

**LUCIANO
BERIO**

VITO ŽURAJ

#50

Coro

Automatones

musica viva

BR
KLASSIK



LUCIANO BERIO

[1–31] CORO

playing time 52:03

für 40 Stimmen und 44 Instrumente [1975–76]

[1] I 4:20 / [2] II 1:30 / [3] III 0:28 / [4] IV 0:06 / [5] V 1:18 / [6] VI 0:21 /

[7] VII 1:29 / [8] VIII 3:53 / [9] IX 1:05 / [10] X 0:30 / [11] XI 2:19 /

[12] XII 0:22 / [13] XIII 1:27 / [14] XIV 0:30 / [15] XV 0:40 / [16] XVI 1:35 /

[17] XVII 1:06 / [18] XVIII 0:51 / [19] XIX 1:20 / [20] XX 1:54 /

[21] XXI 2:19 / [22] XXII 1:27 / [23] XXIII 1:02 / [24] XXIV 1:12 /

[25] XXV 0:34 / [26] XXVI 1:08 / [27] XXVII 2:09 / [28] XXVIII 3:15 /

[29] XXIX 2:27 / [30] XXX 4:50 / [31] XXXI 4:36

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

PETER DIJKSTRA [*Einstudierung*] | MAX HANFT [*Co-Einstudierung*]

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE [*Leitung*]

VITO ŽURAJ

[32–38] AUTOMATONES

playing time 24:52

für großes Orchester [2022–23]

[32] I 3:07 / [33] II 4:53 / [34] III 4:46 / [35] IV 2:40 / [36] V 2:39 /

[37] VI 2:37 / [38] VII 4:10

URAUFFÜHRUNG

Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE [*Leitung*]

total playing time 76:55

LUCIANO BERIO [1925–2003]

Luciano Berio zählt zu den bedeutendsten Komponist*innen des 20. Jahrhundert – als Wegbereiter der elektroakustischen Musik, als Sprach- und Klangforscher, als Vermittler zwischen Avantgarde und Tradition. Geboren in Oneglia in eine Familie von Kirchenmusikern, war sein musikalischer Werdegang früh vorgezeichnet. Nach einer Handverletzung im Zweiten Weltkrieg musste er seine Pianistenkarriere aufgeben und wandte sich ganz der Komposition zu. Seine Ausbildung bei Giorgio Federico Ghedini in Mailand und später bei Luigi Dallapiccola in Tanglewood legte die Grundlage für eine Musik, die sich stets zwischen Innovation und Geschichtsbewusstsein bewegte. Als Antifaschist bedeutete Kunst stets auch gesellschaftliche Verantwortung. In Zusammenarbeit mit Bruno Maderna gründete er 1955 das »Studio di Fonologia Musicale« der RAI in Mailand, das zum Zentrum der elektronischen Musik in Italien wurde. Gemeinsam gaben sie die Zeitschrift *Incontri musicali* heraus und organisierten eine gleichnamige Konzertreihe mit Künstlern wie Pierre Boulez und Hermann Scherchen. Mit Henri Pous-

seur verband ihn ein produktiver Austausch, der seine künstlerische Entwicklung weiter prägte. Berios Werk umfasst alle Gattungen: Solostücke (der berühmte *Sequenza*-Zyklus), kammermusikalische Erweiterungen (*Chemins*), Orchesterwerke (*Sinfonia*), Chorwerke (*Coro*), Musiktheater (*Passaggio*, *Un re in ascolto*, *La vera storia*) sowie Bearbeitungen und Rekonstruktionen historischer Werke – etwa in *Rendering* nach Schubert oder den populären *Folk Songs*. Besonders innovativ war sein Umgang mit Sprache: Werke wie *Omaggio a Joyce* oder *Laborintus II* erkunden die Grenzen von Wort, Musik und Bedeutung. Berios Musik war nie Selbstzweck, sondern Ausdruck einer tiefen Auseinandersetzung mit der Welt. Als Lehrer wirkte er unter anderem an der Juilliard School in New York, am IRCAM in Paris und zuletzt an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia, deren Präsident er wurde. Seine Schüler, seine Werke und seine Impulse prägten das Musikdenken bis heute. Berio verstand Komponieren nicht als Ausdruck eines absoluten Genies, sondern als kulturellen Dialog: »Es genügt, wenn wir uns bemühen, verantwortungsvolle Kinder der Gesellschaft zu sein.«

LUCIANO BERIO [1925–2003]

Luciano Berio ranks among the most significant composers of the 20th century—as a pioneer of electroacoustic music, as an explorer of language and sound, and as a mediator between avant-garde innovation and musical tradition. Born in Oneglia into a family of church musicians, his musical path was shaped from an early age. Following a hand injury sustained during the Second World War, he was forced to abandon his career as a pianist and devoted himself entirely to composition. His studies with Giorgio Federico Ghedini in Milan and later with Luigi Dallapiccola in Tanglewood laid the foundation for a body of work that consistently moved between innovation and historical awareness. As an anti-fascist, he saw art as inherently tied to social responsibility. In collaboration with Bruno Maderna, he founded the “Studio di Fonologia Musicale” of RAI in Milan in 1955, which became the epicenter of electronic music in Italy. Together, they published the journal *Incontri musicali* and organized a concert series of the same name, featuring artists such as Pierre Boulez and Hermann Scherchen. A

fruitful exchange with Henri Pousseur further shaped his artistic development. Berio’s œuvre encompasses all genres: solo works (the renowned *Sequenza* cycle), chamber music expansions (*Chemins*), orchestral compositions (*Sinfonia*), choral works (*Coro*), music theatre (*Passaggio*, *Un re in ascolto*, *La vera storia*), as well as arrangements and reconstructions of historical works—such as *Rendering* based on Schubert, or the widely acclaimed *Folk Songs*. Particularly innovative was his approach to language: works such as *Omaggio a Joyce* or *Laborintus II* explore the boundaries between word, music, and meaning. Berio’s music was never an end in itself, but a profound engagement with the world. As a teacher, he worked at, among other institutions, the Juilliard School in New York, IRCAM in Paris, and finally the Accademia Nazionale di Santa Cecilia, where he served as president. His students, his compositions, and his artistic influence continue to shape contemporary musical thought. Berio did not regard composition as the expression of an isolated genius, but rather as a cultural dialogue: “It is enough if we strive to be responsible children of society.”

LUCIANO BERIO ›CORO‹

für 40 Stimmen und 44 Instrumente [1975–76]

auf Texte von Pablo Neruda, aus dem Hohelied Salomos und mit Volksdichtungen u. a. der Sioux, Navajo, Zuni, aus Polynesien, Peru, Kroatien, Venedig, dem Piemont und Chile

Besetzung:

10 Sopran / 10 Alt / 10 Tenor / 10 Bass	3 Hörner
	4 Trompeten
4 Flöten	3 Posaunen
Oboe	Basstuba
Englischhorn	
Kleine Klarinette	Schlagzeug
2 Klarinetten	Elektrische Orgel
Bassklarinette	Klavier
Alt-Saxophon	
Tenor-Saxophon	3 Violinen
2 Fagotte	4 Violen
Kontrafagott	4 Violoncelli
	3 Kontrabässe

Entstehungszeit: 1975–76

Auftraggeber: Westdeutscher Rundfunk Köln

Uraufführung: 24. Oktober 1976 in Donaueschingen im Rahmen der Donaueschinger Musiktage durch den WDR Rundfunkchor und das WDR Rundfunkorchester Köln unter der Leitung von Luciano Berio

Coro, komponiert in den Jahren 1975 bis 1976 für den Westdeutschen Rundfunk in Köln, nimmt das Thema des Volksliedes wieder auf, das schon *Folk Songs* (1964) und *Questo vuol dire che* (1970) zugrunde lag. In *Coro* werden jedoch keine eigentlichen Volkslieder zitiert oder abgewandelt (mit Ausnahme von Episode VI, die eine slawische Melodie verwendet, und Episode XVI, wo ich eine Melodie aus meinen *Cries of London* (1974–76) wieder aufgreife). Es werden vielmehr sehr unterschiedliche volkstümliche Techniken und Klanggesten aus verschiedenen Kulturkreisen präsentiert und gelegentlich kombiniert, ohne jeden Bezug auf bestimmte Lieder.

Was in *Coro* ständig abgewandelt wird, ist die musikalische Funktion – das heißt, der Ausdruck – dieser Techniken und dieser Klanggesten. Es handelt sich daher nicht nur um ein Chorlied von Stimmen und Instrumenten, sondern auch um ein Chorlied verschiedener Techniken, die vom Kunstlied bis zum Volkston reichen, von afrikanischen Heterophonien (wie sie Simha Arom

analysiert hat) bis zur Polyphonie. Auf der ziemlich breiten Palette der Techniken, die in *Coro* zur Anwendung kommen, steht das volkstümliche Element keineswegs allein. Ich betone dies, weil es grundsätzlich für die Gesamtstruktur des Werkes gilt: eine im wesentlichen epische und erzählerische Struktur, vorwiegend zusammengesetzt aus in sich geschlossenen Episoden, die untereinander vielfach kontrastieren. Es handelt sich jedoch nicht um einen elementaren Kontrast; öfter wiederholt sich sogar der gleiche Text mit anderer Musik. Manchmal identifizieren sich die Stimmen gänzlich mit der instrumentalen Artikulation, während der Text seine eigene phonetische »Ornamentik« schafft; manchmal schwankt die Geschwindigkeit des Textvortrags unabhängig vom musikalischen Tempo und so weiter. Daher ist *Coro* auch eine Anthologie verschiedener Methoden der »Vertonung«, und als solches ein Projekt, das notwendigerweise stets im Werden bleibt, vergleichbar vielleicht mit dem Projekt einer Stadt, das auf verschiedenen Ebenen realisiert wird und unterschiedliche und eigenständige Dinge, Umstände und Menschen hervorbringt und in sich vereint, ihre kollektiven und individuel-

len Merkmale, ihre Verwandtschaften und Gegensätzlichkeiten zum Ausdruck bringt. Die spezielle Aufstellung von Sängern und Instrumenten auf dem Konzertpodium – wo jeweils ein Chormitglied mit einem Instrumentalisten zusammen musiziert – dient dazu, das breite Spektrum von Wechselwirkungen zwischen Stimmen und Instrumenten akustisch und optisch zu verstärken. Von den verschiedenen Ebenen von *Coro* ist die harmonische die bedeutsamste. Sie ist die Basis, doch gleichzeitig auch ihre eigene Umwelt, sich allmählich verändernd und fast ständig wahrnehmbar. Eine Landschaft, die bestimmte Ereignisse schafft, musikalische Figuren, die sich wie Graffiti auf der harmonischen Mauer der Stadt abzeichnen. Der Text von *Coro* entwickelt sich auf zwei verschiedenen, aber komplementären Ebenen; jener der folkloristischen Dokumente, mit den Themen Liebe und Arbeit, und der Ebene Pablo Nerudas (*Residencia en la tierra*), die diese Liebe und diese Arbeit in eine Perspektive bringt.

Coro was written between 1974 and 1976 for the Westdeutscher Rundfunk of Cologne and is dedicated to Talia Berio. With *Coro* I went back to folk music which, in an explicit manner, had already been the basis of my *Folk Songs* (1964) and *Questo vuol dire che* (1969). In *Coro*, however, there are no quotations or transformations of actual folk songs (with the exception of Episode VI, where a Croatian melody is used, and Episode XVI, where I quote a melody from my *Cries of London*), rather, many heterogeneous folk techniques and modes are displayed and sometimes combined, without any reference to specific songs. It is the musical function of those techniques and modes that is continuously transformed in *Coro*. Thus the title refers not only to a chorus of voices and instruments but also to a chorus of different techniques extending from song to Lied, from African heterophony (as analysed by Simha Arom) to polyphony. In the wide range of techniques adopted in *Coro*, the folk element is certainly not the only one. I stressed its importance because it is a fundamental element to the general structure of the work: a substantially epic and narrative structure made up of thirty-two

mostly self-contained and often contrasting episodes. It is not a question, however, of an elementary contrast: the same text can occur several times with different music or the same musical model can recur with different texts. Sometimes the voices totally identify themselves with the instrumental articulation, while the text generates phonetic transformations which spread from one episode to another; sometimes the speed of enunciation of the text changes independently of the general articulation. *Coro* is therefore also an anthology of different modes of “setting to music”, hence to be listened to as an open project, in the sense that it could continue to generate ever-different situations and relations. It is like the plan for an imaginary city, which is realized on different levels and generates, assembles and unifies different things and persons, revealing their individual and collective characters, their distance, their relationships and conflicts within real and virtual borders. Of the different levels in *Coro*, the harmonic one is perhaps the most important; it is the base of the work, but is at the same time its environment and its slowly changing landscape. A landscape, a sound base that generates ever-different

events (songs, heterophony, polyphony, etc.), musical images engraved like graffiti on the harmonic wall of the city. The particular distribution of voices and instruments on the stage – where each individual chorus member is seated next to an instrumentalist – is intended to reinforce acoustically and visually the wide range of interactions between voices and instruments. The texts of *Coro* are set on two different and complementary levels: a folk level, based on texts about love and work, and an epic level based on the words of Pablo Neruda (*Residencia en la Tierra*), which puts in perspective that very love and work.

»Ich denke, dass es manchmal wichtig ist, sich selbst eine gewisse Indifferenz gegenüber einem bestimmten Text zu suggerieren, damit ein bestimmtes Maß an musikalischem Abstand zu ihm bewahrt werden kann.« Bei diesem Bekenntnis Luciano Berios zu einer produktiven »Indifferenz« mag der zentrale Kindheitstraum Berios Pate gestanden haben: Einmal als Kapitän die Ozeane der Welt zu durchkreuzen. Danach hatte sich einst der Elfjährige, der in der ligurischen Küstenstadt Oneglia aufwuchs, gesehen. Viele Häfen anzulaufen, ohne sich an einen Ort fest binden zu müssen. Hinter jeder Erfahrung, jedem Fundstück aus fernen Ländern doch immer den offenen Horizont im Blick zu behalten, vor dem alles scheinbar sich Anverwandelte den Charakter unüberbrückbarer Fremdheit bewahrt. Berios Neigung zu einem distanzierten, fast schon im brechtschen Sinn »entfremdenden« Ausgreifen nach Textmaterial mag in dieser kindlichen Fantasie verwurzelt sein: In *Coro* für 40 Stimmen und 44 Instrumente verwendet er zum einen übersetzte Liedtexte der Sioux, der Zuñi – ein Volksstamm der Pueblo-In-

dianer – und der Navaho, andere wiederum stammen aus Polynesiern, Peru, Chile, Persien, Afrika, Kroatien, Venedig, Sizilien und dem Piemont; ein hebräisches Textfragment ist dem alttestamentarischen Hohelied entnommen. Keineswegs aber handelt es sich bei dieser Zusammenstellung von Passagen aus Texten über Liebe, Arbeit und Bedrohung um ein Beispiel für unbekümmerten, gar naiven Exotismus, denn dramaturgisch verklammert wird diese Collage aus »documenti popolari« – so Berios Sammelbegriff für Zeugnisse traditioneller Dichtung aus unterschiedlichen Epochen und Kulturkreisen – durch Verse des chilenischen Dichters Pablo Neruda. Mit seiner Entscheidung, eine Montage aus Zeilen verschiedener Gedichte Nerudas aus dessen Sammlung Aufenthalt auf Erden als Rahmen für *Coro* zu wählen, mischt Berio den hellen Farben seines kindlichen Kapitänstraumes den dunklen Unterton der Desillusionierung bei. Nach Nerudas eigenem Empfinden sprach »die Einsamkeit eines in eine gewalttätige, fremde Welt verpflanzten Ausländers« aus seinen frühen, zwischen 1925 und 1931 entstandenen Ge-

dichten, die teils während seiner Verpflichtung als Konsul in Asien entstanden waren. Und in einem späteren Gedicht derselben Sammlung, Spanien im Herzen – Hymne auf den Ruhm des Volkes im Krieg findet Nerudas antifaschistische Position im spanischen Bürgerkrieg ihren entschiedenen Ausdruck. Berio klammert die unmittelbaren Zeitbezüge von Aufenthalt auf Erden durch seine Auswahl zwar weitgehend aus, doch gelingt es ihm durch eben diese Reduktion, Nerudas Dichtung mit den traditionellen Texten so weitgehend zu einer Einheit zu verschmelzen, dass einzelne, konkretere Gedichtzeilen – etwa: »Kommt und seht euch das Blut auf den Straßen an« – wie unerwartete, scharfe Kanten aus dem feinmaschigen Gewebe seiner Komposition herausragen. Als großen musikalischen Organismus, gar eine Art »Klangmaschine« hat Berio *Coro* konzipiert. Einen organischen Eindruck erweckt bereits das unmittelbare Miteinander von Stimmen und Instrumenten: Die in traditioneller Aufführungspraxis übliche räumliche Trennung von Chor und Orchester ist in *Coro* aufgehoben zugunsten einer engen klanglichen Verschränkung von Sängern und Instrumentalisten. Mit Ausnahme von

Klavier, Orgel und Perkussionsgruppe bildet jedes einzelne Orchesterinstrument mit je einem der 40 Sänger ein Klangpaar; dabei deckt sich bei jedem Paar der Stimmumfang des Sängers ungefähr mit dem mittleren Spielbereich des Partner-Instruments. Indem Berio den Fachterminus *Coro* zum Titel für seine Komposition wählt, sprengt er zu gleich dessen musikhistorisches Bedeutungsfeld, denn hier bilden alle Musiker gemeinsam einen »chorischen« Klangkörper. Was das heißt, erschließt sich bei genauem Hin hören: Ganz im Sinne der antiken Wortbedeutung von »Chor«, die auf ein kommentierendes Element innerhalb der griechischen Tragödie zielt, entfaltet sich *Coro* als kontinuierlicher, wechselseitiger Kommentar von Text und Klang. In 31 Episoden ganz unterschiedlicher Dauer präsentiert Berio die Texte auf verschiedenen Verständlichkeitsebenen und erneuert kontinuierlich die Verbindungslinien zwischen der poetischen und der akustischen Dimension der Worte. Dabei werden die Verse Nerudas in den Gesangsstimmen ausschließlich chorisch vorgestellt, während die »documenti popolari« teils solistisch, teils chorisch, aber auch in vielen Zwischenstufen verarbeitet sind. Un-

mittelbare, zitatartige Bezüge zu den musikalischen Formen der traditionellen Lieder, denen die Texte entstammen, sind dagegen kaum wahrzunehmen; einzig in der fünften Episode erscheint ein kurzes Melodiefragment aus einem mazedonischen Volkslied. Vielmehr hat sich Berio maßgeblich vom ästhetischen Gestus einer zentralafrikanischen musikalischen Praxis zur Komposition von *Coro* anregen lassen: In ungefähr 40-köpfigen Gruppen musizieren Mitglieder des Stammes *Banda Linda*, dabei spielt jeder Musiker nur einen kurzen Ausschnitt des musikalischen Materials. »Das Prinzip und die Idee« des so entstehenden, heterofonen Klangprozesses wollte er, so Berio, »auf weitere musikalische Aspekte übertragen und auf andere musikalische Kulturen ausdehnen. In *Coro* [...] hat das *Banda Linda*-Idiom eine wesentliche Weiterentwicklung erfahren, indem es mit musikalischen Verfahren und Techniken anderer Kulturen in Beziehung gebracht [...] wurde.« Dass aber hinter den Zeugnissen einer Kultur immer einzelne Individuen mit ihren Hoffnungen und Erfahrungen stehen, dieses Wissen hält Berio in *Coro* beständig präsent. Wie ein Kunstlied hebt die Komposition an, mit

einem Sopran-Solo zu Klavierbegleitung, wenig später zum Duett ergänzt durch eine solistische Altstimme. Das Subjekt einer traditionell westeuropäischen Kulturtradition scheint sich hier auszusprechen, ganz im Kontrast zu den folgenden, gelegentlich nahezu sakral anmutenden Klangfeld-Passagen. Kunstlied versus Sakralkomposition: In dieser Gegenüberstellung spiegeln sich aus der Ferne auch die unterschiedlichen kompositorischen Vorlieben von Berios Vater Ernesto und seinem Großvater Adolfo, beide Organisten – und es scheint, als habe Luciano Berio in das breite Spektrum seines dialogischen Komponierens mit reichem Ertrag noch die eigenen familiären Wurzeln einbezogen.

Der Text wurde erstveröffentlicht im Programmheft der Berliner Philharmoniker anlässlich der Konzerte vom 10. – 12. 9. 2010 in der Berliner Philharmonie unter der Leitung von Sir Simon Rattle.

CHRISTINE MAST ›CORO‹ BY LUCIANO BERIO

“I think it’s sometimes important to suggest to oneself a certain indifference to a particular text, in order to maintain a certain degree of musical distance.” Luciano Berio’s commitment to a productive “indifference” may have been inspired by his childhood dream of sailing the world’s oceans as a sea captain. Growing up in the Ligurian coastal town of Oneglia, the eleven-year-old, had once longed for this—to visit many harbours without having to settle in any one place. He wanted to experience every new location and discover distant lands while keeping a constant eye on the open horizon, where everything seemingly familiar retains an air of unbridgeable strangeness. Berio’s inclination towards a distanced, almost Brechtian, “alienating” approach to textual material may be rooted in this childhood fantasy. In *Coro*, for 40 voices and 44 instruments, he sets to music translated songs from the Sioux, the Zuñi—a Pueblo tribe—and the Navajo, while others come from Polynesia, Peru, Chile, Persia, Africa, Croatia, Venice, Sicily and Piedmont. A fragment of a Hebrew text is also taken from the Song of Songs in

the Old Testament. However, this compilation of passages from texts about love, labour and menace is by no means an example of carefree, even naïve exoticism: this collage of “documenti popolari”—Berio’s collective term for traditional poetic testimonies from different eras and cultures—is dramatically linked by verses from the Chilean poet Pablo Neruda. By choosing a montage of lines from various Neruda poems from the collection ‘Residence on Earth’ as the framework for *Coro*, Berio adds a dark undertone of disillusionment to the bright colours of his childlike captain’s dream. According to Neruda himself, “the loneliness of a foreigner transplanted into a violent, alien world” is evident in his early poems, written between 1925 and 1931. Some of these poems were written during his time working as a consul in Asia. In a later poem from the same collection, ‘Spain in the Heart—Hymn to the Glory of the People in War’, Neruda’s anti-fascist stance during the Spanish Civil War is clearly expressed. Although Berio’s selection largely excludes immediate contemporary references of ‘Residence on Earth’,

this reduction enables him to merge Neruda's poetry with traditional texts, resulting in individual, concrete lines of poetry—such as “Come and see the blood in the streets”—standing out unexpectedly like sharp edges from the finely woven fabric of his composition. Berio conceived *Coro* as a large musical organism, or even as a kind of “sound machine”. The immediate interaction of voices and instruments creates an organic impression. The usual spatial separation of choir and orchestra in traditional performance practice is abolished in *Coro*, with the sounds of singers and instrumentalists interweaving closely together. With the exception of the piano, organ and percussion section, each individual orchestral instrument forms a sound pair with one of the 40 singers, with the vocal range of each singer roughly coinciding with the middle range of their partner instrument. By choosing the specialised term *Coro* as the title for his composition, Berio also transcends its music-historical meaning, because, here, all the musicians together form a “choral” body of sound. This becomes clearer on closer listening. In keeping with the ancient meaning of the word “chorus”, which refers to an element

of commentary within Greek tragedy, *Coro* unfolds as a continuous, reciprocal commentary on text and sound. In 31 episodes of varying lengths, Berio presents texts at different levels of comprehensibility, continuously renewing the connections between the poetic and acoustic dimensions of the words. Neruda's verses are presented exclusively chorally in the vocal parts, while the “documenti popolari” are partly solo and partly choral, undergoing many intermediate processes. By contrast, direct, quotation-like references to the musical forms of the traditional songs from which the texts originate are barely perceptible; only in the fifth episode does a short melodic fragment from a Macedonian folk song appear. However, Berio was largely inspired by the aesthetic gestures of Central African musical practices when composing *Coro*. Members of the *Banda Linda* tribe, for example, make music in groups of around 40, with each musician playing only a short section of the musical material. Berio said that he wanted to “transfer the principle and the idea” of the resulting heterophonic sound process “to other musical aspects and extend it to other musical cultures. In *Coro* [...] the *Banda Linda* idiom has undergone

significant further development by being brought into relation with musical processes and techniques from other cultures [...]” However, Berio constantly emphasises in *Coro* that behind every culture there are always individuals with their own hopes and experiences. The composition begins like an art song, with a soprano solo accompanied by piano, followed shortly afterwards by a duet featuring a solo alto voice. This seems to express a traditional Western European cultural tradition, in stark contrast to the following sound field passages, which are occasionally almost sacred in nature. From a distance, this juxtaposition of art song and sacred composition also reflects the different compositional preferences of Berio’s father Ernesto and grandfather Adolfo, who were both organists. It seems as if Luciano Berio has incorporated his own family roots into the broad spectrum of his dialogue-based composing, achieving rich results.

The text was first published in the booklet of Berliner Philharmoniker on the occasion of the concerts from Sept. 10 to 12, 2010, at Berliner Philharmonie under the baton of Sir Simon Rattle.



TEXTABSCHNITTE / TRACKSAUFTEILUNG

1. »Today is mine« (Indianisch [Sioux]) /
»Wake up woman« (Peruanisches
Tanzlied)
2. »Venid a ver« (Pablo Neruda)
3. »Your eyes are red« (Polynesisch)
4. »Venid a ver« (Pablo Neruda)
5. »Your eyes are red« / »Stand up«
(Polynesisch)
6. »Venid a ver...« (Pablo Neruda)
7. »Wake up woman«
(Peruanisches Tanzlied)
8. »Venid a ver...« (Pablo Neruda)
9. »I have made a song«
10. »Venid a ver...« (Pablo Neruda)
11. »I have made a song«
12. »Venid a ver...« (Pablo Neruda)
13. »Wake up woman« (Peruanisch)
14. »Venid a ver...« (Pablo Neruda)
15. »Komm in meine Nähe« (Persisch)
16. »Today is mine« (Indianisch [Sioux])
17. »Pousse l'herbe et fleurit la fleur«
(Kroatisch)
18. »Go my strong charme« (Indianisch) /
»Venid a ver...« (Pablo Neruda)
19. »It is so nice« (Indianisch [Navaho])
20. »Your eyes are red« (Polynesisch) /
»El dia palido se asoma« (Pablo Neruda)
21. »Mirad mi casa muerta« (Pablo Neruda)
22. »Je m'en vais ou ma pensée s'en va«
(Kroatisch)
23. »Pousse l'herbe et fleurit la fleur«
(Kroatisch)
24. »Oh issa lo in alto« (Venezianisch) /
»Ich sehe Tautropfen« (Persisch)
25. »Oh issa lo in alto« (Venezianisch) /
»A mezzanotte in punto« (Piemontesi-
sisch) / »Oh mamma mia tognim a ca'«
(Comasco*) / »Komm in meine Nähe«
(Persisch)
26. »Come ascend the ladder«
(Indianisch [Zuñi])
27. »When we came to this world«
(Indianisch [Zuñi])
28. »El dia oscila rodeado«
(Indianisch [Zuñi])
29. »Hinach yafa raayati«
(Hohelied Salomos [hebräisch])
30. »El dia palido se asoma« (Pablo Neruda)
31. »Spin colours spin« (Chilenisch) /
»El dia palido se asoma« (Pablo Neruda)

* Dialekt aus der Gegend um Como (Italien)

LIBRETTO

Libretto

- 1/ Today is mine
I claimed to a man
a voice I sent
you grant me
this day
is mine
a voice I sent
now – here he is
today is mine
I claimed to a man
today is mine

Indianisch [Sioux]

Wake up woman
rise up woman
you must dance
comes the death
you can't help it
ah what a chill
ah what a wind
comes the death

Peruanisches Tanzlied

- 2/ Venid a ver
Pablo Neruda

- 3/ Your eyes are red
with hard crying
I'm carried up
to the skies
I put my feet
around your neck
Polynesisch

Übersetzung

Heute ist mein
rief ich einem Mann zu.
Ich sandte eine Stimme.
Gewähre du mir,
dass dieser Tag
mein sei.
Ich sandte eine Stimme.
Nun ist er da:
Heute ist mein,
rief ich einem Mann zu.
Heute ist mein.

Wach auf Frau!
Steh auf Frau!
Du musst tanzen.
Kommt der Tod,
änderst du es nicht.
Ah welche Kälte,
ah welch ein Wind,
kommt der Tod

Kommt und seht.

Deine Augen sind rot
vom vielen Weinen.
Ich werde getragen
hoch in die Lüfte.
Ich lege meine Füße
um deinen Hals.

- 4/ Venid a ver
Pablo Neruda
- 5/ Your eyes are red
with hard crying
I'm carried up
to the skies
I put my feet
around your neck
Polynesisch
- 6/ Venid a ver la sangre por las calles
Pablo Neruda
- 7/ Wake up woman rise up woman
you must dance
you can't help it
ah what a chill
ah what a wind
comes the death
Peruanisches Tanzlied
- 8/ Venid a ver la sangre por las calles
El día palido se asoma
Pablo Neruda
- 9/ I have made a song
I often do it badly
avaya – tandinanan *aus Gabun*
- Kommt und seht.
- Deine Augen sind rot
vom vielen Weinen.
Ich werde getragen
hoch in die Lüfte.
Ich lege meine Füße
um deinen Hals
- Steh auf,
der Regen
kommt.
- Kommt und seht das Blut auf den Straßen.
- Wach auf Frau, steh auf Frau!
Du musst tanzen.
Du änderst es nicht.
Ah welche Kälte,
ah welch ein Wind
kommt der Tod.
- Kommt und seht das Blut auf den Straßen.
Der bleiche Tag erscheint.
- Ich habe ein Lied geschrieben.
Oft gelingt es mir schlecht.
Avaya – tandinanan

10/ Venid a ver la sangre por las calles

Pablo Neruda

11/ I have made a song

avaya

oh moon lying there

when will you arise?

tandinanan

oh mother moon hear my voice

I have made a song

I often do it badly

avavaya

It is so difficult

to make a song

to have wishes fulfilled

I often return to this song

I often try to repeat it

I who am not good at returning

to the stream

oh mother moon hear my voice

tandinanan

aus Gabun

12/ Venid a ver la sangre

Pablo Neruda

13/ Wake up woman rise up woman

you must dance

comes the death

Peruanisch

Kommt und seht das Blut auf den Straßen.

Ich habe ein Lied geschrieben.

Avaya

Oh liegender Mond,

wann wirst du dich erheben?

Tandinanan

Oh Mutter Mond, höre meine Stimme.

Ich habe ein Lied geschrieben.

Oft gelingt es mir schlecht.

Avavaya

Es ist so schwer,

ein Lied zu schreiben,

Wünsche erfüllt zu sehen.

Ich kehre oft zu diesem Lied zurück.

Ich versuche oft, es zu wiederholen,

ich, der nicht gut ist im Zurückkehren

zum Strom.

Oh Mutter Mond, höre meine Stimme

tandinanan

Kommt und seht das Blut.

Wach auf Frau, steh auf Frau!

Du musst tanzen,

kommt der Tod.

14/ Venid a ver la sangre

Pablo Neruda

Kommt und seht das Blut.

15/ Komm in meine Nähe
auch wenn du ein Messer hast
um mich zu verwunden.

Die Nacht ist lang.

Zu lang.

Persisch

16/ Today is mine

I claimed to a man

a voice I sent

you grant me this day

now – here ...

Indianisch [Sioux]

Heute ist mein,

rief ich einem Mann zu.

Ich sandte eine Stimme.

Gewähre du mir diesen Tag

Jetzt – hier ...

17/ Pousse l'herbe et fleurit la fleur
et la santé, la bonne vie.

Dans l'herbe verte

je cueillerai la rouge fleur.

Kroatisch

Sprießt das Gras und blüht die Blume
und das Wohlsein, das gute Leben.

Im grünen Gras

will ich die rote Blume pflücken.

18/ Go my strong charm.

Go my leaping charm

awake love in this boy.

Indianisch [Sioux]

Venid a ver

Pablo Neruda

Eile mein starker Zauber!

Eile mein sprühender Charme!

Wecke Liebe in diesem Jungen.

Kommt und seht.

- 19/ It is so nice
 a nice one gave a sound
 it is nice
 one gave a sound
 it is the nice child of long happiness
 a nice one just gave its sound
 it's the nice child of ...
Indianisch [Navaho]
- 20/ Your eyes are red
 with hard crying
 I'm carried up
 to the skies
 I put my feet around your neck
 lie on your bed
Polynesisch
- 21/ Mirad mi casa muerta
Pablo Neruda
- 22/ Je m'en vais où ma pensée s'en va.
 Hélas contre l'amour je ne vois rien venir
Kroatisch
- 23/ Pousse l'herbe et fleurit la fleur
 et la santé, la bonne vie.
 Dans l'herbe verte
 je cueillerai la rouge fleur.
- Es ist so hübsch.
 Ein Hübsches ließ sich hören.
 Es ist hübsch.
 Es ließ sich hören.
 Es ist das hübsche Kind des langen Glücks.
 Ein Hübsches ließ sich eben hören.
 Es ist das hübsche Kind des ...
- Deine Augen sind rot Der bleiche Tag erscheint.
 vom vielen Weinen. Seht an mein totes Haus.
 Ich werde getragen
 hoch in die Lüfte.
 Ich lege meine Füße um deinen Hals.
 Lege dich auf dein Bett.
- Seht an mein totes Haus.
- Ich fliege, wohin meine Gedanken fliegen.
 Ach, gegen die Liebe sehe ich kein Kraut.
- Sprießt das Gras und blüht die Blume
 und das Wohlsein, das gute Leben.
 Im grünen Gras
 will ich die rote Blume pflücken.

Ce monde est une fleur
la vie n'est pas longue.
Ah le jour et la nuit
laisse-moi réjouir.

Kroatisch

24/ Oh issa
oh issa lo in alto
oh in alto bene
oh perché conviene
oh per' sto lavoro
oh
oh spiegheremo
oh bandiera rossa
oh spiegheremo
bandiera bianca
segno di pase
oh spiegheremo
bandiera nera
segno di morte

Venezianisch

Ich sehe Tautropfen
hängen
an deinen Brüsten
es sind Perlen
mit dem Geruch
des Schweißes

Komm in meine Nähe
auch wenn du ein Messer hast
um mich zu verwunden.
Oh die Nacht ist lang.
Zu lang.

Persisch

Your eyes are red
with hard crying
I'm carried up
to the skies

Polynesisch

25/ Oh issa lo in alto
oh ringo cu nu é
sciaviravi

Oh issa oh

Diese Welt ist eine Blume.
Das Leben ist nicht lang.
Ah, bei Tag und bei Nacht
will ich mich seiner freuen.

Ho, zieh auf.
Ho, zieh sie empor
ho, recht in die Höhe.
Ho, weil das notwendig ist
ho, bei dieser Arbeit.
Ho
Ho, wir werden entfalten
ho, die rote Fahne.
Ho, wir werden entfalten
die weiße Fahne,
Zeichen des Friedens.
Ho, wir werden entfalten
die schwarze Fahne,
Zeichen des Todes.

Deine Augen sind rot
vom vielen Weinen.
Ich werde getragen
hoch in die Lüfte.

Ho, zieh sie auf.
O ringo cu nu é
Schaviravi

Ho, zieh auf, ho.

A mezzanotte in
punto
Piemontesisch

Um Mitternacht
genau,

Oh mamma mia tognim a ca'
Comasco

oh Mutter, halt mich im Haus

Komm in meine Nähe
die Nacht ist lang
Persisch

Scia/te/la/ca/ma/sciavi/ca
Comasco

26/ Come ascend the ladder
all come in
all sit down
we were poor
Indianisch [Zuñi]

Steigt die Leiter herauf.
Kommt alle herein.
Setzt euch alle.
Wir waren arm.

27/ When we came to this world
through the poor place
where the body of water
dried for our passing.
Bring shower
and great rains
all come
all ascend
all come in
all sit down
Indianisch [Zuñi]

Als wir in diese Welt kamen
durch den kargen Ort,
wo die Gewässer
bei unserer Durchreise austrockneten.
Bringt einen Schauer
und kräftigen Regen.
Kommt alle.
Steigt alle herauf.
Kommt alle herein.
Setzt euch alle.

28/ El día oscila rodeado
de seres y extensión
de cada ser viviente
hay algo en la atmosfera

Pablo Neruda

29/ Hinach yafà raayati
hinach yafà einaiach yonim.
Hincha yafé dodí,
af naim,
af arsenu raananà.
Korot bateinu arazim
rahitenu beroshim.

Hohelied Salomos [hebräisch]

30/ El día palido se asoma
con un desgarrador olor frio
con su fuerza en gris
sin cascabeles
goteando el alba
por todas partes
con un alreedor
de llanto
preguntareis por qué esta poesía
no nos habla del sueño, de las hojas;
de los grandes volcanes del pais natal?
Venid a ver la sangre por las calles.

Pablo Neruda

Es schwankt der Tag, umringt
von vielerlei Wesen und Weite,
von jedem lebendigen Geschöpf
bleibt eine Spur in der Atmosphäre.

Siehe, meine Freundin, du bist schön;
schön bist du, deine Augen sind wie Taubenaugen.
Siehe, mein Freund,
du bist schön und lieblich.
Unser Lager ist grün.
Die Balken unserer Häuser sind Zedern,
unsere Täfelung Zypressen.

Der bleiche Tag erscheint
mit herzerreißendem kalten Geruch,
mit seinen Kräften in Grau,
ohne Schellengeläut
vertreibt er die Dämmerung
nach allen Seiten
umgeben
vom Weinen.
Fragt ihr warum dieses Gedicht
uns nicht vom Traum erzählt, von Blättern,
von den großen Vulkanen der Heimat?
Kommt und seht das Blut auf den Straßen.

31/ Spin colours
spin colours of the smock
the light becomes dark
what is the song?

Chilenisch

El día palido se asoma
con un desgarrador olor frío
con su fuerza en gris
sin cascabeles
goteando el alba
por todas partes
con un alrededor
de llanto
preguntaréis por qué esta poesía
no nos habla del sueño, de las hojas;
de los grandes volcanes del país natal?
Venid a ver la sangre por las calles.

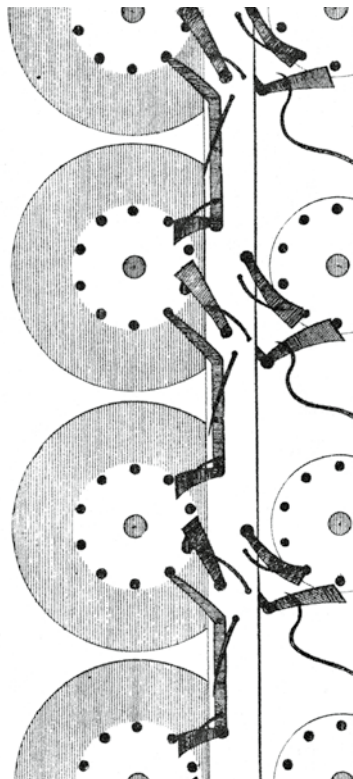
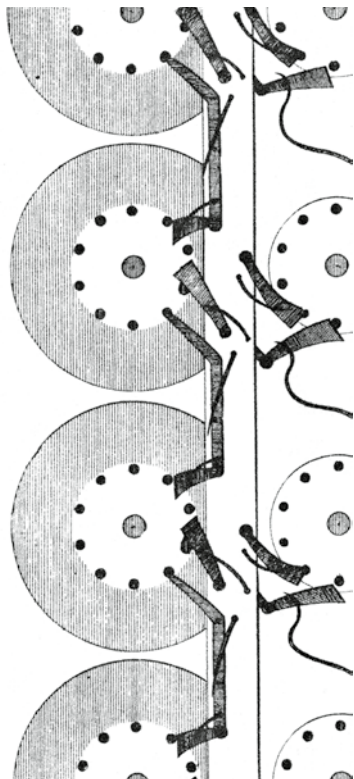
Pablo Neruda

Wirbelt ihr Farben,
wirbelt ihr Farben des Kittels!
Das Licht wird dunkel.
Was sagt das Lied?

Der bleiche Tag erscheint.
Mit herzerreißendem kalten Geruch,
mit seinen Kräften in Grau,
ohne Schellengeläut
vertreibt er die Dämmerung
nach allen Seiten
umgeben
vom Weinen.
Fragt ihr warum dieses Gedicht
uns nicht vom Traum erzählt, von Blättern,
von den großen Vulkanen der Heimat?
Kommt und seht das Blut auf den Straßen.

[Übersetzer* in unbekannt]

Luciano Berio: *Coro* für 40 Stimmen und 44 Instrumente
© 1976 by Universal Edition S.p.A. Milano
assigned to Edition A. G. Wien/UE 15044



VITO ŽURAJ ›AUTOMATONES‹

für großes Orchester [2022–23]

Besetzung:

3 Flöten	Akkordeon
3 Oboen	Klavier
3 Klarinetten	Harfe
3 Fagotte	
	12 Violinen I
4 Hörner	10 Violinen II
3 Trompeten	8 Violen
3 Posaunen	6 Violoncelli
Tuba	4 Kontrabässe
Pauken	
Schlagzeug	

Entstehungszeit: 2022–23

Auftraggeber: *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

Uraufführung: 13. Oktober 2023 in der Isarphilharmonie im Gasteig HP8 München, mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Sir Simon Rattle

VITO ŽURAJ [⁸1979]

Kraftvolle und minutiös ausgearbeitete Kompositionen, häufig unter Einbeziehung szenischer Elemente und Raumklangkonzepte, zeichnen den 1979 in Maribor geborenen slowenischen Komponisten Vito Žuraj aus. Innerhalb kurzer Zeit setzten sich seine Werke im Konzertsaal durch – interpretiert unter anderem vom New York Philharmonic, dem BBC Scottish Symphony Orchestra, dem Helsinki Philharmonic Orchestra, dem Ensemble Modern und dem Klangforum Wien. Kompositionsaufträge erhielt er unter anderem von den Berliner Philharmonikern (*Anemoi*), der Oper Frankfurt (*Blühen*, 2023 von der Fachzeitschrift *Opernwelt* zur »Uraufführung des Jahres« gekürt) und dem Ensemble intertemporain (*Ubuquité*). Immer wieder dienen außermusikalische Eindrücke als Inspirationsquelle für Žurajs Kompositionen: Als passionierter Tennisspieler lässt er Erfahrungen aus bestimmten Spielsituationen in eine inzwischen umfangreiche Werkreihe einfließen – dazu gehört *Changeover* für Instrumentalgruppen und Orchester, das 2012 mit dem 1. Preis beim 57. Kompositionspreis

der Landeshauptstadt Stuttgart ausgezeichnet wurde. Auch das Wirken des Alchemisten Johann Friedrich Böttger, dem Erfinder des europäischen Porzellans, inspirierte ihn zu einem Werk (*Der Verwandler*), ebenso wie sizilianische Märchen (*Alavò*) oder die Auseinandersetzung mit Küchenritualen (*Hors d'œuvre* für Koch-Performer und Orchester). Zu den zahlreichen Auszeichnungen, die Žuraj erhielt, zählen der Claudio-Abbado-Kompositionspreis der Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker, ein Anerkennungspreis der Art Mentor Foundation Luzern sowie der Preis der Prešeren-Stiftung – die höchste Auszeichnung für Künstler in Slowenien. Darüber hinaus war er Stipendiat der Deutschen Akademie Rom Villa Massimo und des Internationalen Künstlerhauses Villa Concordia sowie Fellow der Civitella Ranieri Foundation. Vito Žuraj studierte Komposition in Ljubljana, Dresden und in Karlsruhe bei Wolfgang Rihm. Seit 2016 ist er Professor für Komposition und Musiktheorie an der Akademie für Musik der Universität Ljubljana, Slowenien.

VITO ŽURAJ [^{*}1979]

Powerful and meticulously crafted compositions, often incorporating theatrical elements and spatial sound concepts, characterise the work of Slovenian composer Vito Žuraj, who was born in Maribor in 1979. His music quickly gained recognition in concert halls and has been performed by renowned musical forces such as the New York Philharmonic, BBC Scottish Symphony Orchestra, Helsinki Philharmonic Orchestra, Ensemble Modern, and Klangforum Wien. He has received commissions from, among others, the Berlin Philharmonic (*Anemot*), the Frankfurt Opera (*Blühen*, named “World Premiere of the Year” in 2023 by the magazine *Opernwelt*), and Ensemble intercontemporain (*Ubuquité*). Žuraj often draws inspiration from non-musical sources: as a passionate tennis player, he channels experiences from specific match situations into a growing series of works—including *Changeover* for instrumental groups and orchestra, which was awarded First Prize at the 57th Composition Prize of the City of Stuttgart in 2012. Other works take inspiration from the life of alchemist Johann Friedrich Böttger, the inventor

of European porcelain (*Der Verwandler*), Sicilian fairy tales (*Alavò*), and culinary rituals (*Hors d'œuvre* for cook-performer and orchestra). Žuraj has received numerous accolades, including the Claudio Abbado Composition Prize from the Karajan Academy of the Berlin Philharmonic, a recognition award from the Art Mentor Foundation Lucerne, and the Prešeren Fund Award—Slovenia’s highest honour for artists. He was also a fellow at the German Academy Rome Villa Massimo, the International House of Artists Villa Concordia, and the Civitella Ranieri Foundation. Vito Žuraj studied composition in Ljubljana, Dresden, and in Karlsruhe with Wolfgang Rihm. Since 2016, he has been Professor of Composition and Music Theory at the Academy of Music at the University of Ljubljana, Slovenia.

VITO ŽURAJ

›AUTOMATONES‹

Die Automatones waren belebte Metallstatuen von Tieren, Menschen und Monstern, die vom göttlichen Schmied Hephaistos und dem athenischen Handwerker Dädalus hergestellt wurden. Die kühnsten dieser selbsttätigen Kreaturen – darunter Kaukasische Adler, Goldene Seejungfrauen und Bronzebullen – sollten denken und fühlen können wie die Menschen. In einem Mythos, als Herakles die Werkstatt von Dädalus besuchte, zerschmetterte er eine der Statuen, da er irrtümlich glaubte, von einer echten Person angegriffen worden zu sein. *Automatones* dürfen demnach als Urgestein der künstlichen Intelligenz (KI) verstanden werden – ein Thema, das nun die Welt prägt wie nie zuvor. Hinter der KI steht höchstdelikate ›selbstlernende‹ Computerprogrammierung, die in rasantem Tempo weiterentwickelt wird. Dies regte mich zur Klangforschung über Illusionen von den scheinbar unendlich andauernden rhythmischen Beschleunigungen an, wie auch allgemein zur Verwendung von unterschiedlichen Arten der Motorik. Doch soll die künstliche Intelligenz auch ›fühlen‹

können? Dies ist möglicherweise nur eine Frage der Zeit. Ikarus, der Sohn von Dädalus, verbrannte sich die Flügel, weil er zu hoch flog – vielleicht passiert so etwas irgendwann auch mit der KI.

The Automatones were animated metal statues of animals, humans and monsters created by the divine blacksmith Hephaestus and the Athenian craftsman Daedalus. The most impressive of these self-acting creatures—including Caucasian eagles, golden mermaids and bronze bulls—apparently thought and felt just as humans do. According to one myth, when Heracles visited Daedalus's workshop, he smashed one of the statues, mistaking it for a real person attacking him. The Automatones can therefore be seen as the archetype of artificial intelligence (AI)—a topic that is currently shaping the world more than ever before. AI is based on highly sophisticated 'self-learning' computer programming, which is advancing very rapidly indeed. This inspired me to conduct sound research into illusions of seemingly infinite rhythmic acceleration and the use of different types of motor skill in general. But

should artificial intelligence also be able to 'feel'? It may only be a matter of time. Icarus, the son of Daedalus, burnt his wings because he flew too high—perhaps something similar will happen to AI at some point.

VITO ŽURAJ IM GESPRÄCH

mit Pia Steigerwald über Automatones

STEIGERWALD: Der Titel Ihres *musica viva*-Auftragswerkes *Automatones* kommt aus der griechischen Mythologie und bezieht sich auf Metallstatuen von Tieren, Menschen und Ungeheuern, die von dem göttlichen Schmied Hephaestus und dem athenischen Handwerker Daedalus geschaffen wurden und denken und fühlen konnten.

ŽURAJ: Die Automatones sahen so echt aus, dass sie mit lebenden Figuren verwechselt worden sind. Mich hat beim Stoff sofort die Verbindung zur Künstlichen Intelligenz interessiert, was heute ein sehr aktuelles Thema ist. Natürlich sind wir bei den digitalen Techniken auf einer ganz anderen Ebene, wenn man bedenkt wie viele Jahrtausende zwi-

schen Daedalus und heute liegen, inhaltlich ist es aber nicht so weit weg voneinander. Als Künstler kommt man mit der Künstlichen Intelligenz auf die eine oder andere Weise in Berührung, beispielsweise bei der Bild- oder Textbearbeitung. Ich stellte mir vor, welche Bewegungsmuster 'Daedalus' Automatones produzierten und zog daraus eine bestimmte Zeitform. Musik ist ja ein organisierter Zeitverlauf. Es geht um Prozesse, die bestimmte Wiederholungen mit sich bringen und somit automatisiert werden. Das menschliche Gehirn ist bei Repetitionsaufgaben nicht so effizient, bei der 10. oder 20. Wiederholung macht es plötzlich etwas falsch. Maschinen, die gut gewartet sind, können x-fache Wiederholungen fehlerlos produzieren. Das regte mich zur Erstellung rhythmischer Muster an, die entweder gleichbleiben, beschleunigen oder permutieren.

STEIGERWALD: Die Automatones waren Figuren der Illusion. In Ihrer Komposition sprechen Sie von einer »rhythmischen Illusion«.

ŽURAJ: Es gibt viele Zeichnungen »unmöglicher« Figuren von M.C. Escher. Wenige derartiger Formen haben den Weg in die Musik

gefunden. Zum Beispiel die sogenannte »Shepard-Skala« (1964 vorgestellt von dem Psychologen Roger N. Shepard), also die Illusion einer unendlich ansteigenden oder abfallenden Tonleiter. Diese Art von Klangillusion benutze ich in *Automatones*, wie auch eine Illusion im rhythmischen Sinne. Ich spreche von einer unendlichen Verlangsamung bzw. Beschleunigung – letztere ist praktischer aufzuführen und wahrzunehmen. Das wird durch geschicktes Ausblenden einer Unterteilung des Schlages und anschließender Überlagerung der Instrumentalstimmen im Canon erreicht. Somit verschmelzen die einzelnen Instrumente zur Illusion einer sich fortbewegenden akzelerierenden Klangmasse.

STEIGERWALD: Haben Sie das Stück mit einem Computerprogramm komponiert?

ŽURAJ: In *Automatones* war der Computer tatsächlich in die Erstellung von Klangillusionen eingebunden, beim Großteil der Komposition diente der Computer jedoch lediglich zu Notationszwecken.

STEIGERWALD: Was ist für Sie computergestütztes Komponieren?

ŽURAJ: Es geht um Prozesse, die ein Computer viel effizienter prozessiert als das menschliche Gehirn. Ich behalte als Komponist die Oberhand und Kontrolle über die Klänge, die ich vom Algorithmus vorgeschlagen bekomme, und dann komponiere ich damit weiter. Nicht umgekehrt. In der Anfangszeit des Computers war das viel umständlicher. Man musste oft stunden- bzw. tagelang auf ein Ergebnis warten, es dann auswerten und ggf. weitere Stunden bzw. Tage in neue Versuchsverläufe investieren. Mit der heutigen Technik lassen sich aber hunderte von Generierungsprozessen binnen kürzester Zeit ausführen und somit kann der Klang genau geschliffen werden. Kein Komponist gibt gerne seine Kompositionstechnik preis. So viel kann ich aber sagen, ich habe mir sozusagen einen kreativen »Rechenassistenten« programmiert, der mich bei vielschichtigen Prozessen entlastet, was ein Vorteil bei komplexen rhythmischen und tonhöhenmäßigen Strukturen ist, um die Materie transparenter übersehen zu können. Der selbstgebastelte Algorithmus ist im Grunde eine Erweiterung meines Gehirns.

STEIGERWALD: Welche Rolle spielen die

Orchestermusiker bei der Ausführung der Musik? Sind sie auch eine Art Maschine?

ŽURAJ: Das Orchester betrachte ich als ein feinfühlerndes Musikergewebe – und keineswegs als Maschine. Alle Klangstrukturen, die ich algorithmisch gewinne, werden für die Aufführungspraxis optimiert, vor allem, was das Rhythmische angeht. Ein 50-taktiges Accelerando zum Beispiel oder eine verbundene Kontur von Spektralakkorden, für solche Beispiele ist das rhythmische Rastermuster schon so vorgegeben, dass in der Partitur kein Dickicht und Gestrüpp aus 7- und 13tolen entsteht, sondern die Möglichkeiten, die sich durch genaue Arbeit mit den Triolen, Sechszehntel und Quintolen ergeben, ausgelotet werden – diese kommen auch im Standardrepertoire gewöhnlich vor. Das nehmen Musiker*innen gerne an. Trotzdem steht einem höchstkomplexen Klang nichts im Wege.

STEIGERWALD: Sie haben in *Automatones* eine Hommage an Sir Simon Rattle eingebaut. Hat das etwas damit zu tun, dass er Schlagzeuger war?

ŽURAJ: Einerseits geht es um die Faszination

der rhythmischen Präzision. Das Orchester ist abschnittsweise als Schlagzeugensemble eingesetzt. Als Kompositionsstudent in Ljubljana und anschließend in Dresden, habe ich mich intensiv mit den Einspielungen von Simon Rattle beschäftigt, unter anderem mit seiner Gesamtaufnahme von Karol Szymanowski. Ich bewundere, mit welcher Hingabe sich Sir Simon Rattle dieser damals noch zu wenig bekannten, aber nichtsdestotrotz fabelhaften Musik gewidmet hat. Meinen ersten Kompositionsauftrag für Orchester erhielt ich vor fast genau 20 Jahren von der Slowenischen Philharmonie, und mein größter Wunsch war es damals, die Partitur einmal Sir Simon Rattle zu zeigen. Und jetzt habe ich endlich die Möglichkeit, mit diesem großen Musiker zusammenzuarbeiten.

STEIGERWALD: Welche Rolle hat der Dirigent in Ihrem Stück?

ŽURAJ: Nicht nur die Rolle des Taktierens, sondern vor allem die Rolle des Formens. Es geht um Klanggestaltung der Abschnitte mit unterschiedlicher Ereignisdichte, Dynamik, Tempo, Klangcharakter – und deren Einordnung in die Schallenergie der Gesamtform.

Einmal war ich in der Pariser Philharmonie bei der Anspielprobe für Gustav Mahlers Sechster Sinfonie mit dem London Symphony Orchestra und Sir Simon Rattle. Er fing an zu dirigieren und ging kurz darauf, während das Orchester weiterspielte, im Saal umher. So gut war das Werk einstudiert, so intensiv die Chemie zwischen dem Dirigenten und dem Orchester, dass allein die Präsenz der beiden im gleichen Raum den Klang zum Hochgenuss zuspitzte. Ein unvergesslicher Moment!

STEIGERWALD: Der Herzpuls spielt in Ihrem neuen Werk eine wichtige Rolle.

ŽURAJ: Die *Automatones* waren ja angeblich lebende Kreaturen – diese wurden nach vollendetem Bauprozess in Betrieb genommen und nach dem »Ablaufdatum« stillgelegt. Der Herzschlag als Zeichen des Lebens kommt im Stück immer wieder vor, etwa stockend (hat Daedalus etwa eine Skulptur angekurbelt wie ein Auto?... und nach dem dritten Versuch rollt es), entschlossen schlagend oder in der Intensität abnehmend. Wann hört man den eigenen Herzschlag am besten? Wenn es ganz still ist. Ich habe das einmal auf erschreckend eindrucksvolle Weise im »stillen Raum« des

IRCAM Paris erfahren, in dem Klangingenieure akustische Experimente durchführen.

STEIGERWALD: Das eigene Herz schlagen zu hören ist manchmal etwas unangenehm. Vor allem wenn es schneller oder zu schnell schlägt.

ŽURAJ: Ja. Wenn ich zu viel dunkler Schokolade esse zum Beispiel (*lacht*).

STEIGERWALD: In Ihrer Partitur ist von einem EKG-Puls die Rede.

ŽURAJ: Ja. Es sind zwei tiefe Schlaginstrumente zu hören (große Trommel und Pauke) und dazu entweder Akkordeon oder Piccolo. Am Ende hat der *Automatones* dann seinen Weg geschafft und geht in die Abstellkammer.

STEIGERWALD: Der kreative Prozess des Komponierens ist bei Ihnen stets auch eine Auseinandersetzung mit der Musikgeschichte. In *Automatones* nehmen Sie Bezug auf Prokofjews Oper *Der feurige Engel*.

ŽURAJ: Es geht hier um eine Anregung – rein kompositionstechnischer Natur – von

Prokofjews Musikschaffen, den Komponisten schätze ich sehr. Er hat ein formales Experiment (so würde ich es nennen) unternommen, in dem er das Material aus seiner Oper *Der feurige Engel* in seiner dritten Sinfonie wiederverwendet hat. Ich fand es verblüffend, wie eigenständig beide Werke sind und welche brachiale Energie das Material jeweils entfalten konnte. Als ich letztes Jahr an meiner ersten abendfüllenden Oper arbeitete (*Blühen*, auf Libretto von Händl Klaus, Auftrag der Oper Frankfurt), hatte ich viele unverwendete Materialien und Verbindungen von Materialteilen, die ich gerne in eine neue Komposition, in ein großes Orchesterstück überführen wollte. Bei Prokofjew folgen autonome Materialteile separat aufeinander (wenn auch in anderer Reihenfolge), bei mir sind es vor allem Überlagerungen und Schichtungen von Materialteilen.

STEIGERWALD: »Oper – das ist für mich das aufregendste Aufeinander – treffen von Musik, Bild und Bewegung«, sagten Sie einmal. »Die Gefühle werden potenziert und die Energie aller Mitwirkenden an das Publikum übertragen.« Wie funktioniert das in ihrer Orchesterkomposition *Automatones*?

ŽURAJ: Wenn man wie in einer Oper mit Sängern arbeitet, ist das natürlich eine sehr direkte und sinnliche Form der Ansprache. In *Automatones* sind es im übertragenden Sinne das Klavier, Akkordeon, Harfe und Horn, die häufig solistisch eingesetzt sind, aber nicht in Form des Gesangsmaterials aus meiner Oper, sondern eher als Organe einer automatisierten Skulptur, die in dem Falle vielleicht das Orchester ist. Das Orchester wiederum ist ein Lebewesen, ein Android, ein atmender Organismus.

Originalbeitrag für *musica viva* / BR

VITO ŽURAJ IN CONVERSATION with Pia Steigerwald about *Automatones*

STEIGERWALD: The title of your *musica viva* commission, *Automatones*, comes from Greek mythology. It refers to the metal statues of animals, humans and monsters that were created by the divine blacksmith Hephaestus and the Athenian craftsman Daedalus. These statues were able to think and feel.

ŽURAJ: The automatones looked so real that they were mistaken for living creatures. I was immediately interested in the connection to artificial intelligence, which is a very topical subject today. Of course, digital technologies have taken us to a completely different level, considering how many millennia lie between Daedalus and today. However, in terms of content the two are not that far apart. As an artist, you inevitably come into contact with artificial intelligence, for example when editing images or text. I imagined the movement patterns produced by Daedalus's automatones and derived a certain temporal structure from them. After all, music is an organised progression of time. It involves processes that become automated through repetition. The human brain is not that efficient with repetitive tasks—after 10 or 20 repetitions, it suddenly makes a mistake. However, well-maintained machines can produce multiple repetitions without error. That inspired me to create rhythmic patterns that either remain the same, accelerate or permute.

STEIGERWALD: The Automatones were illusory figures. In your composition, you refer to a “rhythmic illusion”.

ŽURAJ: M.C. Escher created many drawings of “impossible” figures. Few of these forms have found their way into music. One example is the so-called “Shepard scale” (introduced in 1964 by the psychologist Roger N. Shepard), which creates the illusion of an infinitely ascending or descending scale. I use this kind of sound illusion in *Automatones*, as well as a rhythmic illusion. I'm talking about infinite deceleration or acceleration; the latter is easier to perform and perceive. This is achieved by skilfully fading out a subdivision of the beat and then overlaying the instrumental parts in canon. The individual instruments merge together, and this creates the illusion of a moving, accelerating mass of sound.

STEIGERWALD: Did you compose the piece using a computer programme?

ŽURAJ: The computer was indeed involved in creating the sound illusions in *Automatones*, but for most of the composition, it was only used for notation purposes.

STEIGERWALD: What does computer-aided composition mean to you?

ŽURAJ: It involves processes that computers perform much more efficiently than humans. As a composer, I retain control and can choose which sounds suggested to me by the algorithm can be used in my composition. Not the other way round. In the early days of computing, it was much more complicated. Often, you had to wait hours or days for a result, analyse it, and then invest further hours or days in new test runs if necessary. Today's technology, however, enables hundreds of generative processes to be carried out in a very short time, allowing the sound to be honed precisely. No composer likes to reveal their compositional technique, but I can say this much: I've programmed myself a creative "calculation assistant", if you will, which relieves me of the burden of multi-layered processes. This is advantageous for complex rhythmic and pitch structures, as it enables me to gain a clearer overview of the material. The algorithm I created is basically an extension of my brain.

STEIGERWALD: What role do the orchestral musicians play in the performance of the music? Are they also a kind of machine?

ŽURAJ: I see the orchestra as a sensitive fabric of musicians, and certainly not as a machine. All the sound structures that I obtain algorithmically are optimised for performance practice, especially in terms of rhythm. For a 50-bar *accelerando* or an interwoven contour of spectral chords, for example, the rhythmic grid pattern is predetermined so that the score does not become a thicket of 7th and 13th triplets. Rather, the possibilities arising from precise work with triplets, semiquavers and quintuplets are explored—these also usually occur in the standard repertoire. Musicians are happy to accept this. Nevertheless, nothing stands in the way of achieving a highly complex sound.

STEIGERWALD: You have included a homage to Sir Simon Rattle in *Automatones*. Is this because he was a percussionist?

ŽURAJ: On the one hand, it's about the fascination of rhythmic precision. The orchestra is used in sections as a percussion ensemble. As a composition student in Ljubljana and then in Dresden, I studied Simon Rattle's recordings intensively, including his complete Karol Szymanowski discography.

I admire Sir Simon Rattle's dedication to this music, which was not widely enough known at the time but fabulous nonetheless. Almost exactly 20 years ago, I received my first commission for an orchestral piece from the Slovenian Philharmonic Orchestra, and my greatest wish at the time was to show the score to Sir Simon Rattle. Now, I finally have the opportunity to work with this great musician.

STEIGERWALD: What role does the conductor play in your piece?

ŽURAJ: Not only the role of conducting, but also the role of shaping. This involves shaping the sound of the sections with different event density, dynamics, tempo, and sound character—and integrating them into the sound energy of the overall form. I once attended a rehearsal of Gustav Mahler's Sixth Symphony with the London Symphony Orchestra and Sir Simon Rattle at the Paris Philharmonie. He started conducting and, shortly afterwards, he walked around the hall while the orchestra continued to play. The piece had clearly been rehearsed extensively, and the chemistry between the conductor and the orchestra was so intense that

their mere presence in the same room intensified the sound, making it truly delightful. An unforgettable moment!

STEIGERWALD: The heartbeat plays an important role in your new work.

ŽURAJ: The *Automatones* were supposedly living creatures—they were activated after construction was completed and then deactivated after their “expiry date”. The heartbeat, a sign of life, appears repeatedly in the piece: faltering (did Daedalus crank up a sculpture like a car?... After the third attempt, it moves), beating resolutely, or decreasing in intensity. When is the best time to hear your own heartbeat? When there's complete silence all around. I once experienced this in a frighteningly impressive way in the “silent room” at IRCAM in Paris, where sound engineers carry out acoustic experiments.

STEIGERWALD: Hearing your own heartbeat can sometimes be a little uncomfortable. Especially when it beats fast, or too fast.

ŽURAJ: Yes. When I eat too much dark chocolate, for example (*laughs*).

STEIGERWALD: An ECG pulse is mentioned in your score.

ŽURAJ: Yes. There are two low percussion instruments (the bass drum and the timpani) and either the accordion or the piccolo. At the end, *Automatones* makes its way into the storeroom.

STEIGERWALD: For you, the creative process of composing is always an examination of musical history. In *Automatones*, you make reference to Prokofiev's opera *The Fiery Angel*.

ŽURAJ: It's a suggestion of a purely compositional nature that I got from Prokofiev's music. He's a composer I hold in high esteem. He undertook a formal experiment (that's what I would call it) in which he reused material from his opera *The Fiery Angel* in his third symphony. I was astonished by how independent both works are, and by how much brute force the material is able to unleash in each case. When I was working on my first full-length opera last year (*Blühen*, based on a libretto by Händl Klaus, and commissioned by Oper Frankfurt), I had a lot of unused material, and connections between different

pieces of material, that I wanted to transfer into a new composition—a large orchestral piece. In Prokofiev's work, autonomous material parts follow one another separately, albeit in a different order. In my work, the material parts are mainly superimposed and layered.

STEIGERWALD: You once said: "For me, opera is the most exciting encounter between music, image and movement. The emotions are heightened and the energy of all the performers is transferred to the audience." How does this manifest itself in your orchestral composition *Automatones*?

ŽURAJ: When working with singers, as in an opera, the form of address is, of course, very direct and sensual. In *Automatones*, the piano, accordion, harp and french horn often act as soloists, as it were. However, this is not in the form of vocal material from my opera; rather, they are organs of an automated sculpture, which, in this case, is perhaps the orchestra. The orchestra, in turn, is a living being—an android, a breathing organism.

Original contribution for *musica viva* / BR

SIR SIMON RATTLE

Bezwingendes Charisma, Experimentierfreude und Begeisterungsfähigkeit sowie ein uneingeschränkter künstlerischer Ernst – all dies macht Sir Simon Rattle zu einem der faszinierendsten Dirigenten unserer Zeit. Seit der Saison 2023/2024 ist er als Nachfolger von Mariss Jansons neuer Chefdirigent von BR-Chor und BRSO. Seine internationale Reputation erwarb er sich als Chefdirigent des City of Birmingham Symphony Orchestra (1980–1998), anschließend leitete er als Chefdirigent die Berliner Philharmoniker (2002–2018) und das London Symphony Orchestra (2017–2023). Außerdem ist Simon Rattle »Principal Artist« des Orchestra of the Age of Enlightenment, Erster Gastdirigent der Tschechischen Philharmonie und unterhält langjährige Beziehungen zu weiteren Spitzenorchestern, wie den Wiener Philharmonikern oder der Berliner Staatskapelle, und zu namhaften Opernhäusern, u. a. dem Royal Opera House in London, der Berliner

Staatsoper, der New Yorker Met und dem Festival d'Aix-en-Provence. Bei BR-KLASSIK sind bisher Aufnahmen von Wagners *Das Rheingold*, *Die Walküre* und *Siegfried*, die *musica viva*-Porträt-CD von Ondřej Adámek und Mahlers *Das Lied von der Erde* sowie die Symphonien Nr. 6, 7 und 9 erschienen, von denen mehrere mit renommierten Auszeichnungen wie dem Gramophone Editor's Choice, dem Diapason d'or und dem Supersonic Pizzicato prämiert wurden. Simon Rattle erhielt zahlreiche hohe Ehrungen, 2025 wurde ihm der Ernst von Siemens Musikpreis verliehen.

Compellingly charismatic, keen on experimentation and enthusiasm as well as an unconditional artistic seriousness—it all makes the Liverpool-born Simon Rattle one of the most diverse and fascinating conductors of our time. From the 2023/2024 season onwards he succeeded Mariss Jansons as the new Chief Conductor of the BRSO and the BR Chorus. Rattle gained his international

reputation as Principal Conductor of the City of Birmingham Symphony Orchestra (1980–1998), as Chief Conductor of the Berlin Philharmonic (2002–2018) and London Symphony Orchestra (2017–2023). Simon Rattle is also “Principal Artist” of the Orchestra of the Age of Enlightenment, Principal Guest Conductor of the Czech Philharmonic and has long-standing relationships with other top orchestras, such as the Vienna Philharmonic and the Berlin Staatskapelle, and with renowned opera houses, including the Royal Opera House in London, the Staatsoper Berlin, the New York Met and the Festival d’Aix-en-Provence. BR-KLASSIK released his recordings of Wagner’s *Rhine Gold*, *The Valkyrie*, *Siegfried*, the *musica viva*-portrait-CD of Ondřej Adámek and Mahler’s *Song from the Earth* and Symphony Nos. 6, 7 and 9. The Sixth, Seventh and Ninth was awarded with a Gramophone Editor’s Choice. The Sixth was also awarded with the Quarterly Critic’s Choice 2/2024 of the Preis der deutschen Schallplattenkritik and the Seventh with the Diapason d’or ARTE. Simon Rattle has received numerous high honours, including the Ernst von Siemens Music Prize in 2025.

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Aufgrund seiner besonderen klanglichen Homogenität und der stilistischen Vielseitigkeit, die alle Gebiete des Chorgesangs von der mittelalterlichen Motette bis zu zeitgenössischen Werken, vom Oratorium bis zur Oper umfasst, genießt der Chor höchstes Ansehen in aller Welt. Chefdirigent von BR-Chor und BRSO ist seit 2023 Sir Simon Rattle und als Künstlerischer Leiter prägt Peter Dijkstra seit 2022 das Profil des Chores, dem er bereits von 2005 bis 2016 in gleicher Position verbunden war. In der Reihe *musica viva* sowie in den eigenen Abonnementkonzerten profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen. Gastspiele führten ihn in die großen Konzertsäle der Welt von der Elbphilharmonie über das Concertgebouw Amsterdam, den Musikverein Wien, das KKL Luzern und das Festspielhaus Salzburg bis zur Suntory Hall in Tokio. Häufig steht der BR-Chor gemeinsam mit europäischen Spitzenorchestern auf dem Podium, so etwa mit den Berliner Philharmonikern und der Sächsischen Staatskapelle Dresden, aber auch mit Originalklangensembles wie

Il Giardino Armonico oder der Akademie für Alte Musik Berlin. Zu den Dirigenten, welche die Zusammenarbeit mit dem Chor schätzen, gehören Herbert Blomstedt, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Andris Nelsons, Christian Thielemann oder Giovanni Antonini. Für seine CD Einspielungen erhielt der BR-Chor zahlreiche hochrangige Preise, darunter der International Classical Music Award für das *Kroatische glagolitische Requiem* von Igor Kuljerić sowie der Diapason d'or für Valentin Silvestrov's *Requiem für Larissa* und André Caplets *Le miroir de Jésus*.

Website br-chor.de

Due to the special homogeneity of its sound and its stylistic versatility that covers all areas of choral singing—from medieval motets to contemporary works and from oratorios to operas—the Bavarian Radio Chorus is held in the very highest regard worldwide. Sir Simon Rattle has been the Chief Conductor of the BR Chorus and BRSO since 2023, and Peter Dijkstra has shaped the profile of the Chorus as its Artistic Director

since 2022. He was already associated with the Chorus in the same position from 2005 to 2016. In the musica viva series as well as in its own subscription concerts, the Chorus makes a name for itself regularly with world premieres. Guest performances have taken it to the world's great concert halls: from the Elbphilharmonie, the Concertgebouw Amsterdam, the Vienna Musikverein, the KKL Lucerne and the Salzburg Festspielhaus to Tokyo's Suntory Hall. The BR Chorus often performs together with top European orchestras such as the Berlin Philharmonic and the Staatskapelle Dresden, as well as original instrument ensembles such as Il Giardino Armonico or the Akademie für Alte Musik Berlin. Conductors who appreciate working with the Chorus include Herbert Blomstedt, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Andris Nelsons, Christian Thielemann and Giovanni Antonini. The Bavarian Radio Chorus has received numerous prestigious awards for its CD recording—including the International Classical Music Award for the *Croatian Glagolitic Requiem* by Igor Kuljerić and André Caplet's *Le miroir de Jésus*, which also was awarded with the Diapason d'or beside Valentin Silvestrov's *Requiem for Larissa*.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Schon bald nach seiner Gründung 1949 entwickelte sich das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu einem international renommierten Orchester. Besonders die Pflege der Neuen Musik hat eine lange Tradition, so gehören die Auftritte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Auf ausgedehnten Konzertreisen durch nahezu alle europäischen Länder, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika beweist das BRSO immer wieder seine Position in der ersten Reihe der internationalen Spitzenorchester. Die Geschichte des Symphonieorchesters verbindet sich auf das Engste mit den Namen der bisherigen Chefdirigenten: Eugen Jochum (1949–1960), Rafael Kubelík (1961–1979), Sir Colin Davis (1983–1992), Lorin Maazel (1993–2002) und Mariss Jansons (2003–2019), dessen umfangreiche Aufnahme­tätigkeit in der 70 CDs umfassenden Box »Mariss Jansons – The Edition« gewürdigt wurde. Im September 2023 trat Sir Simon Rattle sein Amt als neuer Chefdirigent von Chor und

Symphonieorchester des BR an. Seit seinem Debüt 2010 hat sich eine intensive und vertrauensvolle Zusammenarbeit entwickelt, aus der bereits mehrere herausragende CD-Veröffentlichungen hervorgegangen sind, u.a. Mahlers Symphonie Nr. 9, ausgezeichnet mit einem Diapason d'or, einem Supersonic Pizzicato und als Gramophone Editor's Choice

Website brso.de

Instagram [@brsorchestra](https://www.instagram.com/brsorchestra)

Facebook [@brso](https://www.facebook.com/brso)

YouTube [@brsorchestra](https://www.youtube.com/brsorchestra)

Not long after it was established in 1949, the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (BRSO / Bavarian Radio Symphony Orchestra) developed into an internationally renowned orchestra. The orchestra's performance of new music enjoys an especially long tradition, and right from the beginning, appearances in the *musica viva* series, created by composer Karl Amadeus Hartmann in 1945, have ranked among the orchestra's core activities. On extensive concert tours to virtually every country in Europe, to Asia as well as to North and South

America, the BRSO continually confirms its position in the first rank of top international orchestras. The history of the Symphonieorchester is closely linked with the names of its previous Chief Conductors: Eugen Jochum (1949–1960), Rafael Kubelík (1961–1979), Sir Colin Davis (1983–1992), Lorin Maazel (1993–2002) and Mariss Jansons (2003–2019), whose extensive recording activities were honoured in the 70-CD box set “Mariss Jansons—The Edition”. In September 2023, Sir Simon Rattle took up his post as the new principal conductor of the BR Chorus and Symphony Orchestra. Since his debut with the orchestra in 2010, an intensive and trusting collaboration has developed, and has already resulted in several outstanding CD releases, including Mahler’s Symphony No. 9—awarded a Diapason d’or and a Supersonic Pizzicato, it was also Gramophone Editor’s Choice.

CD EDITION – MUSICA VIVA / BR

Als »Reihe für Komponistinnen und Komponisten« dokumentiert die *musica viva* CD-Edition Konzerte mit dem Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks sowie mit international renommierten Orchestern und Ensembles der seit 1945 bestehenden *musica viva*-Reihe. In etwa drei Neuerscheinungen pro Jahr werden aktuelle *musica viva* Produktionen und historische Live-Mitschnitte aus den Archiven des Bayerischen Rundfunks berücksichtigt.

br-musica-viva.de/cd/

Under the title of “Reihe für Komponistinnen und Komponisten”, Bavarian Radio’s *musica viva* CD edition documents composers’ work in the form of concerts given by the Bavarian Radio Symphony Orchestra and Chorus as well as concerts by visiting international orchestras, ensembles and soloists that have appeared in the *musica viva* series, which was established in 1945. Around three releases will appear each year, showcasing not only current *musica viva* performances but also historic live recordings from the archives of Bavarian Radio.

IMPRESSUM

Eine CD-Produktion der BRmedia Service GmbH – Edition *musica viva*

® + © 2025 BRmedia Service GmbH

Live Recordings *musica viva* concerts and studio productions

Artistic Director *musica viva* / BR Dr. Winrich Hopp

Executive Producer and Editor *musica viva* / BR Dr. Pia Steigerwald

Assistant *musica viva* / BR Giovanni Michelini

13. Oktober 2023 — *Coro* and *Automatones*

Recording Location Isarphilharmonie im Gasteig HP8, Munich

Recording Producer Jörg Moser

Recording Engineer Klemens Kamp

CD Mastering Christoph Stickel

Music Publisher Universal Edition AG, Wien [Berio]

Edicije DSS, Ljubljana [Žuraj]

Translations David Ingram

Layout & Cover Art LMN–Berlin [lmn-berlin.com]



Vito Žuraj

Luciano Berio