



MARCIN STAŃCZYK

Mosaïque

Benedikt Leitner
Klangforum Wien
Patrick Hahn

KAIROS



Marcin Stańczyk (*1977)

1	Geysir-Grisey (2006) for violin, viola, double-bass and two pianos	16:42
2	Sighs (2012) for chamber or symphony orchestra	15:35
3	Mosaïque (2012) for cello and electronics	07:03
4	Blind Walk (2015) for ensemble	19:29
5	Afterhearings (2015) for flute, clarinet, cello, guitar and piano	10:41
	TT	69:34

3

Benedikt Leitner, violoncello

1, 2, 4, 5

Klangforum Wien

1, 2, 4, 5 Vera Fischer, flute

2, 4 Markus Deuter, oboe

1, 2, 4, 5 Olivier Vivarès, clarinets

2 Bernhard Zachhuber, clarinets

4 Lorelei Dowling, bassoon

2, 4 Anders Nyqvist, trumpet

2, 4 Christoph Walder, horn

2 Mikael Rudolfsson, trombone

4 Walter Voglmayr, trombone

4 Simon Teurezbacher, tuba & euphonium

2 Mirjam Schröder, harp

1, 5 Florian Müller, piano

1 Hsin-Huei Huang, piano

2 Joonas Ahonen, piano

5 Florian Palier, guitar

2 Björn Wilker, percussion

2, 4 Lukas Schiske, percussion

2, 4 Alex Lipowski, percussion

1 Sophie Schafleitner, violin

2, 4 Annette Bik, violin

2, 4 Gunde Jäch-Micko, violin

1, 2 Dimitrios Polisois, viola

4 Francesca Piccioni, viola

2, 4 Benedikt Leitner, violoncello

5 Andreas Lindenbaum, violoncello

2 Bartosz Sikorski, double bass

1, 4 Michael Seifried, double bass

1, 2, 4, 5

Patrick Hahn, conductor

3

Andreas Harrer, technician

Could you imagine music as a geyser? Erupting violently, waiting on tense standby, forever renewing itself... Or, just the contrary, as a sigh? An operatic sospiri, inhaling and exhaling, a tangible, rhythmic fluctuation... Or as walking with your eyes closed with full alertness to the sounds of unknown origin? That's what Marcin Stańczyk's music is like.

The milestone of his career turned out to be the composition *Sighs* (2008–10, rev. 2012) for chamber- or symphonic orchestra. It got him the prestigious Toru Takemitsu Award and was premiered in Japan, and it was already preceded by many international acknowledgements of the composer's work in Italy and France. Harrison Birtwistle, who was a one-person jury of that edition, praised the work by a younger colleague: "An extraordinarily ambitious piece. I know of nothing like it. Maybe a piece I would like to have written or certainly like to hear. What attracts me is the simultaneity of the perspective of the ideas and the music's invention from moment to moment expressed in a notation that is both free and exact at the same time. Nevertheless, it is a virtuoso piece of musical awareness."

What's so impressive about *Sighs*? I guess it's the perfect balance between the richness of textures and timbres on the one hand, and the clear sense of process and its direction on the other. We can immediately feel the arch form – this time embodied by a reversed shape, with tension at the beginning and at the end, and relief in the middle – even though it's masked by constant changes of orchestration or articulation. All these reflections, shadows, overtones, noises... Marcin Stańczyk really puts the musicians to work: they often have to use their feet for rhythms and mouths for vocalization. Similarly to Brian Ferneyhough, he's interested in achieving some kind of an impossible energy between the performer's abilities and the rigid, multilayered notation. At the same time, his music has a much more natural flow than many of the new complexity pieces, maybe also because of his specific attitude to rhythm.

Stańczyk put it this way in his program note: "Chopin's rubato – a suspension, or musical sigh – is one of his greatest secrets, the essence of his compositional style. After almost two centuries, I look at his rubato with respect and admiration, though I am also aware it is a view from far away.

Music cannot be, and will never be, the way it once was. It is true that people remain the same, experiencing similar emotions, but life today goes many times faster. Today, there is often no time for reflection: we experience emotions in a nervous hurry, under pressure from the sheer volume of subsequent events. The idea of rubato is gone."

In this light, the piece could be read as a comment to the acceleration of modern times, in which romantic sighs give way to panting. We can actually hear the breathing of the musicians, particularly hectic towards the end of *Sighs*. The physicality of sound seems to have been very important to Stańczyk for many years and manifests very clearly in *Mosaïque* (2012) for cello and electronics. The Polish composer wrote it during his cursus in IRCAM; the harsh, animal-like sounds of the piece were a sensation at the music center renowned for its refined timbral aesthetics. This short piece reflects some beats and noises from Parisian street soundscapes that amazed Stańczyk with their diversity and numerous, distinct layers. Live electronics become more and more intrusive and distort the solo instrument to the extent that it can no longer be recognized. Maybe that's why during

studies in Rome his teacher, Ivan Fedele, called him “Il distorsionista”? In any case, it’s an accurate nickname.

“The main idea of this piece is to bring together two very different worlds, that of high art and that of the applied arts. The first is represented by the Polish avant-garde painter of the 20th century, Władysław Strzemiński. In his theory of unism he wants to eliminate all non-plastic value from the work. This should not be evocative, emotional or symbolic. The work must reach a certain “purity”. Colors and lines should create organic unity. In applied arts, on the other hand, we have the idea of the mosaic, a decorative art where fragments are used to form patterns or figures for everyday projects. The common idea of these two worlds, which is to bring together the smallest cells to make a unit, provokes the use of technical means which give the piece the gestural character. That’s why an instrumentalist does not use a bow. Its role is sometimes to initiate gestures, to produce sounds which may not be heard directly, but which cause electronic actions. Narration gradually moves from a “contemporary” aesthetic to a variety of other styles. When we think that this one wins, in the end

we discover the synthesis of the two worlds that I imagined.”

Władysław Strzemiński definitely remains Marcin Stańczyk’s main patron and connects him to his place of permanent residence, the city of Łódź (to no surprise, he also composed the score to the experimental documentary on this prominent avant-garde painter and theoretician). He got to know him better thanks to another of his teachers – Zygmunt Krauze, who made his name in the 1960s by translating Strzemiński’s visual unism into musical unism, paving the way for minimalism. Two generations later, his pupil became fascinated with the idea of afterimages, an optical illusion created when you look at the sun and then close your eyes or look at a blank piece of paper. Your sight creates fantastic, colorful objects, which are some kind of a reflection of the original ultrabright spot. Stańczyk transferred that phenomenon to the audial level, coming close to the ideas of spectral composers, such as pre-audibility (Gerard Grisey) or flashbacks (Philippe Hurel). In the early 2010s, he wrote a whole series of pieces exploring the relationship between sounds already heard or to be heard and their predictions or echoes in memory,

like *Analessi rotte*, *Aftersounds*, *Afterimages/Aftersounds*.

Afterhearings (2015) for flute, clarinet, cello, guitar and piano obviously fits in this important stream of Marcin Stańczyk’s creation and it’s no coincidence that it’s dedicated to Zygmunt Krauze. Many similarities, associations and exchanges occur both between the parts of five instrumentalists and in the flow of narration. We can read contrasts between the static and dynamic episodes in the “afterimage key”: the multiphonics of reeds and clusters of the cello or the guitar and the piano as anticipation or recollection of abrupt motoric gestures. What’s most striking, however, is the importance of performative aspects, bringing to mind Mauricio Kagel’s instrumental theatre. When entering the stage, the musicians check the embouchure, fix their hair, try or clean their instruments and look at each other. Is it just a concert routine or already the beginning of the actual piece?

All this seems to be happening on a thin line between unconscious habit and rhythmized screenplay. In his note on *Afterhearings*, the composer declares: “Music is for listening, above

all. However, the concert situation favors a wider reception. Everything we see completes our feeling and understanding of music. After-images, which in music I define as overtones and auditory sounds, have been the *idée fixe* of my work for years. It is a fleeting, ephemeral, multi-dimensional phenomenon. A peculiar game between what we see and what we hear; between what we know, what we are sure of and what we can only guess.”

Recently, Stańczyk has taken more and more account of the liveness of new classical music with all the rituals that belong to it. One of those rituals is, undeniably, lights design (prominent in the piece *A due*) and the architecture of the concert hall with the division between stage and public. Something begins, something ends. They play, we hear. And look: all the spotlight falls on the musicians. That comfortable feeling of ideal synchronization between what's seen and what's heard has been questioned by many 20th century artists. A prominent example is *musique acousmatique*, conceived by Pierre Schaeffer and Francois Bayle as a general term describing the process of listening to electronic music. French composers referred to the semi-mythical way of Pythagoras teaching

his pupils from behind a curtain so that they could only hear him. Linguistic focus lies in the unprecedented separation between source and sound that comes from loudspeakers – often assembled in an imaginary orchestra of the so-called *acousmonium*. Even if we sometimes recognize some elements or samples (the causal mode of listening), Schaeffer's ideal would be to free ourselves from such association and concentrate on the timbral qualities of concrete music (the reduced mode of listening).

Stańczyk raised this concept in his unique way, just as he did with the afterimages theory. In a series of pieces from the second half of the 2010s, he tested how seeing and hearing could be shifted or divided. One of the most spectacular examples is the *Blind Walk* (2014–15) for an ensemble, whose members move along the audience, who are wearing blindfolds. We can only guess who is playing close to us and on which instrument. Extended articulation techniques and extra-musical objects (like stepping on dry leaves, waving cartons, rustling foil) make this task even more difficult. But maybe that's not the point, maybe we should change the mode of our listening from causal towards reduced? Or dive

into surreal, unnatural soundscapes, like a meadow in the middle of the sea, as the composer once put it? In a conceptual text score of another piece, *Possible Music*, Stańczyk openly invites the public to imagine his composition entirely in their heads and then let him know what it sounded like...

Coming back to the *Blind Walk*, the composer calls this area of his experiments “*musique acousmatique instrumentale*”, referring to another key figure from new music, Helmut Lachenmann. In the 1970s, he created a similar detachment of sound from the source thanks to unconventional playing techniques revealing a different nature of instruments in “*musique concrete instrumentale*”. The *Blind Walk* is a very haptic, performative piece that allows us to use imagination more than ever before. It develops very slowly and has two culminations, like a bridge suspended over a dream. The composer commented on that matter: “A real walk leads nowhere. It is an experience of space, sound, image. This will also be a walk, but a virtual one. A pure experience of space through sound. As in pure electronic music, where we do not know where the next sound will come from, we are not able to predict its trajectory. A real

walk is an experience of loneliness. It is also an experience of an image. And this is where the prepared blindfold comes to aid. Please, put it on and accept my invitation for a real walk in your imagination.”

So where has this walk begun? We need to go back to his early work entitled *Geysir-Grisey* (2006) for violin, viola, double-bass and two pianos. Although not yet fully independent of external influences, it nevertheless proves the artistry in material self-limitation and the spectral techniques, rediscovered in Poland at the time. One sound is one gesture, four octaves down, like a curtain tear. It keeps coming back and forth, still circling; but the most important thing happens in between: glissandi around e, a shaky harmony full of overtones, a syncopated polyrhythm. Marcin Stańczyk, like a true magician, accomplishes an extraordinary thing at the end—in all the richness of articulation and textures, we completely forget that there is only one actor on stage, not a whole cast of characters.

At the beginning of his career, in the early 2000s, the composer was keen to draw inspiration from nature, clearly favoring water environments (like *Laterna* evoking the image of a remote

lighthouse). He used to make a lot of field recordings, especially of different winds and seas that fascinated him with the fluid network of their rhythms and hidden harmonic structures. Regarding *Geysir-Grisey*, Stańczyk recalls his first impulse: “During my trip around Slovakia, I watched geysers that stunned me. Therefore, the piece refers to the visual impression of these hot fountains. I was especially delighted with their eruptions, talk and constant activity; I am fascinated by this infinite power of renewal. The music contains only one single sound e.”

Marcin Stańczyk entered the stage at a time when Polish music had just begun to rediscover its place in the context of the rest of the world, following its identity crisis in the 1990s caused by a period of political and economic turmoil. The latter might have been the reason why he graduated from law school before going on to study composition – he still works at an appeals court, and has recently been appointed the chancellor’s attorney for equal treatment at the University of Music in Łódź, where he also holds the position of a professor. Stańczyk took advantage of Poland joining the European Union as well: he studied at the Accademia Nazionale di Santa

Cecilia in Rome, became the laureate of a residency program founded by the City of Paris, took part in courses in Darmstadt, Royaumont, Aldeburgh and Venice. A European at large, but not only that: for many years, he acted as Poland’s ambassador in a program of cultural exchange with China. He not only presented many of his pieces there, but also wrote some for traditional Chinese instruments.

The five pieces on this disc represent different, crucial areas of the creative work of Marcin Stańczyk – the most versatile and original author of this generation in Poland (and, along with Agata Zubel, one of the most internationally acclaimed). Nature and its transformation into a surreal soundscape. Phenomena and illusions of perception with its power to liberate the imagination and memory. A play on what’s seen and what’s heard, what’s spontaneous and what’s staged. A complexity of textures, timbres and rhythms put in frames of arch or processual form with a lot of drive. Energy and theatrical performance as the key components of live music. Sounds appealing?

Jan Topolski

Marcin Stańczyk

Composer, lawyer, and educator, author of the concept of musical “aftersounds”. He studied law at the University of Łódź, music theory with Marta Szoka and composition with Zygmunt Krauze at the G. and K. Bacewicz Academy of Music in Łódź. He then took up postgraduate studies with Ivan Fedele at the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome (2007–2010), and at the Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique in Paris (2011–2014). Stańczyk’s output includes symphonic, chamber, stage, electronic, and film music, multimedia and intermedia spectacles. He has won prizes in more than a dozen international composers’ competitions, including (as the only Pole) the Toru Takemitsu Composition Award (2013), Japan’s most important prize in the field of composition. His artistic residencies have included the City of Paris Residence (2014), Centre

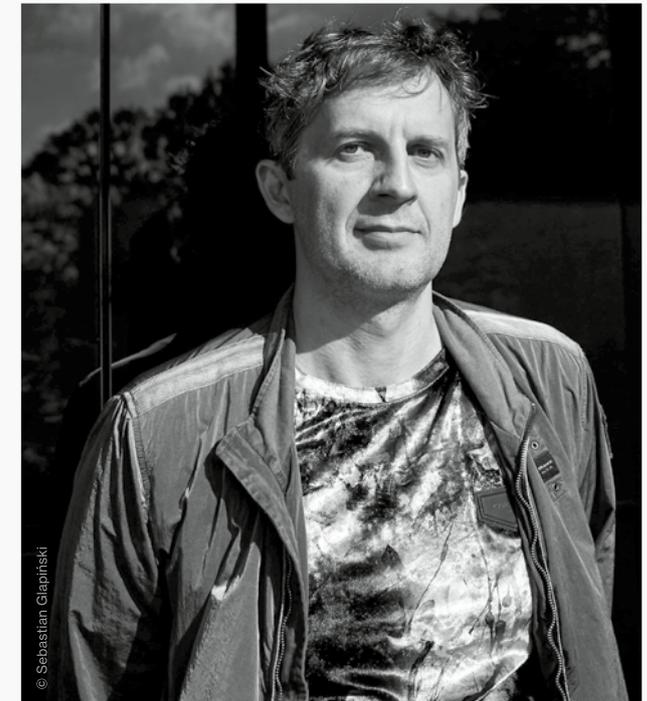
International des Récollets (2013), Cité internationale des arts (2014), Bogliasco Foundation (2018), Civitella Ranieri Foundation (2018), and the Musica Polonica Nova festival (2018).

He has received two nominations for Coryphaeus of Polish Music and five for the Passport Award of the Polityka weekly. Inspired by Władysław Strzemiński’s painting cycle *Afterimages of the Sun*, he set out to translate this optical phenomenon into sound. In his music real-life sounds coexist with imagined contents, and intuition – with calculations and reflections. The idea of aftersounds has led the composer to “musique acousmatique instrumentale”. It is acoustic music that may be experienced as electronic acousmatic music, that is, as sound moving in space without simultaneous observation of moving performers.

Marcin Stańczyk’s music has been performed by world well-known ensembles as Klangforum Wien, Ensemble inter-contemporain, Ensemble Musikfabrik, Neue Vocalsolisten, Bang on a Can All-Stars, and Tokyo Philharmonic, throughout Europe as well as in Asia, both Americas, and Australia, including during prestigious festivals such as

La Biennale di Venezia, Manifeste, Huddersfield Contemporary Music Festival, Bang on a Can Marathon, MATA, Espaces Sonores, Sacrum Profanum, and the Warsaw Autumn.

Stańczyk works at the Regional Administrative Court in Łódź and as a professor at his alma mater, where he teaches a composition class, gives lectures, and holds the function of Rector’s Proxy for Equal Treatment. Since 2016 he has represented Poland in a programme of economic and cultural exchange between China and sixteen European countries.



Benedikt Leitner

Benedikt Leitner was born in Vienna and began playing the cello at the age of seven. He studied with Prof. Hedy Feierl at the Conservatory of the City of Vienna as well as with Prof. Valentin Erben at the University of Music, Vienna, where he graduated in 1990. Later he studied chamber music with Serge Collot and Günter Pichler and participated in master classes with Tobias Kühne.

He played his first concert with the Klangforum in December 1989 at the Vienna Secession. As a soloist, chamber musician and member of Klangforum Wien since 1990 he has performed at numerous festivals as well as participated in radio- and CD-recordings in Europe, the USA and Japan.

He also accompanied Michael Heltau in his solo program for years as a member of the Wiener Theatermusiker and debuted in 2016 in a supporting role as a performing musician in the film *Kater* by Händl Klaus.



Patrick Hahn

Tonkünstlerorchester Niederösterreich, the Camerata Salzburg, the Lucerne Symphony Orchestra, the Opéra de Rouen Normandie, the Bayerische and the Hamburgische Staatsoper, the Hungarian State Opera, etc. In the field of contemporary music, he has forged a close artistic relationship with Klangforum Wien. From the 2021/22 season, he is also working as Principal Guest Conductor and Artistic Advisor with the Borusan Istanbul Philharmonic Orchestra.

As pianist, he performed with the Mozarteum Orchestra Salzburg, but also as song accompanist at the Wiener Musikverein. In 2017/18 he worked as solo repetitor at the Hamburg State Opera. Together with Kirill Petrenko, he rehearsed the new productions of *Salome* and *Die Tote Stadt* at the Bayerische Staatsoper (2019) as well as *Fidelio* at the Easter Festival Baden-Baden (2020).

His close ties with opera, where he performed as treble soloist, inspired him – at age 12 – to write his own operatic work *Die Frittatensuppe* (soup with strips of pancake), which was premièred in Graz under his baton. His compositions are published by Tierolff Muziekcentrale (NL) and by Helbling (Innsbruck).

In addition to classical music, Patrick Hahn is also interested in jazz and the songs of the Austrian chansonnier Georg Kreisler. He has received several awards at jazz-festivals in Chicago as well as the Outstanding Soloist Award of the University of Wisconsin-La Crosse.

Hahn started his musical training as treble soloist with the Grazer Kapellknaben (boys choir). He studied piano, conducting, choir direction and correpetition at the University of Music in Graz and was invited to participate in masterclasses with Kurt Masur and Bernard Haitink, and – as Conducting Fellow – to join the Aspen Music Festival and the Tanglewood Music Centre.

Conductor, composer and pianist Patrick Hahn was born in Graz (Austria) in 1995 and has already established himself as one of the most versatile artists of his generation. In 2021/22 he was appointed GMD (chief musical director) of the Wuppertal Stages and Symphony Orchestra, making him the youngest GMD in the German-speaking countries.

As conductor, he has worked, for instance, with the Münchner Philharmoniker, the various orchestras and ensembles of the Bayerische Rundfunk, the Gürzenich Orchestra, the Dresden Philharmonic, the Vienna and the Hamburg Symphony Orchestra, the



Klangforum Wien

Open-minded, virtuosic in performance and aurally perceptive, Klangforum Wien – one of the internationally most renowned ensembles for contemporary music – devotes itself to the artistic interpretation and expansion of experiential space. A performance of Klangforum Wien is an event in the best sense of the word; it offers a sensual experience, immediate and inescapable; and the novelty in its music speaks, acts and beguiles.

Ever since it was founded by Beat Furrer in 1985, the ensemble – which, over the years, has received a great number of awards and distinctions – has written music history: It has presented around 600 world premières of works by composers from four continents; it boasts an extensive discography of more than 90 releases, appearing at the most important concert and opera venues, but also in the context of young, committed initiatives, and at the major music festivals in Europe, America

and Asia. In a mutually rewarding collaboration with many of the world's leading composers, the ensemble has formed a great number of formative artistic friendships. Since 2009, the musicians of Klangforum Wien have devoted themselves to sharing their comprehensive mastery of playing techniques and forms of expression with a new generation of artists in the context of their collective professorship at the University of Music, Graz.

Klangforum Wien is made up of 23 musicians from Australia, Bulgaria, Germany, Finland, France, Greece,

Italy, Austria, Sweden, Switzerland and the United States. At the start of the 2018/19 season, Bas Wiegers was appointed First Guest Conductor, taking over from Sylvain Cambreling who, however, has maintained a close relationship with the ensemble as its First Guest Conductor Emeritus.

Peter Paul Kainrath has been the ensemble's new director since January 1, 2020.

Klangforum Wien is kindly supported by Erste Bank.



**The Adam Mickiewicz Institute is
a national cultural institution.
Its mission is to build lasting interest
in Polish culture globally.**

The Institute has held over **8 thousand** cultural events,
seen by nearly **60 million** viewers in over **70** countries.

It also runs the **CULTURE.PL** website – a daily updated
news service about the most interesting events and
phenomena related to Polish culture.



Ministry of
Culture
National
Heritage
and **Sport**
of the Republic
of Poland.



Können Sie sich vorstellen: Musik wie ein Geysir? Mit wilden Eruptionen, angespannten Phasen des Wartens, immer wieder sich selbst erneuernd... Oder – ganz das Gegenteil: als Seufzer? Als einen opernhafte Sospino, ein- und ausatmend, eine spürbare, rhythmische Wechselbewegung... Oder als Gang mit geschlossenen Augen, mit gespannter Aufmerksamkeit auf Klänge unbekannter Herkunft lauschend? So ist Marcin Stańczyk Musik.

Das Werk *Sighs* (2008–10, 2012 neu bearbeitet) für Kammer- oder Symphonie-Orchester entpuppte sich als Wendepunkt in seiner Karriere. In Japan uraufgeführt, wurde es mit dem renommierten Toru Takemitsu Preis prämiert; jedoch erhielt der Komponist bereits für seine früheren Werke zahlreiche internationale Auszeichnungen in Italien und Frankreich. Harrison Birtwistle, der 2013 die Position des Jurors innehatte, äußerte sich sehr positiv zu dem Werk des jüngeren Kollegen: „Ein außergewöhnlich ambi-

tioniertes Stück. Ich kenne nichts Vergleichbares. Vielleicht ein Stück, das ich gern selbst geschrieben hätte; jedenfalls eines, das ich hören möchte. Was mich daran besonders reizt, ist die Gleichzeitigkeit der Ideen-Perspektive und die musikalische Invention von Augenblick zu Augenblick, die in einer Notation Ausdruck findet, die gleichermaßen frei und sehr exakt ist. Ein virtuoses Stück musikalischen Gewahrseins.“

Was ist so beeindruckend an *Sighs*? Ich denke, es ist die perfekte Balance zwischen dem Reichtum an Texturen und Klangfarben, und einem klaren Gespür für den Prozess und die Richtung, in die es geht. Vom ersten Moment an können wir den Bogen wahrnehmen – der hier umgekehrt verläuft: mit Spannungselementen zu Beginn und am Ende, die im Mittelteil gelockert werden – obwohl die Form von ständigen Veränderungen in Orchestrierung und Artikulation kaschiert wird. All diese Reflexionen, Schatten, Obertöne, Geräusche... Marcin Stańczyk stellt die Musiker hier wahrlich vor eine große Aufgabe. Immer wieder müssen sie ihre Füße zur Rhythmus- und den Mund zur Stimmgebung einsetzen. Ähnlich wie Brian Ferneyhough geht es Stańczyk

darum, eine Art unmögliche Energie aus dem Kontrast zwischen den Fähigkeiten der Interpreten und der rigiden, vielschichtigen Notation zu erzeugen. Gleichzeitig eignet seiner Musik ein wesentlich natürlicherer Fluss als vielen Stücken des Komplexismus – möglicherweise liegt das auch an seiner sehr spezifischen Einstellung zum Rhythmus.

In seinem Text für das Programmheft formuliert Stańczyk es so: „Chopins Rubato – ein Innehalten, ein musikalischer Seufzer – ist eins seiner größten Geheimnisse, die Quintessenz seines Kompositionsstils. Fast zwei Jahrhunderte später betrachte ich dieses Rubato mit Respekt und Bewunderung, obwohl mir auch bewusst ist, dass ich es aus großer Ferne wahrnehme. Musik kann nicht sein – und wird niemals so sein – wie sie einmal war. Es stimmt, dass Menschen sich nicht grundlegend verändern, ähnliche Emotionen haben, aber das Leben heute ist um vieles schneller geworden. Heute bleibt oft keine Zeit für Reflexionen – wir empfinden Emotionen in einer nervösen Hast, unter dem Druck der schieren Masse aufeinander folgender Ereignisse. Die Vorstellung eines Rubato ist verloren gegangen.“

So gesehen könnte man das Stück als Kommentar zur allgemeinen Beschleunigung in Zeiten der Moderne lesen, in der romantische Seufzer sich in Hecheln verwandeln. Wir können die Musiker buchstäblich atmen hören, besonders hektisch gegen Ende des Stücks. Die Körperlichkeit von Klang dürfte seit vielen Jahren von großer Bedeutung für Stańczyk sein; sie manifestiert sich auch sehr deutlich in seinem Werk *Mosaïque* (2012) für Cello und Elektronik, das während seiner Teilnahme an einem IRCAM-Kurs entstand. Die harschen, tierähnlichen Geräusche des Stücks erregten großes Aufsehen, zumal im Kontext einer musikalischen Institution, die für ihre raffinierte Klangästhetik berühmt ist. Das kurze Werk verarbeitet einige Takte bzw. Geräusche von Klanglandschaften der Pariser Straßen, die Stańczyk auf Grund ihrer Vielfalt und ihrer zahlreichen verschiedenartigen Schichten faszinierten. Die Live-Elektronik macht sich dabei immer deutlicher bemerkbar und verzerrt das Solo-Instrument, bis es schließlich nicht mehr erkennbar ist. Vielleicht ist dies der Grund, warum Ivan Fedele, bei dem Stańczyk in Rom studierte, ihn „il distorsionista“ („den Verzerrer“) nannte? Jedenfalls ein passender Spitzname.

Stańczyk schreibt: „Die zentrale Idee des Stückes liegt in der Zusammenführung zweier ganz unterschiedlicher Welten – die der „hohen“ und die der angewandten Kunst. Erstere wird von Władysław Strzemiński, einem polnischen Avantgarde-Maler des 20. Jahrhunderts repräsentiert. In seiner Theorie des Unismus strebt er danach, sämtliche „plastischen“ Elemente aus seinem Werk zu verbannen, das weder atmosphärisch, noch emotional oder symbolisch sein sollte. Es muss nach einer gewissen „Reinheit“ streben. Farbe und Linie sollen eine organische Einheit bilden. Im Gegensatz dazu geht es in der angewandten Kunst um die Vorstellung eines Mosaiks; Kunst als Dekoration, wobei Fragmente dazu benützt werden, Muster oder Figuren für alltägliche Gegenstände zu erzeugen. Die gemeinsame Idee, die diesen beiden Welten zugrunde liegt, ist der Versuch, kleinste Zellen zu einer Einheit zusammenzufügen – sie führt letztlich zum Einsatz von technischen Hilfsmitteln, die dem Stück seinen gestischen Charakter verleihen. Aus diesem Grund benützt der Musiker keinen Bogen – er wird vielmehr dazu eingesetzt, Gesten zu initiieren, oder Klänge zu erzeugen, die man nicht direkt hören kann, die jedoch die Elektronik aktivieren. Das

Narrativ bewegt sich langsam von einer „zeitgenössischen“ Ästhetik zu einer Vielfalt anderer Stile. Sobald wir denken, dass einer von ihnen die Oberhand gewinnt, stellen wir fest, dass es sich letztlich um die Synthese der zwei Welten handelt, die ich mir vorgestellt hatte.“

Władysław Strzemiński ist und bleibt Marcin Stańczyks primäre Inspirationsquelle und stellt die Verbindung zu dem Ort her, an dem er lebt – der Stadt Łódź. (So ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass Stańczyk die Musik zum experimentellen Dokumentarfilm über diesen prominenten Avantgarde-Maler und Theoretiker verfasste.) Er lernte ihn durch Zygmunt Krauze besser kennen, einen anderen seiner Lehrer, der sich in den 1960er Jahren durch seine Übersetzung von Strzemińskis visuellem Unismus in die Musik einen Namen gemacht und so den Weg hin zum Minimalismus geebnet hatte. Zwei Generationen später faszinierte seinen Schüler die Vorstellung von „Nach-Bildern“, einer optischen Täuschung, die entsteht, wenn man direkt in die Sonne blickt und danach die Augen schließt oder auf ein Stück leeres Papier schaut. Der Sehnerv lässt fantastische, farbige Gebilde entstehen, die eine Art Reflektion des

ursprünglichen ultra-hellen Flecks darstellen. Stańczyk übertrug dieses Phänomen in den auditiven Bereich und näherte sich damit den Vorstellungen der Vertreter der Spektralmusik an, wie Prä-Audibilität (Gérard Grisey) oder Flashbacks (Philippe Hurel). In den frühen 2010er Jahren schrieb er eine ganze Reihe von Stücken, die das Verhältnis zwischen bereits gehörten und zukünftigen Klängen, ihrer Vorhersehbarkeit und ihrem Nachhall in der Erinnerung untersuchte, wie *Analessi rotte*, *Aftersounds* oder *Afterimages/Aftersounds*.

Afterhearings (2015) für Flöte, Klarinette, Cello, Gitarre und Klavier fügt sich ganz offensichtlich in diese wichtige Werk-Serie ein; und es ist auch kein Zufall, dass das Stück Zygmunt Krauze gewidmet ist. Es gibt viele Ähnlichkeiten, Querverbindungen und Wechselbeziehungen zwischen den Stimmen der fünf Instrumentalsolisten und im Fluss der Erzählung. Wir können Kontraste zwischen statischen und dynamischen Episoden in der „Tonart der Nachbilder“ herauslesen, wie die Multiphonie der Blasinstrumente und die Cluster des Cellos, oder Gitarre und Klavier als Vorwegnahme von – oder Erinnerung an – abrupte motorische Gesten. Ganz besonders sticht dabei

die Bedeutung des performativen Aspekts hervor, der an Mauricio Kagels Instrumentales Theater erinnert. Beim Betreten der Bühne überprüfen die Musiker ihre Mundstücke, richten ihre Frisur, probieren ihre Instrumente aus, reinigen sie und sehen einander dabei an. Ist das bloße Konzert-Routine oder bereits der Beginn des eigentlichen Stücks?

Das alles spielt sich auf einem schmalen Grat zwischen unbewusster Gewohnheit und rhythmisierter Spielanleitung ab. In seinen Anmerkungen zu *Afterhearings* erklärt der Komponist: „Musik ist primär zum Zuhören da. Allerdings – die Konzertsituation erlaubt eine umfassendere Reflexion. Alles, was wir sehen, ergänzt unsere Gefühle und unser Verständnis von Musik. Nachbilder, die ich in der Musik als Obertöne und auditive Geräusche definiere, bilden schon seit Jahren die *idée fixe* meiner Werke. Es handelt sich um ein flüchtiges, vergängliches, vieldimensionales Phänomen. Ein seltsames Spiel zwischen dem, was wir sehen und was wir hören; zwischen dem, was wir wissen, wessen wir uns sicher sind, und was wir nur erahnen können.“

In letzter Zeit hat Stańczyk dem Live-Charakter der neuen klassischen Musik immer größere Beachtung geschenkt – mit all ihren dazu gehörigen Ritualen. Darunter zählt zweifellos die Beleuchtung (prominent im Werk *A due*), aber auch die Architektur des Konzertsaals mit seiner Trennung von Bühne und Zuschauerraum. Etwas beginnt, etwas endet. Sie spielen, wir hören zu. Und seht: das Scheinwerferlicht fällt auf die Musiker. Das behagliche Gefühl einer idealen Synchronisation zwischen dem, was gesehen und was gehört wird, wurde von zahlreichen Künstlern des 20. Jahrhunderts in Frage gestellt. Ein prominentes Beispiel dafür ist die Akusmatik, ein allgemeiner, von Pierre Schaeffer und François Bayle geprägter Begriff für einen Prozess, der die Wahrnehmung elektronischer Musik beschreibt. Die französischen Komponisten beriefen sich auf die Methode, mit deren Hilfe Pythagoras angeblich seine Schüler unterrichtete – von einem Vorhang verdeckt, so dass sie ihn nur hören, nicht aber sehen konnten. Der linguistische Fokus liegt auf der bis dato noch nie da gewesenen Trennung des Klangs von seinem Ausgangspunkt – Lautsprecher, die oft zu einem imaginären Orchester, dem sogenannten Acousmonium versam-

melt werden. Selbst wenn die Zuhörer fallweise Elemente oder Samples wiedererkennen (kausale Hörweise), zielt Schaeffers Idealvorstellung darauf ab, sie von solchen Assoziationen zu befreien und ihnen zu erlauben, sich auf die klangfarblichen Eigenschaften der konkreten Musik zu konzentrieren (reduzierte Hörweise).

Stańczyk entwickelte dieses Konzept, wie auch seine Theorie der Nachbilder, auf ganz eigene Weise. In einer Reihe von Stücken aus der zweiten Hälfte der 2010er Jahre erprobte er, wie Sehen und Hören verschoben oder voneinander getrennt werden können. Eines der spektakulärsten Beispiele ist das Werk *Blind Walk* (2014–15) für Ensemble, dessen Mitglieder sich am Publikum, das Augenbinden trägt, vorbeibewegen. Wir können nur raten, wer gerade in unserer Nähe auf welchem Instrument spielt. Erweiterte Techniken der Artikulation und außermusikalische Geschehnisse (wie das Treten auf trockenes Laub, das Schwenken von Kartons, raschelnde Folien, etc.) erschweren das noch. Aber vielleicht geht es gar nicht darum, vielleicht sollten wir unsere Hörweise verändern – von der kausalen zur reduzierten Wahrnehmung? Oder in surreale, künstliche Klangwelten

eintauchen, wie eine Wiese inmitten des Ozeans, wie es der Komponist einmal formulierte? In der konzeptionellen Text-Partitur eines anderen Stückes, *Possible Music*, lädt der Komponist das Publikum dazu ein, sich seine Komposition ausschließlich in der eigenen Fantasie vorzustellen und ihm anschließend zu berichten, wie es sich angehört habe.

Um nochmals auf *Blind Walk* zurückzukommen: der Komponist bezeichnet diesen Bereich seines Experiments als „musique acousmatique instrumentale“ und bezieht sich damit auf Helmut Lachenmann, eine andere Schlüsselfigur der Neuen Musik, der in den 1970er Jahren mit Hilfe unkonventioneller Spieltechniken eine ähnliche Abkoppelung des Klangs von seinem Ausgangspunkt vornahm, die in der „musique concrete instrumentale“ wieder andere Wesenseigenschaften der Instrumente zum Vorschein brachte. *Blind Walk* ist ein sehr haptisches, performatives Stück, das es den Zuhörern mehr als je zuvor erlaubt, ihre Fantasie spielen zu lassen. Es entwickelt sich sehr langsam und weist zwei Kulminationspunkte auf, wie eine Brücke, die sich über einen Traum spannt. Der Komponist kommentierte die Sache so: „Ein

realer Gang führt nirgendwohin. Es handelt sich um eine Erfahrung von Raum, Klang, Bild. Auch hier handelt es sich um einen Gang, aber um einen virtuellen. Eine reine Wahrnehmung von Raum durch den Klang. Wie in rein elektronischer Musik, wo wir nicht wissen, wo der nächste Klang herkommen wird, können wir auch hier seinen Entwicklungsverlauf nicht vorhersagen. Ein realer Gang vermittelt die Erfahrung von Einsamkeit. Er vermittelt auch die Erfahrung eines Bildes. Und an diesem Punkt hilft uns die vorbereitete Augenbinde. Bitte, legen Sie sie an und folgen Sie meiner Einladung zu einem realen Gang in Ihrer Fantasie.“

Wo hat dieser Gang also begonnen? Da müssen wir zu einem frühen Werk Stańczyks zurückgehen: *Geysir-Grisey* (2006) für Violine, Bratsche, Kontrabass und zwei Klaviere. Obwohl es noch nicht komplett unabhängig von äußeren Einflüssen ist, erweist sich in dem Stück die Kunst der materiellen Selbstbeschränkung und spektraler Techniken, die in Polen zu dieser Zeit gerade wiederentdeckt wurden. Ein Klang entspricht einer Geste, vier Oktaven hinunter, wie ein Riss im Vorhang. Es geht unablässig vor und zurück, immer noch kreisend;

aber das Wichtigste findet zwischen-durch statt: Glissandi um das e, eine zitterige Harmonie voll Obertöne, ein synkopierter Polyrhythmus. Wie einem veritablen Zauberer gelingt Marcin Stańczyk hier am Ende etwas ganz Außergewöhnliches: in all dem Reichtum an Artikulation und Texturen vergessen wir völlig, dass es nur einen Darsteller auf der Bühne gibt und nicht ein ganzes Schauspielerensemble.

Am Anfang seiner Karriere, zu Beginn der 2000er Jahre, war es dem Komponisten wichtig, sich von der Natur inspirieren zu lassen, wobei er eindeutig Gewässer und ihre Umgebung bevorzugte (wie in *Laterna*, wo er das Bild eines fernen Leuchtturms evoziert). Zu diesem Zweck erstellte er eine große Menge an Feldaufnahmen, speziell von verschiedenen Winden und Meeresgeräuschen, die ihn mit ihrem fließenden Geflecht an Rhythmen und verborgenen harmonischen Strukturen faszinierten. Im Zusammenhang mit *Geysir-Grisey* erinnert Stańczyk sich an seinen ersten Impuls: „Auf meiner Reise durch die Slowakei beobachtete ich Geysire, die mich überwältigten. Deshalb bezieht sich das Stück auf die visuellen Eindrücke dieser heißen Fontänen. Ganz besonders haben mich ihre Eruptionen begeistert, ihr

Gemurmel und ihre ständige Aktivität. Mich fasziniert diese unendliche Kraft der Erneuerung. Die Musik besteht nur aus einem einzigen Klang e.“

Marcin Stańczyk betrat die Bühne zu einem Zeitpunkt, da die polnische Musik gerade begann, im Anschluss an ihre Identitätskrise der 1990er Jahre auf Grund einer Periode der politischen und ökonomischen Turbulenzen, ihren Platz im Kontext der restlichen Welt wiederzuentdecken. Dies mag der Grund dafür gewesen sein, warum er zunächst eine Ausbildung als Jurist abschloss, bevor er mit seinem Kompositionsstudium begann – immer noch arbeitet Stańczyk am Berufungsgericht und wurde jüngst zum Anwalt für Gleichbehandlungsfragen an der Universität für Musik in Łódź bestellt, an der er außerdem eine Professur innehat. Stańczyk machte sich Polens Beitritt zur Europäischen Union zu Nutze und studierte an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom, er war Preisträger eines von der Stadt Paris initiierten Artist-in-Residence Programms und nahm an Kursen in Darmstadt, Royaumont, Aldeburgh und Venedig teil. Ein echter Europäer – aber nicht nur das: Viele Jahre lang agierte er als Botschafter Polens im Rahmen eines kulturellen Austausch-Pro-

gramms mit China. Nicht nur wurden zahlreiche seiner Stücke dort aufgeführt, er verfasste auch Kompositionen für traditionelle chinesische Instrumente.

Die fünf Stücke auf dieser CD repräsentieren unterschiedliche, entscheidend wichtige Bereiche seines künstlerischen Schaffens – des vielseitigsten und originärsten Schöpfers seiner Generation in Polen – und, gemeinsam mit Agata Zubel, einer der international renommiertesten Komponisten des Landes. Natur und ihre Transformation in eine surreale Klanglandschaft. Phänomene und Wahrnehmungs-Täuschungen mit ihrer Macht, die Fantasie und die Erinnerung freizusetzen. Ein Spiel mit dem, was gesehen und was gehört wird, was sich spontan ereignet und was inszeniert ist. Komplexität der Texturen, Klangfarben und Rhythmen, mit großem Schwung in einen bogenförmigen Rahmen oder in prozesshafte Form gebracht. Energie und Bühnendarstellung als zentrale Komponenten von Live-Musik. Klingt doch gut, oder?

Jan Topolski

Übersetzt aus dem Englischen von
Dr. Vera Neuroth

Marcin Stańczyk

Marcin Stańczyk ist Komponist, Jurist und Pädagoge, sowie Autor des Konzepts der musikalischen „Nachklänge“. Er studierte Jus an der Universität von Łódź, sowie Musiktheorie bei Marta Szoka und Komposition bei Zygmunt Krauze an der G. und K. Bacewicz-Akademie für Musik in Łódź, gefolgt von postgraduellen Studien bei Ivan Fedele an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom (2007–2010) sowie am Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique in Paris (2011–2014). Sein Schaffen umfasst symphonische Werke, Kammermusik, elektronische sowie Bühnen- und Filmmusik, aber auch Multimedia- und Intermedia-Produktionen. Er ist Preisträger zahlreicher internationaler Kompositionswettbewerbe; unter anderem erhielt er (als einziger Pole) 2013 den Toru Takemitsu Preis – Japans wichtigsten Preis auf dem Gebiet der Komposition. Er war Artist in Residence u.a. in Paris (2014), am Centre International des Récollets (2013), an der Cité internationale des arts (2015), bei der Bogli-

asco Foundation (2018), der Civitella Ranieri Foundation (2018) und dem Musica Polonica Nova Festival (2018).

Er wurde zwei Mal als Coryphaeus der Polnischen Musik und fünf Mal für den Passport-Preis der Polityka Weekly nominiert. Inspiriert von Władysław Strzemińskis Gemälde-Zyklus *Afterimages of the Sun* begann er, dieses optische Phänomen in Klang zu übersetzen. In seiner Musik ko-existieren Klänge des realen Lebens mit erfundenen Inhalten und Intuition – mit Kalkulationen und Reflexionen. Die Idee der Nachklänge hat den Komponisten zur „musique acousmatique instrumentale“ hingeführt: akustische Musik, die in Form von elektronisch-akusmatische Klänge erlebt werden kann – als Klang, der sich im Raum bewegt, ohne dass dabei eine entsprechende Bewegung der Musiker auszu nehmen ist.

Marcin Stańczyks Musik wurde von international renommierten Ensembles aufgeführt, darunter vom Klangforum Wien, dem Ensemble intercontemporain, der Musikfabrik, den Neuen Vocalisten, den Bang on a Can All-Stars und dem Tokyo Philharmonic Orchestra – und war auf Festivals in Europa, Asien, Nord- und Südamerika sowie in

Australien zu hören, u.a. bei der Biennale von Venedig, den ManiFesten, dem Huddersfield Contemporary Music Festival, dem Bang on a Can Marathon, dem MATA Festival, den Espaces Sonores, bei Sacrum Profanum und beim Warschauer Herbst. Stańczyk arbeitet am Verwaltungsgerichtshof in Łódź, sowie als Professor an seiner Alma Mater, wo er Komposition unterrichtet, Vorlesungen hält und die Funktion des Rektor-Stellvertreters in Gleichbehandlungsfragen innehat. Seit 2016 vertritt er Polen im Rahmen eines Programms für ökonomischen und kulturellen Austausch zwischen China und sechzehn Europäischen Staaten.

Benedikt Leitner

Benedikt Leitner wurde in Wien geboren und begann im Alter von sieben Jahren mit dem Cellospiel.

Er studierte bei Hedy Feierl am Konservatorium der Stadt Wien sowie an der Wiener Musikhochschule bei Valentin Erben, wo er 1990 mit dem Diplom abschloss.

Benedikt Leitner nahm unter anderem bei Serge Collot und Günter Pichler Kammermusikunterricht sowie bei Tobias Kühne an Meisterkursen teil.

Sein erstes Konzert mit dem Klangforum spielte er im Dezember 1989 in der Wiener Secession. Seit 1990 ist er Mitglied des Ensembles, in dem er bei zahlreichen Festivals sowie Rundfunk- und CD-Aufnahmen in Europa, den USA und Japan als Solist und Kammermusiker mitwirkt.

Weiters begleitete er jahrelang als Mitglied der Wiener Theatermusiker Michael Heltau in seinem Soloprogramm und debütierte 2016 in einer kleinen Rolle als schauspielender Musiker im Film *Kater* von Händl Klaus.

Patrick Hahn

Der Dirigent, Komponist und Pianist Patrick Hahn wurde 1995 in Graz geboren und hat sich bereits als einer der versatilsten Künstler seiner Generation etabliert. 2021/22 wurde er zum Generalmusikdirektor der Wuppertaler Bühnen und Sinfonieorchester und damit zum jüngsten GMD im deutschsprachigen Raum berufen.

Als Dirigent arbeitete er mit den Münchner Philharmonikern, den Klangkörpern des Bayerischen Rundfunks, dem Gürzenich-Orchester, der Dresdner Philharmonie, den Wiener und Hamburger Symphonikern, dem Tonkünstlerorchester Niederösterreich, der Camerata Salzburg, dem Luzerner Sinfonieorchester, der Opéra de Rouen Normandie, der Bayerischen und Hamburger Staatsoper, der Ungarischen Staatsoper und anderen. Im Bereich der zeitgenössischen Musik verbindet ihn eine enge künstlerische Freundschaft mit dem Klangforum Wien. Seit der Spielzeit 2021/22 ist er außerdem Principal Guest Conductor und Artistic Advisor des Borusan Istanbul Philharmonic Orchestra.

Als Pianist konzertierte er mit dem Mozarteumorchester Salzburg sowie als Liedbegleiter im Wiener Musikverein, 2017/18 war er Solorepetitor an der Staatsoper Hamburg. Mit Kirill Petrenko übernahm er 2019 die Einstudierung der Neuproduktionen von *Salome* und *Die Tote Stadt* an der Bayerischen Staatsoper sowie 2020 von *Fidelio* bei den Osterfestspielen Baden-Baden.

Stetiger Kontakt zur Oper als Knabensolist veranlasste ihn, mit 12 Jahren seine Oper *Die Frittatensuppe* zu verfassen, die unter seiner Leitung in Graz uraufgeführt wurde. Seine Werke sind beim Verlag Tierolff Muziekcentrale (NL) sowie bei Helbling (Innsbruck) verlegt.

Neben dem klassischen Musikbereich interessiert er sich auch für Jazz und die Lieder des österreichischen Chansoniers Georg Kreisler und erhielt Auszeichnungen bei Jazz Festivals in Chicago sowie den Outstanding Soloist Award der University of Wisconsin-La Crosse.

Seine musikalische Ausbildung begann er als Knabensolist bei den Grazer Kapellknaben. Er studierte Klavier, Dirigieren, Chorleitung und Korrepetition

an der Kunstuniversität Graz, daneben wurde er zu Meisterkursen bei Kurt Masur, Bernard Haitink, sowie als Conducting Fellow zum Aspen Music Festival und zum Tanglewood Music Center eingeladen.

Klangforum Wien

Offen im Denken, virtuos im Spiel, präzise im Hören – als eines der international renommiertesten Ensembles für zeitgenössische Musik widmet sich das Klangforum Wien der künstlerischen Gestaltung und Erweiterung von Erfahrungsräumen in der Gegenwart. Ein Auftritt des Klangforum Wien ist ein Ereignis im besten Sinne des Wortes: eine sinnliche Erfahrung, deren Unmittelbarkeit man sich nicht entziehen kann. Das Neue in der Musik des Klangforum Wien spricht, handelt und betört.

Seit seiner Gründung durch Beat Furrer im Jahr 1985 schreibt das vielfach ausgezeichnete Ensemble bis heute Musikgeschichte: mit Uraufführungen von bereits ca. 600 Werken von Komponist*innen aus vier Kontinenten, einer umfangreichen Diskografie von mehr als 90 Tonträgern und Auftritten in den bedeutendsten Konzert- und Opernhäusern sowie bei jungen engagierten Initiativen und

großen Festivals in Europa, Amerika und Asien. In gegenseitig bereichernder Zusammenarbeit mit den maßgeblichen Komponist*innen sind über die Jahre hinweg tiefe, prägende Künstlerfreundschaften gewachsen. Seit 2009 widmet sich das Ensemble im Rahmen einer kollektiven Professur an der Kunstuniversität Graz der Weitergabe von Ausdrucksformen und Spieltechniken an eine neue Generation von Kunstschaffenden.

Die 23 Musiker*innen des Klangforum Wien stammen aus Australien, Bulgarien, Deutschland, Finnland, Frankreich, Griechenland, Italien, Österreich, Schweden, Schweiz und den USA. Mit Beginn der Saison 2018/19 hat Bas Wiegers die Aufgabe des Ersten Gastdirigenten von Sylvain Cambreling übernommen, der dem Ensemble als Erster Gastdirigent emeritus verbunden bleibt. Seit 1. Januar 2020 ist Peter Paul Kainrath neuer Intendant des Ensembles.

Das Klangforum Wien spielt mit freundlicher Unterstützung von Erste Bank.

**Das Adam Mickiewicz Institut ist
eine polnische Kulturinstitution.
Seine Mission ist, das Interesse an polnischer
Kultur weltweit zu entwickeln.**

Das Institut hat über **8000** Projekte realisiert, die von
60 Millionen Besuchern aus **70** Ländern gesehen wurden.

Es unterhält auch das Internetportal **WWW.CULTURE.PL**,
wo täglich über neue Ereignisse und Veranstaltungen
der polnischen Kultur berichtet und informiert wird.



Ministry of
Culture
National
Heritage
and Sport
of the Republic
of Poland.



ADAM
MICKIEWICZ
INSTITUTE

Recording dates: [1], [4] 20 January 2021

[2] 9 March 2021

[3] 11 March 2021

[5] 19 January 2021

Recording venues:

[1], [2], [4], [5] Mozart-Saal, Wiener Konzerthaus, Vienna/Austria

[3] tonzauber studio, Vienna/Austria

Producer: Studio tonzauber

Engineer, editor,

mastering: Kristaps Austers

Recording manager: [1], [2], [4], [5] Gerald Preinfalk

[3] Andreas Lindenbaum, Marcin Stańczyk

Cover: based on artwork by Arturo Fuentes



Ministry of
Culture
National
Heritage
and Sport
of the Republic
of Poland.

niepodległa



Financed by the Ministry of Culture, National Heritage and Sport of the Republic of Poland
as part of the Multi-annual Programme NIEPODLEGŁA 2017–2022

0015108KAI – © & © 2021 paladino media gmbh, Vienna
www.kairos-music.com

(LC)10488 ISRC: ATK941510801 to 05 austromechana®

Marcin Stańczyk (*1977)

1	Geysir-Grisey (2006) for violin, viola, double-bass and two pianos	16:42
2	Sighs (2012) for chamber or symphony orchestra	15:35
3	Mosaïque (2012) for cello and electronics	07:03
4	Blind Walk (2015) for ensemble	19:29
5	Afterhearings (2015) for flute, clarinet, cello, guitar and piano	10:41
TT		69:34

3
1, 2, 4, 5
1, 2, 4, 5
3
Benedikt Leitner, violoncello
Klangforum Wien
Patrick Hahn, conductor
Andreas Harrer, technician

