

## HELMUT LACHENMANN (\*1935)

- |            |                                                                                       |              |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| 1          | <b>Mouvement (– vor der Erstarrung)</b> (1982/84)<br>für Ensemble                     | 22:27        |
| 2          | <b>„...zwei Gefühle...“, Musik mit Leonardo</b> (1992)<br>für 2 Sprecher und Ensemble | 22:48        |
| 3          | <b>Consolation I</b> (1967/90)<br>für 12 Stimmen und 4 Schlagzeuger                   | 8:33         |
| 4          | <b>Consolation II</b> (1968)<br>für 16 Stimmen                                        | 5:39         |
| <b>TT:</b> |                                                                                       | <b>59:56</b> |

Klangforum Wien  
Hans Zender

**SCHOLA HEIDELBERG**  
ensemble aisthesis  
Walter Nußbaum

## Klangforum Wien

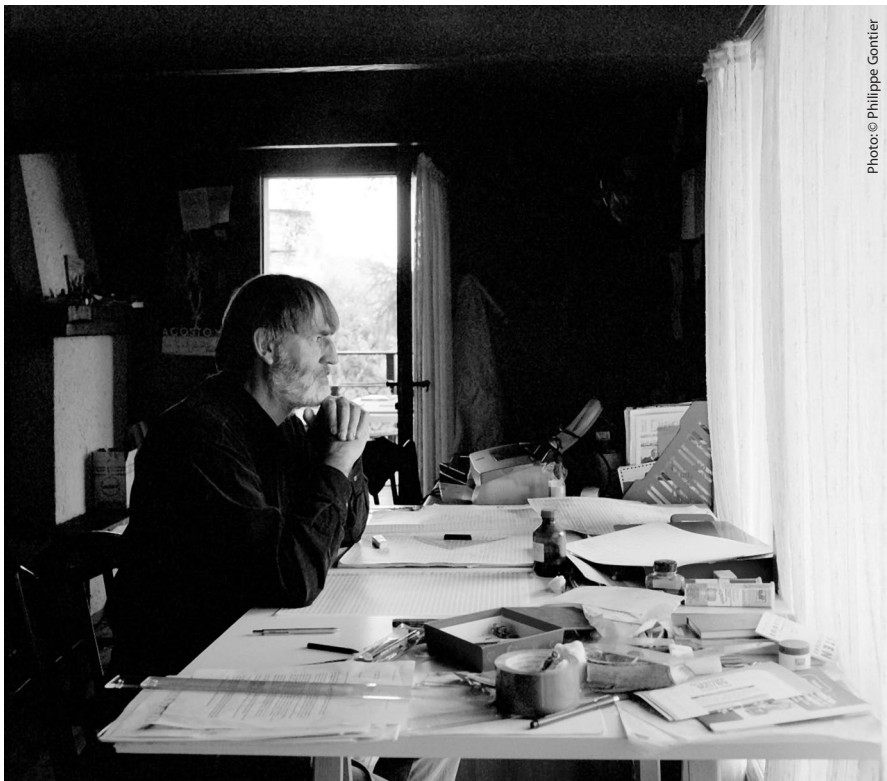
Helmut Lachenmann	Sprecher 1 + 2	2	
Eva Furrer	Flöte 1 (mit piccolo)	1, Bass-Flöte	2
Katrina Emtage	Flöte 2 (Alt mit piccolo)	1	
Sylvie Lacroix	Alt-Flöte	2	
Markus Deuter	Klingelspiel 1	1, EH	2
Donna Wagner Molinari	Klarinette 1	1	
Bernhard Zachhuber	Klarinette 2 (Bass)	1, Bass-Klarinette	2
Ernesto Molinari	Klarinette 3 (Bass)	1, Kontrabass-Klarinette	2
Lorelei Dowling	Kontra-Fagott	2	
Sasa Dragovic	Trompete 1	1	
Michael Gross	Trompete 1	2	
Marco Blaauw	Trompete 2	1	
Kurt Körner	Trompete 2	2	
Andreas Eberle	Posaune	2	
Wilfried Brandstätter	Tuba	2	
Ulrike Mattanowich	Harfe	2	
Christian Horvath	Gitarre	2	
Marino Formenti	Klavier	2	
Annette Bik	Violine 1	2	
Gunde Jäch-Micko	Violine 2	2	
Dimitrios Polisois	Viola 1	1, 2	
Andrew Jezek	Viola 2	1	
Ilse Wincor	Viola 2	2	
Melissa Coleman	Violoncello 1	2, Violoncello 2	2
Andreas Lindenbaum	Violoncello 1	2	
Benedikt Leitner	Violoncello 2	1	
Uli Fussenegger	Kontrabass	1	
Florian Müller	Klingelspiel 2	1	
Mathilde Hoursiangou	Klingelspiel 3	1	
Adam Weisman	Percussion 1	1	
Lukas Schiske	Percussion 2	1, Percussion 1	2
Björn Wilker	Percussion 2	2	
Karl Fischer	Percussion 3	1	

## Schola Heidelberg

Corinne Allmendinger	Sopran	4
Petra Hoffmann	Sopran	4
Carola Keil	Sopran	3, 4
Lisa Rave	Sopran	3
Anja Tilch	Sopran	3
Iris Wagner-Göttelmann	Sopran	4
Ute Hauswaldt	Alt	4
Dorle Merkel	Alt	4
Barbara Ostertag	Alt	3
Truike van der Poel	Alt	3, 4
Marion Steingötter	Alt	3, 4
Joachim Buhrmann	Tenor	3
Ashley Catling	Tenor	4
Jörg Deutschewitz	Tenor	3, 4
Dennis Götte	Tenor	3, 4
Martin Ohm	Tenor	4
Martin Backhaus	Baß	3, 4
Jörg Gottschick	Baß	4
Matthias Horn	Baß	3, 4
Christoph Obert	Baß	3, 4

## ensemble aisthesis

Martin Homann	3
Dirk Rothbrust	3
Adam Weisman	3
Boris Müller	3



## **Selbstportrait 1975**

### **Woher – Wo – Wohin**

Geboren 1935 in Stuttgart. Pfarrhaus, viele Geschwister, viele Anregungen, viel Musik. Krieg. Nachkriegszeit. Klavierstunden, Knabenchor, Komponieren. Gymnasium, Bücher, Partituren. Abitur und Beginn des Musikstudiums in Stuttgart: Theorie und Kontrapunkt bei Johann Nepomuk David, Klavier bei Jürgen Uhde. Erste öffentlich gespielte Stücke: *Klaviervariationen über einen Schubert-Ländler, Rondo für zwei Klaviere*.

1957 zum erstenmal bei den Darmstädter Ferienkursen: Scherchen, Stockhausen, Pousseur, Maderna, Nono, Adorno. Ab Herbst 1958 Studium in Venedig bei Nono: Analysen alter und neuer Musik, serielle und freie Entwürfe, Kompositionen: *Souvenir* für 41 Instrumente, *Due Giri* für Orchester, *Tripelsextett*. Mitwirkung an den Darmstädter Auseinandersetzungen von 1959 und 1960 („Übersetzer“ zweier Vortragstexte von Nono). 1960 Rückkehr aus Venedig, Wohnort München. Unterstützung durch Künstler der älteren Generation: Herbert Post, Günter Bialas, Fritz Büchtger.

Arbeiten auf der Suche nach dem eigenen Standort, Vorträge, Auftreten als Pianist, kompositorische Experimente mit offenen Formen, *Introversionen*. 1962 Uraufführung der *Fünf Strophen* auf der Biennale Venedig und von *Echo Andante* für Klavier in Darmstadt.

1963 und 1964 Kölner Kurse für Neue Musik: pragmatische Handhabung des Klanglichen in Stockhausens *Plus-Minus*; Studium von Fragen der Aufführungspraxis bei Caskel Rzewski, Kontarsky. 1965 Arbeit im IPEM-Studio Gent, elektronische

Komposition Scenario. Ab 1966 Lehrer für Tonsatz an der Musikhochschule Stuttgart. Streichtrio (für die Società Cameristica Italiana), *Trio fluido*, *Intérieur I* für Schlagzeug 1967.

Aufsatz Klangtypen der Neuen Musik: abstrakter Strukturalismus der fünfziger und empirisches Klangdenken der sechziger Jahre integriert in der wechselseitigen Umdeutung von „Klangstruktur“ und „Strukturklang“. Erstes Chorstück für Clytus Gottwalds Schola Cantorum Stuttgart: *Consolation I* (nach einem Text von Ernst Toller aus „Masse Mensch“), 1968 *Consolation II* („Wessobrunner Gebet“). *Consolation III und IV* sind in Arbeit.

Seit 1970 Lehrtätigkeit an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg. Praktische und theoretische Erfahrungen und Konzepte finden um diese Zeit zusammen: die Verfestigung des Musikdenkens im tonal bestimmten Medium; die Bedeutung dieser Verfestigung als ästhetischer Niederschlag von ideologischer Gebundenheit an überlebte, jedoch überlebende Normen; die Regression des Avantgarde-Betriebs im Sog des bürgerlichen Musikdenkens, das selbst in der vorläufigen Negation des Tonalen sich dessen kommunikativ bewährte Reize zunutze macht; die Fragwürdigkeit des politischen Anspruchs von Musik, solange sich diese um das Problem herumdrückt, ästhetische Vorprogrammierungen unserer Gesellschaft zu durchbrechen, ohne sie durch die Hintertür wieder zu bestätigen; die Suche nach dem Ausweg über ein dem Alltagsdenken entlehntes realistisches Klangverständnis unter Vermeidung des „exotischen“ Effekts: Klang als Nachricht seiner Entstehungsbedingungen, die Einbeziehung und strukturelle Abwandlung dieser Erfahrung als

unvermeidliche, notorische Tabuverletzung und gesellschaftliche Provokation. Die Bezeichnung „instrumentale *Musique concrète*“ mag irreführend gewählt worden sein, die Werke selbst wurden verstanden; an *temA Air*, *Pression* und *Kontrakadenz* schieden sich die Geister. (Der Senator bei der Verleihung des Bach-Preises in Hamburg, als ich ihm für die Aufnahme im Gästehaus des Senats danke: „Wenn ich Ihre Musik gekannt hätte, hätte ich Ihnen einen Zeltplatz vor der Stadt angeboten“) Jüngere Werke wie *Gran Torso* für Streichquartett, *Klangschatten* – mein Saitenspiel und Fassade für Orchester sind dem oberflächlichen Hörer eher ein Kahlschlag als eine natürliche neue Landschaft. Seit *temA* und *Air* geht es in meiner Musik um streng auskonstruierte Verweigerung, Aussperrung dessen, worin sich mir Hör-Erwartungen als gesellschaftlich vorgeformt darstellen. Dies bedeutet nicht bloße Antithese, denn so eindeutig sind die Dinge nicht. Vielmehr ergeben sich dialektische Arbeits- und Erfindungsprozesse im Zusammenhang mit den verschiedenen Eigenschaften von klingendem Material, das bekanntlich nirgends frei, sondern überall schon expressiv geladen und belastet ist. (Der Begriff „Tonalität“ ist in diesem Zusammenhang nichts als ein charakteristisches Kürzel für sol-

che Normen, die – wenn auch ständig darauf bezogen – mit dem Wort „Tonalität“ längst nicht mehr erschöpft sind.) Das ästhetische Angebot, die Intensität, wenn man so will: die Schönheit von Musik ist für mich untrennbar an das Niveau der Anstrengung gebunden, mit welcher sich der Komponist derartigen Vorwegbestimmungen im Material widersetzt: In solcher Auseinandersetzung, als Auseinandersetzung mit der darin gebundenen gesellschaftlichen Wirklichkeit, bildet er diese ab und drückt er sich aus. Mag schon sein, daß er dabei gelegentlich von der Wirklichkeitsferne des eigenen Vokabulars gelähmt wird bis zur Paranoia angesichts der aktuellen Vorgänge, auf die unmittelbar einzuwirken ihm als Musiker verwehrt ist. Dies ist das Problem seiner politischen Wachheit und deren Rückwirkungen auf seine Ziele als Komponist. Glaubwürdig ist er mir nur in der konsequenten Auseinandersetzung mit den ästhetischen Kategorien der von ihm erschlossenen kompositorischen Mittel.

Ich hasse – nicht nur in der Kunst – den Messias und den Hanswurst. Der eine ist mir Zerrbild des anderen. Dafür liebe ich den Don Quichotte, und ich glaube an das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern.

## **Mouvement (– vor der Erstarrung) für Ensemble (1982/84)**

Eine Musik aus toten Bewegungen, quasi letzten Zuckungen, deren Pseudo-Aktivität: Trümmer aus entleerten – punktierten, triolischen, motorischen – Rhythmen selbst schon jene innere Erstarrung anzeigt, die der äußeren vorangeht. (Die Phantasie, die vor empfundener Bedrohung alle expressiven Utopien aufgibt und wie ein Käfer, auf dem Rücken zappelnd, erworbene Mechanismen im Leerlauf weiter bestätigt, deren Anatomie und zugleich deren Vergeblichkeit erkennend und in solchem Erkennen Neuanfänge suchend.)

Die inszenierten Stadien des Werks, von der „Arco-Maschine“ über „flatternde Orgelpunkte“, „Zitterfelder“ und „gestoppte Rasereien“ bis zum geklopften „Lieben Augustin“ und anderen daraus sich verselbständigenden Situations-Varianten: Sie orientieren sich durchweg an den daran gebundenen äußeren mechanischen Vorgängen und machen die leere Stofflichkeit der beschworenen Mittel (auch der abstrakten, zum Beispiel intervallischen) bewußt als Kontrapunkt zu deren gewohnter, inhaltslos gewordener Expressivität.

Leben enthält diese Musik als Vorgang der Setzung und der Zersetzung. Solche Zersetzung wird nicht als Naturereignis prozeßhaft inszeniert oder gar zelebriert, sondern durch strukturelle Brechung der Klangmittel vielfach angedeutet (zum Beispiel durch „melodische“ Abwandlung des Klirrfaktors bei geschlagenen Figuren, durch Steuerung der Dämpfetechniken usw.). Dabei konnte es trotz der Verlockung, mitten im Bereich vertrauter Sprachmittel durch deren Verfremdung und

Austrocknung wieder mit „unberührten“ Klängen zu komponieren, nicht bei solcher Flucht in die Exotik des Verfremdeten bleiben: Erst am erneut einbezogenen unverfremdeten Klang muß sich erweisen, daß es nicht um bloße Brechung des Klingenden außerhalb, sondern um Aufbrechen und Aufbruch der Wahrnehmungspraxis in uns selbst geht.

1984

*O Du lieber Augustin*

*O Du lieber Augustin,  
's Geld is hin, 's Mensch is hin,  
O Du lieber Augustin,  
Alles is hin!  
Wollt' noch vom Geld nix sag'n,  
Hätt' i nur 's Mensch beim Krag'n,  
O Du lieber Augustin,  
Alles is hin!*

Wien, 1979



## **Movement (– before paralysis) for Ensemble (1982/84)**

A music of dead movements, almost of final quivers, the pseudo-activity of which consists of nothing more than rubble from emptied – pointed, triolic, motor – rhythms displaying an inner paralysis that precede external appearance. (Or: imagination that gives up all expressive utopias before a perceived threat, and like a beetle floundering helplessly on its back, freewheels in reconfirming acquired mechanisms, in recognition of its anatomy and its futility and in recognising a searching for new beginnings).

The staged parts of the work, from the “Arco machine” to “fluttering beats of the organ”, “quaking fields” and “timed madness” right down to “O Du lieber Augustin” and other independent variants of situations: they are particularly based on externally linked mechanical processes and make the listener aware of the empty materiality of the conjured means (also of the abstract, for example of the intervallic) as a counterpoint to their usual expressiveness, drained of substance.

The life included in this music is a process of composition and decomposition. This decomposition is not staged or celebrated as a natural event in the form of a process, but is frequently hinted at through the structural refraction of the means of sound (for example through the melodic variation of the clinking factor in the beaten figures, through control of the silencing techniques, etc.). But despite the temptation to compose music using “untouched” sounds in the very middle of familiar linguistic means through their alienation and drying

up, matters could not be left by fleeing into the exoticism of the alienated: only reincluded, unalienated sound can demonstrate that what is at stake is not the mere refraction of the sounds played externally, but an opening up and renewal of our internal practices of perception.

1984

## **Mouvement (– avant l'engourdissement) pour ensemble (1982/84)**

Une musique composée de mouvements morts, de derniers sursauts dont la pseudo-activité – fragments de rythmes vidés (pointés, « triolés », moteurs) – présente déjà en elle même cet engourdissement intérieur qui précède la raideur extérieure. (L'imagination qui renonce à toutes les utopies expressives face à la menace ressentie et, tel un coléoptère qui frétille sur le dos, confirme dans le vide les mécanismes acquis, reconnaissant leur anatomie et leur vanité et cherchant de nouveaux départs dans cette constatation).

Les étapes de l'œuvre mises en scène, de la « machine Arco », en passant par les « points d'orgue voltigeants », les « champs frémissants » et les « frénésies freinées » jusqu'au « Bon Augustin » frappé et aux autres variations, fruits de leur propre émancipation dans cette situation, s'orientent par rapport aux processus mécaniques extérieurs qui y sont liés, et font volontairement de la matérialité vide des moyens conjurés (y compris les moyens abstraits, par exemple à intervalle) le contrepoint de leur expressivité habituelle, dénuée de tout contenu.

La vie incluse dans cette musique est un processus

de composition et de décomposition. Le processus d'une telle décomposition n'est pas mis en scène ou même célébré tel un phénomène naturel, mais il est esquissé maintes fois à travers la réfraction structurelle des moyens sonores (par exemple grâce à la variation « mélodique » du coefficient de distorsion harmonique des figures frappées, grâce au contrôle des techniques d'assourdissement, etc.). Et pourtant, malgré la tentation de composer encore une fois à l'aide de sons « vierges » puisés dans l'aliénation et la dessiccation des moyens linguistiques familiers, il était impossible d'en rester à une telle fuite dans l'exotisme de l'aliénation : il convient de démontrer à l'aide d'une nouvelle implication du son « non aliéné » qu'il ne s'agit pas de la seule réfraction de la sonorité extérieurement, mais bien d'une éclosion et d'un renouveau de la pratique de perception en nous-mêmes.

1984

## **Verlangen nach Erkenntnis**

So donnernd brüllt nicht das stürmische Meer, wenn der scharfe Nordwind es mit seinen brausenden Wogen zwischen Scylla und Charybdis hin und her wirft, noch der Stromboli oder Aetna, wenn die Schwefelfeuer im gewaltsamen Durchbruch den großen Berg öffnen, um Steine und Erde samt den austretenden und herausgespiewenen Flammen durch die Luft zu schleudern, noch auch die glühenden Höhlen von Mongibello, wenn sie beim Herausstoßen des schlecht verwahrten Elements rasend jedes Hindernis verjagen, das sich ihrem ungestümen Wüten entgegenstellt...

Doch ich irre umher; getrieben von meiner brennenden Begierde, das große Durcheinander der verschiedenen und seltsamen Formen wahrzunehmen, die die sinnreiche Natur hervorgebracht hat. Ich wand mich eine Weile zwischen den schattigen Klippen hindurch, bis ich zum Eingang einer großen Höhle gelangte, vor der ich betroffen im Gefühl der Unwissenheit eine Zeit lang verweilte. Ich hockte mit gekrümmtem Rücken. Die müde Hand aufs Knie gestützt beschattete ich mit der Rechten die gesenkten und geschlossen Wimpern. Und nun, da ich mich oftmals hin und her beugte, um in die Höhle hineinzublicken und dort etwas zu unterscheiden, verbot mir das die große Dunkelheit, die darin herrschte. Als ich aber geraume Zeit verharrt hatte, erwachten plötzlich in mir zwei Gefühle: Furcht und Verlangen. Furcht vor der drohenden Dunkelheit der Höhle, Verlangen aber mit eigenen Augen zu sehen, was darin an Wunderbarem sein möchte.

(Übertragung: Kurt Gerstenberg)

## **Desire of Knowledge**

The raging sea, whipped by the north wind, does not make such a roar with its tumultuous waters between Charybdis and Scylla. Neither do Stromboli nor Aetna, when the sulphurous flames that they enclose force and burst the tall mountain, spewing stones and earth into the air along with the spurting flame that they vomit; neither Mongibello, when its blazing caves release the elements restrained with such difficulty, spitting and vomiting them furiously round about, repulsing everything which might be

an obstacle to their impetuous surge (...)  
Drawn from my vain reverie and desirous of seeing  
the myriad varied forms created by fecund Nature,  
I wandered a moment amongst the shadowy rocks  
and eventually reached the entrance of a large  
cave before which I remained a moment, stunned  
and totally unaware of this marvel. I bent my back,  
my left hand on my knee and, with my right hand,  
shaded my squinting eyes, repeatedly leaning from  
one side to the other, attempting to distinguish  
something within. But that was made impossible  
by the darkness which reigned. Soon, two things  
rose up in me: fear and desire – the fear of the dark  
and threatening grotto, and the desire to see if there  
was nothing mysterious there.

(Translation by John Tyler Tuttle)

## Désir de Connaissance

La mer en tempête ne fit pas un tel fracas avec ses  
eaux tumultueuses entre Charybde et Scylla lors-  
que la fouette l'aiglon venu du nord; ni Stromboli,  
ni Aetna lorsque les sulfureuses flammes qu'ils  
renferment forcent et crèvent la haute montagne,  
projetant dans l'air, en même temps que la flamme  
jaillissante qu'ils vomissent, des pierres et de la  
terre; ni Mongibello lorsque ses cavernes embra-  
sées rendent les éléments contenus à grand peine,  
lorsqu'elles les crachent et les vomissent rageuse-  
ment alentour, repoussant tout ce qui fait obstacle  
à leur élan impétueux (...)

Tiré de ma vaine rêverie et désireux de voir le nom-  
bre immense des formes nombreuses et variées  
créées par la féconde nature, j'atteignis, après avoir

erré un moment parmi les rochers ombreux, l'entrée  
d'une grande caverne devant laquelle je restais un  
moment, stupéfait et ignorant tout de ce prodige.  
Je liais mes reins en arc, ma main gauche posée  
sur un genou et, de ma main droite, je fis de l'ombre  
à mes paupières baissées et closes, m'inclinant  
maintes fois d'un côté et de l'autre pour voir si je  
pouvais distinguer quelque chose là-dedans; mais  
cela m'était interdit par l'obscurité qui y reagna.  
Bientôt montèrent en moi deux choses, la peur et le  
désir: peur de la grotte mençante et sombre, désir  
de voir s'il y avait là rien de mystérieux.

(Traduit de l'italien par Chantal Moiroud)

## „...zwei Gefühle...“ Musik mit Leonardo (1991/92)

Das Werk ist 1991/92 entstanden. Ein großer Teil  
davon wurde im leerstehenden Haus Luigi Nonos  
auf Sardinien geschrieben. Keine Frage, daß die  
Erinnerung an ihn meine Vorstellungen damals  
mitbestimmt hat.

Meine Arbeit an diesem Stück ging von der Erfah-  
rung aus, daß gerade das „strukturell“ gerichtete  
Hören, das heißt das beobachtende Wahrnehmen  
des unmittelbar Klingenden und der darin wirken-  
den Zusammenhänge, verbunden ist mit inneren  
Bildern und Empfindungen, die von jenem Be-  
obachtungsprozeß keineswegs ablenken, sondern  
untrennbar mit ihm verbunden bleiben und ihm  
sogar eine besondere charakteristische Intensität  
verleihen.

Es ist die eigenartige Situation, wo beim Dechiff-

rieren einer uns betreffenden Nachricht die unmittelbare Wahrnehmungsarbeit: das – möglicherweise mühsame – Erkennen und Zusammentragen der Zeichen einerseits und die Kraft der sich abzeichnenden Botschaft andererseits tatsächlich eng zusammengehören, gar einander bedingen und einen geschlossenen Erlebniskomplex bilden.

Die beiden Sprecher des Leonardo-Textes in „...zwei Gefühle...“ sind quasi sich ergänzende Bewußtseins-Hälften eines imaginären Wanderers und still staunenden Lesers. Sie selbst fungieren gleichsam bewußtlos wie die ineinander arbeitenden Hände eines am Sehen Gehinderten, der jenen Text wie eine kostbare Inschrift ertastet, indem er deren Sprachpartikel einzeln ergreift und schlecht und recht vor seinem Gedächtnis zusammenfügt: konzentriert und nüchtern, „versunken“, aber zugleich „betroffen“ im doppelten Sinn des Wortes, denn was sich semantisch erschließt, beschwört eben jene Situation des unruhigen Suchens „im Gefühl der Unwissenheit“, in welcher der blind Tastende sich wiedererkennt.

Was klingt, versteht sich als beides: vielfach aus dem Phonetischen abgeleitetes und transformiertes Material und zugleich Trümmer des überlieferten Vorrats affektiver Gesten, neu gepolt als klingender Zusammenhang aus innerlich verschieden artikulierten akustischen Feldern, quasi unterschiedlich erhitzten beziehungsweise erkalteten Vulkanen. Mediterrane Klanglandschaft in unwirtlicher Höhe; eine „Pastorale“, geschrieben im Gedanken an das, was mich mit dem Komponisten des *Hay que caminar* verbunden hat.

1994

### “...two feelings ...”, Music with Leonardo (1991/92)

The work was created in 1991/92. A large part of it was written in Luigi Nono's empty house on Sardinia. It goes without saying that my recollection of the man played a part in my ideas at that time.

My work on this piece proceeded from my experience that above all structurally directed listening, i.e. the observant perception of immediate sounds and the interconnection at play between them is connected to internal images and sensations which in no way distract from the process of observation, but remain inseparably connected to it and even lend it an especially characteristic intensity.

It is the same peculiar situation as when in decoding a message addressed to us the immediate work of perception clearly reveals that the – possibly difficult – recognition and compilation of the characters on the one hand and the energy of the emerging message on the other do in fact belong closely together, even condition one another and form a closed complex of experience.

The two speakers of the Leonardo text in “...zwei Gefühle...” are as it were two complementary halves of consciousness of an imaginary wanderer and silently amazed reader. In a sense, they function unconsciously like the clasped hands of a blind man feeling each text like a precious inscription by picking up each of the particles of language and arranging them in a rough and ready sequence in his mind: concentrated and sober, “absorbed”, but at the same time “affected and concerned”, for what is revealed through semantics conjures up the situation of restless searching “in the feeling

of ignorance”, in which the blindly groping man comes to recognise himself once more.

Sonority is two things at the same time: material frequently derived and transformed from the phonetic and also rubble from the traditional supply of affective gestures, realigned as a resounding connection of acoustic fields, internally articulated in a different way, like volcanoes that are heated up or cooled down to a varying degree. A Mediterranean landscape at an inhospitable altitude, a “pastorale” written when thinking about what had linked me to the composer of *Hay que caminar*.

1994

« ...deux sentiments... »,

**Musique avec Leonardo** (1991/92)

L'œuvre a vu le jour en 1991/92. La majeure partie de cette composition a été écrite dans la maison inoccupée de Luigi Nono en Sardaigne. Pas étonnant que mes idées aient alors été influencées par son souvenir.

Mon travail sur ce morceau puise dans la constatation du fait que justement l'écoute « structurelle », c'est-à-dire la perception attentive des sonorités immédiates et des liens impliqués, est étroitement liée à des images intérieures et à des sensations qui ne détournent aucunement de ce processus d'observation, mais en sont indissociables et lui procurent même une intensité caractéristique et particulière.

Il s'agit là de la situation étrange où, lors du déchiffrement d'un message qui nous est destiné, le travail de perception immédiat, c'est-à-dire la reconnaissance et le groupement des signes d'une part

(tâche pouvant s'avérer laborieuse), et l'intensité du message qui se précise d'autre part, sont étroitement liés, se présupposent mutuellement et forment un complexe vivant clos.

Les deux voix du texte de Leonardo dans « ...zwei Gefühle... » traduisent quasiment les moitiés complémentaires de la conscience d'un promeneur imaginaire et d'un lecteur qui ne cesse de s'étonner. Elles agissent avec la même inconscience que les mains s'étreignant d'un être aveuglé qui palpe ce texte comme une inscription précieuse en saisissant séparément chacune des particules linguistiques et en les rassemblant tant bien que mal dans sa mémoire : concentré et lucide, « absorbé » mais en même temps « concerné et consterné », car l'ouverture sémantique engendre justement cette situation de la quête fiévreuse « dans le sentiment de l'ignorance » où l'aveugle palpant se reconnaît.

La sonorité est les deux à la fois : matériau transformé et dérivé de l'aspect phonétique et fragments de la réserve en gestes affectifs qui nous a été transmise, repolarisé en tant que lien sonore composé de champs acoustiques différemment articulés intérieurement, tels des volcans échauffés ou refroidis différemment. Paysage sonore méditerranéen à une altitude déserte ; une « pastorale », écrite à la pensée de ce qui m'avait uni avec le compositeur de *Hay que caminar*.

1994

## Consolation I für 12 Stimmen und 4 Schlagzeuger (1967, revidiert 1990)

*Gestern standst Du  
An der Mauer.  
Jetzt stehst Du  
Wieder an der Mauer.  
Das bist Du  
Der heute  
An der Mauer steht.  
Mensch, das bist Du  
Erkenn Dich doch  
Das bist Du.*

1967 und 1968 komponierte ich *Consolation I* nach einem Text aus „Masse Mensch“ von Ernst Toller und *Consolation II* nach dem „Wessobrunner Gebet“. Beide Texte, als Formen von „Tröstung“ angesichts von Ratlosigkeit und Daseinsangst aufgefaßt, sind auf entgegengesetzte Weise kontemplativ: „Das bist Du, der heute an der Mauer steht, erkenn Dich doch“ - „Als nirgends nichts war an Enden und Wenden, da war der eine allmächtige Gott“. Mir scheint heute, daß die totale Trostlosigkeit beider Texte mich damals auf den Titel „Consolation“ gebracht hat. Meine damaligen Vorstellungen, diese Reihe zu erweitern, haben sich gewandelt. „De-Consolation“, wenn es so etwas gäbe, wäre der geheime Grundgedanke.

1968

In 1967 and 1968 I composed *Consolation I* after a text from "Masse Mensch" by Ernst Toller and *Consolation II* after the "Wessobrunner Gebet" (*Wessobrunn Prayer*). When interpreted as forms of "consolation" in the face of human helplessness and existential fear, both texts are contemplative in completely different ways: "It's you standing at the wall today, look and know thyself" "When nowhere was there something, no ends nor wends, there was still the one God almighty". Today I feel it was the disconsolateness of the two texts which made me come up with the title "Consolation" at the time. My original ideas on developing the series have changed since then. "Dis-consolation", if such a thing actually exists, would be the basic, secret notion.

1968

En 1967 et 1968, je composai *Consolation I* à partir d'un texte extrait de « Masse Mensch » de Ernst Toller, puis *Consolation II* à partir de la « Wessobrunner Gebet » (« Prière de Wessobrunn ») Les deux textes, considérés comme une forme de « consolation » face à l'incertitude et à la peur de l'existence, ont un caractère contemplatif opposé : « C'est toi qui es aujourd'hui au mur, reconnais-toi » - « A l'époque où il n'y avait rien, ni terre ni frontières, il y avait le Dieu tout-puissant ». Il me semble aujourd'hui que c'est le désespoir total de ces deux textes qui m'a inspiré à l'époque le titre « Consolation ». Le projet que je nourrissais alors de poursuivre cette série s'est modifié. La « Dé-consolation » si elle existait en serait la pensée première et secrète.

1968

## Consolation II für 16 Stimmen (1968)

*Consolation II* für 16 Stimmen stellt einen Teil beziehungsweise eine Schicht eines ursprünglich vierteilig geplanten Zyklus für Chor und Schlagzeug dar. Jeder der darin vereinigten Texte repräsentiert unter anderem Blickwinkel eine Erkenntnis, die über die eigenen existentiellen Grenzen hinweghelfen möchte. Der hier zugrunde liegende Text - eine neuhochoberdeutsche Fassung des „Wessobrunner Gebets“ – lautet:

*Mir gestand der Sterblichen Staunen als Höchstes  
Daß Erde nicht war, noch oben Himmel  
Noch Baum, noch irgend ein Berg nicht war  
Noch die Sonne, nicht Licht war  
Noch der Mond nicht leuchtete,  
noch das gewaltige Meer  
Da noch nirgends nichts war  
an Enden und Wenden  
Da war der eine allmächtige Gott.*

In *Consolation II* ist der Text nicht mehr verstehbar. Solche „Unverständlichkeit“ scheint mir legitim und dort kaum vermeidlich, wo Musik und musikalische Form ihre alten sprach-analogen Gesetzmäßigkeiten mit anderen vertauscht haben, mit Gesetzmäßigkeiten nämlich, welche sich gegen die oberflächliche Koppelung mit einem semantisch orientierten und grammatikalisch gerichteten Sprachverlauf sperren. Einen Text übers Vertonen hinaus „komponieren“ - das muß heißen: in die durch ihn gesetzte Ordnung eingreifen und auf sie

reagieren. Dabei geht *Consolation II* – wie früher auch *Consolation I* – von einer Textbehandlung aus, in welcher dank der charakteristischen Ökonomie des phonetischen Materials auch trotz völliger Isolierung, Verfremdung und Umstellung der Textpartikel die semantische Bedeutung doch noch quasi „von fern“ signalisiert bleibt. Indem die phonetischen Elemente innerhalb der damit gebildeten Strukturen nicht bloß Mittel, sondern selbst Objekt des musikalischen Ausdrucks werden, stellen sich Text und Werk selbst als ein Teil jener Materie dar, von deren Zeitlichkeit hier die Rede ist. Ein geistliches Werk? Vielleicht, aber nicht von Schuld und Erlösung ist die Rede, sondern von jener Erfahrung, die jeglichem Denken zugrunde liegt: der Sterblichen Staunen.

1969

*Consolation II* for 16 voices was conceived as a part or layer of what was originally going to be a four-part cycle for voices and percussion. It brings together a series of texts, each throwing new light on a revealed truth that can help people transcend their own existential limitations. The pivotal text is a New High German version of the “Wessobrunner Gebet” (*Wessobrunn prayer*).

In *Consolation II* the text is no longer comprehensible. Such „incomprehensibility“, it seems to me, is legitimate and almost inevitable where music and musical form have traded in their old language-like rules and regularities for others, for rules and regularities that balk at any surface-structure linkage to linguistic discourse based on traditional notions of syntax and semantics. “Composing” a text, above and beyond setting it to music or

adding sound, must surely mean intervening in the arrangement the latter imposes – and reacting to it. Here, *Consolation II* – like the earlier *Consolation I* – proceeds from a treatment of the text in which, thanks to the characteristic economy of the phonetic material, the semantic meaning still manages to remain telegraphed, as it were, “from afar”, even despite the complete isolation, alienation and rearrangement of the particles of text. Since within the structures that emerge the phonetic elements are themselves the content rather than just the vehicles of musical expression, both text and opus form part of the material whose temporality is referred to here.

A spiritual work, then? Perhaps, but not so much in terms of guilt and absolution, more in the sense of the experience underpinning all of our thoughts and thinking: the amazement of mortals.

1969

*Consolation II* pour 16 voix est l'élément, ou plutôt la couche, d'un cycle pour chœur et percussion prévu à l'origine en quatre parties. D'un point de vue différent, chaque texte inclus ici représente un savoir capable de faire dépasser à chacun ses propres limites existentielles. Le texte de base est la version en nouveau haut allemand de la « Wessobrunner Gebet » (« Prière de Wessobrunn »).

Dans *Consolation II*, le texte n'est plus compréhensible. Une telle « incompréhensibilité » me semble légitime et quasiment inévitable là où la musique et la forme musicale ont échangé leurs anciennes légitimités analogues à la langue contre d'autres légitimités qui se ferment à un accouplement superficiel en puisant dans une évolution linguistique orientée sur la sémantique et la grammaire. « Composer » un texte en dépassant la mise en musique signifie intervenir dans l'ordre imposé par ce texte et y réagir. Ainsi, *Consolation II* – tout comme *Consolation I* – repose sur une façon de traiter un texte dans laquelle la signification sémantique reste pratiquement signalisée « de loin » grâce à l'économie caractéristique du matériau, et malgré l'isolation, l'aliénation et le changement total de la particule textuelle. Etant donné que les éléments phonétiques au sein des structures ainsi formées ne deviennent pas seulement moyen mais aussi objet d'expression musicale, le texte et l'œuvre se présentent eux-mêmes comme une partie de cette matière dont la temporalité est évoquée ici.

Une œuvre religieuse ? Peut-être, mais elle n'évoque pas le péché et l'absolution. Elle parle d'une expérience qui est la racine de toute pensée : l'étonnement des mortels.

1969

Alle Texte von Helmut Lachenmann sind dem Buch „Helmut Lachenmann – Musik als existentielle Erfahrung“ entnommen, erschienen im Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1996.



## Hans Zender



Photo: © Peter Brenkus

Hans Zender wurde 1936 in Wiesbaden geboren. Nach dem Meisterklassenabschluss in den Fächern Klavier, Dirigieren und Komposition verbrachte Zender als Dirigent seine ersten Theaterjahre in Freiburg. Nach Chefpositionen in Bonn, Kiel und am Saarländischen Rundfunk war er von 1984 bis 1987 Generalmusikdirektor von Hamburg sowie der Hamburgischen Staatsoper und von 1987 bis 1990 Chefdirigent des Radio-Kamerorkest des Niederländischen Rundfunks. Seit 1988 hat er die Professur für Komposition an der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Frankfurt/Main inne. Zu seinen wichtigsten Kompositionen zählen die Opern *Stephen Climax* (1979/84) und *Don Quijote de la Mancha* (1989-91) sowie *Shir Hashirim – Lied der Lieder* (1992/1996) und die *Schumann-Fantasie* (1997).

Hans Zender was born in Wiesbaden in 1936. After graduating in piano, conducting and composition, Zender gathered his first theatrical experience as a conductor in Freiburg. After filling several leading positions in Bonn, Kiel and with the Saarland Broadcasting Corporation, he worked as musical director at Hamburg as well as at the Hamburg State Opera from 1984 to 1987. This was followed by his work as chief conductor of the Radio Kamerorkest of the Dutch Broadcasting Corporation from 1987 to 1990. Since 1988, he has been professor of composition at the State Academy for Music and Interpretative Arts in Frankfurt/Main. His most important compositions include the operas *Stephen Climax* (1979/84) and *Don Quijote de la Mancha* (1989/91) as well as *Shir Hashirim – Lied der Lieder* (1992/1996) and *Schumann-Fantasie* (1997).

Hans Zender est né en 1936 à Wiesbaden. Après avoir terminé les classes supérieures en piano, en direction et en composition, Hans Zender fit ses premières expériences au théâtre en tant que chef d'orchestre à Fribourg. Après avoir rempli des positions de chef à Bonn, Kiel et auprès du « Saarländischer Rundfunk », station de radiodiffusion de la Sarre, il travaillait, de 1984 à 1987, comme directeur musical à Hambourg ainsi qu' à l'Opéra d'Etat de Hambourg, tandis que de 1987 à 1990, il remplissait la fonction de Premier chef (Chefdirigent) du Radio-Kamerorkest (Orchestre de Chambre) de la radio Hollandaise. Depuis 1988, il

enseigne comme professeur de composition à la Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Frankfurt/Main. Parmi ses compositions les plus importantes comptent les opéras *Stephen Climax* (1979/84) et *Don Quijote de la Mancha* (1989/91) ainsi que *Shir Hashirim – Lied der Lieder* (1992/1996) et *Schumann-Fantasie* (1997).

## Klangforum Wien



1985 von Beat Furrer als Solisten-Ensemble für zeitgenössische Musik gegründet. Ein demokratisches Forum mit einem Kern von 24 Mitgliedern. Mitspracherecht der Mitglieder bei allen wichtigen künstlerischen Entscheidungen. Zentral für das Selbstverständnis der MusikerInnen: die gleichberechtigte Zusammenarbeit zwischen Interpreten, Dirigenten und Komponisten, ein Mit-

einander-Arbeiten, das traditionell hierarchische Strukturen in der Musikpraxis ablöst. Intensive Auseinandersetzung mit unterschiedlichen ästhetischen Facetten des zeitgenössischen Komponierens. – Ein Forum authentischer Aufführungspraxis für die Werke der Moderne.

Große stilistische Vielfalt: Präsentation aller zentralen Aspekte der Musik unseres Jahrhunderts – von den bedeutenden Werken der Klassischen Moderne, besonders der Zweiten Wiener Schule, über Werke junger, vielversprechender KomponistInnen bis hin zu experimentellem Jazz und freier Improvisation.

Regelmäßig KomponistInnenworkshops und musikdidaktische Aktivitäten.

Jährlich programmatisch ambitionierter Zyklus im Wiener Konzerthaus. Weiters Musiktheater-, Film- und Fernsehproduktionen.

Seit 1997 ist Sylvain Cambreling Erster Gastdirigent des Klangforum Wien.

Was founded in 1985 by Beat Furrer as an ensemble of soloists for contemporary music. The twenty-four-member ensemble has developed around a central philosophy of democracy, where co-operation between performers, conductors and composers is both encouraged and nurtured and replaces the more traditional, hierarchical structure found in everyday musical practice.

This approach to the music, combined with an understanding of the varying aesthetic facets of contemporary works, allows Klangforum to produce authentic performances of contemporary compositions.

Performances by Klangforum Wien offer great sty-

listic variety, from the important works of classical modernity, especially of the Second Vienna School, to the works of up and coming young composers, experimental jazz and free improvisation. Further variety is provided by a number of regular composer's workshops.

Venues range from all over Europe to the USA and Japan, with a series of programmatically ambitious concerts held at the Wiener Konzerthaus. In addition, Klangforum Wien participates in numerous music theatre, film and TV productions.

Sylvain Cambreling has held the position of First Guest Conductor of Klangforum Wien since 1997.

Fondé en 1985 par Beat Furrer, cet ensemble de musiciens solistes se consacre entièrement à la musique contemporaine.

Il se présente comme un groupe démocratique avec un noyau principal de vingt-quatre membres. Dans ce groupe chacun a la possibilité de prendre part à toutes les discussions artistiques.

L'égalité des droits entre les interprètes, les chefs d'orchestre et les compositeurs est des éléments fondamentaux de cet ensemble. Une coopération étroite remplace les structures hiérarchiques traditionnelles qui dominent habituellement les pratiques musicales.

Les œuvres contemporaines aux facettes esthétiques très diverses donnent lieu à des intenses discussions et à des prestations de très haute qualité. Une grande diversité de styles est offerte: Klangforum Wien présente tous les aspects principaux de la musique des XXe et XXIe siècles, depuis les « classiques modernes » (spécialement la Seconde École de Vienne) jusqu'aux œuvres des jeunes

compositeurs de la nouvelle génération, incluant le jazz expérimental et l'improvisation libre.

C'est un véritable atelier permanent pour les compositeurs.

Chaque année une série de concerts avec programmation ambitieuse a lieu au Wiener Konzerthaus. De nombreuses productions de musique pour le théâtre, le cinéma et la télévision sont réalisées; Depuis 1997, Sylvain Cambreling est le chef invité du Klangforum Wien.

## SCHOLA HEIDELBERG



Photo: © Barbara Hohenedl

Die SCHOLA HEIDELBERG wurde als solistisches Vokalensemble 1992 von Walter Nußbaum gegründet. Unter seiner Leitung führen die Sängerinnen und Sänger vor allem Musik des 20. Jahrhunderts und frühe Vokalkompositionen des 15. und 16. Jahrhunderts auf. Die unterschiedlichen stilistischen Anforderungen der Partituren stehen im Mittelpunkt der Arbeit: Fragen verschiedener Intonationssysteme und die Auseinandersetzung mit Vokal-

techniken, wie das Erzeugen von Atem- und konsonantischen Geräuschen und das mikrotonale Singen. Einen Schwerpunkt bilden Werke jenseits der Grenzen des gängigen Repertoires, Laut- und Klangkompositionen der jüngsten Vergangenheit (BIS-CD 1090). Das Ensemble arbeitet eng mit Komponistinnen und Komponisten zusammen, hat zu neuen Werken angeregt und Kompositionsaufträge vergeben.

Walter Nußbaum established SCHOLA HEIDELBERG as a soloist vocal ensemble in 1992. Under his guidance the singers chiefly perform music of the 20th century and early vocal compositions of the 15th and 16th centuries. Their work focuses on the varying stylistic demands of the scores: issues revolving around different intonation systems and dealing with vocal techniques such as the production of breathing and consonantal noises and microtonal singing. Central attention is devoted to works situated beyond the limits of standard repertoire, phonic and sound compositions (BIS-CD 1090). The ensemble cooperates closely with composers, has been the inspiration to new works, and has commissioned compositions.

L'ensemble musical SCHOLA HEIDELBERG fut fondé par Walter Nußbaum en 1992 en tant qu'ensemble vocal de solistes. Sous sa direction les chanteuses et chanteurs interprètent essentiellement de la musique du 20e siècle ainsi que des anciennes compositions vocales des 15e et 16e siècles. Les différentes difficultés des partitions forment le point central de leur travail : des questions

concernant les différents systèmes d'intonation et le travail avec des techniques vocales telle que la production de sons de respiration et de consonnes et le chant micro-tonal. Au-delà des frontières du repertoire commun, le SCHOLA HEIDELBERG met l'accent sur les compositions de sons les plus récentes (BIS-CD 1090). Il coopère étroitement avec des compositeurs, a incité la création de nouvelles œuvres et commandé de nouvelles compositions.

### **ensemble aisthesis**

Das ensemble aisthesis (griech.: Wahrnehmung; mit den Sinnen verstehen) versucht, die Sinne für die Musik unserer Gegenwart zu schärfen. In variablen Besetzungen realisieren die Instrumentalisten vor allem Kompositionen des 20. Jahrhunderts. Große Aufmerksamkeit gilt dabei dem Zusammenspiel von detailgenauer Umsetzung des Notentextes und den Klangvorstellungen von Komponistinnen und Komponisten.

Walter Nußbaum und das ensemble aisthesis haben wesentlichen Anteil an der Wiederentdeckung des Komponisten René Leibowitz und haben Teile seines umfangreichen Werkes uraufgeführt (DIVOX CDX-29303).

The ensemble aisthesis (Greek: perception, to understand using the senses) attempts to sharpen the senses for contemporary music. The instrumentalists of this group mainly perform 20th century compositions, with varying instrumentation. The

ensemble devotes much attention to interaction between the detailed rendition of the note text and the composer's sound concepts.

Walter Nußbaum and ensemble aethesis played a vital role in the rediscovery of the composer René Leibowitz and have premiered parts of his considerable work (DIVOX CDX-29303).

Cet ensemble musical au nom grec (aisthesis veut dire : perception; comprendre avec les sens) essaie d'aiguiser les sens envers la musique contemporaine. Les musiciens qui ne sont pas forcément toujours les mêmes, jouent surtout des compositions du 20e siècle. Ils jouent les notes avec une grande précision et une grande sensibilité tout en tenant compte des conceptions sonores des compositeurs.

Walter Nußbaum et l'ensemble aisthesis sont largement responsable de la redécouverte du compositeur René Leibowitz et ont interprété des morceaux de son immense œuvre en partie pour la première fois. (DIVOX CDX-29303).

## Walter Nußbaum



Photo: © Shahnaz Taheri

Walter Nußbaum wurde nach Studium und Tätigkeit als Kantor in Heidelberg 1992 zum Professor für Chorleitung und Dirigieren an die Hochschule für Musik und Theater in Hannover berufen.

Sein Dirigierstudium absolvierte er bei Manfred Schreier, des weiteren hat er

u. a. mit Peter Eötvös und Michael Gielen gearbeitet. Er wurde von Vokal- und Instrumentalensembles im In- und Ausland eingeladen.

Neben der kontinuierlichen Beschäftigung mit historischer Musik hat sich Nußbaum intensiv mit Neuer Musik auseinandergesetzt und zahlreiche Werke uraufgeführt. Der Interpretationsgeschichte des 20. Jahrhunderts gilt sein besonderes Interesse.

After completing his studies and terminating his appointment as cantor in Heidelberg in 1992, Walter Nußbaum was assigned to teach choir direction and conducting at the University for Music and Theater in Hannover.

He studied conducting with Manfred Schreier and also worked with Peter Eötvös and Michael Gielen. He was invited to work with national and international vocal and instrumental ensembles.

Apart from his continuous work with historical music, Nußbaum also dealt intensively with New Music, premiering many works. His special interest lies in the interpretation history of the 20th century.

Walter Nußbaum fit ses études de directeur d'orchestre chez Manfred Schreier, puis travailla entre autres avec Peter Eötvös et Michael Gielen. Il fut invité par des ensembles musicaux vocaux et instrumentaux en Allemagne mais aussi à l'étranger.

Après ses études et sa fonction de chantre à Heidelberg, Walter Nußbaum fut nommé en 1992 professeur titulaire de chair pour les matières direction de chœur et d'orchestre à la Hochschule für Musik und Theater à Hanovre.

Il s'intéressait non seulement depuis longtemps à la musique historique mais également beaucoup à la musique contemporaine. Un bon nombre de pièces modernes furent interprétées pour la première fois grâce à son initiative. Avant tout il s'intéresse à l'histoire de l'interprétation du 20e siècle.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter [www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com) / All artist biographies at [www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com) / Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante : [www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)

**OLGA NEUWIRTH**

Lost Highway

Klangforum Wien  
Johannes Kalitzke  
**0012542KAI****BEAT FURRER**

Begehren

Petra Hoffmann  
Johann Leutgeb  
Vokalensemble NOVA  
ensemble recherche  
Beat Furrer  
**0012432KAI****GERD KÜHR**Revue instrumentale  
et électroniqueKlangforum Wien  
Emilio Pomárico  
**0012622KAI****BERNHARD LANG**

Das Theater der Wiederholungen

les jeunes solistes  
Klangforum Wien  
Johannes Kalitzke  
**0012532KAI****HANS ZENDER**

Shir Hashirim

SWR-Vokalensemble Stuttgart  
SWR Sinfonieorchester  
Baden-Baden und Freiburg  
Sylvain Cambreling  
**0012612KAI****GÉRARD GRISEY**

Les Espaces Acoustiques

Garth Knox  
Asko Ensemble  
WDR Sinfonieorchester Köln  
Stefan Asbury  
**0012422KAI****HELMUT LACHENMANN**Das Mädchen mit den  
SchwefelhölzernStaatsoper Stuttgart  
Lothar Zagrosek  
**0012282KAI****HELMUT LACHENMANN**Kontrakadenz  
Klangschatten – mein Saitenspiel  
FassadeSWR Radio-Sinfonieorchester  
Stuttgart  
SWR Sinfonieorchester  
Baden-Baden  
Michael Gielen  
**0012232KAI****HELMUT LACHENMANN**Allegro Sostenuto  
SerynadeShizuyo Oka  
Lucas Fels  
Yukiko Sugawara  
**0012212KAI**CD-Digipac by  
Optimal media production GmbH  
D-17207 Röbel/Müritz  
<http://www.optimal-online.de>© & © 2001 KAIROS Production  
[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)  
[kairos@kairos-music.com](mailto:kairos@kairos-music.com)**KAIROS**