

österreichisches
ensemble fuer neue musik
ensemblekonzert I

oem

1975-2025

zeit

sa 1. februar 2025
19:30 Uhr
salzburg / solitär der
universität mozarteum

1975
2025

programm

Bernd Alois Zimmermann (1918–1970)

„Omnia tempus habent“ . Kantate für Sopran-Solo und 17 Instrumente auf Texte der Vulgata (1957/58)

Mark Andre (* 1964)

Vier Stücke für Ensemble (2024)

Uraufführung

(Auftragswerk des cœnm, ermöglicht durch die freundliche Unterstützung der Ernst von Siemens Musikstiftung)

1. Achtel = 88
2. Achtel = 33
3. schnellstmöglich
4. Achtel = 55

Elliott Carter (1908–2012)

„Mosaic“ für Ensemble (2004)

Österreichische Erstaufführung

Stefan Wirth (* 1975)

„Mnemosyne“ nach Friedrich Hölderlin für Gesang und großes Ensemble (2023)

Österreichische Erstaufführung

Dauer ca. 1 Stunde 15 Minuten, keine Pause

Künstlergespräch um 19.00 Uhr im Konzertsaal

Wir danken der Universität Mozarteum für die Zusammenarbeit und Kooperation für dieses Konzert.

Wir danken dem Mozarteumorchester Salzburg für die Leihgabe von Instrumenten.

mitwirkende

Christina Daletska. Sopran
Katharina Teufel-Lieli. Harfe

œnm . œsterreichisches ensemble fuer neue musik

Michaela Girardi. Violine
Jacobo Hernández Enríquez. Violine
Yana Svistunova-Fliesser. Violine
Jutas Jávorka. Viola
Victor Lowrie Tafoya. Viola
Sarah Dragovic. Viola
Sebestyén Ludmány. Violoncello
Tomasz Skweres. Violoncello
Jessica Kuhn. Violoncello
Michael Seifried. Kontrabass
Ahran Kim. Flöte
Marina Iglesias. Flöte
Markus Sepperer. Oboe
Theodor Burkali. Klarinette
Marco Sala. Bassklarinetten
Ayako Kuroki. Fagott
David Fliri. Horn
Per Oftedal. Trompete
Stefan Konzett. Posaune
Rupert Struber. Schlagwerk
Michael Mitterlehner-Romm. Schlagwerk
Johannes Eder. Schlagwerk
Katharina Teufel-Lieli. Harfe
Lotte Krüger. Harfe
Nora Skuta. Klavier/Celesta
Alexander Bauer. Cembalo

Johannes Kalitzke. Dirigent

zimmermanns

zärtliche

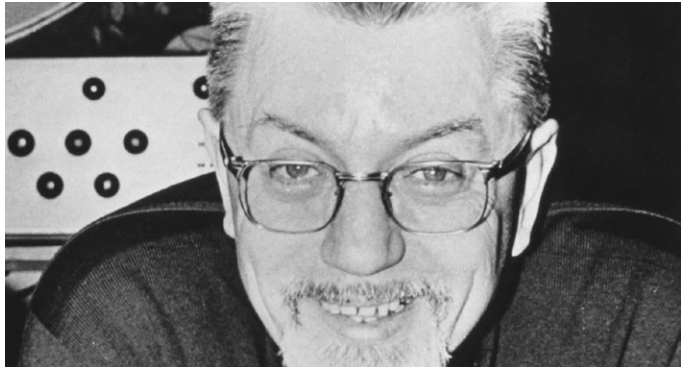
zeitlichkeit

Für Bernd Alois Zimmermann war der Begriff der Zeit eine, wenn nicht *die* zentrale Kategorie seines kompositorischen Denkens. 1957, im Entstehungsjahr der Kantate „Omnia tempus habent“, veröffentlichte er den Aufsatz „Intervall und Zeit“ und unterschied hier u. a. eine äußere, messbare Zeit und eine innere Form der Zeit als Einheit aller Erlebnisse im

Erlebnisstrom. Auch in Bezug auf die Musik spricht Zimmermann von einer äußeren, effektiven Zeit, nämlich der – mit jeder Aufführung variierenden – Dauer eines Werks, und einem inneren Zeitmaß, nach dem die Verhältnisse von Intervall und Zeit, gleichsam die Mikrostrukturen des Werks, geordnet sind, und es obliege nun dem inneren

musikalischen Zeitbewusstsein, beide Zeitmaße in ein Verhältnis zu bringen. Eine volle Deckung zwischen innerem und effektivem Zeitmaß in einem musikalischen Werk sei nur zu verwirklichen – so Zimmermann –, wenn „alle musikalischen Verhältnisse in einer zusammenfassenden Grundstruktur verankert werden. So sind Simultan und Sukzessiv, Metren und Rhythmen und Einsatzabstände Ausfaltungen eines Einzigen: der für das jeweilige Werk zu konstituierenden Proportionierung von Intervall und Zeit.“

Solche Vorstellungen werden in der Kantate musikalische Praxis. Als „zusammenfassende Grundstruktur“ könnte zunächst eine Zwölftonreihe angesehen werden, auf der das Werk basiert: c-h-des-es-e-d-a-b-as-ges-f-g. Zum einen ist sie ganz überwiegend aus kleinen und großen Sekundintervallen gebaut. Diese Intervalle (zumeist in Gestalt der ihnen entsprechenden Septimen und Nonen) prägen den Tonsatz entscheidend und färben Melos und Harmonik. Auch Dauern- und Dynamikreihen hat Zimmermann aus der Intervallkonstellation der Reihe abgeleitet. Innerhalb der Reihen fallen sodann die vielen Symmetrien auf: die Töne 7-12 spiegeln den Verlauf der Töne 1-6



an einer horizontalen Achse. Symmetrische Strukturen spielen folgerichtig in allen Dimensionen des Werks eine auffällige Rolle. Erkennbar wird auch, dass die Reihe selbst Ausfaltung einer noch kleineren Einheit ist, nämlich der initialen drei Töne c-h-des.

Überhaupt bestimmt die mythisch aufgeladene, auch im Religiösen wichtige Dreizahl offensichtlich die Strukturen im Kleinen wie im Großen: Das Werk gliedert sich in drei durch Fermaten deutlich voneinander abgesetzte, mit dem Sinn der vertonten Bibelworte (Altes Testament, Prediger Salomo, 3, 1-11) korrespondierende Teile.

Auch bei der Zusammenstellung des Instrumentalensembles und damit der Klangfarben spielt die

Zahl Drei eine wesentliche Rolle: Zum Solo-Sopran gesellen sich drei Holzbläser, drei Tasteninstrumente, drei Schlaginstrumente, je drei Violinen, Violen und Violoncelli, ergänzt um die Harfe. Spiegelt die Kantate in vielen strukturellen Momenten Eigenarten des seriellen Komponierens der 1950er Jahre, so bleibt bei Zimmermann die serielle Durchdringung des Materials nicht abstrakt, sondern erhebt er das Verfahren zum Instrument, „um aus musikalischen Konfigurationen dramatische Gestalten eines ‚Theaters im Hinterkopf‘ zu machen. Die scheinbare Hermetik des seriellen Verfahrens – fast jede gespielte oder gesungene Note hat eine andere Dynamik und Spielweise – wird durch seine umfassende Anwendung durchbrochen. Beispiel Klangfarbe: von ‚gesprochen‘, ‚secco‘,

‚halbgesprochen‘, ‚espressivo‘ bis zu jenem ‚tonus rectus‘ der katholischen Liturgie reicht die Reihe der Anweisungen für die Stimme. [...]“

So gelingt es Zimmermann eine Musik zu schreiben, „die auf besondere Weise Zeitlichkeit zum Bewusstsein bringt und den Menschen so in einen Prozess inneren Erlebens von geordneter Zeit hineinbezieht; die aufgrund ihrer Kommunikation mit den Grundformen der menschlichen Erfahrung überhaupt in tiefste Erlebnisbezirke herabreicht; die den Menschen in seiner ganzen Wesenheit erfasst und ihm, jenseits der Erscheinungsformen der Zeit in ihrem Ablauf in der Musik, die Zeit als umfassende Einheit zum Bewusstsein bringt.“ (Bernd Alois Zimmermann: „Intervall und Zeit“)

omnia tempus habent

Prediger Salomo, 3, 1-11

Omnia tempus habent, et suis spatiis transeunt universa sub caelo.

Tempus nascendi, et tempus moriendi; tempus plantandi, et tempus evellendi quod plantatum est.

Tempus occidendi, et tempus sanandi; tempus destruendi, et tempus aedificandi.

Tempus flendi, et tempus ridendi; tempus plangendi, et tempus saltandi.

Tempus spargendi lapides, et tempus colligendi, tempus amplexandi, et tempus longe fieri ab amplexibus.

Tempus acquirendi, et tempus perdendi; tempus custodiendi, et tempus abjiciendi.

Tempus scindendi, et tempus consuendi; tempus tacendi, et tempus loquendi.

Tempus dilectionis, et tempus odii; tempus belli, et tempus pacis.

Quid habet amplius homo de labore suo?

Vidi afflictionem quam dedit Deus filiis hominum, ut distendantur in ea.

Cuncta fecit bona in tempore suo, et mundum tradidit disputationi eorum, ut non inveniatur homo opus quod operatus est Deus ab initio usque ad finem.

Ein jegliches hat seine Zeit, und alles Vorhaben unter dem Himmel hat seine Stunde:

Geboren werden hat seine Zeit, Sterben hat seine Zeit; Pflanzen hat seine Zeit, Ausreißen, was gepflanzt ist, hat seine Zeit; Töten hat seine Zeit, Heilen hat seine Zeit; Abbrechen hat seine Zeit, Bauen hat seine Zeit; Weinen hat seine Zeit, Lachen hat seine Zeit; Klagen hat seine Zeit, Tanzen hat seine Zeit; Steine wegwerfen hat seine Zeit, Steine sammeln hat seine Zeit, Herzen hat seine Zeit, Aufhören zu Herzen hat seine Zeit; Suchen hat seine Zeit, Verlieren hat seine Zeit; Behalten hat seine Zeit, Wegwerfen hat seine Zeit; Zerreißen hat seine Zeit, Zunähen hat seine Zeit; Schweigen hat seine Zeit, Reden hat seine Zeit; Lieben hat seine Zeit, Hassen hat seine Zeit, Krieg hat seine Zeit, Friede hat seine Zeit.

Man mühe sich ab, wie man will, so hat man keinen Gewinn davon.

Ich sahe die Arbeit, die Gott den Menschen gegeben hat, dass sie sich damit plagen. Er hat alles schön gemacht zu seiner Zeit, auch hat er die Ewigkeit in ihr Herz gelegt; nur dass der Mensch nicht ergründen kann das Werk, das Gott tut, weder Anfang noch Ende.

vier

leise

zwischenzeiträume

In seinen Betrachtungen über die Zeit im 11. Buch der „Confessiones“ geht Augustinus von der Beobachtung aus, dass das, was wir als Gegenwart zu erfahren glauben, eigentlich nicht greifbar ist, sondern die Gegenwart als unendlich kleiner Moment des Umschlagens der Zukunft in die Vergangenheit zu entschwinden scheint. So kommt er zur Vorstellung, dass Gegenwart nur als geistiger Raum vorstellbar ist, in dem Zukünftiges als Erwartung und Vergangenes als Erinnerung vergegenwärtigt werden. Von solchen Ideen ist der in Paris geborene und heute in Berlin lebende Komponist Mark Andre bei der Konzeption seiner Vier Stücke für Ensemble ausgegangen. Es ging ihm dabei um das Offenbaren „der zerbrechlichsten, innersten, vielleicht intensivsten phänomenologischen, kompositorischen Zeiträume.“ Mark Andres Musik ist eigentlich immer

geistliche Musik, und so bezieht er sich zudem auf die von Johannes erwähnte Präsenz des Heiligen Geistes: „Der Wind bläst, wo er will, und du hörst sein Sausen wohl; aber du weißt nicht, woher er kommt und wohin er fährt. So ist ein jeder, der aus dem Geist geboren ist.“ (Johannes 3:8)

Die Vier Stücke gleichen flüchtigen Miniaturen und sind jeweils nur wenige Takte lang. Das erste umfasst acht, das zweite sechs, das dritte elf Takte, einzig das letzte der Stücke ist mit 19 Takten etwas ausgedehnter. Die Klanglichkeit des Werks ist äußerst fragil, die Dynamik verharnt – mit Ausnahme des dritten Stücks – fast durchweg im extrem Leisen: An einer Stelle erscheint gar ein sechsfaches Piano als Resultat eines Crescendos. Die oft geräuschhaften Klänge sind dabei äußerst differenziert gehandhabt. Sie gleichen „Signaturen der fragilsten, vermutlich intensivsten, vergänglichen, kompositorischen Zwischenzeiträume.“ (Mark Andre)



schwebendes

und menschlicher Wärme – eine Kombination, die man unter intelligenten Menschen nur selten antrifft. Ich bin ihm auch sehr dankbar: Er schrieb mir viele Stücke, darunter 1987 eines der besten Oboenkonzerte, die ich je erhalten habe,“ erinnerte sich Heinz Holliger an Elliott Carter und wusste auch zu berichten, dass der US-amerikanische Komponist, als er daran ging, 1992 „Trilogy“ für ihn und seine Frau Ursula, die Harfenistin war, zu schreiben, sich 84-jährig hinter eine Harfe setzte und alle Möglichkeiten des Instruments studierte, so dass er zu den wenigen Komponisten gehörte, die genau wussten, wie dieses Instrument funktioniert.

Aus diesem Wissen schöpfte er auch bei der Komposition von „Mosaic“. Aber es gibt noch einen anderen Hintergrund: „Carlos Salzedo, der außergewöhnliche Harfenist, der zu der kleinen Gruppe von Modernisten gehörte, die Varese und Ives in den 1920er und 30er Jahren umgaben, ist mir in guter Erinnerung geblieben. Seine ungewöhnlichen Entwicklungen in der Harfentechnik schienen mir in letzter Zeit immer zu wenig erforscht. Deshalb beschloss ich, bei der Komposition von ‚Mosaic‘, die vom Nash Ensemble in Auftrag gegeben

wurde, viele seiner aufregenden Erfindungen zu erkunden, um an seine Freundschaft in den frühen 1930er Jahren zu erinnern. Die Partitur besteht aus vielen kurzen Mosaiksteinen, die, wie ich hoffe, einen koordinierten Eindruck vermitteln.“ (Elliott Carter) Dass diese Hoffnung berechtigt war, bestätigte nochmals Heinz Holliger: „Es ist ein Stück, das ich sehr mag, vor allem wegen seiner Instrumentierung, die ich für ein Wunder halte. Carter findet darin dieses empfindliche Gleichgewicht zwischen Harmonie und Linie – ein Gleichgewicht, das von Bach über Debussy bis hin zu Mozart oder Gesualdo alle großen Komponisten gefunden haben, das aber in der modernen Musik zu selten ist. Harfe und Ensemble sind wie zwei Charaktere, die sich gemeinsam bewegen: ein lineares Instrument (das Ensemble) auf der einen Seite und ein harmonisches Instrument (die Harfe) auf der anderen. Die Dominanz der Harfe macht das Werk nicht zu einem impressionistischen, sondern zu einem eher schwebenden Werk als andere Werke Carters. Manchmal denkt man daran, was Debussy über ‚Jeux‘ sagte: „Es ist für ein Orchester geschrieben, das keine Füße hat, oder dessen Füße den Boden nicht berühren. Ein Frühlingsregen, der davonfliegt.“

orchester



„Er war ein Musterbeispiel für Menschlichkeit und die Ausgewogenheit zwischen klarem Denken

aufhebung

der

zeit



Mnemosyne als mythische Gestalt meint die Göttin der Erinnerung, die als Tochter von Gaia und Uranos zu den Titanen gehört. Sie ist Mutter der neun Musen, die Zeus mit ihr zeugte. Ihr widmete Friedrich Hölderlin eine Hymne, die sich im Homburger Folioheft findet und die zu den letzten Dichtungen gehört, an denen Hölderlin vor seinem psychischen Zusammenbruch im Jahr 1806 arbeitete. Die eigentliche Gestalt des Textes ist nicht

eindeutig greifbar. Die drei Fassungen der Hymne, die heutzutage veröffentlicht sind, stellen Destillate aus einem Textkomplex dar, der mehrere zeitliche Schichten umfasst. Auffällig ist, dass der Text von Version zu Version immer schwerer zu erfassen und zu deuten ist bis hin zur letzten Fassung, die wohl das Enigmatischste ist, was wir von Hölderlin kennen. Auf diese Fassung bezog sich der Schweizer Stefan Wirth in „Mnemosyne“, griff aber auch ältere Schichten der Dichtung auf. Er ist nicht der erste Komponist, der sich des Textes annahm: Stellvertretend seien Hans Zenders „Mnemosyne – Hölderlin lesen IV“ für Streichquartett, Sopran und Tonband und Peter Ruzickas „Mnemosyne“ für Sopran und Orchester genannt. An Stefan Wirths Vertonung ist nachzuvollziehen, was Musik in Bezug auf einen derart rätselhaften Text zu leisten vermag. Sie überführt den Text in eine höchst expressive vokale Diktion und hüllt ihn ein in sich wandelnde instrumentale Texturen. Deren Veränderungen aber sind gekoppelt an Sinneinheiten des Textes, der somit fassbarer wird. Mit ihrer Expressivität vermag die Musik gleichsam in die Tiefendimensionen unter der Oberfläche der Worte zu leuchten, ohne deren

Geheimnis zu zerstören, wie das etwa bei einer verbalen Interpretation des Textes allzu schnell geschieht.

Mit dem Beginn der zweiten Strophe vollziehen sich zunächst fast unmerklich Prozesse der Dissoziation, wenn von den Instrumentalisten Texte geflüstert werden, die älteren Schichten der Dichtung entstammen, jedoch noch unverständlich bleiben. Sodann verdichtet sich das instrumentale Geschehen und wird die Diktion der Singstimme immer exaltierter bis hin zu den Worten: „... aber was ist dies?“ Was nun geschieht, könnte an Wagners „zum Raum wird hier die Zeit“ (Gurnemanz im „Parsifal“) erinnern. Die linear vergehende Zeit wird gleichsam aufgehoben, scheint zu kreisen. Gleichzeitig suchen die Interpretinnen und Interpreten Positionen im Raum auf, umhüllen das Publikum mit Klängen. Zeitweise werden unterschiedliche Tempi überlagert, was den Eindruck eines Aufhebens der Zeit noch verstärkt. Die älteren Textschichten dringen nun an die Oberfläche, während die jüngere streckenweise versinkt. Dieser letzte Teil des Werks evoziert beides: Entgrenzung und ein der Zeit Enthoben sein aber auch Auflösung und Verlöschen.

text „mnemosyne“

Anmerkung: Wir geben hier auch die gesprochenen, eigentlich (und absichtsvoll) nicht zu verstehenden geflüsterten Texte zur Kenntnis, weil sie verschiedene zeitliche Schichten des Textkomplexes „Mnemosyne“ repräsentieren: die älteste Schicht (*kursiv*), eine erste Überarbeitung (*kursiv, rot*), eine zweite Überarbeitung (*kursiv, blau*) und eben die späteste Fassung (normale Schrift).

(Sopran)

Reif sind, in Feuer getaucht, gekochet
Die Frücht und auf der Erde geprüft und ein Gesetz ist,
Daß alles hineingeht, Schlangen gleich,
Prophetisch, träumend auf
Den Hügeln des Himmels. Und vieles
Wie auf den Schultern eine
Last von Scheitern ist
Zu behalten. Aber böß sind
Die Pfade. Nämlich unrecht,
Wie Rosse, gehn die gefangenen
Element und alten
Gesetze der Erd. Und immer
Ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht. Vieles aber ist
Zu behalten. Und not die Treue.

Vorwärts aber und rückwärts wollen wir
Nicht sehn. Uns wiegen lassen, wie
Auf schwankem Kahne der See.

Wie aber Liebes? Sonnenschein
Am Boden sehen wir und trockenem Staub

(gesprochen von Musikern)

*Denn wenn nämlich
Es hoch über Menschen
Ein Streit ist an dem Himmel
Und die Monde gehen gewaltig
So erkranket das Meer auch
und die Ströme müssen
Den Weg sich suchen*

(Sopran)

Und heimatlich die Schatten der Wälder und es blühet
An Dächern der Rauch, bei alter Krone
Der Türme, friedsam;

(gesprochen von Musikern)

aber es haben

Zu singen

Blumen auch Wasser und fühlen,

Ob noch ist der Gott. Denn schön ist

Der Brauttag, bange sind wir aber

Der Ehre wegen. Denn furchtbar geht

Es ungestalt, wenn Eines uns

Zu gierig genommen. Zweifellos

Ist aber der Höchste. Der kann täglich

Es ändern. Kaum bedarfer

Gesetz, wie nämlich es

Bei Menschen bleiben soll. Viel Männer möchten da

Sein, wahrer Sache. Nicht vermögen

Die Himmlischen alles. Nämlich es reichen

Die Sterblichen eh an den Abgrund. Also wendet es sich

Mit diesen. Lang ist

Die Zeit, es ereignet sich aber

Das Wahre.

(Sopran)

gut sind nämlich

Hat gegenredend die Seele

Ein Himmlisches verwundet, die Tageszeichen.

Denn Schnee, wie Maienblumen

Das Edelmütige, wo

Es seie, bedeutend, glänzet auf

Der grünen Wiese

Der Alpen, hälftig, da, vom Kreuze redend, das

Gesetzt ist unterwegs einmal

Gestorbenen, auf hoher Straß

Ein Wandersmann geht zornig,

Fern ahnend mit

Dem andern, aber was ist dies?

Denn wenn nämlich

Es hoch über Menschen

Ein Streit ist an dem Himmel

Und die Monde gehen gewaltig

So erkranket das Meer auch

und die Ströme müssen

Den Weg sich suchen

Ein Zeichen sind wir, deutungslos

Schmerzlos sind wir und haben fast

Die Sprache in der Fremde verloren.

Wenn nämlich ein Streit ist über Menschen

Am Himmel und gewaltigen Schritt Gestirne gehen

(gesprochen von Musikern)

Am Feigenbaum ist mein

Achilles mir gestorben,

Und Ajax liegt

An den Grotten der See,

An Bächen, benachbart dem Skamandros.

An Schläfen Sausen einst, nach

Der unbewegten Salamis steter

Gewohnheit, in der Fremd, ist groß

Ajax gestorben,

Patroklos aber in des Königes Harnisch. Und es starben

Noch andere viel.

(Sopran)

Am Kithäron aber lag

Elevtherä, der Mnemosyne Stadt. Der auch, als

Ablegte den Mantel Gott, das Abendliche nachher löste

Die Locken. Himmlische nämlich sind

Unwillig, wenn einer nicht die Seele schonend sich

Zusammengenommen, aber er muß doch; dem

Gleich fehlet die Trauer.

Autor: **Jens Schubbe**

Christina Daletska

Die Künstlerin wird von der Presse als „phänomenal“ und „unwiderstehlich“ bezeichnet. Ihr außergewöhnliches musikalisches Können konnte sie auch im Repertoire des 20. und 21. Jahrhunderts, u. a. in mehreren Uraufführungen unter Beweis stellen. Daletskas Stimmumfang beträgt über drei Oktaven. Ihr Operndebüt gab die Künstlerin mit 23 Jahren als Rosina in „Il barbiere di Siviglia“ am Teatro Real Madrid; ein Jahr später sang sie bei den Salzburger Festspielen. Daletskas Repertoire ist enorm breit – sie ist genauso bei der Musik Mahlers zu Hause als auch in den anspruchsvollsten Werken der Gegenwart. Dabei kann sie Epochen und auch Stimmfächer mühelos wechseln.



Christina Daletska konzertiert regelmäßig mit renommierten Ensembles und Orchestern und arbeitet mit Künstlerinnen und Künstlern wie Philippe Manoury, Georges Aperghis, Peter Rundel, Titus Engel, Francois-Xavier Roth, Heinz Holliger, Daniel Harding, Ivor Bolton, Riccardo Muti, Thomas Hengelbrock zusammen.

Christina Daletska studierte Geige bei ihrer Mutter Oksana Trunko und trat bereits als Zehnjährige am Royal College of Music in London als Solistin auf. 2006 begann sie ihr Gesangsstudium mit Ruth Rohner in Zürich und gewann ein Jahr später drei Preise in drei internationalen Gesangswettbewerben. Daletska spricht sieben Sprachen. Sie ist eine Menschenrechtsaktivistin und offizielle Botschafterin für Amnesty International Schweiz & Art for Human Rights und engagiert sich gegen Lebensmittelverschwendung. Seit dem Beginn des Kriegs gegen die Ukraine arbeitet sie auch als freiwillige Hilfeleistende.

<https://daletska.net>

Katharina Teufel-Lieli

Katharina Teufel-Lieli wurde in Linz geboren und studierte bei Prof. Edward Witsenburg am Mozarteum Salzburg. Anschließend besuchte sie die Meisterklasse in Würzburg bei Prof. Giselle Herbert und ist seit 1996 Harfenistin des Mozarteumorchesters sowie Mitglied des *œsterreichisches ensemble für neue musik*. Als Dozentin und Lektorin ist sie an der Universität Mozarteum sowie als Jurorin (u. a. *Prima la Musica*) tätig. Solokonzerte mit Orchestern führten sie durch viele



Länder Europas. Zudem ist sie Solistin der Salzburger Festungskonzerte und spielt zahlreiche Kammermusikkonzerte.

2003 entstand die vielbeachtete Duo-CD „Klarinette & Harfe“ mit ihrem Mann Gabor Liel. Seither spielten sie zahlreiche Konzerte, u. a. in Europa, Abu Dhabi und Japan. Die Harfe als vielseitiges Instrument darzustellen, ist der Musikerin sehr wichtig. Zudem ist sie für alle Stilrichtungen offen und spielt alte, zeitgenössische sowie U-Musik.



cœnm . österreichisches ensemble fuer neue musik

Das cœnm zählt zu den traditionsreichsten europäischen Ensembles für die Interpretation der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts.

Aus einer glücklichen Konstellation – dem Zusammentreffen von aktiv musizierenden Komponisten und an aktueller Musik interessierten Instrumentalisten – formierte sich 1975 in Salzburg eine kleine Gruppe, die sich im Laufe der Jahre und nach mehreren hundert Uraufführungen zu einem Solistenensemble mittlerer Größe gewandelt hat. Was zunächst dem persönlichen Wunsch der Gründer entsprach, wurde tatsächlich Programm, ebenso beständig wie wandelbar: die Erarbeitung, Aufführung und Vermittlung aktueller Musik insbesondere in Stadt und Land Salzburg, aber auch auf internationalen Podien.

Seit 1997 steht für das cœnm die Zusammenarbeit mit Johannes Kalitzke als Erstem Gastdirigenten künstlerisch im Vordergrund. Die langjährige Verbindung mit Künstlerinnen und Künstlern wie Aureliano Cattaneo, Tito Ceccherini, Pascal Dusapin, Titus Engel, Margareta Ferek-Petrik, Beat Furrer, Erin Gee, Sara Glojnarčić, Georg Friedrich Haas, Toshio Hosokawa, Alexandra Karastoyanova-Hermentin, Vasilikí Krimitzá, Helmut Lachenmann, Andor Losonczy, Hossam Mahmoud, Elena Mendoza, Sarah Nemtsov, Franck Ollu, Enno Poppe, Steve Reich, Wolfgang Rihm, Peter Rundel, Peter Ruzicka, Oswald Sallaberger, José María Sánchez-Verdú, Salvatore Sciarrino oder Mathias Spahlinger hat das Ensemble maßgeblich geprägt.

Das cœnm gastierte regelmäßig bei den Salzburger und den Bregenzer Festspielen, bei wien modern, dem Festival Dialoge der Internationalen Stiftung Mozarteum, den Osterfestspielen Salzburg und den Klangspu-

ren Schwaz, aber auch bei den Dresdner Tagen der zeitgenössischen Musik, dem Festival Ultraschall Berlin, der Münchner Biennale, dem Kunstfest Weimar, in der Elbphilharmonie und beim Warschauer Herbst.

Seit 2011 bietet das oenm im intimen Rahmen des Salzburger Künstlerhauses Atelierkonzerte im eigenen Atelier Nr. 10 an, bei denen ein unmittelbarer Kontakt zum Publikum hergestellt wird. 2012 wurde es dafür mit dem Bank Austria Kunstpreis für Musikvermittlung ausgezeichnet. Bild- und Tonträger mit dem oenm sind bei NEOS, KAIROS, cpo, der Deutschen Grammophon und beim ORF erschienen.

Das Jubiläumsjahr 2025 wird vielfach gefeiert: Mit einem „Revival“-Konzert am 14. Juni 2025 in Erinnerung an das Gründungskonzert am 14. Juni 1975 und mit einem großen Festkonzert am 25. Oktober 2025 in der Szene Salzburg. Bleiben Sie informiert und abonnieren Sie den Newsletter auf www.oenm.at.

Wenn Sie das oenm im Jubiläumsjahr unterstützen möchten, so freuen wir uns! Kontaktieren Sie uns gerne: info@oenm.at, www.oenm.at



Johannes Kalitzke

Geboren 1959 in Köln, studierte Johannes Kalitzke ebenda Kirchenmusik sowie Klavier bei Aloys Kontarsky, Dirigieren bei Wolfgang von der Nahmer und Komposition bei York Höller. Ein Stipendium führte ihn zudem nach Paris an das Institut IRCAM, wo er von Vinko Globokar unterrichtet wurde. Sein erstes Engagement als Dirigent erhielt er 1984 am Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen, wo er von 1988 bis 1990 als Chefdirigent tätig war. 1991 übernahm er die künstlerische Leitung der von ihm mitbegründeten Musikfabrik, des Landesensembles von Nordrhein-Westfalen. Seit 1997 ist Johannes Kalitzke Erster Gastdirigent des oenm . oesterreichisches ensemble fuer neue musik.

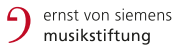
Johannes Kalitzke ist seither regelmäßig als Gastdirigent in Oper und Konzert bei internationalen Ensembles und Orchestern sowie an den großen Opernhäusern und Festivals in Österreich und Deutschland tätig.

Kompositionsaufträge erhielt er u. a. für die Donaueschinger Musiktage, die Wittener Tage für neue Kammermusik und die Schwetzingen SWR-Festspiele. Des Weiteren wurde er für zahlreiche Opern und Stummfilm-Orchestermusiken beauftragt, u. a. vom Theater an der Wien.

Neben der Zusammenarbeit mit dem Deutschen Musikrat hatte Johannes Kalitzke von 2015 bis 2020 eine Professur für Dirigieren an der Universität Mozarteum Salzburg inne. Er erhielt zahlreiche Auszeichnungen und ist Mitglied der Akademie der Künste Berlin und der Bayerischen Akademie der Schönen Künste München.

www.johanneskalitzke.com

Mit freundlicher Unterstützung



Die Besucher akzeptieren durch den Erwerb der Eintrittskarte die gültige Hausordnung des Veranstaltungsortes und erklären sich mit der Veröffentlichung von Film- und Fotomaterial des Konzerts zu Werbe- und Dokumentationszwecken einverstanden.

Impressum:

Medieninhaber: Verein oenm . oesterreichisches ensemble fuer neue musik, Hellbrunner Straße 3, 5020 Salzburg, www.oenm.at . **Redaktion, für den Inhalt verantwortlich:** Isabel Birgit Biederleitner . **Texte:** Jens Schubbe . **Bildnachweise:** Markus Sepperer, WDR ZeitZeichen, Katrin Schander, NMC Recordings, unbez. . **Gestaltung:** blümke_blümke_wagenhofer Corporate Communications & Corporate Publishing GmbH, Salzburg . **Druck:** Koller Media GmbH, Lamprechtshausen . Stand 20.01.2025, Rechte, Irrtümer und Änderungen vorbehalten.

2025
975
191

