

# FRIEDRICH CERHA (\*1926)

## CD 1

**Spiegel I-VII**  
**Bühnenwerk für**  
**Bewegungsgruppen,**  
**Licht und Objekte**  
 (1960–72)

1	Spiegel I	11:50
2	Spiegel II	16:06
3	Spiegel III	08:34
4	Spiegel IV	18:21
5	Spiegel V	10:22

TT 65:13

## CD 2

1	Spiegel VI	07:04
2	Spiegel VII	17:22
3	<b>Monumentum für</b> <b>Karl Prantl (1988)</b>	21:59
4	<b>Momente (2005)</b>	20:52

TT 67:17

1–2 CD 1 and CD 2:  
 SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg  
 Sylvain Cambreling, conductor

3 CD 2:  
 ORF Radio-Symphonieorchester Wien  
 Dennis Russell Davies, conductor

4 ORF Radio-Symphonieorchester Wien  
 Friedrich Cerha, conductor

VI I  
 VI II  
 V  
 Vc

## Friedrich Cerha zur Komposition Spiegel

Die Jahre 1959 und 1960 waren für meine kompositorische Entwicklung von entscheidender Bedeutung. Im Februar 1959 entstanden die *Mouvements*, drei Zustandsstudien über sehr gegensätzliche Klangstrukturen für Kammerorchester, in denen ich zum ersten Mal nicht nur auf Melodik, Harmonik und Rhythmik im überlieferten Sinn, sondern auch auf serielle Ordnungen – die Erfahrungen aus diesem Denken freilich immer wieder einbegreifend – verzichtet habe. Das Eindringen in neue, von traditionellen Formulierungen gänzlich freie Klangwelten und das Verfügen – Können über sie hatte etwas ungeheuer Erregendes; es war eine Zeit fieberhaften Entwerfens, Konzipierens, Eroberns – und auch Verwerfens, in der nach den *Mouvements* im Sommer 1959 das Orchesterstück *Fasce* und in den zwei darauf folgenden Jahren die sieben *Spiegel* entstanden.

Das sicherlich wichtigste Werk für meinen Weg waren zunächst die *Mouvements I-III*, in denen ich mich spontan für jeweils ein Stück auf einen einzigen, charakteristi-

schen Klangzustand beschränkt habe. Bewegung ist hier keine grundsätzliche Zustandsänderung, sondern sie vollzieht sich innerhalb eines für das jeweilige Stück charakteristischen Zustands. *Mouvement I* verwendet hohe, kurze Klänge, die vom Hölzeren bis zum Metallisch-Gläsernen reichen. In *Mouvement II* geschehen innerhalb eines abgesteckten Tonraums in gewissen Zonen Ereignisse, andere Zonen bleiben stumm. Es gibt einen Teppich von sehr langsamen, leisen Streicher-Glissandi, dessen Konturen von Fortissimo-Blechbläserattacken durchbohrt werden. *Mouvement III* verzichtet völlig auf kurze Werte, es besteht aus einem einzigen, tiefen Cluster. Wie Zonen und Farben unmerklich kenntlich werden, hervortreten und wieder verschwinden, ist das Ereignis des Stücks. Dauernwahrnehmung geht innerhalb seines Verlaufs gänzlich verloren, die Gesamtdauer tritt gleichzeitig desto stärker in Erscheinung.

Leben und Bewegungen subtiler Farbnuancen, das kaum merkliche Fortschreiten von einem zum anderen hat mich immer fasziniert; lange habe ich nicht gewagt, die Zeit, die es braucht, um seine Existenz kundzutun, wirklich zu beanspruchen und ich wäre auch technisch nicht in der Lage gewesen, es zu realisieren.

Spätestens nach den *Mouvements* war mir aber klar, dass der Verzicht auf das komplexe Geflecht von Beziehungen, das in der motivisch-thematischen Arbeit zwischen Bach und Schönberg entwickelt und über das an Werken Wesentliches transportiert worden war, zunächst eine enorme Verarmung an Aussagemitteln bedeuten musste. Sollte musikalischer Anspruch im Denken in Klangflächen nicht mit bloßer Aneinanderreihung von Klängen – allenfalls in verschiedenen Bewegungsmustern – also mit fortwährender Materialexposition sich begnügen müssen (wie das in den folgenden Jahre ja tatsächlich zu finden war), so musste für den Entfall von Mitteilung durch Verzicht auf die genannten Mittel ein Ersatz auf anderer Ebene gefunden werden. Ich habe mich in den vorhergehenden Jahren viel mit Systemdenken, besonders mit dem Begründer der Kybernetik, Norbert Wiener, beschäftigt. Nun begann ich, ein Musikstück als ein solches System mit unterschiedlichen Elementen zu betrachten, die einander beeinflussen, behindern, stören, ausschalten: Prozesse, die das übergeordnete System auszugleichen versucht, um Gleichgewicht (Ausgewogenheit) wiederherzustellen. Dieses Denken erlaubte Kontinuität, Entwicklung, das Nebeneinander vielfältiger Prozesse von verschiedener Lo-

kalisierung, verschiedener Dauer, verschiedener Wirksamkeit aufs Ganze und forderte die Fantasie heraus. Das Ergebnis war eine neue Art von Komplexität, ein neuer Reichtum an Mitteln und Inhalten.

Ein erster Versuch derartiges zu realisieren waren *Fasce*, der folgende, viel umfangreichere die *Spiegel*. Ich wusste zur Zeit der Entstehung beider Werke sehr wohl, dass ich in meinem Land keinerlei Chance hatte, Stücke in solcher Besetzung und von solcher Schwierigkeit – notiert in der noch sehr ungewohnten prozessionellen Notation – aufgeführt zu sehen. Die Herstellung der Reinschrift von *Fasce* erfolgte erst 1973/74, jene der *Spiegel*, bei der an der Komposition nichts Wesentliches verändert wurde, stellte ich im Zusammenhang mit der Uraufführung einzelner Teile (*Spiegel V* 1963 *Musica Viva* München, *Spiegel II* 1964 *Donauessingen*, *Spiegel III* 1965 *Nutida* Musik Stockholm, *Spiegel VI* 1967 *Neues Werk* Hamburg, *Spiegel I* 1968 *Warschauer Herbst*, *Spiegel IV* 1971 *Musikprotokoll* Graz, *Spiegel VII* 1972 *Musica Viva* Wien) in den 10 Jahren nach ihrer Komposition her. Durch die Gründung des ORF – Orchesters und einem Wandel in der Leitung hatte sich die Situation so weit geändert, dass nicht nur die Uraufführung der beiden zuletzt

genannten Stücke, sondern auch die erste Gesamtauführung beim Weltmusikfest der IGNM 1972 in Graz – also in Österreich – stattfinden konnten. Der einzige *Spiegel* – Teil, den ich nach dem ersten realen Hörerlebnis noch einmal überarbeitet und erweitert habe, war *Spiegel IV*.

Die Stücke sind rein musikalisch erfunden. Es ist aber wahrscheinlich, dass jene Phänomene, die mich am stärksten bewegen und zu ständiger Auseinandersetzung zwingen unbewusst meine Klangvorstellungen gespeist haben. Wie sehr in diesem Sinne auch einerseits die Gräuel meiner Kriegserlebnisse und andererseits das grenzenlose Glücksgefühl von Freiheit, das ich als Deserteur in der Natur um meine Schutzhütte in den Tiroler Bergen empfunden habe, in dieser Arbeit ihren Niederschlag gefunden haben mögen, habe ich erst lang nach ihrer Fertigstellung begriffen.

Die kompositorischen Anliegen entwickeln sich konsequent aus denen der vorangegangenen Werke, zunächst besonders jenen der *Mouvements*. Dem *Mouvement III* ist ein Zug zum Monomanen eigen. Er findet in *Spiegel V* seine Fortsetzung und letzte Konsequenz. Ein ganzer, homogener Klangkörper dreht sich: keine Stimme,

keine Orchestergruppe ragt hervor, dominiert; das verwendete Tonband ist nur ein Teil des Orchesters, wie alle Instrumente des großen Apparats dient es dem – wahrscheinlich beängstigenden – Gesamtklang. Neben *Spiegel V* stellt *Spiegel III* ein in anderer Weise absolut kontinuierlich geformtes Stück von ganz anderem, für mich apollinisch- mediterranem Wesen dar.

Die kompositorische Beherrschung eines bestimmten Zustands war mir Bedürfnis. Gleichzeitig aber beschäftigte mich das Problem prozesshaft – progressiver Gestaltung, das schon mein Interesse vor allem im dritten Satz meiner *Relazioni fragili* von 1956 erfüllt hatte. Ein extrem lineares Verfahren: ein Impuls wird gegeben, das nächstliegende Ereignis ist eng mit diesem Impuls verknüpft, jedes weitere bezieht sich zumeist nur auf das vorhergehende. Die Konzeption des Anfangs von *Spiegel I* enthält etwas davon. In *Spiegel II* bin ich zum ersten Mal zu komplexeren Bildungen dieser Art in der Gestaltung fortgeschritten, deren Grundlage sich am besten mit dem Prinzip der Rückkopplung vergleichen lässt, – dem einfachsten nicht-linearen Formprozess. *Spiegel IV*, von in *Mouvement II* gefundenen Vorstellungen ausgehend, schöpft weitere Möglichkeiten

The image displays four pages of musical notation for the piece *Spiegel V*. The notation is arranged in four systems, each corresponding to a different instrument: Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (VI), and Cello (VI). Each system consists of multiple staves, with the instrument name and part number indicated on the left side. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, illustrating the complex and continuous structure of the piece.

Handwritten musical score for page 8, featuring four staves: Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vc), and Violoncello (Vc). The score is written in a single system with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*. The Violin I part has a melodic line with some slurs and accents. The Violin II part is mostly rests with some notes. The Viola and Violoncello parts have more active lines with many notes and rests.

Handwritten musical score for page 9, featuring four staves: Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vc), and Violoncello (Vc). The score is written in a single system with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*. The Violin I part has a melodic line with some slurs and accents. The Violin II part is mostly rests with some notes. The Viola and Violoncello parts have more active lines with many notes and rests.

The image shows four systems of handwritten musical notation, each labeled on the left as VI I, VI II, VI III, and VI IV. Each system consists of multiple staves. The notation is primarily rhythmic, with many notes represented by vertical stems and dots. There are some handwritten annotations and markings throughout the score, including some words like 'poco' and 'crescendo'.

in dieser Richtung aus. Auf andere Weise als in *Spiegel II* regeln Kurvenverläufe die Tonhöhenabfolgen, wodurch sich nicht alles im Bereich fester Oktavteilungen befindet, sondern in Intervallräumen, die in Mikrointervalle verschiedener Art geteilt werden. Es gibt langsame, kontinuierliche und mit ihnen kombinierte vereinzelt Tonereignisse. Auch die Abstände zwischen den letzteren sind jedoch kontinuierlichen Veränderungen unterworfen: sie vergrößern und verkleinern sich allmählich. Das Moment des Einholens und Überholens einer Linie durch die andere spielt sowohl im Hinblick auf die Zeit als auch auf die Tonhöhen eine wichtige Rolle. An mehreren Punkten ist es im Einzelnen gut erkennbar, an anderen fallen viele derartige Verläufe zu Feldwirkungen zusammen. Vergrößerung und Verkleinerung, der Eindruck des Komprimierens und Abebbens, des Ein- und Überholens wird auf vielfache Weise spürbar.

Der Titel des Zyklus ist insofern doppeldeutig, als er sich nicht nur auf Außermusikalisches, sondern auch ganz konkret auf kompositorische Vorgänge bezieht. Aus makroskopischer Sicht bildet *Spiegel IV* ein Zentrum, – eine Achse, um die sich *Spiegel III* und *V* als die statischsten, *II* und *VI* als die verschiedenartig stärker bewegten

und *I* und *VII* als eine Art Uranfangs- und Endzeitsituation ordnen. Spiegelvorgänge spielen aber auch im Detail in einzelnen Abschnitten und deren Teilen selbst dort eine wesentliche Rolle, wo sie durch einen sie überlagernden Entwicklungsprozess – wie etwa in *Spiegel I* – nicht unmittelbar wahrgenommen werden.

Insgesamt ist in der Anlage des ganzen Werks ein Widerspiel von Kontinuität und nicht-linearen Vorgängen festzustellen. In vorhergehenden Teilen Angedeutetes oder Liegende gebliebenes wird später in für die Fortsetzung wesentlicher Art wieder aufgenommen. *Spiegel VI* greift zurück auf die isolierten Schläge von *Spiegel I*, verdichtet sie aber zu einer ostinaten Bewegung, deren Penetranz ihre nicht nur vordergründige Logik für mich erst in der Gesamtsicht des Zyklus gewinnt. Elemente der bewegten Flächen von *Spiegel II*, in die die Schläge von *Spiegel I* – in den Konturen unschärfer, zu einer Art Tonklumpen werdend – langsam übergehen, finden in *Spiegel VI*, aber auch in *Spiegel IV* ebenso ihre Modifikation, wie sich Vorgänge, später im Gesamtmaterial wirksam, zunächst in Einzelelementen vorbereiten. In *Spiegel VII* verdichten sich zunehmend Reminiszenzen an andere Spiegel – Teile, ohne sie jedoch zu sub-



summieren: alles ereignet sich im wechselnden Verhältnis zu den für *Spiegel VII* kennzeichnenden Vorgängen, die zu Beginn des Stücks deutlich exponiert werden, später mit anderen kombiniert erscheinen, sie überdecken, unterbrechen oder ablösen und zu Ende führen.

Unmittelbar wahrnehmbare und emotional mitvollziehbare Entwicklungsvorgänge sind wahrscheinlich insgesamt jenes Moment, durch das sich die *Spiegel* von anderen Kompositionen – etwa von Ligeti, Scelsi oder auch Penderecki – aus der Zeit der nicht unbedingt glücklich so genannten Klangkomposition unterscheiden. Ich liebe Klang, habe ihn aber nicht primär um des Klangreizes willen gesucht, sondern eher grundlegenden Phänomenen der musikalischen Gestaltung nachgespürt.

Von Anfang an haben mich beim Entwurf der *Spiegel* optische Vorstellungen begleitet und ich habe schließlich ein genaues Konzept für Bühnenvorgänge, für eine Art Welttheater entwickelt, in dem Verhaltensweisen der Gattung „Mensch“ gleichsam makroskopisch – aus weiter Entfernung – betrachtet werden. Bei der Niederschrift des szenischen Entwurfs, der Bewegung

gen von Leibern, Objekten, Licht und mediale Mittel vorsieht, war ich mir darüber im klaren, dass es nicht eine einzige zwingende Verklammerung von optischer und musikalischer Ebene geben kann, sondern im Zusammenwirken beider ein Feld von Überschneidungen entsteht, in dem im einzelnen verschiedene Lösungen möglich sind.

Es wäre richtig, wenn auch im Optischen, von adäquatem Material ausgehend, formal beherrschte Komposition ästhetischen und dramatischen Geschehens als wesentlich erkennbar würde, die sich zu emotionalen und geistigen Grundlagen so verhält, wie es die Musik tut.

Bisher ist das Utopie geblieben, was möglicher Weise in der Natur der Sache liegt.

## **KomponistInnen- kommentare zu Friedrich Cerha und der Komposition Spiegel**

**Pierre Boulez  
(21.12.2009, Paris)**

Ich habe Friedrich Cerha immer als eine der wichtigsten Persönlichkeiten seiner Generation betrachtet. Ich habe seine Werke mit viel Interesse verfolgt, wenn ich sie im Laufe ihrer Entstehung lesen oder hören konnte. Es freut mich, dass sie nun auf einem Album erscheinen, das es erlaubt, diese bemerkenswerte Entwicklung zu überblicken. Und ich hoffe, dass man sich auf diese Weise seiner wahrhaften Bedeutung inne wird.

**György Kurtág  
(26.1.2010, Salzburg)**

Friedrich Cerhas *Spiegel* haben mich tief beeindruckt. Die impulsive Dramatik, die ständigen – manchmal sehr verlangsamen – Gemütsbewegungen ergriffen mich aber derart, dass es mir beinahe entging, das ich schon 80 min Musik hörte. Ich vergaß völlig nachzuhören, wie das entstanden, wie das gemacht ist, ständig sah ich Bilder vor mir, mal große Rothko'sche Flächen, mal Munch-Gemälde, dann auch Turner oder nur wieder seit langem mir vertraute Landschaften, die ineinander übergingen, manchmal unheimlich beleuchtet, dann wieder sich versöhnend. Ich bin dankbar, dass ich dies erleben durfte; Sylvain Cambrelings Aufnahme ist großartig – und wünsche mir die Gelegenheit zu haben, *Spiegel* einmal auch im Konzert zu hören.

**Helmut Lachenmann  
(2.2.2010, Stuttgart)**

Ich habe endlich Cerha's *Spiegel*-Zyklus – zweimal – gehört! Ja, das sind eindrucksvolle Klanglandschaften, mit souveränem, gleichsam prophetischem Klangsinn komponiert.

**Hans Zender**  
(19.2.2010, Freiburg)

Wenn man heute, 50 Jahre zurückblickend, auf die *Spiegel* des jungen Cerha stößt, so weiß man nicht, was man mehr bewundern soll: die Meisterschaft in der Handhabung der damals neuen Mittel, das Erscheinen einer deutlich erkennbaren Individualität innerhalb einer Textur, die geeignet wäre, das Individuelle zu nivellieren, oder die spätere Entschlossenheit des Komponisten, die gefundene – schmale – Basis einer kompositorischen Erkennungsmarke so bald wie möglich wieder zu verlassen. Zu verlassen zugunsten einer stilistischen Öffnung zur vollen Weite und Freiheit der vielen Facetten der Moderne, zu einer auch die Auseinandersetzung mit der Geschichte ganz selbstverständlich einschließenden universalen Haltung eines großen Musikers, dessen Eigenart sich nicht auf die geltenden Formeln unseres Musikbetriebes bringen lässt. Gerade in der Vielfarbigkeit seiner stilistischen Palette verkörpert Cerha in seinem Gesamtwerk den Geist nicht einer doktrinären, sondern einer die Mittel als solche frei nutzenden und immer wieder neu bestimmenden lebendigen Moderne auf einzigartige Weise.

**Brian Ferneyhough**  
(2.3.2010, Stanford)

Camera lucida – camera obscura  
Früher habe ich immer gedacht, ein maßstabsetzendes Stück Orchestermusik müsste eigentlich mehr Türen schließen als es zu öffnen imstande sei - in diesem Sinne denke ich an z.B. Gruppen oder auch Atmosphères. Was mich insbesondere bei Cerhas *Spiegel*-Zyklus interessiert hat, war daher in welchem Maße diese stilistisch doch recht disziplinierten Strukturen einen ganz anderen Eindruck vermitteln. Beim Zuhören hat mich sofort die Akribie der Detailfiguration in ihren Bann gezogen, in dem Maße, als die Clusterhaftigkeit der Gesamttextur diese notwendigerweise aus der Nähe vollzogene Wahrnehmung nicht vereitelt, sondern verschärft und vertieft. Schon in Bezug auf die Betitelung des Zyklus hat sich mir ein Vergleich mit dem sogenannten Claude-Glas, jener aus schwarzem Obsidian fabrizierten Spiegelrequisite des bildenden Künstlers des 19. Jhd., aufgedrängt. Dadurch nämlich, dass alles Farbige aus dem im Glas Widergespiegelten gedrängt wird, entsteht der Eindruck einer erhöhten Perspektive: die gewaltige Einschränkung in dem einen Bereich führt unweigerlich zu einer fast „surrealistischen“ Überschräfe

sowohl der Gegenstände wie auch der klangräumlichen Verhältnisse, die sie projizieren. So sehe ich die in diesen Kompositionen geborgene Dialektik der Dimensionen.

**Georg Friedrich Haas**  
(24.2.2010, Basel)

Friedrich Cerhas virtuos komponiertes Orchesterwerk *Spiegel* ist ein Meilenstein der Musikgeschichte. Während eineinhalb Stunden entwickelt sich ein Drama aus wechselnden Klangdichten, Dynamik und kontrastierenden Strukturen. Die rationale Kalkulation des Werkes schafft emotionale Sogwirkungen. 1972 – als junger Mann, zu Beginn meines Musikstudiums – konnte ich die Uraufführung des gesamten Zyklus in Graz erleben. Diese Aufführung zählt zu jenen Eindrücken, die mein musikalisches Denken maßgeblich geprägt haben.

**Beat Furrer**  
(5.3.2010, Wien)

Ich habe während meiner Studienzeit kaum eine Gelegenheit versäumt, Cerhas Proben und Aufführungen von *Baal*, *Netzwerk*, *Monumentum* oder den *Spiegeln*, zu besu-

chen. Seine Konzerte mit der Reihe haben mir Tore geöffnet: zur Musik der Wiener Schule, Varèse u.a. Cerha hat mit Haubstock-Ramati im Musikleben Wiens eine entscheidende Rolle im Prozess jener Öffnung gespielt, die dann Ende der 80er Jahre zur Gründung von Wien Modern geführt hat. Seine Orchester- und Musiktheaterwerke zeugen von einer großartigen Meisterschaft – insbesondere die in den 60er Jahren geschriebenen *Spiegel* sind wegweisend und radikal was die Entwicklung der Form aus dem Klang selbst betrifft – sie haben bis heute nichts von ihrer Kraft und Frische eingebüßt.

**Bernhard Lang**  
(21.12.2009, Wien)

Ich hörte die *Spiegel* als Musikstudent in den Achtzigerjahren während des Grazer Musikprotokolls zum ersten Mal und war davon tief beeindruckt. Ich erinnere mich noch an einen großen, sehr langsam crescendierenden Orchesterklang, der aber in seinem energetischen Zentrum gespiegelt wurde und in ein ebenso langsames Decrescendo mündete. Klang als Fläche, als instrumentales Simulakrum elektronischer Klänge, als Inszenierung von Struk-



tur, das faszinierte an diesen Stücken. Die Programmatik des Spiegels in seiner Mehrdimensionalität verwies auf Webern, aber auch, wie bei Foucaults Diskussion der Hofdamen, auf einen Schritt in Richtung Postmoderne, auf eine Sichtweise des Subjekts als etwas mehrfach gespiegeltes, letztlich Ungreifbares.

**Michael Jarrell**  
(24.2.2010, Genf)

Cerhas *Spiegel*-Zyklus gehört für mich zu den beeindruckendsten Orchesterzyklen der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. In seinem Perspektivenreichtum entdeckte ich eine große innere Verwandtschaft mit Griseys *Les espaces acoustiques*. Ein Zyklus von großer Kraft und Eruptivität der in seiner künstlerischen Bedeutung mit *Apparitions* und *Atmosphères* vergleichbar ist.

**Mark André**  
(30.1.2010, Berlin)

Der *Spiegel*-Zyklus von Friedrich Cerha ist ein ganz faszinierendes Werk. Schon von Beginn des Werks spürt man einen unvergleichlichen Atem. Die Pulsationen lassen

die Struktur des Werks an sich in all ihrer Komplexität entfalten. Die Konsequenz der Komposition erzeugt eine riesige Spannung, deren Kraft sehr direkt auf die Wahrnehmung wirkt. Es geht darum, eine vielschichtige Botschaft zu reflektieren und zu bewundern.

**Marcelo Toledo**  
(5.3.2010, Wien)

Manches Mal manifestiert sich das Werk eines Künstlers innerhalb eines Prozesses, der außerhalb des intrinsischen Mechanismus der jeweiligen Kunstform, zum finalen Produkt führt. In diesen Fällen wird uns eine völlig neue Welt präsentiert. Im *Spiegel*-Zyklus erweckt Cerha den Eindruck, sein monumentales Orchesterwerk nicht auf Basis einer musikalischen Sprache, sondern aus einer, der Tradition der Malerei, Skulptur, Architektur, Geologie oder jedem anderen Gebiet, in dem die visuelle Vorstellung an ihre Grenzen geführt wird, verbundenen Sprache erschaffen zu haben. Die *Spiegel* sind zeitlich transformierte, fundamentale Klangformen, Texturen, Farben und Klangdichten. Musik, die auf ähnliche Weise in den Raum ragt, wie visuelle Künstler und Architekten Volumen, Texturen, Formen

und Proportionen in einer Ebene skizzieren. Die *Spiegel* sind, auf ihre eigene Art und Weise, der endgültige Ausdruck eines von Varèse bezeichneten organisierten Klanges. Die Tatsache, dass sich Cerha zwei Jahre nach der Entstehung der sieben *Spiegel* bereits in neue musikalische Welten vorwagte, könnte einen zusätzlich glauben lassen, dass die Existenz dieser Stücke lediglich ein weiterer Aspekt seines Werkes seien. Wir können uns sicher sein, dass diese sieben Stücke jedoch gemeinsam mit Charles Ives' unvollendeter *Universe Symphony*, Varèses *Arcana*, Stravinskys *Le sacre du printemps* und wenigen anderen Orchesterwerken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus einer Tradition der Utopie der modernen Musik herausragen.

**Rebecca Saunders**  
(26.1.2010, Berlin)

Was mich fasziniert, ist die extreme Plastizität, mit Masse und Gewicht des Orchesterklangs umzugehen. Cerha's *Spiegel* ist für mich der öffnende Blick auf eine außergewöhnliche Klangwelt. Wir betreten unbekannte Landschaften von visionärer Kraft. Der gesamte Zyklus besitzt in seinem architektonischen Verlauf eine außer-

gewöhnliche Klarheit. Die Aufmerksamkeit des Hörens wird durch eine seltsam, unvergleichliche Qualität gefesselt.

**José M. Sánchez-Verdú**  
(24.2.2010, Berlin)

Ein Stern aus der Ferne: Friedrich Cerha. Als Student, in Spanien, war für mich der Name Cerhas wie ein Stern aus der Ferne: viel Glanz, und gleichzeitig sehr weit ... Von Cerha als Dirigent hatte ich verschiedenen Aufnahmen mit seinem Ensemble die Reihe gehört; das Kammerkonzert von Ligeti bleibt bei mir immer in Verbindung mit seinem Namen. Und gleichzeitig war dieser Name untrennbar mit Alban Berg und Lulu verbunden. Cerha war eine Spiegelung von Wien und seiner Kultur. Und das in vielen Perspektiven. Die Reihe war für mich eine Referenz von etwas Großem, das dieser Komponist und Dirigent in Wien immer lebendig weiter geleitet hatte. Viel später kam er mir näher, und so habe ich auch einige Kompositionen von ihm kennengelernt und habe endlich mehr über seine Persönlichkeit erfahren, unter anderem als Kompositionslehrer einiger meiner Kollegen, darunter auch ein Spanier. Aber dann war Cerhas Name wie ein Nachbar in mei-

ner eigenen Welt, ein Name der Kultur Österreichs und Europas. Glanz, Bewusstsein, Engagement, Interpretation und Kreativität waren unter diesem Namen Cerha zusammengefasst. Der Stern und sein Schein waren ganz nah. Das Universum der Musik braucht Sterne wie diesen.

**Bernhard Gander**  
(15.12.2009, Wien)

... ich hatte das Vergnügen, die *Spiegel* erst heuer – etwa 50 Jahre nach deren Entstehung – als Gesamtes zu hören. Erschreckend erfrischend wirkt es auf mich. Das Stück erzeugt eine derart klangliche und emotionale Sogwirkung, welche andere Stücke aus dieser Zeit, die mit ähnlichen Materialien arbeiten, nicht imstande sind hervorzubringen. Das ist für mich eine der herausragenden Fähigkeiten von Cerhas Musik, klangliches Material nicht einfach Klang sein zu lassen, sondern es zu formen und sich stets zu Eigen zu machen ...

**Klaus Lang**  
(4.2.2010, Wien)

Ich habe die *Spiegel* als Student im Unterricht zum ersten Mal gehört und war total beeindruckt von der Idee von Klangblöcken, sehr skulptural konzipiert, wie Objekte. Ligeti etwa gibt *Atmosphères* oder *Lontano* eine poetische Konnotation. Bei Cerha hingegen genieße ich die pure Musik, das Eintauchen in ein reines Klangerlebnis, wobei es nicht darum geht, dass es irgendwo hinführt, in eine finale Botschaft. Cerha verzichtet konsequent auf die Illustration von Stimmungen.

**Elena Mendoza**  
(22.12.2009, Berlin)

Ich habe Cerhas *Spiegel* dank KAIROS kennengelernt und bin sofort begeistert gewesen. Ich frage mich, warum ich diesem Meilenstein der 60er Jahre – Avantgarde nicht schon viel früher begegnet bin, denn er hätte mir viel klarer einen Weg zu meiner eigenen musikalischen Sprache suggerieren können als die kompositionstechnisch vergleichbaren Orchesterwerke von Ligeti und Penderecki (*Atmosphères*, *Threnos* ...). Bei Cerha ist das neu erfundene Materi-

al kein Thema per se, sondern Mittel zum Zweck, um eine dramaturgisch hoch spannende musikalische Erzählung zu gestalten. Cerha spielt phantasievoll mit dem Material, führt es zu ungeahnten Zielen, sucht expressive Wendungen, er ist genauso ein Meister der organischen Übergänge wie der scharfen Kontraste. Von den kompositorischen Verfahren im Zeitgeist der 60er Jahre nimmt er sich, was er braucht, um Klänge für sein musikalischen Diskurs zu gestalten: innen hoch differenziert, in der großformatigen Perspektive dramaturgisch überwältigend. Ein Appell an die Sinfonieorchester: Spielt öfter mal diesen lebendigen, jede Minute spannenden Orchesterzyklus! Er bietet eine reale Chance für viele unbedarfte Hörer, Sprachen der Avantgarde zu verstehen und sich zu Eigen zu machen.

**Johannes Maria Staud**  
(31.12.2009, Wien)

Cerhas *Spiegel*-Zyklus, dieser gigantische Steinbruch der Ideen und Texturen, diese Goldmine entfesselter Klanglichkeit und unerhörter Wendungen, dieses Kaleidoskop schillernder Schattierungen und organischer Klangballungen ist ein Werk, dessen Sogwirkung einen nicht mehr loslässt,

wenn man einmal in seine Fänge geraten ist. Wie in einem Spinnennetz umkreist Cerha den Hörer mit seinen verführerischen und suggestiven Klängen und entführt ihn in einen architektonisch großzügig dimensionierten, eigengesetzlichen Kosmos, der zweifelsfrei einen Meilenstein in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts darstellt. Was mich heute nach wie vor verblüfft, ist, wie frisch und unverbraucht, visionär und mitreißend diese Musik rund fünfzig Jahre nach ihrer Entstehung noch immer klingt. Die kompositorische Kompromisslosigkeit und Ökonomie, die Innovation in Notation und Orchestration gehen einher mit einem unglaublichen Reichtum an zarten und irisierenden, sich zusammenballenden und eruptiven, bizarren und unvergesslichen Momenten.

**Hèctor Parra**  
(14.1.2010, Barcelona)

Ein intensives Hören des Zyklus *Spiegel* von Friedrich Cerha führt uns an die Grenzen unserer Wahrnehmung und unseres Verständnisses aller klingenden Gegenstände. Die Masse von Frequenzen enthält sehr oft modale Spektren, die sich in konsanter Evolution zum Chaos befinden. Oder,

im Kontrast dazu, in Richtung von Harmonizität und kraftvoller Abstraktion führen. Eine überwältigende Kraft, die Raum und Zeit vereint, als ob sie die physikalische Realität von Einsteins Relativitätstheorie widerspiegeln würde. Eine gekrümmte Welt weitet sich ab dem allerersten akustischen Reiz aus: immens, bewegend, majestätisch, voller Mysterium. Cerhas *Spiegel* erlauben durch ihre tiefe und weitgreifende Natur, wie auch durch ihre klingende Raum-Zeit, die Emergenz und Interaktion unserer damit verbundenen Emotionen im tiefsten architektonischen Sinn unserer Kreativität.

Spiegel II, T. 232-238 © Universal Edition

The image displays three systems of handwritten musical notation for string instruments. The top system is labeled 'VII' and contains 14 staves, with a measure number '235' in a box at the top right. The middle system is also labeled 'VII' and contains 13 staves. The bottom system is labeled 'Ve' and contains 10 staves. Each system shows complex rhythmic patterns and melodic lines across multiple staves, with various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

## Monumentum für Karl Prantl

Zur Frage, warum ich gerade Steine des Bildhauers Karl Prantl zum Ausgangspunkt von Stücken gewählt habe: Wir sind seit den fünfziger Jahren befreundet, und einer verfolgt die Arbeit des anderen seither mit innerer Anteilnahme. Es ist keine Freundschaft im Sinne der überschwänglichen Beziehungen des „Sturm und Drang“: Wir sehen uns nicht oft, und es gibt weder große Diskussionen noch einen permanenten Gedankenaustausch, aber es gab über Jahrzehnte hinweg ein Gefühl der Übereinstimmung in der künstlerischen (und menschlichen) Grundgesinnung, das niemals vieler Worte bedurfte. Und noch etwas – meine ich – verbindet uns bei aller Klarheit über die Bedeutung des analytischen Instrumentariums: die Demut vor der Unbegreifbarkeit, der Unerklärbarkeit des Schöpferischen, des wirklichen Kunstwerks. Diese Demut (welch unaktueller Begriff!) ist in einer Zeit, die das Kunstwerk in großem Stil als Ware handelt und in der der einzelne – vor allem der „Professionelle“ – diesem Kunstwerk oft überheblich-kalkulatorisch gegenübersteht, selten geworden. *Monumentum für Karl Prantl* (1988)

für großes Orchester ist anlässlich seines 65. Geburtstags entstanden. Es gibt neun Abschnitte, die um eine zentrale Achse (5) angeordnet sind. Die einzelnen Abschnitte tragen Titel, die für Arbeiten Prantls in verschiedenen Schaffensperioden kennzeichnend sind: Anrufung (1), Litanei (3), Zeichen (5), Kreuzweg (7). Die Teile dazwischen sind jeweils als „Meditationen“ bezeichnet; alle Arbeiten Prantls aus den letzten Jahren tragen nur mehr den Titel Zur Meditation.

Für den musikalischen Ausdruck jedes Abschnitts gab jeweils das Erlebnis einer Skulptur den Anstoß. Natürlich war ich mir in jedem Zeitpunkt klar darüber, dass es unmöglich ist, den expressiven wie auch den strukturellen Gehalt eines Kunstwerks von einer Disziplin in die andere zu übertragen. Ich habe daher lange überlegt, ob ich die Titel der Abschnitte tilgen soll, wie Webern das in seinem *Opus 6* getan hat, oder ob ich sie – wie Schönberg im *Opus 16* – stehen lassen soll. Wenn ich mich schließlich zur zweiten Möglichkeit entschlossen habe, so in der Hoffnung auf eine Konkretisierung des Bezugs zwischen Skulptur und Musik im Hörer. Bei meinem Bemühen, meiner Musik größtmögliche Charakterschärfe zu geben, Genauigkeit in Diktion und Ausdruck, um zu verhindern, dass sie – wie vie-

le heutige Musik – in einem Einerlei versinkt, in dem zwar alles möglich, aber nichts notwendig ist (wodurch sie auch nicht in der Lage ist, Not zu wenden), ist mir jedes Mittel zur Determinierung von Dimensionen, Quantitäten und Proportionen willkommen gewesen. Nur in einem definierten Raum kann schöpferische Phantasie sich entfalten, Beziehungen knüpfen, Differenzierungen finden und über Möglichkeiten verfügen, Mitteilungen zu gestalten.

In den Arbeiten Prantls fällt die Häufigkeit bestimmter Zahleneinheiten auf: 1 (Scheibe, Kreis, Loch); 3, 5, 8 (5 plus 3): Anrufungen; 14 (2 mal 7): Kreuzweg etc. Das sind Zahlen, die nicht nur im Christentum magische Bedeutung haben. Ich habe aus ihnen Proportionsreihen gebildet, die im Stück allgegenwärtig sind, freilich variiert und moduliert. Fibonacci-Reihen, in denen jedes Glied der Summe der beiden vorangegangenen entspricht und die in Strukturen aus den verschiedensten Lebensbereichen zu finden sind, spielen eine wesentliche Rolle. Bei der Material-, Struktur- und Gestaltwahl habe ich jeweils nach der einfachsten, lapidarsten Möglichkeit gesucht; das entspricht dem archetypischen Wesen von Prantls Werken, aber auch einem persönlichen Bedürfnis: Ein organisches Arbeiten

mit Wiederholung, Variation und Mutation überschaubarer Elemente drängt gleichsam von selbst zu Komplexität, während ein Übermaß an Vielfalt Undurchschaubarkeit und damit notwendigerweise Langeweile im Zuhörer produziert.

Der letzte Abschnitt des Werks – Verzweigungen (Weißt du, daß die Bäume reden) – macht insofern eine Ausnahme, als er sich nicht auf einen Werktitel Prantls bezieht. Der kam eines Tages zu mir, tief beeindruckt, dass in den Auslagen der Buchhandlungen ein Buch mit dem Titel „Weißt du, daß die Bäume reden“ stehe. Es handelt sich um eine Sammlung indianischer Spruchweisheiten, und Prantl sah in ihrer Präsenz ein Indiz für eine Wandlung im Verhältnis der Menschen zum Baum und zur Schöpfung. Bei meinem Interesse für die Gesetzmäßigkeit floraler Gabelung und Verzweigung ist es nicht verwunderlich, dass ich die Anregung aufgegriffen habe. Erst als *Monumentum* längst fertig war, habe ich Abbildungen von Prantls Stein in Richisau kennengelernt, an dem er von 1981 bis 1985 gearbeitet hat. Dieser Stein liegt inmitten von uralten Bergahornen, deren Formen wie eine „Verbildlichung“ des letzten Abschnitts von *Monumentum* auf mich wirkten.

Noch ein Wort zum Ausdruckscharakter des Stücks: Ich empfinde Hektik, die Erregtheit in vielen Formen von Musik unserer Zeit als sinnlos. Prantl hat einmal gesagt: „Kunst ist Hilfe.“ Die konzentrierte, einfache Ruhe und Kraft seiner Steine war für mich eine Hilfe, die Sprache des *Monumentum* zu finden. Ich verstehe es als Dank und wäre glücklich, wenn ich damit Hilfe weiterreichen könnte.



Karl Prantl „Fünf Anrufungen“, Höhe 330cm, Symposition  
Europäischer Bildhauer, St. Margarethen Austria 1959  
Foto: © Uta Prantl

## Momente für Orchester (2005)

Zwei Aspekte sind für die Entstehung meines Orchesterstücks *Momente* von Bedeutung geworden. Der erste: In unserem Gedächtnis ist eine große Menge von Hörfahrungen abgespeichert und es haben sich im Verlauf unserer Entwicklung Präferenzen heraus gebildet, die unsere Erwartungshaltung einem unbekanntem Werk gegenüber wenn nicht bestimmen, so doch beeinflussen. Das gilt für den Hörer ebenso wie für den Komponisten, der ja der erste virtuelle Hörer seines Werkes ist, aber auch in seiner schöpferischen Tätigkeit Prägungen erfährt. Ich habe an einigen Punkten meiner kompositorischen Entwicklung meine „Präferenzen“ untersucht und den Mechanismus des fast automatischen Ausfilterns meiner Intuition, meinen reduktionistischen Apparat, einer kritischen Prüfung unterzogen. Und ich bin auf diese

Weise auch in den *Momenten* wieder auf – möglicherweise nicht gegenwärtigen Momenten gemäß – aber immerhin andere Wege geraten.

Der zweite Aspekt: Ich bin müde des monomanen Fortspinnens, des „gearbeiteten“ Ausbreitens musikalischer Ideen und habe mich beim Hören derartiger gegenwärtiger Musik dabei ertappt, dass mir oft langweilig war. Ich war aber auch meines eigenen „guten Handwerks“, der Dinge, die ich oft praktiziert habe und ich „gut kann“ etwas überdrüssig. Gleichzeitig ist mir die Spontaneität des Einfalls, der „Blitz“ der Intuition und seine möglichst knappe, konzise Formulierung immer wichtiger geworden. Ich versuchte also betont aus dem Käfig meiner eingefleischten Prämissen auszubrechen, gegen die Wände der ins Unbewusste abgesunkenen Präferenzen zu laufen.

Die *Momente* bestehen aus 11 Abschnitten, von denen jeder seinen spezifischen Charakter hat, sein eigenes Tempo, seinen eigenen Bewegungsmodus, sein Verhältnis der Dauern, seine Rhythmik und seine Melodik. Alle Abschnitte gehen ineinander über. Natürlich gibt es Querverbindungen auf allen Ebenen der Gestaltung, aber sie sind zumeist subtil versteckt. Ich habe al-

les vermieden, was plakativ an „Arbeit“ erinnern könnte. Wichtig aber war mir der dramaturgische Bogen, der sich über alle schroffen Gegensätzlichkeiten spannt und ich hoffe, dass in der Rezeption im Ablauf des Geschehens die immanente Logik verstanden wird und sich das Stück als überzeugende Einheit darstellt.

## Abschnitte in Monumentum

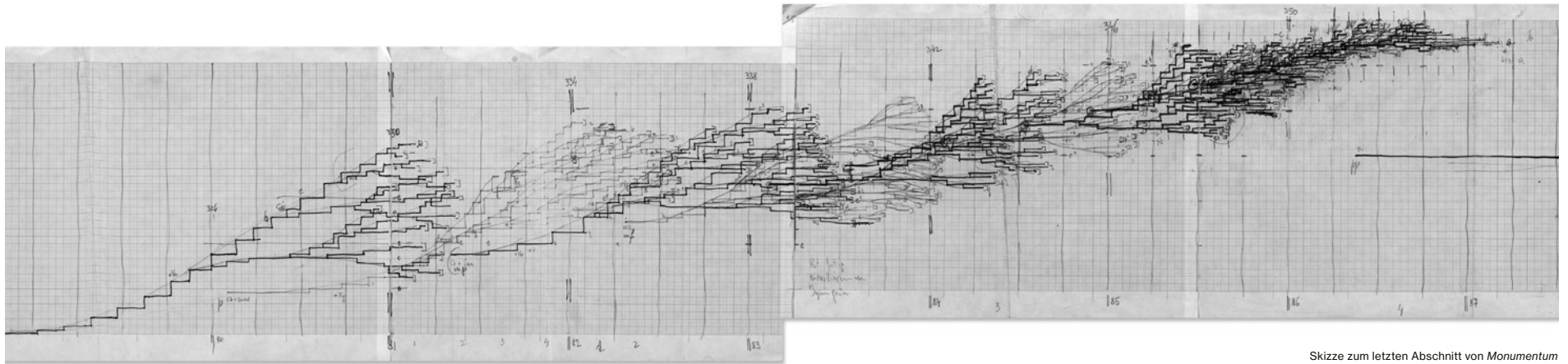
Anrufung  
Meditation I  
Litanei  
Meditation II  
Zeichen  
Meditation III  
Kreuzweg  
Meditation IV

Verzweigungen (Weißt Du, dass die Bäume reden)

Karl Prantl/Friedrich Cerha,  
Uraufführung „Monumentum für Karl Prantl“,  
Salzburger Festspiele 1989







Skizze zum letzten Abschnitt von *Monumentum*

*accelerando*

VI I  
VI II  
Va  
Vc  
Cb

*accelerando*

VI I  
VI II  
Va  
Vc  
Cb

## Friedrich Cerha – Spiegel

The years of 1959 and 1960 were of decisive importance for my development as a composer. February 1959 saw the creation of *Mouvements*, three studies for chamber orchestra pertaining to states embodied by various sharply contrasting sound-structures, pieces in which I for the first time did without not only melody, harmony and rhythm in the traditional sense, but also serial ordering – while still, however, referring to my experience with such thinking. This advance into new worlds of sound, entirely free of traditional formulations, and the ability to take command of them was enormously exciting; it was a creatively feverish period of sketching, conceiving, conquering – and also discarding, a period which was *Mouvements* followed by the orchestral work *Fasce* in the summer of 1959, and the seven *Spiegel* pieces being written in the two years that followed.

Surely the most important work for my development was *Mouvements I-III*, in which I spontaneously limited myself to one single, characteristic sonic state per piece. Here, movement does not amount to a fundamental state-change, but is rather accomplished within a state that is characteristic of the piece at hand. *Mouvement I* makes use of high-pitched, short notes with qualities ranging from the wooden to the metallic and glassy. In *Mouvement II*, certain zones within a pre-defined pitch range witness events while other zones remain mute. There is a carpet of very slow, soft string-glissandi which contours are pierced by fortissimo brass attacks. *Mouvement III* does entirely without short note-values, consisting rather of a single, low-pitched cluster. The way in which zones and colours unnoticeably become discernable, emerge and once again disappear, is the actual event of this piece. Perception of durations gets completely lost over the course of the music, with the overall duration becoming all the more perceptible.

The life and movement of subtle colour nuances, the barely noticeable progress from one to the next, has always fascinated me; for a long time I did not dare to really make use of the time that is really neces-

sary in order to proclaim its existence, and I wouldn't have been technically capable of realizing this, anyway.

After having completed the *Mouvements*, at the very latest, it had become clear to me that doing without the complex mesh of relationships that had been developed in the motivic and thematic work between Bach and Schönberg, with which the essence of works was communicated, would mean an enormous initial impoverishment in terms of expressive means. If my musical intent in thinking in terms of sound surfaces were to not limit itself to the mere stringing together of sounds (at most in differing movement-patterns) – in other words, were it not to simply make do with the continuous exposition of material (as it actually did happen here and there during the years that followed) – the absence of actual musical communication entailed by the omission of the abovementioned means would need to be compensated on another level. During the previous years, I had been very interested in thinking in systems, particularly in the sense of Norbert Wiener, the founder of cybernetics. So I began to regard a musical piece as just such a system with various elements influencing, hindering, disturbing and deactivating each other: processes for

which the overarching system attempts to compensate in order to re-establish equilibrium (balance). This sort of thinking permitted continuity, development and the co-existence of diverse processes of differing localisation, differing durations and differing effects on the whole. It also challenged the imagination. The result was a new sort of complexity, a newfound abundance of means and content.

An initial attempt to realize something like this was *Fasce*, followed by the far larger *Spiegel* cycle. At the time at which both works were created, I knew very well that I had no chance of having pieces for these forces and of this difficulty – written in proportional notation, which was still quite unusual – actually performed in my country. I only produced a clean score of *Fasce* in 1973/74, and I put together the score of *Spiegel*, in which composition I did not change anything important, for the première performances of the individual parts (*Spiegel V* for Musica Viva Munich in 1963, *Spiegel II* for Donaueschingen in 1964, *Spiegel III* for Nutida Musik Stockholm in 1965, *Spiegel VI* for Neues Werk Hamburg in 1967, *Spiegel I* for the Warsaw Autumn in 1968, *Spiegel IV* for Musikprotokoll Graz in 1971, and *Spiegel VII* for Musica Viva

Wien in 1972) during the ten years following their actual composition. Thanks to the establishment of the ORF Orchestra and a change in its leadership, the situation then improved to the extent that not only the two last-named pieces, but the first complete performance could take place at the 1972 Weltmusikfest of the IGNM that was held during the musikprotokoll festival in Graz – in other words, a complete première could finally be undertaken in Austria. The only part of *Spiegel* that I worked over and expanded after finally having heard it for real was *Spiegel IV*.

The pieces were invented in a purely musical way. But it is probable that those phenomena, which move me most strongly and compel my subconscious to constantly deal with them, inspired my intentions regarding sound. Consequently, it was only long after their completion that I understood the degree to which this work was influenced by the horrors of my war experiences and the limitless joy of freedom that I felt as a deserter in the midst of nature, in my protective hut in the Tyrolean mountains.

My compositional agenda developed consistently out of the preceding works, at first from those of the *Mouvements* in particu-

lar. *Mouvement III* is characterized by a certain monomaniacal streak. This is continued and reaches its ultimate conclusion in *Spiegel V*.

A whole, homogenous body of sound rotates: no part, no orchestral group stands out or dominates. The tape used is only a part of the orchestra, and like all instruments in this large apparatus it serves the overall sound – which probably makes quite a frightening impression. Alongside *Spiegel V*, *Spiegel III* also – albeit in another way – represents a piece formed in an absolutely continuous manner which is of a completely different, in my opinion “Apollonian-Mediterranean” character.

I felt the need to attain compositional mastery of a certain state. At the same time, however, I was occupied with processual/progressive design, an issue which had already been the object of my interest before – particularly in the third movement of my work *Relazioni fragili* of 1956. It is an extremely linear process: an impulse is given, the event in closest proximity is tightly linked with this impulse, and every further event is usually related only to the one before. The conception of the beginning of *Spiegel I* contains something of this.

*Spiegel II*, then, was the first work in which I advanced to more complex formations of this kind in the piece's structure, which basis can best be compared with the principle of feedback – the simplest sort of non-linear formal process. *Spiegel IV*, building upon ideas found in *Mouvement II*, makes use of further such possibilities. In a different way than in *Spiegel II*, curve-shapes govern the sequences of pitches, meaning that not everything is located within fixed octave-divisions, but rather in interval-spaces which are divided into microintervals of various sorts. There are slow and continuous note-events, as well as freestanding ones that are combined therewith. The intervals between these last, however, are subject to continuous changes: they gradually grow larger and smaller. The phenomenon of one line catching up to and overtaking another plays an important role with regard to both time and the pitches. At several points, it can easily be recognized on an individual level, while in other cases many such processes join together to seem like fields. Augmentation and diminution, the impression of compression and rising, catching up and overtaking become palpable in many ways.

The series' title is a double-entendre to the extent that it refers in a very concrete way not only to extra-musical content, but also to compositional processes. From a macroscopic perspective, *Spiegel IV* forms a centre – an axis around which *Spiegel III* and *V* position themselves as the most static, *II* and *VI* as more motion-filled to varying extents, and *I* and *VII* as quasi-“first beginning” and “eschatonic” situations. But even where they are not directly detectable due to an overlapping process of development, such as in *Spiegel I*, mirror-processes play an important role in the details of individual sections and their respective parts.

Altogether, the entire work's design exhibits the contrasting of continuity and non-linear processes. Things which are implied or left by the wayside in preceding sections are taken up again later in ways that are important for the music's continuation. *Spiegel VI* makes use of the isolated strikes of *Spiegel I*, but condenses them into an ostinato movement which penetrating nature takes on a logic that goes beyond the merely obvious only when the series is regarded as a whole. Elements of the moving surfaces in *Spiegel II*, into which the strikes of *Spiegel I* – where the contours become less clear and clump together –

make a gradual transition and are modified in *Spiegel VI* as well as in *Spiegel IV*, just as processes which later on become effective for the overall material are first set up in individual elements. In *Spiegel VII*, reminiscences of other *Spiegel* sections condense more and more without subsuming them: everything takes place in changing relations to the processes characteristic of *Spiegel VII*, which are given clear exposition at the beginning of the piece and later on appear with others in combination – or cover, interrupt or replace and conclude them.

Immediately perceptible and emotionally accessible developmental processes are, taken all together, probably that phenomenon which distinguishes the individual parts of *Spiegel* from other compositions – such as those by Ligeti, Scelsi and even Penderecki–written during the period of so-called “sound mass composition”, a moniker which is perhaps not all that well chosen. I love sound, but did not search for it primarily because of its aural appeal. I much rather did so as a way of exploring fundamental phenomena of musical composition.

From the very beginning, while sketching out *Spiegel*, I was accompanied by visual ideas, and what I ended up developing was an exact concept for stage events, for a sort of world-theatre in which behaviours of the human species are observed in a virtually macroscopic way – from a great distance. In writing down the scenographic design, which prescribes the movements of bodies, objects, light and various media, it was clear to me that there can be no single, binding bracket encompassing the visual and musical levels, but that the interaction of both gives rise to a field of overlaps in which various solutions are possible in individual cases.

It would be a good thing if, for the visual realm as well, starting with suitable material, formal mastery of the composition of aesthetic and dramatic events would become recognized as being important, relating to emotional and spiritual principles just as music does.

Up to now this has remained a utopia – which is possibly in the nature of such things.

## Composers' remarks on Friedrich Cerha and his composition *Spiegel*

**Pierre Boulez**  
(Paris, 21 Dec. 2009)

I have always regarded Friedrich Cerha as one of the most important personalities of his generation. I have followed his composing with great interest whenever I had the opportunity to listen to a work or read it during its creation. I am delighted that an album has now appeared which makes it possible to get an impression of his music's remarkable development. I hope that this will serve to create an awareness of his true significance.

**György Kurtág**  
(Salzburg, 26 Jan. 2010)

Friedrich Cerha's *Spiegel* deeply impressed me. The impulsive drama, the constant – sometimes quite low-velocity – emotional movements had me captivated to such an extent that I almost didn't notice that I had already listened to 80 minutes of music. I completely forgot to listen for how it had come to be, how it was made; I constantly had visions, sometimes large Rothko-like surfaces, sometimes Munch paintings, and then Turner or simply landscapes long familiar to me that blended into one another, at times eerily lit and then friendlier once more. I am thankful that I was able to experience this; Sylvain Cambreling's recording is magnificent – and I hope to have the opportunity of hearing *Spiegel* in concert someday, as well.

**Helmut Lachenmann**  
(Stuttgart, 2 Feb. 2010)

I have finally heard Cerha's *Spiegel* cycle – twice! These are indeed impressive soundscapes, composed with a feel for sound that is simultaneously assured and prophetic.

**Hans Zender**  
(Freiburg, 19 Feb. 2010)

When today, looking back over 50 years, one encounters the *Spiegel* pieces by the young Cerha, one is uncertain just what one should admire more: the mastery in the handling of means that were new at the time, the appearance of a clearly recognizable individuality within a texture more prone to negating the individual, or the determination of the composer, later on, to depart from the – narrow – basis of the recognizable compositional brand that he had hit upon, and to do so just as soon as possible. To leave it for a stylistic opening to the full breadth and freedom of the many facets of the modern era, to a universal stance – which also quite naturally included dealing with historical styles – of a great musician whose individuality could not be expressed in terms of the then-current formulas of the compositional field. In the very diversity of his stylistic palette, Cerha's oeuvre embodies in a unique way the spirit of a–not doctrinaire, but rather lively – modernism that selects and uses available means freely and in often-new ways.

**Brian Ferneyhough**  
(Stanford, 2 Mar. 2010)

Camera lucida – camera obscura  
I always used to think that a standard-setting piece of orchestral music really had to be able to close more doors than it was capable of opening; this notion leads me to think of pieces such as *Gruppen* and *Atmosphères*. What I found particularly interesting about Cerha's *Spiegel* cycle, on the other hand, was to just what extent these stylistically quite disciplined structures communicate an entirely different impression. As I first listened, I was immediately captivated by the meticulous detail of the figuration, captivated by it in accordance with the extent to which the cluster-like quality of the overall structure did not blot out, but rather sharpened and deepened this necessarily up-close impression. Even just in connection with the title of the cycle, I thought of comparing it to the so-called "Claude Glass", that mirror-like accessory made of black obsidian that was used by 19th-century painters. By virtue of the fact that all of the colour is forced out of that which is reflected in the glass, one gets the impression of a raised perspective: the extreme limitation in the one respect leads inevitably to an almost "surrealist" excess of

sharpness in both the objects as well as the conditions of the sonic space which they project. This is how I view the dimensional dialectics borne within these compositions.

**Georg Friedrich Haas**  
(Basel, 24 Feb. 2010)

Friedrich Cerha's virtuosically composed orchestral work *Spiegel* is a milestone of music history. Within the space of one-and-a-half hours, there unfolds a drama of changing sonic densities, dynamic levels and contrasting structures. The work's rational calculation leads to an emotionally compelling effect. In 1972 – as a young man who was just beginning to study music – I was able to experience the first-ever performance of the complete cycle. This performance numbers among those impressions which decisively influenced my musical thinking.

**Beat Furrer**  
(Vienna, 3 Mar. 2010)

During my university studies, I hardly missed a single opportunity to be at Cerha's rehearsals and performances of *Baal*, *Netzwerk*, *Monumentum* and the *Spiegel* pieces. His concerts with "die reihe" opened numerous doors for me: to the music of the Second Viennese School, of Varèse and others. Along with Haubenstock-Ramati, Cerha played a crucial role in that process of opening in Viennese musical life which eventually led to the establishment of the Wien Modern festival in the late 1980s. His orchestral and music theatre works bear witness to consummate mastery. Particularly the *Spiegel* series, written during the 1960s, is pioneering and radical in terms of its development of form from the sound itself; to this day, the cycle retains every bit of its original strength and freshness.

**Bernhard Lang**  
(Vienna, 21 Dec. 2009)

I first heard *Spiegel* as a music student back in the '80s when it was performed at the musikprotokoll festival in Graz, and I was deeply impressed.



I still remember a great, very slowly swelling orchestral sound, which was mirrored, however, at its energetic centre – thereafter passing into an equally slow decrescendo. Sound as a surface, as an instrumental simulacrum of electronic sounds, as a staging of structure: that is what was so fascinating about these pieces. The multidimensionality of the mirror's programmatic nature referred to Webern – but also, as in Foucault's discussion of ladies-in-waiting, to a step towards the postmodern, to a way of viewing the subject as something mirrored multiple times and ultimately ungraspable.

**Michael Jarrell**  
(Geneva, 24 Feb. 2010)

For me, Cerha's *Spiegel* cycle is one of the most impressive orchestral cycles of the second half of the 20<sup>th</sup> century. In its richness of perspective, I detect a strong inner relationship with Grisey's *Les espaces acoustiques*. It is a cycle of great strength and eruptiveness which artistic significance is comparable to that of *Apparitions* and *Atmosphères*.

**Mark André**  
(Berlin, 30 Jan. 2010)

The *Spiegel* cycle by Friedrich Cerha is a thoroughly fascinating work. From the very beginning, one senses a wholly unique sort of breath-like pulsations. This "breathing" allows the work's structure as such to unfold in all its complexity. The consistency of its composition gives rise to massive tension, which strength acts on one's perception with great immediacy. It is about contemplating and admiring a multilayered message.

**Marcelo Toledo**  
(Wien, 5 Mar. 2010)

Some times the work of an artist is manifested through a process that arrives to its final product from outside of the intrinsic mechanisms of that particular art form. Then a complete new world is presented to us. In the *Spiegel* series Cerha gives the impression of building his monumental orchestral pieces not from the language of music but rather from the tradition of drawing, sculpture, architecture, geology or any field in which the visual imagination is extended to its limits. The *Spiegel* are fundamentally sound shapes, textures, colors

and densities transformed in time. It is music projected into space similar to the way visual artists and architects, sketch volumes, textures, forms and proportions into a plane. The *Spiegel* are, in their own way, the ultimate expression of what Varèse called organized sounds. The fact that after those two years of the seven *Spiegel* Cerha moved on into new music worlds keeping his prolific catalog could suggest the existence of these pieces as one more aspect of his work. We could be sure that these seven pieces stand up in themselves together with Charles Ives' unfinished *Universe Symphony*, Varèse' *Arcana*, Stravinsky's *Le sacre du printemps* and few other orchestral pieces from the second part of the XX century as part of the tradition of utopian works of modern music.

**Rebecca Saunders**  
(Berlin, 26 Jan. 2010)

I am fascinated by Cerha's flexibility of line, by the body and weight of the orchestral sound. Cerha's *Spiegel* leads one into a visionary sonic landscape which is of great sensuality. The architectural lines of the whole cycle possess an extraordinary clarity. Both strange and arresting.

**José M. Sánchez-Verdú**  
(Berlin, 24 Feb. 2010)

A distant star: Friedrich Cerha  
As a student in Spain, the name of Cerha was like a far-off star to me: brilliant, and at the same time infinitely distant ... I had experienced Cerha as a conductor by listening to numerous recordings by his ensemble "die reihe"; I will always associate the Chamber Concerto by Ligeti with his name. And at the same time, this name was also inseparably connected to Alban Berg and Lulu. Cerha was a reflection of Vienna and its culture – in many senses. "die reihe" was, for me, a reference to something great that this composer and conductor from Vienna had led forward, always in a lively way. Later on, he came closer to me: this allowed me to get to know several compositions by him, and I finally also learned more about his personality, including how he taught composition to some of my colleagues, one of whom was a Spanish composer. But then, Cerha's name was still like that of a neighbour in my own world, a name from the culture of Austria and of Europe. Brilliance, awareness, dedication, interpretation and creativity were all summarized by this name of "Cerha". The star and its radiance had come quite near. The musical universe needs stars like this.

**Bernhard Gander**  
(Vienna, 15 Dec. 2009)

...I had the pleasure of hearing the *Spiegel* cycle only this year—around 50 years after its composition—in a complete performance. It had a frightfully refreshing effect on me. In terms of sound and emotion, this work is compelling in a way that other pieces written around that time and made from similar materials simply do not manage to be. To my mind, this is one of the outstanding qualities of Cerha's music—he does not simply leave sound material to be sound, but much rather forms it, always making it his own.

**Klaus Lang**  
(Vienna, 4 Feb. 2010)

I heard *Spiegel* for the first time in class, back when I was a student, and I was fully impressed by the idea of blocks of sound that were conceived quite sculpturally, like objects. Ligeti, for example, lends *Atmosphères* or *Lontano* a poetic connotation. With Cerha, on the other hand, I enjoy pure music—the immersion in a pure experience of sound where it is not about its leading anywhere, to any particular message. Cerha consistently does without the illustration of moods.

**Elena Mendoza**  
(Berlin, 22 Dec. 2009)

I became acquainted with Cerha's *Spiegel* thanks to KAIROS, and I was immediately taken with the work. I ask myself why I had not run into this milestone of the 1960s avant-garde much, much sooner, for it could have far more clearly suggested to me a route to my own musical language than the compositionally similar orchestral works by Ligeti and Penderecki (*Atmosphères*, *Threnos*, etc.). In Cerha, the newly invented material is not the theme *per se*, but rather a means to an end in order to shape a musical story that is quite exciting in a dramatic sense. Cerha plays imaginatively with the material, leading it to unexpected destinations, seeking out expressive twists, and he is every bit as much a master of organic transitions as he is of sharp contrasts. He takes what he needs from 1960s compositional methods in order to shape sounds for his musical discourse: this is highly differentiated on the inside, and dramaturgically overwhelming from an overall formal perspective. An appeal to the symphony orchestras out there: please give frequent performances of this lively orchestral cycle, every exciting minute of it! It represents a real opportunity for a large

number of inexperienced listeners to understand the language of the avant-garde and make it their own.

**Johannes Maria Staud**  
(Vienna, 31 Dec. 2009)

Cerha's *Spiegel* cycle, this gigantic quarry of ideas and textures, this gold mine of unfettered sonority and audacious twists, this kaleidoscope of shimmering hues and organic masses of sound, is a work which is compelling and refuses to let you go once you have wandered into its claws. As with a spider web, Cerha envelops the listener in his seductive and suggestive sounds, abducting him into a cosmos of generous architectonic dimensions which is governed by its own laws. Without a doubt, this work represents a milestone of 20<sup>th</sup>-century music. What continues to baffle me today is how fresh and unworn, how visionary and exciting this music sounds even fifty years after it was created. The uncompromising and economical way in which it was composed and the innovativeness of its notation and orchestration go hand-in-hand with an unbelievable bounty of sweet and iridescent, coalescent and eruptive, bizarre and unforgettable moments.

**Hèctor Parra**  
(Barcelona, 14 Jan. 2010)

Giving a deep listen to the cycle *Spiegel* by Friedrich Cerha takes us to the limits of our perception and cognition of all things sound. Masses of frequencies very often contain modal spectra in constant evolution towards chaos. Or, contrastingly, towards harmonicity and powerful abstraction, an overwhelming power which unifies space and time as if mirroring the physical reality of Einstein's Theory of Relativity. A curved world expands from the very first acoustic stimuli: immense, moving, majestic, full of mystery. Cerha's *Spiegel* pieces allow through their deep and immense nature, as well as their sounding space-time, the emergence and interaction of connected emotions in the deepest architectural sense of our creativity.

Spiegel VII, T. 169–176  
© Universal Edition

## Monumentum for Karl Prantl

On the question of why I chose stones by sculptor Karl Prantl, of all things, as the starting point for pieces: we have been friends since the 1950s, and ever since then, each of us has followed the work of the other in a spirit of quiet interest. It is not a friendship in an exalted, “Sturm und Drang” sense: we see each other only rarely, and there occur neither great discussions nor is their a permanent exchange of ideas. Rather, we have for decades shared a feeling of concordance in our artistic (and human) basic beliefs, the expression of which never needed many words. And something else – I think – connects us, despite the clear importance of analytical tools: our humility in the face of the ungraspable, inexplicable nature of creativity, of true works of art. In an age which has seen the development of a huge trade

in art as a mere commodity, and in which the individual – particularly the “professional” – often adopts an arrogant and calculating stance towards such art, such humility (what an old-fashion term!) has become a rare thing indeed. *Monumentum für Karl Prantl* [Monumentum for Karl Prantl] (1988) for large orchestra was composed on the occasion of his 65th birthday. It contains nine sections arranged around a central axis (5). The individual sections bear titles that characterize Prantl’s work from various creative periods: “Anrufung” [Invocation] (1), “Litanei” [Litany] (3), “Zeichen” [Sign(s)] (5) and “Kreuzweg”

[Stations of the Cross] (7). The sections in between are termed “Meditations”; all Prantl’s works from recent years simply bear the title *Zur Meditation* [For Meditation]. The musical expressivity of every section takes its impetus from the experience of one sculpture. Of course, at the time it was clear to me that it is impossible to transfer the expressive and structural content of an artwork from one discipline to another. Therefore, I considered for a long time whether I should delete the sections’ titles, as Webern did in his *opus 6*, or whether I should leave them – as Schönberg did in his *opus 16*. My decision in fa-

your of the second option was based on the hope of giving the listener a more concrete idea of the relationship between the sculpture and the music. I made an effort to lend my music as clear a character as possible, as well as precision in its diction and expressivity, in order to prevent it from sinking into a blend of sameness (as does much present-day music), in which everything is possible but nothing is necessary (meaning that it also has nothing of necessity to offer). In doing so, I was glad for any means I could find to determine dimensions, quantities and proportions. Only within a pre-determined space can creative fantasy unfold, form relationships, arrive at distinctions and command opportunities to shape messages.

In Prantl's works, there is a conspicuous frequency of certain numerical units: 1 (disc, circle, hole); 3, 5, 8 (5 plus 3): "Anrufungen"; 14 (2 times 7): "Kreuzweg", etc. These are numbers which hold a magical significance for more than just Christianity. From these I formed proportional rows which are present throughout the piece, albeit varied and modulated. Fibonacci rows in which each section is the sum of the two preceding ones, rows which can be found in our lives in all sorts of places, play a significant role.

In choosing material, structure and form, I have in each case sought out the simplest, most lapidary possibility; this is in keeping with the archetypal nature of Prantl's works, as well as with a personal need: an organic way of working with the repetition, variation and mutation of easily understood elements tends to be complex by its very nature, and an excess of such diversity results in opacity and therefore, necessarily, boredom on the part of the listener.

The work's last section – "Verzweigungen (Weißt du, daß die Bäume reden)" [Branchings (Do you know that the trees speak)] – is an exception insofar as it does not refer to the title of a work by Prantl. One day he came to me and was deeply impressed by the fact that a book entitled "Weißt du, daß die Bäume reden" was on display in bookshop windows. It was a collection of Indian proverbs, and Prantl took its presence to be evidence for a transformation of human beings' relationship with trees and nature. Being myself interested in the laws of floral furcation and branching, it was quite natural that I take up this idea. Only after *Monumentum* had long been completed did I become acquainted with images of Prantl's stone in Richisau, on which he had worked from 1981 to 1985. This stone lies

amidst a group of ancient sycamore maples, the forms of which seemed to me to be a "pictorial embodiment" of the last section of *Monumentum*.

One more word on the expressive character of the piece: I feel that the hectic, excited nature of many forms of contemporary music is senseless. Prantl once said that "art is help." The concentrated, simple peace and strength of his stones was a help for me to arrive at the language of *Monumentum*. I view the piece as thanks, and I would be happy if, through it, I were able to pass on the help which I once received.

## Momente for orchestra (2005)

Two considerations were important to me in creating my orchestral work *Momente*. The first one: we have stored in our memories a large body of listening experience, and over the course of our development, we have developed preferences that perhaps do not determine, but certainly do influence what we tend to expect of a previously unknown work. This goes both for the listener and the composer, since the latter is a virtual listener to his own work but is also influenced by his own creative activity. At several points in my development as a composer, I have subjected my own "preferences" and that mechanism which nearly automatically filters out my intuition – namely

my reductionist apparatus – to critical examination. And in this way, *Momente* saw me once again discovering pathways which, while they may not conform to current fashions, are in any case different.

The second consideration: I am tired of monomaniacal ramblings, the “well-wrought” extension of musical ideas; while listening to contemporary music of this sort, I have often caught myself slipping into boredom. But I was also somewhat tired of my own “good craftsmanship,” of the things which I have often practiced and which I “do well.” At the same time, the spontaneity of inspiration, the “lightning bolt” of intuition and its briefest, most concise possible formulation, has grown more and more important to me. So I made a concerted effort to break out of the cage of my well-worn premises, to charge headlong at the walls formed by those preferences that had become ingrained in my subconscious.

*Momente* consists of 11 sections, each of which possesses its own specific character, its own tempo, its own way of movement, its own relationships of duration, rhythm and melodicism. All sections blend into those adjacent to them. There are relationships on all structural levels, of course, but these remain for the most part subtly hidden. I have avoided everything that might be obviously reminiscent of “work”. What was important to me was maintaining the dramatic flow despite all the stark contradictions, and I hope that the listener, as he or she listens, will comprehend the inherent logic, and that the piece will present itself as a convincing whole.

A page of musical score for Spiegel V, T. 57-63. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tromb.), and Percussion (Perc.). The second system includes staves for Violin (Vcl.), Viola (Vcl.), and Cello (Cb.). The notation is dense, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings across all instruments.

## Friedrich Cerha – Spiegel

Les années 1959 et 1960 étaient d'une importance décisive pour mon évolution de compositeur. En février 1959 sont nés les *Mouvements* pour orchestre de chambre, trois études d'états sonores à partir de structures très contrastées : j'y ai renoncé pour la première fois non seulement à la mélodie, à l'harmonie et au rythme au sens traditionnel, mais aussi à des agencements sériels, tout en conservant leur acquis. Pénétrer dans des mondes sonores nouveaux, débarrassés de toute formulation conventionnelle et pouvoir en disposer librement avait quelque chose d'extraordinairement exaltant ; c'était une époque de projets, de conceptions élaborées fiévreusement, de conquêtes – de rejets également, suivis en été 1959 par la pièce d'orchestre *Fasce* puis, dans les deux années qui suivirent, par les sept *Spiegel* (« miroirs »).

L'œuvre la plus importante dans ce cheminement fut assurément *Mouvements I-III*, où je me suis à chaque fois limité spontanément à un seul état sonore caractéristique. Le mouvement n'est pas ici un changement d'état fondamental, il s'opère au sein

même d'un état typique de la pièce. *Mouvement I* utilise des sons brefs et aigus, allant d'un timbre boisé vers un son métallique et cristallin. Dans *Mouvement II*, au sein d'un espace délimité, des événements ont lieu dans des zones précises, alors que d'autres restent muettes. Il y a un tapis de glissandos de cordes doux et très lents, dont les contours sont percés par les attaques fortissimo des cuivres. *Mouvement III* renonce totalement aux valeurs brèves et ne consiste qu'en un seul cluster grave. La manière dont certaines zones ou couleurs deviennent insensiblement reconnaissables, apparaissent et disparaissent de nouveau, voilà l'événement même du morceau. La perception des durées se perd entièrement au cours de la pièce alors que la durée globale en devient d'autant plus perceptible.

La vie et le mouvement des nuances subtiles du timbre, la progression presque insensible de l'une à l'autre m'ont toujours fascinés ; longtemps je n'ai pas osé revendiquer le temps nécessaire pour que son existence se manifeste vraiment, et je n'aurais pas non plus été capable de le réaliser techniquement. Au plus tard avec *Mouvements* j'étais en revanche conscient du fait que renoncer à un réseau de relations com-

plexes, tel qu'il avait été développé à travers le travail thématique et motivique de Bach à Schoenberg, véhiculant une évolution essentielle, signifiait dans un premier temps un énorme appauvrissement des moyens expressifs. Si l'exigence musicale voulait se résumer dans une pensée par plages sonores non pas à travers une simple juxtaposition de sonorités – au lieu de différents types de mouvements internes –, donc à travers une perpétuelle exposition de matériaux (telle qu'on allait effectivement la rencontrer dans les années qui suivirent), il fallait alors compenser sur un autre plan cette perte de la communication, due à l'abandon des moyens que j'ai mentionnés. Je m'étais intéressé de près les années précédentes à la pensée des systèmes, et surtout celle du fondateur de la cybernétique, Norbert Wiener.

J'ai alors commencé à considérer une œuvre musicale comme un tel système d'éléments qui s'influencent entre eux, qui se gênent, se perturbent, s'annulent : processus que le système qui les coiffe tente de réguler afin de rétablir un équilibre. Cette approche a permis une continuité, un développement, une simultanéité de multiples processus, dont la localisation, la durée et l'effet produit sur le tout étaient tou-

jours différents, stimulant ainsi l'imagination. Il en résultait un nouveau genre de complexité, une nouvelle richesse des moyens et des contenus.

Une première tentative pour radicaliser cette approche s'intitulait *Fasce*, et la suivante, plus ample, *Spiegel*. Je savais parfaitement à l'époque de la composition que je n'avais aucune chance de voir exécutées dans mon pays des pièces avec de tels effets, d'une telle difficulté et écrites en notation proportionnelle, encore très inhabituelle. La mise au propre de la partition définitive de *Fasce* ne fut réalisée qu'en 1973-74, celle des *Spiegel* pendant la décennie qui suivit leur composition, sans que rien d'essentiel ne soit changé à la partition, à l'occasion de la création de certaines parties (*Spiegel V* en 1963 à Musica Viva, Munich, *Spiegel II* en 1964 à Donaueschingen, Stockholm, *Spiegel III* en 1965 à Nutida Musik, *Spiegel VI* en 1967 au Neues Werk à Hambourg, *Spiegel I* en 1968 à l'Automne de Varsovie, *Spiegel IV* en 1971 au Musikprotokoll Graz, *Spiegel VII* en 1972 à Musica viva, Vienne). Grâce à la fondation de l'Orchestre de la ORF et un changement dans sa direction, les circonstances avaient évolué au point de permettre l'exécution non seulement des ces deux dernières



parties, mais aussi celle de l'ensemble au Weltmusikfest de la SIMC à Graz en 1972 – donc en Autriche même. La seule partie des *Spiegel* que j'aie révisée et augmentée après l'écoute de la première exécution fut le *Spiegel IV*.

L'invention de ces pièces est purement musicale, mais il est vraisemblable que les phénomènes qui m'ont le plus préoccupés et auxquels je m'étais confronté en permanence ont nourri inconsciemment ma vision sonore. Ce n'est que longtemps après avoir achevé la composition que j'ai compris à quel point l'horreur de mes expériences pendant la guerre, mais aussi le sentiment d'une liberté illimitée à l'époque où je me cachais comme déserteur dans une cabane dans les montagnes du Tyrol se reflètent dans ce travail.

Les enjeux compositionnels se sont cristallisés logiquement à partir de ceux des œuvres précédentes, et surtout des *Mouvements*. *Mouvement III* a quelque chose de monomane, qui trouve un prolongement dans *Spiegel V*, où il est poussé vers ses conséquences ultimes. Tout un corps sonore homogène tourne ici sur lui-même : il n'y a pas de voix, aucun groupe d'instruments ne vient au premier plan ou prédo-

mine ; la bande magnétique n'est qu'une partie de l'orchestre et comme tous les autres instruments de cet effectif très fourni elle sert une sonorité globale sans doute angoissante. À côté de *Spiegel V*, *Spiegel III* incarne encore autrement une œuvre absolument continue, mais d'une essence très différente qui est, pour moi, méditerranéenne et apollinienne.

La maîtrise d'un certain état par l'écriture répondait chez moi à un besoin. En même temps, je me confrontais à la question d'une forme progressive ou en tant que processus, qui avait déjà prédominé dans le troisième mouvement des *Relazioni fragili* de 1956. Le procédé est extrêmement linéaire : on produit une impulsion, l'événement suivant lui est étroitement lié, et à chaque fois, ce qui suit se rapporte uniquement à ce qui le précède immédiatement. La conception du début de *Spiegel I* garde une trace de cela, alors que dans *Spiegel II* je m'avance pour la première fois vers une plus grande complexité, dont on pourrait comparer le principe à un feedback, le processus formel linéaire le plus simple. *Spiegel IV*, en partant des acquis de *Mouvement II*, explore d'autres possibilités de cet ordre. D'une manière différentes encore par rapport à *Spiegel II*, ce sont des

tracés de courbes qui règlent ici la succession des notes, si bien que tout ne s'inscrit pas dans les délimitations fixes de l'octave, mais dans des espaces intervalliques faisant l'objet de divisions multiples en micro-intervalles. Il y a des événements sonores lents, continus et d'autres isolés, qui leur sont liés. Même les distances entre ceux-ci sont toujours variées, puisqu'elles s'élargissent ou se rapetissent continuellement. Les moments où une ligne rejoint ou va doubler une autre joue un rôle important à la fois quant au temps et aux hauteurs. À certains endroits, on peut très bien l'entendre, à d'autres, un grand nombre de trajets produit un effet global de champ sonore. On perçoit de multiples manières cet agrandissement et cette contraction, l'impression d'une compression et d'une dissolution, d'événements qui se rejoignent et se doublent.

Le titre du cycle est ambigu en ce qu'il ne se rapporte pas seulement à un objet extra-musical, mais aussi très concrètement à des procédés d'écriture. D'un point de vue macroscopique, *Spiegel IV* représente le centre, un axe autour duquel *Spiegel III* et *V* se disposent comme les pièces les plus statiques, *II* et *VI* comme ceux aux mouvements les plus différenciés, et *I* et *VII*

comme une sorte d'origine et un temps final. Les situations en miroir jouent également un rôle dans le détail de certaines sections, même quand un processus global – comme dans *Spiegel I* – nous empêche de les percevoir immédiatement.

De façon générale, la disposition de l'œuvre entière repose sur l'opposition entre continuité et processus non linéaires. Des éléments simplement indiqués ou abandonnés dans une partie antérieure font l'objet plus tard d'un développement essentiel. Ainsi, *Spiegel VI* reprend les coups isolés de *Spiegel I* mais avec une densification qui produit un mouvement d'ostinato, dont le caractère tranché, au regard du cycle entier, dépasse pour moi une logique qui serait simplement de surface. Certains éléments des plages sonores agitées de *Spiegel II*, dans lesquelles versent lentement les coups de *Spiegel I* – aux contours mois précis, comme des sortes de grumeaux sonores – se retrouveront dans *Spiegel VI*, mais aussi leur transformation dans *Spiegel IV*, certains processus qui influent sur le déroulement global étant préparés tout d'abord par des éléments isolés. Dans *Spiegel VII* les réminiscences aux autres miroirs deviennent de plus en plus denses, sans aucune totalisation : tout

a lieu au sein d'un rapport de réciprocité avec les gestes caractéristiques de *Spiegel VII*, clairement exposés au début de la pièce, combinés plus tard avec d'autres, qui les recouvrent, les interrompent, les remplacent ou les mènent à leur terme.

Ces développements immédiatement perceptibles et qui s'adressent directement à l'émotion représentent probablement le trait caractéristique qui distingue les *Spiegel* d'autres compositions – par exemple chez Ligeti, Scelsi, voire Penderecki – qui relevaient de ce qu'on appelait à l'époque d'un terme peu heureux « composition sonore » (Klangkomposition). J'aime le son, mais je ne l'ai pas recherché en premier lieu pour son attrait même, plutôt pour découvrir des phénomènes fondamentaux de l'écriture musicale.

Dès le début, la conception des *Spiegel* s'est accompagnée de représentations d'ordre visuel, et j'ai fini par développer un concept précis pour des actions scéniques, une sorte de théâtre du monde où les comportements de l'espèce « homme » sont en somme représentés de façon macroscopique,

comme vues à distance. En fixant par écrit cette conception scénique, qui prévoit des mouvements de corps, d'objets, de lumières et d'autres médias, j'étais parfaitement conscient qu'il ne saurait y avoir une seule et unique manière d'imbriquer le niveau visuel et musical, mais que c'est de l'interaction des deux que naîtra un champ d'intersections offrant plusieurs solutions locales.

Il serait juste que dans le domaine visuel également, en partant de matériaux adaptés, la composition formellement maîtrisée d'une action esthétique et dramatique apparaisse comme essentielle, et qu'elle se rapporte aux fondements émotionnels et spirituels de la même manière que le fait la musique.

Jusqu'ici, cela est resté une utopie, comme cela est dû peut-être à la nature même de la chose.

The image displays three systems of musical notation for the piece *Spiegel II*, measures 309-315. The systems are labeled VI, Ve, and Vc. Each system consists of multiple staves. The VI system has 13 staves, the Ve system has 10 staves, and the Vc system has 10 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *mf*. There are also some handwritten annotations and markings above the staves, including a large 'S' at the beginning of the VI system and some markings in the Vc system.

*Spiegel II*, T. 309-315  
© Universal Edition

## Les compositeurs commentent Friedrich Cerha et le cycle *Spiegel*

**Pierre Boulez**  
(le 21 décembre 2009, Paris)

J'ai toujours considéré Friedrich Cerha comme l'une des personnalités les plus importantes de sa génération. J'ai toujours suivi avec beaucoup d'intérêt les œuvres que j'ai pu lire ou entendre au fur et à mesure de leur composition. J'apprécie qu'elles soient publiées dans un recueil qui permet de suivre Friedrich Cerha dans sa remarquable évolution. J'espère que l'on se rendra ainsi compte de sa réelle importance.

**György Kurtág**  
(le 26 janvier 2010, Salzbourg)

Les *Spiegel* de Friedrich Cerha m'ont fait une impression profonde. Ce dramatisme impulsif, ces états psychologiques permanents, très ralentis parfois, m'ont tellement

saisi que j'avais presque oublié que je venais d'écouter déjà 80 minutes de musique. J'ai totalement oublié de vérifier à l'écoute comment tout cela était né, comment cela était fait, j'avais en permanence des images devant les yeux, parfois les grandes surfaces de Rothko, parfois des peintures de Munch, Turner également, ou des paysages dont moi seul j'étais familier, qui se fondaient les unes dans les autres, parfois sous une lumière inquiétante, puis à nouveau pleins de réconciliation. Je suis très heureux d'avoir pu vivre cela et reconnaître à Sylvain Camberling dont l'enregistrement est extraordinaire – et j'aimerais avoir l'occasion d'entendre *Spiegel* au concert.

**Helmut Lachenmann**  
(le 2 février 2010, Stuttgart)

J'ai enfin écouté – et deux fois ! – le cycle des *Spiegel* de Cerha. Oui, ce sont là des paysages sonores impressionnants, composés selon un sens de sonorité sûr et presque prophétique.

**Hans Zender**  
(le 19 février 2010, Fribourg)

Quand on regarde aujourd'hui 50 en arrière en arrière pour considérer les *Spiegel* du jeune Cerha, on ne sait ce qu'il faut admirer davantage : la maîtrise dans l'emploi de moyens qui étaient alors nouveaux, l'apparition d'une individualité très reconnaissable au sein même d'une texture qui aurait pu niveler l'élément individuel, ou encore la détermination du compositeur à quitter aussitôt que possible la base – étroite – d'un « sigle » qui permette de reconnaître son travail. Quitter cela pour une ouverture stylistique vers toute l'ampleur et toute la liberté des multiples facettes de la modernité, pour l'attitude universelle d'un grand musicien qui incluait aussi tout naturellement la confrontation avec l'histoire, et dont la singularité ne peut être résumée par une des étiquettes qui ont cours dans notre vie musicale. C'est justement grâce à la multiplicité d'une palette stylistique colorée que l'œuvre complète de Cerha incarne l'esprit d'une modernité vivante et non pas doctrinaire, qui utilise librement et d'une façon unique les moyens pour eux-mêmes.

**Brian Ferneyhough**  
(le 2 mars 2010, Stanford)

Camera lucida – camera obscura  
J'avais toujours pensé, naguère, qu'une œuvre orchestrale qui voudrait poser des jalons devrait fermer plus de portes qu'elle ne serait capable d'en ouvrir – c'est en ce sens par exemple que je pense à *Gruppen* de Stockhausen ou à *Atmosphères*. Ce qui m'a surtout intéressé dans le cycle de *Spiegel* de Cerha, c'était donc dans quelle mesure ces structures finalement assez disciplinées du point de vue stylistique produisent une impression toute autre. En l'écoutant, c'est immédiatement le soin subtil du détail qui m'a fasciné, dans la mesure où le caractère de cluster de la structure globale n'empêche aucunement cette perception qui s'effectue nécessairement de près, et la rend au contraire plus aigüe et plus profonde. Ne serait-ce que par le titre du cycle, c'est l'association à ce qu'on appelle un verre Claude qui s'est imposée à moi, ce petit miroir convexe, en obsidienne noire, qu'utilisaient les artistes au XIXe siècle. Par élimination dans ce qui est reflété de toute couleur se produit l'impression d'une perspective accusée : la limitation violente dans un domaine produit presque nécessairement une sur-précision quasi

« surréaliste » des objets ainsi que des rapports spatio-temporels qui les projettent. C'est ainsi que je vois la dialectique cachée des dimensions que recèle ce cycle.

**Georg Friedrich Haas**  
(le 24 février 2010, Bâle)

L'œuvre orchestrale si virtuose qu'est *Spiegel* de Friedrich Cerha est un jalon dans l'histoire de la musique. Pendant une heure et demie se développe un drame fait d'épaisseurs sonores différentes, de dynamiques, de structures contrastées. Le calcul rationnel de l'œuvre produit des effets d'attraction émotionnelle. En 1972, tout jeune homme, au début de mes études musicales, j'ai eu l'expérience de la création du cycle entier à Graz. Cette exécution compte parmi les impressions qui ont marqué durablement ma pensée musicale.

**Beat Furrer**  
(le 3 mars 2010, Vienne)

Je n'ai jamais manqué aucune occasion pendant mes années d'études pour assister aux répétitions de *Baal* et *Netzwerk* de Cerha, qui m'ont beaucoup impressionné,

ainsi que des *Spiegel*. Cerha a signifié pour moi le premier contact avec Edgar Varèse et l'Ecole de Vienne. Au sein de la vie musicale à Vienne, Friedrich Cerha a joué un rôle essentiel dans le processus de cette ouverture qui a conduit à la fin des années 1980 à la manifestation de Wien Modern. Que ce soient des œuvres orchestrales comme *Monumentum*, les *Spiegel* ou des œuvres lyriques comme *Baal* et *Netzwerk* – cette authentique maîtrise m'a toujours fascinée. Par chacun de leurs aspects, les sept *Spiegel* représentent une œuvre radicale et fondamentale pour ce qui est d'une écriture à partir du son, le développement d'une forme et donc d'une structure qui pourra servir la forme de la sonorité.

**Bernhard Lang**  
(le 21 décembre 2009, Vienne)

J'ai entendu pour la première fois les *Spiegel* lorsque j'étais étudiant, dans les années 1980, au Grazer Musikprotokoll. Je me souviens encore d'un son d'orchestre avec un crescendo très lent, qui était ensuite reflété en miroir à partir de son centre énergétique, débouchant sur un decrescendo tout aussi lent. Le son comme surface, comme simulacre de sons électroniques, mise en

scène de la structure, voilà ce qui fascinait dans ces pièces. L'enjeu thématique du miroir dans ses multiples dimensions se référerait à Webern, mais faisait aussi, comme dans l'analyse des Ménines de Vélasquez par Foucault, un pas vers la post-modernité, vers une vision du sujet comme quelque chose de reflété de façon multiple et au bout du compte d'insaisissable.

**Michael Jarrell**  
(le 24 février 2010, Genève)

Le cycle orchestral des *Spiegel* compte pour moi parmi les plus impressionnants de la seconde moitié du XXe siècle. Dans la richesse de ses perspectives je trouve une grande parenté intérieure avec *Les Espaces acoustiques* de Grisey. C'est un cycle d'une grande force et d'une violence éruptive, comparable quant à son importance à *Apparitions* et *Atmosphères*.

**Mark André**  
(le 30 janvier 2010, Berlin)

Le cycle de Friedrich Cerha est une œuvre fascinante. Dès le début de l'œuvre, on en perçoit la respiration incomparable. Les

pulsations font se déployer la structure en soi de l'œuvre dans toute sa complexité. La logique rigoureuse de la composition produit une immense tension, dont la force opère très directement sur la perception. Il s'agit d'admirer et de réfléchir sur un message multiple.

**Marcelo Toledo**  
(le 5 mars 2010, Vienne)

Parfois l'œuvre d'un artiste se manifeste à travers un processus qui arrive à son achèvement grâce à un point de départ extérieur, et non à partir des mécanismes internes de telle ou telle forme d'art. Avec la série des *Spiegel*, Cerha donne l'impression de bâtir des pièces d'orchestre monumentales non pas en se fondant sur le langage musical, mais en partant du dessin, de la sculpture, de l'architecture, de la géologie, de tout autre domaine où l'imagination visuelle est poussée vers ses limites. Ce cycle consiste fondamentalement en formes sonores, en textures, couleurs et densités qui seront transformées dans le temps. C'est une musique projetée dans l'espace, semblable à la façon dont les artistes plasticiens ou les architectes esquissent des volumes, des textures, des formes et pro-

portions en traçant un plan. Ces « Miroirs » sont à leur manière l'expression ultime de ce que Varèse désignait par « son organisé ». Le fait qu'après ces deux années où naquirent les sept *Spiegel* Cerha se soit dirigé vers d'autres univers musicaux, alimentant un catalogue prolifique, est peut-être encore un autre aspect significatif de son œuvre. Nous pouvons être sûrs que ces sept *Spiegel* se placent aux côtés de l'*Unfinished Symphony* de Charles Ives, *Arcaica* de Varèse, le *Sacre du printemps* de Stravinsky et quelques autres pièces d'orchestre de la seconde moitié du XXe siècle, celles qui forment la part utopique de la musique contemporaine.

**Rebecca Saunders**  
(le 26 janvier 2010, Berlin)

Je suis fasciné par la flexibilité de la ligne chez Cerha. Le corps et le poids du son dès le début. Les *Spiegel* de Cerha vous mènent dans un paysage sonore extraordinaire, à la fois visionnaire et d'une grande sensualité. Tout le cycle est d'une extraordinaire clarté dans la conduite architecturale. C'est à la fois étrange et frappant.

**José M. Sánchez-Verdú**  
(le 24 février 2010, Berlin)

Une étoile, vue de loin : Friedrich Cerha  
Quand j'étais étudiant en Espagne, le nom de Cerha était pour moi comme une étoile, vue de loin : beaucoup d'éclat, et en même temps une distance infinie... Je possédais plusieurs enregistrements de Cerha avec son ensemble *die reihe* ; le Concerto de chambre de Ligeti reste toujours lié à son nom. En même temps il restait indissolublement lié à Alban Berg et Lulu. Cerha était le miroir de Vienne et de sa culture. Et cela selon plusieurs perspectives. *die reihe* désignait pour moi quelque chose de très grand, que ce compositeur et chef d'orchestre viennois avait continué de faire vivre. Bien plus tard il s'est rapproché, quand j'ai connu plusieurs de ses compositions et eu des informations sur sa personnalité, surtout comme professeur de composition de certains de mes collègues, dont un Espagnol. Le nom de Cerha était alors comme un voisin de mon propre monde, un nom de la culture de l'Autriche et de l'Europe. L'éclat, la conscience, l'engagement, l'interprétation et la créativité étaient résumés sous le nom de Cerha.

L'étoile et son éclat se rejoignaient. L'univers de la musique a besoin d'étoiles comme celle-ci.

**Bernhard Gander**  
(le 15 décembre 2009, Vienne)

... j'ai eu seulement aujourd'hui – 50 ans après leur naissance – l'occasion d'entendre l'ensemble des *Spiegel*. L'effet fut aussi terrible que rafraîchissant. La pièce produit un effet d'attraction sonore et émotionnel d'une force que les autres pièces de l'époque qui travaillaient avec des matériaux comparables sont incapables de susciter. C'est pour moi l'une des qualités essentielles de la musique de Cerha que de ne pas laisser un matériau sonore à l'état de simple sonorité, mais de le travailler et de se l'approprier toujours de nouveau...

**Klaus Lang**  
(le 4 février 2010, Vienne)

J'ai entendu les *Spiegel* pour la première fois en cours, quand j'étais étudiant, et j'étais absolument impressionné par l'idée de blocs sonores, conçus de façon sculptu-

rale, comme des objets. Ligeti par exemple donne une connotation poétique à *Atmosphères* ou *Lontano*. Chez Cerha en revanche, je jouis d'une musique pure, par immersion dans l'expérience même du son, et il n'importe plus alors où cela mène, quel sera le message final. Cerha renonce délibérément à l'illustration d'atmosphères.

**Elena Mendoza**  
(le 22 décembre 2009, Berlin)

J'ai connu le cycle de Cerha grâce à KAIROS et j'en été tout de suite enthousiasmé. Je me suis demandé comment j'avais pu ne pas rencontrer plus tôt cette œuvre cruciale de l'avant-garde des années 60, d'autant qu'elle aurait pu me suggérer de façon bien plus évidente le chemin vers mon propre langage musical, davantage que les œuvres d'orchestre techniquement comparables de Ligeti ou Penderecki (*Atmosphères*, *Threnos*...). Chez Cerha, le matériau trouvé n'est pas le thème en soi, mais un moyen pour produire une narration musicale extrêmement fascinante du point de vue dramaturgique. Cerha joue avec beaucoup de fantaisie avec ce matériau,

il le mène vers des buts insoupçonnés, il cherche des tours expressifs, il est autant le maître des transitions organiques que des contrastes tranchés. Il reprend à l'esprit du temps qui marque les techniques d'écriture des années 60 ce dont il a besoin, afin de former les sons qui entreront dans son discours musical : très différencié à l'intérieur, et extérieurement d'une dramaturgie bouleversante. Appel aux orchestres symphoniques ; jouez plus souvent de cycle orchestral vivant, captivant à chaque instant ! Il offre une chance réelle à beaucoup d'auditeurs naïfs de comprendre les langages de l'avant-garde et de se les approprier.

**Johannes Maria Staud**  
(le 31 décembre 2009, Vienne)

Le cycle des *Spiegel*, gigantesque carrière d'idées et de textures, mine d'or de la sonorité déchaînée et de tournures inouïes, ce kaléidoscope d'ombres chatoyantes et de masses sonores orgiaques représente une œuvre dont il est difficile de se détacher, une fois qu'elle vous êtes tombé dans ses rets. Cerha entoure l'auditeur comme avec une toile d'araignée de sons séduisants et suggestifs et il l'emmène dans un cosmos à l'architecture et aux dimensions généreuses,

obéissant à ses lois propres, qui marque assurément l'un des jalons de la musique du XXe siècle. Ce qui m'étonne encore et encore, c'est à quel point cette musique sonne toujours d'une manière fraîche, visionnaire et captivante presque cinquante ans après sa naissance. L'absence de compromis dans l'écriture et l'économie, l'innovation dans la notation et l'orchestration vont de pair avec une richesse incroyable de moments doux et irisés, de contractions et d'éruptions, bizarres et inoubliables.

**Hèctor Parra**  
(le 14 janvier 2010, Barcelone)

L'écoute profonde que provoque le cycle de Cerha mène notre perception vers les propres limites de la connaissance de la matière sonore. Ce sont des masses de fréquences qui renferment souvent des spectres internes en évolution constante vers le chaos. Ou, tout au contraire, vers l'harmonie et une abstraction puissante, un pouvoir envoûtant, qui unifie l'espace et le temps comme le miroir de la réalité physique selon Einstein. Un monde courbe en expansion dès les premiers signaux acoustiques : immense, émouvant, majestueux, rempli de mystère.

## Monumentum pour Karl Prantl

Si l'on me demande pourquoi j'ai choisi les pierres du sculpteur Karl Prantl comme point de départ pour certaines pièces, je répondrai que nous sommes amis depuis les années 1950 et que depuis lors l'un suit le travail de l'autre avec un profond intérêt. Il ne s'agit pas d'une amitié au sens des relations exaltées du Sturm und Drang : nous ne nous voyons pas souvent et il n'y a ni grandes discussions ni échange de pensées permanent ; plutôt, pendant de décennies, le sentiment d'une correspondance entre nos attitudes artistiques (et humaines) fondamentales, qui n'a pas besoin de beaucoup de paroles pour s'exprimer. Autre chose encore, je crois, nous rapproche, malgré notre lucidité quant aux instruments d'analyse : une humilité devant ce qui demeure incompréhensible, l'impossibilité d'expliquer la créativité, l'œuvre d'art véritable. Cette humilité – notion ô combien inactuelle ! – est devenue rare à une époque où tout un chacun, et surtout le « professionnel », se positionne face à l'œuvre à travers des calculs descendants. *Monumentum pour Karl Prantl* (1988) pour grand orchestre a été composé à l'occasion de son 65ème anni-

versaire. Il y a neuf sections, disposées autour d'un axe central (5). Toutes portent des titres caractéristiques des travaux de Prantl à différentes époques de sa création : Evocation (1), Litanie (2), Signes (5), Chemin de croix (7). Les sections intermédiaires s'intitulent « méditations », puisque toutes les œuvres récentes de Prantl portent le titre Pour méditer. L'expression musicale de chaque partie a été suscitée à chaque fois par l'expérience d'une des sculptures. J'étais toujours conscient bien entendu qu'il est impossible de transposer la teneur expressive et structurale d'une œuvre d'art d'une discipline à l'autre. J'ai longuement réfléchi par conséquent s'il ne fallait pas enlever les titres des sections, comme Webern l'a fait pour son opus 6, ou si je devais au contraire, à l'instar de l'opus 16 de Schoenberg, les laisser. Si j'ai pris cette dernière option c'est en espérant que le rapport entre sculpture et musique puisse se concrétiser pour l'auditeur. En tâchant de donner un caractère tranché à ma musique, une précision dans la diction et l'expression, pour éviter qu'elle ne sombre, comme tant de musiques à l'heure actuelle, dans l'indifférencié, là où tout est possible mais où rien n'est nécessaire (si bien qu'elles s'avèrent incapables aussi de devenir une nécessité absolue), j'ai utilisé tous les moyens possibles



pour déterminer des dimensions, des quantités et des proportions. Ce n'est qu'à l'intérieur d'un espace délimité que l'imagination créatrice peut se déployer, tisser des relations, trouver des différenciations et gagner la possibilité de formuler des messages.

Ce qui frappe dans les œuvres de Prantl, c'est la récurrence de certaines unités numériques : 1 (plateau, cercle, trou) ; 3, 5, 8 (5+3) dans les « Evocations » ; 14 (2x7) dans le « Chemin de croix ». Ce sont des nombres dont la signification magique se rencontre même en dehors de la religion chrétienne. J'en ai tiré des séries de proportions omniprésentes dans la pièce, quoique variées et modulées. Les séries de Fibonacci, où chaque unité est la somme des deux précédentes et que l'on trouve dans toutes sortes de domaines du vivant, jouent ici un rôle essentiel. En choisissant le matériau, les structures et les figures j'ai à chaque fois recherché la possibilité la plus lapidaire : elle correspond au caractère archétypique des œuvres de Prantl, mais également à un besoin personnel : un travail organique avec la répétition, la variation et la mutation d'éléments distincts et qui verse comme par lui-même dans la complexité, alors qu'un surcroît de variété produit de l'opacité et donc nécessairement l'ennui chez l'auditeur.

La dernière section de l'œuvre – « Ramifications (Sais-tu ce que les arbres parlent) » – fait exception en ceci qu'elle ne se rapporte à aucun titre de Prantl. Celui-ci vint me trouver un jour, sous le coup de l'émotion ressentie par le titre d'un livre qu'il avait vu dans la vitrine d'un libraire, intitulé Sais-tu que les arbres parlent ? Il s'agit d'une anthologie de la sagesse indienne, et Prantl voyait dans cette présence l'indice d'un changement d'attitude des hommes par rapport à l'arbre et à la création. Quand on connaît mon intérêt pour les lois de l'arborescence on ne s'étonnera pas que j'aie repris cette suggestion. Ce n'est qu'une fois Monumentum achevé que j'ai découvert les reproductions de la pierre de Prantl à Richisau, à laquelle il a travaillé de 1981 à 1985. La sculpture est placée au milieu de vieux érables de montagne, dont les formes ont fait sur moi l'impression d'une « visualisation » de la dernière section de mon œuvre. Un mot encore au sujet de l'expressivité de la pièce : je ressens l'agitation, la fébrilité de beaucoup de formes musicales de notre temps comme absurdes. Prantl a dit une fois : « L'art, c'est aider ». Le calme simple et concentré de ses pierres m'a aidé à trouver le langage de Monumentum. Je comprends cette œuvre comme un remerciement et je serais heureux si je pouvais servir d'aide à mon tour.

## Momente pour orchestre (2005)

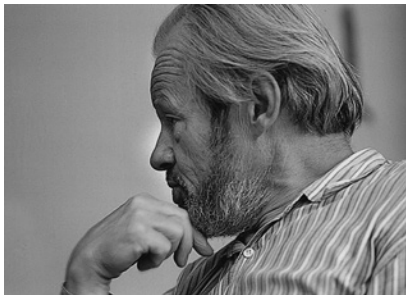
Deux aspects sont devenus importants dans la genèse de cette pièce d'orchestre. Tout d'abord, notre mémoire a stocké une masse d'expériences d'écoute et au cours de notre évolution, des préférences se sont formées, qui sinon déterminent, du moins influencent nos attentes face à une œuvre inconnue. Cela vaut pour l'auditeur autant que pour le compositeur, puisqu'il est le premier auditeur virtuel de son œuvre, et qu'il fait aussi l'objet de nombreuses plaintes dans le cours de son activité créatrice. J'ai interrogé à certains moments de mon évolution de compositeur mes « préférences » et j'ai soumis à un examen critique ce mécanisme de filtrage presque automatique de mon intuition, mon appareil réducteur. De cette façon j'ai fini par emprunter dans Moments des chemins différents – probablement peu en phase avec les modes actuelles.

Quant au second aspect, je suis lassé du déploiement monomaniacal, du développement « ouvré » d'idées musicales, et je me suis souvent surpris, en écoutant des musiques de cette facture-là, à ressentir

l'ennui. Et j'étais également un peu saturé de mon propre « solide métier », de choses que j'ai souvent pratiquées et que je sais « bien faire ». En même temps, la spontanéité de l'idée, « l'éclair » de l'intuition et une formulation si possible serrée et concise sont devenues de plus en plus importantes pour moi. J'ai donc essayé de façon systématique de m'évader de la cage de ces prémisses qui faisaient corps avec moi-même, de me heurter contre le mur des préférences qui s'étaient répandues dans mon inconscient.

Les *Momente* sont formées de 11 sections, dont chacune a son caractère spécifique, sa manière propre d'évoluer, son rapport aux durées, sa rythmique et son univers mélodique. Les sections s'enchaînent sans solution de continuité. Il y a bien sûr des relations entre elles à tous les niveaux de l'écriture, mais elles sont pour la plupart subtilement cachées. J'ai évité tout ce qui pourrait rappeler de façon trop évidente le « travail ». M'importait en revanche la courbe dramaturgique qui embrasse toutes les oppositions abruptes, et j'espère qu'au moment de la réception de l'œuvre on pourra saisir la logique immanente de ce qui se passe, afin que la pièce représente une unité convaincante.

## Friedrich Cerha



Wurde 1926 in Wien geboren, wo er an der dortigen Musikakademie (Violine, Komposition, Musikerziehung) und an der Universität (Musikwissenschaft, Germanistik, Philosophie) studierte. 1956 bis 1958 nahm er an den Darmstädter Ferienkursen teil. 1958 gründete er mit Kurt Schwertsik zur Schaffung eines permanenten Forums für Neue Musik in Wien das Ensemble die reihe. Von 1959 an lehrte Cerha an der Aka-

demie für Musik und darstellende Kunst in Wien (heute Universität), wo er 1976 bis 1988 eine Professur für Komposition, Notation und Interpretation neuer Musik innehatte. Von 1960 bis 1997 war er international als Dirigent bei führenden Institutionen zur Pflege neuer Musik, mit ausgezeichneten Orchestern (Berliner Philharmonikern, dem Cleveland Orchestra und dem Concertgebouworkest Amsterdam), sowie an renommierten Opernhäusern (Berlin, München und Buenos Aires) tätig. 1978 gründete er mit Hans Landesmann im Wiener Konzerthaus den Zyklus „Wege in unsere Zeit“, den er bis 1983 leitete. Ab 1994 verband ihn auch eine intensive Arbeit mit dem Klangforum Wien, dessen Präsident er bis 1999 war. Friedrich Cerhas Herstellung einer spielbaren Fassung des III. Akts der Oper *Lulu* von Alban Berg (UA 1979 in Paris) hat der Musikwelt ein wesentliches Werk des 20. Jahrhunderts vollständig erschlossen. Sein eigenes Musiktheater *Netzwerk* wurde 1981 bei den Wiener Festwochen uraufgeführt, seine Oper *Baal* nach Brecht im gleichen Jahr bei den Salzburger Festspielen. 1987 folgte *Der Rattenfänger* beim Steirischen Herbst, 2002 *Der Riese vom Steinfeld* an der Wiener Staatsoper. Cerha erhielt zahlreiche Aufträge für Ensemble-, Chor und Orchesterwerke von angesehenen Festivals

und Institutionen (Koussevitzky – Foundation New York, Festival Royan, Konzerthaus Wien und Berlin, Wiener Philharmoniker, Gewandhausorchester) und ebenso zahlreiche Preise und Ehrungen, zuletzt 2006 das Österreichische Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst, den französischen Orden Officier des Arts et des Lettres und den Goldenen Löwen der Biennale Venedig für sein Lebenswerk.

**Friedrich Cerha** was born in 1926 in Vienna, where he attended the Academy of Music (studying violin, composition, music education) and the University of Vienna (studying musicology, German language and literature, philosophy). From 1956 to 1958, he took part in the Darmstadt Summer Courses. In 1958, he joined forces with Kurt Schwertsik to found the ensemble “die reihe” in order to create a permanent forum for contemporary music in Vienna. Beginning in 1959, Cerha taught at the Academy – today’s University – of Music and Performing Arts in Vienna, where he went on to hold a professorship for the composition, notation and interpretation of contemporary music from 1976 to 1988. From 1960 to 1997, he pursued an active international career as a conductor for leading institutions in the

contemporary music field, with outstanding orchestras (the Berlin Philharmonic, the Cleveland Orchestra and the Royal Concertgebouw Orchestra) and at renowned opera houses (of Berlin, Munich and Buenos Aires). In 1978, he cofounded the series “Wege in unsere Zeit” [Ways Into Our Time] at the Vienna Konzerthaus together with Hans Landesmann. He was to oversee this series until 1983. Beginning in 1994, he worked very intensively with Klangforum Wien, as whose president he was to serve until 1999. Friedrich Cerha’s creation of a performable version of the third act of the opera *Lulu* by Alban Berg (premièred in Paris in 1979) gave to the musical world a way to hear this important 20th-century work in its entirety. His own music theatre work *Netzwerk* was premièred at the Vienna Festival in 1981, and his opera *Baal* after Brecht was given its first performance that same year at the Salzburg Festival. In 1987 there followed *Rattenfänger* at the “steirischer herbst” festival, and 2002 saw the premièred of *Der Riese vom Steinfeld* at the Vienna State Opera. Cerha has received numerous commissions to write ensemble, choral and orchestral works by highly regarded festivals and institutions (including the Koussevitzky Foundation in New York, the Royan Festival, the Vienna Konzerthaus

and Berlin Konzerthaus, the Vienna Philharmonic, the Leipzig Gewandhaus Orchestra) and just as many awards and honours, most recently the Austrian Badge of Honour for Science and Art in 2006, "Officier" of the French Order of Arts and Letters, and the Golden Lion for Lifetime Achievement of the Venice Music Biennale.

**Friedrich Cerha** est né en 1926 à Vienne, où il a étudié à la Musikakademie (violin, composition, pédagogie musicale) et à l'université (musicologie, lettres allemandes, philosophie). De 1956 à 1958 il a participé aux Cours de Darmstadt. En 1958, il fonde avec Kurt Schwertsik l'ensemble die reihe comme forum permanent de la musique contemporaine à Vienne. À partir de 1959, Cerha a enseigné à l'Akademie für Musik und darstellende Kunst de Vienne (aujourd'hui université), où il a été professeur pour la composition, la notation et l'interprétation de la musique contemporaine. Entre 1960 et 1997 il a exercé une activité de chef d'orchestre auprès d'institutions qui se consacrent à la musique contemporaine (Philharmonique de Berlin, Cleveland Orchestra, Concertgebouworkest Amsterdam), et au sein de maisons

d'opéras réputées (Berlin, Munich, Buenos Aires). En 1978 il fonde avec Hans Landesmann le cycle « Wege in unsere Zeit » au Konzerthaus de Vienne, qu'il a dirigé jusqu'en 1983. Un travail intense l'a lié également au Klangforum Wien, dont il a été le président jusqu'à 1999. L'établissement d'une version de l'acte III de *Lulu* d'Alban Berg (création en 1979 à Paris) a permis au monde musical la révélation complète d'une œuvre essentielle du XXe siècle. Sa propre œuvre de musique théâtrale *Netzwerk* a été créée en 1981 dans le cadre des Wiener Festwochen, et son opéra *Baal* d'après Brecht la même année au Festival de Salzbourg. Suivirent en 1987 *Der Rattenfänger au Steirischer Herbst*, en 2002 *Der Riese vom Steinfeld* au Wiener Staatsoper. Cerha a reçu de nombreuses commandes pour des œuvres d'ensemble, de chœur ou d'orchestre (Koussevitzky Foundation New York, Festival de Royan, Konzerthaus de Vienne et Berlin, Philharmonique de Vienne, Gewandhausorchester), ainsi que de nombreux prix et hommages, dont en 2006 le Österreichisches Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst, l'ordre de l'Officier des Arts et des Lettres et le Lion d'or de la Biennale de Venise pour l'ensemble de son œuvre.

## SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg



Das SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg gibt immer neuen Bewegungen, Gästen und Musikstücken Raum: 2008/09 waren es 200 Jugendliche aus Freiburg, Offenburg, Lörrach und Karlsruhe, die in dem preisgekrönten innovativen Projekt „Der Schrei“ zu Partnern des Orchesters wurden. Pierre Boulez dirigierte das Orchester in Donaueschingen und in Wien,

Alfred Brendel gab im Dezember 2008 seine pianistische Abschiedstournee mit dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, und die Berliner Philharmonie wurde zum Ort der gefeierten Uraufführung von Mark Andrés Orchestertriptychon ...auf...: eine Fortsetzung der intensiven Zusammenarbeit in ...auf... III anlässlich der Donaueschinger Musiktage 2007. Seit ihrer Neu-Gründung im Jahr 1950 sind die Donaueschinger Musiktage und das SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg untrennbar miteinander verbunden. Etwa 400 Kompositionen wurden dort durch das Orchester uraufgeführt, und das Orchester schrieb Musikgeschichte: mit Musik von Hans Werner Henze, Bernd Alois Zimmermann, György Ligeti oder Krzysztof Penderecki, von Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Olivier Messiaen, Luciano Berio, Helmut Lachenmann oder Wolfgang Rihm. Bis heute ist das SWR Sinfonieorchester in Donaueschingen, aber auch darüber hinaus, ein unverzichtbarer Partner für die Komponisten unserer Zeit. „Im Zentrum der europäischen Kultur“, wie es Sylvain Cambreling formuliert, steht das Orchester jedoch nicht nur in Bezug auf die zeitgenössische Musik. Seit seiner Gründung 1946 ist das SWR Sinfonieorchester gleichermaßen Anziehungspunkt für internationale

Dirigenten und Solisten wie auch musikalischer Botschafter im In- und Ausland, zwischen Salzburg und Luzern, Hamburg und Madrid, Berlin und New York. Über 600 Werke aus drei Jahrhunderten hat das SWR Sinfonieorchester auf Tonträgern eingespielt. Motoren dieser vielfältigen Aktivitäten waren und sind die profilierten Chefdirigenten von Hans Rosbaud über Ernest Bour bis zu Michael Gielen und zu Sylvain Cambreling, der seit 1999 das Orchester leitet: ein Orchester, das durch sechs Jahrzehnte besonderer Herausforderungen zu einer andernorts selten erreichten musikalischen wie konzeptuellen Flexibilität und Souveränität gefunden hat.

The **SWR Symphony Orchestra of Baden-Baden and Freiburg** is constantly creating space for new movements, guests and musical works: in 2008/09, it was two hundred young people from Freiburg, Offenburg, Lörrach and Karlsruhe who became partners of the orchestra in the innovative, award-winning project "Der Schrei" [The Scream]. Pierre Boulez has conducted the orchestra in Donaueschingen and in Vienna, Alfred Brendel chose the SWR Symphony Orchestra of Baden-Baden and Freiburg for his December 2008 pianistic farewell

tour, and the Berliner Philharmonie was the place where the orchestra mounted the celebrated world première of Marc André's orchestral triptych *...auf...*: this was a continuation of the orchestra's intensive collaboration with the composer on *...auf... III* at the Donaueschingen Festival in 2007. Since its re-establishment in 1950, the Donaueschingen Festival and the SWR Symphony Orchestra of Baden-Baden and Freiburg have been inseparably linked. The orchestra has premiered around 400 compositions there, with music history being written in the process: the list of works includes music by Hans Werner Henze, Bernd Alois Zimmermann, György Ligeti and Krzysztof Penderecki, as well as Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Olivier Messiaen, Luciano Berio, Helmut Lachenmann and Wolfgang Rihm. To this day, the SWR Symphony Orchestra is an essential partner – in Donaueschingen and beyond – to the composers of our time. But while the orchestra stands "at the centre of European culture," as Sylvain Cambreling has put it, it does so with regard to more than just contemporary music. Since its establishment in 1946, the SWR Symphony Orchestra has been a magnet for international conductors and soloists, and it has acted as a musical ambassador in Germany and abroad, between Salzburg and

Lucerne, Hamburg and Madrid, Berlin and New York. To date, the SWR Symphony Orchestra has recorded over 600 works from three centuries. The motors behind these diverse activities have always been the orchestra's prominent head conductors, who have included Hans Rosbaud, Ernest Bour and Michael Gielen. Since 1999, Sylvain Cambreling has led the orchestra – an orchestra which, over six decades of extraordinary achievement, has developed a rare degree of both musical and conceptual flexibility and assuredness.

**Le SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg** s'ouvre toujours de nouveau à des mouvements, des invités et des œuvres nouvelles : en 2008/09 c'étaient 200 adolescents de Freiburg, Offenburg, Lörrach et Karlsruhe, devenus partenaires de l'orchestre dans le cadre du projet innovateur *Der Schrei*, récompensé par un prix. Pierre Boulez a dirigé l'orchestre à Donaueschingen et Vienne, Alfred Brendel a donné en décembre 2008 sa tournée d'adieux avec le SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, et la Philharmonie de Berlin a été le cadre de la création acclamée du triptyque orchestral *... auf ...*, poursuivant une collaboration intense à

propos de cette pièce dans le cadre du festival de Donaueschingen en 2007. Depuis sa refondation en 1950, le festival de Donaueschingen et le SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg sont indissolublement liés. À peu près 400 compositions y ont été créées et l'orchestre a écrit l'histoire de la musique avec des créations de Hans Werner Henze, Bernd Alois Zimmermann, György Ligeti, Krzysztof Penderecki, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Olivier Messiaen, Luciano Berio, Helmut Lachenmann ou Wolfgang Rihm. « Situé au centre de la culture européenne », selon la formule de Sylvain Cambreling, l'orchestre ne l'est pourtant pas seulement pour ce qui est du répertoire contemporain. Depuis sa fondation en 1946 il attire de même des chefs et solistes internationaux, et il est un ambassadeur musicale à l'étranger, entre Salzbourg et Lucerne, Hambourg et Madrid, Berlin et New York. Plus de 600 Werke de trois siècles ont été gravés sur disque par le SWR Sinfonieorchester. Le moteur de ces activités multiples ont été les chefs d'orchestre les plus renommés, de Hans Rosbaud et Ernest Bour jusqu'à Michael Gielen et Sylvain Cambreling : un orchestre qui à travers les défis de six décennies a acquis une flexibilité et une maîtrise qui se trouvent rarement ailleurs.



## ORF Radio-Symphonieorchester Wien

Das ORF Radio-Symphonieorchester Wien ging 1969 aus dem Großen Orchester des Österreichischen Rundfunks hervor und profilierte sich seitdem als eines der vielseitigsten Orchester in Österreich. Seit der Gründung des RSO Wien liegt der Schwerpunkt des Orchesters vor allem auf der Pflege der zeitgenössischen Musik. Unter seinen Chefdirigenten Milan Horvat, Leif Segerstam, Lothar Zagrosek, Pinchas Steinberg und Dennis Russell Davies erweiterte das ORF-Orchester kontinuierlich sein Repertoire von der Vorklassik bis zur

Avantgarde. In der Saison 2002 übernahm Bertrand de Billy als Chefdirigent das RSO Wien und seit Herbst 2009 ist der vielfach ausgezeichnete ungarische Komponist und Dirigent Peter Eötvös erster ständiger Gastdirigent. Cornelius Meister, derzeit Generalmusikdirektor der Stadt Heidelberg, übernimmt mit Herbst 2010 das Chefdirigat. Neben eigenen Konzertreihen im Musikverein und im Wiener Konzerthaus tritt das Orchester regelmäßig bei den großen Festivals im In- und Ausland auf, wobei eine besonders enge Bindung an die Salzburger Festspiele besteht. In den letzten Jahren hat sich das RSO Wien mit Produktionen im Theater an der Wien auch als Opernorchester etabliert. Seit 2007 sind das Orchester und das Theater durch eine enge Zusammenarbeit verbunden. Die umfangreiche Aufnahmetätigkeit des RSO Wien für den ORF und für CD-Produktionen umfasst Werke aller Genres, darunter viele Ersteinspielungen von Vertretern der klassischen österreichischen Moderne und österreichischer Zeitgenossen. Unter der Leitung von Bertrand de Billy fügte das Orchester zu seiner reichen Diskografie interessante Super Audio CD-Produktionen mit Werken von George Gershwin, Maurice Ravel, Richard Wagner, Richard Strauss und Ludwig van Beethoven hinzu. Weiters ent-

stand eine Gesamtaufnahme der 9 Symphonien von Egon Wellesz, Orchestermusik von Josef Matthias Hauer und Ersteinspielungen der Musik von Erich Zeisl. Mit einer Vielzahl von Ausstrahlungen und Konzertübertragungen liefert das ORF-Orchester auch einen wesentlichen Beitrag zum Programm von Ö1.

rso.ORF.at

The **Vienna Radio Symphony Orchestra** (Vienna RSO) of the ORF, the Austrian Broadcasting Corporation, was created from the Großes Orchester des Österreichischen Rundfunks in 1969, and it has since made a name for itself as one of Austria's most versatile orchestras. Ever since the Vienna RSO's establishment, its emphasis has been above all on the performance of contemporary music. Under its chief conductors Milan Horvat, Leif Segerstam, Lothar Zagrosek, Pinchas Steinberg and Dennis Russell Davies, the ORF orchestra has continually broadened its repertoire, a body of works ranging from pre-classicism to the avant-garde. In the 2002 season, Bertrand de Billy assumed the post of chief conductor at the Vienna RSO, and the widely acclaimed Hungarian composer and conductor Peter Eöt-

vös has been first guest conductor since the autumn of 2009. Cornelius Meister, currently General Music Director of the city of Heidelberg, will be taking over the chief conductor's post in the autumn of 2010. In addition to performing in its own concert series at the Musikverein and the Vienna Konzerthaus, the orchestra appears regularly at the major domestic and foreign festivals, and it enjoys a particularly close relationship with the Salzburg Festival. During recent years, the Vienna RSO has also established itself as an opera orchestra with productions at Vienna's Theater an der Wien. The orchestra has enjoyed a close working relationship with this opera venue since 2007. The extensive recording activities of the Vienna RSO for the ORF and for CD productions encompass works from all genres, including many première recordings of works by representatives of Austrian classical modernism and contemporary music. During the tenure of conductor Bertrand de Billy, the orchestra has added interesting Super Audio CD productions with works by George Gershwin, Maurice Ravel, Richard Wagner, Richard Strauss and Ludwig van Beethoven its already rich discography. The orchestra has also finished a complete recording of the 9 symphonies by Egon Wellesz, as well as a

CD of orchestral works by Josef Matthias Hauer and première recordings of music by Erich Zeisl. The extensive discography of this ORF-sponsored orchestra joins live concert broadcasts to make an important contribution to the programming of the national cultural radio station Ö1.

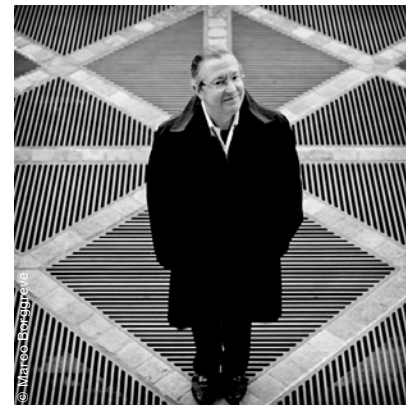
rso.ORF.at

**L'ORF Radio-Symphonieorchester Wien** est né en 1969 du Großes Orchester des Österreichischen Rundfunks est s'est fait un nom comme l'un des orchestres aux répertoires les plus diversifiés en Autriche. Depuis la fondation du RSO Wien, le centre d'intérêt s'est focalisé sur l'interprétation de la musique contemporaine. Sous ses directeurs musicaux – Milan Horvat, Leif Segerstam, Lothar Zagrosek, Pinchas Steinberg et Dennis Russell Davies – le ORF-Orchester a élargi continuellement son répertoire, qui s'étend de l'ère préclassique jusqu'à l'avant-garde. Lors de la saison 2002 Bertrand de Billy a pris en charge le RSO Wien, et depuis l'automne 2009 Peter Eötvös en est devenu le premier chef invité. Cornelius Meister reprend à l'automne 2010 le poste de directeur musical. À côté de ses propres séries de concert au Musikverein et au Konzerthaus de Vienne, l'orchestre se pro-

duit régulièrement dans les grands festivals, gardant un lien privilégié avec celui de Salzbourg. Ces dernières années, le RSO Wien s'est fait un nom avec ses productions au Theater an der Wien, avec lequel il a entamé une collaboration étroite. Une activité très fournie d'enregistrements porte sur des œuvres de tout genre, dont beaucoup de représentants de la modernité classique en Autriche et de compositeurs autrichiens contemporains. Sous la direction de Bertrand de Billy l'orchestre y a ajouté des productions Super Audio avec des œuvres de George Gershwin, Richard Wagner, Maurice Ravel, Richard Strauss et Ludwig van Beethoven. S'y est ajoutée une intégrale des 9 Symphonies d'Egon Wellesz, la musique d'orchestre de Josef Matthias Hauer et des premiers enregistrements de la musique de Erich Zeisl. Grâce à de nombreux concerts diffusés, l'orchestre de l'ORF assure une part essentielle du programme de Ö1.

rso.ORF.at

## Sylvain Cambreling



Der Dirigent Sylvain Cambreling wurde 1948 in Amiens/Frankreich geboren. Seine Ausbildung erhielt er am Pariser Konservatorium. 1976 holte ihn Pierre Boulez als ständigen Gastdirigenten des „Ensemble intercontemporain“ nach Paris. 1981 ernannte ihn Gérard Mortier zum Generalmusikdirektor des Brüsseler Théâtre de la Monnaie. Von 1993 bis 1997 war Sylvain Cambreling



Intendant und Generalmusikdirektor der Oper Frankfurt und zugleich künstlerischer Leiter der Konzerte der Frankfurter Museumsgesellschaft. Erfolgreiche Gastspiele führten ihn mehrfach an die Metropolitan Opera, die Mailänder Scala und an die Wiener Staatsoper. Von 1997 bis 2004 war er erster Gastdirigent des Klangforum Wien. Seit 1999 ist Sylvain Cambreling Chefdirigent des SWR Sinfonieorchesters Baden-Baden und Freiburg. Er verfügt über ein Repertoire, das sich vom Barock bis zur Neuen Musik erstreckt und mehr als 70 Opern sowie über 400 Konzertwerke umfasst. Bekannt ist er vor allem für seine ideenreiche Programmgestaltung und als ein überzeugender Anwalt zeitgenössischer Musik, wie seine Arbeit mit seinem Orchester exemplarisch zeigt. Konzeptionell durchdachte Programme kontrastieren klassisch-romantisches Repertoire mit Neuer Musik oder schlagen historische Bögen vom Barock bis zur Avantgarde; große Konzertprojekte stellen verschiedene Programme unter einen thematischen Zusammenhang. 2009 bekam er den „ECHO Klassik“ als Dirigent des Jahres für die Einspielung der Orchesterwerke Olivier Messiaens, die darüber hinaus mit dem Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik und dem MIDEM classical award ausgezeichnet wurde.

Conductor **Sylvain Cambreling** was born in Amiens, France in 1948. He received his musical training at the Paris Conservatory. In 1976, Pierre Boulez brought him to Paris to become permanent guest conductor of his Ensemble intercontemporain. In 1981, Gérard Mortier appointed him General Music Director of the Théâtre de la Monnaie in Brussels. From 1993 to 1997, Sylvain Cambreling was intendant and general music director of the Frankfurt Opera while simultaneously serving as artistic director of the concerts of the Frankfurt Museums-Gesellschaft. His successful guest appearances have included multiple performances at the Metropolitan Opera, Milan's La Scala and the Vienna State Opera. From 1997 to 2004, he was first guest conductor of Klangforum Wien. Since 1999, Sylvain Cambreling has been head conductor of the SWR Symphony Orchestra of Baden-Baden and Freiburg. He commands a repertoire ranging from the Baroque to contemporary music, encompassing over 70 operas and over 400 concert works. He is known above all for his inspired programming and as a convincing advocate of contemporary music, as his work with his orchestra shows in such an exemplary manner. Their conceptionally sophisticated programs contrast works from the clas-

sical-romantic cannon with contemporary music, or bridge the historic gap between the baroque and the avant-garde; large-scale concert projects often place multiple programs in a single thematic context. In 2009, he received the "ECHO Klassik" award as conductor of the year for his recording of the orchestral works of Olivier Messiaen, which also received the annual German Record Critics' Award and a MIDEM Classical Award.

Le chef d'orchestre **Sylvain Cambreling** est né en 1948 à Amiens et il s'est formé au Conservatoire de Paris. En 1976 Pierre Boulez fait appel à lui comme chef invité permanent de l'Ensemble intercontemporain. En 1981 Gérard Mortier le nomme directeur musical du Théâtre de la Monnaie à Bruxelles. De 1993 à 1997 Sylvain Cambreling a été intendant et directeur musical de l'opéra de Francfort et en même temps directeur des concerts de la Frankfurter Museumsgesellschaft. Plusieurs invitations l'ont mené au Metropolitan Opera, à la Scala de Milan et au Staatsoper de Vienne. De 1997 à 2004 il a été premier chef invité du Klangforum Wien. Depuis 1999 Sylvain Cambreling est directeur musical du SWR Sinfonieorchester Ba-

den-Baden und Freiburg. Il maîtrise un répertoire qui s'étend de la musique baroque au répertoire contemporain et qui comprend plus de 70 opéras et 400 œuvres de concert. Il est réputé pour l'élaboration de programmes de concerts très originaux et comme défenseur convaincant du répertoire contemporain, comme le montre de façon exemplaire le travail avec son orchestre. Ces programmes longuement pensés confrontent le répertoire classique et romantique à la musique contemporaine et proposent des rapprochements entre le baroque et l'avant-garde ; de grands projets thématiques rassemblent des programmes d'époques différentes. En 2009 Cambreling a reçu le prix ECHO Klassik comme chef de l'année pour son enregistrement des œuvres orchestrales d'Olivier Messiaen, qui a reçu de surcroît le Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik et le MIDEM classical award.

## Dennis Russell Davies



Wurde in Toledo (Ohio) geboren und studierte Klavier und Dirigieren an der New Yorker Juilliard School. Seine Tätigkeit als Dirigent in Oper und Konzert, als Pianist und Kammermusiker ist gekennzeichnet durch ein breit gefächertes Repertoire, das vom Barock bis zur jüngsten Moderne reicht, durch spannende und durchdachte Programm-Konstellationen und durch eine enge Zusammenarbeit mit namhaften Komponisten wie Luciano Berio, John Cage, Hans Werner Henze und Aaron Copland. Nach seinen ersten Positionen als Chefdirigent des Saint Paul Chamber Orchestra (1972–1980) und des American Composers Orchestra, New York (1977–2002) übersiedelte er 1980 nach Europa, und war in den folgenden Jahren Generalmusikdirektor bzw. Chefdirigent in Stuttgart, Bonn, beim Radio Sinfonieorchester Wien und

dirigierte u.a. bei den Festspielen in Bayreuth und Salzburg. 1997 wurde er als Professor an das Mozarteum Salzburg berufen und war von 1995 bis 2006 Chefdirigent des Stuttgarter Kammerorchesters, mit dem er von 1998 bis 2009 alle 107 Sinfonien Joseph Haydn auf CD aufnahm, die dritte Gesamteinspielung dieser Werke überhaupt. Seit 2002 ist Dennis Russell Davies Chefdirigent des Bruckner Orchester Linz und Opernchef am Landestheater Linz. In seinen Konzerten widmet er sich vor allem dem Schaffen Anton Bruckners und erweitert das stilistische Repertoire des Orchesters mit Werken von Komponisten wie etwa HK Gruber, Philip Glass und Terje Rypdal. Mit Beginn der Saison 2009/10 ist er zugleich Chefdirigent des Sinfonieorchesters Basel.

Internationally acclaimed musician **Dennis Russell Davies** is avidly sought out for his extraordinary breadth of repertoire, technical brilliance and fearless music-making. A maverick in his field, he is hailed as “one of the few conductors whose unquestioned commitment to music of our age has not severed his connections to the standard repertory.” An esteemed presence who consistently remains at the forefront of both orchestral and operatic worlds, Mr. Davies is

also an accomplished pianist, and is in demand by orchestras, composers and fellow musicians worldwide for his inspiring collaborations and interpretive mastery. A frequent guest conductor with major orchestras and opera companies throughout the world, 2009 marks 40 years of uninterrupted music directorships of various orchestras both nationally and internationally for Mr. Davies. He is currently Chief Conductor and Music Director of the Bruckner Orchester Linz, Chief Conductor of the Linz Opera, and Music Director of the Basel Symphony Orchestra in Basel, Switzerland, effective as of the 2009–10 season. Additionally, Mr. Davies is Professor of Orchestral Conducting at the Salzburg Mozarteum, as well as Conductor Laureate of the Stuttgart Chamber Orchestra. In the U.S., he continues as Conductor Laureate of the American Composers Orchestra, which he co-founded. As conductor and pianist, Mr. Davies has released over 60 recordings, earning numerous awards. Mr. Davies was born in Toledo, Ohio, and graduated from The Juilliard School.

**Dennis Russell Davies** est né à Toledo (Ohio) et a étudié le piano et la direction d'orchestre à la Juilliard School de New York. Son activité de chef à l'opéra et au

concert, comme pianiste et chambriste est caractérisée par un répertoire très diversifié, qui va de la musique baroque jusqu'à la modernité récente, par des programmes captivants et savamment construits, ainsi qu'une collaboration étroite avec des compositeurs comme Luciano Berio, John Cage, Hans Werner Henze et Aaron Copland. Après ses premiers postes comme directeur musical du Saint Paul Chamber Orchestra (1972–1980) et du American Composers Orchestra, New York (1977–2002) il s'est installé en 1980 en Europe, pour être intendant ou directeur musical à Stuttgart, Bonn, à l'ORS de Vienne, tout en dirigeant à Bayreuth et à Salzbourg. Il fut nommé en 1997 professeur au Mozarteum Salzburg et a été de 1995 à 2006 directeur musical du Stuttgarter Kammerorchester, avec lequel il a enregistré l'ensemble des 107 symphonies de Joseph Haydn, troisième intégrale au monde. Depuis 2002, Dennis Russell Davies dirige le Bruckner Orchester Linz et il est directeur musical du Landestheater Linz. Il se dédie avant tout dans ses concerts à l'œuvre d'Anton Bruckner et élargit le répertoire stylistique de l'orchestre avec des œuvres de compositeurs comme HK Gruber, Philip Glass et Terje Rypdal. À partir de la saison 2009/10 il sera de surcroît directeur musical du Sinfonieorchester Basel.