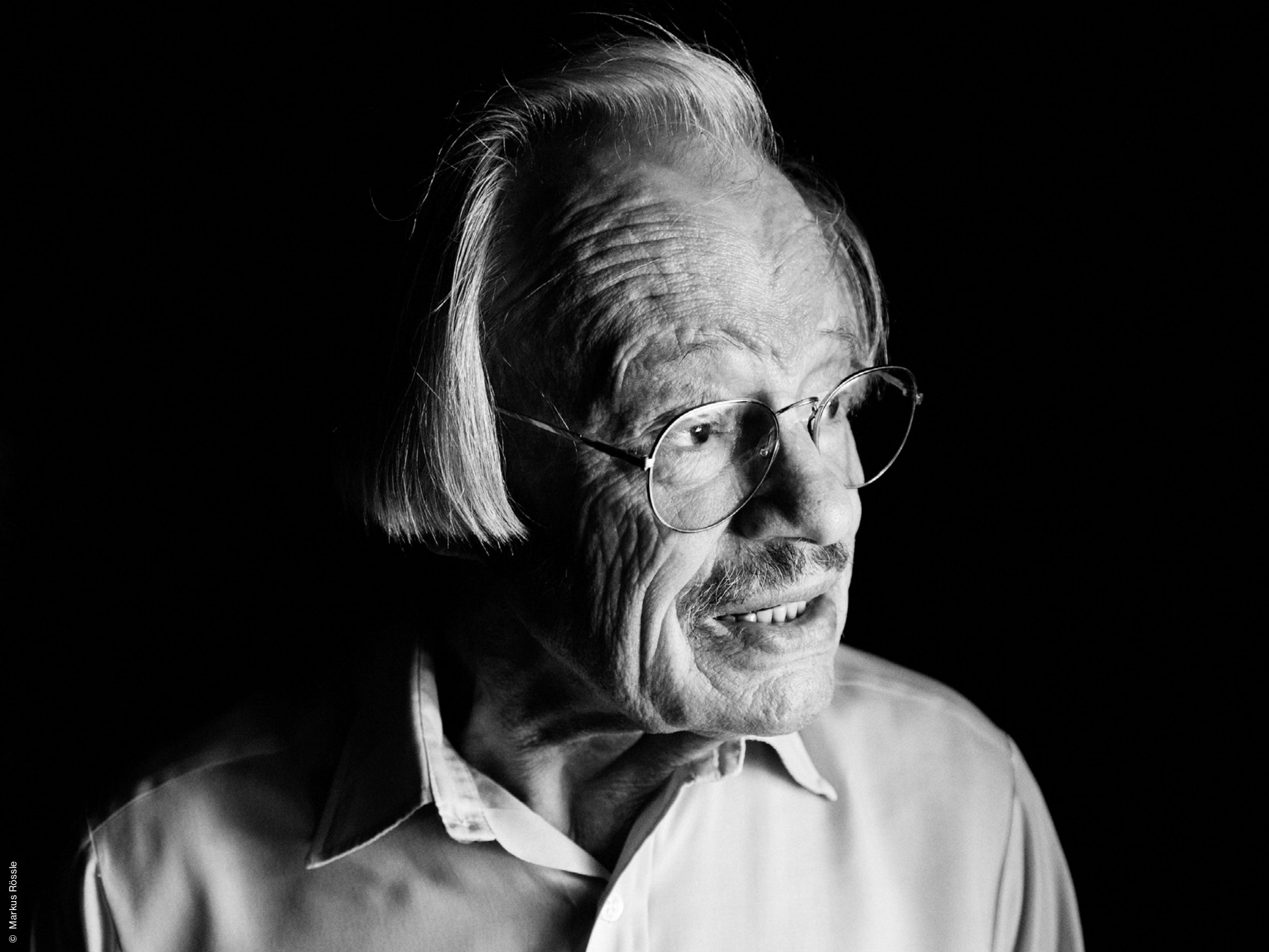


FRIEDRICH CERHA

Konzert für Schlagzeug und Orchester
Impulse für Orchester

Martin Grubinger
Wiener Philharmoniker
Peter Eötvös
Pierre Boulez

KAIROS



Friedrich Cerha (*1926)

1	Konzert für Schlagzeug und Orchester (2007/08) live recording at the Wiener Konzerthaus	31:25
2	impulse für Orchester (1992/93) live recording at the Großes Festspielhaus Salzburg	21:50
	TT	65:51

1 Martin Grubinger, percussion
1 Wiener Philharmoniker
1 Peter Eötvös, conductor

2 Wiener Philharmoniker
2 Pierre Boulez*, conductor

* courtesy of Deutsche Grammophon Gesellschaft mbH

338

Fl 1,2
S. Flac
Ob 1
2
EH
Cl 1
2
Bassel
Fg 1
2
Cfg
Hr 1
3
5
2.Hr
Trp 1
2
3
Ps 1
2,3
H
Tu
 ② *Tambour*
 ④ *Mba*
 ⑤ *Drum*
 PK
VL 1
2
Va
Vc
Cb

ritardant Flute

♩ = 450

Konzert für
 Schlagzeug und
 Orchester
 (page 67)

© Universal Edition

Friedrich Cerha

Concerto for Percussion and Orchestra

While I was writing it I had not yet heard Grubinger play, and I never tried to contact him while I was working; I did not want to be influenced in any way – yet today I read that I had written the piece as if tailor-made for him and – although he described it as the most difficult thing he had ever played – he made it his own so brilliantly that the description seemed to fit.

Each of the piece's three movements has its own array of solo instruments, the percussionist changing positions in every one until, at the end, he returns to his initial one. (Contrary to custom, exact pitches are given for all the percussion instruments – even the tom-toms, temple blocks, wood blocks and cowbells).

Martin Grubinger was still a young man, although already a well-known percussionist, when he attended a performance of my *Chansons* by H.K. Gruber and three musicians from the “die reihe” ensemble. He very much liked my differentiated treatment of the percussion; Gruber introduced us and Grubinger asked me if I would write a concerto for him. It took a little time before my musical imagination took hold of that, but then I composed the piece in one go in 1997/98.

The first and third sections of the first movement and the end of the piece are marked by eruptive blocks of sound, the drums dominating. The orchestral texture consists of three layers of short pitches of sophisticated rhythmical organisation, based on a magic square in which different sequences of figures total 34. Continuous motion is provided by the soloist and a single horns and tuba line only. The overall effect is of an insistent, drilling character.

The second movement is more lyrical, dominated by resonating instruments – vibraphone, bells, gongs, crotales and bowls. Together, they create an impression of a calm, sonic carpet. Polymetric organization provides motion within that area; various instruments repeat pitches separated equally but varying in length in the individual voices, yielding differing simultaneous adjacent speeds. I was originally stimulated by observing the slow movements of heavenly bodies and ways of catching up and overtaking which play a part in many areas of life.

I am especially fond of one very calm passage where extremely short events in the percussion break through very quiet string and wind chords. Experiences in the stillness of the nocturnal forest – a snap of a twig, a rustling in the leaves, a tired, faint birdcall – may well have played a role in my imagination.

The third movement has a scherzo-like character, the high, clear sounds of the xylophone, wood blocks and log drums dominating the motion in a frenzied tempo. The classic sound of a solo instrument is often omitted in recent concert literature – but I love the interaction of a solo instrument and its

compatriots in the orchestra in my instrumental concerti; in this movement, there even develops a distinct, transient interchange between the solo xylophone and the xylophone player in the orchestra, this “countersoloist” imitating or continuing the soloist’s phrases.

The final section of the last movement returns – not verbatim, of course – to the eruptive drum events of the first movement, before it closes by repeating the beginning in mirrored form, i.e. cancrizans.

Friedrich Cerha

Friedrich Cerha

Impulse [“Impulses”] for orchestra

Formally, this piece is multifaceted, rich and emotionally imbued with strong contrasts. Constructs of fierce, passionate Nature alternate with expressions of quietude, pensively elegiac, at times harshly and suddenly juxtaposed, along with gestures (most of them emphasised by dynamics) initiating a process leading continuously toward new, altered situations.

The work is subdivided into four sections, although only the third section is separated from the previous one by a long general rest; the other sections are interwoven. The piece is so polynomial that it defies detailed description – and yet I would like to pick out two sections, if only to provide an idea of the events.

The second part (seen in terms of the large formal overview) actually consists of two different pieces, the first, faster one featuring for the most part four instruments in motion against the background of a simple line in the violas. The motion of each of the instruments is equal in its duration, but that duration differs from one instrument to the next. Thus four different tempi are played simultaneously, the notated metre obscured, although the bassoon and the violas occasionally provide a glimpse of the basic metre at the outset. Many may find the idiosyncratically cloven sound disconcerting; I think it has much character.

The second, calmer “piece” begins with the oboe leading, accompanied as it were by figures in the harp, vibraphone, marimba, with crotales and bells joining later on. Then the two “pieces” are divided into small sections,

blended so that one section from the second “piece” always follows a section from the first one. Two quaver chords in the winds signal the beginning of each section from the calmer second “piece,” whereas a pizzicato chord heralds the beginning of a portion from the faster part. The result of melding structures which are completely static *per se* is very clear, despite all complexity – or so I hope.

The work’s fourth and last section is relatively simple; 16 sustained wind chords (each separated from the next by rests) constitute the basis. The first one is played *pianississimo*; the others are progressively longer and louder, until the last one, which is very long and *fortississimo*. The rests become longer, too, but not to the same extent as the wind chords themselves – they belong to the percussion, which begins in the opposite way, starting *fortississimo* and ending *piano*, the density reducing to a clearer sound at the close.

The strings form a third layer, playing mostly *piano* and *tremolo sul ponticello*, whereby at the beginning they are covered by the *fortissimo* percussion in the rests between the wind chords; only toward the end does their motion return, gradually broadening and in *crescendo*.

Although the overall complexity of the serial events is structurally important on one level of the musical design, extensive explanations are at most tangential to the actual listening experience.

This piece was commissioned by the Vienna Philharmonic Orchestra, which premiered it on 13 April 1996 in one of its subscription concerts, conducted by André Previn.

Friedrich Cerha

Friedrich Cerha

Friedrich was born in Vienna in 1926. He began violin lessons in 1933, and from 1936 onward he received instruction in music theory and composition. In 1943, Cerha engaged in active resistance while conscripted to serve in an anti-aircraft defence crew; he then deserted twice from the German Wehrmacht in 1944/1945, after which he waited out the Second World War's conclusion as a hut keeper and alpine guide in Tyrol. From 1946 to 1950 he studied violin, composition and music education at the Vienna Academy of Music as well as musicology, philosophy and German language and literature at the University of Vienna. He had contact with avantgarde painters and literary figures associated with the Art-Club and with Schönberg's circle in the ISCM.

From 1956 to 1958 he attended the International Summer Courses in Darmstadt and in 1958 he joined Kurt Schwertsik in founding the ensemble "die reihe", which was Austria's first permanent forum for avantgarde music. From 1959, he taught at the Academy of Music in Vienna, where from 1976 to

1988 he was to hold a professorship for the composition, notation and interpretation of new music. 1961 saw the beginning of his extensive international career as an orchestral conductor with renowned institutions and festivals of new music (e.g. Salzburg Festival, Berliner Festwochen, Vienna Festival, Venice Biennale, Warsaw Autumn, Festival d'Automne à Paris, Jyväskylä Arts Festival, Musica Viva, Nutida Music Stockholm, Neues Werk Hamburg, Musik der Zeit Cologne), as well as at opera houses (e.g. Berlin State Opera, Vienna State Opera, Bavarian State Opera, Teatro Colón Buenos Aires).

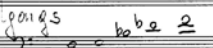
In 1961 he began to work on creating a performable version of the third act of Alban Berg's opera *Lulu*, which premiered in Paris in 1979. This finally gave the musical world a way in which to experience the work in its entirety. His own opera *Baal* premiered at the Salzburg Festival in 1981, followed by *Der Rattenfänger* at the steirischer herbst festival in 1987, *Riese vom Steinfeld* at the Vienna State Opera in 2002 and *Onkel Präsident* at the Prinzregententheater Munich.

Cerha is a member of several international academic and artistic institutions; he has received numerous commissions to write ensemble, choral and orchestral works (e.g. Koussevitzky Music Foundation New York, BNP Paribas Paris, Southwest Broadcasting, West German Broadcasting Cologne, Musica Viva Munich, Konzerthaus Berlin, steirischer herbst Graz, Festival de música de Canarias, Konzerthaus and Musikverein Vienna, Vienna Philharmonic 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, the Golden Lion for Lifetime Achievement of the Venice Music Biennale, the 2011 Salzburg Music Prize and the 2012 Ernst von Siemens Music Prize. Cerha in his own words about the music of his late years: "Despite my age, I am always searching for something new. The path on which I search leads me unavoidably back to me. Thus, it is also always about finding new sides of myself. The intense experience of music is a way into one's own being – for the listener too."

friedrich-cerha.com

Orchesterschlagzeug

1: Vibraphon, Xylophon, Glockenspiel,
Große Trommel, großes Hängebecken, 3 Tempelblöcke (tief, mittel, hoch)

2: 6 Buckelgongs  Crotales (auch mit Bogen), großes Tamtam,

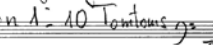
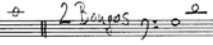
2 Congas, kleine Trommel, 2 Holzblöcke (Abstand kleine Terz)

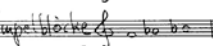


3: Vibraphon, Tamtam, Röhrtrommel, 2 Bongos (Abstand große Terz)
Kleines Triangel, Röhrglocken zusammen mit Schlag 4

4: 2 Platinglocken  Röhrglocken 

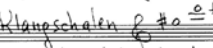

Große Trommel, 3 Tontoms (Terzabstände), 2 kleine Tempelblöcke (kl. Terzabstand)
Claves (Cilindros), Peitche, Sandpapier

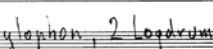

Soloschlagzeug

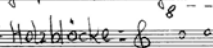

Position 1: 10 Tontoms  2 Bongos 

3 Tempelblöcke  3 Congas  2 Buckelgongs 

Position 2: Vibraphon, Röhrglocken  Crotales (auch mit Bogen), Glockenspiel,

3 Klangschalen  8 Buckelgongs 
Chinesisches Hängebecken

Position 3: Xylophon, 2 Logdrums  7 Tempelblöcke 

7 Holzblöcke  3 Congas 

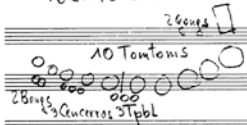
Aufstellung:

O r c h e s t e r

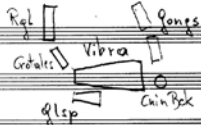
Dirigent



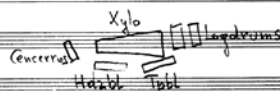
Position 1:



Position 2:



Position 3:



Konzert für
Schlagzeug und
Orchester
(sketch)

Impulse für
Orchester
(page 2)

© Universal Edition

I. Impulse

I	27	23	20	17	14	12	10	9	8	7	6	5	4	3			
II	30	26	22	18	16	14	12	10	9	8	7	6	5	4	3		
III	26	22	18	16	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2
V	14	11	9	7	6	5	4	3	2	1	0	0	0	0	0	0	

© 4 Bongos
© 2 Tom-toms
© 2 Timbales
© 2 Tr

27
30
22
14
23
26
19
11
20
22
16
9
17
19
14
7
14
16
13
6

① 6
② 6
③ 6
④
⑤

63 : 4 = 16
64 63 58 54 50

Friedrich Cerha

Konzert für Schlagzeug und Orchester

Der junge, schon damals bekannte Schlagzeuger Martin Grubinger war bei einer Aufführung meiner *Chansons* durch HK Gruber und drei Musiker des Ensembles „die reihe“ zugegen. Meine differenzierte Behandlung des Schlagzeugs hat ihm sehr gefallen, Gruber machte uns bekannt und Grubinger fragte mich, ob ich nicht ein Konzert für ihn schreiben wolle. Es brauchte eine geraume Zeit bis meine klangliche Vorstellungswelt sich damit befreundete, das Werk ist dann aber 2007/08 in einem Zug entstanden.

Als ich es schrieb, hatte ich Grubinger noch niemals spielen gehört und ich habe während der Arbeit auch keinerlei Kontakt zu ihm gesucht; ich wollte mich nicht in irgendeiner Weise beeinflussen lassen. Heute lese ich allerdings, dass ich ihm das Stück „auf den Leib“ geschrieben hätte und – wiewohl er es als das Schwierigste bezeichnet, das er je gespielt hat – hat er es sich so bravourös zu eigen gemacht, dass man das annehmen könnte.

Der Solo-Part des Werks hat in jedem der drei Sätze ein eigenes Instrumentarium, wobei der Schlagzeuger jeweils die Position wechselt, ehe er zum Schluss in die erste zurückkehrt. Entgegen dem Usus sind für alle Schlaginstrumente – auch für die Tom-Toms, Tempelblöcke, Holzblöcke und Herdenglocken – exakte Tonhöhen vorgeschrieben.

Der erste und dritte Abschnitt des ersten Satzes und der Schluss des Stücks sind von eruptiven Klangblöcken geprägt; die Trommeln dominieren. Im Orchester sind drei Schichten von kurzen Tönen in rhythmisch komplizierter Organisation übereinander gelagert. Basis dafür lieferte ein magisches Quadrat, in dem verschiedenste Reihungen die Ziffernsumme 34

ergeben. Kontinuierliche Bewegung bringen nur der Solist und eine einstimmige Linie von Hörnern und Tuba. Insgesamt entsteht ein bohrender, insistierender Klangcharakter.

Im eher lyrischen zweiten Satz dominieren die Instrumente mit Nachklang – Vibraphon, Glocken, Gongs, Crotales und Klangschalen. Sie schaffen den Eindruck eines in sich ruhenden Klangteppichs; Bewegung innerhalb dieser Fläche entsteht durch eine polymetrische Organisation: Verschiedene Instrumente wiederholen Töne in gleichmäßigen Abständen, die in den einzelnen Stimmen aber verschieden lang sind, wodurch unterschiedliche Geschwindigkeiten nebeneinander herlaufen. Angeregt wurde ich ursprünglich durch die Beobachtung der langsamen Bewegungen von Himmelskörpern und von Vorgängen des einander Einholens und Überholens, die in vielen Lebensbereichen eine Rolle spielen.

Eine Passage von großer Ruhe liegt mir besonders am Herzen, in der ganz leise Akkorde von Streichern und Bläsern von einzelnen, ganz kurzen Ereignissen des Schlagzeugs durchbrochen werden. Erlebnisse in der Stille des nächtlichen Waldes – ein Knacken

von Zweigen, ein Rascheln im Laub, ein müder, leiser Vogelruf – mögen in diesen Vorstellungen eine Rolle gespielt haben.

Der dritte Satz hat Scherzando-Charakter. Im rasenden Tempo der Bewegungen herrschen die hohen, hellen Klänge von Xylophon, Holzblöcken und Log-Drums vor. In der neueren Konzertliteratur ist oft der Klangtypus des Soloinstruments im Orchester ausgespart; ich liebe in meinen Instrumentalkonzerten dagegen Korrespondenzen zwischen dem Soloinstrument und den gleich gearteten des Orchesters. In diesem Satz kommt es vorübergehend sogar deutlich zu einem Wechselspiel von Solo-Xylophon und dem Xylophon-Spieler im Orchester, wobei der „Gegensolist“ Phrasen des Solisten nachahmt oder weiterführt.

Der letzte Abschnitt des dritten Satzes greift – freilich nicht wörtlich – auf das von eruptiven trommelereignissen geprägte Geschehen im ersten Satz zurück. Beschlossen wird das Stück durch die Wiederholung des Anfangs, allerdings in spiegelbildlicher Folge, – also in Krebsform.

Friedrich Cerha

Friedrich Cerha *Impulse für Orchester*

Die 1992/93 entstandenen *Impulse* sind ein formal sehr vielfältiges, reiches, auch emotional von starken Gegensätzen geprägtes Stück. Gebilde heftiger, leidenschaftlicher Natur wechseln mit solchen stillen, versonnenen, elegischen Ausdrucks. Manchmal sind sie einander schroff unvermittelt gegenübergestellt. Daneben gibt es – zumeist dynamisch betonte – Gesten, die einen Prozess initiieren, der kontinuierlich zu neuen, veränderten Situationen führt.

Insgesamt ist das Stück in vier Abschnitte gegliedert. Nur der dritte ist durch eine lange Generalpause vom Vorhergehenden getrennt, die übrigen Abschnitte sind ineinander verflochten. Es ist so vielgliedrig, dass es sich einer

Beschreibung im Einzelnen widersetzt. Um dennoch einen Einblick in die Art des Geschehens zu geben, möchte ich zwei Abschnitte herausgreifen:

Der großformal gesehen zweite Teil besteht eigentlich aus zwei unterschiedlichen Stücken. Im ersten, schnelleren, bewegen sich zumeist vier Instrumente vor dem Hintergrund einer einfachen Linie der Violen. Jedes der vier Instrumente bewegt sich in gleichlangen Dauern, sie sind aber in den einzelnen Instrumenten verschieden. Es wird also gleichzeitig in verschiedenen Geschwindigkeiten gespielt, das Metrum, in dem notiert wurde, verschleiert. Fagott und Violen geben am Anfang gelegentlich den Blick auf das Grundmetrum frei. Der eigenartig gespaltene Klang mag vielleicht anfangs befremden, für mich hat er viel Charakter.

Im zweiten, ruhigeren „Stück“ führt die Oboe, sie wird durch Figuren von Harfe, Vibraphon, Marimba, später auch Crotales und Glocken gleichsam begleitet. Die beiden „Stücke“ wurden nun in kleine Abschnitte geteilt und so verschnitten, dass immer ein Abschnitt aus dem zweiten Stück einem Abschnitt aus dem ersten folgt. Zwei Achtelakkorde der Bläser signalisieren

jeweils den Beginn einer Sektion aus dem ruhigeren zweiten Stück, ein pizzicato-Akkord der Streicher den eines Abschnitts aus dem schnelleren Teil. Das Ergebnis des Verschneidens von in sich völlig statischen Strukturen ist bei aller Komplexität von – wie ich hoffe – großer Klarheit.

Im vierten, letzten Abschnitt des Gesamtwerks gibt es einen relativ einfachen Prozess. Sechzehn gehaltene Bläserakkorde, die jeweils durch Pausen voneinander getrennt sind, bilden eine der Grundlagen. Der erste erklingt im dreifachen pianissimo. Jeder weitere ist etwas länger und etwas stärker als der vorhergehende. Der letzte ist sehr lang im vielfachen fortissimo. Auch die Pausen werden länger, allerdings nicht im gleichen Ausmaß wie die Bläserakkorde. Sie gehören dem Schlagzeug. Umgekehrt wie die Bläser beginnen sie im dreifachen fortissimo und enden im piano, wobei auch die Dichte abnimmt und der Klang am Schluss heller wird.

Eine dritte Schicht bilden die Streicher, die die meiste Zeit im piano eine *sul ponticello*-Tremolobewegung ausführen, wobei sie am Anfang in den Pausen zwischen den Bläserakkorden vom fortissimo des Schlagzeugs zugedeckt werden und erst gegen Ende mit einem crescendo in eine allmählich breiter werdende Bewegung übergehen.

Das insgesamt komplizierte Reihengeschehen ist zwar jeweils für eine Ebene der musikalischen Gestaltung konstitutiv wichtig, ausführliche Erklärungen dazu sind aber nicht geeignet, die Qualität des Hörerlebnisses zu beeinflussen.

Das Stück ist im Auftrag der Wiener Philharmoniker entstanden, die es am 13. April 1996 in einem ihrer Abonnementkonzerte unter der Leitung von André Previn uraufgeführt haben.

Friedrich Cerha

Friedrich Cerha

Friedrich Cerha wurde 1926 in Wien geboren. Schon vor Abschluss des Gymnasiums leistete er als Luftwafenhelfer aktiven Widerstand, desertierte dann zweimal von der deutschen Wehrmacht und erlebte das Kriegsende als Hüttenwirt in den Tiroler Bergen. Ab 1946 studierte er an der Akademie für Musik in Wien Violine, Komposition und Musikerziehung und an der Universität Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie. Zunächst war er als Geiger tätig und stand einerseits in Kontakt zur avantgardistischen Untergrundszene junger Maler und Literaten um den Art-Club und andererseits zum Schönberg-Kreis der österreichischen Sektion der IGNM.

1958 gründete er mit Kurt Schwertsik das Ensemble „die reihe“, das in der Folge Pionierarbeit in der Präsentation von Werken der Avantgarde, der Wiener Schule und der gesamten klassischen Moderne leistete. Von 1959 an lehrte Friedrich Cerha an der Hochschule für Musik in Wien, wo er 1976 bis 1988 eine Professur für Komposition, Notation und Interpretation neuer Musik innehatte. Von 1960 bis 1997 war er als Dirigent mit renommierten En-

sembles und Orchestern bei international führenden Institutionen zur Pflege neuer Musik und Festivals (Salzburger Festspiele, Berliner Festwochen, Wiener Festwochen, Biennale Venedig, Warschauer Herbst, Festival d'Automne Paris, Jyväskylä-Festival, Musica Viva München, Nutida Musik Stockholm, Neues Werk Hamburg, Musik der Zeit Köln etc.) und an Opernhäusern (Staatsoper Berlin, Wien, München, Teatro Colon Buenos Aires etc.) tätig.

Cerhas Herstellung einer spielbaren Fassung des dritten Akts der Oper *Lulu* von Alban Berg (1963–78, UA 1979 in Paris), hat der Musikwelt ein wesentliches Werk des 20. Jahrhunderts vollständig erschlossen und internationale Anerkennung gefunden. Seine eigene Oper *Baal* nach B. Brecht, mit dem er sich schon in den 50er Jahren auseinandersetzte, wurde 1981 bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt, *Der Rattenfänger* 1987 beim Steirischen Herbst und *Der Riese von Steinfeld* 2002 in der Staatsoper Wien. Alle seine Bühnenwerke thematisieren auf verschiedene Weise das ihn fundamental beschäftigende Verhältnis von Individuum und Gesellschaft.

Sein Gesamtwerk umfasst Solo-, Ensemble-, Chor-, und Orchesterwerke, für die er Aufträge von hervorragenden Institutionen und Festivals (Koussevitzky-Foundation New York, BNP Paribas Paris, Südwestfunk Baden-Baden, Westdeutscher Rundfunk, Musica Viva München, Konzerthaus Berlin, Steirischer Herbst Graz, Festival de música de Canarias, Konzerthaus und Musikverein Wien, Wiener Philharmoniker etc.) und ebenso zahlreiche Preise und Ehrungen erhielt, zuletzt 2006 das Österreichische Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst, den Orden Officier des Arts et Lettres, den Goldenen Löwen der Biennale Venedig für sein Lebenswerk, 2011 den Musikpreis Salzburg und 2012 den Ernst von Siemens Musikpreis. Zu seinem Spätwerk meint er: „Trotz meines hohen Alters suche ich immer noch nach Neuem. Der Weg, auf dem ich suche, führt notgedrungen zu mir selbst. Es geht also auch noch immer darum, neue Seiten an mir selbst zu finden. Das intensive Erleben von Musik ist ein Weg in sich hinein – auch für den Zuhörer.“

friedrich-cerha.com

Handwritten musical notation for the beginning of the piece. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values and accidentals. A circled number '63' is written in the top right corner.

Rhythmische Skizze

zum	4	9	2	16	3	2	13
Schlagzeug	3	5	7	5	10	11	8
zeit	8	1	6	9	6	7	12
Magische Quadrate				4	15	14	1

Handwritten musical score for percussion and orchestra. The score is divided into two systems. The first system includes staves for 'U' (Upright Drum) and 'D.' (Drum). The second system includes staves for 'U' (Upright Drum), 'Vcl' (Violin), 'Vcl' (Violin), and 'Vcl' (Violin). The notation is dense and includes various rhythmic patterns and accidentals.

Friedrich Cerha

Concerto pour percussion et orchestre

Le jeune percussionniste Martin Grubinger, déjà connu à l'époque, avait assisté à une exécution de mes *Chansons* par HK Gruber et trois musiciens de l'ensemble « die reihe ». Mon traitement très différencié de la percussion lui plut et il me demanda si je ne voulais pas lui écrire un concerto. Il a fallu un certain temps pour que mon univers sonore se familiarise avec cette idée, mais le concerto est né ensuite d'une seule traite en 2007–2008.

En me mettant à le composer je n'avais jamais entendu Grubinger et je n'ai cherché à aucun moment à le contacter; je ne voulais me laisser influencer d'aucune façon. Je lis en revanche maintenant que ce concerto aurait été « taillé sur mesure » pour lui et – même si Grubinger qualifie la pièce de ce qu'il jamais joué de plus difficile – il se l'est approprié d'une façon tellement virtuose que cette remarque redevient juste.

La partie soliste de l'oeuvre fait appel à un effectif différent dans chacune des trois parties, le percussionniste changeant de position pour revenir à la fin vers l'instrumentarium du début. Contrairement à l'usage, je note pour chaque instrument à percussion (même pour les toms, les temple blocks, les woodblocks et les cloches de vache) des hauteurs exactes.

La première et la troisième section du premier mouvement et la fin de la pièce sont marquées par des blocs sonores en éruption; les caisses y prédominent. L'orchestre joue une superposition de trois couches faites de sons brefs agencés selon une organisation rythmique complexe, reposant sur un carré magique dont la somme des côtés donne toujours le chiffre 34. Seul

le soliste et une ligne des cors et du tuba à l'unisson ajoutent un mouvement continu; le caractère général a quelque chose de vrillé et d'insistant.

Dans le second mouvement, plutôt lyrique, prédominent des instruments résonants – vibraphone, cloches, gongs, crotales et rins. D'où l'impression d'un tapis sonore calme; le mouvement interne de cette surface naît d'une organisation polymétrique: différents instruments répètent des sons à une distance déterminée mais de longueur différente dans les différentes voix, si bien que des vitesses différentes se déroulent simultanément. J'ai été inspiré à l'origine par la contemplation des lents mouvements des astres et par certains processus où des éléments se rattrapent et se dépassent, tels qu'ils jouent un grand rôle dans différents domaines de la vie.

Un passage très calme me tient particulièrement à cœur: on y entend des accords très doux joués par les cordes et les vents, interrompus par des événements isolés et très brefs dans la percussion. Sans doute l'expérience du silence de la forêt nocturne –

des branches qui craquent, un bruit sourd dans les feuilles, le cri fatigué et doux d'un oiseau – a joué un rôle pour cette image sonore.

Le troisième mouvement a un caractère de scherzo. La vitesse délirante des figures est dominée par les sonorités aigues et claires du vibraphone, des woodblocks et des log-drums. Dans la littérature récente on réserve souvent les sons de la percussion à la partie soliste; j'aime quant à moi explorer dans mes concertos des correspondances entre l'instrument soliste et ceux d'un type comparable à l'orchestre. Dans ce mouvement-ci, il y a même par endroits un échange clairement perceptible entre le xylophone du soliste et celui à l'orchestre, quand le « contre-soliste » imite ou prolonge les phrases du premier.

La dernière section reprend, quoique pas littéralement, les éruptions percussives aux caisses du premier mouvement. La pièce se replie sur la répétition en miroir du début, ici à l'écrivisse.

Friedrich Cerha

Friedrich Cerha *Impulse* [« *Impulsions* »] pour orchestre

Ecrite en 1992/93, *Impulse* constitue une pièce très diversifiée, riche du point de vue formel et marquée par des contrastes émotionnels très tranchés. Des figures d'une nature violente et passionnée y alternent avec d'autres d'une expression calme, méditative ou élégiaque, parfois opposées de manière abrupte aux premières. À côté de cela, il y a des gestes, souvent mis en relief quant à leur dynamique, qui lancent un processus conduisant de façon continue vers des situations nouvelles.

La découpe globale comprend quatre grandes sections. Seule la troisième est séparée de la précédente par un long silence, alors que les autres sont tressées entre elles. La pièce comprend un tel nombre des parties qu'on ne saurait tout décrire en détail. Pour donner cependant un aperçu de ce qui s'y déroule, j'aimerais éclairer deux parties.

Ce qui se présente du point de vue global comme la seconde section se compose de deux parties différentes. Dans la première, plus rapide, on entend un groupe d'instruments, quatre la plupart du temps, qui se détache d'une ligne simple jouée par les altos. Chacun des instruments a des durées de longueur égale, mais différentes d'un instrument à l'autre. La musique se déroule donc dans deux vitesses simultanément, si bien que le tempo noté s'estompe. Au début, le basson et les altos permettent d'entrevoir de temps en temps ce mètre de base. Le son clivé, assez étrange, peut sembler curieux au premier abord, mais il a pour moi beaucoup de caractère.

Dans la seconde partie, plus calme, c'est le hautbois qui mène le jeu, pour ainsi dire accompagné par les figures de la harpe, du vibraphone, du marim-

ba, plus loin aussi des crotales et des cloches. Ces deux « parties » sont alors découpées en sous-sections très petites et recombinaées de manière à ce qu'un fragment de la seconde partie succède toujours à un autre prélevé dans la première. Deux accords joués par les vents, de la durée d'une croche, signalent toujours le début d'un fragment tiré de la partie plus calme, et un accord en pizzicato un fragment de la partie rapide. Le résultat de cette combinatoire complexe de deux structures en elles-mêmes entièrement statiques est, je l'espère, d'une grande clarté.

Dans la quatrième et dernière section, on rencontre un processus relativement simple. Seize accords aux vents, séparés par des silences, forment la base. Le premier est joué *ppp*, chacun des suivants sera un peu plus long et un peu plus fort que le précédant, le dernier aboutissant à un multiple *fortissimo*. Les silences deviennent également plus longs, encore que dans une moindre mesure que les accords, et ils sont remplis par la percussion : à l'inverse des vents, on commence ici au *fff* et on finit piano, alors que la densité décroît et que la sonorité devient plus claire à la fin.

Une troisième couche est formée par les cordes, qui jouent la plupart du temps piano et avec des tremolos sur le chevalet, en étant couverts au début des silences entre les accords par les *fortissimos* de la percussion pour former seulement à la fin, grâce à un *crescendo*, une plage d'une sonorité plus pleine. L'agencement sériel, plutôt compliqué, est certes déterminant pour chacun des niveaux de la forme musicale, mais des explications développées à ce sujet ne seraient pas de nature à infléchir l'expérience de l'écoute de cette pièce.

Elle a été composée pour répondre à une commande du Philharmonique de Vienne, qui l'a créée le 13 avril 1996 dans le cadre de l'un de ses concerts d'abonnement, sous la direction d'André Previn.

Friedrich Cerha

Friedrich Cerha

Friedrich Cerha est né en 1926 à Vienne. À partir de 1933 il reçut des leçons de violon, puis de théorie musicale et de composition à partir de 1936.

En 1943 il entra activement dans la résistance en tant que moniteur dans l'armée de l'air, en 1944/45 il déserta à deux reprises la Wehrmacht allemande, survivant à la fin de la guerre comme guide de montagne dans le Tyrol.

Entre 1946 et 1950 il étudia à l'Akademie für Musik (violon, composition, pédagogie) et à l'université (lettres alle-

mandes, philosophie, musicologie) à Vienne. Il noua des contacts avec des peintres et écrivains de l'avant-garde grâce à l'Art-Club et au cercle Schönberg à l'IGNM.

De 1956 à 1958 il participa aux Cours de Darmstadt et fonda en 1958 avec Kurt Schwertsik l'ensemble die reihe, premier forum permanent de la musique d'avant-garde en Autriche.

Cerha enseigna à la Musikhochschule de Vienne à partir de 1959, où il sera professeur de composition, de nota-

tion et d'interprétation de la musique contemporaine de 1976 à 1988. Une activité très riche de chef d'orchestre sur le plan international débuta en 1961 au sein d'institutions, de maisons d'opéra et de festivals de musique contemporaine réputés.

À partir de 1962 il travailla à une version d'exécution du 3e acte de l'opéra *Lulu* d'Alban Berg (création à Paris, 1979), qui fit connaître au monde musical cette oeuvre en son entier. Son propre opéra *Baal* fut créé en 1981 au festival de Salzbourg, *Der Rattenfänger* en 1987 dans le cadre du Steirischer Herbst et *Der Riese vom Steinfeld* au Staatsoper de Vienne.

Cerha est membre de plusieurs institutions internationales dédiées à l'art et à la science. Il a reçu de nombreuses commandes pour des oeuvres d'ensemble, d'orchestre ou de chœur ainsi que des prix et distinctions, dont récemment l'Ehrenzeichen autrichien pour les sciences et les arts en 2006, l'ordre de l'Officier des Arts et Lettres, le Lion d'or de la Biennale de Venise pour toute son oeuvre et en 2011 le Musikpreis Salzburg.

friedrich-cerha.com

Impulse für Orchester
(part of page 89)

© Universal Edition

Handwritten musical score for orchestra, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The score is written in a single system with multiple staves. The tempo is marked as $\text{♩} = 52$ and $\text{♩} = 48$. The score includes parts for Flute 1 (Fl 1), Oboe 1 and 2 (Ob 1,2), English Horn (EH), Clarinet 1 and 2 (Cl 1,2), Bassoon (Basscl), Flute 1 and 2 (Flg 1,2), Clarinet in G (Clg), Horn 1, 3, and 5 (Hr 1,3,5), Horn 2 and 4 (Hr 2,4), Trumpet 1 and 2, 3 (Tup 1,2,3), Trombone 1, 2, and 3 (Tb 1,2,3), Trombone 4 (Tb 4), Trombone 5 (Tb 5), Trombone 6 (Tb 6), Trombone 7 (Tb 7), Trombone 8 (Tb 8), Trombone 9 (Tb 9), Trombone 10 (Tb 10), Trombone 11 (Tb 11), Trombone 12 (Tb 12), Trombone 13 (Tb 13), Trombone 14 (Tb 14), Trombone 15 (Tb 15), Trombone 16 (Tb 16), Trombone 17 (Tb 17), Trombone 18 (Tb 18), Trombone 19 (Tb 19), Trombone 20 (Tb 20), Trombone 21 (Tb 21), Trombone 22 (Tb 22), Trombone 23 (Tb 23), Trombone 24 (Tb 24), Trombone 25 (Tb 25), Trombone 26 (Tb 26), Trombone 27 (Tb 27), Trombone 28 (Tb 28), Trombone 29 (Tb 29), Trombone 30 (Tb 30), Trombone 31 (Tb 31), Trombone 32 (Tb 32), Trombone 33 (Tb 33), Trombone 34 (Tb 34), Trombone 35 (Tb 35), Trombone 36 (Tb 36), Trombone 37 (Tb 37), Trombone 38 (Tb 38), Trombone 39 (Tb 39), Trombone 40 (Tb 40), Trombone 41 (Tb 41), Trombone 42 (Tb 42), Trombone 43 (Tb 43), Trombone 44 (Tb 44), Trombone 45 (Tb 45), Trombone 46 (Tb 46), Trombone 47 (Tb 47), Trombone 48 (Tb 48), Trombone 49 (Tb 49), Trombone 50 (Tb 50), Trombone 51 (Tb 51), Trombone 52 (Tb 52), Trombone 53 (Tb 53), Trombone 54 (Tb 54), Trombone 55 (Tb 55), Trombone 56 (Tb 56), Trombone 57 (Tb 57), Trombone 58 (Tb 58), Trombone 59 (Tb 59), Trombone 60 (Tb 60), Trombone 61 (Tb 61), Trombone 62 (Tb 62), Trombone 63 (Tb 63), Trombone 64 (Tb 64), Trombone 65 (Tb 65), Trombone 66 (Tb 66), Trombone 67 (Tb 67), Trombone 68 (Tb 68), Trombone 69 (Tb 69), Trombone 70 (Tb 70), Trombone 71 (Tb 71), Trombone 72 (Tb 72), Trombone 73 (Tb 73), Trombone 74 (Tb 74), Trombone 75 (Tb 75), Trombone 76 (Tb 76), Trombone 77 (Tb 77), Trombone 78 (Tb 78), Trombone 79 (Tb 79), Trombone 80 (Tb 80), Trombone 81 (Tb 81), Trombone 82 (Tb 82), Trombone 83 (Tb 83), Trombone 84 (Tb 84), Trombone 85 (Tb 85), Trombone 86 (Tb 86), Trombone 87 (Tb 87), Trombone 88 (Tb 88), Trombone 89 (Tb 89), Trombone 90 (Tb 90), Trombone 91 (Tb 91), Trombone 92 (Tb 92), Trombone 93 (Tb 93), Trombone 94 (Tb 94), Trombone 95 (Tb 95), Trombone 96 (Tb 96), Trombone 97 (Tb 97), Trombone 98 (Tb 98), Trombone 99 (Tb 99), Trombone 100 (Tb 100).

Annotations include: *(absolut gleiche Lautstärke halten, kein Abkling am Schluss)* and *(cresc) viel Papierarbeit (alle Orchester)*. The score also includes a list of parts: 4 Flöten, 2 Oboen, 3 Holzbläser, 1 Tamtam, 8 Trompeten, 8 Trombone, 12 Violinen, 12 Violen, 12 Kontrabässe, and 12 Celli.

Thanks are extended to Johannes Baum-Koller
for his support of this project.

Recording dates: [1] 25 November 2011

[2] 15 August 1996

Recording venues: [1] Wiener Konzerthaus, Wien/Austria

[2] Großes Festspielhaus Salzburg/Austria

Producers: [1] Florian Rosensteiner

[2] Wolfgang Winkler

Engineers: [1] Josef Schütz

[2] Manfred Hofer (ORF)

Editing/Mastering: [1] Christoph Amann

English Translations: Grant Chorley, Christopher Roth

French Translations: Martin Kaltenecker

Publisher: Universal Edition

Cover: Karl Prantl: "Stein für Friedrich Cerha", 1984–1987,

Krastaler Marmor 130 × 870 cm, Location: Pötschinger Feld

Photography: Lukas Dostal (lukasdostal.at)



ÖSTERREICH 1

Eine Aufnahme des Österreichischen Rundfunks (Radio Österreich 1)

oe1.orf.at

Friedrich Cerha (*1926)

1	Konzert für Schlagzeug und Orchester (2007/08) live recording at the Wiener Konzerthaus	31:25
2	impulse für Orchester (1992/93) live recording at the Großes Festspielhaus Salzburg	21:50
TT		65:51

1 Martin Grubinger, percussion
1 Wiener Philharmoniker
1 Peter Eötvös, conductor

2 Wiener Philharmoniker
2 Pierre Boulez*, conductor

* courtesy of Deutsche Grammophon Gesellschaft mbH



ÖSTERREICH 1



KAIROS

0013242KAI

© 2021 paladino media gmbh, Vienna
© 2012 paladino media gmbh, Vienna
www.kairos-music.com

©10488 D D D ISRC: ATK941232401 to 02 . Made in the E.U.

UE
edition
Universal

Wiener ●●●●●
Konzerthaus

austromechna®