. In der Gattungsgeschichte bezog sich der Begriff „concerto“ ursprünglich auf vokale und gemischt vokal-instrumentale Gattungen, ehe er hauptsächlich zur Bezeichnung von Instrumentalmusik wurde. Die Komponistin deutet die Trompete als „Instrument der Verlängerung des menschlichen Atems“ und überschrieb daher jeden der fünf Sätze mit „aria“. Luft, Atmosphäre und Melodie sind die mit dem englischen „air“ verbundenen Begriffsbereiche, welche die Funktionen der Solotrompete in dem Stück charakterisieren.

In Olga Neuwirths Solokonzerten tritt der Aspekt des mit der Gattung assoziierten Virtuositums und des Wettstreits zugunsten von „Kooperation, Demokratisierung und genauem gemeinsamen Zuhören“ heterogener Partner bedeutungsmäßig in den Hintergrund, was sich bereits in den ersten Takten des ersten Satzes andeutet. Die *aria dell'angelo* beginnt mit einer Tutti-Exclamatio in dreifachem Forte; aus der Klangmasse schält sich der ausgehaltene Trom-

petenton heraus, eine Solokantilene leitet organisch zu einer Fortspinnung in Bläsern und Schlagwerk über. Wie in anderen Werken arbeitet Neuwirth auch hier aus Gründen der „Signalwirkung“ mit musikalischen Topoi als historischen Bedeutungsträgern. In der Partitur des ersten Satzes etwa begegnet dem Hörer Georg Friedrich Händels *And peace on earth* aus dem Chor *Glory to God in the highest* sowie die Arie *Un pensiero nemico di pace*. Zitate bzw. Allusionen werden ihrer „Klangqualität“ gemäß eingesetzt, „die sich für Assoziationen öffnen möge“ (Neuwirth). Das Konzertieren zwischen Instrumentalsolisten und großem Orchester bewirkt einen permanenten Wechsel zwischen Klangstärke und -farbe sowie diffizile Schattierungen. Auch das Klangbild der *aria della memoria* ist vom Farbenspiel geprägt, das durch Changieren der Spieltechniken der Solo-Trompete und eine stark modulierende Lautstärkenabfolge auf engem Raum erzeugt wird. Immer wieder tauchen wie aus der Ferne jazzige Erinnerungsbruchstücke in Form melodischer Fragmente auf. In der eruptiv aufgeladenen *aria del sangue freddo* wird die Titelgebende Kaltblütigkeit mittels strenger Strukturierung, harten Schlägen, schroffer Rhythmisierung und repetitiven Elementen verdeutlicht.

„Beim Trompetenklang gab es für mich durch diese Kombination von Luft und Metall, um das oberflächlich zu sagen – und auch durch meine Verbundenheit zum Jazz, Miles Davis war mein großes Vorbild – die Möglichkeit, ganz hart und forsch zu klingen, und auf der anderen Seite ganz melancholisch und distanziert.“ (Neuwirth) Diese Gegensätze werden durch die kontrastierende Satzabfolge deutlich. Wie im ersten Satz steht in der *aria della pace* ein lange gehaltener Initialton am Beginn einer – hier verinnerlichten – Trompetenkantilene, welche in ein durch das Orchester ausformuliertes Zitat aus Georg Friedrich Händels Arie *Lascia la spina, cogli la rosa* aus dem Oratorium *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* mündet. Diese verfremdete Reminiszenz, die vom Orchester übermalt wird, dieser Einbruch von Tonalität, öffnet eine Tür zur Geschichte. Händel bleibt auch im heiter-feierlichen, brillanten, Finale *aria del piacere* mittels Anklänge an *Messiah* eine Anrufungsinstanz. Die Solotrompete löst sich wie zu Werkbeginn vom Orchester aus dem Tutti, dann von den zunächst sie noch begleitenden Orchester-Trompeten heraus und behält auch hier im Ausklang das letzte Wort.

Die Partitur zu *Remnants of Songs ... An Amphigory* entstand 2009 für den französischen Bratschisten Antoine Tamestit. Der Titel bezieht sich zum einen (Remnants) auf Songfragmente bzw. -überreste, zum anderen (Amphigory) auf „nonsense poetry“, unlogische Dichtung. Die Komponistin zählt zu den Fans des englischen Nonsense-Dichters, Musikers und Illustrators Edward Lear und fügt die Bedeutungsebene ambivalenter Leichtigkeit mit tiefem Ernst zusammen: *Remnants of Songs* lautet der Titel einer Studie zu den Themen Trauma sowie Erfahrung der Moderne bei Charles Baudelaire und Paul Celan. Der Literaturwissenschaftler Ulrich Baer untersucht darin, inwieweit Dichtung ein Modell für die Mittelbarkeit von traumatischen Erfahrungen darstellt bzw. traumatische Augenblicke der Vergangenheit vergegenwärtigt und ästhetisch gebunden – erinnert – werden können.

Ein halbes Jahrhundert vor Entstehung von Olga Neuwirths Bratschenkonzert, das sich aus fünf Erinnerungsbildern fügt, konzipierte Paul Celan in der Alpenlandschaft des Schweizer Engadins ein *Gespräch im Gebirg*, das auf einer versäumten Begegnung mit dem Philosophen Theodor W. Adorno beruht. Auf einer imaginären Wanderung

in Sils Maria wird die Außenseiterrolle des Juden mit der Einsamkeit des Künstlers im Gespräch durch Celan enggeführt: Schmerz, der Dichtung auslösen kann. Ein anderer Schmerz lässt sich am mit *Wanderer* überschriebenen Präludium aus Olga Neuwirths musikalischer Dichtung ablesen, die dem Andenken von Betty Freeman gewidmet ist. Man mag diesen Satz auch als Epitaph lesen und hören, zumal die Initialen der Anfang 2009 verstorbenen amerikanischen Mäzenatin als Tonbuchstaben eine in der Partitur fein gesponnene Rolle spielen und auch zwei andere klingende Initialen (der im selben Jahr verstorbene Cousin Olga Neuwirths) im Stück auf einen weiteren persönlichen Verlust der Komponistin verweisen. Diese 4 um Vierteltöne „verzierten“ Töne durchschneiden als „Orchester-Aufschrei-Säulen“ (Neuwirth) die Bratschenlinien.

Eine Ratsche, welche in der ländlichen österreichischen Ostertradition in der Karwoche die Kirchenglocken ersetzt, um den Tod zu vertreiben, bricht als Geräuschinstrument die freie, solistische Introduction der Bratsche ab. Ihr folgt eine kurze Begleitung von Tam-Tam und großer Trommel – in der Orchestertradition aus dem Geiste Gustav Mahlers den Kondukt zum Leichenbegäng-

nis andeutend. Das darauffolgende (im Satzverlauf wiederkehrende und in andere Instrumente wandernde) Melodiesegment ist ein Zitat aus Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion: Ruhe Sanfte* artikuliert dort der Chor in seinem *Wir setzen uns mit Tränen nieder*. Auch späteren Zeiten wird im *Wanderer* nebst Schubert-Zitaten assoziativ Raum eingeräumt: so wird man z. B. auch den Song *As Time Goes By* aus den frühen 1930er Jahren erinnert ... Einige Remnants verflüchtigen sich als Erinnerungsbruchstücke jedoch so schnell, wie sie aufhinter lassen. Olga Neuwirths „Idee dahinter ist seit jeher: Der Wind weht sie uns ans Ohr heran und sofort wieder weg. Daher auch die luftig-ätherischen Klänge ...“

Im mit *Sadko* betitelten zweiten Satz der *Remnants* wird ein Bezug zur Hauptfigur einer altrussischen Volkssage hergestellt. Der aus Nowgorod stammende Kaufmann und Barde Sadko möchte die Meere befahren, um Reichtum in seine Heimatstadt zu bringen. Seiner Gusli, einem der Zither ähnlichen baltischen Zupfinstrument, vermag er betörende Klänge zu entlocken, die auch Wesen aus dem Geisterreich bezaubern. Der Gusliten wird von der u. a. von der Solobratsche nachgehört, welche in einigen Episoden des Satzes im Pizzicato spielt.

Ätherische Begleitluft zu den gezupften Tönen steuern fünf Mundharmonikas bei. In der ersten Episode des Satzes herrscht vielleicht so etwas wie Meeresstille vor, ehe die Hörner und volles Orchester im Fortissimo einen Umschwung bringen. Chromatisch fallende Skalen und Glissandi führen zu einer massiven Klangverdichtung, durch welche die Bratsche unterzugehen droht und von der Masse verschluckt wird.

In einer Luftblase auf den Meeresgrund gesunken spielt Sadko auf seinen abenteuerlichen Fahrten auch den Wasserwesen. ...*im Meer versank*... lautet der Titel des wiederum attacca anschließenden dritten Satzes. In einem Wechsel verschiedener Instrumentationsebenen wird die Solobratsche (unterstützt von der Harfe) mittels Glissandi und Arpeggien durch erdbebenhafte Orchester-Wellen geschickt.

Die Durchhörbarkeit der vielschichtigen Instrumentationsebenen erfährt in der live-Aufnahme technisch bedingte Einbußen.

In der Schweizer Bergwelt setzte sich Friedrich Nietzsche mit dem Antisemitismus auseinander und empfing die Geschichte für seine berühmte *Zarathustra*-Dichtung, daran Paul Celan im *Gespräch im Ge-*

birg anknüpft. Verse aus Nietzsches Gedicht *Sils Maria*, jener Ort, an dem auch Olga Neuwirth um den See spazierend immer wieder Ruhe suchte, sind den Kantilenen im vierten Satz des Bratschenkonzertes vorangestellt: *Hier saß ich, wartend, wartend, | - doch auf Nichts, | Jenseits von Gut und Böse, bald des Lichts | Genießend, bald des Schattens, | ganz nur Spiel, | Ganz See, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel*. Der mit einer Militärtrommel einsetzende Finalsatz beschwört in immer dichter und lauter werdenden Walzertakten stellenweise das Hörbild eines Totentanzes herauf. In grellen Tönen wird von der Vergänglichkeit erzählt. Das Ende der Düsternis steht am verhauchenden, ersterbenden Ausklang in den tönenden Anfangsinitialen, welche sich mittels Glissando in ein imaginäres Oben verflüchtigen. Die das Werk bestimmenden Momente sind „Wandern, Suchen, Verlorensein, Trauma und Tod“ (Neuwirth).

Paul Celan charakterisierte sich selbst in einem Brief als einen „mehrheimatlich-polypatriotisch Verhedderten“ – einen Künstler, dessen zentrale Aufgabe es war, nach einem Ort der Dichtung und nach einem „Ort (s)einer eigenen Herkunft“ (*Meridian-Rede*) zu suchen. Hört man Neuwirths *Masaot/Clocks with Hands* (2014), so

drängt sich der Gedanke an Mehrheimatliches aufgrund einer vielschichtigen Idiomatik geradezu auf. Vor dem ersten Ton des für die Wiener Philharmoniker geschriebenen Werks steht ein Traum von Olga Neuwirth: Aus einem alten Tonbandgerät erklingen darin Lieder, die ihr verstorbener Großvater, von multiethnischer Herkunft und nach Österreich geflüchtet, wo er eine neue Heimat fand, – sie kennt ihn nur von Fotos und aus Erzählungen – vorspielt und mahnt: „Von Anfang an fiel ich aus dem Rahmen. Ich war ein Außenseiter und passte nie ganz zu meiner österreichischen Umgebung. Ich hatte ein lebenslanges Gefühl des ausgegrenzt Seins. Hör diesen Liedern zu, das ist meine Geschichte.“ In einem Werkkommentar zu dem Stück, welches durch diesen Traum angeregt wurde, schreibt Neuwirth: „Es sollte so sein, als würde man Geträumtes hören, als würde man selbst träumen beim Hören.“ Neuwirth machte die multiethnische Herkunft ihres geflüchteten Großvaters zur Inspirationsquelle dieses Orchesterwerkes und wollte aus dem Hier und Jetzt auf seine ehemalig kakanischen Herkunft blicken. Auf der Suche nach Verortung und Identität. Heimat als nebulöses Etwas. In *Masaot/Clocks without Hands* versuchte sie das Thema „mehrere Heimaten“ zu beantworten: durch das Komponieren von Musik als Heimat und

Fremde zugleich. Zwischen vertrauten und nicht vertrauten Klängen, jenseits von Nostalgie, als unmöglicher Versuch, durch das Komponieren die Zeit aufzuhalten. Ein musikalische Flussreise. Denn der große Strom, die Donau, an dem ihr Großvater aufgewachsen ist, ist der stille Protagonist. Er verbindet die unterschiedlichen, oft abrupt wechselnden Klanglandschaften Neuwirths mit den Tableaus aus Zitaten, zu einer musikalischen Geschichte zusammen. Entlang dieses Wasserweges entwickelt sich sozusagen die Handlung durch die unterschiedlichen Kulturen ihres Großvaters wie eine Serie von musikalischen Postkarten. Der Fluss vereint die sich überschneidenden Reisen zweier Menschen. Der musikalische Traum lässt vier Abschnitte sowie Prolog und Epilog erkennen. Der Prolog wird zwischen den Symbolen D (Donau), das wie aus dem Nichts in hoher Lage in den Violinen auftaucht, sowie G (Sol = Sonne) aufgespannt. Die Traumscene spielt in von Sonne durchfluteten Donauauen. Ein Tuttiakkord in dreifachem Forte reißt den irisierenden Anfangsklang der Streicher auf. Bald ertönen die ersten, dem osteuropäisch-jüdischen Liedgut ihres Großvaters entlehnten, fragmentarischen Erinnerungstücke „als poetische Reflexion über die Suche nach Identität, das Verschwinden von Erinnerung“

und als Traditionsstränge einer Reise (hebr. Masa'ot, im übertragenen Sinn auch Geschichten bedeutend) in eine weit gefasste, nicht nur musikalische, Mehr Heimat. Ein anderer Aspekt des Stückes stellt die Zeit dar, deren Verrinnen mit dem Fließen der Donau zusammengeführt wird. Als hörbares Zeichen für das Ticken der Clocks dienen drei mechanische Metronome, die mit unterschiedlichen Zeitvorgaben an formalen Gliederungspunkten auftauchen. Neuwirth gebraucht für die Wiederholungen der Clocks-Abschnitte das Bild eines Karussells: „Aber anders als bei einem Karussell bleiben sie nicht unverändert, sondern verwandeln sich durch einen je leicht verschobenen Zusammenhang und die Überlagerung verschiedener Tempi.“ Die Überlagerung verschiedener Zeitebenen bewirkt eine Empfindung von Zeitlosigkeit und regt „subjektive Gefilde des Unterbewusstseins“ an. Zeitebenen entstehen etwa durch Abweichungen im Grundschatz der Metronome, welche auf die heterogenen rhythmischen Verläufe des Orchestersatzes wirken. Der Fluss aber bewegt sich kontinuierlich vorwärts.

„*Masaot/Clocks without Hands* entstand durch den vielstimmigen Gesang meiner zersplitterten Herkunft und aus dem Wunsch

heraus nach einem kontinuierlichen Fluss, der durch das fortlaufende Mittel sich austauschender Zellen bestimmt ist, die durch das gesamte Stück laufen.“ Neuwirth ging es in diesem Werk um eine Versinnbildlichung verschiedener Geschichten, welche im Fluss eine Resonanz finden und durch ihn letztlich ins weite, offene Meer getragen werden. Am Ende symbolisiert der Epilog gleichsam ein großes Flussdelta, das sich dem Meer öffnet.

Die Komponistin benannte als Kontinuitäten ihres Schaffens: „das Erinnern, die Kindheit, die Notwendigkeit des Erzählens, das Offene sowie das orientierungslose Driften durch desolate (Seelen)Landschaften.“ Ihre Orchesterwerke beschreiten in diesem Sinne Bezirke einer musikalischen Ethik der Erinnerung.

Therese Muxenender

OLGA NEUWIRTH

Olga Neuwirth wurde 1968 in Graz geboren. Sie gilt als eine der spannendsten und avanciertesten Komponistinnen in Europa. Bereits als Siebenjährige erhielt sie Trompetenunterricht. Neuwirth studierte Komposition in Wien, sowie Komposition & Theorie am Conservatory of Music in San Francisco und Malerei & Film am dortigen Art College. Begegnungen mit Adriana Hölszky, Luigi Nono und Tristan Murail verschafften ihr wesentliche Anregungen. Bei Murail studierte Neuwirth in Paris, wo sie auch am Stage d'informatique musicale des IRCAM teilnahm. Seit ihrer Teenager-Zeit interessiert sich Neuwirth für Wissenschaft, Architektur, Literatur, Film und Bildende Kunst. In vielen ihrer Stücke

lässt sie Ensemble, Elektronik und Videoeinspielungen zu einem genreübergreifenden visuellen und akustischen Sinnerlebnis verschmelzen – in der „Neuen Musik“-Szene gilt sie deswegen als Pionierin. 1991 wurde Neuwirth mit ihren beiden Mini-Opern *Der Wald – ein tönendes Fastfoodgericht* und *Körperliche Veränderungen* nach Texten der Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek im Alter von 22 Jahren das erste Mal international bekannt. Die Reihe „Next Generation“ im Rahmen der Salzburger Festspiele 1998 widmete sich ihr in zwei Porträtkonzerten, im darauffolgenden Jahr kam ihr erstes abendfüllendes Musiktheater *Bählamms Fest* (Libretto: Olga Neuwirth & Elfriede Jelinek nach Leonora Carrington) in einem Bühnenbild der Brothers Quay bei den Wiener Festwochen zur Uraufführung. Ihr für Pierre Boulez und das London Symphony Orchestra geschriebenes Werk *Clinamen/Nodus* war nach der Londoner Uraufführung im Jänner 2000 in einer weltweiten Tournee zu hören. *The Long Rain*, ein Projekt in Zusammenarbeit mit dem Filmemacher Michael Kreihsl, wurde beim steirischen Herbst 2000 uraufgeführt. 2002 war sie composer in residence bei den Luzerner Festwochen. Im folgenden Jahr erhielt Neuwirth weltweite Beachtung für die Uraufführung von *Lost Highway* (Li-

bretto: Olga Neuwirth und Elfriede Jelinek), einer Opernadaption des gleichnamigen Films von David Lynch. 2004 folgte die Uraufführung der szenischen Musik *...ce qui arrive...* (Ensemble Modern, Texte: Paul Auster), 2006 dann die Uraufführung des Trompetenkonzerts für Håkan Hardenberg mit den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Pierre Boulez bei den Salzburger Festspielen. Ein Violakonzert für Antoine Tamestit entstand 2009. 2012 feierten gleich zwei neue Musiktheaterwerke Premiere: *The Outcast* nach Leben und Werk von Herman Melville sowie *American Lulu*, eine Neuinterpretation von Alban Berg's *Lulu. Le Encantadas o le aventure nel mare delle meraviglie* für 6 im Raum verteilte Ensembles und (Live-)Elektronik wurde im Herbst 2014 uraufgeführt. *Masaot/Clocks without Hands*, geschrieben für die Wiener Philharmoniker, wurde im Mai 2015 in Köln (Dirigent: Daniel Harding) uraufgeführt. Im Dezember 2019 folgte die Oper *Orlando* an der Wiener Staatsoper. Olga Neuwirth erhielt verschiedene nationale und internationale Preise, darunter 2010 den Großen Österreichischen Staatspreis. Zahlreiche ihrer Werke wurden auf dem Label KAIROS veröffentlicht.

olgaueuwirth.com

Gustav Mahler Jugendorchester

Easter Tour 2009

Olga Neuwirth: *...miramondo multiplo...*
Håkan Hardenberger, Trumpet
Gustav Mahler Jugendorchester
Ingo Metzmacher, Conductor

Assistant Conductor
Patrick Lange

Secretary General
Alexander Meraviglia-Crivelli

Violin I
Carolina Kurkowski Perez,
Poland/Colombia (Concert Master)
Veronika Chernyak, Ukraine
Laurence del Vescovo, France

Elizaveta Goldenberg, Russia
Benjamin Hoffman, Italy
Maximilian Junghanns, Germany
Diana Tishchenko, Ukraine
Judith Van Driel, Netherlands

Violin II
Anne Chouvel, France
Julia Kirn, Germany
Rahel Leiser, Switzerland
Astrid Christiane Leutwyler, Switzerland
Muriel Lopez, France
Alejandra Navarro Aguilar, Spain
Ana Sánchez Hernández, Spain
Birgit Seifart, Germany

Viola
Clémence Apffel-Gomez, France
Maria Opotskaya, Russia
Jesús Rodríguez González, Spain
Veronika Weiser, Germany
Verena Würtele, Germany
Ana Isabel Zambrano López, Spain

Cello
Lucena Cotten, Austria
Fabien Genthialon, France
Victoria Harrild, Great Britain
Theresia Rosendorfer, Germany
Merlin Schirmer, Germany
Georg Schwarz, Austria

Double Bass
Rafael Iglésias Lopes da Cunha, Portugal
Juan José Márquez Fandiño, Spain
Victor Vega García, Spain
Álvaro Yepes Martínez, Spain

Flute
Maria Beatrice Cantelli, Italy
Carla Velasco Morales, Spain

Oboe
Samuel Castro Bastos, Portugal
Guillermo Sanchis Esteve, Spain

Clarinet
Aljaž Beguš, Slovenia
Gonzalo Esteban Francisco, Spain
Marco Giani, Italy

Bassoon
Gabriele Gombi, Italy
Martina Lando, Italy
Moritz Pietzsch, Germany

French Horn
Estefania Beceiro Vázquez, Spain
Alexandre Collard, France

Trumpet
Jörg Altmannshofer, Germany
Gábor Vanyó, Hungary

Trombone
André Manuel Fialho Conde, Portugal
William Porter, Great Britain

Tuba
Davide Viada, Italy

Percussion
Bart Jansen, Netherlands
Rosa Montañés Cebriá, Spain
Jesús Porta Varela, Spain

The concert tour of the Gustav Mahler
Jugendorchester around Easter
2009, during which the recording of
...miramondo multiplo... was made,
was generously sponsored by Münchener
Rückversicherungs-Gesellschaft and
Ernst von Siemens Musikstiftung.

gmjo.at

Recording dates: – 15 April 2009
– 5 November 2012
 9 May 2015

Recording venues: – Musikverein Wien
– Wiener Konzerthaus

Recording Producer: – Florian Rosensteiner
– Wolfgang Racher
 Erich Hofmann

Recording Engineer: – Andreas Karlberger
 Christian Gorz

Cutter: – Christian Gorz
– Suzanne Wirtitsch
 Erich Hofmann

Mixing, Mastering: – Wolfram Nehls, revised by Christoph Amann
– ORF, revised by Olga Neuwirth and Christoph Amann
 ORF, revised by Olga Neuwirth

Publisher: – Boosey & Hawkes Berlin
 Ricordi Berlin

Eine Aufnahme des
Österreichischen Rundfunks (Radio Österreich 1)
oe1.orf.at

Cover based on artwork by Enrique Fuentes

0015010KAI

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

 ISRC: ATK941752401 to 11