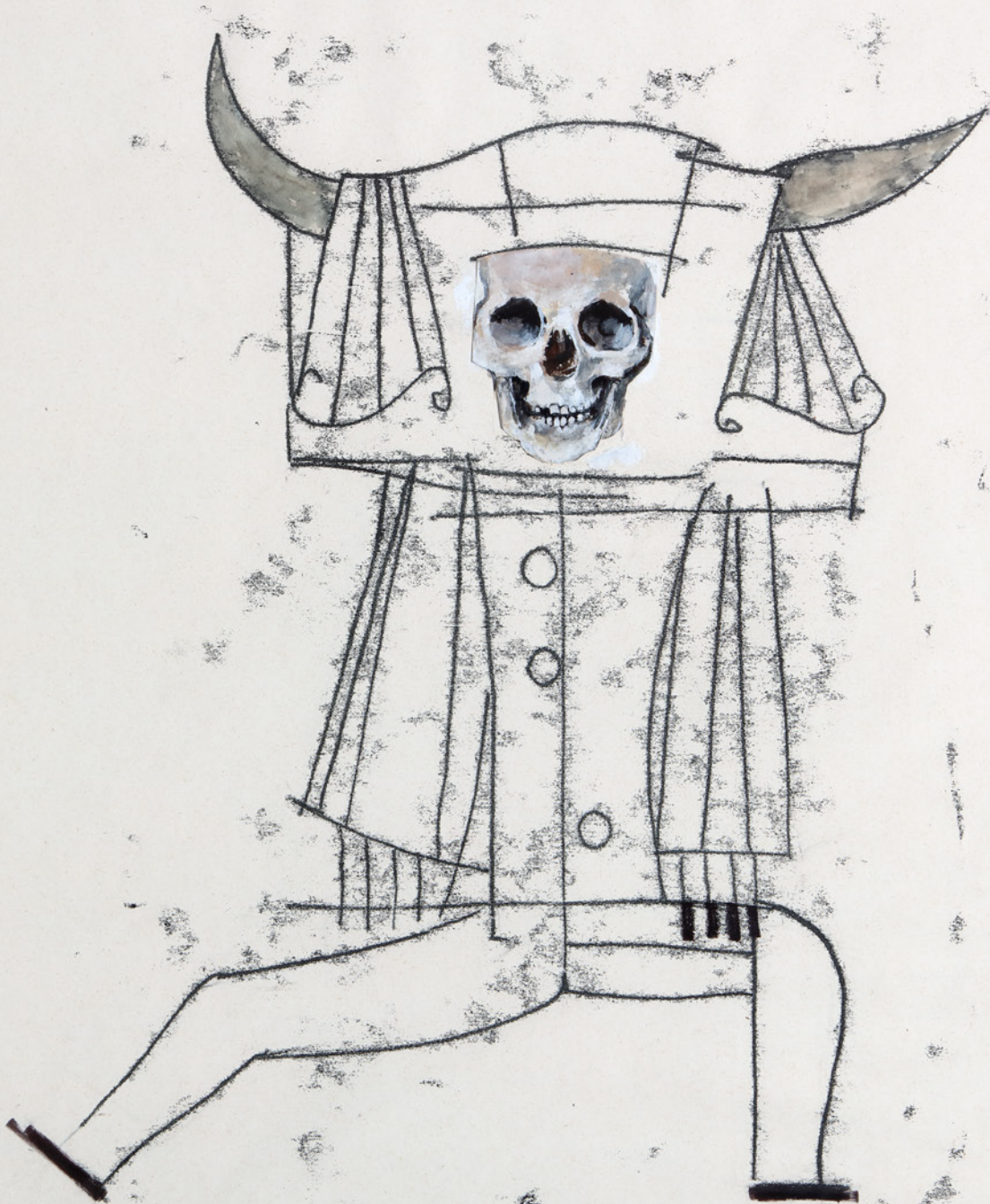


PATRICK OZZARD-LOW

In Opposition

Andrew Zolinsky
Elisabeth Smalt



KAIROS



PATRICK OZZARD-LOW (*1958)

Piano Sonata No. 2

| | | |
|---|---|-------|
| 1 | 1 | 09:01 |
| 2 | 2 | 05:02 |
| 3 | 3 | 00:46 |
| 4 | 4 | 06:54 |
| 5 | 5 | 11:13 |

Sonata: In Opposition

| | | |
|----|---------|-------|
| 6 | alpha | 09:26 |
| 7 | beta | 04:23 |
| 8 | gamma | 03:02 |
| 9 | delta | 06:20 |
| 10 | epsilon | 04:06 |
| 11 | zeta | 06:42 |

TT 67:02

1–5 Andrew Zolinsky, piano

6–11 Elisabeth Smalt, viola

Behind the mask: the music of Patrick Ozzard-Low

The first thing to note about the music of Patrick Ozzard-Low is that if we let it, it will take us to some unusual imaginative regions. Initially we seem to find ourselves in the world of high modernism, but as we become accustomed to the air this impression quickly dissolves. In both of the two substantial sonatas on this disk, the clearest sign of this occurs in the relationships between the movements. The first movement of each sonata presents a late echo of modernism, the next is something else: what? A reaction, a balance, a retreat, a criticism, of what came before? Something is being said here, but what is it? For me, the initial surface impression is not an illusion, but a mask for other, deeper, more humane concerns. Masks, although static and unchanging, are definite presences. More importantly they enable sensitivities too raw to be exposed directly (nakedly), to be expressed. In this case the mask hints at areas of delicate and fragile feeling, intense and

passionate belief, a fervent sensuality and certainly a personal romanticism, but all of these have to be approached tangentially as they struggle with the equally compelling but opposing desire for order, rationality, structure and moral responsibility.

The piano has been Ozzard-Low's predominant medium of choice and he has a sophisticated understanding of pianistic touch and technique that is rare amongst composers today. At the same time he has been at the forefront of research into the development of 21st century orchestral instruments, indeed has written an authoritative book in which he advocates new designs for classical instruments to meet the increasing microtonal demands of contemporary composition. To some extent he might be described as a Janus faced modernist, essentially forward seeking yet pursuing these aims through large serious pieces with very traditional titles such as "sonata", string quartet, concerto.

Although Ozzard-Low is the author of many substantial compositions, the majority of them remain tantalisingly unfinished, incomplete, or, as he prefers to describe them, "works in progress". Does this inner reluctance to

bring his musical statements to a close reveal a wider desire not to close off the strand of history to which he has aligned himself, or does the preponderance of unfinished works arise because the compositional process is practised as something bound to life's other rhythms? If composition is not seen as simply about making 'pieces' (pieces of what?) to be started, finished and performed, but as an act that is essentially integrated into the ongoing awareness of being, then as life brings its periodic readjustments, re-evaluations, redirections, each requiring shifts of understanding, then so too does this music.

The basic point is that such irreconcilable dichotomies (forces "in opposition") are not to be resolved except through the music and the act of composition itself, and this is its real *raison d'être*. It is also why it has importance in the wider world where every day we see consensus breaking down and polarised energies being released, each intent on a partisan victory, even when it means their assured destruction. For this reason, the music demands our considered attention and in this sense it is truly music for our time.

Frank Denyer

In Opposition

In 1978, I was twenty. One morning, in the bath, I overheard on the radio a fragment of the *Sonate pour piano* by Jean Barraqué, played by Roger Woodward. Within two lines of music I leapt out in astonishment, exclaiming wordlessly “Eureka, that’s my music!” – meaning: “that’s so much like the music I dream of composing...” Wild, beautiful, breathless, exalted, unafraid... wow, I thought, that’s what music should be like. Wanting to know more, I tracked down André Hodeir’s book *Since Debussy* (original title: *La Musique depuis Debussy*) and discovered, referring to the Barraqué *Sonate*, the following words: “No music of this

density has been composed since *The Great Fugue*”. At that age, Beethoven’s *Grosse Fuge*, Op. 133, was the piece of music I loved most, and studied most intensely. It seemed to me the high point of all music. Whatever else I thought of Hodeir’s overly partisan history, those words confirmed in me the powerful resonance of the *Sonate*.

Not long after, I sought out the British composer Bill Hopkins – Barraqué’s sole composition pupil – and relocated to Newcastle upon Tyne to study composition with him privately. To an extent, Hopkins’ music was close to Barraqué, and its beauty, melancholy and difference similarly drew me in. In March 1981, Hopkins died suddenly, aged only 37.

I was hugely interested in a lot of other music, but it was that of Barraqué, and its mysticism and despair, with which I identified most. Naturally, I was searching for my own music, but I felt intensely this necessary challenge, this formidable musical standpoint. Barraqué saw his mission not as a foot-soldier of the new musical language, but as the inheritor of a tradition (specifically Beethoven, Schubert, Debussy) to which he brought his own

version of serialism. The music is exceptionally concentrated, emotionally and technically. Boulez’ *Deuxième Sonate pour piano* “destroyed” the classical moulds of sonata form; Barraqué responded in his *Sonate* by virtually eliding them: form emerges from material, and from feeling.

His music is also more open to tonality than that of many of his contemporaries. Tonal currents in the 12-note tide are not suppressed; “pitch-fields” open certain floodgates too, especially in the *Sonate*. As composers know, a pitch-field restricts the assignment of pitch-classes to the registrally specific pitches it defines. In itself, a field is neither tonal nor atonal, since any notes may be mapped onto it; nevertheless, it has a particular harmonic potential. In the *Sonate*, a mere eight, fixed 12-note fields are active for a substantial proportion of the work, their structures unrelated to the single 12-note series. While far from tonal, this was a far cry from the ideology of gravitation-less atonality.

Coming to understand Barraqué’s language was vital to developing the “harmonic” basis of my own music, which perhaps sits “in opposition” (in this respect) to much of the work of my con-

temporaries (those working in a similar area, anyway). Now, almost forty years after these questions arose, I feel part blessed and part perplexed that the inspiration of those years remained with me for so long – even into my late forties. The two works on this disk – *Piano Sonata No 2* and *Sonata: In Opposition* – are, I think, amongst the high points of the music I wrote in that long period, ending around 2007. They also revealed a door out of that world, and my own way forward. Below, I sketch a few technical aspects of the piano sonata, and the relationship of the viola piece to Sophokles' *Antigone*.

Piano Sonata No 2 is a single unbroken movement of about half an hour, comprising five sub-movements or parts (tracks 1 to 5). In broad overview, the form can be understood in two ways. Either: as two “halves” (parts 1 & 2, then 4 & 5), each half fast then slow, separated by a tiny spiky dance or “scherzo” (part 3). Or, simply as five separate phases in a complex linear storyline. The sonata probably represents a highpoint in the intensity of construction in my music. There are many aspects to this, but I'll mention three: composition with pitch-fields; distinct phases; tension and embrace.

From about 1979 to 2007, pitch-fields were central to a great deal of my music. They were not used sporadically, but deliberately “composed” throughout most or all of a composition. Sequences and progressions of pitch-fields, the fields themselves, and the “cells” (pitch-class sets) projected onto them, were closely integrated, in an attempt to make the music as articulate as possible. This was about looking for musical foundations that truly correspond to the materials they support. The opening sentences of the sonata illustrate this, also showing one of the many “tonal analogies” adopted. The pitch-field substructure comprises two sequences of parallel/inverted fixed-interval double-pentachords in a rapid, repeating transpositional pattern: down a minor seventh, up a minor sixth, down a minor seventh, etc; the second sequence (from measure 5.4) repeats this, a semitone above. The transpositions follow the same principle as that which lies behind Brahms' “chains of thirds” – maximising the number of shared pitches between one chord (or pitch-field) and the next (eg., C major – A minor – F major), and minimising them relative to the tonality (or combined fields) as a whole.

Similar kinds of analogies are present throughout much of the sonata. The aural logic of pitch-fields may be static compared to the goal-directed qualities of tonality, but just as “first movement form” is based on relations between tonalities, the sonata is based on relations between pitch-fields (as is *Sonata: In Opposition*, although that is a rather different case). This approach began with but obviously differs markedly from Barraqué (and to my knowledge any serial music), because the driving force is “harmonic”, because there is no “series”, and because of the intricacy of the relations between fields, and the density and speed at which they sometimes proceed. Other elements (gestural, thematic, contrapuntal...) interact with the pitch-fields, but to an extent they are now subordinate.

It was important to me, in both sonatas, that each phase of the piece presents a distinct character. Except when there's evidently a real purpose, I find the almost obsessive uniformity of texture in some serial and post-serial music tiresome (even in passages of the Barraqué *Sonate*). In both works I aimed to create a single path of conviction throughout, allowing statements to be made one at a time, giving the music

its full weight, emphasising character through contrast. Again, the harmonic construction is critical to this.

The strides from parts 1 to 2, and from 4 to 5, both move to more tonal regions. For me, this presents no incongruity, as I believe all my music is “tonal”, to greater or lesser degree. And, in art (as Adorno argued), integration taken to extremes is self-defeating. So, there is both tension and embrace, difference but acceptance, and in part 2, the melody (voiced in thirds and sixths, deriving from part 1), and its hazy, pianissimo accompaniment, descend to a deeper region. The “spiky dance” which follows takes an overly literal view of the opening material and is quickly dismissed. In part 4, a more considered development presents itself, ending in an “extremely rugged” recapitulation, which might have been the conclusion. Thus, part 5, reaching a plane very different from where we began, is a coda that opens a door onto new vistas. It’s a tonal resolution but not an acceptance of the status quo – rather its opposite. Hearing part 5 at the world premiere at Dartington in August 2007, played by Nicolas Hodges, was an important experience for me. I realised I had nothing to fear from exploring tonali-

ty further – this was a major step towards my post-2007 music. The sonata is dedicated to the memory of Bill Hopkins.

Sonata: In Opposition, for solo viola, was originally conceived in 1988 as a highly abstract but essentially conventional single movement sonata, but seemed fiercely to resist completion. Nineteen years later... it had grown into something very different. It lasts over thirty minutes and exists in two versions. The preferred version – Elisabeth Smalt gave the world premiere in March 2015 at *Monday Evening Concerts*, Los Angeles – is semi-staged, in near darkness, with a dark screen, six music desks, blue “runway” lights and a bouquet of irises. Again, the work is in a single movement, but in six parts: alpha to zeta (tracks 6 to 11). These are separated by long silences, during which the player moves invisibly from one desk to the next. The narrative has a rough symmetry: the first and last parts share music from the original “abstract sonata” idea. In the second part the player is behind the screen, while in the fifth she turns her back to the audience – both are in quartertones, withdrawn, disembodied. The third and fourth are opposites: pizzicato and “can-

to appassionato estremo”. Generally, too, the piece is extreme, but reserve and waiting are also amongst its subjects. The fullest range of the viola is exploited, its gorgeous, woody, earthy and unearthly qualities.

“Wonders are many,
But none more wonderful than
man.”

Sophokles: *Antigone*
(standard English trans.)

“Monstrous, a lot. But nothing
More monstrous than man.”
(trans. Hölderlin, trans. Constantine)

During the later years of composition, I read and reread many different translations of Sophokles’ *Antigone*. The sonata in no way represents the narrative of the play, but an undeniable liaison grew in my mind. Antigone observes the custom of honouring the dead by burying her brother Polynices, and in doing so flouts King Kreon’s decree forbidding it. In this clash, in which Antigone is condemned to be buried alive, the oppositions are absolute but multiple: age/youth, male/female, public/private, state/individual, mortals/gods, life/death... For centuries scholars and audiences have taken sides: defiant Antigone or implacable Kreon? Fierce,

headstrong, to a degree innocent, but vibrating as she does to the “truth” of the after-world, to “justice which lives with those below”, Antigone commits suicide rather than tolerate the worldly logic of Kreon’s tyranny.

Begun during a period when life itself seemed “in opposition” – personal, political, existential – *Sonata: In Opposition* ultimately seeks to invoke, through but a solitary voice/instrument, analogous extremes of opposing energy – eschewing synthesis, compromise or reconciliation. In this sense, it might be said to be “about” absolute, irresolvable opposition. Yet, it remains a “sonata”, not a dead academic form, but a model of conflict: in this case insoluble – for sure, a living, contemporary subject. In Greek mythology, Iris was the messenger of the Gods who guides the souls of women to the after-world. In parts of modern Greece, men still place irises in remembrance of their beloved: the irises are for Antigone...

Patrick Ozzard-Low

Harsh, utter, absolute

Sonata No. 2

Patrick Ozzard-Low

$\text{♩} = 69-72$

The image displays a handwritten musical score for a piano sonata. The score is written on three systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and quintuplets, and dynamic markings such as *ff*, *mf*, *mp*, and *f*. The tempo is indicated as $\text{♩} = 69-72$. The score includes various performance instructions like *mf uguale* and *mp*. The notation is dense and expressive, with many slurs and accents. The title "Sonata No. 2" and the composer's name "Patrick Ozzard-Low" are written in a cursive hand at the top. The word "Harsh, utter, absolute" is written above the first system. The score ends with a double bar line and a final chord.

In defence of serious music

I doubt there is a great mystery in death. In Western culture, mostly, we believe that prior to conception a human being has no self, identity or awareness. Our disparate atoms have no pre-knowledge of our arrival. It seems unlikely that our entry into the world or journey through it ensures that selfhood or consciousness survives our departure. We have two deaths: one before life, and one after.

Yet, when we truly contemplate life and death, our own, they seem infinitely mysterious. Occasionally, we can momentarily achieve consciousness of being, a bright, short-lived flame, like an exquisite fruit we may never

taste again. Or we shudder at death, a dark empty shadow that stretches unimaginably far, and the flame flickers, frozen with disbelief. These are “infinities”: realities glimpsed only fleetingly, which we cannot touch. Just as, in mathematics, infinity has its own special arithmetic, these infinities and ones like them – ecstatic, terrible or anything in-between – have their own music.

Today, in the UK at least, the term “serious music” is one that musicians, musicologists and the musical public tend to wince at. The reasons are not hard to find. Supposedly, the phrase exudes “superiority” and “elitism”; admittedly, it is a genuinely awkward concept to define. My concern here is not with the term. Rather I am advocating serious music and the idea of serious music: that special district of the city of music which is falling into disrepair, perhaps into ruins.

To those for whom serious music is the most important activity in their lives, it can be difficult to accept that the wider world refuses to see it as a vehicle of expression that has the potential to communicate knowledge, understanding, sensibility and sensation at levels equivalent to any oth-

er field of human endeavour. Music is not just a sensory experience, a sonic drug or an entertainment. It holds meanings (their range comparable to literature or physics), and its inner life (performance and composition) contains depths that match those meanings. Yet today, it seems we are shy – or unclear how – to defend the status of our art.

Serious music can be complex or simple, emerge from intense theoretic deliberation or from a moment’s improvisation. It may be classical or vernacular and belong to any culture; it may be notated or improvised, progressive or old-fangled; it may follow vital feelings to conclusions, or be devoid of composerly intention. In fact, we can name a myriad of defining characteristics, but none will be “necessary or sufficient” to determine whether a piece of music is “serious” or not. Yet we know what we mean.

Wittgenstein observed that there are many words and phrases in our language that function perfectly well despite being resistant to definition by any single property. “Serious music” is one such phrase and denotes an indefinite cluster of musics. It’s sad that the term is considered arrogant or an-

ti-democratic: nothing could be further from the truth. Today it refers precisely to a realm of music that is gravely in need of defence.

Philosophers are yet to decipher the ultimate nature of music or musical experience. Some things, though, are clear. Music is not a determinate, referential language that translates easily into words (or in many respects, translates at all). And what we hear in music and what it means to us come not only from the music itself but also from how we listen and what we bring to it. Listening resembles a play, in which the cast – conscious following, sensation, physical response, feelings and imagination – perform monologues, dialogues, trios... even full chorus. The idea that “real” listening includes *imagination*, especially imagining and accepting what it is to be other, is often neglected. In philosophical terms, then, Hanslick’s formalism and the “language of the inner life” are not such contradictory bedfellows.

Crucially, humanity depends on language (of all kinds) to make fine distinctions, interior and exterior. Consider, for example, the infinite nuances of the rapport, tenderness or intima-

cy of friendship and love. We navigate these aspects of life in words, actions, gestures and looks; however imperfect they are, no artform can replace them. Yet few will deny that music can be a “food of love”, can speak of affection, can elicit a boundless number of such nuances – if only there is a coupling of a particular music with a particular imagination. In this sense, music is a medium through which anyone willing, or needing, can contemplate the infinities of love; or the mysteries of existence, time or beauty; or virtually any emotion or concept; or simply music’s “moving forms” – that is, whatever a composer can conjure and a listener discover.

But is society still concerned with music as an art of imagination, or has it collapsed into the incessant replay of formulae? And crucially, if it is the latter – is it possible we could lose “serious music” altogether?

There are reasons why we might. Firstly, commercial popular music is almost everywhere, wall-to-wall. It’s hugely enjoyed by billions of people (including myself, sometimes). So, this may be an extremely foolish question, but – isn’t this ubiquity preposterous? The synergy of popularity and profit has

resulted in it having seized the musical taste of probably the vast majority of the planet’s population. The repetitive, up-beat formulae (sometimes attractive, sometimes crass) are addictive. Naturally enough we like to believe co-existence is fine, we hope the threat to the active imagination – shutting off what used to be called more “serious” forms of music – won’t materialise. But, as composers, we are losing this battle. What to do?

One point seems to me particularly significant. Being mostly fixated on (young) love, popular music’s global ascendancy looks like the mirror-opposite of the decline of Western “new music” and its widespread downplay of love (in all its forms). As a topos, love has not retreated from contemporary fiction, poetry, film or theatre; its scarcity in new music is a phenomenon that seems unique, a fall-out of “musica negativa” perhaps. For sure, this is all part of the re-evaluation of emotion, following the mass hysteria of the 20th century. But has this empowered or debilitated new music? The idea that new music, today, as part of a general movement of arts, makes a vigorous contribution to reinventing humanity could not look more absurd.

Secondly, the effects of digitisation on the reception of music run deep, threatening professions not only in Western classical music but in popular music too. Musicians may find ways to adapt, but (in the UK at least) the corrosion of classical music particularly, in education, media and concert life, seems to undermine that possibility. “New music” that depends on brilliant performers, expert readers of notation; music that values mystery, doubt, reason, argument, the marginal, the sacred, the softly spoken, the profound, the experimental, the uncertain... all are gravely under threat if musicians can hardly make any sort of living.

Meanwhile, new music has great difficulty finding a voice sufficiently compelling to be heard. Often too closely enmeshed in academia, it stumbles forward. To society at large, it shares a shoebox in the loft alongside an obscure branch of experimental poetry. Is this the fate of the art form of our ancestors?

Serious music is a realm of beauty and insight, one that is nourishing, courageous, and speaks, or attempts to speak, the highest truths. Honouring mystery does not solve problems,

but personifies humility in face of the unknown, a reverence for truth even when we have no access to it, respect in the face of difference. Because these meanings hardly survive translation, turning what we “know” in music into something that can survive outside it seems infinitely hard. Which brings us again to the infinities, of which music itself is one.

Music is intensely serious if it allows us to glimpse an “infinity”, if it holds its nerve, refuses to be embarrassed and holds our gaze, if only momentarily. As if, in a restaurant, you are served by the most beautiful young woman you have ever seen (reverse the gender if you prefer), and she inexplicably holds your gaze, and for years afterwards you remember her eyes and her smile as clearly as when you looked down and ordered the wine...

Patrick Ozzard-Low

Patrick Ozzard-Low



Patrick Ozzard-Low (b. 1958) studied composition with the British composers Bill Hopkins (1943–1981) and Michael Finnissy (b. 1946). His music has been performed in Brazil, Holland, Ireland, Italy, UK and the USA. He has been active as a composer since 1976, when his first orchestral piece was performed by the Northern Sinfonia,

as joint winner of the MidNAG Composers Competition. Much of his work is for solo piano, which has been performed by Nicolas Hodges, Jonathan Powell, Andrew Zolinsky, and occasionally by the composer himself. His early work took special impetus from Barraqué; later he made thorough explorations of microtonality. Since 2007, however, his music has become increasingly tonal and melodic, whilst continuing to explore spectral aspects.

In 2015, at Monday Evening Concerts in LA, Paul Griffiths curated a special concert in which Barraqué was placed “in the context of his student Bill Hopkins and spiritual descendants, Paul Keenan and Patrick Ozzard-Low. Their works all share the same total integrity, focus and communicative power.” (Paul Griffiths) The world premiere of *Sonata: In Opposition* was described in the LA Times as “perhaps the closest to Barraqué’s Piano Sonata... in spirit if not in sound, structure or style... abstract music to imply existential states... The opposition was in the music, mournful and distant when the soloist was hidden or had her back to the audience, prophetic when she faced her listeners”. (Mark Swed)

The Times, in London, wrote that *Piano Sonata No 2* was “arresting for the almost Brahmsian felicity of its none the less barn-storming avant-garde idiom” (Paul Driver). Tempo described *Sonata Breve* as “a terse yet ambitious work whose single movement exists in a state of dramatic flux between a tough-minded polyphony of sometimes stentorian dissonance and a soft, almost voluptuous harmonic writing...” (Calum MacDonald).

After completing *21st Century Orchestral Instruments* (Arts Council, 1998), Ozzard-Low founded and co-directed the Centre for New Musical Instruments at London Guildhall University (2000–2004). His book *New Instruments for New Music*, including a catalogue raisonné of “new or significantly novel acoustic instruments, designs and technologies” is in preparation (Routledge). Together with Nicolas Hodges he co-authored the *Bill Hopkins Archive Handlist* (2006), held at the Paul Sacher Foundation, Basel. Qualifications/awards: BA in Philosophy (York 1984); Churchill Fellowship (London 1998); PhD in composition (Southampton 2008). He has lectured on instruments and composition in Europe, USA and Brazil.

Andrew Zolinsky



Andrew Zolinsky's unique style of programming and his individual interpretations have secured performances at many prestigious venues and festivals. His work with living composers brings a vivid freshness, energy and passion to his interpretations of music from previous eras.

Though a noted performer of contemporary repertoire, Andrew has performed many of the standard concertos, Beethoven, Chopin, Grieg, Rachmaninoff, Gershwin and Barber with major orchestras, including the BBC Symphony Orchestra, BBC Scottish Symphony Orchestra, BBC National Orchestra of Wales, London

Sinfonietta, Philharmonia Orchestra, London Concert Orchestra and the Orchestre National de Lorraine, and has worked with many distinguished conductors such as Stefan Asbury, Miguel Harth-Bedoya, Martyn Brabins, Baldur Brönnimann, Diego Masson, André De Ridder, David Robertson and Pascal Rophé.

Andrew has given world and regional premieres of many of David Lang's works, including the world premiere in New York of the complete set of *memory pieces*.

Andrew is also very closely associated with the music of Unsuk Chin. He has performed her complete Etudes for solo piano on many occasions, including the French (Festival Musica in Strasbourg), London (Wigmore hall) and Italian (Venice Biennale) premieres. Andrew also gave the London premiere of her Piano Concerto with the BBC Symphony Orchestra conducted by Miguel Harth-Bedoya. As part of the BBC's "Total immersion" series in 2011, Andrew gave the UK premiere of the Double Concerto with percussionist Owen Gunnell and the London Sinfonietta conducted by Stefan Asbury at the Barbican Centre.

He has, on many occasions, performed works by Laurence Crane, Michael Finnissy, Michael Zev Gordon, Simon Holt, Patrick Ozzard-Low, Valentin Silvestrov and Diderik Wagenaar. Andrew has also performed at most of the major UK venues, Merkin Hall, Brooklyn Academy of Music and Le Poisson Rouge in New York, the Venice Biennale, International Piano series at London's Southbank Centre, Piano Rarities Festival in Husum, Germany and in China, the Czech republic, Ireland, Japan, Lithuania, Spain, Taiwan and Vancouver.

At the Royal Festival Hall, London, Andrew gave the UK premiere of *Gesualdo dub/raum mit gelöschter figur* by the young Serbian composer Marko Nikodijevic, with the Philharmonia Orchestra conducted by Baldur Brönnimann.

Andrew gives masterclasses each year in China and at the Forum Musikae International Summer School in Madrid. He was President of the jury at the 8th International Contemporary Piano Competition of Orléans, for Youth 2019.

Andrew is professor of piano at the Royal College of Music, London, and at Goldsmiths, University of London.

Elisabeth Smalt



The Amsterdam based violist Elisabeth Smalt works as a soloist and chamber musician in styles ranging from period instrument performance to extremely new music. Fascinated by experimental and pioneering composers of the past and present, she enjoys exploring unknown works, unusual instruments and music in unconventional tuning systems, if possible in close collaboration with the composer.

Since 1998 Elisabeth has been the violist of the Brussels-based chamber ensemble Oxalys, which has a much-celebrated discography and was awarded the Belgian Klara Radio Ensemble of the Year prize in 2017. She is also a member of the Prisma String Trio and the Luna String Quartet. Other regular musical partners are fortepianist Riko Fukuda, singer Alfrun Schmid, guitarist Chris Rainier and clarinettist Lars Wouters van den Oudenweijer. As a member of The Barton Workshop in the 1990s, she explored the music of Morton Feldman and the New York School. With Amsterdam's Zephyr Quartet (1999 to 2007), she premiered many string quartets by composers from Holland and abroad; their programme "Claude Vivier: Love Songs", which included premieres of Vivier's *Learning* and *Quatuor à cordes*, was presented at the Holland Festival 2005 in a *mis-en-scène* by Pierre Audi. As musical director of Amsterdam's KlankKleurFestival from 2005 to 2011, she presented innovative crossover projects mixing chamber music with other arts.

Since 2015 Elisabeth has led the Scordatura Ensemble, founded by the late musicologist Bob Gilmore. Scordatura presents exploratory music by ex-

perimental composers and sound artists who work with alternative tuning systems, inspired by Just Intonation and spectral or acoustic elements. Amongst Scordatura's work *The Amsterdam Partch Project* has attracted much attention, undertaking extensive research into Harry Partch's music and bringing to life the chamber works of his early period. In 2001 Elisabeth commissioned an exact copy of Partch's *Adapted Viola*, authorised by the Harry Partch Foundation, and she is one of the few musicians to perform his music in this authentic way.

Elisabeth has premiered solo works for viola by Frank Denyer, Christopher Fox, Lou Harrison, Ig Henneman, Rozalie Hirs, Yannis Kyriakides, Deirdre McKay, Phill Niblock, Patrick Ozgard-Low, Judith Ring, Horatiu Radulescu, Garrett Sholdice, James Tenney, Calliope Tsoupaki, Kevin Volans, Christian Wolff and many others. She has recorded contemporary solo and chamber music with Mode Records, New World Records, Tzadik, Métier, Another Timbre, Ergodos, Unsounds, Pogus, NM Classics, Megadisc and Composers' Voice.

Hinter der Maske: zur Musik von Patrick Ozzard-Low

Die Musik von Patrick Ozzard-Low – das muss als erstes gesagt werden – führt uns in ungewöhnlich fantasievolle Welten, wenn wir es denn zulassen. Zunächst befinden wir uns im Reich der Hochmoderne, doch sobald wir uns mit diesem Gestus vertraut gemacht haben, verfliegt dieser Eindruck sehr schnell. In beiden Sonaten auf der vorliegenden CD zeigt sich dies am deutlichsten in der Beziehung zwischen den einzelnen Sätzen. Im ersten Satz hören wir ein spätes Echo der Moderne, im zweiten etwas anderes: aber was? Eine Reaktion, ein Gegengewicht, ein Rückbesinnen, eine Kri-

tik auf das Vorangegangene? Es wird eine Aussage getroffen, aber welche? Für mich stellt der erste oberflächliche Eindruck keine Illusion dar, sondern eine Maske, die tiefere, menschlichere Angelegenheiten verbirgt. Masken mögen zwar statisch und unveränderlich sein, doch haben sie auch eine klare und eindeutige Präsenz. Wichtiger noch, sie ermöglichen den Ausdruck von Befindlichkeiten, die eigentlich zu ungeschliffen sind, um sie direkt (sozusagen nackt) zu zeigen. Hier deutet die Maske auf zarte und zerbrechliche Gefühle, heftige und leidenschaftliche Überzeugungen, eine feurige Sinnlichkeit und sicherlich auch eine persönliche Romantik. Doch all diese Befindlichkeiten müssen indirekt verhandelt werden, da sie zu dem ebenso überzeugenden, aber gegenteiligen Verlangen nach Ordnung, Vernunft, Struktur und moralischer Verantwortung in Konkurrenz stehen.

Das Klavier ist bisher Ozzard-Lows präferiertes Ausdrucksmittel, und er verfügt über ausgeprägte Kenntnisse von Anschlag und Technik, die unter heutigen Komponisten nur selten zu finden sind. Gleichermäßen bewegt er sich an der Spitze der Forschung zu Orchesterinstrumenten im 21. Jahrhundert. In seinem maßgeblichen Buch

setzt er sich für neue Designs klassischer Instrumente ein, damit sie den zunehmend mikrotonalen Anforderungen zeitgenössischer Kompositionen gerecht werden. In gewisser Hinsicht könnte man Ozzard-Low als einen janusgesichtigen Modernisten bezeichnen, der grundsätzlich vorwärts strebt, doch diese Ziele durch große, gewichtige Stücke mit sehr traditionellen Bezeichnungen, wie Sonate, Streichquartett oder Konzert zu erreichen versucht.

Ozzard-Low hat viele umfangreiche Kompositionen geschrieben, doch blieben die meisten faszinierenderweise unvollendet oder, wie er es gerne beschreibt, „im Werden“. Offenbart diese innere Weigerung, seine musikalischen Aussagen zu einem Abschluss zu bringen, ein höheres Streben, den historischen Faden, an dem er sich ausgerichtet hat, nicht abzuschneiden, oder entsteht dieses Übergewicht an unvollendeten Werken, weil der Prozess des Komponierens an andere Rhythmen des Lebens gebunden ist? Wenn Komposition nicht einfach nur als das Kreieren von „Stücken“ (Stücke wovon?), die begonnen, abgeschlossen und aufgeführt werden, angesehen wird, sondern als eine Handlung, die grundlegend in das ständige Bewusst-

sein des Seins integriert ist, dann kann auch diese Musik, so wie es das Leben selbst tut, regelmäßig Neujustierungen, Neubewertungen und Neuausrichtungen mit sich bringen, und dafür immer wieder neue Perspektiven einfordern.

Grundlegend dabei ist, dass solche unvereinbaren Gegensätze (Kräfte „in Opposition“) nur durch die Musik und das Komponieren selbst aufgelöst werden, und das ist ihre eigentliche Raison d'Être. Deshalb hat sie auch Bedeutung in einer Welt, in der wir jeden Tag sehen, wie Konsens zerstört wird und Polarisierungen entstehen, in denen jede Seite an einen Sieg glaubt, selbst wenn das zu ihrem sicheren Untergang führen wird. Aus diesem Grund verlangt diese Musik unsere Aufmerksamkeit, und in diesem Sinne ist sie wirklich Musik für unsere Zeit.

Frank Denyer

Übersetzt aus dem Englischen von
Blandina Brösicke

In Opposition

Es war 1978 und ich war zwanzig. Eines Morgens hörte ich in der Badewanne im Radio einen Ausschnitt aus der *Sonate pour piano* von Jean Barraqué, gespielt von Roger Woodward. Kaum dass er begonnen hatte, sprang ich vor Überraschung auf und rief innerlich: „Heureka, das ist meine Musik!“ – was bedeutete, „das ist die Art von Musik, die ich komponieren will.“ Wild, schön, atemberaubend, erhaben, furchtlos... „Wow“, dachte ich, „so sollte Musik klingen.“ Weil ich mehr erfahren wollte, machte ich André Hodeirs Buch *Since Debussy* (im Original: *La Musique depuis Debussy*) ausfindig

und erfuhr Folgendes in Bezug auf die *Sonate* von Barraqué: „Eine solche Kompositionsdichte hat es seit der Großen Fuge nicht gegeben“. Zu der Zeit war Beethovens Große Fuge, op. 133 das Stück, das mir am meisten am Herzen lag und welches ich am sorgfältigsten studierte. Für mich war es die Krönung aller Musik. Was ich auch sonst über Hodeirs allzu einseitige Studie dachte, mit diesen Worten bestätigte er meine heftige Reaktion auf die *Sonate*.

Nicht lange danach suchte ich den britischen Komponisten Bill Hopkins auf – Barraqués einzigen Kompositionsschüler – und zog um nach Newcastle upon Tyne, um bei ihm privat Komposition zu studieren. In gewisser Hinsicht bewegte sich Hopkins Musik sehr nahe an der von Barraqué, und ihre Schönheit, Melancholie und Andersartigkeit zog mich auf ähnliche Weise an. Im März 1981 verstarb Hopkins plötzlich im Alter von nur 37 Jahren.

Mich interessierte damals eine Menge anderer Musik, aber es war die von Barraqué, ihre Mystik und Verzweiflung, mit der ich mich am meisten identifizierte. Natürlich suchte ich nach meiner eigenen Ausdrucksweise, dennoch löste diese notwendige He-

erausforderung, dieser beeindruckende musikalische Standpunkt starke Gefühle in mir aus. Barraqué sah seine Mission nicht als Fußsoldat einer neuen musikalischen Sprache, sondern als Erbe einer Tradition (insbesondere Beethoven, Schubert, Debussy), in die er seine eigene Version des Serialismus einbrachte. Seine Musik ist außergewöhnlich konzentriert, sowohl emotional als auch technisch. Boulez' *Deuxième Sonate pour piano* „zerstörte“ die klassischen Vorgaben der Sonatenform; Barraqué antwortete in seiner *Sonate* darauf, in dem er sich diesen Vorgaben einfach entzog: Form entsteht aus Material und aus Gefühl.

Seine Musik ist auch gegenüber Tonalität viel offener als die vieler seiner Zeitgenossen. Tonale Bewegungen inmitten der 12-Ton-Strömung werden nicht unterdrückt; auch Tonfelder öffnen gewisse Schleusen, besonders in der *Sonate*. Als Komponist weiß man, dass ein Tonfeld die Tonklassen auf ein spezifisches Register beschränkt, durch das es seine Definition erhält. Ein Feld ist für sich genommen weder tonal noch atonal, da jede Note darin vorkommen kann; dennoch hat es ein bestimmtes harmonisches Potential. In der *Sonate* sind lediglich acht fest-

gelegte 12-Ton-Felder über einen wesentlichen Teil des Werks hin in Gebrauch, wobei ihre Strukturen zu der 12-Ton-Reihe keinerlei Bezug haben. Wenn man hier auch nicht von Tonalität sprechen kann, so ist das Stück doch weit von einer gravitationsbefreiten Atonalitäts-Doktrin entfernt.

Die Sprache Barraqués zu verstehen, war entscheidend für die Entwicklung der „harmonischen“ Grundlage meiner eigenen Musik, die vielleicht „in Opposition“ zu einigen Ideen meiner Zeitgenossen steht (von Komponisten, die in eine ähnliche Richtung arbeiten, sowie so). Fast vierzig Jahre nachdem diese Fragen aufgekommen waren, fühle ich mich zum Teil glücklich, zum Teil bin ich erstaunt, dass mich die Inspiration dieser Jahre für eine so lange Zeit begleitet hat, sogar bis in meine späten Vierziger. Die beiden Werke auf dieser CD – *Piano Sonata No. 2* und *Sonata: In Opposition* – gehören, wie ich glaube, zu den Höhepunkten meiner Musik aus diesem langen Zeitraum bis etwa 2007. Sie öffneten auch eine Tür aus dieser Welt heraus, hin zu meinem eigenen Weg. Im Folgenden beschreibe ich einige technische Aspekte der Klavier-sonate und die Beziehung des Violastücks zu der Antigone von Sophokles.

Piano Sonata No. 2 ist ein einzelner durchgehender Satz über etwa eine halbe Stunde, der fünf Teile (Tracks 1 bis 5) umfasst. Im Großen und Ganzen kann die Form auf zwei verschiedene Arten verstanden werden. Entweder als zwei Hälften (Teile 1 & 2, dann 4 & 5), wobei jede Hälfte zunächst schnell, dann langsam ausfällt, unterbrochen von einem kleinen, schnip-pischen Tanz oder Scherzo (Teil 3). Oder einfach als fünf einzelne Phasen in einer komplexen linearen Erzählung. Die Sonate stellt vermutlich einen Höhepunkt der Konstruktionsdichte in meiner Musik dar. Dazu gibt es vielerlei Gesichtspunkte, ich werde hier nur drei nennen: Komposition mit Tonfeldern; individuelle Phasen; Spannung und Vereinigung.

Zwischen 1979 und 2007 waren Tonfelder für meine Musik weitestgehend grundlegend. Ich habe sie nicht sporadisch eingesetzt, sondern absichtlich über den größten Teil oder das ganze Stück hinweg „komponiert“. Sequenzen und Abfolgen von Tonfeldern, die Felder selbst und die auf sie projizierten „Zellen“ (Tonklassen-Sets) wurden eng miteinander verwoben, um die Musik so deutlich wie möglich zu artikulieren. Es ging darum, nach mu-

sikalischen Grundlagen zu suchen, die sich wirklich auf das von ihnen gestützte Material beziehen. Die ersten Takte der Sonate zeigen das, gleichzeitig ist eine der vielen „tonalen Analogien“ zu sehen. Das zugrunde liegende Konzept des Tonfelds besteht aus zwei Sequenzen von parallelen/invertierten Doppel-Pentachorden mit festen Intervallen in einem schnellen, sich wiederholenden transponierten Muster: eine kleine Septime abwärts und eine kleine Sexte aufwärts, eine kleine Septime abwärts etc.; die zweite Sequenz (ab Takt 5, 4. Zählzeit) wiederholt das einen Halbton höher. Die Transponierungen folgen demselben Prinzip, das hinter den Brahmsschen „Terzenketten“ steckt – Maximierung der Anzahl von gemeinsamen Tönen eines Akkords (oder Tonfelds) und des nächsten (z.B. C-Dur – a-Moll – F-Dur) und Minimierung derselben in Bezug auf die Tonalität (oder auf kombinierte Felder) als Ganzes.

Ähnliche Analogien finden sich immer wieder in der Sonate. Die akustische Logik von Tonfeldern mag statisch sein im Vergleich zu den zielgerichteten Eigenschaften von Tonalität, aber so wie die Hauptsatzform aus dem Verhältnis

zwischen Tonalitäten besteht, ist die Sonate auf dem Verhältnis zwischen Tonfeldern aufgebaut (so wie bei der *Sonata: In Opposition*, obwohl es sich hier um einen etwas anderen Fall handelt). Dieser Ansatz begann mit Barraqué, aber unterscheidet sich offensichtlich erheblich davon (und, soweit ich weiß, von jeglicher serieller Musik), weil die treibende Kraft harmonisch ist, weil es keine Reihen gibt und aufgrund der Komplexität der Beziehungen zwischen den Feldern und der Dichte und Geschwindigkeit, mit der sie manchmal fortschreiten. Andere Elemente (gestisch, thematisch, kontrapunktisch...) interagieren mit den Tonfeldern, sind nun aber in gewissem Maße untergeordnet.

In beiden Sonaten war es mir wichtig, dass jede Phase des Stücks einen eigenen Charakter vorstellt. Außer wenn es tatsächlich einem Zweck dient, finde ich die nahezu obsessive Einheitlichkeit von Texturen in einiger serieller und post-serieller Musik ermüdend (selbst in einigen Passagen von Barraqués *Sonate*). In beiden Werken habe ich versucht, durchgängig einen einzelnen überzeugenden Weg zu gehen, in dem jeweils nur eine Aussage nach der anderen getroffen werden kann, die Musik somit ihr volles Gewicht erhält

und der Charakter durch Kontraste untermauert wird. Die harmonische Konstruktion ist dafür grundlegend.

Die Übergänge von Teil 1 zu Teil 2 und von Teil 4 zu Teil 5 bewegen sich in tonaleren Regionen. Für mich ist das kein Widerspruch, da ich der Meinung bin, dass alle meine Musik mehr oder weniger „tonal“ ist. Und in der Kunst (so wie Adorno behauptete) ist äußerste Integration kontraproduktiv. Es gibt also beides, Spannung und Vereinigung, Unterschiede, aber Akzeptanz, und in Teil 2 steigen die Melodie (in Terzen und Sexten, abgeleitet von Teil 1) und ihre vage Pianissimo-Begleitung in tiefere Regionen hinab. Der „schnippische Tanz“, der nun folgt, nimmt das Ausgangsmaterial allzu wörtlich und wird dann schnell verabschiedet. In Teil 4 zeigt sich eine durchdachtere Entwicklung, die in einer extrem schroffen Zusammenfassung endet, welche den Schlussteil hätte bilden können. Deshalb ist Teil 5, der nun eine ganz andere Ebene im Vergleich zum Anfang erreicht, eine Coda, die uns neue Ausblicke verschafft. Es handelt sich um eine tonale Auflösung, aber nicht um die Akzeptanz des Status quo – eher das Gegenteil. Teil 5 bei der Welturaufführung in Dartington im August 2007 zu hören, gespielt

von Nicolas Hodges, war eine wichtige Erfahrung. Ich verstand, dass ich nichts zu befürchten hatte, wenn ich mich weiter mit Tonalität beschäftigen würde, und das war ein wichtiger Schritt zu meiner Musik, die nach 2007 kam. Die *Piano Sonata No. 2* ist Bill Hopkins gewidmet.

Sonata: In Opposition für Solo-Bratsche entstand ursprünglich 1988 als eine sehr abstrakte, aber im Grunde konventionelle Sonate in einem Satz. Jedoch wehrte sie sich energisch gegen die Vollendung. Neunzehn Jahre später... war daraus etwas ganz anderes erwachsen. Sie dauert etwa dreißig Minuten und existiert in zwei Versionen. Die bevorzugte Version – Elisabeth Smalt hat sie im März 2015 bei den *Monday Evening Concerts* in Los Angeles aufgeführt – ist halbszenisch, nahezu im Dunkeln mit einem dunklen Paravent, sechs Notenpulten, blauen Laufstegleuchten und einem Strauß von Irisblumen. Das Werk wird nach wie vor in einem Satz gespielt, aber in sechs Teilen: alpha zu zeta (Tracks 6–11). Diese sind von langen Pausen unterbrochen, in denen die Spielerin, ohne gesehen zu werden, von einem Pult zum nächsten wechselt. Das Narrativ ist grob symmetrisch: der erste und letzte Teil übernehmen Musik

aus der ursprünglichen Idee der „abstrakten Sonate“. Im zweiten Teil befindet sich die Spielerin hinter dem Paravent, während sie im fünften mit dem Rücken zum Publikum steht – beide dieser Teile sind in Vierteltönen komponiert, zurückgenommen, entkörperlicht. Dritter und vierter Teil verhalten sich gegensätzlich zueinander: *Pizzicato* und *canto appassionato estremo*. Allgemein gesprochen reizt dieses Stück Extreme aus, aber Zurückhaltung und Warten spielen auch eine Rolle. Die ganze Bandbreite der Viola wird ausgenutzt, ihre prachtvollen, hölzernen, erdigen und überirdischen Eigenschaften.

Der Wunder sind viele
Doch nichts ist wundervoller als
der Mensch.
Sophokles: *Antigone*
(Standardübersetzung im Englischen)

Ungeheuer ist viel. Doch nichts
ungeheurer als der Mensch.
Sophokles: *Antigone*
(nach Hölderlin)

In den späteren Jahren meiner Arbeit an der Komposition habe ich viele verschiedene Übersetzungen von Sophokles' *Antigone* gelesen und studiert. Die Sonate stellt zwar keinesfalls das

Narrativ des Stückes dar, aber es entwickelte sich eine nicht zu leugnende Verbindung in mir. Antigone folgt der Tradition, die Toten zu ehren, als sie ihren Bruder Polynikes begräbt, und sich so über König Kreons Verbot hinwegsetzt. In diesem Konflikt, in dem Antigone dazu verdammt ist, lebendig begraben zu werden, sind die Gegensätze absolut, aber zahlreich: Alter/Jugend, männlich/weiblich, öffentlich/privat, Staat/Individuum, Sterbliche/Götter, Leben/Tod... Über Jahrhunderte haben Gelehrte und Publikum Partei ergriffen: aufsässige Antigone oder unerbittlicher Kreon? Kämpferisch, eigensinnig, in gewissem Maße unschuldig, aber im Einklang mit der „Wahrheit“ des Jenseits und der „Gerechtigkeit, die bei den Totengöttern wohnt“, begeht Antigone lieber Selbstmord, als die weltliche Logik von Kreons Tyrannei zu ertragen.

Begonnen in einer Phase, als das Leben selbst „in Opposition“ schien – persönlich, politisch, existenziell – sucht die *Sonata: In Opposition* letztendlich durch eine einzelne Stimme/ein einzelnes Instrument analoge Extreme gegensätzlicher Energien hervorzurufen und dabei auf Synthesen, Kompromisse oder Versöhnung zu verzichten. Und dennoch bleibt es ei-

ne Sonate, nicht eine tote akademische Form, sondern ein Konfliktmodell: in diesem Fall unlösbar – mit Sicherheit ein lebendiges Thema unserer Zeit. In der griechischen Mythologie war Iris die Botschafterin der Götter, die die Seelen der Frauen ins Jenseits begleitete. In Teilen des heutigen Griechenlands stellen Männer noch immer Irisblumen in Erinnerung an ihre geliebten Frauen auf: die Irisblumen sind für Antigone...

Patrick Ozzard-Low

Übersetzt aus dem Englischen von
Blandina Brösicke

Zur Verteidigung der Ernsten Musik

Ich bezweifle, dass der Tod ein großes Geheimnis birgt. In der westlichen Kultur glauben wir in der Regel, dass ein Mensch vor seiner Zeugung kein Selbst, keine Identität und kein Bewusstsein hat. Unsere disparaten Atome wissen nichts im Vorhinein über unsere Ankunft. Und es ist eher unwahrscheinlich, dass unser Eintreten in oder unsere Reise durch die Welt garantiert, dass Persönlichkeit oder Bewusstsein über unseren Abschied hinaus existieren. Demnach sind uns zwei Tode gegeben: einer vor dem Leben und einer danach.

Doch wenn wir ernsthaft unser *eigenes* Leben und unseren *eigenen* Tod betrachten, geben sie uns unendlich viele Rätsel auf. Gelegentlich können wir ein momentanes Bewusstsein des Seins erreichen, eine helle, kurzlebige Flamme, eine köstliche Frucht, die wir niemals wieder schmecken dürfen. Oder wir erschauern angesichts des Todes, einem dunklen, leeren Schatten, der sich unvorstellbar weit ausbreitet, und die Flamme flackert, fassungslos erstarrt. Das sind „Unendlichkeiten“: Wirklichkeiten, die nur flüchtig in Erscheinung treten und die wir nicht greifen können. So wie Unendlichkeit in der Mathematik ihre spezielle Arithmetik hat, haben diese und ähnliche gefühlte Unendlichkeiten – von der Ekstase angesichts des Lebens bis zum Schrecken angesichts des Todes – ihre eigene Musik.

Heutzutage lässt der Begriff „ernste Musik“ zumindest in Großbritannien Musiker, Musikwissenschaftler und die musikalische Öffentlichkeit eher zusammenzucken. Man muss nicht lange nach Gründen dafür suchen. Angeblich vermittelt diese Phrase „Überheblichkeit“ und „Elitendenken“; zugegebenermaßen handelt es sich um ein merkwürdiges Konzept. Aber mir geht es hier nicht um den Begriff,

sondern eher darum, für ernste Musik und die Idee dahinter einzutreten: diesen Teil im Haus der Musik, der häufig wird und womöglich zu einer Ruine verkommt.

Für alle, für die ernste Musik die wichtigste Beschäftigung in ihrem Leben ist, kann es schwer sein zu akzeptieren, dass der Rest der Welt sie nicht als Ausdrucksmöglichkeit sieht, um Wissen, Verständnis, Sensibilität und Sinneswahrnehmung zu kommunizieren, gleichrangig mit anderen Bereichen menschlichen Strebens. Musik ist nicht nur eine Sinneserfahrung, eine akustische Droge oder eine Unterhaltung. Sie trägt Bedeutungen (deren Bandbreite vergleichbar ist mit denen der Literatur oder Physik), und ihr Innenleben (Aufführung und Komposition) enthält Tiefen, die diesen Bedeutungen entsprechen. Doch gegenwärtig scheint es, dass wir uns davor scheuen, den Status unserer Kunst zu verteidigen oder nicht wissen, wie wir es anstellen sollen.

Ernste Musik kann komplex oder einfach sein, aus intensiven theoretischen Betrachtungen entstehen oder aus der spontanen Improvisation. Sie kann klassisch, populär oder volkstümlich sein und jedweder Kultur an-

gehören; sie kann notiert oder improvisiert, progressiv oder altmodisch sein; sie kann Schlüsse aus zentralen und lebenswichtigen Gefühlen ziehen, oder frei von jeglicher kompositorischer Intention sein. Tatsächlich können wir Millionen von Merkmalen anführen, doch wird keines davon „nötig oder ausreichend“ sein, um festzustellen, ob ein Musikstück „ernsthaft“ ist oder nicht. Und doch wissen wir, was gemeint ist.

Wittgenstein beobachtete, dass es viele Worte und Phrasen in unserer Sprache gibt, die perfekt funktionieren, obwohl sie einer Definition durch ein einziges Merkmal entbehren. „Ernste Musik“ ist eine solche Phrase und deutet auf ein nicht weiter definiertes Gemenge musikalischer Formate. Es ist traurig, dass der Begriff als arrogant oder antidemokratisch angesehen wird: nichts könnte weiter von der Wahrheit entfernt sein. Gegenwärtig bezieht er sich aber auf einen Bereich der Musik, der extrem verteidigt werden muss.

Philosophen müssen die wahre Natur der Musik und der musikalischen Erfahrung erst noch entschlüsseln. Dennoch liegen einige Dinge klar auf der Hand. Musik ist keine festgelegte Be-

zugssprache, die sich leicht in Worte übersetzen lässt (oder in vielerlei Hinsicht überhaupt übersetzen lässt). Und das, was wir in der Musik hören und was es für uns bedeutet, generiert sich nicht nur aus der Musik selbst, sondern daraus, wie wir hören und welche Voraussetzungen wir dafür mitbringen. Zuzuhören ähnelt einem Theaterstück, in dem die Darsteller – aufmerksames Verfolgen der Bewegung, Wahrnehmung, Körperreaktion, Gefühle und Fantasie – Monologe, Dialoge, Trios oder sogar im Chor sprechen. Die Idee, dass wirkliches Zuhören *Vorstellung* einschließt, insbesondere sich vorzustellen, was es heißt, anders zu sein und es zu akzeptieren, wird oftmals vernachlässigt. Aus philosophischer Sicht sind demzufolge Hanslicks Formalismus und die „Sprache des menschlichen Innenlebens“ nicht allzu weit voneinander entfernt.

Im Wesentlichen hängt Menschlichkeit von (allen Arten von) Sprache ab, um feine Unterscheidungen nach innen und außen treffen zu können. Man stelle sich zum Beispiel die unendlichen Nuancen harmonischer zwischenmenschlicher Verbindungen vor, Zärtlichkeit oder Intimität in Freundschaft und Liebe. Wir steuern

diese Aspekte des Lebens mit Worten, Handlungen, Gesten und Blicken; wie unvollkommen sie auch sein mögen, so können sie doch durch keine Kunstform ersetzt werden. Dennoch gibt es sicher nur wenige, die leugnen, dass Musik „der Liebe Nahrung“ sein kann, von Zuneigung sprechen kann, eine endlose Zahl solcher Nuancen hervorlocken kann – wenn nur eine bestimmte Musik mit einer bestimmten Imagination verbunden wird. In diesem Sinn gerät Musik zu einem Medium, durch das jeder, dem es etwas bedeutet, über die Unendlichkeiten der Liebe nachsinnen kann; oder über die Geheimnisse der Existenz, von Zeit oder Schönheit; oder theoretisch jegliche Emotion oder jegliches Konzept; oder einfach die „bewegten Formen“ der Musik – das heißt, was immer ein Komponist hervorzaubern und ein Zuhörer entdecken kann.

Aber befasst sich die Gesellschaft überhaupt noch mit Musik als einer Kunst der Vorstellung oder ist sie bereits zu einer ewigen Wiederholung von Formeln verkommen? Und im letzteren Fall noch wichtiger – wäre es möglich, dass uns ernste Musik ganz abhanden kommen könnte?

Einige Gründe sprechen dafür. Zunächst sind wir nahezu überall und ständig von kommerzieller Popmusik umgeben. Millionen von Menschen (ich manchmal auch) geben sich dem hin. Es mag vielleicht eine allzu törichte Frage sein, aber ist diese Allgegenwärtigkeit nicht grotesk? Die Synergie aus Popularität und Profit hat den musikalischen Geschmack einer breiten Mehrheit der Erdbevölkerung erfasst. Die sich wiederholenden Up-Beat-Formeln (manchmal anziehend, manchmal haarsträubend) machen süchtig. Natürlich wollen wir glauben, dass eine Koexistenz funktionieren kann und hoffen, dass die Bedrohung der aktiven Vorstellung, nämlich eine Isolation der sogenannten „ernsteren“ Musikformen, sich nicht manifestiert. Aber als Komponisten verlieren wir diesen Kampf. Was ist also zu tun?

Dazu ist insbesondere ein Gedanke hervorzuheben. Indem Popmusik in der Regel auf (junge) Liebe fixiert ist, wirkt ihr Aufstieg wie das gespiegelte Gegenbild zum Niedergang der westlichen Neuen Musik und ihrem weit verbreiteten Herunterspielen der Liebe (in all ihren Facetten). Als ein Topos hat sich Liebe aus zeitgenössi-

schen Romanen, Gedichten, Filmen oder Theaterstücken nicht zurückgezogen. Ihr spärliches Auftreten in Neuer Musik ist jedoch ein Phänomen, das einzigartig zu sein scheint, vielleicht ein Fallout der „Musica negativa“. Mit Sicherheit geht das auf eine Neubewertung von Gefühlen nach der Massenhysterie des 20. Jahrhunderts zurück. Aber hat das nun die Neue Musik befähigt oder geschwächt? Die Vorstellung, dass Neue Musik heute als Teil einer allgemeinen Bewegung der Künste einen lebendigen Beitrag zur Neufindung der Humanität leistet, könnte nicht absurder sein.

Zum anderen bedrohen die tiefgreifenden Auswirkungen der Digitalisierung auf die Rezeption von Musik nicht nur Musiker, die in der westlichen Klassik zu Hause sind, sondern auch die in der populären Musik. Manche finden vielleicht Möglichkeiten, sich anzupassen, aber (zumindest in Großbritannien) scheint der Verfall der klassischen Musik, insbesondere in den Bereichen Bildung, Medien und Konzertleben, diese Möglichkeit zu unterwandern. Neue Musik, die abhängig ist von brillanten Interpreten, von Experten in Sachen Notation; Musik, die Geheim-

nisse, Zweifel, Vernunft, Debatte, das Marginale, das Heilige, die leisen Töne, das Tiefgründige, das Experimentelle, das Ungewisse, all diese Dinge schätzt, ist ernsthaft bedroht, solange Musiker nicht irgendwie davon leben können.

Daneben ist Neue Musik nur schwer in der Lage, eine Stimme zu finden, die ausreichend überzeugend ist, um weitgehend gehört zu werden. Oftmals zu sehr in die akademische Welt verstrickt, stolpert sie vor sich hin. Von der Gesellschaft im Allgemeinen wurde sie zusammen mit einem obskuren Zweig der experimentellen Poesie in einem Schuhkarton auf dem Dachboden abgelegt. Ist die Kunstform unserer Vorfahren einem solchen Schicksal ausgesetzt?

Ernste Musik ist ein Reich der Schönheit und Erkenntnis, ein Reich, das nährend ist, mutig, und die höchsten Wahrheiten ausspricht oder den Versuch dazu unternimmt. Das Unerklärliche zu respektieren, löst zwar keine Probleme, aber verkörpert Demut angesichts des Ungewissen, eine Ehrfurcht vor der Wahrheit, selbst wenn wir keinen Zugang zu ihr haben; Respekt gegenüber dem anderen. Weil diese Bedeutungen einer Übertra-

gung kaum gewachsen sind, erscheint es unendlich schwierig, das, was wir in der Musik „erkennen“, in etwas, das außerhalb davon überleben kann, zu übersetzen. Was uns wiederum zu den Unendlichkeiten zurückbringt, von denen Musik selbst eine ist.

Musik ist äußerst ernsthaft, wenn sie uns erlaubt, eine Unendlichkeit zu erblicken, wenn sie die Nerven behält, sich nicht peinlich berührt fühlt und unserem Blick standhält, wenn auch nur für einen Moment. Als würdest du in einem Restaurant von der schönsten jungen Frau, die man jemals gesehen hat, bedient werden (oder umgekehrt dem schönsten jungen Mann), und sie würde unerklärlicherweise deinem Blick standhalten, und noch Jahre danach würdest du dich an ihre Augen und ihr Lächeln so deutlich erinnern, wie an den Moment, als du den Blick gesenkt und den Wein bestellt hast...

Patrick Ozzard-Low

Übersetzt aus dem Englischen von
Blandina Brösicke

Patrick Ozzard-Low

Patrick Ozzard-Low (*1958) studierte Komposition bei den britischen Komponisten Bill Hopkins (1943–81) und Michael Finnissy (*1946). Seine Musik wurde in Brasilien, den Niederlanden, Irland, Italien, Großbritannien und den USA gespielt. 1976 gewann sein erstes Orchesterwerk, aufgeführt von der Northern Sinfonia, den Gemeinschaftspreis des MidNAG Composers Competition. Viele seiner Werke sind für Solo-Klavier und werden von Nicolas Hodges, Jonathan Powell, Andrew Zolinsky und zeitweise vom Komponisten selbst zu Gehör gebracht. Sein frühes Schaffen wurde insbesondere durch Barraqué inspiriert; in einer späteren Phase widmete er sich eingehend der Mikrotonalität. Seit 2007 ist seine Musik jedoch mehr und mehr von Tonalität und Melodik geprägt, wobei weiterhin die Arbeit mit spektralen Aspekten Raum einnimmt.

2015 kuratierte Paul Griffiths bei den Monday Evening Concerts in Los Angeles ein Sonderkonzert, in dem Barraqué „in den Kontext seines Studenten Bill Hopkins und der Nachkommen im Geiste, Paul Keenan und Patrick Ozzard-Low“ gestellt wurde. „Ihre Werke gleichen sich in ihrer totalen Integrität, ihrem Fokus und ihrer kommunikativen Kraft.“ (Paul Griffiths) Die Welturaufführung der *Sonata: In Opposition* wurde in der LA Times beschrieben als die „vielleicht am Nächsten an Barraqués Piano Sonata zu verortende... im Geiste, wenn nicht gar im Klang, in der Struktur und im Stil ... abstrakte Musik, die existenzielle Zustände impliziert... Die Opposition zeigte sich in der Musik, schwermütig und distanziert, wenn die Solistin verdeckt blieb oder mit dem Rücken zum Publikum stand, prophetisch dagegen, wenn sie sich direkt den Zuhörern zuwandte.“ (Mark Swed)

Die Londoner The Times schrieb, dass die *Piano Sonata No. 2* „fesselnd war wegen ihrer nahezu Brahmschen Glückseligkeit ihres gleichermaßen mitreißenden Avantgarde-Idioms“. (Paul Driver). Tempo beschrieb die *Sonata Breve* als „ein knappes, aber ambitioniertes Werk, dessen einziger Satz sich in einem dramatischen

Fluss befindet, zwischen einer kompromisslosen Polyphonie mit manchmal beißender Dissonanz und einem weichen, beinahe wollüstigen harmonischen Stil“. (Calum MacDonald)

Nach der Fertigstellung seines Buchs *21st Century Orchestral Instruments* (Arts Council, 1998), gründete Ozzard-Low das Centre for New Musical Instruments an der London Guildhall University, dessen Mitgeschäftsführer er war (2000–2004). Sein Buch *New Instruments for New Music*, einschließlich eines Werkverzeichnisses „neuer oder signifikant neuartiger akustischer Instrumente, Konstruktionen und Technologien“ ist in Vorbereitung (Routledge). Zusammen mit Nicolas Hodges ist er Autor des Bandes *Bill Hopkins Archive Handlist* (2006), den die Paul Sacher Foundation in Basel führt. Qualifikationen/Preise: BA in Philosophie (York 1984); Churchill Fellowship (London 1998); PhD in Komposition (Southampton 2008). Er hat Vorträge zu Instrumenten und Komposition in Europa, den USA und Brasilien gehalten.

Andrew Zolinsky

Andrew Zolinskys einzigartige Programmgestaltung und seine originellen Interpretationen haben zu Einladungen vieler renommierter Konzertsäle und Festivals geführt. Aus seiner Arbeit mit KomponistInnen der Gegenwart zieht er eine Frische, Energie und Leidenschaft, die sich unmittelbar auf seine Interpretationen von Werken vergangener Epochen auswirken.

Er gilt als bedeutender Interpret zeitgenössischen Repertoires, hat aber auch viele der Standardkonzerte von Beethoven, Chopin, Grieg, Rachmaninoff, Gershwin und Barber gespielt, zusammen mit den großen Orchestern, darunter dem BBC Symphony Orchestra, BBC Scottish Symphony Orchestra, BBC National Orchestra of Wales, der London Sinfonietta, dem Philharmonia Orchestra, dem London Concert Orchestra und dem Orchestre National de Lorraine. Er hat mit vielen herausragenden Dirigenten gearbeitet, wie Stefan Asbury, Miguel Harth-Bedoya, Martyn Brabbins, Baldur Brönnimann, Diego Masson, André De Ridder, David Robertson und Pascal Rophé.

Zolinsky hat die Werke David Langs international und national uraufgeführt, dazu zählt die Welturaufführung der kompletten *memory pieces* in New York.

Zolinsky steht auch in enger Verbindung zu der Musik von Unsuk Chin. Er hat ihre sämtlichen Etüden für Klavier mehrfach aufgeführt, darunter die französische (Festival Musica in Strasbourg), die britische (Wigmore Hall in London) und die italienische Erstaufführung (Biennale von Venedig). Auch die Londoner Premiere ihres Klavierkonzerts mit dem BBC Symphony Orchestra unter der Leitung von Miguel Harth-Bedoya vertrat er als Solist. Als Teil der BBC-Reihe „Total immersion“ 2011 führte er zusammen mit dem Schlagwerker Owen Gunnell und der London Sinfonietta unter Stefan Asbury das Doppelkonzert erstmals in Großbritannien am Barbican Centre auf. Er hat mehrfach mit Werken von Laurence Crane, Michael Finnissy, Michael Zev Gordon, Simon Holt, Patrick Ozzard-Low, Valentin Silvestrov und Diderik Wagenaar konzertiert.

Zolinsky war Gast in den wichtigsten Konzertsälen Großbritanniens, ebenso spielte er in der Merkin Hall, Brooklyn Academy of Music und Le Poisson

Rouge in New York, auf der Biennale von Venedig, den International Piano Series am London Southbank Centre, auf dem Piano Rarities Festival in Husum sowie in China, Tschechien, Irland, Japan, Litauen, Spanien, Taiwan und Vancouver.

In der Royal Festival Hall in London spielte Zolinsky die UK-Erstaufführung von *Gesualdo Dub/Raum mit gelöschter Figur* des jungen serbischen Komponisten Marko Nikodijevic, zusammen mit dem Philharmonia Orchestra unter Baldur Brönnimann.

Zolinsky gibt jedes Jahr Meisterklassen in China und an der Forum Musika International Summer School in Madrid. Er war Präsident der Jury des 8th International Contemporary Piano Competition of Orléans, für Jugendliche 2019.

Andrew Zolinsky ist Professor für Klavier am Royal College of Music in London und am Goldsmiths College der University of London.

Elisabeth Smalt

Die Amsterdamer Bratschistin Elisabeth Smalt arbeitet als Solistin und Kammermusikerin in verschiedenen Stilen, von Aufführungen mit historischen Instrumenten bis zu Neuer Musik. Sie ist fasziniert von experimentellen und avantgardistischen Musikschaffenden aller Zeiten und erforscht gerne unbekannte Werke und Musik in unkonventionellen Stimmungssystemen, wenn möglich in Zusammenarbeit mit den KomponistInnen.

Seit 1998 ist Smalt Bratschistin des Brüsseler Kammermusikensembles Oxalys, das auf eine hochgepriese Diskographie blicken kann und mit dem Belgischen Klara Radio-Preis „Ensemble of the Year“ 2017 ausgezeichnet wurde. Sie ist ebenfalls Mitglied im Prisma String Trio und im Luna String Quartet. Andere regelmä-

ßige Partner sind die Pianistin Riko Fukuda, der Sänger Alfrun Schmid, der Gitarrist Chris Rainier und der Klarinettist Lars Wouters van den Oudenweijer. In den 1990-ern setzte sie sich als Mitglied von The Barton Workshop mit der Musik von Morton Feldman und der New York School auseinander. Mit dem Amsterdamer Zephyr Quartet (1999–2007) brachte sie viele Streichquartette niederländischer und ausländischer KomponistInnen zur Uraufführung; ihr Programm „Claude Vivier: Love Songs“, welches Uraufführungen von Viviers *Learning* und *Quatuor à cordes* enthielt, wurde auf dem Holland Festival 2005 in einer *Mise en Scène* von Pierre Audi gezeigt. Als musikalische Leiterin des Amsterdamer KlankKleurFestival von 2005 bis 2011 präsentierte sie innovative Crossover-Projekte, in denen Kammermusik auf andere Kunstformen traf.

Seit 2015 leitet Smalt das von dem verstorbenen Musikwissenschaftler Bob Gilmore gegründete Scordatura Ensemble. Scordatura führt explorative Musik experimenteller KomponistInnen und KlangkünstlerInnen auf, die alternative Stimmungssysteme verwenden, ausgehend von der reinen Stimmung und spektralen oder akustischen Elementen. Unter den Projekten

von Scordatura hat „The Amsterdam Partch Project“, das sich der Musik von Harry Partch widmet und seine frühen Kammermusikwerke erstmals aufführte, viel Aufmerksamkeit erhalten. 2001 gab Smalt eine exakte Kopie von Partchs *Adapted Viola* in Auftrag, autorisiert von der Harry Partch Foundation. Sie ist eine der wenigen, die seine Musik auf diese authentische Weise umsetzt.

Elisabeth Smalt brachte viele Werke für Solobratsche zur Uraufführung, darunter Kompositionen von Frank Denyer, Christopher Fox, Lou Harrison, Ig Henneman, Rozalie Hirs, Yannis Kyriakides, Deirdre McKay, Phill Niblock, Patrick Ozzard-Low, Judith Ring, Horatiu Radulescu, Garrett Sholdice, James Tenney, Calliope Tsoupanaki, Kevin Volans und Christian Wolff. Sie spielte zeitgenössische Solo- und Kammermusikstücke mit Mode Records, New World Records, Tzadik, Métier, Another Timbre, Ergodos, Unsounds, Pogus, NM Classics, Megadisc und Composers' Voice ein.

Piano Sonata No. 2 was co-commissioned by the Britten-Pears Foundation and Dartington International Summer School.

Recording dates: [1]–[5] 18–19 November 2017
[6]–[11] 10–11 August 2015
Recording venues: [1]–[5] Henry Wood Hall, Southark, London/UK
[6]–[11] Philharmonie, Haarlem/The Netherlands
Producers: Patrick Ozzard-Low, Guido Tichelma
Engineer: Guido Tichelman
Editors: Guido Tichelman, Patrick Ozzard-Low
Piano: Steinway D (serial no 603355)
Preparation: Ulrich Gerhartz (Steinway)
Tuning/technician: John Elliott (Steinway)
Texts: Frank Denyer, Patrick Ozzard-Low
German Translation: Blandina Brösicke
Photos: Gemma Varney, France Dubois

Cover based on artwork by Harry Webster (1921–2011),
from the collection of Martin Rummel

PATRICK OZZARD-LOW (*1958)

Piano Sonata No. 2

| | | |
|---|---|-------|
| 1 | 1 | 09:01 |
| 2 | 2 | 05:02 |
| 3 | 3 | 00:46 |
| 4 | 4 | 06:54 |
| 5 | 5 | 11:13 |

Sonata: In Opposition

| | | |
|----|---------|-------|
| 6 | alpha | 09:26 |
| 7 | beta | 04:23 |
| 8 | gamma | 03:02 |
| 9 | delta | 06:20 |
| 10 | epsilon | 04:06 |
| 11 | zeta | 06:42 |

1–5 Andrew Zolinsky, piano
6–11 Elisabeth Smalt, viola

KAIROS

0015067KAI

© & © 2020 paladino media gmbh, Vienna
www.kairos-music.com

TT 67:02

LC10488 D D D ISRC: ATK941956701 to 11 . Made in the E.U.