



GERALD RESCH (*1975)

- | | | | |
|---|--|-------|------------------------------|
| 1 | Collection Serti (2011)
<i>for ensemble</i> | 13:30 | Erste Bank Kompositionspreis |
| 2 | Figuren (2009)
<i>for clarinet</i> | 6:34 | |
| 3 | Ein Garten. Pfade, die sich verzweigen (2000)
<i>for viola and seven instruments</i> | 13:37 | |
| | Cantus Firmus (2010)
<i>for orchestra and mixed choir ad libitum</i> | | |
| 4 | Corale e Passacaglia | 6:01 | |
| 5 | Quasi una Sonata | 7:57 | |
| 6 | Aria e Finale | 8:47 | TT: 56:28 |

- 1 **Klangforum Wien** · **Clement Power** *rehearsing/production*
2 **Stefan Neubauer** *clarinet*
3 **Gertrude Rossbacher** *viola* · **Ensemble Kontrapunkte** · **Peter Keuschnig** *conductor*
4-6 **Tonkünstler-Orchester Niederösterreich** · **Andrés Orozco-Estrada** *conductor*
Chorus sine nomine · **Johannes Hiemetsberger**

Recording venues and dates:

- 1 Graz, Helmut-List-Halle, 7.10.2011 / World premiere / Recorded by ORF at „musikprotokoll“
2 Leobendorf, Grunerhof, 25.5.2012
3 Wien, Musikverein, Gläserner Saal, 4.4.2011 / Recorded by ORF
4-6 Wien, Musikverein, Großer Saal, 3.10.2010 / World premiere / Recorded by ORF

Recording supervisors: 1 Franz Josef Kerstinger,

2,4-6 Florian Rosensteiner, 3 Gottfried Zawichowski

Recording engineers: 1 Norbert Stadlhofer, 3 Robert Pavlecka,

4-6 Josef Schütz

Mastering/cut: 1,3 Christoph Amann, 2,4-6 Florian Rosensteiner

Final mastering: Christoph Amann

Publisher: Musikverlag Doblinger

Co-production: Erste Bank, Klangforum Wien



Klangforum Wien

Thomas Frey *flutes*
Markus Deuter *oboe*
Olivier Vivarès *clarinet*
Lorelei Dowling *bassoon*
Gerald Preinfalk *saxophone*
Christoph Walder *horn*
Anders Nyqvist *trumpet*
Andreas Eberle *trombone*
Gunde Jäch-Micko *violin*
Dimitrios Polisoidis *viola*
Benedikt Leitner *violoncello*
Alexandra Dienz *double bass*
Krassimir Sterev *accordion*
Adam Weisman *vibraphone*

Ensemble Kontrapunkte

Peter Keuschnig *conductor*
Gertrude Rossbacher *solo viola*
Heidrun Lanzendörfer *flute*
Ariane Keuschnig *clarinet*
Thomas Fichtinger *bass clarinet*
Michaela Reingruber *saxophone*
Benjamin Schmidinger *drums*
Volker Kempf *harp*
Clara Torbova *piano*
Josef Pitzek *double bass*

- 1 *Commissioned by: Erste Bank*
2 *Commissioned by: Music competition Gradus ad Parnassum*
4 *Commissioned by: Festspielhaus St. Pölten*



bm:uk



Verzweigendes Begegnen. Zur Musik von Gerald Resch

von Ferdinand Schmatz

versuchen:

Lausche –
und fliege mal!
Wie kannst du das verlangen, zu fliegen?
Lausche, du wirst hören, dich ganz sacht erheben.
Schein hin, Schein her.
Mit dem Mundstück.
Es schien ja fingerfertig, scheint Knoten zu öffnen, immer hin.
Quer durch –
ein Fenster.
(Kein Gott flog).

genau:

Da stehen sie, der Reihe nach stetig anders:
Ein Ahorn. Eine Eiche. Eine Birke. Eine Buche. Eine Zypresse. Ein Käfer.
Rot. Weiß. Grün.
Diskrete Modelle, ha!

leicht:

Rot, ich weiß. Der Käfer grün, weißt du? Der Wind streicht über die Blätter. Der Käfer hebt die Flügel an. Wie kannst du verlangen, dass er fliegt?

anschaulich:

Er wird sich im Schein über den Wald erheben. Der Strahl des Lichts wird ihn tragen und lauschen lassen, wie dich sein Flügelschlag beruhigt. Die Buche erscheint dir dann als Ahorn. Sein Flügel wird rot. Die Birke blieb weiß, es schien, das ist ein Lichtstrahl aus dem Käferflügelklang.

vielschichtig:

So geht das ineinander über. Es steht zu Buch, aber die Buche erhebt sich, mit uns. Wir springen vom Ton zum Klang, von r, o, t zum Rot. Oder Weiß. Das Tor ins Grün ist offen. Wir sind es aus Tochter und Sohn (Mendels Mandel, bittersüß).

Die Buchstaben vibrieren im Flügelschlag der Töne zum Bedeutungsklang – nie nur ser(t)iös.

Dieser ganze Wald, zum Schießen (friedliches Lächeln, Scheißwald, na ja!)

Viele sind da. Das waren einige mehr. Sie rufen sich was zu, öffnen die Arme, und hören, was die anderen hören. Diese hören, was sie rufen und zugerufen bekommen. Sie bauen und füllen einen fülligen Körper.

schnell:

singt etwas, springt und klopft oder brummt. Es füllt die Backen mit mehr als Luft, zischt hinaus, wird eingefangen vom Ohr. Anderes blickt, rund, im Zischenden oder Erhallenden, aus Tonfiguren in Fugen: Eichen, Birken, Käfer, Farben im Wind so einen Stillstand weiter wandelnd.

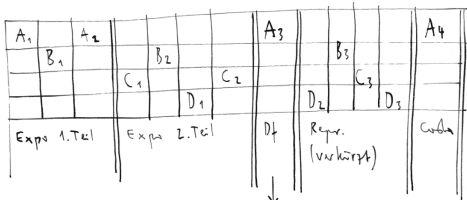
Viele sind JETZT, doch verschieden zusammen. Blätterrot und Stammgrün, Birkenbuchen. Sie wachsen auch zurück und blicken sich über die eigene Schulter nach vorn. Fallen sanft in ein längeres Grübeln. Wie sich erheben über diesen Wipfeln? Der Wald ist einzig aus nie vereinzelt Bäumen. Spinnt sich fein, verbindet und breitet sich aus. Überlagert sich mit dem Atem der Blätter. Ähnlich in den Stämmen, aber anders im Gezweig. Unmittelbar im Fluss, kehrt er als Quelle mittelbar wieder. Steht spiegelnd, sehnt, wartet – vielleicht glitzert ein Antlitz. Weiter hinaus ins Land. Ins Land: Dort! Wer? Wir – alle lauschen, vergnügt verjüngt, wo ist das Ufer?

Weit entfernt nahe. So als wäre der Buche ihr Buch, wo wir standen zu Buche, aber jetzt nicht mehr. Wir bewegen uns, wir springen mit, Ton zu Klang, liegen beieinander, der Flügelschlag vibriert, stimmig, macht uns klar:

Formplan 2. WS

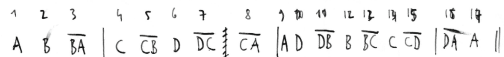
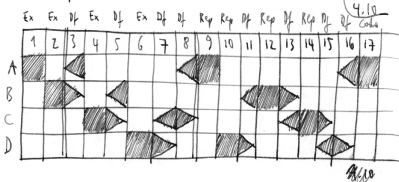
3.10

4.10



jeweils Horn
4, 8, 15 ?

mit unregelmäßigen
Anweisungen:
A₁, B₁, A₂, A₃
↓
Horn
aufwerfen



4
4
4
4
4
5

CODA
4 »

(233)

Cantus Firmus (2010). early sketches.

Collection Serti (2011). T 233. Coda. © Doblinger, Wien



Abschied vom Viktorianischen Zeitalter der Neuen Musik

Wolfgang Fuhrmann

Schon zu oft ist die Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert als eine Geschichte der Befreiung oder Emanzipation geschrieben worden: Emanzipation der Dissonanz, des Geräuschs, der Interpreten, Befreiung der Musik vom Werkbegriff, von der kompositorischen Planung, vom Notentext, ja von der vermeintlichen Reduktion auf bloße Klänge und so weiter und so fort. Jeder Versuch, diese anarchisch-revolutionäre, wenn nicht gar irrationale Befreiungsbewegung in neue Verfahren und Systeme zu bannen, angefangen bei der Dodekaphonie über den Serialismus bis hin zu mathematischen Verfahren und ähnlichem, sei gescheitert und habe zur babylonischen Vielfalt nur beigetragen. So lautet die Emanzipationsgeschichte.

Im Rückblick ergibt sich aber auch ein anderer, ein gegenläufiger Aspekt. Für jede Befreiung hat es auch wieder ein Verbot gegeben. Die emanzipierte Dissonanz hat die Tonalität unter Verdacht gestellt, der Serialismus hat alle Gestalthaftigkeit, gar rhythmisch-metrische Stabilität aufheben wollen, die *minimal music* hat in ihren Verfahren wieder einen anderen „Kanon des Verbotenen“ etabliert. Zumindest aus der mitteleuropäischen Sicht, einer von Darmstadt und Donaueschingen und dem Pariser IRCAM und immer auch vom Schatten des Nationalsozialismus geprägten Sicht, gab es immer etwas, was man als Komponist(in) nicht durfte,

oder womit man das Risiko einging, als regressiv, reaktionär, ja anti-aufklärerisch gescholten zu werden.

Im Nachhinein erscheint daher die Emanzipationsgeschichte dessen, was man emphatisch Neue Musik mit großem N nannte, als eine Geschichte der Ge- und Verbote, als ein von „Du darfst nicht“-, „Das macht man nicht“-, „Das schickt sich nicht“-Schildern übersätes Gelände, kurzum, als ein neues Viktorianisches Zeitalter voll pruder Beklemmungen und ängstlicher Verhaltensweisen. Die harmonische Tonalität, nicht als in dreifachen Anführungszeichen ironisiertes Zitat, sondern als wahrhaftes Ausdrucksmittel zu berühren, das war über lange Jahrzehnte (und ist es in manchen Quartieren noch immer) so verpönt, wie es im 19. Jahrhundert als undenkbar galt, das Thema Sexualität öffentlich zu machen.

Der Verhaltenskanon dieses Viktorianischen Zeitalters der Neuen Musik hat sich im Zuge der sogenannten Postmoderne-Diskussion seit dem Ausgang der 1970er Jahre um einiges gelockert; aber er ist immer noch weit davon entfernt, außer Kraft gesetzt worden zu sein. Immer noch reagiert man beinahe unwillkürlich auf die Wiederaufnahme von Ausdrucksformen und Strukturen der Vergangenheit mit wertenden Befunden wie „traditionell“, „konservativ“ oder gar „reaktionär“, als gäbe es noch einen Begriff vom musikalischen Fortschritt, an dem sich solche Befunde messen ließen. Haben wir aber die Idee eines musikalischen Fortschritts als Realisierung einer geschichtsphilosophisch verhängten „Tendenz des Mate-

rials“ endgültig zu den Akten gelegt (und das scheint ja das Ergebnis der Postmoderne-Diskussion gewesen zu sein), dann machen nicht nur solche Urteile keinen Sinn mehr. Dann muss auch die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts neu geschrieben werden; oder kann gar nicht mehr als sinnvolle Geschichte geschrieben werden. Dann ist „Fortschritt“ keine Kategorie der Musikgeschichte als des Weltgerichts, sondern eine ähnlich verblasste historische Begrifflichkeit wie „Zukunftsmusik“.

Und dann steht Komponisten wie Gerald Resch ein neues Feld offen. Resch, Jahrgang 1975, ist ein Komponist, der sich keinen Tabus unterwirft und keinem „Kanon des Verbotenen“ huldigt, ohne sich aber auf die Rolle eines Revisionärs oder Schlimmeres einlassen zu wollen. Seine Musik, im Idiom deutlich der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts verpflichtet, arbeitet oft mit plastischen (wenn auch nicht konventionellen) Formen, die Texturen oder Charaktere deutlich voneinander abheben. Während viele seiner Kolleg(inn)en, in einer offenbar unentbehrlichen Absetzbewegung zum 19. Jahrhundert, in gegebenem Zusammenhang darauf bestehen, sie seien keineswegs an Virtuosität interessiert, und eine außermusikalische Bezeichnung weise auf alle möglichen „strukturellen“ Anregungen hin, nur um Gottes Willen nicht auf eine Art Programmmusik – interessiert sich Resch ganz unbefangen für Virtuosität und auch für außermusikalische Bezüge. Die massive und doch meist ausgesprochen durchsichtig und leicht klingende Sinfonie *Cantus Firmus* zeugt von Reschs Interesse an (orchestraler oder so-

listischer) Virtuosität, auch an Ostinatobildungen mit stockendem oder drängendem Puls, die anderen Komponierenden als zu direkt, zu körperhaft, zu sinnlich erscheinen könnten. Die Abschnittsbezeichnungen in Reschs *Ein Garten. Pfade die sich verzweigen* – etwa „Weide“, „Lichtung“, „Teich“, „Baum“, „Bach“ – sprechen Landschaftswahrnehmungen an, deren sinnlicher Eindruck in das Werk, mal mehr, mal weniger deutlich, eingegangen ist. Auch an den Ausdruckswerten der Tradition ist Reschs Musik interessiert: immer wieder, so zu Beginn von *Ein Garten*, werden tonale Zusammenklänge hergestellt. Nicht zuletzt geht Resch mit dem mittlerweile doch schon recht abgegriffenen Repertoire ungewöhnlicher Spieltechniken sehr sparsam um: Die meisten Klänge in seinen Stücken entstammen Instrumenten, die auf herkömmliche Weise bedient werden. All das könnte naiv erscheinen, zu wenig sophisticated für die scharfe Konkurrenz, die im Neuen Musik-Betrieb so gut herrscht wie anderswo, zu wenig aufs „Interessante“ bedacht. „Es wäre manchmal schön“, sagt Resch, „einen etwas dilettantischeren Blick auf die Dinge zu entwickeln“. Und er verweist auf den österreichischen Augustinerpater Gregor Mendel, der abseits der großen Forschungsstätten seiner Zeit mit dem einfachsten Stoff, der Erbse, die Gesetze der Genetik entdeckt habe.

Mit solchen ganz schlichten Erbsen, scheint es, arbeitet auch Gerald Resch gerne, und seine genetischen Experimente bringen die wunderbarsten Früchte. Am frappantesten unter den Stücken dieser Aufnahme mag das kürzeste

anmuten, *Figuren* für Soloklarinette, ein 2009 für den Wettbewerb junger Musiker(innen) „Gradus ad parnassum“ als Auftragskomposition entstandenes Stück. Resch, der in Linz Musikanalyse und -geschichte und in Wien Tonsatz, Formenlehre und Gehörbildung unterrichtet, hat diesem Stück ganz didaktisch eine Analyse des Formgerüsts mitgegeben und dieses sogar durch Ziffern klargemacht. Es beginnt mit der Exposition vier klar unterschiedener Charaktere, deren Namen „Signal“, „Linie“, „Raster“ und „Ebenen“ sprechend genug sind, und die dann auf unterschiedliche Weise kombiniert und schließlich in eine Reihe von Auflösungsfeldern geführt werden. Die äußerste Reduktion und Ökonomie der Mittel, die scheinbar schlichte formale Struktur und der Vorspielstückcharakter können aber nicht über die Sorgfalt hinwegtäuschen, mit der da Gestalten oder Timbres, Bewegungsmuster oder Stillstände ausgehört werden. Sehr sparsam werden Vierteltöne und an einer Stelle Mehrklänge (Multiphonics) eingesetzt – und man erlebt diese eigentlich alltäglichen Techniken wie neu.

Im Grunde kommt in diesen sechseinhalb Minuten schon alles zusammen, was Reschs Komponieren ausmacht. Es sagt dem Viktorianischen Zeitalter der Neuen Musik Adieu, ohne sich aber mit jenen gemein machen zu wollen, die es, in sturer Opposition gegen das Neue, immer schon besser gewusst haben wollen. Ob er keine Berührungsgänge kenne wegen über der auf manchen seiner Mittel lastenden Tradition, habe ich ihn gefragt. „Mir fehlen die Berührungsgänge nicht“, antwortete Resch,

„– aber ich versuche, mich nicht zu fürchten.“ Das liegt natürlich nahe bei einem Stück, das die Traditionslast schon im Namen trägt, und das im Auftrag des Festspielhauses St. Pölten komponiert wurde für ein Programm, das in der zweiten Hälfte Mendelssohns *Lobgesang*-Symphonie enthielt. *Cantus Firmus*, eine „Sinfonie für Orchester und Chor ad libitum“, operiert auch in den Satzüberschriften mit hochgradig aufgeladenen Begriffen: Corale e Passacaglia, Quasi una Sonata, Aria e Finale. Fast alles an diesem Stück ist aus den ersten 23 Takten des ersten Satzes abgeleitet, nicht nur der Variationszyklus der Passacaglia, sondern beispielsweise auch die Aria, deren Tubasolo an Fafner erinnern könnte, aber tatsächlich auf Ravels Konzert für die linke Hand Bezug nimmt. Diese ersten 23 Takte bestehen aus einem Choral über das Psalmwort: „Deine Güte reicht, so weit der Himmel ist, und Deine Treue, so weit die Wolken ziehn“. (Und obwohl der Chor ja auch weggelassen werden kann, ist dieser Text, um das Unzeitgemäße auf die Spitze zu treiben, dem Komponisten eben so wenig bloßes „phonetisches Material“, wie die Inschrift S. D. G. am Schluss große Pose ist.)

Die beschriebenen Charakteristika gelten auch für den *Garten*. Wesentlicher als die bereits erwähnten Anklänge an die Tonalität zu Beginn und im Verlauf des Werks ist vielleicht der Eindruck, dass die musikalische Bewegung immer wieder um bestimmte tonale Zentren oder Intervallkonstellationen kreist – nicht notwendigerweise im Sinne der harmonischen Tonalität, aber doch einer Ordnung im Ton-

raum, die für Orientierung sorgt. Obwohl gerade in diesem 2000 entstandenen Werk, mithin dem ältesten der Aufnahme, ein großes Interesse an unvorhersehbaren (unvorhörbaren) Entwicklungen und Gesten und an „verfremdenden“ Techniken unverkennbar ist, mithin an einer Rhetorik der Neuen Musik, die Reschs spätere Arbeiten kritisieren. Vielleicht kann man es als das wesentliche Zeichen von Gerald Reschs seitdem zurückgelegten kompositorischen Weg ansehen, für das Hören keine entropische Flut an Informationen zu schaffen, sondern Reduktion von Komplexität, Klarheit des Hörens, ohne dem Irrglauben zu verfallen, das letztlich rätselhaft, irrationale Klang-Zeichen reiner Instrumentalmusik irgendwie rationalisieren zu können (oder auch nur zu wollen). Für die Schönheit von Reschs Musik, ihre Poesie, aber auch ihren Humor steht schließlich das jüngste Stück, *Collection Serti*. Es beginnt mit einem Klang, den jeder kennt, der Konzerterte besucht, der aber auf Tonträger, und schon gar in einem Werkzusammenhang, kaum je zu

hören ist. Diese Eröffnungsgeste, in die das Stück zuletzt zurückläuft, ist aber keineswegs Ausdruck von „Kritik am Konzertritual“, wie sie es etwa in einem Stück der Revolte wäre. Eher lässt sie sich auf die unvermutete Schönheit zufälligen Klingens ein, um daraus in quasi-organischem Weben Übergänge und Kontraste herauszulösen, die Abschnittstitel tragen wie „Ausbreitung“, „Drift“, „Hoquetus“, „Seestück“ (das zu Resch tatsächlich durch den Blick aus dem Arbeitszimmer auf einen See gekommen ist), „Kanon“ (den man tatsächlich hören kann), „Mixtur“ oder – ein von Resch besonders geliebtes Formverfahren – „Reprise rückwärts“. In solchen Titeln, die konventionelle und unkonventionelle Begriffe der Formenlehre mit Metaphern oder Bildern vermischen, zeigt sich die Freude an einer bewusst unreinen, aber nicht formvergessenen, einer bildhaften statt bilderstürmerischen, einer neugierigen, aber nicht mehr novitätsversessenen Musik. *Collection Serti* stimmt ein auf ein nicht anti-, sondern transviktorianisches Zeitalter der Musik.

⑦ Ebenen / Linie

Figuren (2009), T. 174. Ebenen/Linie. © Doblinger, Wien

Ramifying Encounter. On the music of Gerald Resch

by Ferdinand Schmatz

try:

Listen-
and fly!

How can you expect that - to fly?

Listen, you will hear, ascending gently.

Illumination here, illumination there.

With the mouthpiece.

It appeared seemingly nimble, appearing to open knots,
continuing along.

Straight through -
a window.

(No God flew.)

precisely:

There they stand, each row consistently different:

A maple. An oak. A birch. A beech. A cypress. A beetle. Red. White. Green.

Discrete models, ha!

easy:

Re(a)d (eye[,s]) white(s) (the beetle[,s]) green(s). The wind sweeps across the leaves.

The beetle lifts his wings. How can you expect that it will fly?

ostensively:

It will ascend above the forest luminously. The light's ray will carry and let it listen, just as the beating of its wings calmed you. The beech appears to you then as a maple. The beetle's wing turns red. The birch remained white, illuminated a ray of light appearing from the sound of the beetle's wing.

multi-faceted:

Thusly, it all interpenetrates, adhering to the bark, but the beech ascends - with us. We spring from pitch to sound, from r, e, d to Red. Or White. The gate to Green is open. We comprise it, daughter and son (Mendel's almond, bittersweet).

The tree roots, in the pitches' wing-beat, vibrate into the sound's meaning - never only serious

This whole forest, what a riot (peaceful smiling... yep, damn forest!)?

Many are there. They were a few more. They call out something to themselves, open their arms and hear what the others hear, who hear what they call and what is called out to them. They build and fill out a full body.

quickly:

it sins, springs and knocks or hums. It fills one's cheeks with more than air, sibilantly whizzing out - there, where it will be caught by the ear. Something else peeks around in the whizzing sibilant-ing or resound-ing, comprised of pitched figures in fugues: Oaks, birches, beetles, colors in the wind everchanging into a further stasis - moment of truce.

Many are NOW, however differently together. Leaf-red and Trunk-green, Birch-beeches. They also grow back and glance at themselves over their own shoulder forward, fall softly in long rumination. How to ascend over these treetops? The forest is comprised singularly of trees never unified, spins itself finely, intertwines and spreads out, superimposes on itself the leaves' breath. Similar in roots, but different in ramified growth. Un-intermediatedly in the river, it returns mediated as source, stands reflective, yearns, waits - perhaps a visage will gleam. Further out to the countryside. To the countryside: there! Who? We - all listen, rapturously rejuvenated, where is the riverbank?

An all too distant nearby, just as if the beech's book was where we stood, adhering to its bark, but no longer. We move, we spring with, pitch to sound, lay side by side, the wing-beat vibrates, harmonious, for us illuminating:

Translated by Noah Zeldin

Farewell to the Victorian Era of New Music

Wolfgang Fuhrmann

Far too often, the history of 20th century music has been written as the history of emancipation and liberation: the emancipation of dissonance, sound and performers; the liberation of music from the concept of 'work,' compositional design, notation and even from the supposed reduction to pure sounds; and so on and so forth. Each and every attempt to capture this anarchistic-revolutionary, if not entirely irrational, liberation movement in new processes and systems, begun by dodecaphony, furthered by (total) serialism, until assumed by mathematical and similar processes, have failed and simply contributed to Babylonian pluralism. Or so the history of emancipation reads.

In retrospect, however, this produced another, contradictory aspect. For each new liberation, there was always another prohibition: the (then newly) emancipated dissonance placed tonality under suspicion; serialism wished to nullify any mere semblance of figure or Gestalt and even any rhythmic or metric stability; and minimalism, in its formal procedures, established yet another "canon of the prohibited." At least from the Central European perspective, a perspective informed by Darmstadt, Donaueschingen, the Parisian IRCAM and also still by the shadows of Nazism, there was always something, which a composer was not allowed to do, or with which the composer risked scolding for being regres-

sive, reactionary and even anti-Enlightenment. Thus, in hindsight, the history of emancipation, which one emphatically named New Music with a capital N, appears to be the history of commandments and prohibitions, a history of a terrain strewn with signposts reading "you may not," "we don't do that" and "that is improper" - in a word, a new Victorian era full of prudish trepidation and anxious retention. Diatonic tonality, not as an ironic quote surrounded by triple quotation marks, but as a true means of expression used to affect, was taboo for decades (and still is in many quarters), just as, in the 19th century, it was unthinkable to discuss the topic of sexuality publically.

The canon of demeanor of this Victorian era of New Music has relaxed a bit in the course of the so-called postmodern discussions since the close of the 1970s - however, this era is still far from its abrogation. One still reacts almost instinctively to the resumption of past forms of expression and structures with judgmental opinions like "traditional," "conservative" or even "reactionary," as though there was still a concept of musical progression, against which such opinions could be measured. However, if we have definitively shelved the idea of musical progression as the realization of a historically and philosophically determined "tendency of materials", then such judgements no longer make sense. Then, the history of 20th century music must also be written anew, or it can no longer be written as meaningful history. Then, "progress" is not a category of music history as the Last Judgement, but rather a similarly de-

clined and faded historical conceptualization like "music of the future."

And then, a new field stands open for composers like Gerald Resch. Resch, born in 1975, is a composer, who submits to no taboos and reveres no "canon of the prohibited," without, however, wishing to assume the role of a revisionist or something worse. His music, in an idiom clearly owing to 20th century New Music, often works with plastic (if not conventional) forms, which clearly separate out texts or characters from one another. While many of his colleagues, in an apparently necessary disengagement or extrication from the 19th century, insist (in the appropriate context) that they are not at all interested in virtuosity and that an extramusical denotation could refer to possible "structural" sources of inspiration - just, for the love of God, not to any sort of program music -, Resch is uninhibitedly interested in virtuosity, as well as extramusical references. The massive and yet most pronouncedly transparent and light-sounding symphony *Cantus Firmus* gives evidence to Resch's interest in both orchestral and soloistic virtuosity and also in the creation of ostinati with pulses both faltering and driving, which could seem to other composers too direct, too physical or too bodily. The sectional markings in Resch's *Ein Garten. Pfade die sich verzweigen* [A garden. Paths, which branch out], like "pasture," "clearing," "pond," "tree" and "creek," address the perception of nature, the sensuous imprint of which in the work is at times more, at times less clear. Resch's music is also interested in tradi-

tional values of expression: again and again, as in the beginning of *Ein Garten*, he constructs tonal harmonies. Not least, Resch utilizes the now truly worn repertoire of unusual playing techniques very economically: most of the sounds in his pieces derive from instruments employed in a conventional manner.

This could all appear naïve, insufficiently sophisticated or to have too little concern for that which is "interesting" for the harsh competition, which dominates the New Music industry as well as anywhere else. "Sometimes, it would be great to develop a somewhat more dilettante view of things," states Resch. And he references the Austrian Augustinian priest Gregor Mendel, who, secluded from the great research institutions of his time, discovered the laws of genetics from the most simple of materials, the pea. It seems that Gerald Resch too gladly works with such modest peas - and his genetic experiments bear the most wonderful fruits. Perhaps the most striking of the pieces on this recording is the shortest of them all, *Figuren* [Figures] for solo clarinet, a piece commissioned by the competition for young musicians, "Gradus ad parnassum," in 2009. Resch, who teaches musical analysis and music history in Linz and composition, musical form and aural skills in Vienna, gave, in an entirely didactic fashion, an analysis of the piece's formal structure to accompany it, which he further clarified through the use of figures. It begins with the exposition of four clearly differing characters, whose names "signal," "line," "grid," and "levels" are sufficiently self-explanatory. These are then

combined in various ways and finally executed in a sequence of planes of resolution. The extreme reduction and economy of means, the apparently modest formal structure and the prelude-like character could, however, not belie the rigor, which enables the audible discernment of the shapes or timbres and patterns of motion or silences present. Quarter tones and, in one passage, multiphonics are used sparingly - one experiences these, what are in actuality, ordinary techniques as something new. In principle, everything that constitutes Resch's composing convenes in these six and a half minutes, saying adieu to the Victorian era of New Music, without, however, wanting to fraternize with those others, who, in stubborn opposition to that which is new, have always known better, or at least wanted to. I asked him if he feared contact with any of this compositional means, many of which stem from a burdensome, load-ened tradition. "The anxiety aroused by such contact is certainly there," he answered, "but I try not to be afraid."

Such anxiety, of course, is only natural when it comes to a piece that already bears the burden of tradition in its very name and that was commissioned by the St. Pölten Festspielhaus for a program, which contained Mendelssohn's *Lobgesang*-Symphonie in its second half. *Cantus Firmus*, a "Symphony for Orchestra and Choir ab libitum," also applies a highly loaded terminology in its sectional headings: Corale e Passacaglia, Quasi una Sonata, Aria e Finale. Nearly everything in this piece is derived from the first 23 measures of the first section: not only the

cycle of variations of the passacaglia, but also, the aria for example, the tuba solo of which may remind one of Fafner but actually makes reference to Ravel's Concerto for the Left Hand. The first 23 measures consist of a chorale over the psalm line: "Your benevolence reaches as far as heaven, and your fidelity as far as the clouds drift." (And even though the choir can also be omitted, this text, in order to carry the anachronistic to the extreme, is to the composer so little mere "phonetic material," as the inscription S. D. G. at the end is mere pose.)

These described characteristics also hold true for *Ein Garten*. The impression that the musical movement circles again and again around certain tonal centers or constellations of intervals - not necessarily in the sense of diatonic tonality, but rather, in the sense of a disposition in the piece's ambit of pitch and sound, which ensures orientation - is perhaps more present to the listener and more essential to the piece than the previously mentioned echoes of tonality at the beginning and throughout the course of the work. That being said, there is, in this piece from 2000 (and therefore, the oldest on this recording), unmistakably a great interest in unforeseeable (unforehearable) developments and gestures and in "alienating" techniques, and thus, in a New Music rhetoric, which Resch's later works criticize. Perhaps, one can view this as the present sign of Gerald Resch's reserved compositional path since that period, a path, which, rather than creating an entropic flood of information for the listener, provides a reduction of complexity and clarity of listening,

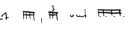

without falling prey to the illusion of being able (or also simply desiring) to somehow rationalize the ultimately mysterious and irrational sound-signs of pure instrumental music.

Finally, the youngest piece, *Collection Serti*, stands for the beauty of Resch's music, its poetry, but also its humor. It begins with a sound that is known to every concertgoer but that is rarely heard on recordings or even simply within the context of a full piece. These opening gestures, to which the piece ultimately returns, is, however, in no way an expression of a "critique of the concert ritual," as it would probably be in a work of revolt. Rather, it sinks into the unexpected beauty of random tintinnabula-


tion, woven together quasi-organically, in order to release therefrom transitions and contrasts, which have sectional titles, such as "expansion," "drift," "hoquetus," "sea-piece" (which actually came to Resch through the view of the sea from his work room), "canon" (which one can actually hear), "mixture" or - a formal process particularly favored by Resch - "reprise in reverse." In such titles, which blend unconventional concepts of musical form with metaphors or images, the joy of a music that is consciously impure, but not forgetful of form, eidetic instead of iconoclastic, curious but no longer forgetful of novelty presents itself. *Collection Serti* attunes to a trans-(and not anti-)Victorian era of music.

Translated by Noah Zeldin


① "Stimmleitung": Elemente manipuliert, bei WH variieren:
 z.B. 2-4-4-4
 z.B. + 1/4
 z.B. + 1/8 + 1/8 (1 spärlich)




rhythm: Speed →  und 

Elemente: "Korale"
 Element: "Polyphonie"
 Element: "Ampfeln"



Wichtig: d. selten 1. erleben für Belebung
 rh. diese erwidelt sich durch Umkehrung & jeweils betonen die Hand
 z.B. Str. (→ Para Beginn!)

Regelung: ein Element ()

Harmonik: Viel. Funktionen gleichzeitig, mehrere die harmon. mehrere Funktionen gleichzeitig haben, z.B. 8-Klänge 1-8:
 Bass   
 3-5-6-8-7
 KP. 2-4-6-7

Cantus Firmus (2010), early sketches.

Handwritten musical sketches for "Cantus Firmus" (2010). The sketches are on a page with a grid of measures numbered 1 to 22. The top section shows a melodic line with a circled "RL" and a "Klang" section with complex rhythmic patterns. Below that is a "Vokalpart" section with a similar rhythmic pattern. The middle section is a "Vokalpart" with a circled "3. Satz!" and a circled "1". The bottom section is a "Vokalpart" with a circled "1" and a circled "2". The sketches are annotated with various symbols and numbers.

Cantus Firmus (2010). sketches.

Gerald Resch

Gerald Resch, geboren 1975 in Linz, studierte von 1993-2002 Komposition in Wien, Köln und Graz unter anderem bei Michael Jarrell, York Höller und Beat Furrer, ebenso wie Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte an der Universität Wien. Seit 2004 unterrichtet er Musikanalyse und Musikgeschichte an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz und seit 2008 Tonsatz, Formenlehre und Gehörbildung an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien. Weiters ist er seit 2006 Musikkurator der Alten Schmiede Wien. Gerald Resch erhielt im Laufe seiner Karriere zahlreiche Preise und Stipendien wie zum Beispiel das Österreichische Staatsstipendium für Komposition 2003 und den Förderungspreis der Stadt Wien für Komposition 2011. Vor kurzem wurde er für das Programm NASOM (New Austrian Sound of Music) zur Verbreitung eigener Werke im Ausland ausgewählt. Seine Werke wurden von namhaften Ensembles wie dem Klangforum Wien, dem RSO Wien oder dem Ensemble „die reihe“ gespielt und kamen bei renommierten Festivals wie Wien Modern oder bei Soundings London zur Aufführung. Über seine eigene Musik und deren Kompositionsprozess schreibt er: „Meine Musik geht von Beobachtungen aus meiner Lebenswelt aus. Begegnungen, Verzweigungen, abstrakte Muster etc. können den Beginn eines Musikstücks inspirieren. Ich mag Überlagerungen, unvorhersehbare Perspektivenwechsel und heimliche Symmetrien. Außerdem mag

ich es, aus einfachem Material Weiterentwicklungen zu erfinden, die logisch sind und trotzdem überraschen.“

www.geraldresch.at

Gerald Resch was born in Linz, Upper Austria, in 1975. From 1993–2000, he studied composition with Michael Jarrell at the University of Music, Vienna. A scholarship at the music university Cologne 1995-1996, where he worked with York Hoeller, stimulated Resch's interest for working with organic sound sculptures. From 2001 to 2002 Gerald Resch was a postgraduate student of Beat Furrer in Graz, which was an important experience for his development of musical economy. Since 2004 he teaches musical analysis at the Bruckner-University Linz and since 2008 he works as senior lecturer for harmony and counterpoint at the University of Music and Performing Arts Vienna. Gerald Resch received numerous awards and scholarships like an Austrian State Scholarship for composition in 2003, the talent award of the City of Vienna for composition in 2011 and the ongoing selection for NASOM (New Austrian Sound of Music) for the distribution of his music abroad. The earliest commissions for his works date back to the year 2000 and include works for renowned festivals like Wien Modern and Festival Klangfluss. His works have been written for and performed by important ensembles such as the Klangforum Wien, RSO Wien or the Ensemble "die reihe" in

Austria and abroad. Gerald Resch states about his own work: "My music has its origin in observations made in my living environment. Encounters, junctures, abstract patterns etc. all are able to inspire the beginning of a composition. I like superimpositions, unforeseen changes of perspective and hidden symmetry. I also like to invent logical but surprising developments of simple material. Mostly I use succinct note sequences from which motivic groupings, harmonic space, rhythms, proportions and the possibility of musical context are organically derived."

www.geraldresch.at

Stefan Neubauer

Bereits während seiner Schulzeit am Linzer Musikgymnasium studierte der gebürtige Oberösterreichler Stefan Neubauer Klarinette, zunächst am Linzer Brucknerkonservatorium bei K.M. Kubizek und später an der Wiener Musikhochschule bei P. Schmidl und J.Hindler, wo er auch sein Konzertdiplom mit Auszeichnung erhielt. In Folge besuchte er Meisterkurse bei Alfred Prinz und Howard Klug. Stephan Neubauer sammelte Erfahrung als Orchesterklarinetist in vielen namhaften Orchestern wie z.B. dem Gustav-Mahler-Jugendorchester, bei den Wiener Philharmonikern, dem ORF-Radiosymphonieorchester und dem Tonkünstlerorches-

ter Niederösterreich. Ein besonderes Interesse verbindet Stefan Neubauer mit der Neuen Musik. Sowohl als Solist, als auch als Ensemblemitglied der Formationen Ensemble des 20. Jahrhunderts und Ensemble Wiener Collage, sowie als Gast der Ensembles die reihe und Klangforum Wien beschäftigt er sich mit den unterschiedlichsten Ausprägungen Neuer Musik. Zahlreiche CD-Aufnahmen, Uraufführungen und Widmungen belegen diese Arbeit.

Stefan Neubauer started his higher artistic education rather early as he began to attend clarinet lessons at the Bruckner conservatory while still in high school in Linz, Upper Austria. Later he moved to Vienna to study at the University of Music with P. Schmidl and J. Hindler where he graduated with distinction. To perfect his playing style he attended master courses of Alfred Prinz and Howard Klug. Later on he gained experience at various Austrian orchestras such as the Gustav-Mahler-Jugendorchester, the Wiener Philharmoniker, the ORF-Radiosymphonieorchester and the Tonkünstlerorchester Niederösterreich. Contemporary music is one of Stefan Neubauer's passions which lead to cooperations as soloist and ensemble performer with the Ensemble des 20. Jahrhunderts, the Ensemble Wiener Collage, the ensembles die reihe and Klangforum Wien. Various CD-productions, premiers and dedications prove Stefan Neubauer's ambition in this genre.

Gertrude Rossbacher

Gertrude Rossbacher, seit 2004 Solobratschistin des Tonkünstler-Orchesters, begann ihr Studium an der Universität für Musik und darstellende Kunst bei Karl Stierhofist und setzte es in der Klasse von Hatto Beyerle fort. Ein Stipendium der Stadt Bern ermöglichte ihr die weitere Ausbildung in der Meisterklasse von Max Rostal. 1985 beendete sie ihr Studium und erhielt ein Stipendium der Herbert von Karajan-Stiftung Berlin. Sie wurde 1980 Mitglied des Wiener Kammerorchesters und spielte unter der Leitung von Herbert von Karajan und Claudio Abbado bei den Berliner Philharmonikern. Neben ihrer Konzerttätigkeit gibt Gertrude Rossbacher Meisterkurse, ist Dozentin der Viola-Gruppen in verschiedenen Jugendorchestern und hatte von 1998 bis 2003 eine Professur an der Hochschule für Künste in Bremen inne.

Gertrude Rossbacher studied viola at the University of Music in Vienna with Karl Stierhofist and Hatto Beyerle. Later she received a scholarship of the city of Bern to advance her studies with Max Rostal. In 1985 she graduated and was awarded another scholarship, this time of the Herbert von Karajan-Stiftung Berlin. Since the early 1980s she has played in the Wiener Kammerorchester and the Berliner Philharmoniker with renowned conductors like Herbert von Karajan and Claudio Abbado. Furthermore she has been Professor at the University of the Arts in Bremen from 1998 to 2003. Today Gertrude Rossbacher is course instructor for viola at various youth orchestras and instructor of several master courses.



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.

Seit seinem ersten Konzert, welches vom Ensemble noch als „Société de l'Art Acoustique“ unter der musikalischen Leitung seines Grün-

ders Beat Furrer im Palais Liechtenstein gespielt wurde, hat das Klangforum Wien unversehens ein Kapitel Musikgeschichte geschrieben: An die fünfzehnhundert 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. Über die Jahre sind tiefe Künstlerfreundschaften mit herausragenden KomponistInnen, DirigentInnen, SolistInnen, RegisseurInnen und engagierten ProgrammacherInnen gewachsen. Am Profil des Klangforum Wien haben sie ebenso Anteil, wie dieses seinerseits ihr Werk mitgetragen und -geformt hat. 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 getarnte 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 Klangforum Wien.

24 musicians from ten different countries represent an artistic idea and a personal approach that aims to restore to their art something that seems to have been lost - gradually, almost inadvertently - during the course of the 20th century, which gives their music a place in the present and in the midst of the community for which it was written and for whom it is crying out to be heard.

Ever since its first concert, which the ensemble played under its erstwhile name “Société de l'Art Acoustique“ under the baton of its founder Beat Furrer at the Palais Liechtenstein, Klangforum Wien has written musical history. The ensemble has premiered roughly 500 new pieces by composers from three continents, giving a voice to the notes for the first time. It could - if given to introspection - look back on a discography of over 70 CDs, a series of honours and prizes and around 2000 appearances in the premier concert houses and opera venues in Europe, the Americas and Japan, for renowned festivals as well as youthful and idealistic initiatives. Over the years, strong artistic and affectionate links have developed with outstanding composers, conductors, soloists, directors and dedicated programmers. These have been influential in forming Klangforum's profile, just as the ensemble has played an important part in forming and supporting the shape of their endeavours. During the last few years, individual members and the ensemble as a whole have made increasing efforts to pass on special techniques and forms of musical expression to a new generation of instrumentalists and composers.

And from 2009, owing to a teaching assignment at the University of Performing Arts Graz, Klangforum Wien as a whole could style itself "professor". All of this would remain purely superficial, if it didn't have its base in the monthly assemblies of all the ensemble's musicians and the constantly redefined artistic will of a collective for which music, finally, is nothing less than an expression of their ethos and awareness of their own share of responsibility for the present and future. And just as in their art, Klangforum Wien itself is nothing but a force, barely disguised by its metier, to improve the world. The moment they step onto the podium, the musicians know that only one thing counts: everything. Eros and the absoluteness of this conviction are at the root of the inimitable quality of their concerts.



Ensemble Kontrapunkte

Das Ensemble Kontrapunkte, obwohl der klassisch/romantischen Tradition verhaftet, spezialisierte sich seit seiner Gründung im Jahre 1965 auch auf die Kammermusik des 20. Jahrhunderts. Unter Peter Keuschnigs Leitung war das Ensemble zuerst für die Musikalische Jugend tätig, dann für das Wiener Konzerthaus, und ist seit 1974 fest an den Wiener Musikverein ge-

bunden wo es einen ständigen Konzertzyklus gestaltet. Höhepunkte der vielbeachteten Auslandsstätigkeit waren 1983 eine große Gesamtschau des zeitgenössischen österreichischen Musikschaffens in New York, die Teilnahme an der Europalia 1987 in Belgien, Auftritte beim Internationalen Festival für Neue Musik in Istanbul 1993 und vielumjubelte Konzerte anlässlich einer Japanreise 1996. Das Repertoire umfasst Kammermusik für Ensembles verschiedener Größe aus der Zeit Mozarts und Haydns bis zur heutigen Avantgarde. Aus diesem Spannungsverhältnis bezieht das Ensemble seinen interpretatorischen Ansatz für die Musik des 20. Jahrhunderts.

The Ensemble Kontrapunkte was founded in 1965 by Peter Keuschnig and specialized in works of the classical/romantic epoch and of contemporary music. After various concerts for the musical youth (Jeunesse) and at the Wiener Konzerthaus, the ensemble established a lasting concert cycle at the Wiener Musikverein. Over the years these skilled musicians toured around the world with numerous concerts and festival participations. Among the highlights of the ensembles active work are the widely received musical review about Austrian music in New York in 1983, the participation at the Europalia in Belgium in 1987 and highly acclaimed concerts in Istanbul 1993 and Japan 1996. Today the ensemble partakes in many national and international festivals such as Wien modern and has released numerous recordings of contemporary music.

Tonkünstler-Orchester Niederösterreich

Das Tonkünstler-Orchester Niederösterreich pflegt seit seiner Gründung 1907 das Konzertrepertoire der Wiener Klassik sowie der Hoch- und Spätromantik. Heute gehören die Werke der Moderne ebenso selbstverständlich dazu. In den letzten Jahrzehnten führten zahlreiche Tourneen die Tonkünstler nach Deutschland, Spanien, Großbritannien, Slowenien, in die baltischen Länder und nach Japan. Die Einbeziehung von Genres wie Jazz und Weltmusik im Rahmen der Plugged-In-Reihe sichert den Tonkünstlern ebenso einen fixen Platz am Puls der Zeit wie auch das Aufführen der Werke der Gegenwart. Unter jenen finden sich auch Auftragskompositionen von Krzysztof Penderecki, Kurt Schwertsik, Arvo Pärt, Christian Muthspiel, Heinz Holliger, Cristóbal Halffter und Tan Dun. Als erstes österreichisches Orchester richteten die Tonkünstler 2003 eine Abteilung für Musikvermittlung ein.

The Tonkünstler-Orchester Niederösterreich was founded in 1907 and dedicated its repertoire to the romantic and classical music period. Later on modernistic and contemporary works were added and are played until today. Over the years the orchestra toured around the world and even included Jazz and world music elements in its Plugged-in concert series. During the orchestras artistic career they commissioned many works by contemporary composers

such as Krzysztof Penderecki, Kurt Schwertsik, Arvo Pärt, Christian Muthspiel, Heinz Holliger, Cristóbal Halffter und Tan Dun. In 2003 the Tonkünstler were the first Austrian orchestra to found a department for the spreading and promoting of music.

Peter Keuschnig

Peter Keuschnig, geboren in Wien, studierte Dirigieren am Konservatorium der Stadt Wien und der Hochschule für Musik, sowie Musikwissenschaft an der Universität Wien. Anschließend führte er weitere Studien bei Ferenc Fricsay und Bruno Maderna durch und gründete schließlich 1965 das Ensemble Kontrapunkte, dessen Repertoire von der Klassik bis zur Avantgarde reicht. Peter Keuschnig ist dreifacher Alban Berg-Preisträger, war langjährig Präsident der IGMM-Österreich und zwischen 1984 und 1994 musikalischer Leiter des Theater des Westens in Berlin. Er leitet führende Orchester in Europa, Japan und Amerika und ist unter anderem Gast an den Opernhäusern von Wien, Salzburg und Berlin sowie bei verschiedenen Festivals.

Peter Keuschnig, born in Vienna, studied conducting at the Vienna Conservatory and the University of Music. Additionally he enrolled at the University of Vienna to study musicology. After advanced studies with Ferenc Fricsay and Bruno Maderna he founded the Ensemble Kontrapunkte in 1965. During his long career he was awarded the Alban Berg price three

times, was president of the ISCM's Austrian department and in the years between 1984 and 1994 was musical director at the Theater des Westens in Berlin. Today Peter Keusch is an international renowned conductor who leads ensembles and orchestras in Europe, America and Japan and conducts at the great Opera houses of Vienna, Salzburg and Berlin.

Andrés Orozco-Estrada

Andrés Orozco-Estrada geboren 1977 in Medellín in Kolumbien, begann mit dem Erlernen der Geige und nahm seine ersten Dirigierstunden im Alter von 15 Jahren. Im Anschluss an weitere musikalische Ausbildungen kam er 1997 nach Wien, wo er sich der Klasse von Uroš Lajovic an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien anschloss. Dort promovierte er dann mit Auszeichnung bei einem Konzert mit dem Radio-Symphonieorchester im Wiener Musikverein. Andrés Orozco-Estrada fokussiert sein musikalisches Schaffen auf Werke der Wiener Klassik, der Romantik und der zeitgenössischen Musik. Speziell aus letzterer Kategorie dirigiert er immer wieder Uraufführungen, so zum Beispiel Werke von Christian Muthspiel, Johannes Maria Staud oder Gerald Resch, aber auch spanische oder südamerikanische Werke. Der Dirigent lebt in Wien.

Andrés Orozco-Estrada, born in 1977 in Medellín, Columbia, began his musical studies at the violin and had his first conducting lessons at

the age of 15. In 1997, he came to Vienna where he joined the conducting class of Uroš Lajovic at the University of Music and completed his degree with distinction by conducting the Vienna Radio Symphony Orchestra at the Wiener Musikverein. The emphasis of his artistic work lies in the Romantic repertoire, Viennese classicism and in contemporary music. He regularly performs premieres of Austrian composers such as Christian Muthspiel, Johannes Maria Staud or Gerald Resch, as well as compositions of Spanish and South American origin. Andrés Orozco-Estrada currently lives in Vienna.

Chorus sine nomine

Der Chorus sine nomine wurde 1991 von Johannes Hiemetsberger gegründet und ist seitdem Anlaufpunkt für Laienmusiker die unter der Führung eines professionellen Chorleiters singen wollen. Als Herzessache des Chores galt und gilt die A-cappella-Welt. Konzerte zur Verbreitung dieses Repertoires brachten ihn auf Ausflüge nach Taiwan, Italien, Deutschland, Frankreich und in die USA. Durch frühe Erfolge bei Chorwettbewerben konnte der Chorus sine nomine früh Zusammenarbeiten mit etablierten Musikinstitutionen initiieren, was zu vermehrten Auftritten in größeren Rahmen führte. Neben dem A-Capella-Repertoire pflegt dieser Chor ebenso Chor-Orchesterwerke mit berühmten Orchestern wie zum Beispiel dem ORF-Radiosymphonieorchester vom Barock bis in die Gegenwart. Vor allem letztere entstanden

in Zusammenarbeiten mit zeitgenössischen Komponisten wie Manfred Längler, Wolfram Wagner, Herwig Reiter und Wolfgang Sauseng.

The Chorus sine nomine was founded by Johannes Hiemetsberger in 1991 as a platform for amateur singers, consisting of working people and students alike, lead by a professional choirmaster. After early successes at various international choir competitions many cooperations with organizers such as the Wiener Musikverein and Jeunesse Musicale followed. The choir's main interest and speciality is a-cappella music and it has dedicated much of its time to perform and promote that repertoire. In addition to pure vocal music, Chorus sine nomine performs pieces for choir and orchestra and has worked with famous partners such as Brucknerorchester Linz, ORF-Radiosymphonieorchester, Vienna Academie (ancient music specialists) and Sinfonietta Baden. The singers search challenges like first performances, operas and cross the borders to Jazz and Pop.

Johannes Hiemetsberger

Johannes Hiemetsberger, geboren 1971 in Kaltenberg, ist Gründer und künstlerischer Leiter des Chorus sine nomine und ao. Univ. Prof. für Chor- und Ensembleleitung an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Er begann sein Studium als Chorleiter 1990 an selbiger Universität nachdem er zuvor in Linz Trompete studierte. Bereits 1996, kurz nach

dem Abschluss seines Studiums, wurde ihm der Preis des Erwin-Ortner-Fonds für die Verbreitung von Chormusik überreicht. Johannes Hiemetsberger arbeitete bis heute als Referent, Workshopleiter, Dirigent und Chorleiter auf internationalen Festivals wie den Salzburger Festspielen, dem Ravenna Festival oder dem Festival dell' Aurora.

Born in Kaltenberg, Upper Austria in 1971, Johannes Hiemetsberger is founder and artistic head of the Chorus sine nomine. He took conducting lessons with Johannes Prinz, Erwin Ortner and many other renowned choral conductors. After studying the trumpet in Linz, he enrolled at the University for Music in Vienna in 1990 and two years later at the Vienna Conservatory. Shortly after his graduation in 1996 he was awarded the Erwin Ortner Foundation prize for the promotion of choral music and he began teaching choral conducting in 1998. Johannes Hiemetsberger is eager to improve his range of singing expression in regard to the a-cappella repertoire and seeks to bring out the fine nuances of the choir's sound, his favorite instrument.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter /
All artist biographies at
www.kairos-music.com

**Vermehrt
Schönes!**

Hauptsponsor des Klangforum Wien.

ERSTE 
MehrWERT Sponsoring

GEORGES APERGHIS
Contretemps • SEESAW
Parlando • Teeter-totter

Donatienne Michel-Donsac
Uli Fussenegger
Klangforum Wien
Emilio Pomàrico
Sylvain Cambreling

0013222KAI

BERNHARD LANG
Die Sterne des Hungers
Monadologie VII

Sabine Lutzenberger
Klangforum Wien
Sylvain Cambreling

0013092KAI

JOHANNES MARIA STAUD
Apeiron

Berliner Philharmoniker
Sir Simon Rattle
WDR Sinfonieorchester Köln
Windkraft Tirol • Kasper de Roo
Marcus Weiss • Uwe Dierksen
Marino Formenti • Ernst Kovacic

0012672KAI

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

JOANNA WOZNY
as in a mirrow, darkly

Klangforum Wien • Enno Poppe
ORF Radio-Symphonieorchester Wien
Martyn Brabbins
European Workshop for
Contemporary Music • Rüdiger Bohn
courage • Titus Engel u.a.

0013192KAI

GÖSTA NEUWIRTH
Streichquartett 1976
Sieben Stücke für Streichquartett
L'oubli bouilli

Donatienne Michel-Dansac
Klangforum Wien
Etienne Siebens

0012972KAI

KLAUS LANG
drei goldene tiger.
der fette hirte und das weiße kaninchen.
the book of serenity.
die goldenen tiere.

Klangforum Wien

0012862KAI

© & P 2012 KAIROS Music Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

FRIEDRICH CERHA
Konzert für Schlagzeug und Orchester
Impulse für Orchester

Martin Grubinger
Wiener Philharmoniker
Peter Eötvös
Pierre Boulez

0013152KAI

BERNHARD GANDER
Bunny Games

Hsin-Huei Huang • Krassimir Sterev
Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
Emilio Pomàrico
Johannes Kalitzke

0012682KAI

BEAT FURRER
Konzert für Klavier und Orchester

Nicolas Hodges
WDR Sinfonieorchester Köln
Petra Hoffmann • Eva Furrer
kammerensemble neue musik berlin
Isabelle Menke • Tora Augestad
Uli Fussenegger

0012842KAI

KAIROS

