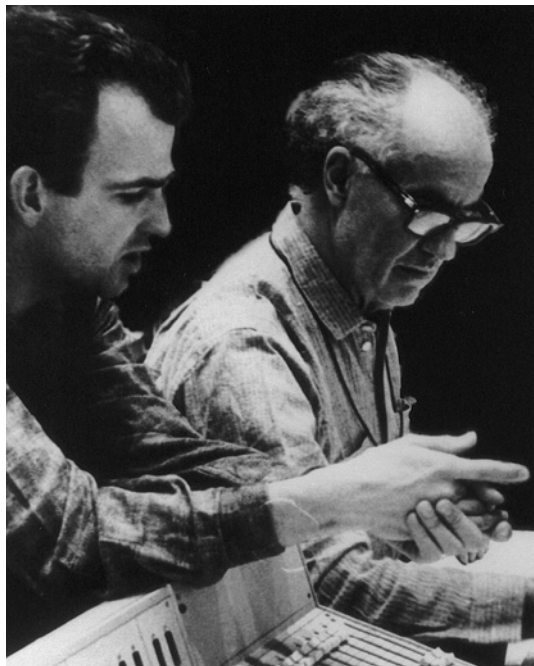


**Luigi Nono**

**Prometeo,**

**Tragedia dell'ascolto**



Peter Hirsch, Luigi Nono (May 1986, Köln)

## LUIGI NONO (1924–1990)

PROMETEO, TRAGEDIA DELL'ASCOLTO (1981/1985)  
 for singers, speakers, chorus, solo strings, solo winds, glasses,  
 orchestral groups, and live electronics  
 Arrangement of texts by Massimo Cacciari

### SACD 1

1	I. PROLOGO	20:07
2	II. ISOLA 1°	23:06
3	III. ISOLA 2°	
	a) IO–PROMETEO	18:03
4	b) HÖLDERLIN	08:10
	total time	69:38

### SACD 2

1	c) STASIMO 1°	07:48
2	IV. INTERLUDIO 1°	06:41
3	V. TRE VOCI a	12:05
4	VI. ISOLA 3°–4°–5°	17:10
5	VII. TRE VOCI b	06:48
6	VIII. INTERLUDIO 2°	05:01
7	IX. STASIMO 2°	08:56
	total time	64:54

Petra Hoffmann, Monika Bair-Ivenz, *soprano*  
Susanne Otto, Noa Frenkel, *alto*  
Hubert Mayer, *tenor*  
Sigrun Schell, Gregor Dalal, *speakers*

Solistenchor Freiburg

Monika Wiech, Elisabeth Rave, Svea Schildknecht, *soprano*  
Birgitta Schork, Evelyn Lang, Judith Ritter, *alto*  
Thomas Gremmelspacher, Klaus Michael von Bibra, Martin Ohm, *tenor*  
Uli Rausch, Matthias Schadock, Philipp Heizmann, *bass*

ensemble recherche

Martin Fahlenbock, *flutes*  
Shizuyo Oka, *clarinets*  
Barbara Maurer, *viola*  
Lucas Fels, *violoncello*  
Mike Svoboda, *alto trombone, euphonium, tuba*  
Ulrich Schneider, *contrabass*  
Christian Dierstein, Klaus Motzet, Jochen Schorer, *glasses*

Solistenensemble des Philharmonischen Orchesters Freiburg

Solistenensemble des SWR Sinfonieorchesters Baden-Baden und Freiburg

electronic realization:  
EXPERIMENTALSTUDIO für akustische Kunst e. V.,  
former EXPERIMENTALSTUDIO der Heinrich-Strobel-Stiftung  
des Südwestrundfunks e. V.

André Richard, *director, chorus master, artistic coordination,*  
*spatial sound conception, sound director*  
Reinhold Braig, Joachim Haas, Michael Acker, *sound directors*  
Bernd Noll, *sound technician*

Peter Hirsch, *1st conductor*  
Kwamé Ryan, *2nd conductor*

## PRÄAMBEL

**D** Luigi Nono hat fast sein gesamtes Spätwerk in Zusammenarbeit mit dem EXPERIMENTALSTUDIO des SWR realisiert. Es war das Bestreben und der Wunsch des Vorstands der Heinrich-Strobel-Stiftung und der Leitung des EXPERIMENTALSTUDIOS, den *Prometeo* an seinem Entstehungsort in Freiburg zur Aufführung zu bringen. Mehrere Jahre hat es gedauert, bis es soweit war.

Nach den SACD-Einspielungen von *Das atmende Klarsein* und *Io, frammento da Prometeo*, aufgenommen im Rahmen der Salzburger Festspiele 2001, veröffentlicht bei col legno im Jahre 2003, wird hier die erste Aufnahme des *Prometeo* in Surround-Technik vorgelegt. Auch für diese Aufnahme fanden sich mehrere Mitwirkende, die den *Prometeo* noch unter der Gesamtleitung von Luigi Nono aufgeführt haben, zusammen. Besonders ausschlaggebend war dabei die von Nono mündlich überlieferte Aufführungspraxis, die im weitesten Sinne durch diese Sänger und Musiker sowie auch durch die Mitwirkung des EXPERIMENTALSTUDIOS des SWR wiederbelebt wurde. Sie liegt dieser Aufnahme zu Grunde.

André Richard

## ANSPRUCH (UND) BESCHEIDENHEIT

Luigi Nono »Prometeo« im Aufbruch zu neuen Verhältnissen

Nichts Geringeres als die Entstehung der Welt, von »Gaia« steht am Anfang der »Tragödie des Hörens« *Prometeo* von Luigi Nono. Um nichts Geringeres als um die Rettung der Menschheit geht es darin; und nichts Bescheideneres steht an ihrem Ende als das Aufscheinen einer neuen Utopie aus den Trümmern der Kulturgeschichte.

Nonos »Prometheus« hat sich Großes vorgenommen – und große Themen erfordern nicht selten auch große Mittel. Dies zeigen die verwandten Materialien: Texte und musikalische Anleihen von Hesiod bis Walter Benjamin, von Giuseppe Verdi bis Arnold Schönberg, Euripides oder Gustav Mahler, Aischylos, Robert Schumann oder Friedrich Hölderlin lassen nicht nur – in amalgamierter, gleichsam »verdichteter« Form – die Kulturgeschichte des Abendlands Revue passieren, sie werden von Nono und Massimo Cacciari zugleich auf ihren Beitrag zu einem zukunftsweisenden Geschichtsbewusstsein hin untersucht und ausgewählt.<sup>1</sup>

Das Ausmaß des kompositorischen Anliegens in *Prometeo* spiegelt sich aber auch im Aufwand seiner Realisation: Tatsächlich ist jede Aufführung der Komposition ein exklusives Ereignis, schon allein der personellen wie auch technischen Erfordernisse wegen. Nono verlangt nicht nur vier Orchestergruppen, Chor, Sprecher, zwei Dirigenten, fünf Gesangs- und verschiedene Instrumentalsolisten, sondern er erwartet von diesen Musikern auch ganz spezielle Haltungen zur Musik. Dinge, die der Komponist mit den Mitwirkenden der Uraufführung von 1984 über lange Zeit erarbeitet hat; individuelle Ergebnisse und Vereinbarungen zum Teil, die seither, seit gut zwanzig Jahren also, immer wieder verstanden und tradiert werden müssen. Neben besonderen Bogentechniken der Solostreicher und ungewöhnlichen, oft

geräuschhaften Klängen in extremen Lagen der Solobläser ist es dabei eine große Transparenz und geradezu anti-solistische Zurücknahme, die Nono den Mitwirkenden, gerade auch den Sängern abverlangt. Nicht zuletzt durch die Korrespondenz zur live-elektronischen Klangumwandlung, indem nämlich jeder Musiker gleichsam im Duett mit dem Klangregisseur am Mischpult agiert und erst beide zusammen das klangliche Ergebnis bestimmen, treten Disziplin und eine gewisse Anti-Egomanie an die Stelle solistischer Selbstinszenierung.

*Das atmende Klarsein* heißt, nach Rilke, nicht zufällig eine Komposition Nonos, die im Umfeld des *Prometeo* entstanden ist (und die bis kurz vor der Uraufführung der ersten Version des *Prometeo* von 1984 noch dessen Schlussabschnitt bildete). Eine Überschrift, die auch als Beschreibung der besonderen Haltung in *Prometeo* dienen könnte; einer Haltung, die übrigens den Interpreten ebenso fordert wie den Hörer: Nicht aus lautem Geschrei, großer Geste oder großartigem Gesang, sondern gerade aus der scheinbar selbstverständlichen, kaum beachteten und überwiegend geräuschlosen Bewegung des Atmens entstehen hier »nach spätem Gewitter« (Rilke) Lösung und Klarheit. »*Das atmende Klarsein – ecco: deve essere il tuo Prometeo*«, notierte Massimo Cacciari auf einem Skizzenblatt für Nono, »so muss dein *Prometheus sein*«.

## FERNE NÄHE, SCHWACHE KRAFT

Nonos »großes Thema« erfordert den Kontrast, nämlich neben: groß, laut, schnell und viel, vor allem auch das Gegenteil: wenig, zart, langsam und leise. In der Zurücknahme – der Geschwindigkeit, der Lautstärke, der Ereignisdichte – lässt sich für Nono musikalisch fassen, woraus er angesichts all der historisch bereits gescheiterten Pläne, Revolutionen und Träume der Menschheit neue Hoffnung schöpft. Im Entgegensetzen liegt die Chance auf eine veränderte Wahrnehmung, die allein der Ausgangspunkt zu etwas Neuem sein kann. Texte und Töne klingen daher bisweilen bedrohlich nahe, dann aber häufig wie von ferne herüber, sie tauchen auf wie Erinnerungen aus alter Zeit und verlieren sich wieder im Unendlichen oder an der Grenze des Wahrnehmbaren.

Mit Hilfe der Live-Elektronik lassen sich die Klänge im Raum bewegen und zeitlich versetzen, transponieren, verschleiern und dynamisch variieren. Es sind damit Klänge, die in jeder Aufführung, in jedem neuen Aufführungsraum wieder neu gesucht werden müssen, denn jede Aufführung schafft schon durch die architektonischen Gegebenheiten neue Bedingungen. Der Aspekt des Vorläufigen, des Im-Fluss-Seins spielt hier durchaus eine Rolle und ebenso das Element des Unvorhersehbaren, Überraschenden. Verunsicherungen und Fragen sind Grundelemente, man könnte irritierenderweise sagen: die *Grundfeste* des Stücks. Sie sind es, weil für Nono im Suchen, Fragen und Unsicher-Sein die anstrengenden Bedingungen für die menschliche Kultur liegen, zugleich aber auch ihre spezifischen Möglichkeiten und Hoffnungen. Geradezu programmatisch erscheint etwa in der Mitte des *Prometeo* eine Strophe aus Friedrich Hölderlins *Schicksalslied*, das von den niemals ruhenden, ins Ungewisse geworfenen Menschen kündigt. Analog zum im Text beschriebenen

Schicksal der Menschheit irrt hier auch die Musik umher, verliert sich der Gesang im Unendlichen der live-elektronischen Verzögerungen und Bewegung im Raum und ist doch zugleich und gerade in dieser Bewegung von berückender Schönheit. Das klanglich Ferne scheint uns besonders nah zu berühren; in der Zerbrechlichkeit der Musik liegt zugleich ihre Kraft.

## TRAGÖDIE DES HÖRENS

Luigi Nonos *Prometeo* ist keine Oper. Es gibt keine Bühne, keine Charaktere, keine handelnden Personen. Und es wird (im engeren Sinne) auch keine Geschichte erzählt. Die einzelnen Abschnitte folgen nicht unbedingt logisch aufeinander; ihre jeweiligen Grundlagen – die gleichsam versprengten Bruchstücke der abendländischen Kulturgeschichte – lassen sich im Hören kaum entschlüsseln. Sie sind zwar unverzichtbare konstruktive Basis des Stücks, aber nur unterschwelliger, verrätselter Teil seiner Botschaft. Nonos Verzicht auf optische, theatralische, zitathafte oder erzählerische Elemente ist wiederum programmatisch. Nicht um eine Geschichte geht es, sondern um *die* Geschichte der Menschheit. Sie aber kann nicht erzählt oder zitiert werden, sondern spiegelt sich in Extremen, in Widersprüchen, Fragmenten, Überlagerungen, Ausdehnungen, Mehrdeutigkeiten in der Musik.

Nicht »Oper« heißt die Komposition *Prometeo* im Untertitel, auch nicht »Azione Scenica« wie frühere Bühnenwerke Nonos, sondern *Tragedia dell'ascolto*: »Tragödie des Hörens«. Das Ohr (und nicht etwa das Auge) ist für Nono das Sinnesorgan, das diese Aspekte auch wahrnehmen kann. Über die Besonderheit des Hörsinns ist über Jahrhunderte nachgedacht worden. Die Ohren seien der Schlüssel zur menschlichen

Kommunikation, befand Immanuel Kant in seiner *Anthropologie*, sie seien das Tor zur Seele, behauptete die Psychoanalyse, nach der jüdischen Tradition sind sie die Tür zu Gottes Wort. All diese Ideen mögen in der »Tragödie des Hörens« mitschwingen. Nono jedoch versteht seinen Akzent auf den Hörsinn nicht zuletzt ganz konkret: Nur mit den Ohren können wir Räume umfassend und detailliert wahrnehmen, nur im Hören lassen sich gleichzeitige Ereignisse rechts und links, vor oder hinter uns realisieren. Erst wenn wir uns aber auf diese Fähigkeiten besinnen, auf ein nicht eindimensionales, nicht lineares oder kausales, auf ein nicht eindeutiges Wahrnehmen und Verstehen von Welt, gelingt es uns, über das Übliche hinaus zu denken, erscheint eine neue, hoffnungsvolle Perspektive.

## REVOLUTION IN MUSIK

Der vor allem in den sechziger und frühen siebziger Jahren politisch engagierte Nono empfand die Geschichte der Menschheit tatsächlich als Tragödie. Viele seiner Kompositionen prangern menschliches Unrecht an, thematisieren politische Grausamkeiten aus Geschichte und Gegenwart. In der Aufdeckung und Aufarbeitung all dieser Schrecklichkeiten begründete Nono auch einen Großteil seines Selbstverständnisses als Künstler. »*Der Kampf gegen den Faschismus und Imperialismus ist mein Lebensinhalt*«, konstatierte Nono noch 1970, und er setzte provokant hinzu: »*Ich bin nur zufällig Musiker.*«<sup>2</sup>

Dieses Selbstverständnis geriet mit der In-Frage-Stellung der linken Utopien fast zwangsläufig in eine fundamentale Krise. Vielleicht nicht zufällig befasst sich Luigi Nonos letztes großes Werk mit Prometheus, dem mythologischen Erfinder und Ret-

ter der menschlichen Kultur. Prometheus, u. a. für Johann Wolfgang von Goethe oder Karl Marx einst Prototyp des aufbegehrenden Revolutionärs, kehrt im ausgehenden 20. Jahrhundert als ein Anderer zurück. Als handelnde Person, als klar definierte Figur löst er sich in Nonos Komposition auf. Als Idee, als Hoffnung auf Veränderung der Verhältnisse richtet er sich auf das scheinbar Unspektakuläre: auf das Langsame und Leise, und fokussiert scheinbar alltägliche Gegensätze: Transparenz wird mit Unschärfe konfrontiert, langen Dauern stehen plötzliche Einzelereignisse gegenüber. Die Darstellung und Neugewichtung dieser Verhältnisse, wie sie sich in Musik wirklichen lassen, können für Nono allererst eine Umkehrung der gesellschaftlichen Verhältnisse andeuten oder vorbereiten; eben, indem sie eine veränderte Haltung verlangen.

Grundsätzlich richtet sich Nonos Musik damit nicht mehr auf ein kollektiv zu beeindruckendes Publikum, sondern vielmehr auf die Wahrnehmung und Verantwortung des Einzelnen. Denn ob es der Musik letztlich gelingt, neue Perspektiven der Wahrnehmung entstehen zu lassen, muss der einzelne Hörer situativ entscheiden. Nur seine Spannung und seine Neugier, sein Mut zu Überraschendem, sein Suchen nach Klängen an der Grenze des Wahrnehmbaren lassen Nonos Prometheus, wie es im Schlusstext heißt: »in der Wüste unüberwindlich« werden.

Der »Tragödie des Hörens« liegt damit das komplexe und ausgefeilte Konzept einer neuen Bescheidenheit zu Grunde. Zugleich aber ein Anspruch, wie er unbescheidener kaum gedacht werden kann.

Lydia Jeschke

<sup>1</sup> Vgl. von der Verf., *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*, Stuttgart 1997

<sup>2</sup> Luigi Nono im Gespräch mit Bertram Bock (1970), zit. nach Luigi Nono. *Texte. Studien zu seiner Musik*, hg. von Jürg Stenzl, Zürich 1975, S. 231

## MUSIK ALS HÖHLENGLEICHNIS

Anlässlich der Neueinstudierung von *Prometeo* 2003 beim SWR in Freiburg, die dieser SACD-Produktion zu Grunde liegt, war die Erinnerung an die Uraufführung des »neuen« *Prometeo* 1985 in Mailand, die ich alternierend mit Claudio Abbado dirigiert habe, wieder präsent. Nono hatte die Partitur – ein Jahr nach der Uraufführung der 1. Fassung in Venedig – grundlegend umgeschrieben, wesentliche Teile komplett neu komponiert.

Bei meinen Vorproben mit der Sinfonia Varsovia in Warschau (damals noch hinter dem Eisernen Vorhang) erwarteten die Musiker, ihre instrumentale Virtuosität unter Beweis stellen zu können; statt dessen ging es darum, lang ausgehaltene, leise Klänge in Mikrotonabständen von 1/4-, 1/8- und 1/16-Tönen zu spielen; nicht als Färbung oder ungefähre Veränderung im temperierten System, sondern als gehörte Harmonik. Hörbar und utopisch zugleich. Jeder Ton weitet sich zum Tonraum, wird plastisch, gleichsam dreidimensional. Selbst die Utopie einer vierten Dimension ist diesen (Ton-)Räumen eingeschrieben, die sich ja durch ihren Verlauf in der Zeit konstituieren. Daneben galt es, eine neue Virtuosität der dynamischen Abstufungen, vor allem im *piano*-Bereich, zu entwickeln. Nonos Differenzierungen zwischen einem und sieben *p* mögen, vor allem in der Höhe, bisweilen kaum realisierbar sein, spekulativ sind sie nicht! Vielmehr vermessen sie gleichsam den Innenraum der Klänge, an dessen Grenze das »*al limite dell'udibilità*« steht (an der Grenze zur (Un-)Hörbarkeit). Auf dieser Schwelle bedeutet Hören (»*ascolta!*«) ein Auf-sich-selbst-zurückgeworfen-Sein des Hörenden, das Nono und Cacciari mit dem Moment des *drân* in der griechischen Tragödie vergleichen, dem tragischen Augenblick der unwiderflichen Entscheidung – und Verantwortung – des Helden. Dieses Entscheiden, das

wie ein »Keil in den Fluss der Zeit dringt« (Cacciari), spiegelt sich in Nonos »anderen Möglichkeiten des Hörens«, im Hören anderer Möglichkeiten.

In Mailand probten wir mit Nono und allen Beteiligten in Renzo Pianos »struttura« in Ansaldo in Mailand. Diese hölzerne »struttura« war ein schiffähnlicher Bau, in dessen Mitte das Publikum saß. In umlaufenden Rängen waren auf unterschiedlichen Niveaus die vier Orchestergruppen, Soli und Chor verteilt. Ursprünglich für San Lorenzo in Venedig entworfen, stand das imposante Gebilde nun statt in der Enge der Kirche in einer riesigen Fabrikhalle. Mit seinen teilweise außerhalb postierten Lautsprechern kam es mir bisweilen vor wie ein trojanisches Pferd des Klangs. Der von Nono gesuchte bewegliche Klang (*suono mobile*) vagierte zwischen Innen und Außen. Der »coro lontanissimo« des *Prologo* und der *Isola 1°* rückte tatsächlich in unwirkliche Fernen. Zum ersten Mal hörte ich den magischen Umschlag von Extremdynamik in Klang: unerhört und kristallin, luzide noch in den Tiefen der Glasglocken und des *Interludio 2°*, Musik wie auf Gletschers Spitze, gefährdet und frei, schmerzhaft.

Seine Hervorhebung der Bedeutung des rhythmischen Quasi-Zitats aus Schumanns *Manfred* offenbarte Einiges von seiner Sicht des Prometeischen. Der wie gehetzt Raum greifende, synkopierte Gestus birgt vor allem Auflehnung, darüber hinaus aber auch: wieviel Zweifel und In-Frage-Stellung!

Nonos häufigster Satz: »das muss alles noch viel leiser« war nicht nur einfach eine extreme dynamische Forderung, sondern auch ein Hinweis auf das, was sich wie auf einer Folie hinter dem Klang abbildet. Alles was klingt, ist immer nur Abglanz, ist Schattenriss des Eigentlichen, des Unbekannten, Utopischen. *Musik als Höhlen-geichnis*.

Mai 2003: Neueinstudierung beim SWR in Freiburg. Ein neues Hören und die

Chance, eine Woche lang im Saal, im Konzerthaus, am Klang zu feilen, den Klang zu suchen und sowohl eine Stereo- wie eine Surround-Aufnahme zu erstellen; jene Technik, die wie für *Prometeo* erfunden zu sein scheint. Nach der sorgfältigen Einrichtung, Aufführung und Aufnahme im Konzerthaus folgte dann 2004 die vom SWR großzügig ermöglichte Abmischung im Studio. Ein ganz neuartiger, mit herkömmlicher Schneidetechnik nirgends mehr vergleichbarer Vorgang, wie ich ihn so noch nicht erlebt habe – wohlgermerkt bei einem Werk, das wahrhaft den Raum komponiert, wie diesem. Das Kunststück, das es immer wieder im Saal zu vollbringen gilt, ist: neben den ganz unterschiedlichen, durch die Live-Elektronik generierten Klangräumen und -architekturen eine ausgewogene, d.h. auch: brüchige Balance zu den live gespielten oder gesungenen und auch nur live gehörten Klängen herzustellen. Erst die Surround-Technik ermöglicht es, dieses subtile Verhältnis zumindest annähernd wiederzugeben. Das genaue Austarieren von 26 Kanälen und ihre minuziöse räumliche und dynamische Verteilung auf fünf Lautsprecher war eine aufwändige, faszinierende, an Sisyphus, den Optimisten, gemahnende Arbeit; immer auf der Suche nach dem »wahren«, dem brüchigen oder auch existentiellen Klang, immer mit dem Ziel, die Wahrheit des Fragmentarischen gerade in der Wiedergabe der umfassenden Räumlichkeit des Werkes zu wahren.

Peter Hirsch



## GEDANKEN ZUR AUFZEICHNUNG VON LUIGI NONOS »PROMETEO«

Besetzung und Aufstellung des *Prometeo* sind äußerst komplex. Zu neun Musikergruppen – Orchester- und Solistengruppen, Sängern, Sprechern und Chor – treten noch zwölf Lautsprecher als Quellen akustischer Ereignisse. Dass solchem räumlichen Klanggeschehen eine räumliche Wiedergabe angemessener ist als die Reduktion auf Stereo, ließ die Aufzeichnung auf SACD selbstverständlich erscheinen. Die Erfahrung zeigt zudem, dass die Wiedergabe von Musik über fünf Lautsprecher statt über die zwei gewohnten Stereoboxen – auf den sechsten Kanal, die Bassbox, verzichtet die klassische Musik zumeist – dem Klang generell zu Lebendigkeit verhilft: So wird aus dem Abbild ein Erlebnis. Selbst bei Aufnahmen eines »nur« frontalen Bühnengeschehens tritt eine neue Plastizität hinzu, eine Art dritte Dimension oder die Farbe zum Schwarz-Weiß-Bild. Für ein komplexes räumliches Geschehen wie Nonos *Prometeo* drängt sich die Surround-Wiedergabe also regelrecht auf. Der Satz von Kurt Blaukopf über Mahlers Partituren – »Die besten Stereoaufnahmen der jüngsten Zeit vermitteln endlich das Klangbild, welches den Intentionen Mahlers näher kommt als fast jede Konzertaufführung« – mag sinngemäß übertragen gelten für Nonos späte Werke und die Surround-Aufzeichnung.

Gerade wegen ihrer Komplexität ließ sich andererseits die Aufstellung des *Prometeo* nicht ohne weiteres naturgetreu nachbilden. So, wie in jedem Konzertraum von Neuem die genaue Aufstellung aller Musiker gesucht werden muss, so musste im Studio auch im Panorama der fünf Lautsprecher für jede Musikergruppe die richtige Platzierung gefunden werden. Bilden wir die Sprecher in der unmittelbaren Nähe zum Chor ab, die den Gegebenheiten des Freiburger Konzertsaaes geschuldet war? Schaffen wir es, diese Sprecherstimmen fast körperlos im Raum schweben zu lassen?

Wie erreichen wir eine auch räumliche Verschmelzung zwischen der Altstimme und den sie färbenden Blasinstrumenten im *Interludio 1°*, die in den gegenüberliegenden Ecken des Konzertsaaes postiert waren?

Die Komplexität der von Nono komponierten Klänge ergibt sich zumeist erst aus dem Zusammenwirken von Musikern mit traditionellen Instrumenten, bzw. Sängern und Musikern, die das Instrument Live-Elektronik bedienen. Nicht nur schreibt Nono häufig vor, die Klangmöglichkeiten der gewohnten Instrumente auf neue, ungewohnte Weise zu hören und zu nutzen. Der eigentliche, der beabsichtigte Klang entsteht selten nur auf dem direkten Weg der Erzeugung durch ein Instrument.

Das »Schlagzeug«, das der Hörer wahrnimmt, ist beispielsweise nicht der direkte Schlag auf die Gläser, die hier verwendet werden. Der beabsichtigte Klang wird vielmehr erst durch die Aufnahme – mittels Mikrofon – und die Verwandlung/Transformation – mittels Live-Elektronik – des Glasanschlages erreicht.

Die richtige Mischung zwischen dem direkten Klang der Instrumente und den Transformationen der Live-Elektronik zu erzielen, war eine der ständigen Gratwanderungen unserer Studioarbeit.

In *Hölderlin* sollen die beiden Stimmen mit ihrem eigenen verwandelten, vielfältigen Echo zu einem Klangsog verschmelzen, unentrinnbar wie das zitierte Schicksal der hölderlinschen Sterblichen.

Oder: Wie werden die Klanganteile der Stimmen, des Euphoniums und der anderen Bläser, der Streicher, der Elektronik austariert in *Tre Voci (a)*? Und wo soll der Höhepunkt dieser grandiosen Klangakkumulation liegen? Wie gelangt man zu dem gewaltigen Klangstrom, der am Ende – dem Zeitstrom trotzend – über demselben schwebt?

Solch ein Zusammenwirken von traditionellen und elektronischen Instrumenten

stellt sich wiederum erst »im Raum« her, zunächst im jeweiligen konkreten Konzertraum. Es sind zugleich aber auch Raumklänge jenseits jeden konkreten Raumes, es sind Klangräume, an denen der reale Aufführungsraum lediglich als Mitwirkender beteiligt ist. Neue Räume, Klangräume, werden ihm eingeschrieben, weiten ihn, verändern ihn. Nicht zufällig ist die Entstehung des *Prometeo* verbunden mit der Planung einer riesigen Arche durch Renzo Piano, die – unabhängig von allen Konzertsälen – einen Resonanzkörper bilden sollte, der selbst Instrument neuer Klangräume sein und das Publikum mit einbegreifen sollte. Um eben diese Räume ging es auch bei der Nacharbeit im Studio.

Am deutlichsten bei dem A-capella-Chorsatz *Tre Voci (b)*, in dem drei extrem verschiedene Räume und Raumbewegungen hart aneinandergrenzen und übergangslos wechseln sollen. Aus der Altstimme, die von Flöte, Klarinette und Tuba gefärbt wird, spinnt die Live-Elektronik mit Hall und minimalen Transpositionen ein sich über den Raum ausbreitendes Klangband, jenseits aller bisher gehörten Klanglichkeit. In der *Isola 1°* liegt das Gespinnst aus den vereinzelt Tönen der Orchestersolisten als feines Gewebe über der Klangfläche der Übrigen. Dies alles sind Ergebnisse unserer Studioarbeit, die in dieser Reinheit im Konzert selbst viel schwieriger zu realisieren sind.

Nonos Klangvorstellungen beinhalten vieles, das in keiner Partitur verzeichnet ist, auch schwerlich in der Genauigkeit verzeichnet werden kann. Wie ist die Balance zwischen Chor und Elektronik im Eingangsmotiv *Gaia*? Wie lange soll der von der Elektronik erzeugte Klang nach dem Verklingen der lebendigen Stimmen im Raum stehen? Wann werden die Orchestersolisten der *Isola 1°* verstärkt und wann bewegen sich diese Klänge über die Lautsprecher? Der Chor singt zeitweilig zu seiner eigenen Transposition: eine Balancefrage. Die komplizierte Gate-Steuerung der *Isola 4°*,

welches klangliche Ergebnis bezweckt sie? André Richard und Peter Hirsch gaben unserer Nachbearbeitung ihre Kenntnisse aus der direkten Arbeit mit Luigi Nono mit. Und so ist für die vorliegende Aufnahme die Referenz Nono essenziell.

Dorothee Schabert, Tonmeisterin



from left Hans-Peter Haller, Peter Hirsch, Claudio Abbado

third from right Luigi Nono (Milan 1985)

## PREAMBLE

**E** Luigi Nono almost exclusively realized his late œuvre with the SWR EXPERIMENTALSTUDIO. The board of directors of the Heinrich Strobel Foundation and the management of the SWR EXPERIMENTALSTUDIO expressly aspired to bring *Prometeo* back to its origins with a performance in Freiburg. This vision took several years to come to fruition.

After the SACD recordings of *Das atmende Klarsein* and *Io, frammento da Prometeo*, performed at the Salzburg Festival in 2001 and released by col legno in 2003, this release includes the first recording of *Prometeo* in surround sound. This recording also brought together several of the musicians who performed *Prometeo* under the direction of Luigi Nono. Based on word-of-mouth report, Nono's performance practice was decisive, brought back to life by these singers and musicians, as well as by the contribution of the SWR EXPERIMENTALSTUDIO. It forms the basis of this recording.

André Richard  
*Translation: Nicholas Hariades*

## AMBITION (AND) MODESTY

Luigi Nono's "Prometeo" on the Point of Departure for the New

Nothing less than the creation of the world, of "Gaia," opens Luigi Nono's "Tragedy of listening," *Prometeo*. Nothing less than the salvation of humanity is its theme; and it concludes with nothing more modest than the emergence of a new utopia out of the rubble of cultural history.

Nono's "Prometheus" resolved to do great things, and great themes not infrequently call for great means as well. This is clear from the materials used: texts and musical borrowings from Hesiod to Walter Benjamin, from Giuseppe Verdi to Arnold Schönberg, Euripides or Gustav Mahler, Aeschylus, Robert Schumann, or Friedrich Hölderlin not only cause a cultural history of the West to pass in review – in amalgamated, "condensed" form, so to speak – but are also examined and selected by Nono and Cacciari in terms of their contribution to an awareness of history that points to the future.

The scale of the compositional concerns of *Prometeo* is also reflected in the effort involved in realizing it: each performance of the composition is an exclusive event, for reasons not only of personnel but also of technical requirements. Nono does not simply call for four orchestral groups, a choir, speakers, two conductors, and five vocal and various instrumental soloists but also expects very special attitudes toward music from these musicians: things that the composer worked out over a long period with the participants in the 1984 premiere, in part individual results and agreements, which in the more than twenty years since then have had to be understood and passed on again and again. In addition to special bowing techniques to be used by the solo strings and unusual, often noiselike sounds in the extreme registers of the solo winds,

there is the great transparency and almost antisoiloistic modesty that Nono demands of the performers, especially the singers. Last but not least, the correspondence of the sound transformation of the live electronics, in which every musician performs, so to speak, a duet with the sound projectionist at the mixing board, and only the two together determine the resulting sound, discipline and a kind of antiegotomania take the place of the self-glorification of the soloist.

*Das atmende Klarsein* is not coincidentally the title, taken from Rilke, of a piece Nono composed within the context of his work on *Prometeo* (indeed, until shortly before the premiere of the first version of *Prometeo* from 1984 it was used as the latter's final section). It is a title that could also be used to describe the special attitude found in *Prometeo*, an attitude that, by the way, places demands on both the performer and the listener: not loud screams, large gestures, or great singing, but rather the seemingly obvious, little noticed, and overwhelmingly noiseless movement of breathing lead to – “*after a late storm*” (Rilke) – resolution and clarity emerging. “*Das atmende Klarsein – ecco: deve essere il tuo Prometeo,*” noted Massimo Cacciari on a sketch for Nono – “*that has to be your Prometheus.*”

## DISTANT PROXIMITY, WEAK POWER

Nono's “great theme” calls for contrast: in addition to the big, the loud, the fast, and the many, above all their opposites: the little, the delicate, the slow, and the quiet. The modesty – in speed, volume, density of events – made it possible for Nono to grasp musically the thing from which he drew new hope in the face of all humanity's plans, revolutions, and dreams that had failed in history. In the juxtaposition lies the opportunity of the altered perception that is the only possible point of departure for something new. Hence the texts and notes at times sound threateningly near, but then often as if coming from afar; they surface like memories from ancient times and become lost again in the infinite or at the limits of the perceptible.

With the aid of live electronics, the sounds can move in space and be shifted, transposed, veiled, and dynamically varied. They are thus sounds that have to be sought anew with every new performance, in every new performance space, since every performance establishes new conditions as a result of the existing architecture. The provisional character, the sense of being in flux, certainly plays a role here, as does the elements of the unpredictable, the surprising. Feelings of uncertainty and questions are the basic elements of the piece; they could even be called, perplexingly, its *foundations*. That is because for Nono seeking, questioning, and being uncertainty constitute the arduous preconditions of human culture – but also its specific possibilities and hopes. A strophe from Friedrich Hölderlin's *Schicksalslied* (Song of fate) appears, almost programmatically, around the middle of *Prometeo*, and it tells of the human being, who will never rest, cast into uncertainty. Like the fate of humanity described in the text, the music wanders here too; the singing gets lost in the infinity of the delays and movements in space of the live electronics, and at the

same time it is of enchanting beauty, precisely because of that movement. The sound in the distance seems to touch us particularly closely; the fragility of the music is at the same time its power.

#### TRAGEDY OF LISTENING

Luigi Nono's *Prometeo* is no opera. There is no stage, no characters, no acting characters. Nor is any story told (in the strict sense). The separate sections do not necessarily follow one another logically; their foundations in each case – the scattered fragments of Western cultural history – can scarcely be decoded by listening. Although they are the indispensable base of the piece's construction, they are only a subliminal, mysterious part of its message. Nono's decision to dispense with visual, theatrical, quotation-like, or narrative elements is in turn programmatic. It is not about a history but about *the* history of humanity. But it cannot be narrated or quoted, only reflected in extremes, in contradictions, fragments, superimpositions, expansions, and ambiguities in music.

The subtitle of *Prometeo* refers to it not as an “opera,” nor even as an “azione scenica” (dramatic action), like Nono's previous works for the stage, but as a *Tragedia dell'ascolto*: “tragedy of listening.” The ear – and not, say, the eye – is the sense organ that can perceive these aspects as well. People have reflected on the special character of the sense of hearing for centuries. In his *Anthropologie*, Immanuel Kant called the ears the key to human communication; psychoanalysis claimed they were the gateway to the soul; according to Jewish tradition, they are the door to God's word. All these ideas may resonate in the “tragedy of listening.” Nono, however, ultimately places his

accent on hearing in a very concrete way: only with our ears can we perceive spaces completely and in detail; only by hearing can events on the right and left, in front of and behind us, be perceived simultaneously. Only when we reflect on these abilities, however, on a perception and understanding of the world that is not one-dimensional, not linear or causal, and not unambiguous, will it become possible for us to think beyond the ordinary, for a new, hopeful perspective to emerge.

#### REVOLUTION IN MUSIC

Nono, whose political commitment was evident above all the 1960s and early 1970s, truly felt that the history of humanity was a tragedy. Many of his compositions denounce human injustice and take political horrors from history or the present as their themes. In uncovering and working through all these horrors Nono justified a significant part of his view of himself as an artist. “*The battle against fascism and imperialism is my purpose in life*,” Nono stated as late as 1970, and he added provocatively: “*I am only coincidentally a musician.*”

This view of himself almost necessarily reached a crisis when the leftist utopias were questioned. Perhaps not coincidentally, Luigi Nono's last great work concerned Prometheus, the mythological inventor and savior of human culture. Prometheus was once for Johann Wolfgang von Goethe and Karl Marx a prototype of the rebellious revolutionary, but in the early twentieth century he reappeared as a different character. As an acting person, as a clearly defined figure, he is dissolved in Nono's composition. As an idea, a hope for a change in relationships, he takes aim at the seemingly unspectacular, at the slow and quiet, and seems to focus on everyday antitheses:

transparency is confronted with blurriness; long durations are suddenly confronted with individual events. The depiction and new weight given to these relationships, as they can be realized in music, could suggest or prepare, in Nono's view, a reversal of social relationships; indeed, they could demand a change in attitude.

In essence, Nono's music is thus no longer aimed at an audience that can be impressed collectively but rather on the perception and responsibility of the individual. The individual listener has to decide whether the music ultimately succeeds in producing new perspectives of perception. Only the viewer's tension and curiosity, the courage to surprise, to search for sounds at the limits of the perceptible, make Nono's Prometheus, as the closing text puts it, "*invincible in the wasteland*." The "tragedy of listening" is thus based on the complex and elaborated concept of a new modesty, but at the same time on a claim that could hardly be less modest.

Lydia Jeschke

*Translation: Steven Lindberg*

## MUSIC AS A PARABLE OF THE CAVE

During the rehearsals of *Prometeo* at the Südwestrundfunk (SWR) in Freiburg in 2003 for the performances that are the basis for this SACD production, I recalled the premiere of the "new" *Prometeo* in Milan in 1985, which I conducted in alternation with Claudio Abbado. A year after the premiere of the first version in Venice, Nono had substantially rewritten the score, completely recomposing essential parts.

During my preliminary rehearsals with the Sinfonia Varsovia in Warsaw (which at the time was still behind the Iron Curtain), the musicians expected to be asked to demonstrate their virtuosity on their instruments. Instead, they were asked to play long, held, quiet sounds with microtonal intervals of quarter, eighth, and sixteenth notes, not as timbre or approximate alterations within a tempered system but as harmony that could be heard, at once audible and utopian. Every note expands in sound space, becomes plastic, three-dimensional, as it were. Even the utopia of a fourth dimension is inscribed in these (sound) spaces, which are, after all, constituted by their course in time. In addition, the point was to develop a new virtuosity of dynamic gradations, especially in the *piano* range. Nono's distinctions between a single *p* and seven *p*'s are at times unachievable, especially in the upper range, but they are not speculative! Rather, they survey, so to speak, the inner space of sounds, which is bounded by that which is "*al limite dell'udibilità*," at the limits of the (in)audible. At this threshold "*ascolta!*" (listen!) signifies the being-thrown-back-upononeself for the listener that Nono and Cacciari compare to the aspect of *drân* (to do) in Greek tragedy, the hero's tragic moment of irrevocable decision – and responsibility. This deciding, which penetrates like "*a wedge into the flow of time*"

(Cacciari), is reflected in Nono's "other possibilities of listening," in the hearing of other possibilities.

In Milan we rehearsed with Nono and the other participants in Renzo Piano's "struttura" in the Ansaldo in Milan. This wooden "struttura" was a shiplike construction, with the audience sitting in the middle. Distributed on various levels on the continuous galleries were the four orchestral groups, the soloists, and the chorus. Originally designed for San Lorenzo in Venice, the imposing structure now stood not in the confines of a church but in an enormous factory hall. With its loudspeakers, some of which were placed outside the structure, it seemed to me like a Trojan horse of sound. The mobile sound (*suono mobile*) that Nono sought wandered between inside and outside. The "coro lontanissimo" (very distant chorus) of *Prologo* and *Isola 1°* did indeed go off into unreal distances. For the first time, I heard the magically sudden change from extreme dynamics into sound: unheard-of and crystalline, lucid even in the depths of the glass chimes and of the *Interludio 2°*, music as if on the tip of a glacier, endangered and free, painful.

Nono's emphasis on the significance of the rhythmic quasi-citation from Schumann's *Manfred* revealed something of his view of the Promethean. The syncopated gesture, which seems to seize space as if harried, conceals above all rebellion, but also: so much doubt and questioning!

Nono's most frequent remark – "it all has to be much quieter" – was not simply a demand for extreme dynamics but also a hint of what was depicted on a backdrop behind the sound. Everything that sounds is merely a pale reflection, the silhouette of the real, of the unknown, of the utopian. *Music as a parable of the cave.*

May 2003: rehearsals for a new performance at the SWR in Freiburg. A new listening and an opportunity to spend a week in the space, in the concert hall, hon-

ing the sound, searching for the sound, and producing stereo and surround-sound recordings – a technology that seems almost to have been invented for *Prometeo*. The careful setting up, performing, and recording in the concert hall was followed in 2004 by mixing in the studio, which was made possible by the SWR's generosity. It was a completely new process that could never be compared to traditional editing technology, something I had never experienced before – and that with a work that truly composes the space, as this one does. The trick to pulling it off in the hall again and again is to get the sound spaces and architecture generated by the live electronics to achieve a balanced and yet fragile equilibrium with sounds that are played or sung live and only heard live. It takes surround sound technology to even approach reproducing this subtle relationship. The precise balancing out of twenty-six channels and distributing them meticulously in terms of space and dynamics across five loudspeakers as elaborate, fascinating task that recalled Sisyphus, the optimist, always searching for the "true," the fragile, or even the existential sound, always with the goals of preserving the truth of the fragmentary precisely in the reproduction of the works sweeping spatiality.

Peter Hirsch

Translation: Steven Lindberg

## THOUGHTS ABOUT RECORDING LUIGI NONO'S "PROMETEO"

The composition and positioning of the performers in *Prometeo* is extremely complex. Nine groups of musicians – orchestral and soloist groups, singers, speakers, and chorus – are joined by twelve loudspeakers as sources of acoustic events. The fact that this sort of spatial sound event is better suited to surround-sound reproduction than to reduction to stereo made the decision to record it on SACD an obvious one. Experience shows, moreover, that reproducing music through five loudspeakers (classical music generally dispenses with the sixth channel, the subwoofer), rather than the usual pair of stereo speakers, generally helps to add to the vividness of the sound: an image becomes an experience. Even in recordings of “only” frontal stage events, it provides a new plasticity, a kind of third dimension, or color for a black-and-white photograph. A spatial event as complex as Nono's *Prometeo* truly cries out for surround sound. What Kurt Blaukopf said of Mahler's scores – “*the best recent stereo recordings ultimately impart a tonal image that comes closer to Mahler's intentions than almost any concert performance*” – can be applied, mutatis mutandis, to surround-sound recordings of Nono's late works.

Precisely because of their complexity, on the other hand, the positioning of sound events in *Prometeo* cannot easily be duplicated faithfully. Just as the exact positioning of all the musicians must be tried out anew in every concert hall, in the studio the correct placement within the panorama of five loudspeakers has to be found for each group of musicians. Should the speakers be reproduced in the immediate vicinity of the chorus, as was necessitated by the circumstances in the concert hall in Freiburg? Can we manage to cause the speakers' voices to hover, almost disembodied, in the space? How do we achieve a spatial fusion between the alto voice and the wind

instruments that color it in *Interludio 1°*, which were placed in opposite corners of the concert hall?

The complexity of the sounds Nono composed usually results first from the interaction of musicians with traditional instruments or with singers and musicians who use live electronics as an instrument. Not only did Nono frequently call for the sound possibilities of the usual instruments to be heard and used in new and unusual ways, but the true sound he intended results, not infrequently, only by the direct means of being produced by an instrument.

The “percussion” that the listener perceives is, for example, not the direct striking of glasses used here. The intended sound is rather achieved only in the recording, by means of microphones, and the transformation/transposition of striking the glass, by means of live electronics. Obtaining the correct mixture of the direct sound of the instruments and the transformations through live electronics was a constant tightrope walk during our work in the studio. In *Hölderlin* the two voices are supposed to fuse into a vortex of sound with its own transformed, varied echo, inseparable like the fate of Hölderlin's mortal that is being quoted. Or how can the sound components – the voices, the euphonium and other winds, the strings, and the electronics – be balanced in *Tre Voci (a)*? And where should the climax of this grand accumulation of sound be located? How do we arrive at the powerful flow of sound that resists the flow of time and floats above it at the end?

This kind of interaction of traditional and electronic instruments, in turn, can only be produced “in space,” beginning with the specific concert space. At the same time, however, there are also spatial sounds beyond any concrete space; there are sound spaces in which the actual performance space is merely one factor. New spaces, sound spaces, are inscribed in it, expanding it, changing it. It is no coincidence that the crea-



tion of *Prometeo* was associated with plans for Renzo Piano to create an enormous ark that, independently of any concert hall, would form a resonance cavity that would itself be the instrument of new sound spaces and would incorporate the audience. The subsequent studio work was also concerned with just such spaces.

This was clearest in the a cappella choral writing of *Tre Voci (b)*, in which three extremely different spaces and movements in space are supposed to jut hard against one another and alternate without any transition. From the alto voice, colored by flute, clarinet, and tuba, the live electronics spin out, by means of echo and minimal transpositions, a ribbon of sound that spreads out in the space, beyond any tonality ever heard before. In *Isola 1°* the gossamer of isolated notes from the orchestral soloists lies like a delicate web over the other sound planes. All of these things are the result of our studio work, and they are far more difficult to realize in concert with such purity.

Nono's sound ideas contain much that is not noted in any score, and that is difficult to notate with the necessary precision. What is the balance between the choir and electronics in the initial motif of *Gaia*? How long should the sound produced by the electronics last after the live voices have faded in space? When are the orchestral soloists of *Isola 1°* amplified, and when do these sounds pass through the loudspeakers? The choir sometimes sings its own transposition: a question of balance. The complicated gate control of *Isola 4°* – what sound event is it trying to achieve? André Richard and Peter Hirsch contributed to our work their experience from working directly with Nono. And so the Nono reference is essential to the present recording.

Dorothee Schabert, sound engineer  
*Translation: Steven Lindberg*

## PRÉAMBULE

Luigi Nono a accompli presque toute son œuvre tardive en collaboration avec l'EXPERIMENTALSTUDIO du SWR. Les responsables de la Fondation Heinrich Strobel et la direction du EXPERIMENTALSTUDIO aspiraient à ce que *Prometeo* soit exécuté à Fribourg, son lieu d'origine. Plusieurs années ont été nécessaires à la réalisation de ce projet.

Après les enregistrements en SACD de *Das atmende Klarsein* et de *Io, frammento da Prometeo*, effectués dans le cadre des Salzburger Festspiele en 2001 et publiés chez col legno en 2003, voici désormais le premier enregistrement de *Prometeo* réalisé en format surround. Plusieurs des interprètes qui avaient exécuté *Prometeo* sous la direction générale de Luigi Nono ont pu être réunis ici. Grâce à ces chanteurs et musiciens, grâce aussi à la participation du EXPERIMENTALSTUDIO, les consignes d'exécution transmises oralement par Nono à l'époque, et déterminantes pour cette entreprise, ont pu servir de base au nouvel enregistrement.

André Richard  
*Traduction : Martine Passelaigue*

## EXIGENCE (ET) HUMILITÉ

Le « Prometeo » de Luigi Nono au commencement de rapports nouveaux

Ce sont « Gaia » et la création du monde, rien de moins, qui figurent au début de la tragédie de l'écoute *Prometeo* de Luigi Nono. Rien de moins que la rédemption de l'humanité et rien de plus modeste, à la fin de l'œuvre, qu'une nouvelle utopie émergeant des ruines de l'histoire et de la culture.

Le « Prometeo » de Nono s'est assigné un dessein important. Aux grands thèmes, les grands moyens, comme en attestent les matériaux utilisés : textes et emprunts musicaux, de Hésiode à Walter Benjamin, de Giuseppe Verdi à Arnold Schoenberg, d'Euripide à Gustav Mahler, d'Eschyle à Robert Schumann ou Friedrich Hölderlin, permettent de passer en revue – sous forme de mélange, condensé en quelque sorte – l'histoire culturelle de l'Occident. Nono et Cacciari les ont choisis et analysés en fonction de ce qu'ils peuvent apporter à une conscience visionnaire de l'histoire.

L'ampleur de la mission entreprise par la composition du *Prometeo* se reflète cependant aussi dans l'envergure de sa réalisation : de fait, chaque interprétation de la composition est un événement unique, compte tenu des contraintes personnelles et techniques à elles seules. Nono prévoit non seulement quatre groupes d'orchestre, un chœur, des narrateurs, deux chefs d'orchestre, cinq chanteurs solistes et différents instrumentistes seuls, mais il attend en outre de ces musiciens des réflexes musicaux très particuliers. Ces aspects, le compositeur les a élaborés pendant longtemps avec tous ceux qui ont participé à la création de 1984 ; ce sont en partie des résultats et des accords individuels qui, depuis plus de vingt ans donc, ont dû sans cesse être compris et transmis. Il y a les techniques particulières pour l'archet des cordes seules, il y a les sons inhabituels, souvent plus proches du bruit dans les registres extrêmes des

solistes parmi les vents, mais il y a aussi cette grande transparence et cette notion de retrait, contraire à l'esprit soliste, que Nono exige des interprètes, notamment des chanteurs. En raison aussi de la correspondance avec la transformation sonore par l'électro-nique live (faisant que chaque musicien agit comme en duo avec le régisseur du son sur sa table de mixage et que seuls les deux ensembles déterminent le résultat sonore), la discipline et une certaine « anti-égomanie » doivent remplacer la mise en scène du soliste par lui-même.

Ce n'est pas par hasard qu'une composition de Nono étroitement liée à *Prometeo* (et qui jusque peu avant la création de la première version du *Prometeo* de 1984 en constituait encore la section finale) s'intitule *Das atmende Klarsein*, d'après Rilke. Ce titre pourrait aussi signifier l'attitude particulière requise dans *Prometeo* – une attitude qui met d'ailleurs pareillement à l'épreuve l'interprète et l'auditeur : ce n'est ni le cri strident, ni le geste auguste, ni le chant grandiose qui génèrent clarté et aboutissement « après l'orage tardif » (« *nach spätem Gewitter* », Rilke), mais précisément ce mouvement du souffle apparemment évident, à peine relevé, pratiquement silencieux. « *Das atmende Klarsein – ecco : deve essere il tuo Prometeo* », notait Massimo Cacciari sur un feuillet d'esquisse pour Nono : « *voici ce que doit être ton Prométhée* ».

## PROXIMITÉ LOINTAINE, FORCE FAIBLE

Le « grand thème » de Nono, c'est le contraste : grand, bruyant, rapide, abondant d'une part, mais surtout aussi le contraire : peu, doux, lent et silencieux. C'est dans la réduction – de la vitesse, du volume, de la densité –, que Nono saisit musicalement la source d'un nouvel espoir, compte tenu des échecs que l'histoire de l'humanité a connus dans ses projets, rêves et révolutions.

Aux antipodes, il y a la chance d'une perception transformée qui seule peut être un départ vers quelque chose de nouveau. Les textes et les sons paraissent ainsi menaçants tellement ils sont proches, puis souvent, comme s'ils venaient de très loin, ils surgissent, évoquent des temps révolus avant de s'évanouir à l'infini, à la limite du perceptible.

Grâce à l'électronique live, les sons peuvent être déplacés dans l'espace et dans le temps, transposés, voilés ou dynamiquement variés. Lors de chaque concert, dans chaque nouveau lieu, ces sons doivent être à nouveau cherchés, car chaque fois que le contexte architectural change, l'exécution change. La notion de provisoire, de progression, joue ici un rôle capital, tout comme l'imprévisible, le surprenant, l'incertitude et le questionnement constituent des éléments fondamentaux. On pourrait parler confusément des *arcanes* du morceau. Et ils le sont parce que, pour Nono, la condition épuisante de la culture humaine est dans la quête, le questionnement, l'incertitude, mais tout à la fois dans l'espoir et les potentialités.

De façon tout à fait programmatique figure ainsi au milieu de *Prometeo* une strophe du *Schicksalslied* (Friedrich Hölderlin) qui évoque l'humain dans son cheminement sans répit, jeté dans l'incertitude. Comme le texte décrivant le sort de l'humanité, la musique erre elle aussi, le chant se perd dans l'infinitude des décalages produits par

l'électronique live et le mouvement dans l'espace ; or c'est à la fois et précisément en raison de ce mouvement qu'elle est d'une beauté troublante. Ce qui résonne au loin nous touche au plus près ; la force de cette musique réside aussi dans sa fragilité.

## LA TRAGÉDIE DE L'ÉCOUTE

*Prometeo* n'est pas un opéra. Il n'y a ni scène, ni personnages, ni acteurs. Il n'y a pas non plus de narration au sens strict. Les sections ne s'enchaînent pas de façon nécessairement logique ; les éléments dont elles se composent – sortes de lambeaux de l'histoire culturelle occidentale – ne sont guère déchiffrables à l'écoute. Ils sont certes la base constitutive du morceau, mais ne sont qu'une partie latente et chiffrée de son message. En revanche, il faut considérer comme programmatique le fait que Nono renonce aux éléments optiques, théâtraux, textuels ou narratifs. Il ne s'agit pas d'une mais de l'histoire de l'humanité. Elle n'est cependant ni racontée ni citée, elle se reflète dans les extrêmes, dans les contradictions, les fragments, les superpositions, les étirements, les polysémies de la musique.

La composition *Prometeo* ne porte pas non plus la mention « opéra » ni celle d'« azione scenica », comme d'autres œuvres pour scène de Nono, mais celle de *Tragedia dell'ascolto* : « tragédie de l'écoute ». Pour Nono, l'oreille (et non l'œil) est l'organe sensoriel qui peut aussi percevoir ces aspects. Des siècles durant, on s'est intéressé à la particularité de l'ouïe. Les oreilles sont la clé de la communication humaine, selon Immanuel Kant dans l'*Anthropologie* ; elles sont la porte de l'âme, prétend la psychanalyse ; d'après la tradition juive, elles sont l'ouverture sur la parole de Dieu. Il est possible que toutes ces idées à la fois pénètrent la « tragédie de l'écoute ». Nono cependant met très

concrètement l'accent sur l'ouïe : ce n'est qu'avec l'oreille que nous pouvons percevoir les espaces dans leur ensemble et dans le détail ; c'est seulement dans l'écoute que l'on peut réaliser des événements simultanés à droite et à gauche, devant ou derrière. Mais ce n'est qu'en réfléchissant à ces capacités, à une compréhension et perception du monde unidimensionnelles, ni linéaires, ni causales, ni univoques, que nous réussissons à penser au-delà des phénomènes courants et qu'apparaît une perspective nouvelle, porteuse d'espoir.

## RÉVOLUTION DANS LA MUSIQUE

Nono, engagé politiquement dans les années 1960 et 1970, ressentait l'histoire de l'humanité comme une tragédie. Quantité de ses compositions dénoncent l'injustice humaine et thématisent les atrocités de la politique, de l'histoire et du présent. C'est dans la mise au jour et l'analyse de toutes ces horreurs que Nono a défini une grande partie de sa conscience artistique. « *Ma vie consiste à combattre le fascisme et l'impérialisme* », déclarait Nono en 1970, ajoutant de façon provocante : « *Je suis musicien par accident* ».

Avec la remise en cause des utopies de gauche, cette conscience devait mener presque nécessairement à une crise de fond. Ce n'est peut-être pas par hasard que la dernière grande œuvre de Luigi Nono traite de Prométhée, le personnage mythologique qui a inventé et sauvé la culture humaine. Prométhée, qui fut aussi pour Goethe ou Karl Marx le prototype du révolutionnaire engagé, reparait ainsi, transformé, à la fin du xx<sup>e</sup> siècle : acteur, personnage clairement défini, il se fond dans la composition de Nono. Il incarne une idée, l'espoir que les rapports changent ; il porte son atten-

tion sur ce qui est apparemment non-spectaculaire, sur ce qui est lent et silencieux, et il pointe les antagonismes quotidiens : la transparence affronte l'imprécision, de longues durées font face à des occurrences isolées et soudaines. Pour Nono, la représentation et la réévaluation de ces rapports, tels qu'ils peuvent se réaliser dans la musique, sont tout au plus à même d'évoquer ou d'annoncer un renversement des rapports sociaux, en requérant précisément un changement d'attitude.

Par définition, la musique de Nono ne s'adresse donc plus à un public qui pourrait succomber à la sensation collective ; elle s'adresse davantage à la perception et responsabilité individuelles. Il revient à chaque auditeur de décider, en situation, si cette musique parviendra finalement à créer de nouvelles perspectives de la perception. La tension et la curiosité, le courage à surprendre, la quête des sons aux confins du perceptible, tout cela seulement fait que le Prométhée de Nono devient « invincible », d'après le texte de fin (« *dans le désert invincible* »).

La « tragédie de l'écoute » est ainsi sous-tendue par le concept complexe et achevé d'une nouvelle humilité. Mais elle constitue aussi une exigence qui ne pourrait guère être plus modeste.

Lydia Jeschke

Traduction : Martine Passelaigue

## LA MUSIQUE COMME PARABOLE DE LA CAVERNE

Lors du nouvel enregistrement de *Prometeo* en 2003, au SWR de Fribourg (et reproduit ici en SACD), le souvenir de la création du « nouveau » *Prometeo* en 1985 à Milan, que je dirigeai en alternance avec Claudio Abbado, fut très présent. Un an après la création de la première version à Venise, Nono avait entièrement remanié la partition et composé de toutes pièces des parties essentielles de l'œuvre.

Au moment des répétitions préalables à Varsovie avec la Sinfonia Varsovia (à l'époque encore derrière le « rideau de fer »), les musiciens s'attendaient à pouvoir mettre leur virtuosité instrumentale à l'épreuve. Au lieu de cela, ils durent jouer tout en douceur des sons longuement tenus en intervalles microtonaux de  $1/4$ ,  $1/8$  et  $1/16$  de tons, non pas pour colorer ou transformer à peu près un système tempéré, mais pour donner à entendre l'harmonie. À la fois audible et utopique. Chaque ton devient espace tonal, tangible, en trois dimensions presque. Même l'utopie d'une quatrième dimension est inscrite dans ces espaces(-tons) qui, par leur enchaînement, se constituent dans le temps. Il s'agissait en outre de développer une nouvelle virtuosité des gradations dynamiques, notamment dans le champs *piano*. Il arrive par endroits que les différenciations de Nono entre un et sept *p*, surtout dans le registre aigu, ne soient plus guère réalisables – sans être théoriques pour autant ! Au contraire, elles jaugent en quelque sorte l'espace intérieur des sons, à la frontière duquel se trouve le « *al limite dell'udibilità* » (à la limite de l'(in)audible). Sur ce seuil, écoute (« *ascolta !* ») signifie que l'auditeur est renvoyé à lui-même, ce que Nono et Cacciari comparent avec le *drân* de la tragédie grecque, l'instant tragique de la décision – et responsabilité – irrévocable du héros. Cette prise de décision, qui « *s'intercale dans le cours du temps* » (Cacciari), transparait chez Nono

dans les « *autres possibilités de l'écoute* », dans l'écoute d'autres possibilités.

À Milan, nous avons répété avec Nono et tous les participants dans la « *struttura* » de Renzo Piano, à Ansaldo. Cette « *struttura* » en bois évoque un bateau au centre duquel le public prend place. Dans les rangées tout autour étaient répartis sur des niveaux différents les quatre groupes de l'orchestre, les solistes et le chœur. Conçue à l'origine pour San Lorenzo à Venise, cette imposante configuration se trouvait désormais non pas dans une petite église mais dans une gigantesque usine. Avec les haut-parleurs, postés pour certains à l'extérieur, j'avais parfois l'impression d'un cheval de Troie sonore. Le son mobile auquel aspire Nono (*suono mobile*) allait et venait entre le dedans et le dehors. Le « *coro lontanissimo* » du *Prologo* et de l' *Isola 1°* atteignait effectivement à des lointains irréels. Pour la première fois, j'entendais la transformation magique en son de la dynamique extrême : inouï et cristallin, distinct jusque dans les graves des carillons en verre et du *Interludio 2°* – de la musique comme au sommet d'un glacier, menacée et libre, douloureuse.

La mise en valeur de la signification de la quasi-citation rythmique extraite du *Manfred* de Schumann révélait beaucoup de sa vision prométhéenne. Le geste synopé, comme bousculé, accaparant l'espace, cache la révolte – mais surtout aussi : combien de doutes, combien de remises en cause !

La phrase la plus fréquente de Nono : « *que tout soit encore plus silencieux* » n'était pas seulement une exigence extrêmement dynamique mais aussi une façon d'indiquer tout ce qui se reproduit sur une feuille, derrière le son. Tout ce qui sonne n'est toujours que l'ombre, le reflet de ce qui est authentique, inconnu, utopique. *La musique comme parabole de la caverne*.

Mai 2003 : nouvel enregistrement au SWR de Fribourg. Une nouvelle *Écoute* et la chance, pendant toute une semaine dans une salle de concert, de peaufiner le son,

de chercher le son et de produire un enregistrement aussi bien stéréo que surround, cette technique qui semble avoir été inventée pour *Prometeo*. Après la minutieuse installation, exécution et enregistrement en salle de concert, suivit en 2004 le remixage en studio pour lequel le SWR déploya des moyens généreux. Un procédé tout à fait nouveau, absolument incomparable avec toutes les techniques de montage traditionnelles, et tel que je ne l'avais encore jamais vécu – pour une œuvre de surcroît qui véritablement compose l'espace. La prouesse, qu'il s'agit chaque fois d'accomplir dans la salle, consiste à produire, en plus des espaces et architectures sonores tout à fait différents générés par l'électronique live, un équilibre harmonieux, c'est-à-dire fragile aussi, avec les sons joués ou chantés *live* ou tout simplement entendus *live*. Ce n'est que la technique du surround qui permet de restituer ce rapport subtil, du moins approximativement. L'équilibrage exact des 26 canaux et leur répartition spatiale et dynamique minutieuse parmi cinq haut-parleurs furent un travail difficile, fascinant – un vrai travail de Sisyphe. Toujours en quête du son « vrai », fragile ou existentiel – toujours dans le but de préserver la vérité du fragmentaire dans le rendu de l'entière spatialité de l'œuvre.

Peter Hirsch

Traduction : Martine Passelaigue

#### À PROPOS DE L'ENREGISTREMENT DU « PROMETEO » DE LUIGI NONO

La distribution et la disposition en sont extrêmement complexes. À neuf groupes de musiciens – groupes d'orchestre et de solistes, chanteurs, narrateurs et chœur – s'ajoutent douze haut-parleurs comme sources d'occurrences acoustiques. Pour un tel événement sonore et spatial, l'enregistrement en format SACD s'imposait, car il est plus adapté que la réduction au format stéréo. En outre, il s'avère que la diffusion de la musique par cinq haut-parleurs au lieu des deux baffles stéréo habituels (la musique classique en général renonce au sixième canal, le baffle des fréquences basses) permet de vivifier le son : c'est ainsi que la reproduction devient un événement réel. Même les enregistrements d'événement ne se déroulant « que » sur le front de la scène acquièrent une nouvelle plasticité, une troisième dimension en quelque sorte, comme la couleur apportée à l'image noir et blanc. Sans aucun doute, la technique du surround s'impose pour un événement aussi complexe et spatial que le *Prometeo* de Nono. « *Les meilleurs enregistrements stéréo de ces derniers temps rendent enfin une image sonore qui est autrement plus proche des intentions de Mahler que n'importe quel concert* » – ce propos de Kurt Blaukopf au sujet des partitions de Mahler pourrait tout à fait s'appliquer aux œuvres tardives de Nono et à leur enregistrement en surround.

Mais par ailleurs, en raison même de sa complexité, la configuration spatiale du *Prometeo* est difficile à rendre dans toute son authenticité. De même qu'il faut chercher à nouveau la disposition exacte de tous les musiciens dans chaque salle de concert, il fallait trouver en studio la bonne place pour chaque groupe parmi les cinq haut-parleurs. Faut-il reproduire les narrateurs à proximité immédiate du chœur comme l'avaient requis les conditions de la salle de concert de Fribourg. Comment faire évoluer ces voix de narrateurs presque comme en apesanteur dans la salle ?

Comment parvenir à une fusion également spatiale de la voix d'alto avec les instruments à vent la coloriant dans l' *Interludio 1°*, les derniers étant positionnés dans les coins opposés de la salle. La plupart du temps, la complexité des sonorités composées par Nono ne résulte que de l'interaction des musiciens jouant des instruments traditionnels, ou des chanteurs et des musiciens se servant de l'outil électronique. Nono exige fréquemment l'écoute et l'emploi des possibilités sonores jusque-là méconnues des instruments traditionnels. Il est rare que le son recherché ne soit atteint que par la production directe de l'instrument. Par exemple, la « percussion » que l'auditeur entend ne provient pas du coup seul frappé sur les verres utilisés à cet effet.

Par contre, le son recherché est seulement obtenu à partir de l'enregistrement via le microphone et la métamorphose/transposition via le dispositif électronique live du coup frappé sur le verre. Le but même de notre délicat travail en studio est de trouver le bon mixage entre le son direct des instruments et les transformations par l'électronique live. Dans *Hölderlin*, les deux voix doivent se confondre avec leur propre écho, transformé et multiplié, en un tourbillon sonore, inextricable, comme le destin des mortels chez Hölderlin. Ou encore : comment les composants des voix, de l'euphonium et des autres instruments à vent, des cordes, de l'électronique sont répartis dans *Tre Voci (a)* ? Et où situer l'apogée de cette accumulation grandiose des sons ? Comment atteindre ce torrent immense de sons, qui finira par survoler le cours du temps tout en lui tenant tête.

Une telle synthèse d'instruments traditionnels et électroniques se réalise seulement « dans l'espace », concrètement d'abord dans chaque salle de concert. Mais il s'agit en même temps de sous-espaces au-delà de chaque espace réel, des espaces sonores,

où le lieu concret de la présentation n'a d'autre fonction que celle d'un figurant. De nouveaux espaces, des sous-espaces s'inscrivent en lui, l'élargissent et le transforment. Il n'est pas fortuit que la genèse de *Prometeo* soit associée au projet d'une arche gigantesque par Renzo Piano qui – indépendamment de toutes les salles de concert – devait former un corps de résonance, lequel devait lui-même être l'instrument de ces nouveaux espaces sonores tout en impliquant le public. Ce sont ces espaces précisément qui rentrent en ligne de compte lors de la post-production en studio.

L'exemple le plus probant est celui du mouvement pour chœur a capella *Tre Voci (b)*, dans lequel trois espaces et mouvements spatiaux extrêmement différents doivent se juxter et alterner sans transition. À partir de la voix d'alto, que colorient la flûte, la clarinette et le tuba, l'électronique live tisse un ruban sonore qui se répand au-dessus de l'espace comme un écho, avec des transpositions minimales, au-delà de toute sonorité connue jusque-là. Dans *Isola 1°*, la toile tissée à partir des sons isolés des solistes de l'orchestre repose comme une fine texture au-dessus de la surface sonore des autres. C'est là tout le fruit de notre travail en studio, beaucoup plus difficile à réaliser avec autant de pureté en concert.

Les idées sonores de Nono contiennent beaucoup d'éléments qui ne sont mentionnés dans aucune partition et qui, du reste, seraient difficiles à noter avec exactitude. Comment est la balance entre le chœur et l'électronique dans le motif d'entrée qu'est *Gaia* ? Pendant combien de temps le son produit par l'électronique doit-il rester dans l'espace après que les voix vivantes s'éteignent ? Quand faut-il renforcer les solistes de l'orchestre de l'*Isola 1°* et quand ces sons évoluent-ils via les haut-parleurs ? Il arrive que le chant du chœur accompagne sa propre transposition : question de balance.

Quant à la commande « gate » compliquée de l'*Isola 4°*, à quel résultat sonore aboutit-elle ? André Richard et Peter Hirsch nous ont fait part ici du savoir qu'ils ont acquis en travaillant directement avec Luigi Nono. Aussi, la référence à Nono est absolument essentielle dans le cadre de cet enregistrement.

Dorothee Schabert, ingénieur du son  
*Traduction : Martine Passelaigue*



top Margarita Broich, Heiner Müller (speaker in the Milan performance)

lower right Peter Hirsch



PETER HIRSCH  
Erster Dirigent

**D** Peter Hirsch, geboren 1956, studierte an der Musikhochschule Köln und war anschließend Assistent von Michael Gielen an der Oper Frankfurt. 1984 bis 1987 war er dort 1. Kapellmeister. 1985 debütierte er an der Mailänder Scala mit Luigi Nonos *Prometeo*. Es folgten zahlreiche Opernproduktionen u. a.: Vancouver, English und Welsh National Opera, Nederlandse Opera, Staatsoper Unter den Linden, Berlin.

Wiederholt leitete er das DSO Berlin, RSB Berlin, RSO Frankfurt, SWR Sinfonieorchester, RSO Stuttgart, Orchestre National de Belgique sowie die Münchner Philharmoniker. Er war Gast bei wichtigen Festivals: Salzburger Festspiele, Bologna Festival, Steirischer Herbst, Ars Musica Brüssel, Berliner Festwochen, Biennale München, Festival d'Automne Paris.

Zahlreiche Uraufführungen von Nono, B. A. Zimmermann, Haas, Lachenmann, Ospald, Zender sowie CD-Einspielungen u. a. Bruckner, Mahler, Schönberg, Nono, B. A. Zimmermann.

KWAMÉ RYAN  
Zweiter Dirigent

Kwamé Ryan, geboren 1970 in Toronto/Canada, aufgewachsen auf der Karibischen Insel Trinidad, wo er seine erste musikalische Ausbildung erhielt. Bereits während seiner Schulzeit beginnt er zu dirigieren und ist Solokontrabassist des National Youth Orchestra und des National Youth Chamber Orchestra. 1989 folgt das Stu-

dium der Musikwissenschaft im »Gonville and Caius College« an der Universität Cambridge; er wird Dirigent des Cambridge University Orchestra und 1991 Schüler von Peter Eötvös. Ryan lebt seit 1992 in Deutschland und zählt inzwischen zu den führenden jungen Dirigenten zeitgenössischer Musik mit Konzertverpflichtungen bei den bedeutenden europäischen Festivals. Er arbeitete u. a. mit dem Ensemble InterContemporain, Klangforum Wien, ensemble recherche, der Musikfabrik, dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, RSO Stuttgart und dem DSO Berlin und als GMD des Philharmonischen Orchesters Freiburg.

ANDRÉ RICHARD

André Richard, 1944 in Bern geboren, studierte Gesang, Musiktheorie und Komposition am Konservatorium Genf und an der Musikhochschule Freiburg i. Br.; Komposition u. a. bei Klaus Huber und Brian Ferneyhough. Weitere Studien für elektronische Musik bei H. P. Haller im EXPERIMENTALSTUDIO der Heinrich-Strobel-Stiftung Freiburg und im IRCAM Paris.

Ab 1980 langjährige Geschäftsführung im Freiburger »Institut für Neue Musik« und Organisation der kompromisslos programmierten Konzertreihe »Horizonte«.

In den achtziger Jahren enge Zusammenarbeit mit Luigi Nono bei den Aufführungen von *Das atmende Klarsein*, *Prometeo*, *Caminantes ... Ayacucho* und anderen Werken.

1984 übernahm Richard die Leitung des Solistenchores Freiburg und realisierte mit den Sängern die spezifische Klangästhetik des Chores für Nonos Musik.

1989–2005 war Richard Leiter des EXPERIMENTALSTUDIOS der Heinrich-

Strobel-Stiftung des Südwestrundfunks. Mit diesem Studio war er international bei zahlreichen Realisationen von neuen Werken mit integrierten live-elektronischen Mitteln als Interpret oder Dirigent tätig.

André Richard erhielt 1990 den Reinhold Schneider Preis und 1994 den Preis der Christoph und Stephan Kaske-Stiftung. Darüber hinaus wurde er 1998 zusammen mit dem EXPERIMENTALSTUDIO mit dem Europäischen Kulturpreis für Neue Musik ausgezeichnet.

Im Rahmen der Weltmusikfestspiele in Budapest, Frankfurt, Oslo und Essen sowie anderen bekannten Festivals wurden verschiedene Werke vom ihm aufgeführt.

## SOLISTENCHOR FREIBURG

Der Solistenchor Freiburg wurde 1982 von Arturo Tamayo und André Richard zur Aufführung und für die Schallplattenaufnahme von Luigi Nonos Werk *Das atmende Klarsein* gegründet. Bei den Probenarbeiten und ausführlichen Klangversuchen im EXPERIMENTALSTUDIO des SWR Freiburg fand Luigi Nono in dem jungen Ensemble die stimmlichen und expressiven Möglichkeiten, die er für seine kompositorische Arbeit suchte. Eine langjährige, enge musikalische Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten und dem Solistenchor Freiburg begann.

1984 stellte André Richard den Solistenchor speziell für die Uraufführung von *Prometeo, Tragedia dell'ascolto* neu zusammen. Nach den Vorgaben von Nono sollten die Klangfarben der Stimmgruppen des Solistenchores möglichst derjenigen der Sängersolisten entsprechen.

Mit den Sängerinnen und Sängern des Ensembles realisierte er die spezifische

Klangästhetik des Chores, wie wir sie von Nonos Spätwerk her kennen.

Nach der Uraufführung von *Prometeo* in Venedig (1984) sang der Solistenchor Freiburg ebenfalls die Uraufführung der Neufassung von *Prometeo* in Mailand (1985) sowie die nachfolgenden Aufführungen unter Nonos Gesamtleitung in Frankfurt, Paris (beide 1987) und Berlin (1988). Eine weitere Zusammenarbeit folgte für die Uraufführung von *Caminantes ... Ayacucho* (1987) in München.

Im Frühjahr 1989 machte Nono mit den Sängern und Sängerinnen des Solistenchores im EXPERIMENTALSTUDIO noch eingehende Klangversuche für ein weiteres Kompositionsprojekt. Die Ausarbeitung der Komposition konnte er jedoch nicht mehr verwirklichen.

## EXPERIMENTALSTUDIO FÜR AKUSTISCHE KUNST

Das EXPERIMENTALSTUDIO ist ein außergewöhnlicher und einzigartiger Klangkörper des Südwestrundfunks wie auch der ARD. Die künstlerische Zielsetzung besteht darin, exemplarische Aufführungen neuester Musik mit integrierten elektronischen Mitteln als Ensemble zu realisieren. Die Mitarbeiter des EXPERIMENTALSTUDIOS verstehen sich als interpretierende Musiker, die mit dem technologischen Instrumentarium ein kammermusikalisches Ensemble für Neue Musik bilden. Als solches ist es seit über 30 Jahren im internationalen Konzertbetrieb tätig und tritt bei renommierten Veranstaltern auf, z. B. Berliner Festwochen, Holland Festival, Salzburger Festspiele, Théâtre de la Monnaie/Brüssel, Wiener Festwochen, Festival d'Automne à Paris, Teatro alla Scala/Mailand, Carnegie Hall/New York.

Das EXPERIMENTALSTUDIO ist außerdem eine mäzenatische Einrichtung des

Südwestrundfunks. So werden jährlich Komponisten aus aller Welt nach Freiburg eingeladen, die hier vor Ort, zusammen mit dem Team des Studios, ihre Werke erarbeiten und realisieren. So stellt es auch ein internationales Forum für Kunst und Technologie dar.

Das EXPERIMENTALSTUDIO arbeitet mit namhaften Komponisten wie Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Dieter Schnebel, Klaus Huber, Hans Zender und Vinko Globokar zusammen.

Besonders Nono war in den achtziger Jahren (1980–1989) ständiger Gast im EXPERIMENTALSTUDIO. Aus seinen hier durchgeführten Klangforschungen im Studio, zusammen mit Instrumentalisten, sind die berühmten Werke mit Live-Elektronik seiner letzten Schaffensperiode wie *Das atmende Klarsein* (1980/1983), *Io, frammento da Prometeo* (1981), *Prometeo, Tragedia dell' ascolto* (1984/1985) entstanden.

Mit den neuen Technologien der Live-Elektronik konnte Nono seine schöpferischen Ideen verwirklichen, die ihre Wurzel unter anderem in der venezianischen Schule der Gabrieli, den alten synagogalen Gesängen, wie auch im ganz spezifischen Raumklang seiner Heimatstadt Venedig haben.

Für seine exemplarische Arbeit und seine Produktionen wurde das EXPERIMENTALSTUDIO mit mehreren internationalen Preisen ausgezeichnet.

## MONIKA BAIR-IVENZ

erhielt ihre musikalische Ausbildung an der Musikhochschule Stuttgart. 1972 begann sie ihre Konzerttätigkeit zunächst im süddeutschen Raum als Oratoriensängerin und wandte sich nach und nach immer mehr der zeitgenössischen Musik zu. Sie wirkte bei Uraufführungen bei Werken von Steve Reich, Reinhard Febel, Manfred Trojahn und Hans-Jürgen von Bose mit und arbeitete von 1982 an mit Luigi Nono zusammen. So sang sie auch 1984 in der Uraufführung des *Prometeo* in Venedig.

## GREGOR DALAL

erhielt seine Gesangsausbildung im Chor der Regensburger Domspatzen und am Konservatorium seiner Heimatstadt Würzburg. Kurse bei D. Fischer-Dieskau schlossen sich an. Er debütierte als Almaviva in *Le nozze di Figaro* im Cuvilliés-Theater in München. Im Jahr 2000 wechselte er vom Theater Hof in das Ensemble des Theaters Freiburg, wo er als Tosenbach in Eötvös' *Drei Schwestern* sein Debüt gab. Die glückliche Zusammenarbeit mit Peter Eötvös führte ihn an die Opern in Brüssel und Paris, in die Berliner Philharmonie, nach Straßburg und Stockholm. Neben seinem breit gefächerten Opernrepertoire ist er immer wieder als Solist auf den Konzertpodien Europas zu erleben.

#### NOA FRENKEL

wurde in Tel-Aviv geboren und schloss dort ihr Studium in Gesang und Dirigieren ab. Weitere Studien führten sie nach Den Haag zu Rita Dams und Diane Forlano. Ihr Repertoire reicht von Renaissance-Musik bis zu zeitgenössischen Kompositionen. Gegenwärtig ist sie Vokalsolistin beim Maarten Altena Ensemble (Amsterdam) und gastiert bei Festivals wie Rumori, Sylvano Busotti Days, Sonic Arts Amsterdam und Abu-Gosh, Jerusalem. Von Noa Frenkel liegen eine Reihe von Aufnahmen für Radio, CD und Film vor.

#### PETRA HOFFMANN

wurde in Schwäbisch-Gmünd geboren und studierte Gesang in Frankfurt / M. bei Elsa Cavelti. 1997 debütierte die Sopranistin an der Opéra de la Monnaie (Brüssel), am Teatro Real (Madrid) und am Teatro La Fenice (Venedig). 1999 brachte sie zusammen mit dem ensemble recherche in Witten Werke von Beat Furrer und in München Werke von Georges Aperghis zur Uraufführung. Im Jahr 2000 arbeitete sie mit Claudio Abbado und dem Gustav-Mahler-Jugendorchester zusammen. CD-, TV- und Rundfunkproduktionen dokumentieren ihr breit gefächertes Repertoire.

#### HUBERT MAYER

wurde in Hüfingen/Schwarzwald geboren und studierte Gesang an der Freiburger Musikhochschule. Von 1982 bis 1997 hatte er Engagements an den Bühnen in Freiburg, Biel, Lüneburg, am Gärtnerplatz-Theater München, in Karlsruhe und am Staatstheater Stuttgart. Als Mitglied des SWR Vokalensembles Stuttgart wirkte er bei zahlreichen Uraufführungen mit.

#### SUSANNE OTTO

wurde in Ansbach geboren. Sie begann in München ihr Querflötenstudium, das sie in Freiburg abschloss, wo sie an der Musikhochschule zugleich ein Gesangsstudium absolvierte. Neben Auftritten im Oratorien- und Konzertbereich beschäftigte sie sich intensiv mit zeitgenössischer Musik. 1983 lernte sie Luigi Nono kennen, der einige seiner Werke speziell für ihre Stimme schrieb, darunter auch *Prometeo*. 1999 debütierte sie in der Carnegie Hall in New York. Seit einigen Jahren arbeitet Susanne Otto regelmäßig mit Ensembles für Alte Musik (Balthasar-Neumann-Chor, Freiburger Barockorchester) und für Neue Musik (ensemble recherche, Ensemble Modern) zusammen.

## SIGRUN SCHELL

fürhten nach dem Gesangsstudium an der Musikhochschule Stuttgart erste Engagements nach Hof, Trier, Bern und Mannheim. Sowohl im Opern- wie im Konzertrepertoire erarbeitete sie sich ein breites Repertoire, wobei ein Schwerpunkt im Bereich der Neuen Musik liegt. Seit 1998 ist sie Ensemblemitglied des Theaters Freiburg, wo sie u. a. in der Uraufführung von C. Schwehrs *Heimat*, in Eötvös' *Drei Schwestern*, Janáčeks *Katja Kabanova* und in den Titelpartien von Offenbachs *Die schöne Helena* und Händels *Ariodante* zu erleben war.

## PHILHARMONISCHES ORCHESTER FREIBURG

Das Philharmonische Orchester Freiburg wurde 1887 gegründet. Anfangs nur im Musiktheater eingesetzt, kam mit der Vergrößerung des Orchesters im Jahr 1924 eine Konzertreihe dazu, die vor allem unter Franz Konwitschny zu einer der bedeutendsten kulturellen Veranstaltungsreihen Freiburgs wurde. Nach 1945 wirkten u. a. Dirigenten wie Hans Gierster, Leopold Hager, Marek Janowski, Adam Fischer, Eberhard Kloke, Donald Runnicles, Johannes Fritsch, Kwamé Ryan, Karen Kamensek und Patrik Ringborg als Chefdirigenten in Freiburg und prägten entscheidend das Niveau des Orchesters. Neben seinen Verpflichtungen in Oper und Konzerthaus absolvierte das Philharmonische Orchester verschiedene Gastspielreisen innerhalb Europas sowie in Japan. Neben dem klassischen und romantischen Repertoire bringt das Orchester auch stets neue und neueste Werke zur Aufführung, bis hin zu verschiedenen Kompositionsaufträgen.

## SWR SINFONIEORCHESTER BADEN-BADEN UND FREIBURG

Das SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg identifiziert sich bis heute mit den Idealen seiner »Gründerväter«, die der festen Überzeugung waren, dass die engagierte Förderung der Neuen Musik ebenso wichtiger Bestandteil des Rundfunk-Kulturauftrags ist wie der pflegliche Umgang mit der großen Tradition. In diesem Sinne haben die Chefdirigenten von Hans Rosbaud über Ernest Bour bis zu Michael Gielen gearbeitet und einen Klangkörper kultiviert, der für seine schnelle Auffassungsgabe beim Entziffern neuer, »unspielbarer« Partituren ebenso gerühmt wird wie für exemplarische Aufführungen und Einspielungen des traditionellen Repertoires eines großen Sinfonieorchesters. Seit 1999 ist Sylvain Cambreling Chefdirigent. An die 400 Kompositionen hat das Orchester bisher uraufgeführt und damit Musikgeschichte geschrieben; es gastiert regelmäßig in den (Musik)-Hauptstädten zwischen Wien und Amsterdam, Berlin und Rom, Salzburg und Luzern.

## ENSEMBLE RECHERCHE

Das ensemble recherche ist eines der profiliertesten Ensembles für Neue Musik. Mit über 400 Uraufführungen seit der Gründung im Jahr 1985 hat das Ensemble die Entwicklung der zeitgenössischen Kammer- und Ensemblesmusik maßgeblich mitgestaltet. Neben seiner ausgedehnten Konzerttätigkeit wirkt das ensemble recherche bei Musiktheaterprojekten mit, produziert für Hörfunk und Film, gibt Kurse für Instrumentalisten und Komponisten und bietet dem musikalischen Nachwuchs Einblick in seine Probenarbeit.

Das Repertoire beginnt bei den Klassikern des ausgehenden 19. Jahrhunderts, reicht u. a. vom französischen Impressionismus über die Zweite Wiener Schule und den Expressionisten bis zur Darmstädter Schule, dem französischen Spektralismus bis zu avantgardistischen Experimenten der Gegenwartskunst. Ein weiteres Interesse des ensemble recherche gilt der zeitgenössischen Sicht auf die Musik vor 1700.

PETER HIRSCH  
First conductor

**E** Peter Hirsch, born in 1956, studied at the Musikhochschule Köln and was then assistant to Michael Gielen at the Oper Frankfurt. From 1984 to 1987 he was first kapellmeister there. In 1985 he had his debut at La Scala in Milan in Luigi Nono's *Prometeo*. That was followed by numerous opera productions at the Vancouver Opera, the English and Welsh National Operas, Nederlandse Opera and the Staatsoper Unter den Linden, Berlin.

Regularly he is conducting the DSO Berlin, RSB Berlin, RSO Frankfurt, SWR Sinfonieorchester, RSO Stuttgart, Orchestre National de Belgique as well as Münchner Philharmoniker. He has been the guest of important festivals such as Salzburger Festspiele, Bologna Festival, Steirischer Herbst, Ars Musica Brüssel, Berliner Festwochen, Biennale München, Festival d'Automne Paris.

Numerous premieres by Nono, B. A. Zimmermann, Haas, Lachenmann, Ospald, Zender and CD recordings among others of works by Bruckner, Mahler Schönberg, Nono and B. A. Zimmermann.

KWAMÉ RYAN  
Second Conductor

Kwamé Ryan was born in Toronto, Canada, 1970, and grew up on the island of Trinidad, in the Caribbean, where he began to study music. He started conducting while still at school and played solo double-bass in the National Youth Orchestra and the National Youth Chamber Orchestra. In 1989, he entered Gonville and Caius College, Cambridge University, to study music. He became conductor of the Cambridge University Orchestra, and in 1991 a student of Peter Eötvös. Kwamé Ryan has lived in Germany since 1992, and became one of the leading young conductors of contemporary music with concert engagements at the important European festivals for contemporary music. His commitments include the Ensemble InterContemporain, Klangforum Wien, ensemble recherche, the Musikfabrik, the SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, the RSO Stuttgart, the DSO Berlin and as GMD of the Freiburg Philharmonic Orchestra.

ANDRÉ RICHARD

André Richard, born in 1944 in Bern, Switzerland, studied voice, music theory, and composition at the conservatory in Geneva and at the Musikhochschule in Freiburg im Breisgau. He studied composition with Klaus Huber and Brian Ferneyhough, among others. Additional studies in electronic music with Hans Peter Haller in the EXPERIMENTALSTUDIO der Heinrich-Strobel-Stiftung in Freiburg and at IRCAM in Paris.

For many years he managed the “Institut für Neue Musik” in Freiburg and organized the uncompromising concert series “Horizonte”.

In the 1980s he worked closely with Luigi Nono on performances of *Das atmende Klarsein*, *Prometeo*, *Caminantes ... Ayacucho*, and other works.

In 1984 Richard took over as director of the Solistenchor Freiburg and with its singers created the specific tonal aesthetics of the choir found in Nono’s music.

From 1989 to 2005 Richard was the director of the EXPERIMENTALSTUDIO der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestrundfunks. Together with the EXPERIMENTALSTUDIO he was active internationally in the realization of new works with integrated live electronics, either as a performer or conductor.

André Richard received the Reinhold Schneider Preis in 1990 and the Preis der Christoph und Stephan Kaske-Stiftung in 1994. In addition he won the Europäischer Kulturpreis für Neue Musik in 1998 in conjunction with the EXPERIMENTALSTUDIO.

His compositions have been performed at international music festivals in Budapest, Frankfurt, Oslo, Essen, and elsewhere.

## SOLISTENCHOR FREIBURG

The Solistenchor Freiburg was founded in 1982 by Arturo Tamayo and André Richard for a Performance and recording of Luigi Nono’s *Das atmende Klarsein*. During the rehearsals and many sound experiments in the EXPERIMENTALSTUDIO der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestrundfunks, Luigi Nono found the young ensemble had the qualities of voice and expressiveness he needed for his compositional work. It was the beginning of a close musical collaboration between the composer and the Solistenchor Freiburg.

In 1984 André Richard reformed the Solistenchor Freiburg specifically for the premiere of *Prometeo, Tragedia dell’ascolto*. Nono’s instructions specified that the timbre of the voices of the solistenchor should correspond as closely as possible to that of the soloists.

It was with the singers of this ensemble that he realized the specific aesthetics of choral sound that we know from Nono’s late work.

Following the premiere of *Prometeo* in Venice (1984) the Solistenchor Freiburg sang in the premiere of the revised version of *Prometeo* in Milan (1985) and in subsequent performances under Nono’s general direction in Frankfurt and Paris (both in 1987) and in Berlin (1988). They also collaborated for the premiere of *Caminantes ... Ayacucho* in Munich (1987).

In spring 1989 Nono used the singers of the Solistenchor for additional sound experiments in the EXPERIMENTALSTUDIO for another project. He did not, however, live to complete the composition.

## EXPERIMENTALSTUDIO FÜR AKUSTISCHE KUNST

The EXPERIMENTALSTUDIO is an unusual and indeed unique musical entity within the Südwestrundfunk and the ARD. Its artistic goal as an ensemble is to give exemplary performances of recent music that integrates electronic means. The members of the EXPERIMENTALSTUDIO see themselves as performing musicians who form a kind of chamber music ensemble for new music that uses new technologies for its instruments. To that end, it has been active in international concert life for more than thirty years and has appeared in well-known festivals and concert halls such as the Berliner Festwochen; the Holland Festival, Amsterdam; the Salzburg Festival; the Théâtre de la Monnaie, Brussels; the Wiener Festwochen; the Festival d'automne, Paris; the Teatro alla Scala, Milan; and at Carnegie Hall, New York.

The EXPERIMENTALSTUDIO is, moreover, a vehicle for the artistic patronage of the Südwestrundfunk. Composers from all over the world are invited annually to Freiburg to develop and realize their works in collaboration with the team of the EXPERIMENTALSTUDIO. Thus it also represents a forum for art and technology.

The EXPERIMENTALSTUDIO has worked with such renowned composers as Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Dieter Schnebel, Klaus Huber, Hans Zender, Vinko Globokar, Luigi Nono, and many others. From 1980 to 1989 Nono was a constant guest of the EXPERIMENTALSTUDIO. The sound experiments he carried out at the EXPERIMENTALSTUDIO together with his interpreters led to the famous works using live electronics from his late period, such as *Das atmende Klarsein* (1980/1983), *Io, frammento da Prometeo* (1981), and *Prometeo, Tragedia dell'ascolto* (1984/1985).

Using the new technologies of live electronics, Nono was able to realize creative

ideas with roots in the Venetian school of the Gabriellis, the ancient melodies of the synagogue, and in the very specific sound-space of his native city of Venice.

The EXPERIMENTALSTUDIO has been awarded many international prizes for its exemplary work and productions.

## MONIKA BAIR-IVENZ

received her training in music at the Musikhochschule Stuttgart. In 1972 she began giving concerts, initially as an oratorio singer in the southern German region then gradually turning increasingly to contemporary music. She has performed in premieres of works by Steve Reich, Reinhard Febel, Manfred Trojahn, and Hans-Jürgen von Bose and worked with Luigi Nono from 1982 onward. She sang in the premiere of *Prometeo* in Venice in 1984.



#### GREGOR DALAL

received his training as a singer in the Regensburger Domspatzen choir and at the conservatory of his native city, Würzburg, followed by courses with Dietrich Fischer-Dieskau. He debuted as Almaviva in *Le nozze di Figaro* at the Cuvillies-Theater in Munich. In 2000 he moved from the Theater Hof to the ensemble of the Theater Freiburg, where he debuted as Tusenbach in Eötvös's *Trois Sœurs*. That fortunate collaboration with Peter Eötvös brought him to opera houses in Brussels and Paris, to the Philharmonie in Berlin, and to Strasbourg and Stockholm. In addition to his broad opera repertoire he is frequently heard as a soloist on concert stages in Europe.

#### NOA FRENKEL

was born in Tel Aviv and completed her studies in singing and conducting there. Additional studies brought her to Rita Dams and Diane Forlano in The Hague. Her repertoire extends from Renaissance music to contemporary composition. At present she is solo vocalist in the Maarten Altena Ensemble (Amsterdam) and performs as a guest of such festivals as Rumori, Sylvano Busotti Days, Sonic Arts Amsterdam, and Abu Gosh, Jerusalem. Noa Frenkel has made a number of recordings for radio, CD, and film.

#### PETRA HOFFMANN

was born in Schwäbisch-Gmünd and studied singing in Frankfurt am Main with Elsa Cavelti. In 1997 she debuted as a soprano at the Opéra de la Monnaie (Brussels), at the Teatro Real (Madrid), and at the Teatro La Fenice (Venice). In 1999 she premiered works by Beat Furrer in Witten and works by Georges Aperghis in Munich together with the ensemble recherche. In 2000 she worked with Claudio Abbado and the Gustav-Mahler-Jugendorchester. Productions for CD, television, and radio document her wide-ranging repertoire.

#### HUBERT MAYER

was born in Hüfingen in the Black Forest and studied singing at the Hochschule für Musik Freiburg. From 1982 to 1997 he had engagements in Freiburg, Biel, Lüneburg, at the Gärtnerplatz-Theater in Munich, in Karlsruhe, and at the Staatstheater Stuttgart. As a member of the SWR Vokalensemble Stuttgart he has performed in numerous premieres.

## SUSANNE OTTO

was born in Ansbach. She began studying flute in Munich, completing her studies in Freiburg, where she also completed studies in singing at the Hochschule für Musik. In addition to performances in oratorios and concerts she has worked intensively with contemporary music. In 1983 she met Luigi Nono, who wrote several of his works especially for her voice, including *Prometeo*. In 1999 she debuted at Carnegie Hall in New York. For several years Susanne Otto has performed regularly with ensembles for early music (Balthasar-Neumann-Chor, Freiburger Barockorchester) and New Music (ensemble recherche, Ensemble Modern).

## SIGRUN SCHELL

After completing studies in singing at the Musikhochschule Stuttgart her first engagements took her to Hof, Trier, Bern, and Mannheim. Her opera and concert repertoire is wide-ranging, but her focus is on New Music. Since 1998 she is a member of the ensemble of the Theater Freiburg, where she has been heard in the premiere of Cornelius Schwehr's *Heimat*, in Eötvös's *Trois Sœurs*, Janáček's *Katja Kabanova*, and in the title roles of Offenbach's *La belle Hélène* and Handel's *Ariodante*.

## PHILHARMONISCHES ORCHESTER FREIBURG

The Philharmonische Orchester Freiburg was founded in 1887. At first it performed only theatre music, but then when the orchestra was increased in size in 1924 it added a concert series that became, especially under Franz Konwitschny, one of the most important series of cultural events in Freiburg. Since 1945 such conductors as Hans Gierster, Leopold Hager, Marek Janowski, Adam Fischer, Eberhard Kloke, Donald Runnicles, Johannes Fritsch, Kwamé Ryan, Karen Kamensek, and Patrik Ringborg have been the orchestra's principal conductors and have had a crucial influence on the orchestra's quality. In addition to its obligations in opera and concert houses the Philharmonisches Orchester has toured in Europe and Japan. In addition to the Classical and Romantic repertoire the orchestra always performs modern and contemporary works, including commissioned works.

## SWR SINFONIEORCHESTER BADEN-BADEN UND FREIBURG

The SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg still identifies itself with the ideas of its “founding fathers,” who firmly believed that committed support of modern music was just important a part of the cultural task of radio as maintaining the great tradition is. Its principal conductors, from Hans Rosbaud to Ernest Bour and Michael Gielen, have worked in this spirit, cultivating an orchestra that has praised as much for its ability to decipher new, “unplayable” scores as for its exemplary performances and recordings of the traditional repertoire of large orchestras. Since 1999 Sylvain Cambreling has been principal conductor. It has premiered approximately 400 compositions and thus written musical history; it performs regularly as a guest in (musical) capitals from Vienna to Amsterdam, Berlin to Rome, and Salzburg to Lucerne.

## ENSEMBLE RECHERCHE

The ensemble recherche is one of the most distinguished ensembles for new music. With almost four hundred premieres to its credit since it was founded in 1985, the ensemble has made a substantial contribution to the development of contemporary chamber and ensemble music. Apart from its many concert activities, the ensemble recherche also takes part in musical theatre projects, does productions for radio and film, gives courses for instrumentalists and composers and lets young talents watch its rehearsals.

The repertoire of the ensemble begins with the classics of the late nineteenth century,

taking in the French Impressionists, the Second Viennese School and the Expressionists, and on to the Darmstadt School, French Spectralism and today’s avant garde experiments. A further interest of the ensemble recherche is the contemporary view of music prior to 1700.

## PETER HIRSCH

Premier chef d’orchestre

Peter Hirsch, né en 1956, a étudié au Conservatoire de Cologne puis a été assistant de Michael Gielen à l’Opéra Francfort, où il était 1er Kapellmeister de 1984 à 1987. En 1985, il débute à la Scala de Milan avec le *Prometeo* de Luigi Nono. Il produit ensuite plusieurs opéras, notamment à Vancouver, English et Welsh National Opera, Nedelandse Opera, Staatsoper unter den Linden, Berlin.

Il a dirigé à plusieurs reprises le DSO Berlin, RSB Berlin, RSO Francfort, Orchestre symphonique du SWR, RSO Stuttgart, Orchestre National de Belgique et Münchner Philharmoniker. Il a été invité par tous les grands festivals : Salzburger Festspiele, Bologna Festival, Steirischer Herbst, Ars Musica Brüssel, Berliner Festwochen, Biennale München, Festival d’Automne de Paris.

Enfin, il a créé de nombreuses œuvres de Nono, B. A. Zimmermann, Haas, Lachenmann, Ospald, Zender et a réalisé plusieurs enregistrements: Bruckner, Mahler, Schönberg, Nono, B. A. Zimmermann.

## KWAMÉ RYAN

Second chef d'orchestre

Kwamé Ryan est né en 1970 à Toronto (Canada) et a passé sa jeunesse dans les Caraïbes, dans l'île de Trinidad, où il a reçu sa première éducation musicale. Du temps de sa scolarité déjà, il commence à diriger et est contrebassiste soliste dans le National Youth Orchestra et le National Youth Chamber Orchestra. En 1989, il entreprend des études de musicologie au « Gonville and Caius College » à l'université de Cambridge; il devient chef d'orchestre du Cambridge University Orchestra et, en 1991, élève de Peter Eötvös. Ryan vit depuis 1992 en Allemagne et compte depuis lors parmi les tous premiers jeunes chefs d'orchestre de musique contemporaine. Il a reçu des engagements pour les concerts d'importants festivals européens de musique contemporaine. Il travaille entre autres avec l'Ensemble InterContemporain, le Klangforum Wien, l'ensemble recherche, la Musikfabrik, le SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, RSO Stuttgart et le DSO Berlin et aussi comme chef d'orchestre général de l'Orchestre philharmonique de Fribourg.

## ANDRÉ RICHARD

André Richard, né à Berne en 1944, étudia le chant, la théorie musicale et la composition au Conservatoire de Genève, puis à la Hochschule für Musik de Freiburg im Breisgau, où il suivit les cours de composition de Klaus Huber et de Brian Ferneyhough. Des études ultérieures de musique électronique le conduisirent auprès de Hans Peter Haller, au EXPERIMENTALSTUDIO de la Fondation Heinrich Strobel du Südwestrundfunk, et à l'IRCAM, à Paris.

Pendant de nombreuses années, André Richard participa à la direction du « Institut für Neue Musik » à Fribourg en Brisgau et organisa le cycle de concerts « Horizonte ».

Au cours des années 1980, il travailla en étroite collaboration avec Luigi Nono pour les exécutions de *Das atemde Klarsein*, de *Prometeo*, de *Caminantes ... Ayacucho*, ainsi que d'autres œuvres.

Directeur artistique du chœur de solistes de Fribourg en Brisgau depuis 1984, il réalisa avec les chanteurs l'esthétique sonore du chœur dans la musique de Nono.

De 1989 à 2005, André Richard dirigea le EXPERIMENTALSTUDIO de la Fondation Heinrich Strobel du Südwestrundfunk. Avec ce studio, il participa en tant qu'interprète, sur le plan international, à de nombreuses réalisations d'œuvres nouvelles intégrant la live-électronique.

André Richard reçut en 1990 le prix Reinhold Schneider, en 1994 le prix de la Fondation Christoph und Stephan Kaske et, en 1998, il reçut ensemble avec le EXPERIMENTALSTUDIO le prix européen de la culture pour la musique contemporaine.

Ses œuvres furent jouées dans le cadre des fêtes mondiales de la musique de Budapest, Francfort, Oslo et Essen et dans d'autres festivals renommés.

## SOLISTENCHOR FREIBURG

L'ensemble vocal fut fondé en 1982 par Arturo Tamayo et André Richard pour donner en concert et enregistrer sur disque l'œuvre de Luigi Nono *Das atmende Klar-sein*.

Le travail au cours des répétitions et les essais sonores approfondis effectués au EXPERIMENTALSTUDIO du SWR Fribourg ont amené Luigi Nono à découvrir dans le jeune ensemble les possibilités vocales et expressives qu'il recherchait pour son travail compositionnel. C'est alors que débuta une longue et étroite collaboration musicale entre le compositeur et le Solistenchor de Fribourg.

En 1984, pour la création de *Prometeo, Tragedia dell'ascolto*, André Richard recomposa le chœur en observant les instructions de Nono: que le timbre de chaque registre de voix du chœur corresponde aussi parfaitement que possible à celui des voix des chanteurs solistes. Désormais, avec les chanteurs de l'ensemble, il réalisa l'esthétique sonore spécifique du chœur telle que nous la connaissons dans l'œuvre tardive de Nono.

Après la création de *Prometeo* à Venise (1984), le Solistenchor Freiburg participa également à la nouvelle version de *Prometeo* à Milan (1985), ainsi qu'à toutes les représentations suivantes de Francfort et Paris (1987) et de Berlin (1988) sous la direction générale de Luigi Nono. La collaboration se poursuivit pour la création de *Caminantes ... Ayacucho* (1987) à Munich.

Au printemps 1989, Nono se livra encore avec les membres du Solistenchor à de minutieuses recherches sonores au EXPERIMENTALSTUDIO pour un projet de composition ultérieure qu'il ne put malheureusement pas achever.

## EXPERIMENTALSTUDIO FÜR AKUSTISCHE KUNST

L'EXPERIMENTALSTUDIO est une institution à la fois exceptionnelle et particulière parmi les ensembles et les orchestres de la radio du Südwestrundfunk aussi bien que de l'ARD. Sa finalité artistique consiste, en tant qu'ensemble, à réaliser en concert de manière exemplaire les musiques les plus avancées qui intègrent des moyens électroacoustiques.

Les collaborateurs de l'EXPERIMENTALSTUDIO sont à considérer comme des musiciens qui, au moyen de l'instrumentarium technologique, forment un ensemble d'interprètes au service de la musique contemporaine. En tant que tel, depuis plus de trente ans, L'EXPERIMENTALSTUDIO exerce son activité sur la scène internationale et se produit dans des festivals ou des théâtres réputés comme par exemple les Berliner Festwochen, Holland Festival, Salzburger Festspiele, Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, Wiener Festwochen, Festival d'Automne à Paris, la Scala de Milan, le Carnegie Hall à New York, etc.

Par ailleurs, l'EXPERIMENTALSTUDIO du Südwestrundfunk, invite chaque année à Fribourg des compositeurs du monde entier pour travailler et réaliser sur place leurs œuvres avec l'équipe du studio. Ainsi l'EXPERIMENTALSTUDIO représente un forum international d'art et technologie.

L'EXPERIMENTALSTUDIO travaille avec des compositeurs renommés parmi lesquels on peut citer Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Dieter Schnebel, Klaus Huber, Hans Zender, Vinko Globokar, Luigi Nono. Dans les années 1980-1989, Luigi Nono était l'hôte permanent du studio. À partir des recherches sonores qu'il y a menées en collaboration avec des instrumentistes sont nées les célèbres œuvres avec live-electronics de sa dernière période de production, dont font partie *Das at-*

*mende Klarsein* (1980/1983), *Io, frammento da Prometeo* (1981), *Prometeo, Tragedia dell'ascolto* (1984/1985).

Les nouvelles technologies ont permis à Luigi Nono de réaliser ses idées créatrices dont les racines se nourrissent, entre autres, de l'école vénitienne des Gabrieli, des anciens chants de la Synagogue ainsi que de l'espace sonore très spécifique de Venise, sa ville natale.

Le travail remarquable de l'EXPERIMENTALSTUDIO et ses productions lui ont valu plusieurs prix internationaux.

#### MONIKA BAIR-IVENZ

Formation musicale à l'École supérieure de Musique de Stuttgart. Elle donne ses premiers concerts en 1972 comme chanteuse d'oratorios, d'abord dans le Sud de l'Allemagne, puis elle se tourne de plus en plus vers la musique contemporaine. Elle participe à des créations d'œuvres de Steve Reich, Reinhard Febel, Manfred Trojahn et Hans-Jürgen von Bose. À partir de 1982, elle travaille avec Luigi Nono et chante en 1984 dans la création du *Prometeo* à Venise.

#### GREGOR DALAL

Formation de chant dans le chœur des Domspatzen à Regensburg et au Conservatoire de sa ville natale de Würzburg. Il suit les cours de D. Fischer-Dieskau puis débute avec Almaviva dans *Le nozze di Figaro* au Cuvilliés-Theater de Munich. En 2000, il intègre l'Ensemble du Theater Freiburg, où il débute comme Tusenbach dans *Drei Schwestern* de Peter Eötvös. La collaboration heureuse avec ce dernier lui permet de se produire aux Opéras de Bruxelles et Paris, à la Berliner Philharmonie, à Strasbourg et Stockholm. Lorsqu'il n'interprète pas son vaste répertoire d'opéra, il se produit comme soliste partout en Europe.

#### NOA FRENKEL

Née à Tel-Aviv, elle y fait ses études de chant et de direction d'orchestre, avant de poursuivre sa formation à La Haye, chez Rita Dams et Diane Forlano. Son répertoire va de la Renaissance au contemporain. Elle est actuellement soliste vocale dans l'Ensemble Maarten Altena (Amsterdam) et se produit dans divers festivals comme Rumori, Sylvano Busotti Days, Sonic Arts Amsterdam et Abu-Gosh, à Jérusalem. Noa Frenkel a plusieurs enregistrements à son actif (radio, CD et films).

## PETRA HOFFMANN

Née à Schwäbisch-Gmünd (Allemagne), elle a suivi les cours de chant d'Elsa Cavelti à Francfort/Main. En 1997, la soprano débute à l'Opéra de la Monnaie (Bruxelles), au Teatro Real (Madrid) et au Teatro La Fenice (Venise). En 1999, avec l'ensemble recherche, elle crée à Witten des œuvres de Beat Furrer et, à Munich, des œuvres de Georges Aperghis. En 2000, elle travaille avec Claudio Abbado et le Gustav-Mahler-Jugendorchester. Diverses productions (CD, TV et radio) attestent de son vaste répertoire.

## HUBERT MAYER

Né en Forêt Noire, il a étudié le chant à l'École supérieure de Musique de Freiburg. De 1982 à 1997, divers engagements le conduisent à Freiburg, Bienne, Lüneburg, Munich (Gärtnerplatz-Theater), Karlsruhe et Stuttgart (Staatstheater). Il a participé à plusieurs créations en tant que membre de l'ensemble vocal du SWR Stuttgart.

## SUSANNE OTTO

Née à Ansbach (Allemagne), elle commence des études de flûte traversière à Munich qu'elle achève à Freiburg, à l'École supérieure de Musique, en même temps que des études de chant. Elle se produit dans les domaines de l'oratoire et du concert, tout en s'intéressant vivement à la musique contemporaine. En 1983, elle fait la connaissance de Luigi Nono qui écrit des œuvres spécialement pour sa voix, le *Prometeo* notamment. En 1999, elle fait ses débuts au Carnegie Hall de New York. Depuis quelques années, Susanne Otto travaille régulièrement avec des ensembles de musique ancienne (Chœur Balthasar-Neumann, Orchestre baroque de Freiburg) et de nouvelle musique (ensemble recherche, Ensemble Modern).

## SIGRUN SCHELL

Après des études de chant à l'École supérieure de Musique de Stuttgart, elle a ses premiers engagements à Hof, Trèves, Berne et Mannheim. Elle se constitue un vaste répertoire dans les domaines de l'opéra et du concert, en mettant un accent particulier sur la nouvelle musique. Depuis 1998, elle est membre de l'ensemble du Theater Freiburg, où elle a participé entre autres à la création de *Heimat* (C. Schwehr), *Drei Schwestern* (Eötvös), *Katja Kabanova* (Janáček) et chanté les rôles titre de *La Belle Hélène* (Offenbach) et *Ariodante* (Haendel).

## PHILHARMONISCHES ORCHESTER FREIBURG

Fondé en 1887, il ne travaille d'abord que pour l'opéra. Puis, élargi en 1924, il donne des séries de concerts et devient, notamment sous la direction de Franz Konwitschny, l'une des institutions culturelles majeures de Freiburg. Après 1945, des chefs comme Hans Gierster, Leopold Hager, Marek Janowski, Adam Fischer, Eberhard Kloke, Donald Runnicles, Johannes Fritsch, Kwame Ryan, Karen Kamensek et Patrik Ringborg contribuent de façon décisive à en faire un orchestre de très haut niveau. En dehors de ses engagements (opéras et concerts), le Philharmonisches Orchester effectue des tournées en Europe et au Japon. Son répertoire est à la fois classique et romantique, mais contient aussi des œuvres contemporaines et des œuvres de commande.

## SWR SINFONIEORCHESTER BADEN-BADEN UND FREIBURG

Aujourd'hui encore, l'orchestre reste fidèle aux principes de ses « pères fondateurs », pour lesquels la mission culturelle de la radio est de promouvoir la nouvelle musique tout en entretenant la tradition. Le travail avec des chefs comme Hans Rosbaud, Ernest Bour ou Michael Gielen a permis à l'orchestre d'acquérir une très grande notoriété et il est désormais célèbre aussi bien pour sa compréhension et son déchiffrement rapide de partitions nouvelles et « injouables », que pour ses exécutions et enregistrements du répertoire traditionnel. Depuis 1999, le premier chef en est Sylvain Cambreling. L'Orchestre a créé jusqu'à présent quelque 400 compositions, contribuant ainsi à écrire des pages importantes de l'histoire de la musique. Il se

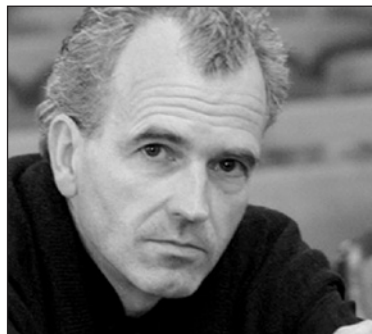
produit régulièrement dans les grandes villes (musicales) comme Vienne et Amsterdam, Berlin et Rome, Salzbourg et Lucerne.

## ENSEMBLE RECHERCHE

L'ensemble recherche est l'un des ensembles de musique moderne les plus originaux. Depuis sa fondation en 1985 il a proposé environ quatre-cents premières mondiales et a ainsi participé dans une large mesure au profil de la musique de chambre et de la musique d'ensemble contemporaine. Indépendamment de son activité concertante, l'ensemble recherche participe à des projets de théâtre musical, produit pour la radio et le film, propose des cours aux instrumentalistes et aux compositeurs, et permet aux jeunes musiciens d'assister à leurs séances de répétition.

Son répertoire débute avec la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, s'étend en outre de l'Impressionnisme français à la Deuxième Ecole Viennoise, de l'Expressionnisme à l'École de Darmstadt, du Spectralisme français jusqu'à la musique expérimentale de l'art contemporain de l'Avantgarde. L'ensemble recherche s'intéresse tout spécialement à la vision contemporaine portée sur la musique d'avant 1700.





Peter Hirsch



Kwamé Ryan



André Richard



Solistenchor Freiburg

© 2007 col legno Beteiligungs- und Produktion GmbH

© 2003/2004 Südwestrundfunk

*Distribution* See our website [www.col-legno.com](http://www.col-legno.com)

*Producer* Wulf Weinmann

*Executive Producer* André Richard

*Recording* May 16–18, 2003

*Recording Location* Konzerthaus Freiburg, Rolf Böhme Saal

*Recording Producer* Dorothee Schabert

*Conception/Recording* Ute Hesse, Klaus-Dieter Hesse

*Surround and* Klaus-Dieter Hesse

*Stereo Mixing*

*Sound Technician* Christa Grune-Wild

*Mastering* Klaus-Dieter Hesse

*SACD Mastering* Robert F Schneider, Munich

*Publisher* Casa Ricordi, Milano

*Texts* André Richard, Lydia Jeschke, Peter Hirsch, Dorothee Schabert

*Translations* Steven Lindberg, Nicholas Hariades (English), Martine Passelaigue (French)

*Photographs* With kind permission of Peter Hirsch (p. 2 / 19 / 47) · Charlotte Oswald (p. 81)

*Design Concept* Circus. Büro für Kommunikation und Gestaltung, Innsbruck – [www.circus.at](http://www.circus.at)

*Editors* Brigitte Weinmann, Wulf Weinmann

*Typesetting & Layout* Circus · Dominik Weinmann, graphics & design, Munich

This edition was made possible by the generous support of the SWR and the EXPERIMENTALSTUDIO für akustische Kunst, e. V., Freiburg

[www.col-legno.com](http://www.col-legno.com)