



hk gruber > ZEITSTIMMUNG
tonkünstler orchestra > kristjan järvi

GRUBER, H(EINZ) K(ARL) (b. 1943)

ROUGH MUSIC (1983) *(Boosey & Hawkes)* 26'06
Concerto for percussion and orchestra

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. Toberac | 6'27 |
| 2 | II. Shivaree | 10'29 |
| 3 | III. Charivari (pour Henri Sauguet, au tombeau de Monsieur le Pauvre) | 9'01 |

ZEITSTIMMUNG (TIME SHADOW) (1996) *(Boosey & Hawkes)* 38'23
for chansonnier and orchestra to texts by H.C. Artmann

- | | | |
|----|--------------------------------|------|
| 4 | golddrachen | 3'52 |
| 5 | exempel der pyrofilie | 1'55 |
| 6 | die zeit der fliegenden fische | 0'25 |
| 7 | eine laus im uhrgehäuse | 0'42 |
| 8 | caspar, ein meister | 0'52 |
| 9 | wer in die hölle kommt | 2'59 |
| 10 | der graf mit dem einglas | 6'33 |
| 11 | gewehr bei fuß | 0'36 |
| 12 | schnorrhabardian | 6'13 |
| 13 | wenn du in den prater kommst | 3'26 |
| 14 | die sintflut | 2'31 |
| 15 | mene tekell | 6'53 |
| 16 | fenster ins freie | 1'21 |

PERPETUUM MOBILE / CHARIVARI

13'25

STRAUSS, JOHANN II (1825-99)

17 PERPETUUM MOBILE. A Musical Joke, Op. 257 (1861)

2'44

and

GRUBER, HK

18 CHARIVARI. An Austrian Journal for Orchestra
(1981/83) *(Boosey & Hawkes)*

10'40

TT: 78'44

TONKÜNSTLER ORCHESTRA

(TONKÜNSTLER-ORCHESTER NIEDERÖSTERREICH)

KRISTJAN JÄRVI *conductor*

MARTIN GRUBINGER *percussion*

HK GRUBER *chansonnier*

ALL WORKS ARE WORLD PREMIÈRE RECORDINGS

Rough Music

Rough Music was written in 1983 in response to a commission from ORF (the Austrian Broadcasting Corporation) for Gerald Fromme, solo timpanist of the ORF Symphony Orchestra. As early as the 1970s, my colleague Fromme had suggested that I should compose a percussion concerto. Although this was a fascinating challenge, it posed fundamental questions that I could not resolve for some years. On the one hand I did not wish to endanger the ongoing emancipation of percussion instruments from their subordinate and to some degree oppressed role (a process that had started with the collapse of tonal traditions); on the other hand I value the opportunities for differentiation that are offered by the tonal idiom, a vehicle for communication that is still fully operational.

In this respect I do not see myself as a 'repat-riate' but as someone who gathers experiences wherever they are useful and serve personal intentions. As far as compositional technique is concerned – but no further – the concepts of progress and reaction are thus without dogmatic significance for me.

A percussion solo could therefore not just be there for decoration, but had to take on an essential role in the thematic presentation. The concept of 'Hauptrhythmus' ('main rhythm') introduced by Alban Berg thus became increasingly important to me. The soloist's dominant role should be characterized by various series of signals that are derived from rhythmical concepts and are compatible with metrical and quantifiable structures. The orchestra should function as a sound box but should also sometimes be used for developments within a prescribed framework, according to the intervallic or harmonic information.

When I received the commission for the percussion concerto in the autumn of 1981, I was working on an orchestral piece called *Charivari*, a

word that is generally associated with the Paris journal in which Gustave Doré, Honoré Daumier and others offered a satirical view of social injustices in the Second Republic. I transferred this title to certain aspects of the Austrian way of life and of Austrian society, and added the subtitle 'An Austrian Journal for Orchestra'.

In my quest for the origin of the word 'Charivari' I chanced upon a network of unexpected associations that all had something in common: a social custom, a ritual that involves a primitive percussive rhythm, a specific sound image. This brought me closer to a solution for what the dramatic function of the solo percussion should be. In mediæval France, as an expression of discontentment about people whose behaviour endangered the laws of society, a 'serenade' was performed in front of their houses in which the lids of cooking pots were struck, tin trays were banged together, bottles and other kitchenware was rattled – and cats, confined in baskets, were induced to wail.

This custom satisfied a basic, even primitive need of society and continued until very recent times in rural France. In Périgord people can still remember how oddball characters were driven out of their home villages with the aid of 'charivari', and this custom soon spread to other areas. The French successfully exported it – under the name 'shivaree' – to Canada and Louisiana and, where it developed into a harmless pastime. The Basques know the custom as 'toberac', the English as 'rough music' or 'skimmity riding', and the Germans – who share the French taste for miaowing – call it 'Katzenmusic'.

That the discovery of this folk custom immediately came to influence my approach to the percussion concerto had nothing to do with any predisposition towards folklore or local colour. I was rather excited by the idea of the form as a logical

basis for the concerto as a concerto. It seemed to me that an analogy between the energy to be used in the concerto and that which has assured the longevity of the folk custom should be presented in musical terms. These should, however, reflect the fact that the custom died out because the twentieth century had discovered more effective – or more barbaric – forms of achieving a comparable objective.

In the concerto's three movements the soloist does not appear as an individual character, as a hero. He is the chairman of an ensemble made up of individual parts that attack each other. With its various rhythmic series, the first movement, *Tobérac*, is from a technical point of view related to the methods of Alban Berg or the early music of Olivier Messiaen.

The second movement, *Shivaree*, is dominated by 'pure' (untuned) percussion instruments. Synchronously with them the orchestra plays along; one might speak of a 'prepared orchestra'. The percussion's rhythmic structures contrast with the harmonic structures of the orchestra, which ultimately provide the theme of the lyrical answer from the solo vibraphone. In this movement it becomes apparent that the title *Rough Music* should be understood in a wholly literal sense. The choice of title for the second movement, *Shivaree*, might suggest to the listener a link with the Ku Klux Klan, but the allusions to America in this movement are as indeterminate as the Basque references in the first section ('Toberac', like 'Charivari', is a word whose origins seem to be essentially onomatopoeic).

Whilst the first two movements are displays of pure maneuvering, the third, *Charivari*, is conceived as a serious and genuine entity. It is characterized by an emphatically altered musical climate and by the subtitle 'pour Henri Sauguet, au tombeau de Monsieur le Pauvre'. The impulse for this is Erik Satie's waltz *Je te veux* (evoked by its melodic con-

tours) and Sauguet's waltz from the ballet *Les Foyers*. Henri Sauguet (1901-89) was at the time the doyen of French composers and the much fêted survivor of the 'Ecole d'Arcueil' of which the leader was Erik Satie, who liked to call himself 'Monsieur le Pauvre'. I wanted to contrast all the forms of violence in the preceding movement – spiritual as well as physical – with the music of Satie and Sauguet in all its simplicity. My acknowledgement of the spirit of Satie and Sauguet is expressed in the completely 'white', 'colourless' harmonies and rhythms at the beginning of the movement. After the at times complete chromaticism of the earlier movements this may seem unsettling. So too may the trace of something unmistakably Parisian, from the heyday of the music hall and 'café chantant'. All the creative levels in this finale, down to the smallest of details, represent a multifaceted reflection of the hidden richness of the two originals.

HK Gruber

Zeitstimmung (Time Shadow)

'Das Worrrrrrr ist schon Musik!' ('The word is already music!'), This is HK Gruber's credo. The Viennese composer and former choirboy is a Don Quixote of speech melody. Gruber's windmills are the very normal institutes that churn out diligent young singers who can sing anything, sometimes even contemporary music, but cannot cope with one of his own scores. But Gruber does not demand any experimentation; he is not one of those who are interested in the expansion of the means of sonic expression. Gruber is not an avant-gardist. His Dulcinea is the comprehensibility of the text. A strong emphasis on the consonants, especially a robustly rolled 'r', whip-like sibilants and clear vowels instead of corpulent umlauts are the ingredients of singing that bring out the meaning of what is being sung.

Gruber himself prefers to demonstrate his vocal ideal in a highly individual manner. Known internationally as an incomparable interpreter of Eisler and Weill and as an inimitable chansonnier for whom a number of Austrian composers have written works, Gruber was keen to accept the commission from the Bournemouth Sinfonietta to write a vocal work for himself: *Zeitstimmung*, to texts by H.C. Artmann. (It was with a work with texts by Artmann that Gruber had scored his greatest success to date: the 'pan-demonium' *Frankenstein!!* [1976/77]).

What makes Gruber's singing unique is a simple principle: for him singing begins wherever words are spoken. 'When we converse, we are in fact already singing. To attract attention I have to intone my speech in a melodic way. To this end I raise and lower my voice.' The ease with which such a manner of speech, conscious of its musical quality, can be transformed into melodic lines and percussive sounds, even into 'artificial singing', is clear to anyone who has heard Gruber perform as a chansonnier in the concert hall.

Gruber took a selection of texts by his friend Artmann, visited him in his home and watched him recite them – or rather sing them. And yet Gruber was not only fascinated by the musical quality of these texts but also by Artmann's characteristic way of finding words instead of writing sentences. Only in this way does the poetry of Artmann's work emerge – delivered in a (seemingly) friendly tone of voice, words become catchwords through juxtapositions which are unusual and irritating, without abandoning the semantics of conventional sentences. One example of this comes in the first text of the cycle, from which Gruber took the title *Zeitstimmung*: 'that very morning the divine emperor had melon broth with salt, not sugar candy, serv'd to him and for this occasion and contrary to his custom he wore his fantastic slippers on which a turtle

dove hunt had been stitch'd'. If we study a number of Artmann's texts, these catchwords attain independence. As Winfried Jacobs has observed, 'very specific concepts, figures and utterances are used again and again, as if motivically, but in the continually changing linguistic context they constantly gain new meaning. In this way, very specific "carriers of meaning" and figures become ingrained in the reader's imaginative world, but ultimately they lose their unequivocal character and especially their moral implications through the constant variations of narrative structure. In consequence the listener is irritated and unsettled; this is Artmann's conscious aim and becomes a particular dimension of his language.'

The first performance of *Zeitstimmung* took place in 1996 in the context of the Bath Festival in England. Since then, the texts – combined by Gruber himself – have gained four more sections or fragments. Now in thirteen movements, *Zeitstimmung* spans a dramatic arch. Up to the eighth section, the cycle deals with internal and external constraints: with Chinese classrooms, Kaspar as an assassin and arsonist, heaven and hell, the fat Count who sells off the Northern Lights, the army. Not until movements 9-13 do we encounter the singing of birds, which in many forms, pub songs and street ballads, brings home to us a wise saying of the Armenian wooden horse builder Schnorrbhardian: whatever we do, and whenever we do it, we can put everything into it.

Gruber's *Zeitstimmung* is not a light-hearted composition. Artmann's humour, which Gruber sharpens through the medium of song and illuminates with painstaking accuracy, is just as bizarre as everything else that we call 'absurd' because it horrifies us. Our fear of the 'mood of the time' ('*Stimmung der Zeit*') is written into each of the thirteen texts. Gruber has, therefore, composed serious music: the cycle is based on a single twelve-tone series. Although this is treated in a manner that permits

exceptions to be made (anything else would contradict Gruber's nature), it does dictate the sequence of pitches. From this Gruber has drawn a sparkling, spectral sonority that infuses the cycle from the first note to the last.

On occasion sonic effects burst forth, and rhythms from pop or dance music interrupt the flow of the texts. These, however, are so closely interrelated that sometimes the beginning of one text still belongs musically with the end of the preceding one – an ambiguity with which Gruber plays quite intentionally. In both harmonic and instrumental terms, Gruber does without excessively prominent *cæsuras*. In this way the music unfolds in a single stream into which the listener is drawn, as if one were looking with fascination and rapture into a prism. Gruber's music is indeed so crystalline that our ears automatically start to prick up. It contains many small details that become tangible, like those in the Chinese gold dragon painting; and finally the imaginary theatre begins that the composer wished to invoke. It does not even need the initial tam-tam stroke and the following flute line to suggest that here Gruber has composed his own 'song of the earth', uncompromisingly individual, desperate and full of hope.

Christoph Becher

Charivari

Charivari, composed in 1981, has the subtitle 'An Austrian Journal for Orchestra', which relates to its allusions to Austrian history and especially to the sometimes casual attitude that the Austrians take to it. The origin of the work lies in a film score that Gruber wrote in the space of a couple of weeks in 1979 for the ORF series *Impulse*, a vehicle for films of an experimental nature. A slapstick film named *Wiener G'schichten*, in which comedians such as Kurt Sowinetz and Rudolf Karl acted out typical Viennese episodes from the Naschmarkt to the

Tröpferlbäd, required continuous music, and Gruber had the idea of the incessant pulse of Johann Strauss's *Perpetuum mobile*, a polka without beginning or end above a four-note bass *ostinato*. 'I borrowed this *ostinato*, strung it out like a washing line and then hung my musical commentaries on it.' Gruber expanded the *ostinato* to a twelve-tone row and used it as the basis of his soundtrack.

Shortly after the composition and recording of the film score by the ORF Symphony Orchestra, Gruber – armed with score and recording – went to London for a meeting with David Drew, New Music Director of the publishing firm Boosey & Hawkes, who a few years earlier had discovered Gruber, taken him on and thereby laid the basis for his international reputation. Drew was impressed by the film music; a little later, half in jest, he suggested that Gruber was still in Strauss's debt because he had used the theme of his *Perpetuum mobile*. Drew encouraged Gruber to repay this debt by turning the film score into an orchestral work. The result was *Charivari*.

Gruber's piece begins the same way that Strauss's ends: with the *ostinato* theme. Even in Strauss's case this theme causes a certain feeling of unease and leads us from frivolity towards a frightening chord supported by the tam-tam. Within a short time, the musical joke that Strauss composed in 1861 as a symbol of the eternal *joie de vivre* of the dances and entertainments of Viennese society during the ball season was transformed into bitter seriousness.

In Gruber's piece the 'perpetuum' *ostinato* becomes increasingly uneasy, as though the composer were trying to allude to the way Austria always suppresses its share of the guilt in terrible political events, seeking instead to conceal itself behind a mask of self-satisfaction. The 'perpetuum' leads to a somewhat hesitant waltz, from which a rather military march emerges. At this point in the piece, when the 'perpetuum' motif, the waltz and the

march are heard simultaneously, the comfortable façade crumbles and we hear echos of a series of catastrophes. But 'happy the man who forgets'; the music finds its feet again and resurrects the 'good old times' with a quotation from *Wiener Blut*. A yodeller launches into an expanded form of the 'perpetuum' motif, but sounds rather distorted.

This expansion leads to the Big Ben theme from the bells, basses and timpani. The appearance of the Big Ben carillon has a private explanation as well as an historical one. In terms of history, Gruber wishes to remind us that the English, as an Allied power, helped to liberate Austria from one of the above-mentioned catastrophes. Privately, he wants to show that it was because of England – the publishing firm of Boosey & Hawkes – that he too was 'liberated' from his geographical confines and elevated onto the international stage. In the process, however, Gruber has not sold his soul; *Charivari* is top-quality Austrian music through and through, spanning an arch from the golden era of Strauss via Mahler and Berg to the present day.

After the première of the work in 1983 by the London Sinfonietta under Simon Rattle in the Queen Elizabeth Hall in London, Drew suggested a small addition to the piece in the form of a short passage for strings, so that the work would fulfil all the requirements of a display piece for full orchestra. The new version was played for the first time in 1984 by the Vienna Symphony Orchestra under Iván Fischer. Ever since Franz Welser-Möst played this work together with Johann Strauss's *Perpetuum mobile*, in performances with the Vienna Philharmonic Orchestra and Cleveland Orchestra, HK Gruber has recommended this coupling (as heard on this CD).

As described earlier on in these liner notes, the title *Charivari* is a reference by Gruber to a folk custom: social misfits, those who break the taboos,

were branded by their fellow villagers by means of a cacophony of sounds from kitchen utensils and other everyday objects outside their houses – the mass against the individual. During the reign of Napoleon III in France, a Parisian political and satirical journal was named *Charivari*. One can even interpret Gruber's work as a political satire, but it is just as easy to allow oneself to be carried away by the brilliance of the music.

Rainer Lepuschitz

Heinz Karl (HK) Gruber was born in Vienna in 1943. At the age of six he started to play the piano. He sang with the Wiener Sängerknaben, where he received thorough vocal training, laying the foundations of his later work as a chansonnier. Gruber studied the double bass under Alfred Panyavski and Ludwig Streicher. In 1963 he was engaged as solo double bass player by the Tonkünstler Orchestra, and from 1969 to 1998 he was a member of the ORF Symphony Orchestra (now the Vienna Radio Symphony Orchestra). Since 1961 Gruber has been a member of the ensemble 'die reihe', the artistic direction of which he assumed in 1983 and still holds.

HK Gruber studied composition under Alfred Uhl and Gottfried von Einem. Of great importance to him in his student years were the courses in analysis that he undertook under Erwin Ratz, a pupil of Schoenberg. Gruber made his international breakthrough as a composer with *Frankenstein!*, a 'pandemonium' for chansonnier and orchestra to texts by his much admired friend, the poet H. C. Artmann. The first performance of this work, with an English text, was conducted by Simon Rattle in Liverpool in 1978, with the composer as chansonnier.

Gruber's oeuvre includes two violin concertos (*aus schatten duft gewebt* und *Nebelsteinmusik*), a cello concerto written for Yo-Yo Ma, the trumpet concerto *Aerial* for Håkan Hardenberger, *Zeitfluren*

for ensemble and *Dancing in the Dark*, premièred in 2003 by the Vienna Philharmonic Orchestra. Among his works of music theatre are the opera *Gomorra* and the one-act *Gloria von Jaxtberg*. His setting of H. C. Artmann's *Herr Nordwind* was premièred at the Zurich Opera House in 2005.

HK Gruber is also active internationally as a performer. As a conductor he has worked with the Ensemble Modern, Cleveland Orchestra, Frankfurt Radio Symphony Orchestra, BBC Philharmonic Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Vienna Radio Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic New Music Group, Camerata Salzburg and Birmingham Contemporary Music Group. As a chansonnier Gruber has appeared with the Philadelphia Orchestra and in the Carnegie Hall, New York, in repertoire ranging from Schoenberg to Maxwell Davies. As an interpreter Gruber takes a particular interest in the music of Kurt Weill and Hanns Eisler.

Martin Grubinger, born in Salzburg, received his first percussion tuition from his father at the Mondsee Regional School of Music, after which he studied at the Bruckner Conservatory in Linz and the Salzburg Mozarteum. His teachers include Leonhard Schmiding, the marimbaphone virtuoso Bogdan Bacanu, Peter Sadlo, L.H. Stevens and Keiko Abe. Martin Grubinger has won numerous international competitions: the 24th International Masterplayers Competition in Lugano, Switzerland, the Yamaha Music Foundation of Europe, the Concours moderne in Biel, Switzerland, and Gradus ad parnassum in Austria. At the age of 16 he was the youngest finalist in the renowned marimbaphone competition in Okaya, Japan.

Martin Grubinger soon established himself as a percussion soloist of international calibre. His solo career as what he himself terms a 'multipercussion artist' has taken him to the Danube Festival, Schleswig-Holstein Festival, Bregenz Festival and to numer-

ous major concert halls. He has appeared with famous ensembles and orchestras such as the Klangforum Wien, the ensemble 'die reihe', the Camerata Salzburg, the Linz Bruckner Orchestra and the Bergen Philharmonic Orchestra and with conductors such as Rafael Frühbeck de Burgos and Simone Young. Many of his performances have been televised.

The **Tonkünstler Orchestra** (Tonkünstler-Orchester Niederösterreich) is one of the most important institutions of traditional Austrian musical culture. Its repertoire and tonal culture are based on almost 100 years of history and a solid interpretative tradition. Under the leadership of its dynamic principal conductor, Kristjan Järvi, however, the orchestra has also been setting new directions with fresh programming and a wide-ranging music-education project aimed at young people. Historically, the Tonkünstler-Sozietät was Vienna's earliest musical association, already organizing concerts in the days of Mozart and Haydn. The name was preserved by the Verein Wiener Tonkünstler-Orchester, which was founded in the early 20th century. Its first concert took place in 1907 at Vienna's Musikverein. In 1946, taking up the Tonkünstler tradition, the Lower Austrian Landes-Symphonie-Orchester was given the name Lower Austrian Tonkünstler Orchestra. The list of principal conductors includes Walter Weller, Miltiades Caridis and Carlos Kalmar, who in 2004 was succeeded by the young Estonian-born and American-trained Kristjan Järvi. Among the Tonkünstler Orchestra's prominent guest conductors have been Paul Hindemith, Arvid and Mariss Jansons, Zubin Mehta, Christoph von Dohnányi, HK Gruber and Jeffrey Tate. The residences of the orchestra are in Vienna and Lower Austria. In Vienna, the subscription concerts of the three Tonkünstler cycles are staged in the famous Golden Hall of the Musikverein. The orchestra has its Lower Austrian

residence in the forward-looking architecture of St. Pölten's Festspielhaus. From the summer of 2007 the Tonkünstler Orchestra will move into its new summer residence at Grafenegg Castle. The newly restored castle grounds will be the home of a new open-air stage as well as an additional concert hall.

Kristjan Järvi was born in Tallinn in Estonia but moved as a child with his family to New York, where he grew up amidst the great musical variety of Manhattan. He studied the piano at the Manhattan School of Music (under Nina Svetlanova) and conducting, but his interests extended far beyond the realm of classical music. This is now reflected in his two jobs: principal conductor of both the Tonkünstler Orchestra and New York's Absolute Ensemble, which he founded in 1993. Under Järvi's leadership the Absolute Ensemble plays music ranging from the baroque to rock and makes regular

guest appearances at the most important festivals and at musical centres throughout the world. Järvi worked for three years as assistant conductor of the Los Angeles Philharmonic Orchestra, making his conducting début with that orchestra at the Hollywood Bowl, and for four years he was principal conductor of the Norrland Opera Symphony Orchestra of Umeå in Sweden. He has appeared as a guest conductor with such celebrated ensembles as the Russian National Orchestra, Bamberg Symphony Orchestra, Leipzig Gewandhaus Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, BBC Philharmonic Orchestra, Hallé Orchestra and Berlin Radio Symphony Orchestra. Included in his repertoire are pieces from the Viennese classic period and the great symphonic works of the Romantic period and 20th century as well as contemporary music (he has conducted the first performances of works by Erkki-Sven Tüür and Peeter Vähi, and also the music of Arvo Pärt).



MARTIN GRUBINGER

Rough Music

Rough Music (*Rauhe Töne*) entstand 1983 im Auftrag des ORF für Gerald Fromme, den ersten Solopauker des ORF-Symphoniorchesters. Bereits in den Siebzigerjahren hatte mir mein Kollege Fromme den Vorschlag gemacht, ein Schlagzeugkonzert zu schreiben. Diese Herausforderung faszinierte mich zwar, stellte mich jedoch vor fundamentale Fragen, deren Lösung noch Jahre beanspruchen sollte. Einerseits wollte ich die seit dem Zusammenbruch tonaler Traditionen erfolgte Befreiung des Schlagzeugs von seiner untergeordneten und gewissermaßen versklavten Rolle nicht gefährden, andererseits aber sind für mich gewisse Differenzierungsmöglichkeiten des tonalen Idioms, dieser immer noch bestens funktionierenden Kommunikationsmaschine, wesentlich.

– Ich verstehe mich dabei keineswegs als „Heimkehrer“, sondern als einer, der Erfahrungen einbringt, soweit sie brauchbar und persönlichen Intentionen dienlich sind. Soweit es um kompositorische Technik geht – aber nur so weit – sind für mich daher die Begriffe Fortschritt und Reaktion ohne doktrinaire Bedeutung. –

Ein Schlagzeugsolo konnte also nicht zur Ausschmückung dienen, sondern müsste einen essentiellen Teil der Themenführung tragen. Der seit Alban Berg eingeführte Begriff „Hauptrhythmus“ gewann daher für mich an Bedeutung. Die dominierende Rolle des Solisten sollte gekennzeichnet sein durch Serien von Signalen, die von rhythmischen Begriffen ausgehen und im Einklang mit metrischen und Maßstrukturen stünden. Das Orchester sollte Resonanzraum sein und zum Teil auch für Entwicklungen innerhalb eines vorgeschriebenen Rahmens herangezogen werden, je nach Intervall- oder Harmonieinformation.

Als im Herbst 1981 der Auftrag für das Schlagzeugkonzert kam, schrieb ich gerade an dem Orches-

terstück mit dem Titel *Charivari*, ein Wort, das allgemein mit dem Pariser Journal in Verbindung gebracht wird, in dem Doré, Honoré Daumier und andere soziale Missstände im „Zweiten Kaiserreich“ satirisch darstellten. Ich übertrug diesen Titel auf gewisse Aspekte des österreichischen Lebensstils und der österreichischen Gesellschaft und fügte den Untertitel „Ein österreichisches Journal für Orchester“ bei.

Auf der Suche nach dem Ursprung des Wortes „Charivari“ stieß ich auf ein Netz von unerwarteten Assoziationen, die alle eines gemeinsam hatten: einen sozialen Brauch, ein Ritual, das einen primitiven Schlagzeugrhythmus, ein bestimmtes Klangbild involviert. Damit kam ich der Lösung der Frage nach der dramatischen Funktion des Schlagzeugsolos näher: Als Ausdruck des Missfallens über Personen, deren Verhalten an den Gesetzen der Gesellschaft rüttelte, brachte man vor deren Häusern im mittelalterlichen Frankreich ein Ständchen dar, indem man Deckel von Kochtöpfen schlug, Zinnservierbretter aneinanderschlug, mit Flaschen und anderem Küchengerät rasselte, und Katzen, die man in Körben eingesperrt hatte, mit geschickten Griffen zum Kreischen brachte.

Dieser Brauch befriedigte ein grundlegendes, um nicht zu sagen primitives Bedürfnis der Gesellschaft und lebte im ländlichen Frankreich bis in jüngste Zeit fort. Man kann sich in der Périod noch erinnern, dass ein seltsamer Kauz mit Hilfe von „Charivari“ aus seinem Heimatdorf vertrieben wurde, und dieser Brauch verbreitete sich bald in anderen Gegenden. Die Franzosen exportierten ihn erfolgreich als „Shivaree“ nach Kanada und Louisiana, wo er einfach zu einem lustigen Treiben umfunktionierte wurde. Die Basken kennen den Brauch als „Toberac“, die Engländer als „Rough Music“ oder „Skimmit Riding“ und die Deutschen, die den französischen Geschmack fürs Mäuen teilen, kennen den Brauch als „Katzenmusik“.

Die Gründe, warum die Entdeckung des Volksbrauchs sofort meine Einstellung zum Schlagzeugkonzert erhellte, waren keineswegs ein Hang zur Folklore oder für Lokalkolorit. Mich bewegten Erwägungen der Form als logische Grundlage des Konzerts als Konzert. Eine Analogie zwischen den Kräften, die im Konzert Anwendung finden sollten und denen, die dem Volksbrauch Langlebigkeit verliehen, sollte in musikalischen Begriffen dargestellt werden, aber in solchen Begriffen, die darauf Bedacht nehmen sollten, dass der Brauch deshalb ausstarb, weil unser Jahrhundert effektiver, um nicht zu sagen, barbarischere Formen gefunden hat, eine ähnliche Funktion zu erfüllen.

Der Solist erscheint in den drei Sätzen des Konzerts nicht als Einzelpersönlichkeit, nicht als Held. Er ist der Vorsitzende eines Ensembles, das aus einander attackierenden Einzelteilen besteht. Der erste Satz *Toberac* ist technisch gesehen mit seinen rhythmischen Serien den Methoden Alban Bergs oder des frühen Olivier Messiaen verwandt.

Den zweiten Satz *Shivaree* bestimmen die reinen (ungestimmten) Schlaginstrumente. Sie sind im Orchester synchron mitgeführt. Man könnte von einem „präparierten Orchester“ sprechen. Den rhythmischen Strukturen des Schlagwerks stehen die harmonischen des Orchesters gegenüber, welche letztlich das Thema für die lyrische Antwort des Solo-Vibraphons ergeben. In diesem Satz wird klar, dass der Titel *Rough Music* durchaus wörtlich als „Roh-Musik“ zu verstehen ist. Dass der zweite Satz *Shivaree* benannt wurde, könnte dem Hörer eine Brücke von „Charivari“ zu Ku-Klux-Klan schlagen, aber Anspielungen auf Amerika sind in der Musik dieses Satzes genauso wenig offenkundig wie baskische im Eröffnungsteil („*Toberac*“, ein Wort wie „*Charivari*“, dessen Ursprünge laut- und klangnachahmend zu sein scheinen).

Während die ersten zwei Sätze reine Manöver

darstellen, ist der dritte Satz *Charivari* als ernste und reale Partie gedacht. Dies ist durch ein nachdrücklich geändertes musikalisches Klima und durch den Untertitel „pour Henri Sauguet, au tombeau de Monsieur le Pauvre“ gekennzeichnet. Den Stein des Anstoßes bildet Erik Saties Walzer *Je te veux* (in seinen Konturen dargestellt) und Sauguets Walzer aus dem Ballett *Les Forains*. Henri Sauguet ist heute der Doyen der französischen Komponisten und der gefeierte Überlebende der „Ecole d'Arcueil“, deren Meister Erik Satie war, der sich gerne „Monsieur le Pauvre“ nannte. Allen Formen von Gewalt im vorhergehenden Satz, der geistigen wie der körperlichen, möchte ich hier die Musik von Satie und Sauguet in all ihrer Schlichtheit gegenüberstellen. Die Würdigung des Geistes von Satie und Sauguet drückt sich in den völlig „weißen“ und „ungefärbten“ Harmonien und Rhythmen zu Beginn des Satzes aus. Nach der teilweise vollständigen Chromatik der vorangegangenen Sätze mag das beunruhigen. Ebenso der Hauch von etwas urtümlich Pariserischem aus der Hochblüte der „Music Hall“ und des „Café chantant“. Alle Gestaltungsebenen in diesem Finale stellen bis ins kleinste rhythmische Detail eine vielfältige Spiegelung der verborgenen Reichtümer der beiden Originale dar.

HK Gruber

Zeitstimmung

„Das Worrrrrrrr ist schon Musik!“ Dies ist sein Credo, ja dieser Satz ist HK Gruber. Der Wiener Komponist (und Ex-Sängerknabe) ist ein Don Quijote der Sprachmelodie. Grubers Windmühlen sind jene ganz normalen Institute, denen hurtige junge Sängerrinnen und Sänger entspringen, die alles singen können, womöglich sogar Musik des 20. Jahrhunderts, aber kaum eine Partitur von HK Gruber. Dabei verlangt Gruber keine Experimente, denn er zählt nicht zu jenen, die an der Erweiterung von

klanglichen Ausdrucksformen interessiert sind; Gruber ist kein Avantgardist. Seine Dulcinea heißt Textverständlichkeit. Starke Betonung der Konsonanten, allen voran ein gewaltig rollendes R, peitschende Zischlaute und klare Vokale statt verfälschter Umlaute sind die Zutaten, die im Gesang auch das Gesungene wahrnehmbar machen.

Sein Gesangsstil demonstriert Gruber am liebsten immer noch höchstpersönlich. Er, der auch über die österreichischen Landesgrenzen hinweg als konkurrenzloser Eisler- und Weill-Interpret sowie als unnachahmlicher Chansonnier gilt, dem zahlreiche österreichische Komponisten Werke auf den Leib schrieben, nahm daher den Auftrag der Bourne-mouth Sinfonietta gerne an, ein Vokalwerk für sich selbst zu schreiben: die *Zeitstimmung*, nach Texten von H.C. Artmann, auf dessen Texte Gruber seinen bislang größten Erfolg gegründet hatte: das „Pandämonium“ *Frankenstein!!* (1976/77).

Was Grubers Gesang so einzigartig macht, ist ein sehr schlichter Grundsatz: Für ihn beginnt der Gesang bereits dort, wo gesprochen wird. „Wenn wir uns unterhalten, singen wir eigentlich immer schon. Denn um Aufmerksamkeit zu erhalten, bin ich gezwungen, beim Sprechen melodisch zu intonieren. Dazu erhebe ich die Stimme und senke sie ab.“ Wie unmittelbar ein solches, sich seiner Musikalität bewusstes Sprechen in Melodiefolgen und perkussive Klänge, ja in artifiziellen Gesang umschlägt, weiß jeder, der je den Chansonnier im Konzertsaal erlebte.

Gruber nahm einen Stoß Texte des befreundeten Dichters, suchte diesen zu Hause auf und ließ sie sich von ihm vorlesen, Pardon: vorsingen. Doch faszinierte den Komponisten nicht nur die Musik dieser Texte, sondern auch Artmanns typische Art, Worte zu finden, statt Sätze zu schreiben. Erst so kommt die Artmannsche Poesie zustande, die in einem (oberflächlich betrachtet) freundlichen Ton-

fall Worte durch ungewohnte und irritierende Kombinationen zu Reizworten macht, ohne dass freilich die Semantik konventioneller Sätze aufgegeben würde. Ein Beispiel aus dem ersten Text des Zyklus, dem Gruber den Werktitel *Zeitstimmung* entnahm: „an jenem morgen befahl der gottkaiser, seiner melonenbrühe salz statt etwas kandis beizumengen und er trug diesmal seiner gewohnheit zuwider sogar eine turteltaubenjagd an den phantastischen pantoffeln gestickt.“ Verfolgt man mehrere Texte Artmanns, so verselbstständigen sich diese Reizworte. Winfried Jacobs: „Ganz bestimmte Begriffe, Figuren und Aussagen werden, gleichsam motivisch, immer wieder eingesetzt, gewinnen aber im sich ständig wandelnden sprachlichen Kontext immer wieder an neuer Bedeutung. So verfestigen sich in der Vorstellungswelt des Lesers einerseits ganz bestimmte Typen zu Bedeutungsträgern, eben Chiffren, die aber letztlich im ständigen Wandel der Erzählstrukturen ihre charakterliche Eindeutigkeit, vor allem ihre moralischen Implikationen verlieren. Resultat ist Irritation und Verunsicherung des Hörers, die, von Artmann bewusst angestrebt, zur besonderen Dimension seiner Sprache wird.“

Die Uraufführung von *Zeitstimmung* fand 1996 im Rahmen des englischen Bath-Festivals statt. Inzwischen wurden die von Gruber selbst zusammengestellten Texte um vier weitere (Bruch-) Stücke erweitert. Die nun 13teilige *Zeitstimmung* überwölbt ein inhaltlich-dramaturgischer Bogen. Bis zur Nummer 8 handelt der Zyklus von inneren und äußeren Zwängen: von chinesischen Klassenzimmern, vom Kaspar als Meuchelmörder und Brandstifter, von Himmel und Hölle, vom fetten Grafen, der das Nordlicht verschachert, vom Militär. Erst in den Nummern 9 bis 13 vernehmen wir den Gesang der Vögel, der uns in vielen Varianten, Pratergesängen und Moritaten die eine Weisheit des armenischen Holzpfed-Bauers Schnorrhabardian nahe-

bringt: Was immer und wann immer wir schaffen – wir können alles hineinintun.

Grubers *Zeitstimmung* ist keine lustige Komposition. Artmanns Humor, den Gruber in der Gestaltung des Gesanges überspitzt und peinlich genau verdeutlicht, ist ebenso skurril wie alles Wahre, das wir „absurd“ nennen, weil es uns entsetzt. Der Schrecken über die „Stimmung der Zeit“ ist jedem dieser dreizehn Texte eingeschrieben. Darum hat Gruber eine ernste Musik geschrieben: Dem Zyklus liegt eine einzige Zwölftonreihe zugrunde, deren Regiment zwar Ausnahmen zulässt – alles andere widerspräche Grubers Naturell –, die aber doch den Tonhöhenverlauf diktiert. Ihr hat Gruber einen schillernden Spektralklang entlockt, der den Zyklus vom ersten bis zum letzten Takt prägt.

Gelegentlich blitzen tonmalerische Effekte hervor und gliedern popmusikalische oder tänzerische Rhythmen den Fluss der Texte. Die aber gehen musikalisch so dicht auseinander hervor, dass manchmal der Anfang eines neuen Textes noch zum vorangegangenen dazugehört wird – eine Zweideutigkeit, mit der Gruber sehr bewusst spielt. Und harmonisch oder instrumental hat Gruber auf allzu markante Zäsuren verzichtet. Die Musik entfaltet auf diese Weise einen Sog, in den man hörend hineingezogen wird, als blicke man fasziniert und zeitvergessen in ein Prisma. So kristallin ist Grubers Musik, dass sich die Ohren automatisch zu schärfen beginnen, die vielen kleinen Einzelheiten gleich jenen der chinesischen Golddrachenmalerei Körper erhalten und schließlich jenes imaginäre Theater anhebt, das der Komponist beschwören möchte. Es bedürfte nicht erst des Tamtamschläges am Anfang mit folgender chinesisches Flötenlinie, um zu suggestieren: Hier hat einer sein „Lied von der Erde“ komponiert, kompromisslos eigenwillig, verzweifelt und voller Hoffnung.

Christoph Becher

Charivari

Charivari, 1981 komponiert, trägt den Untertitel „Ein österreichisches Journal für Orchester“, was mit Anspielungen auf die österreichische Geschichte und vor allem den mitunter laschen Umgang mit ihr hierzulande zu tun hat. Der Ursprung des Stückes liegt in einer Filmmusik, die Gruber 1979 im Auftrag der ORF-Sendereihe *Impulse*, die sich experimentellen Filmen widmete, in ein paar Wochen zu Notenpapier brachte. Ein Slapstick-Film mit dem Titel *Wiener G'schichten*, in dem Komödianten wie Kurt Sowinetz und Rudolf Karl typisch wienersche Episoden vom Naschmarkt bis zum Tröpfelbad spielten, verlangte nach einer durchgängigen Musik, und da fiel Gruber das ewig pulsierende *Perpetuum mobile* von Johann Strauß ein, diese Polka ohne Anfang und Ende über einem viertönigen Ostinato der Bässe. „Ich habe mir dieses Ostinato ausborgt, wie eine Wäscheleine gespannt und darauf meine musikalischen Kommentare aufgehängt.“ Gruber erweiterte das Ostinato bis zu einer Zwölftonreihe und baute darüber einen Soundtrack auf.

Kurz nach der Fertigstellung und der Aufnahme der Filmmusik mit dem ORF-Symphonieorchester fuhr Gruber, mit Partitur und Aufnahme der Musik bewaffnet, nach London zu einem Treffen mit dem New Music Director des Musikverlags Boosey und Hawkes, David Drew, der Gruber wenige Jahre zuvor für den Verlag entdeckt, engagiert und damit international bekannt gemacht hatte. Drew zeigte sich von der Filmmusik beeindruckt, einige Zeit später meinte er halb im Scherz, halb im Ernst zu Gruber, dieser habe bei Strauß noch Steuerschulden, da er sich dessen *Perpetuum mobile*-Themas bedient hätte. Drew forderte Gruber auf, diese Schuld zu begleichen, indem er aus der Filmmusik ein Orchesterstück machen solle. So entstand *Charivari*.

Gruber beginnt das Stück so, wie es bei Strauß endet: mit dem Ostinato-Thema. Schon bei Strauß

löst das Thema eine gewisse Beunruhigung aus und führt aus der Leichtfüßigkeit einmal zu einem Furcht erregenden, von einem Tam-Tam unterstützten Akkord. Kurze Zeit schlägt der musikalische Scherz, den Strauß 1861 als Zeichen für den nie enden wollenden Tanz- und Vergnügensreigen der Wiener Gesellschaft in den Ballsaisonen komponierte, in bitteren Ernst um.

Bei Gruber wird es über dem „Perpetuum“-Ostinato zunehmend ungemütlich, möchte der Komponist doch darauf anspielen, wie Österreich seine Mitschuld an furchtbaren politischen Entwicklungen immer wieder verdrängte und vernügt hinter einer Maske zu verbergen suchte. Das Perpetuum geht in einen etwas stolpernden Walzer über, aus dem ein ziemlich militanter Marsch herauschreitet. An jenem Punkt des Stückes, an dem das Perpetuum-Motiv, der Walzer und der Marsch gleichzeitig ertönen, bricht die Fassade der Gemütlichkeit zusammen und es werden Echos auf eine Folge von Katastrophen hörbar. Aber „glücklich ist, wer vergisst“, die Musik findet wieder Tritt und lässt die „gute alte Zeit“ mit einem Zitat von *Wiener Blut* aufleben. Ein Jodler schwingt sich über eine vergrößerte Form des Perpetuum-Motivs auf, klingt aber ziemlich verzerrt.

Aus dieser Vergrößerung entwickelt sich in den Glocken, den Bässen und den Pauken das Big-Ben-Thema. Die Erscheinung des Londoner Big-Ben-Geläuts hat einen historischen und einen persönlichen Grund. Der historische: Gruber will daran erinnern, dass die Engländer als Alliierte ein Befreier Österreichs aus einer der erwähnten Katastrophen waren. Der private: Gruber möchte damit andeuten, dass er durch England – den Verlag Boosey and Hawkes – ebenfalls „befreit“ und als Komponist aus seiner Region auf die internationale Bühne geholt wurde. Seine Seele hat Gruber dabei aber nicht verkauft, denn *Charivari* ist eine durch und

durch österreichische Musik bester Qualität, die den Bogen von der goldenen Strauß-Ära über Mahlerische Episoden und Berg-Touren bis in die Jetztzeit spannt.

Nach der Uraufführung des Werkes 1983 durch die London Sinfonietta unter Simon Rattle in der Queen Elizabeth Hall in London regte Drew eine kleine Erweiterung des Stückes um eine reine Streicherstelle an, damit das Werk auch alle Bedürfnisse eines Parästückes für Orchester erfülle. Die neue Version wurde 1984 durch die Wiener Symphoniker unter Iván Fischer erstmals aufgeführt. Seit Franz Welser-Möst vor wenigen Jahren das Werk von den Wiener Philharmonikern und dem Cleveland Orchestra in Zusammenhang mit dem *Perpetuum mobile* von Johann Strauß spielen ließ, empfiehlt HK Gruber diese Koppelung für Aufführungen von *Charivari*, wie sie nun auch auf dieser CD verwirklicht wurde.

Mit dem Titel *Charivari* nimmt Gruber auf einen Volksbrauch Bezug: Außenseiter der Gesellschaft, Tabubrecher, wurden von der übrigen Dorfbewölkerung gebrandmarkt, indem man mittels Küchengeräten und anderen Alltagsgegenständen mit einem Höllenlärm vor ihren Häusern ein Kessel-treiben gegen sie einleitete – Masse gegen Individuum. Zur Zeit des französischen Kaiserreichs von Napoleon III. hieß ein politisch-satirisches Journal in Paris *Charivari*. Als politische Satire kann man auch Grubers Werk interpretieren, sich aber genauso einfach von der musikalischen Brillanz mitreißen lassen.

Rainer Lepuschitz

Heinz Karl (HK) Gruber wurde im 1943 in Wien geboren. Im Alter von sechs Jahren begann er mit dem Klavierspiel. Er sang bei den Wiener Sängerknaben, wo er eine profunde Gesangsausbildung erhielt, die die Grundlage für sein späteres Wirken als

Chansonnier bildete. Bei Alfred Planyavski und Ludwig Streicher studierte Gruber Kontrabass, 1963 verpflichteten ihn die Niederösterreichischen Tonkünstler als Ersten Solo-Kontrabassisten, von 1969 bis 1998 war er dann Mitglied des ORF-Symphonieorchesters, des heutigen RSO-Wien. Ab 1961 spielte Gruber außerdem im Ensemble die Reihe, dessen künstlerische Leitung er 1983 übernahm und nach wie vor innehat.

Komposition studierte HK Gruber bei Alfred Uhl und Gottfried von Einem. Wichtig waren für den Musikstudenten auch die Analyseurse bei Erwin Ratz, einem Schüler Schönbergs. Seinen internationalen Durchbruch als Komponist feierte HK Gruber mit dem „Pan-Dämonium“ für Chansonnier und Orchester *Frankenstein!!* nach Texten des verehrten Dichters und Freundes H.C. Artmann. Die Uraufführung mit einer englischen Übersetzung der Texte dirigierte 1978 Simon Rattle in Liverpool, der Komponist wirkte als Chansonnier mit.

Grubers kompositorisches Schaffen umfasst zwei Violinkonzerte mit den Titeln *aus schatten duft gewebt* und *Nebelsteinmusik*, ein für Yo-Yo Ma geschriebenes Cellokonzert, das Trompetenkonzert *Aerial* für Håkan Hardenberger, *Zeitfluren* für Ensemble und *Dancing in the Dark*, uraufgeführt 2003 von den Wiener Philharmonikern. Zum Musiktheaterschaffen Grubers zählen die Oper *Gomorra* und der Einakter *Gloria von Jaxtberg*. Am Opernhaus Zürich wurde 2005 HK Grubers Vertonung von H.C. Artmanns *Herr Nordwind* uraufgeführt.

Auch als ausübender Musiker ist HK Gruber international vielseitig tätig. Als Dirigent leitet er u.a. das Ensemble Modern, das Cleveland Orchestra, das RSO Frankfurt, BBC Philharmonic Orchestra, das Orchestre Philharmonique de Radio France, das RSO-Wien, die Los Angeles Philharmonic New Music Group, die Camerata Salzburg und die Birmingham Contemporary Music Group. Als Chan-

sonnier trat Gruber u.a. mit dem Philadelphia Orchestra und in der Carnegie Hall New York in Werken von Schönberg bis Maxwell Davies auf. Gruber setzt sich als Interpret besonders stark für die Musik von Kurt Weill und Hanns Eisler ein.

Martin Grubinger, in Salzburg geboren, erhielt seinen ersten Schlagwerkunterricht bei seinem Vater an der Landesmusikschule Mondsee, anschließend studierte er am Bruckner-Konservatorium Linz und an der Hochschule Mozarteum Salzburg. Zu seinen Lehrern zählen Prof. Leonhard Schmidinger, der Marimbaphon-Virtuose Bogdan Bacanu, Prof. Peter Sadlo, L.H. Stevens und Prof. Keiko Abe. Martin Grubinger gewann zahlreiche internationale Wettbewerbe: XXIV. International Masterplayers Competition in Lugano/Schweiz, Yamaha Music Foundation of Europe, Concours moderne in Biel/Schweiz und Gradus ad parnassum in Österreich. Mit 16 Jahren war er jüngster Finalist des renommiertesten Marimbaphon-Wettbewerbs in Okaya/Japan.

Der junge Musiker etablierte sich in kurzer Zeit im internationalen Konzertleben als Schlagwerk-solist. Die Solistenlaufbahn als „Multipercussion Artist“ (biografische Eigenbezeichnung) führte Grubinger zum Donaufestival, Schleswig-Holstein-Festival, zu den Bregener Festspielen und in zahlreiche wichtige Konzerthäuser. Er musizierte mit renommierten Klangkörpern wie dem Klangforum Wien, dem Ensemble die Reihe, der Camerata Salzburg, dem Bruckner-Orchester Linz und dem Philharmonischen Orchester Bergen sowie mit Dirigenten wie Rafael Frühbeck de Burgos und Simone Young. Er trat in zahlreichen Fernsehsendungen (ZDF, arte, SAT 1, ORF) auf.

Das Tonkünstler-Orchester Niederösterreich zählt zu den wichtigsten Institutionen der traditionellen österreichischen Musikkultur. Sein Repertoire und seine Klangkultur basieren auf einer annähernd 100jährigen Geschichte und einer gewachsenen Auführungstradition. Unter der Leitung seines dynamischen Chefdirigenten Kristjan Järvi setzt es andererseits mit frischen Programmen und einem groß angelegten Musik-Vermittlungsprojekt für junge Menschen Akzente. Die Tonkünstler-Sozietät war die älteste musikalische Gesellschaft in Wien, die bereits zur Zeit Mozarts und Haydns Konzerte veranstaltete. Der Name lebte in dem Anfang des 20. Jahrhunderts gegründeten Verein Wiener Tonkünstler-Orchester weiter. Das erste Konzert fand am 10. Oktober 1907 im Musikverein statt. An die Tonkünstler-Tradition anknüpfend, wurde 1946 dem Niederösterreichischen Landes-Symphonie-Orchester der Name Niederösterreichisches Tonkünstler-Orchester gegeben. Zu den Chefdirigenten des Ensembles gehörten Walter Weller, Miltiades Caridis und Carlos Kalmar, dem 2004 der junge, in Estland geborene und in den USA ausgebildete Kristjan Järvi folgte. Als Gäste standen bedeutende Musiker wie Paul Hindemith, Arvid und Mariss Jansons, Zubin Mehta, Christoph von Dohnányi, HK Gruber und Jeffrey Tate am Pult des Tonkünstler-Orchesters. Die Residenzen des Orchesters liegen in Wien und Niederösterreich. In Wien finden die Abonnementkonzerte der insgesamt drei Tonkünstler-Zyklen im berühmten Goldenen Saal des Musikvereins statt. Seine niederösterreichische Residenz hat das Orchester im zukunftsweisenden Kulturbau des 1997 eröffneten Festspielhauses St. Pölten. Im Sommer 2007 wird das Tonkünstler-Orchester seine neue Sommer-Residenz auf Schloß Grafenegg beziehen. Im restaurierten historischen Schloßpark werden eine neue Open Air-Bühne und ein zusätzlicher Konzertsaal errichtet.

Kristjan Järvi wurde in Tallinn in Estland geboren, übersiedelte aber schon im Kindesalter mit seiner Familie nach New York, wo er musikalisch in der vielfältigen Szene Manhattans aufwuchs. Er studierte an der Manhattan School of Music Klavier (bei Nina Svetlanowa) und Dirigieren, seine Interessen erstreckten sich aber weit über den Bereich der klassischen Musik hinaus. Dies kommt auch in seiner Doppelfunktion als Chef des Tonkünstler-Orchesters und des 1993 von ihm gegründeten Absolute Ensembles in New York zum Ausdruck. Mit dem Absolute Ensemble pflegt Järvi Musik vom Barock bis zum Rock und gastiert regelmäßig bei den wichtigsten Festivals und in den Musikzentren rund um die Welt. Drei Jahre lang war Järvi Assistenzdirigent des Los Angeles Philharmonic Orchestra, mit dem er ein aufsehenerregendes Debütkonzert in der Hollywood Bowl gab. Vier Jahre lang war Järvi Chefdirigent des Symphonieorchesters der Norrland Oper im schwedischen Umeå. Er konzertiert als Gastdirigent großer Symphonieorchester wie dem Russischen Nationalorchester, den Bamberger Symphonikern, dem Leipziger Gewandhausorchester, dem Royal Philharmonic Orchestra London, dem BBC Philharmonic Orchestra, dem Hallé-Orchestra und dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin. Zu seinem Repertoire gehören Werke der Wiener Klassik, die großen symphonischen Werke der Romantik und des 20. Jahrhunderts sowie zeitgenössische Musik (er leitete Uraufführungen von Erkki-Sven Tüür, Peeter Vähi und Werke von Arvo Pärt).

Rough Music

Rough Music (Musique rébarbative) date de 1983 et est le résultat d'une commande de la radiodiffusion autrichienne (ORF) pour le percussionniste solo de l'Orchestre symphonique de la radio autrichienne, Gerald Fromme. Déjà, durant les années 70, mon collègue Fromme m'avait fait la suggestion d'écrire un concerto pour percussions. Ce défi me fascinait certes, mais me mettait face à des questions fondamentales auxquelles les solutions allaient me demander encore quelques années. D'un côté, je ne souhaitais pas mettre en question la libération des percussions de leur rôle subordonné, d'esclave pour ainsi dire, survenue avec l'effondrement de la tradition tonale mais, d'un autre côté, certaines possibilités de différenciations de l'idiome tonal, toujours la meilleure machine de communication qui soit, me sont importantes.

Je ne me considère absolument pas comme un « rapatrié » mais plutôt comme quelqu'un qui emmagasine les expériences, en autant qu'elles soient applicables et qu'elles puissent servir les intentions personnelles. En ce qui concerne la technique de composition, mais rien que dans ce domaine, les concepts de « progrès » et de « réaction » n'ont pas de signification doctrinaire.

Un solo de percussion ne pouvait remplir un rôle ornemental mais devait plutôt jouer un rôle essentiel dans le traitement du thème. Le concept de « Hauptrhythmus » [rythme fondamental] introduit à l'époque d'Alban Berg, prit une signification pour moi. Le rôle dominant du soliste devait être souligné par une série de signaux qui procédaient par des concepts rythmiques et s'accorder à l'unisson avec des structures métriques et quantifiables. L'orchestre devait être une chambre de résonance et, parfois, servir au développement à l'intérieur d'un cadre donné, selon les informations intervalliques ou harmoniques.

Lorsque la commande pour le concerto pour percussion me parvint à l'automne 1981, j'étais en train d'écrire une pièce pour orchestre intitulée *Charivari*, un mot qui établissait un lien avec le journal satirique parisien auquel Gustave Doré et Honoré Daumier collaboraient et où les abus sociaux de la deuxième république étaient dénoncés. Je repris ce titre comme une allusion à certains aspects du style de vie autrichien et de la société autrichienne et ajoutai le sous-titre « Un journal autrichien pour orchestre ».

En recherchant l'origine du mot « charivari », je tombai sur un réseau d'associations inattendues qui avaient tous une chose en commun : un rôle social, un rituel qui impliquait un rythme primitif de percussion, une image sonore précise. C'est ainsi que je me rapprochai d'une solution à la question relative à la fonction dramatique du solo de percussion : une expression du mécontentement face aux personnes dont l'attitude met en péril les lois de la société. Dans la France du Moyen-Âge, on jouait devant la maison de telles personnes une sorte de sérénade dans laquelle les couvercles de casseroles et des plateaux en étain étaient frappés, où des bouteilles et autres articles de cuisine servaient à faire du bruit, et avec des chats, préalablement enfermés dans des corbeilles, que l'on poussait à miauler.

Cette coutume comblait un besoin fondamental, pour ne pas dire primitif, de la société et fut maintenu dans la campagne française jusqu'à tout récemment. On se souvient encore, dans le Périgord, qu'un drôle de type fut expulsé de son village d'origine avec l'aide du « charivari » et cette coutume se répandit bientôt dans d'autres contrées. Les Français l'exportèrent vers le Canada et la Louisiane sous le nom de « Shivarée » où il devint une activité amusante. Les Basques connaissent cette coutume sous le nom de « Toberac », les Anglais en tant que « Rough Music » ou encore « Skimmity

Riding » alors que les Allemands, qui partageaient avec les Français un goût pour les miaulements, connaissent cette coutume sous le nom de « Katzenmusik » [musique de chat].

Les raisons pour lesquelles la découverte de l'usage populaire éclaircit mes idées pour le concerto pour percussion ne tiennent pas du tout à un penchant pour le folklore ou pour la couleur locale. C'est l'examen de la forme en tant que fondement logique du concerto qui retint mon attention. Une analogie entre les forces qui trouvent une application durant le concert et celles qui confèrent la longévité à des coutumes populaires devaient être représentée dans des concepts musicaux. Mais c'est par de tels concepts, auxquels on devrait faire attention, que la coutume est disparue parce que notre siècle a trouvé de nouvelles formes plus efficaces, pour ne pas dire plus barbares, pour remplir une telle fonction.

Le soliste n'apparaît pas dans les trois mouvements comme une personnalité isolée ou comme un héros. Il est le président d'un ensemble fait de parties isolées qui s'attaquent mutuellement. Le premier mouvement, *Toberac*, est vu, d'un point de vue technique avec ses séries rythmiques comme apparentées avec les méthodes d'Alban Berg ou du jeune Olivier Messiaen.

Le second mouvement est caractérisé par les instruments strictement à percussion (et à hauteur indéterminée). Ils sont traités de manière synchrone avec l'orchestre. On pourrait parler ici d'un « orchestre préparé ». La structure rythmique des percussions fait face à la structure harmonique de l'orchestre et mène au thème constitué par la réponse lyrique du vibraphone solo. Il est clair dans ce mouvement que le titre de *Rough Music* signifie textuellement « musique rébarbative ». Le fait que le titre du second mouvement soit *Shivaree* permet à l'auditeur d'établir un lien entre « Charivari » et le

Ku-Klux-Klan mais les allusions à l'Amérique sont dans la musique de ce mouvement aussi peu perceptibles que les allusions aux éléments basques du premier (« Toberac », comme « Charivari », semble « sonner » comme ce qu'il veut dire).

Alors que les deux premiers mouvements représentent de pures manœuvres, le troisième reprend le charivari comme une partie sérieuse et réelle. Il est caractérisé par un climat musical résolument différent et porte le sous-titre de « pour Henri Sauguet, au tombeau de Monsieur le Pauvre ». L'objet du scandale est la valse d'Érik Satie, *Je te veux* (évoquée par ses contours mélodiques) et la valse de Sauguet tirée de son ballet *Les forains*. Henri Sauguet au moment de la composition était le doyen des compositeurs français et le survivant célèbre de « l'École d'Arcueil » dont le maître était Érik Satie qui aimait être appelé « Monsieur le pauvre ». Je souhaitais présenter ici la musique de Satie et de Sauguet dans toute leur simplicité en opposition à toutes les formes de violence, morales et physiques, des mouvements précédents. La reconnaissance de l'esprit de Satie et de Sauguet se perçoit dans les harmonies et les rythmes « blancs » et « incolores » au début du mouvement. Après le quasi chromatisme total des mouvements précédents, ceci peut sembler apaisant. Tout comme le parfum de tout ce qui est naturellement parisien à l'apogée du music-hall et du café-concert. Tous les motifs de ce final représentent jusque dans leurs plus infimes détails une réflexion complexe de la richesse cachée de ces deux endroits originaux.

HK Gruber

Zeitstimmung

« Das Worrrrrrr ist schon Musik ! » [Le mot est déjà musique]. C'est son credo. Cette phrase est HK Gruber même. Le compositeur viennois (un ancien membre des Petits chanteurs de Vienne) est un Don

Quichotte de la mélodie du langage. Les moulins à vent de Gruber sont les écoles de musique tout à fait normales d'où sortent les jeunes chanteurs et chanteuses diligents qui peuvent tout chanter, parfois même la musique du 20^e siècle, mais une partition de HK Gruber qu'à grand peine. Gruber ne réclame pas d'expérience : il ne fait pas partie de ceux qui sont intéressés à l'accroissement des formes d'expression sonores. Gruber n'est pas un avant-gardiste. Sa Dulcinea s'appelle « compréhension du texte ». Prononciation appuyée des consonnes, des « r » qui roulent puissamment, des sifflantes qui fouettent et des voyelles claires au lieu de grassements sont les ingrédients qui rendent perceptible le chanté dans le chant.

Encore aujourd'hui, Gruber présente de préférence personnellement son idéal vocal. Lui qui au-delà également des frontières autrichiennes est reconnu comme un interprète sans pareil des œuvres de Eisler et de Weill, ainsi qu'un inimitable « chansonnier », pour lequel d'innombrables compositeurs autrichiens ont écrit des œuvres taillées sur mesure, accepta volontiers d'honorer la commande de la Sinfonietta de Bornemouth et d'écrire une œuvre vocale pour lui-même : *Zeitstimmung* [Air du temps] sur des textes de H.C. Artmann qui avaient également servi de base à la pièce la plus populaire jusqu'à présent de Gruber : le Pan-Dämonium *Frankenstein*!! (1976-77).

Ce qui rend le chant de Gruber si unique, repose sur un principe simple : pour lui, le chant commence au moment même où l'on parle. « Lorsque nous nous parlons, nous chantons déjà en fait. Car pour capter l'attention, je suis forcé, lorsque je parle, de phraser de manière mélodique. C'est pourquoi je monte et je descends la voix. » Ce parlé immédiat avec sa musicalité faisant partie de suites mélodiques et de sonorités de percussion, changé certes dans un chant artificiel est connu de tout ceux qui ont vu ce chansonnier en concert.

Gruber prit une pile de textes de l'ami poète, le visita à la maison et lui récita, lui chanta plutôt, ses textes. Car le compositeur n'est pas seulement fasciné par la musicalité de ces textes mais aussi par la manière typique avec laquelle Artmann trouve des mots au lieu d'écrire des phrases. C'est ainsi qu'apparaît la poésie d'Artmann qui, vu d'un point de vue superficiel et dans une intonation agréable, créée par des combinaisons inhabituelles et irritantes, des mots chargés d'effet, sans que la sémantique des phrases conventionnelles ne soit abandonnée pour autant. Un exemple du premier texte du cycle qui porte le titre de *Zeitstimmung* que Gruber a repris pour l'ensemble du cycle « an jenem morgen befahl der gottkaiser, seiner melonenbrühe salz statt etwas kandis beizumengen und er trug diesmal seiner gewohnheit zuwider sogar eine tureltaubenjagd an den phantastischen pantoffeln gestickt. » [ce matin là, l'empereur de dieu donna l'ordre que l'on mélange dans son bouillon de melon du sel au lieu de sucre candi et il portait, contrairement à son habitude, des pantoufles fantasmatiques sur lesquelles était brodée une chasse à la tourterelle]. Lorsque l'on observe plusieurs textes d'Altmann, ces mots chargés d'effet apparaissent de manière évidente. Winfried Jacobs : « Des concepts précis, des figures et des expressions deviennent dès lors des motifs, toujours employés, mais gagnent cependant sans cesse de nouvelles significations grâce au contexte qui les entoure en perpétuel changement. C'est ainsi que dans l'univers des certitudes du lecteur se fixent des types de porteurs de signification, des codes même qui perdent cependant finalement dans les transformations constantes de la structure narrative leur signification caractéristique, avant tout leur implication morale. Le résultat est une irritation et une désorientation de l'auditeur qui, tel que le souhaite Artmann, deviennent une dimension particulière de son langage. »

La création de *Zeitstimmung* eut lieu en 1996 dans le cadre du festival de Bath en Angleterre. Dans l'intervalle, quatre textes arrangés par Gruber lui-même ont été développés pour devenir quatre autres pièces (ou fragments?). *Zeitstimmung* dans sa forme actuelle en treize mouvements couvre une arche au contenu dramatique. Jusqu'au huitième mouvement, le cycle traite des contraintes intérieures et extérieures : des numéros de classes en Chine, d'un conte gras qui bazarde les aurores boréales, d'un militaire. C'est entre les neuvième et treizième mouvements que l'on perçoit le chant des oiseaux qui, dans plusieurs variantes, chant du Prater et ballade populaire, nous rapproche de la sagesse d'un constructeur de chevaux de bois arménien, Schnorrhabsdian : peu importe ce à quoi nous parvenons ou à quel moment, nous pouvons tout y mettre.

Zeitstimmung n'est pas une composition amusante. L'humour d'Artmann que Gruber dans son organisation du chant reprend de manière outrée et à la lettre est tout aussi grotesque que tout ce que appelons « absurde » parce que cela nous choque. La peur de « l'atmosphère de l'époque » [*Stimmung der Zeit*] est inscrite dans ces treize textes. C'est pourquoi Gruber a écrit une musique sérieuse : le cycle se base sur une seule série dodécaphonique dont le traitement comportant certes des exceptions – une autre attitude contredirait la nature de Gruber – dicte le déroulement mélodique. Gruber y a arraché une sonorité spectrale chatoyante qui marque le cycle de la première à la dernière mesure.

On entend à l'occasion des effets sonores évocateurs et des éléments de musique populaire ou des rythmes de danse se faulter dans le flux du texte. Mais ces éléments sont tellement enchâssés de manière étroite que parfois le commencement d'un nouveau texte appartient au précédent, une ambiguïté dont Gruber est très conscient. Harmoniquement et instrumentalement, Gruber évite les césures

trop marquantes. La musique se déploie ainsi comme un courant dans lequel on est attiré comme on regarde fasciné un prisme tout en perdant la notion du temps. La musique de Gruber est cristalline et l'oreille s'y affûte. Elle contient plusieurs petits détails comme dans les peintures chinoises de dragons d'or et, finalement, commence le théâtre imaginaire que le compositeur souhaite évoquer. On n'a pas besoin du coup de tam-tam du début suivi de la flûte chinoise pour le suggérer : Gruber a composé ici son « Chant de la terre », volontaire et sans compromis, désespéré et plein d'espoir.

Christoph Becher

Charivari

Charivari, composé en 1981, porte le sous-titre « Un journal autrichien pour orchestre », une allusion à l'histoire de l'Autriche et, avant tout, aux rapports parfois troubles avec elle que l'on constate dans ce pays. L'origine de la pièce est une musique de film que Gruber a composée en 1979 pour la série d'émissions produite par la télévision autrichienne (ORF), *Impulse*, qui se consacrait aux films expérimentaux et qu'il a couchée sur le papier en quelques semaines. Un film de slapstick intitulé *Wiener G'schichten* dans lequel des acteurs comiques comme Kurt Sowinetz et Rudolf Karl jouaient des épisodes typiques de la vie viennoise, du Naschmarkt jusqu'au Tröpfelbad. Il fallait une musique générique et Gruber eut l'inspiration de reprendre l'idée du *Perpetuum mobile* de Johann Strauss avec sa pulsation régulière, cette polka sans début ni fin sur un ostinato de quatre notes à la basse. « J'ai emprunté cet ostinato, je l'ai tendu comme une corde à linge et j'y ai accroché mes commentaires musicaux ». Gruber augmenta l'ostinato jusqu'à une série de douze notes et construisit ainsi une bande sonore.

Peu après l'achèvement et l'enregistrement de la musique de film par l'Orchestre de l'ORF, Gruber

alla à Londres avec la partition et l'enregistrement pour rencontrer le directeur de la nouvelle musique de l'éditeur Boosey and Hawkes, David Drew. Celui-ci avait découvert le compositeur quelques années auparavant, l'avait fait engager par sa maison d'édition et fait connaître internationalement. Drew se montra impressionné par la musique. Peu de temps après, il dit, mi-moqueur, mi-sérieux, au compositeur que celui-ci avait des dettes envers Strauss puisqu'il avait utilisé le thème de son *Perpetuum mobile*. Drew suggéra à Gruber de s'acquitter de cette dette en écrivant, à partir de la musique du film, une pièce pour orchestre. C'est ainsi que naquit *Charivari*.

Gruber commence la pièce comme Strauss la termine : avec un thème en ostinato. Déjà chez Strauss, il émane du thème une certaine inquiétude et il nous fait passer de la légèreté vers la crainte par un accord soutenu par le tam-tam. En peu de temps, la plaisanterie musicale, que Strauss avait composée en 1861 comme signe pour les rondes de danses et de plaisirs qui ne se terminent jamais de la société viennoise pour la saison des bals se transforme en sérieux amer.

Chez Gruber, l'ostinato « Perpetuum » qui devient de plus en plus inconfortable est une allusion du compositeur à la manière dont l'Autriche refoule sa complicité dans les horribles développements politiques et essaie de se cacher derrière un masque. Le *perpetuum* passe par une valse quelque peu claudicant sur laquelle survient une marche quelque peu militante. Au moment où le motif de *perpetuum*, la valse et la marche se font entendre simultanément, la façade du confort agréable tombe et les échos d'une suite de catastrophes se font entendre. Mais, « heureux celui qui oublie », la musique retrouve son allure première et « le bon vieux temps » renaît avec une citation de *Wiener Blut*. Un jodler s'élance sous une forme agrandie du motif de *perpetuum*, mais sonne plutôt déformé.

À partir de cet agrandissement, le thème de Big Ben se déploie aux cloches, aux basses et aux timbales. L'apparition de la sonnerie du Big Ben londonien tient à la fois à une explication historique et une autre personnelle. L'historique : Gruber veut nous rappeler que les Anglais étaient les alliés de l'Autriche libre durant l'une des catastrophes mentionnées. La personnelle : Gruber fait allusion au fait que c'est par l'Angleterre – les éditions Boosey and Hawkes – qu'il a été pour ainsi dire « libéré » en tant que compositeur de sa « régionalité » pour passer au niveau international. Mais Gruber n'a pas vendu son âme pour autant car *Charivari* est une musique totalement autrichienne et de première qualité qui unit l'âge d'or de Strauss à notre époque, en passant par Mahler et Berg.

Après la création de l'œuvre en 1983 assurée par le London Sinfonietta sous la direction de Simon Rattle au Queen Elizabeth Hall à Londres, Drew suggéra d'augmenter les effectifs de la pièce pour davantage de cordes et ainsi remplir toutes les conditions pour en faire un morceau de bravoure pour un orchestre au grand complet. La nouvelle version fut créée en 1984 par l'Orchestre symphonique de Vienne sous la direction d'Iván Fischer. Depuis que Franz Welser-Möst il y a quelques années a joué cette pièce en compagnie du *Perpetuum mobile* de Johann Strauss avec l'Orchestre philharmonique de Vienne et l'Orchestre de Cleveland, HK Gruber suggère ce couplage lors d'une interprétation de *Charivari* et nous respectons ce souhait sur cet enregistrement.

Avec le titre de *Charivari*, Gruber renvoie à un usage populaire : les exclus de la société, les briseurs de tabous étaient stigmatisés par les populations des villages au moyen d'articles de cuisine et d'autres objets quotidiens avec du tapage devant leurs maisons. La masse contre l'individu. Pendant le règne de Napoléon III en France, un journal satirique

publié à Paris s'appelait *Charivari*. On peut interpréter l'œuvre de Gruber comme une satire politique mais il est également facile de simplement se laisser emporter par la brillance de la musique.

Rainer Lepuschitz

Heinz Karl (HK) Gruber est né à Vienne en 1943. Il commence à étudier le piano à l'âge de six ans puis fait partie des Petits Chanteurs de Vienne où il reçoit une éducation vocale complète qui lui servira plus tard lorsqu'il se produira en tant que chansonnier. Il étudie ensuite la contrebasse avec Alfred Planyavski et Ludwig Streicher et, à partir de 1963, est le premier contrebassiste solo de l'Orchestre des Tonkünstler de Basse-Autriche. De 1969 à 1988, il est membre de l'Orchestre symphonique de la radio autrichienne (ORF), aujourd'hui appelé le RSO-Wien. À partir de 1961, Gruber fait également partie de l'ensemble die reihe dont il devient le directeur artistique en 1983, un poste qu'il occupait toujours en 2006.

HK Gruber étudie la composition avec Alfred Uhl et Gottfried von Einem. Les cours d'analyse avec Erwin Ratz, un élève de Schönberg, sont également importants pour son développement. Il perçoit internationalement en tant que compositeur avec le « Pan-Dämonium » pour chanteur et orchestre, *Frankenstein!!* sur des textes du poète respecté et ami H.C. Artmann. La création, avec une traduction anglaise des textes, a lieu en 1978 à Liverpool sous la direction de Simon Rattle avec le compositeur assurant la partie vocale.

L'œuvre de Gruber comprend deux concertos pour violon avec les titres de *aus schatten duft gewebt* et *Nebelsteinmusik*, un concerto pour violoncelle écrit pour Yo-Yo Ma, le concerto pour trompette, *Aeriel*, écrit pour Håkan Hardenberger, *Zeitfluren* pour ensemble et *Dancing in the Dark*, créé en 2003 par l'Orchestre philharmonique de Vienne.

Parmi les œuvres musico-théâtrales de Gruber, mentionnons l'opéra *Gomorra* et celui en un acte, *Gloria von Jaxtberg*. En 2005, l'adaptation musicale de *Herr Nordwind* de H.C. Artmann est créée à l'Opéra de Zurich.

HK Gruber est aussi connu internationalement en tant qu'interprète. Il dirige notamment l'Ensemble Modern, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre de la radio de Francfort, l'Orchestre philharmonique de la BBC, l'Orchestre philharmonique de Radio-France, l'Orchestre RSO-Wien, le Los Angeles Philharmonic New Music Group, la Camerata de Salzbourg et le Birmingham Contemporary Music Group. Gruber se produit également en tant que chansonnier avec l'Orchestre de Philadelphie et au Carnegie Hall de New York avec des œuvres de Schönberg jusqu'à Maxwell Davies. Gruber est particulièrement apprécié pour ses interprétations de la musique de Kurt Weill et de Hanns Eisler.

Né à Salzbourg, **Martin Grubinger** reçoit ses premiers cours de percussion de son père à l'école de musique de Mondsee. Il étudie par la suite au Bruckner-Konservatorium de Linz et au Mozarteum de Salzbourg. Parmi ses professeurs, on compte Leonhard Schmidinger, le virtuose du vibraphone Bogdan Bacanu, Peter Sadlo, L.H. Stevens et Keiko Abe. Martin Grubinger remporte de nombreuses compétitions internationales, notamment la 24^{ème} Compétition internationale à Lugano en Suisse, le Yamaha Music Foundation of Europe, le Concours moderne à Biel en Suisse et Gradus ad parnassum en Autriche. Il est le plus jeune finaliste, seize ans, à figurer dans la finale de la prestigieuse compétition de marimba à Okaya au Japon.

En peu de temps, le jeune musicien s'est imposé sur la scène internationale en tant que soliste. La carrière du « multipercussion artist » (comme il se décrit dans sa biographie) l'emmène au Donaufesti-

val, au festival de Schleswig-Holstein, à celui de Bregenz et dans plusieurs salles de concerts importantes. Il se produit avec des ensembles aussi réputés que le Klangforum Wien, l'Ensemble die reihe, la Camerata de Salzbourg, le Bruckner-Orchester de Linz et l'Orchestre philharmonique de Bregenz sous la direction notamment de Rafael Frühbeck de Burgos et de Simone Young. Il participe à plusieurs émissions de télévisions (ZDF, arte, SAT 1, ORF).

L'Orchestre des Tonkünstler (Tonkünstler-Orchester Niederösterreich) est l'une des institutions les plus importantes de la culture musicale autrichienne traditionnelle. Son répertoire et sa culture musicale reposent sur près de cent ans d'histoire ainsi que sur une tradition d'excellence dans l'interprétation. Sous la direction de son chef principal, le dynamique Kristjan Järvi, l'orchestre emprunte cependant de nouvelles directions avec une programmation nouvelle et un vaste programme de projets musicaux orientés vers les jeunes. Au point de vue historique, la Tonkünstler-Sozietät est la plus ancienne association musicale de Vienne et organisait déjà des concerts à l'époque de Mozart et de Haydn. Son nom, le Verein Wiener Tonkünstler-Orchester a été repris au début du 20^e siècle. Son premier concert a lieu en 1907 au Musikverein de Vienne. En 1946, reprenant la tradition du Tonkünstler, l'Orchestre symphonique de la province de Basse-Autriche reçoit le nom d'Orchestre des Tonkünstler de Basse-Autriche. La liste des chefs principaux comprend Walter Weller, Miltiades Caridis et Carlos Kalmar à qui, en 2004, le jeune Kristjan Järvi, né en Estonie mais formé aux États-Unis succède. Parmi les chefs invités qui se produisent à la tête de l'orchestre, mentionnons Mariss Jansons, Zubin Mehta, Christoph von Dohnányi, HK Gruber et Jeffrey Tate. L'orchestre est domicilié à Vienne et en Basse-Autriche. À Vienne, trois séries d'abonnements sont pré-

sentées dans la célèbre salle dorée du Musikverein. La résidence de l'orchestre en Basse-Autriche est le Festspielhaus de St.-Pölten à l'architecture audacieuse. À l'été 2007, l'orchestre déménagera dans sa nouvelle résidence d'été au Palais Grafenegg. Le Palais récemment rénové offrira une scène à ciel ouvert ainsi qu'une salle de concerts additionnelle.

Kristjan Järvi est né à Tallinn en Estonie mais, encore enfant, déménage avec sa famille à New York où il grandit dans la grande variété musicale de Manhattan. Il étudie le piano à la Manhattan School of Music avec Nina Svetlanova et la direction mais ses intérêts vont bien au-delà de la musique classique, ce qui se reflétait en 2006 par ses deux postes : chef principal de l'Orchestre des Tonkünstler ainsi que de l'ensemble Absolute de New York qu'il a fondé en 1993. Sous la direction de Järvi, l'ensemble Absolute couvre un répertoire qui s'étend de la musique baroque jusqu'au rock et se produit dans les salles de concerts et les festivals les plus importants au monde. Järvi travaille pendant trois ans en tant qu'assistant à l'Orchestre philharmonique de Los Angeles et fait ses débuts de chef au Hollywood Bowl. Pendant quatre ans, il est chef principal de l'Orchestre symphonique de l'opéra de Norrland à Umeå en Suède. Il se produit en tant que chef invité avec des ensembles aussi réputés que l'Orchestre national de Russie, l'Orchestre symphonique de Bamberg, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, le Royal Philharmonic Orchestra de Londres, l'Orchestre symphonique de la BBC, l'Orchestre Hallé et l'Orchestre symphonique de la radio de Berlin. Son répertoire comprend les grandes œuvres symphoniques viennoises de la période romantique et du 20^e siècle ainsi que la musique contemporaine (il dirige des créations d'œuvres de Erkki-Sven Tüür et de Peeter Vahi ainsi que des compositions d'Arvo Pärt).

Zeitstimmung

1. golddrachen

nachdem die golddrachen zahm geworden waren,
malte man sie nur noch
mit farbiger tusche oder blauem lack auf
sommerliche vasen,
kästchen, seidendrapieren und papyrusrollen
und es ging auch so.
mit der zeit jedoch wurden die zeichnungen
vereinfachter und mehr
abstrakt, was bezeugt, daß dazumal mancher
unter den chinesen
es nicht für eine große kunst hielt, schulmeister
zu werden.
es war am anfang eines kleinen dezembers,
und der klatschmohn
hatte begonnen eine nebelferne melancholische
fabel zu sein,
als man im schneeverrieselten pinienwäldchen
außerhalb der
residenz der ungehorsamen feng-mi den
schöngeschminkten kopf abschnitt.
an jenem morgen befahl der gottkaiser,
seiner melonenbrühe salz
statt etwas kandis beizumengen
und er trug diesmal
seiner gewohnheit zuwider sogar eine turteltaubenjagd
an den phantastischen pantoffeln gestickt.
dies alles wird natürlich weder bei jahrmärkten noch auf
antiquierten misterienbühnen gezeigt. und selbst die
klassenzimmer der historie atmen eine frische
frühlingsnahe zeitstimmung.
die moral ist hier leicht zu entnehmen wie etwa
aus einem sehr deutlichen taschenkalender:
schulen sind immer aus schilfrohr oder bambus
grün zwischen
dem gartenbeet der stadtviertel aufgepflanzt,
und die lehrerinnen
der kleinen mädchen haben jettschwarzes haar.

Time Shadow

1. gold-dragons

after the gold-dragons had all been tamed,
they were only painted
in colourful inks or in blue lacquer on
summery vases,
caskets, papyrus scrolls and silken draperies –
which was alright.
but as time pass'd by, the drawings grew a lot simpler
and more abstract,
which shows that in those days
not a few chinamen
regarded it a piece of cake to become
a schoolmaster.
'twas at the beginning of a tiny december –
and the poppy
was turning into a melancholy fable –
far from any haze
when in the snow-beflutter'd juniper grove
outside of the
royal court the prettily painted fengmi
had her obstinate head cut off
that very morning the divine emperor
had melon broth with salt,
not sugar candy, serv'd to him
and for this occasion
and contrary to his custom he wore his fantastic slippers
on which a turtle dove hunt had been stitch'd.
but none of this is shown either at fun fairs
or at antiquated mystery theatres, of course
and even the classrooms of this story breathe
a fresh waft of time like springtide.
the moral here is easy to glean,
as if from a very explicit pocket diary:
schools are always made of reeds or bamboo
green between
the beds of municipal allotments,
and the little girls' governesses
all have jet black hair.

2. exempel der pyrofilie

um der wahrheit
die ehre zu geben
sagt der böse kaspar
muß ich gestehen
daß ich eigentlich
schon genügend frauen
geschändet habe ...
seid gerecht:
ich verdiene
ein sehr gut!
wohlan:
ich will versuchen
es aufzugeben
um brandstifter
zu werden ...
ein bedeutungsvoller
wechsel zum schaden
der agricultur ...
und kaspar tritt
an das letzte
seiner opfer heran
und spricht:
luzia mein schönes
vergiß o vergiß
was einstmal's war
und sei
ein gutes gutes kind ...
hier!
nimm und wirf dies laternchen
dem bauer ins heu ...
und luzia mit bebender hand
nimmt und wirft
das gläserne kästchen
sswscht
durch die nacht ...
heii
wie da die flammen hochzuckeln
bis hinauf
in die verschwindenden sterne ...

2. an example of pyromania

to be perfectly honest
with you
said wicked kaspar
i must confess
that actually
i've already ravish'd
enough women...
be fair:
i deserve
ten out of ten!
alright:
i shall attempt
to give it up
for an arsonist's
career...
a significant
change but a loss
to agriculture...
and kaspar approaches
the last of
his victims
and says:
lucia my darling
forget oh forget
what once did pass
and be
a good, obedient child...
here!
take and cast this lantern
into the farmer's hay...
and luzia, hands a-tremble,
takes and throws
the glassy casket
wwoossh
into the night
whee
just watch the way the flames flicker
and shoot up
to the dwindling stars...

welch exempel der pyrofilie!

.....

wie merkwürdig

denkt kaspar...

was doch eine sittlich gefährdete

frau nicht alles im stande ist ...

3. die zeit der fliegenden fische

bricht die zeit der fliegenden fische an, beschweren
sich die wetterhähne, sie fürchten um ihre türme, die
grundfesten ihres wissens: inneres der sternerde.

4. eine laus im uhrgehäuse

eine laus

im uhrgehäuse ...

o zeus!

eine laus

zwischen

den zähnen

der zeit ...

wenn die

räderchen

erst einmal

den juckreiz

verspüren

dann

ist es

aus ...

5. caspar, ein meister

caspar

ist im stande

eine gaslaterne

mit einer tulpe

zu erschlagen –

er ist ein meister

der unglaublichsten

vergehen ...

what an example of pyromania!

.....

how curious

thinks kaspar...

the things a morally endanger'd woman

is quite capable of...

3. the age of the flying fish

if the age of the flying fish dawns, the weather-cocks,
they'll gripe, they fear for their towers, the foundations
of their knowledge: the essence of star gazing.

4. a louse in the watch case

a louse,

a louse in the clock case...

o zeus!

a louse

between

the cog wheels

of time...

when,

when the ratchet wheels

start to feel the itch, feel

that itch and twitch

then that

then

that was

that

5. caspar, a master

caspar

is quite able,

to smash a gas street lamp,

into pieces,

with a tulip,

he is a master

of the most monstrous

misdoings...

6. wer in die hölle kommt

wer in die
hölle kommt
hat den hintern
im brodeltopf –
wer in den
himmel kommt
denkt sich
erleichtert:
na servus
da hab ich
wieder einmal
verdienterweise
glück gehabt ...!
wie man sich
sesselt
so sitzt man ...
wer nun
in die hölle
fährt
darf sich
einen kommoden
bratspieß
aussuchen ...
wer aber in den
himmel steigt ...
hat eine auswahl
in schäferwölklein
zum draufhocken ...
wie man also
daraus ersieht
ist nicht nur
im diesseits
sondern auch
im jenseits
alles
auf das wohl-
oder übelergehen
unsrer hinterseite
abgestimmt ...

6. he who lands in hell

he who
lands in hell
finds his backside
in a stew pot –
he who
ascends to heaven
thinks
in relief:
well
i'll be,
so once again,
i've had the luck
that i deserve...!
as you make
your chair
so must you sit...
and he who
descends
to hell
may choose
a comfy
roasting spit
for himself...
but he who ascends
to heaven
has a pretty choice
of fleecy clouds
to sit upon...
as one may
gather
from this
not only
in this world but
also in the next world
it's simply
the well
or ill-being
of our sit-up-ons that
is thought of

7. der graf mit dem einglas

der graf mit dem einglas aß von den kuchen
er hatte ein nordlicht verkauft er war reich
eine lange reihe ford neunzehndreißig hielt
vor der villa die puppen kamen es donnerte stark
eine um die andre kam zu dem grafen gesichter
wie milch und porzellan es donnert im winter
den grafen reute der verkauf des nordlichts
er war reich die puppen erschienen zum tee
es donnerte stark der graf mit dem einglas
ließ kuchen servieren man trank dazu tee
der graf vertrieb sich die zeit mit den puppen
er war reich es donnert im winter noch kuchen
meine puppen sagte der graf mit dem einglas
sind wie milchporzellan es donnerte stark
das nordlicht kam in die hand eines führers
der kommandierte es rasch und direkt an die front
es donnert stark die puppen erzitterten sehr
sie meinten zu sterben sie tranken viel tee
das nordlicht erschien vor dem feind es war
bald von kugeln durchlöchert es donnerte stark
es donnert im winter dem grafen entglitt oft
das einglas es fiel zwischen kuchen und tee
es reute ihn sehr das nordlicht verschachert
zu haben das trieb nun durchlöchert im wind
der graf war sehr reich und es donnert stark
die puppen die sagten adieu sie gingen hinaus
ein ford um den andren verschwand sie traten so
zart die pedale die puppen der graf war sehr reich
es reute ihn sehr das nordlicht durchlöchert
zu sehen er trank etwas tee es donnerte stark

8. gewehr bei fuß

gewehr
bei fuß
habt acht

7. the count with the eyeglass

the count with the eyeglass ate a small pastry
he'd sold an aurora borealis he was rich
a lengthy row of ford thirty-nines stopp'd
before the villa the dollies came the thunder roar'd
they came one by one to the count with faces
like milk and porcelain it thunder'd in winter
the count regretted selling the aurora
he was rich the dollies turn'd up for tea
the thunder roar'd the count with the eyeglass
had pastries served up to which they drank tea
the count whil'd away the time with the dollies
he was rich it thunder'd in winter more pastries
my dollies said the count with the eyeglass
are like milk-porcelain the thunder roar'd
the aurora fell into the hands of a leader
he order'd it straight and postehaste to the front
the thunder roar'd the dollies trembled like leaves
they fear'd for their lives they drank lots of tea
the aurora appear'd to the foe and it was
soon riddl'd with bullets the thunder roar'd
it thundered in winter how often
the count lost his eyeglass to find it twixt pastries and tea
he deeply bemoan'd selling off his aurora borealis
which floated like a sieve in the wind
the count was very rich and the thunder roar'd
the dollies all said adieu and went outside
one ford vanish'd after another they stepped
so softly on the pedals the dollies the count was very rich
he was grieved by the sight of the aurora riddled with
bullets he sipp'd at his tea the thunder roar'd

8. present arms

present
arms
'tention

gewehr um
ruht
habt acht
ruht
habt acht
links
um ...
rechts
um ...
ist es
sehr dumm
wenn
ein vogel
im baum
pfeift ...?

9. schnorrhabardian

ich bin schnorrhabardian
der armenier
und nebenbei
ein verfertiger von holzpferden.
eine schwarze wunderstute
ist mein letztes meisterwerk
sie entließ gestern meinem atelier
ebenhholz war ihr geglätteter leib,
helles elfenbein die beine,
die schönen augen aus feinem rubin
sahen nach westen und nach osten ...
nun ist mir meine ebendunkle dahlie,
meine zarte, hübsche wunderstute
nach süden entlaufen!
ich bin sehr traurig
aber sie:
rennt einen musikalischen galopp
durch die städte und länder
ihre hufe schlagen seltene
klangeffekte aus sand und stein
und schlaue gendarmen suchen vergeblich
nach ihr zu schießen,
sie kommen nie dazu

about turn
halt
'tention
halt
'tention
left
turn...
right
turn...
is it
so dumb
when
a bird
chirps in
a tree...?

9. shnorrhabardian

i am shnorrhabardian
the armenian
and by the way
a fashioner of wooden horses.
my latest masterpiece
is a wondrous jet black mare
she bolted last night from my atelier...
her burnish'd trunk was made of ebony,
palest ivory her legs,
her lovely eyes of finest ruby
look'd to the west and to the east...
but now my ebon-dusky dahlia,
my pretty, gentle wonder-mare
has run off to the south!
my heart is so sad
but she
goes at a musical gallop
through the cities and countries,
her hoofs beating the rarest
sound effects on sand and stone
while crafty coppers try
to shoot at her in vain,
they never get that far,

der liebe vogel nachtigall
 piekt jedem den finger vom abzug
 daneben!
 schreit mein sergeant und setzt
 den stutzen vor die zehe ...
 würde nun einer wirklich
 einmal treffen –
 und das weiß nur ich,
 schnorrhabardian, der verfertiger
 so platzte diese stute
 in zwei sorgfältig gehälfte teile
 und aus dem geöffneten leib kämen:
 ein adliger prinz mit einer verführten
 im dichten sandsturm vor samarkand,
 ein klavierspielender mohr aus einem
 hinterhof der kasbah von moskau,
 eine tätowierte rosenverkäuferin
 aus saratow an der unteren volga,
 der zahme tiger des sultans von balkh
 schnurrend, knurrend, murrend,
 mit pfoten die nach nelken duften,
 eine portugiesische dame
 mit gestärkten unterröcken,
 nach denen sich sogar ein geeichter
 kommunist umdrehen würde,
 die reizend verwirrende anmut
 einer stenotypistin aus peking.
 mit aber nur einem auge oberhalb der nase
 und der liebe herr kyklops selber,
 schnurrbärtig, hager, tänzelnd,
 gelbäugig, leutselig und fesch wie tamerlan
 der verschlänge alle gendarmen –
 mahlzeit, meal-time, dschasch-dsamanák! –
 von tiflis-city bis zur halbinsel kola ...
 wieso die ganzen dinge in den bauch
 der schönen stute kommen, fragen sie?
 nun, ich habe sie hineingetan,
 denn ich bin schnorrhabardian,
 ein verfertiger
 von hölzernen pferden!

the darling little nightingale
 pecks, pecks their fingers from the triggers!
 miss'd her!
 my sergeant yells, and rests
 his carbine at his toes...
 should someone someday really
 hit her –
 as known only to me,
 schnorrhabardian, her fashioner –
 this mare would burst into
 two carefully divided pieces
 and from her hollow body would come:
 a lofty prince with an abductee
 in the dense sandstorm by samarkand,
 a piano-playing moor from a
 courtyard of the casbah of moscow,
 a tattooed lady rose seller
 from saratov on the lower volga,
 the tame tiger of the sultan of balkh,
 roaring, snoring, clawing
 with paws that are perfum'd with clove oil,
 a portuguese señora
 with starch'd white petticoats,
 which would make even a hard-nos'd
 communist stop and stare,
 the charming confounding grace
 of a shorthand typist from peking,
 but with just one eye there above the nose
 and dear mister cyclops in person,
 mustachio'd, scrawny, mincing,
 yellow-skin'd, affable and dapper as tamerlan!
 he'd gobble up all the policemen
 mahlzeit, mealtime, jashtsamañák –
 from tiflis-city to the kola peninsula...
 but how did all these things land
 in the lovely filly's belly, you might ask?
 well, i plac'd them in there,
 for i am schnorrhabardian,
 a fashioner
 of wooden horses!

10. wenn du in den prater kommst

wenn du in den prater kommst,
laß den armen wurstel grüßen,
leg ihm dein herz aus marzipan
vor die abgeschmorten füße ...

und gib ihm, wenn er weinen sollt,
aus rotem paprika drei röschen;
und trockne ihm die tränchen ab
mit deinem weißnylonen höschen ...

der wurstel war ein held im krieg
vor dem feind verlор er die füße;
als invalid nach dem praterbrand
verdiente er sehr deine küsse ...

wenn dann der puppenspieler schrie,
und schölte dies wär ein inzest –
so hau ihm halt auch die beine weg ...
das hilft gegen weitere fallsucht ...!

wer dem wurstel keine liebe gönnt,
wie der quälmeister der marionetten
ist selber kein schuß pulver wert
und soll sich auch fußlos gfretten.

doch gehst du nachher zu mama heim,
so schmink dich noch vorher frisch,
damit nur keiner vom wurstel merkt
wie er dir deine lippen verwischt ...

11. die sintflut

als er die luke der arche öffnete
lag ihm eine nasse welt zu füßen
gott rundum in den fernen tälern
dunkelhäutig schlamm landschaft
gott in ersten strahlen des tages
vierzig tage und vierzig nächte
hatte die sintflut gedauert aber
was übrig blieb ein moosgrüner apfel
auf einem berg dessen name vergessen

10. if you're going to prater fair

if you're going to prater fair,
send poor old wurstel my greetings,
and place before his burnt-off legs
your heart of sugar icing.

then give him a red paper rose
to dispel his fretful fancies
and wipe the tears from out his eyes
with your nice white nylon panties...

old wurstel came back from the war,
a hero but both legs missing;
an invalid since the prater fire
he truly deserves your kissing...

and if the puppet player shouts
and screams that this is incest –
then knock off his two legs as well...
that'll cool his morbid int'rest...!

he who grudges wurstel a bit of love,
like the despotic puppeteers,
is not worth tuppence and should try
wurstel's legless vale of tears...

but if you then go home to mum,
first do your face young misus,
so no one sees your lips are smudg'd
from all of wurstel's tender kisses...

11. the deluge

as he open'd the hatch of the ark
he discovered a wet world before him
god all around in the distant valleys
tawny-skinn'd mud landscapes
god in the first blush of daybreak
forty sunrises and forty sunsets
had passed during the deluge
but what was left behind? a moss-green apple
on a mountain whose name is forgotten

12. mene tekel

drei mohren stehn im felde
und pflücken reis und tee,
doch auf der hazienda
schlürft ein tyrann café.

er schwitzt in weißem leinen
so manchen liebestraum,
und voll von ordenssternen
schwankt sein bananenbaum.

creolin auf veranda
mit fächer vor dem mund,
lacht ihr creolenlächeln
ins aug dem schweinehund.

der ara in den zweigen
kennt weder moll noch dur,
er lallt aus lila lunge
hinaus in die natur.

die mohren sind erschöpft
vom heißen sonnenbrand,
sie trinken kühlen brantwein
den flachmann in der hand.

der obrist siehts, er wütet,
wirft tassen an die wand
ein schreckenbarbarossa
aus portugiesenland.

da, plötzlich auf der mauer,
erscheint in blanker schrift:
kreuz mene tekel pharsin,
mann, im kaffee war gift!

der obrist sehr erbleicht,
noch blasser als die wand:
soll ich denn nimmer sehen
den heimatlichen strand?

die mohren hörns und kichern
in bittrem tee und reis;
im busch erklingt die trommel,
erzählt vom paradeis.

12. the moving hand

three moors are in the fields
they're picking rice and tea,
while at his hacienda
a tyrant slurps coffee.

he sweats in his white linen
a dream of love or so,
his medal-studded banana
tree sways to and fro.

a creole on the veranda
her mouth behind a fan,
she smiles her creole snigger
straight at this caliban.

the macaw perch'd on the tree-top
fills lilac lungs with pride,
and heedless to notation
regales the countryside.

the moors are all exhausted
from the blazing sun,
they pass around their hip flasks
and swig their cooling rum.

the col'nel sees them, rages,
throws cups against the wall –
a fearful barbarossa
from distant portugal.

then suddenly this wall is
lit with radiant script:
the coffee cup was poison'd –
gosh! the moving hand has writ!

the col'nel starts to tremble,
turns paler than the wall,
will i never see again
that beach in portugal?

the moors all hear and giggle
midst bitter tea and rice;
the bush resounds to drumming
which tells of paradise.

creolin geht zum geldschrank
sie kennt das kosewort,
der taumelnde haziendero
verschließt sich im abort.

das hat ein ara gesungen,
rebellischer papagei,
sein buntes lied der arbeit
macht alle menschen frei.

13. fenster ins freie

er schloß die türe auf und trat ins zimmer des lebens:
er war erwachsen geworden und betrachtete jeden
zentimeter seines alters im spiegel, das ist es, sagte er.
dann stieg er durch das fenster ins freie, weil er sich
an den vogelkäfig seiner kindheit erinnerte und der
tag schön war.

H. C. Artmann

the creole grabs the strong-box,
she knows its sesame,
the reeling haziendero
cow'rs in th' double-you-see
these strains came from a macaw,
a rebellious parakeet,
its glad song to the workers
sets all the people free.

13. the window into the open

he undid the door latch and enter'd the room of life:
he was a grown up now and examined ev'ry
centimetre of his age in the mirror, there you go, he said.
then he stepp'd through the window into the open,
for he recall'd the parrot-cages from the time of
his childhood and the day was fine.

English translation by Malcolm Green
© 1996 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.



niederösterreich kultur

RECORDING DATA

Recorded in October 2004 (*Perpetuum mobile/Charivari*) and February 2005 (*Zeitstimmung; Rough Music*) at the Musikverein (Großer Saal), Vienna, Austria

Recording producer: Florian Rosensteiner

Sound engineer: Anton Reiningner

Digital editing: Christian Gorz; Elmar Peinelt

Recording equipment: microphones by Schoeps, Sennheiser and AKG; mixed on a Studer 950 Digital console with Dynaudio AIR 20 loudspeakers; recorded on ProTools HD; AKG 240DF headphones

SACD authoring: Bastiaan Kuijt

Executive producers: Robert Suff (BIS), Johannes Neubert (Tonkünstler Orchestra)

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © HK Gruber, Christoph Becher, Rainer Lepuschitz

Translations: Andrew Barnett (English programme notes); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover photograph: © Juan Hitters

Back cover photograph: © Wolfgang Simlinger

Photograph of Martin Grubinger: © Bernd Noelle

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1681 © & © 2006, BIS Records AB, Åkersberga.



TONKÜNSTLER

BIS-SACD-1681



GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE IN WIEN

