

VYKINTAS BALTAKAS

Ouroboros

Rita Balta

Het Collectief

LENsemble . Vykintas Baltakas

Klangforum Wien . Johannes Kalitzke

WDR

• THE COLOGNE
• BROADCASTS

KAIROS



Vykintas Baltakas (*1972)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Lift to Dubai (2009)
for ensemble and electronics | 28:08 |
| 2 | Smokey Arnold (2015)
for flute, clarinet, piano, violin and violoncello | 13:26 |
| 3 | Ouroboros – Zyklus (2004–2005)
for soprano, ensemble and electronics | 26:58 |

TT 68:32

- | | |
|---|--|
| 1 | LENsemble, Vilnius
Vykintas Baltakas, conductor |
| 2 | Het Collectief
Toon Fret, flute
Julien Hervé, clarinet
Wibert Aerts, violin
Martijn Vink, cello
Thomas Dieltjens, piano |
| 3 | Rita Balta, soprano
Klangforum Wien
Johannes Kalitzke, conductor |



**To
Bálint András Varga
(1941–2019)
with gratitude**

The ouroboros is an ancient symbol depicting a snake or dragon swallowing its own tail, constantly creating itself and forming a circle. It often represents self-reflection or cyclical-ity. The album represents Baltakas' works for ensemble, which are based on recycled, reused or 'found' musical material.

Der Ouroboros ist ein altes Symbol, das eine Schlange oder einen Drachen darstellt, der sich in den eigenen Schwanz beißt, sich ständig selbst neu erschafft und einen Kreis bildet. Das Symbol wird oft als Zeichen für Selbstreflexion oder Zyklizität gesehen. Auf dieser Aufnahme finden sich Werke von Vyintas Baltakas für Ensemble, die auf wiederverwendetem oder „gefundenem“ Musikmaterial basieren.

...On Flagey Square, at the Pitch-Pin, before the concert...

17 December 2017,
Brussels

Claire McGinn (CM): You seem to have an instinct for writing quite dissonant, non-tonal music which sounds as if it's alluding to something – not like extended harmony or tonal implication, it is something richer than that ... But, you have said that you are not choosing your chords with numbers in a strict prescriptive way. Then, do you begin with a pitch set and then follow your ear?

Vykintas Baltakas (VB): I begin with a sound idea. At the beginning, it may be very incomplete, a sense of sound cloud. ... Dark, light, heavy, big... Actually the whole work process is approaching this cloud to get a more and more precise picture of it and finally to realize it with concrete musical elements: pitches, rhythms, expressions, textures, colours etc. It is a slow and

very careful process, as quickly written notes can easily destroy the original idea.

CM: How do you understand tradition?

VB: There is very often this question of 'nationality' in music. Often it is confused with modernity or cosmopolitanism. For example, is an Asian composer obliged to use 'Asian intonations'? Is abstract thought only 'allowed' for western European and North American composers? I believe that we are dealing with the wrong question here. The right question would be that of how to express a thought authentically. If the idea is strong and clear, it defines itself. The next step for the composer is to realize his or her idea as clearly as pos-

sible. If both conditions are met, the difference between personalities and their cultural and social contexts will be clear.

There are many good examples in history, for example, comparing Brahms and Tchaikovsky. Theoretically, they are not essentially different, speaking about form, harmony, dramaturgy, orchestration etc. – but they sound totally different! One has a clear German flavour, the other is very Russian.

CM: I once read something that you wrote about how tradition and progression needed to be in sync – that if something progresses ahead beyond any people who actually care about it, then it's meaningless ... One really engaging aspect of your music is that it's not compromising the interest at all, but it's somehow ... it's not alienating, in a way that other work that is equally complex often is alienating.

VB: I believe in the directness of music – the power of sound, which can touch us directly. There is nothing mystical about it, since a sound is just a concrete physical reality. The sound doesn't care about our musical cate-

gories or stylistic preferences. This is a good starting point for any musical analysis: e.g. what is a form? If the music is a wave, then the change of this wave in time can be called form. The wave doesn't understand the difference between the classical, pop or jazz. It can be simple or complex, single-layered or multi-layered, fast or slow, finally – ... interesting or boring. This way of thinking allows us to perceive any type of music and starts with real listening, instead of categorizing of musical elements, without blocking our perception. I believe that first the sound and not the idea should touch you.

CM: Well, you have said that the Lithuanian composers Osvaldas Balakauskas and Bronius Kutavičius have been important to you.

VB: Yes, I was studying with Kutavičius, in high school. His music effectively incorporates the roots of Lithuanian ethno music. He was very popular in the 1990s during our 'Singing Revolution'. Contemporary music was very popular in these times and Kutavičius was a bit like Verdi during the Italian revolution. This had also a downside: the 90s produced many cheap copies of Kutavičius' style.

At some point I couldn't stand it any more. I was hungry to discover different music. I went to study in Germany with Wolfgang Rihm, later on with Peter Eötvös. I was travelling from one concert to another, spent days on end in the library and recorded everything I could get my hands on. One of my first pieces written in Germany was *Pasaka* for piano and electronics. It was my 'freedom scream', by which I liberated myself from Lithuanian 'musical mythologies': the worship of silence, ethno roots, heavily loaded meanings.

CM: Do you then feel that you lean more towards Balakauskas's ideas of purity?

VB: I discovered O. Balakauskas quite late, but I am very convinced by his music.

CM: Do you yourself feel that you are a Lithuanian composer?

VB: Very much, yes. I am also very proud to be Lithuanian. However, I do not intentionally express this in my music. I think that my cultural context as well as other specific influences (German, European, ...), find their way into my music, regardless.

CM: But your career would have been very different if you had stayed?

VB: My musical path has been different from my colleagues who stayed in Lithuania. Perhaps that explains why my work isn't always understood in my own country.

CM: I know that composers really hate words that end in 'ism', but do you feel that the words 'modernism' and 'postmoderns' have any value or function at all, either in general to discuss art or in relation to your own work?

VB: To be honest, I really don't know anymore what it is. It's all so mixed in different arts and contexts... All that terminology: contemporary, experimental, avant-garde, modern, post modern, you name it ... Safety jackets for those who are afraid to jump in to insecurity of listening. The sound doesn't care how we call it.

Lift to Dubai

'into'... was developed by Ensemble Modern and the Siemens Arts Program, in collaboration with the Goethe-Institut. It was an ambitious project, that tried to cast the essence of four different cities in music. Does each city have a different sound? Can sound alone grasp the feeling of a city?

Sixteen composers spent a month discovering these four cities: Istanbul (Turkey), Dubai (United Arab Emirates), Johannesburg (Republic of South Africa) and Pearl River Delta (China).

It was my curiosity that prompted me to choose for Dubai. Historically, Lithuania didn't have much contact with this part of the world.

Once a small settlement of fishermen and pearl divers, Dubai has transformed into a fast-paced go-getting metropolis. Over 85 percent of the population consists of guest workers from Asia, the US, and Europe.

That is why I quickly abandoned my idea to zoom in on Arabic tradition, but focused instead on a different kind of authenticity. Intuitively I felt that the mercantile aspect of this society – the

shopping mall, bazaar – is what links them to tradition more than the historical buildings in the old town that seem to signify little more than tourist attractions.

Instead of searching for ethnic music, I picked up a microphone and started recording the real city: people talking in underground tunnels, construction cranes, shopping malls, boats, local publicity and even my hotel TV set. I was harvesting huge amount of sound: rattling and squeaking objects, humming machines, sounds of people and the things they bring with them, local and exotic.

Dubai felt to me as a recycled city: ideas, objects, people recollected from different places of the world, who built this place anew. I tried to do the same thing in my piece, transforming and rearranging the recorded material to create something new.

Electronics play an important part as I started reworking them into instrumented parts only later. This forced me to rethink the relationship between electronics and instrumentation. Mixing the – harmonically and sonorically impure – audio material with acoustic instrumentation, which has the pol-

ished quality of classical instruments, creates a sonoric tension I believe is quite unique for *Lift to Dubai*.

Most of the technical files for this piece were produced at the Experimentalstudio des SWR (Freiburg), with assistance of Thomas Hummel. For my transformations of audio I also used some of the studio's 'historical' electronic instruments.

The title of the piece refers to the lift of the Burj Al Arab Hotel. During our stay we visited this magnificent sail-shaped hotel, the third tallest in the world. It stands on an artificial island and offers great view of the city and the sea. As we were riding the open glass lift all the way to the top, people came and went, interrupting and at the same time adding to the event.

I was recording the whole thing and later used the sound files as a metaphor for my way of discovering this city. I tried to build a bigger picture, using sound fragments like mosaic tiles, like the various stops and corresponding perspectives offered to us in this fast ascending lift.

Truthful to the place where it originated, I made sure the piece was inter-

rupted with a publicity break... Anyone who has ever visited Dubai would understand this choice.

I tried to grasp the essence of the city.

Smokey Arnold

Smokey Arnold was commissioned by Het Collectief. Since I like to relate my work to a specific concert situation, I decided to take a close look at *Pierrot Lunaire*, which to me is the quintessential work of this ensemble. I chose to compose an alternative track for one specific part *Heimweh*.

Alternative tracks are more common in Jazz, where different versions of the same piece often appear in a single CD production, offering new and refreshing perspectives on an original idea. In much the same way I looked at this melodrama by Arnold Schönberg and felt triggered to place a comment of my own. One hundred years removed from the original composition, the melancholy, the drama of the Viennese bourgeois, all seems odd and slightly theatrical to me.

Zooming in on nostalgia as a concept, I noticed that when any emotion gets exaggerated it loses its functionality

and becomes a routine, a loop. Once familiar with the emotion there seems to be no more need to solve anything and the emotion gets disconnected from its content. Melancholy may take on different forms and expressions, but in the end it keeps running into itself, no escape, no linearity of thought. Just like a moving swing.

This back and forth motion is exactly what shapes the musical form of my work.

Smokey Arnold is a slightly sardonic commentary on a great piece written one hundred years ago.

Smokey Arnold can be played separately or it can be inserted in the original Schönberg score as an alternative track for Part III.15, *Heimweh*.

Ouroboros-Zyklus

The Ouroboros-Zyklus unites two works – *ouroboros* and *(co)ro(na)* – which are connected with a third part in between – *(d)ou(ble)*.

The sound itself for me is organic, almost a living reality, constituted of many vivid 'musical atoms': influenc-

ing each other, spontaneously joining to create formations, competing and regrouping.

The idea of the cycle is to take a closer look at these 'atoms' in the *ouroboros*-piece and then to delve deeper in order to turn these into independent expressions. Every new piece offers a new perspective of the same musical material. Between 2004 and 2007 I wrote several related works: *ouroboros* and *(co)ro(na)* for ensemble, *(how does the silver cloud (s)ou(nd?)* for piano and *b(ell tree)* for string quartet.

The dramaturgy of the first part, *ouroboros*, is developed from one single note, getting more dense until it reaches a complex texture, which can be again perceived as one unity. This concentrated moment, the fermata (*corona* is a synonym for fermata in Italian) at the end of *ouroboros*, becomes the harmonical and rhythmical foundation which is elaborated and recomposed in *(co)ro(na)*. *(d)ou(ble)* connects and bridges both parts.

The work was commissioned by the Wittener Tage für neue Kammermusik.

Vykintas Baltakas

Baltakas studied composition with Vytautas Barkauskas and conducting with Lionginas Abarius at the Lithuanian Academy of Music and Theatre Vilnius. He went on to study composition with Wolfgang Rihm and conducting with Andreas Weiss at the Hochschule für Musik Karlsruhe. From 1994 to 1996, he participated in the International Courses for New Music in Darmstadt, where he was awarded the Stipendium prize for his *Pasaka* for solo piano in 1996. From 1994 to 1997, he pursued his studies under the tutorage of composer and conductor Peter Eötvös at the Music Academy in Karls-

ruhe and at the Hungarian composer's International Institute and, from 1997, under composer Emmanuel Nunes at the Paris Conservatory. From 1999 to 2000, he took a one year course at IRCAM in Paris. Between 2003 and 2006, Baltakas studied philosophy at the Katholieke Universiteit Leuven.

Vykintas Baltakas' music have been performed regularly at major international festivals with commissioned works, including WDR Cologne, Munich Biennale, Wiener Festwochen, Maerz-musik Berlin, Salzburger Festspiele, Venice Biennale, Eclat Festival, Queen Elisabeth International Music Competition of Belgium and Wittener Tage für neue Kammermusik. New works were written for Ensemble Modern, Klangforum Wien, WDR Sinfonieorchester, SWR Symphonieorchester, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Lithuanian National Symphony Orchestra, David Geringas or the Piano Duo GrauSchumacher.

Vykintas Baltakas' works have been awarded with prizes such as the International Claudio Abbado Composition Prize in 2003 and the Siemens Advancement Award in 2007. Recordings of his compositions and performances include ensembles such as Ensemble

musikFabrik Cologne, Ensemble Modern and have been released by various labels.

Vykintas Baltakas has conducted orchestras such as the Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks and the WDR Sinfonieorchester as well as ensembles including the Ensemble Modern, Scharoun Ensemble and Ensemble Resonanz. As a performer he has collaborated with influential composers such as Karlheinz Stockhausen, Peter Eötvös, Georg Friedrich Haas and Dieter Schnebel.

In 2009 he founded the LENsemble (Lithuanian Ensemble Network). Since September 2015, Vykintas Baltakas has been a guest professor at the Royal Conservatory of Brussels, and in the same year, he started teaching a composition class at the conservatory in Maastricht. He currently holds a professorship at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, where he teaches performance practice of contemporary music, a program which he created together with Liudas Mockūnas in 2016.

baltakas.net



Rita Balta

Soprano Rita Balta was born in Lithuania and studied voice at universities in Karlsruhe, Warsaw and Vienna. She received scholarships from the Deutsche Schubert-Gesellschaft, the Konrad-Adenauer-Stiftung and the Braunschweiger Musikpodium. In 2002, she was one of the prizewinners of the Mozarteum Summer Academy within the Salzburg Festival.

She regularly appears with orchestras and ensembles such as the WDR Symphonieorchester, Münchener Kammerorchester, Bayerisches Staatsorchester, Scharoun Ensemble or the Gächinger Kantorei under conductors such as Marcello Viotti, Helmuth Rilling, Peter Neumann, Johannes Kalitzke or Christoph Poppen.

Following her opera debut as Oskar in Verdi's *Un ballo in Maschera*, she appeared as Queen of the Night in Mozart's *Die Zauberflöte*, Sophie in *Der Rosenkavalier* and Valencienne in *Die Lustige Witwe*. Ms Balta is also a regular soloist in premieres of contemporary works, including some written for her, e.g. by Beat Furrer or Vyckintas Baltakas, working with renowned ensembles such as Klangforum Wien or the Nieuw Ensemble Amsterdam. Numerous radio and CD productions document all aspects of her work.



© Pilo Pichler

LENsemble

Initiated by Vykintas Baltakas, the LENsemble Vilnius (Lithuanian Ensemble Network) connects professional ensembles, soloists and conductors. LENsemble consists of the Chordos String Quartet, Kristupas Wind Quintet, Kaskados Piano Trio, Vilnius Brass Quintet, accordionist Raimondas Sviackevičius and others. LEN is proud of its performances at the WDR (2009), at the Ruhr European Capital of Culture (2010), Ultraschall Festival Berlin (2013), Gaida Festival, Flagey Brussels, Concertgebouw Brugge, tours in Serbia, Egypt, Poland, Latvia and its recordings for various broadcast companies, including WDR and Deutschlandfunk Kultur.



Since 2011, the LENsemble in Vilnius has established its own concert series Composers of our time, featuring influential international and Lithuanian composers. In 2014, LENsemble piloted a digital recording label, which finds its continuation in a series of contemporary music on physical CDs by the No Business Records label.

lithuanian-ensemble.net

Het Collectief

The chamber music group Het Collectief was founded in 1998 in Brussels. Working consistently from a solid nucleus of five musicians, the group has created an intriguing and idiosyncratic sound, achieved by an unfamiliar mix of strings, wind instruments and piano.

For its repertoire, Het Collectief returns to the Second Viennese School, the roots of modernism. Starting from this solid basis, it explores important twentieth century repertoire, including the very latest experimental trends. The group also creates a furore with daring crossovers between contemporary and traditional compositions and with adaptations of ancient music.

Next to the many concert venues in Belgium, Het Collectief regularly brings its productions to concert halls abroad, including The Netherlands, France, United Kingdom, Switzerland, Germany, Slovakia, Poland, Austria, Spain, Malta, Cyprus, Lithuania, Latvia, Ukraine, South America (Peru and Brazil) and Asia (Hong Kong).



Klangforum Wien

24 musicians from ten different countries represent an artistic idea and a personal approach that aims to restore to their art something that seems to have been lost, gradually, almost inadvertently, during the course of the 20th century: music which has a place in the present, in the community for which it was written and that wants to hear it. Ever since its first concert, which the ensemble played under its former name, the Société de l'Art Acoustique, at the Palais Liechtenstein under the baton of its founder Beat Furrer, Klangforum Wien has made musical history. The ensemble has premiered roughly 500 new pieces by composers from three continents, giving voice to their music for the first time. If given to introspection, Klangforum Wien could look back on a discography of over 70 CDs, a series of honours and prizes and around 2000 appearances at renowned festivals and in the premiere concert and opera venues in Europe, the Americas and Japan, as well as various youthful and original initiatives. Like art itself, Klangforum Wien is nothing but a force, barely disguised by its metier, to improve the world. The moment they step onto the podium, the musicians know that only one thing counts: everything. Love of their art and the absoluteness of this con-

viction are what makes their concerts unique. The members of Klangforum Wien come from Australia, Bulgaria, Germany, Finland, France, Greece, Italy, Austria, Sweden and Switzerland. Sylvain Cambreling, Friedrich Cerha and Beat Furrer are three outstanding musicians who have been awarded an honorary membership of Klangforum Wien through an unanimous decision by the ensemble. Sylvain Cambreling has been principal guest conductor since 1997. Klangforum Wien performs with the generous support of Erste Bank.



Johannes Kalitzke

Johannes Kalitzke was born in 1959 in Cologne, where he studied church music from 1974 until 1976. After high-school graduation, he studied piano with Aloys Kontarsky, conducting with Wolfgang von der Nahmer and composition with York Höller at the Musikhochschule in Cologne Music. A scholarship from the Study Foundation of the German People enabled him to study at IRCAM in Paris, where he was a student of Vinko Globokar, and simultaneously in Cologne with Hans Ulrich Humpert (electroacoustic music). His first engagement as a conductor was in 1984, at the Gelsenkirchen opera house, where he was principal conductor from 1988 to 1990. In 1991, he became the artistic director and conductor of Ensemble MusikFabrik, of which he is a co-founder. Since then, Mr Kalitzke has been a regular guest conductor with ensembles (e.g. Klangforum Wien, Collegium Novum Zürich, Ensemble Modern) and with many symphony orchestras (including the NDR Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, BR Symphony 1110 Orchestra and the Munich Philharmonic). He

also conducted opera productions (including at State Opera Unter den Linden Berlin, the Stuttgart Opera, the Vienna Festival, the Munich Biennial and the Salzburg Festival). He has toured Russia, Japan and the U.S. Numerous CD recordings document his activities as a performer of classical and contemporary music. As a composer, he has received several commissions from the Donaueschingen Music Days and the Witten Days for New Chamber Music, as well as for various radio orchestras and opera houses. Current-

ly, he continues to focus on orchestral music for Expressionist silent film, among others as commission for the Wittener Tage für Neue Kammermusik and the Carinthian Summer 2019. Johannes Kalitzke has received numerous awards including the Bernd Alois Zimmermann Prize of the City of Cologne and a residency at the Villa Massimo in Rome (2003). He has been a member of the Berlin Academy of the Arts since 2009, and since 2015 has been a member of the Bavarian Academy of Fine Arts.



© Stefan Führer

... Auf dem Flagey Square, im Pitch-Pin, vor dem Konzert...

17. Dezember 2017,
Brüssel

Claire McGinn: Sie scheinen einen Instinkt zu haben, ziemlich dissonante, atonale Musik zu schreiben, die wie eine Anspielung auf etwas klingt – nicht wie ausgedehnte Harmonie oder klangliche Implikation, es ist etwas Reicheres als das ... Sie haben jedoch auch gemeint, dass Sie Ihre Akkorde nicht mit Zahlen streng normativ wählen. Beginnen Sie also mit einem Pitch-Set und folgen dann Ihrem Ohr?

Vykintas Baltakas: Ich beginne mit einer Klangidee. Am Anfang kann diese sehr unvollständig sein, sozusagen Klanggefühl ... dunkel, leicht, schwer, groß ... Eigentlich nähert sich der ganze Arbeitsprozess dieser Wolke, um ein immer präziseres Bild davon zu bekommen und es schließlich mit konkreten musikalischen Elementen zu realisieren: Tonhöhen, Rhythmen, Ausdrücke, Texturen, Farben usw. Es ist ein langsamer und sehr sorgfältiger Prozess, da schnell geschriebene Noten leicht die ursprüngliche Idee zerstören können.

CM: Wie verstehen Sie Tradition?

VB: Sehr oft taucht die Frage nach „Nationalität“ in der Musik auf. Oft wird sie mit Modernität oder Weltoffenheit verwechselt. Ist ein asiatischer Komponist beispielsweise verpflichtet, „asiatische Intonationen“ zu verwenden? Ist abstraktes Denken nur für westeuropäische und nordamerikanische Komponisten „erlaubt“? Ich glaube, wir haben es hier mit einer falschen Frage zu tun. Die richtige Frage wäre, wie man einen Gedanken authentisch ausdrückt. Wenn die Idee stark und klar ist, definiert sie sich selbst. Der nächste Schritt ist, dass der/die KomponistIn seine/ihre Idee so klar wie möglich umsetzt. Wenn beide Bedingungen erfüllt sind, wird der Unterschied zwischen Persönlichkeit und dem kulturellen und sozialen Kontext deutlich sein.

Es gibt viele gute Beispiele in der Geschichte, zum Beispiel Brahms und Tschaiowsky. Theoretisch unterchei-

den sie sich nicht wesentlich voneinander, vor allem, wenn man über Form, Harmonie, Dramaturgie, Orchestrierung, etc. spricht – aber sie klingen ganz anders! Der eine hat eindeutig einen deutschen Input, der andere ist sehr russisch.

CM: Ich habe gelesen, wie Sie Verhältnis von Tradition und Fortschritt beschrieben haben: Wenn etwas über alle Leute hinausgeht, die sich wirklich darum kümmern, es bedeutungslos ist – ... Ein wirklich einnehmender Aspekt Ihrer Musik ist, dass es das Interesse überhaupt nicht beeinträchtigt ... es ist nicht entfremdend, in einer Weise, wie andere Arbeit, die ebenso komplex ist, oft entfremdend ist.

VB: Ich glaube an die Direktheit der Musik – die Kraft des Klangs, die uns direkt berühren kann. Es gibt nichts Mystisches daran, da ein Klang nur eine konkrete physische Realität ist. Der Klang ist unabhängig von musikalischen Genres oder stilistische Vorlieben. Dies ist ein guter Ausgangspunkt für jede musikalische Analyse: z.B. was ist eine Form? Wenn die Musik eine Welle ist, dann kann die Veränderung dieser Welle mit der Zeit Form genannt werden. Die Welle versteht den Unterschied zwischen Klassik,

Pop oder Jazz nicht. Sie kann einfach oder komplex sein, einschichtig oder mehrschichtig, schnell oder langsam, und schließlich – ... interessant oder langweilig. Diese Denkweise ermöglicht es uns, jede Art von Musik wahrzunehmen und beginnt mit echtem Zuhören, anstatt musikalische Elemente zu kategorisieren, ohne unsere Wahrnehmung zu blockieren. Ich finde, dass zuerst der Klang und nicht die Idee berühren sollte.

CM: Sie haben gesagt, dass die litauischen Komponisten Osvaldas Balakauskas und Bronius Kutavičius großen Einfluss auf sie hatten.

VB: Ja, ich habe bei Kutavičius studiert, als ich in der High School war. Seine Musik bezieht erfolgreich die Wurzeln der litauischen Ethnomusik ein. Er war in den 1990er Jahren während unserer „Singenden Revolution“ sehr bekannt. Zeitgenössische Musik war in dieser Zeit sehr beliebt und Kutavičius war ein bisschen wie Verdi während der italienischen Revolution. Das hatte jedoch auch einen Nachteil: In den 90er Jahren wurden viele billige Kopien des Kutavičius – Stils produziert. Irgendwann konnte ich es nicht mehr ertragen. Ich hatte Sehnsucht, andere Musik zu entdecken. Ich

ging nach Deutschland, um bei Wolfgang Rihm und später Peter Eötvös zu studieren. Ich reiste von einem Konzert zum anderen, verbrachte Tage in der Bibliothek und nahm alles auf, was ich in die Hände bekommen konnte. Eines meiner ersten in Deutschland geschriebenen Stücke war Pasaka für Klavier und Elektronik. Es war mein „Ruf nach Freiheit“, durch den ich mich von litauischen „musikalischen Mythologien“ befreite: die Anbetung der Stille, Ethnowurzeln, stark belastete Bedeutungen.

CM: Haben Sie das Gefühl, dass Sie mehr zu Balakauskas Ideen der Reinheit neigen?

VB: Ich habe O. Balakauskas ziemlich spät entdeckt, aber ich bin sehr von seiner Musik überzeugt.

CM: Fühlen Sie sich selbst als litauischer Komponist?

VB: Ja, sehr. Ich bin auch sehr stolz darauf, Litauer zu sein. Ich drücke das aber nicht bewusst in meiner Musik aus. Ich denke, dass mein kultureller Kontext sowie andere spezifische Einflüsse (deutsch, europäisch, ...) ihren Weg in meine Musik finden, unabhängig davon.

CM: Aber Ihre Karriere wäre ganz anders verlaufen, wenn Sie geblieben wären?

VB: Mein musikalischer Weg war anders als der meiner Kollegen, die in Litauen geblieben sind. Vielleicht erklärt das, warum meine Werke in meinem eigenen Land nicht immer verstanden werden.

CM: Ich weiß, dass Komponisten Worte hassen, die mit „-ismus“ enden, aber haben Sie das Gefühl, dass die Worte „Modernismus“ und „Postmodernismus“ überhaupt einen Wert oder eine Funktion haben, entweder im Allgemeinen um über Kunst zu sprechen oder auch in Bezug auf Ihr eigenes Werk?

VB: Ehrlich gesagt, weiß ich nicht mehr, was das ist. Es ist alles so gemischt in verschiedenen Künsten und Kontexten ... All diese Terminologie: zeitgenössisch, experimentell, avantgardistisch, modern, postmodern, ... Anker für diejenigen, die Angst haben, in die Unsicherheit des Zuhörens zu springen. Dem Klang ist es egal, wie wir ihn nennen.

Lift to Dubai

into... wurde vom Ensemble Modern und dem Siemens Arts Program in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut entwickelt. Es war ein ehrgeiziges Projekt, mit dem versucht wurde, die Essenz von vier verschiedenen Städten in die Musik einzubringen. Hat jede Stadt einen anderen Klang? Kann Klang alleine das Gefühl einer Stadt erfassen? Sechzehn Komponisten verbrachten einen Monat damit, vier Städte zu entdecken: Istanbul (Türkei), Dubai (Vereinigte Arabische Emirate), Johannesburg (Republik Südafrika) und Pearl River Delta (China). Es war meine Neugier, die mich dazu veranlasste, mich für Dubai zu entscheiden. Historisch gesehen hatte Litauen wenig Kontakt zu diesem Teil der Welt.

Einst eine kleine Siedlung von Fischern und Perlentauchern, hat sich Dubai in eine geschäftige Go-Getting-Metropole verwandelt. Über 85 Prozent der Bevölkerung besteht aus Gastarbeitern aus Asien, den USA und Europa.

Deshalb habe ich meine Idee, die arabische Tradition in den Fokus zu rücken, schnell aufgegeben, und mich stattdessen auf eine andere Art von Authentizität konzentriert. Intuitiv hat-

te ich das Gefühl, dass der kaufmännische Aspekt dieser Gesellschaft – das Einkaufszentrum, der Basar – mehr mit Tradition zu tun hat als die historischen Gebäude in der Altstadt, die kaum sind als Touristenattraktionen.

Anstatt nach ethnischer Musik zu suchen, nahm ich ein Mikrofon und begann, die reale Stadt aufzunehmen: Menschen in unterirdischen Tunneln, Baukräne, Einkaufszentren, Boote, lokale Werbung und sogar mein Hotelfernseher. Ich sammelte große Mengen an Klang: klappernde und quietschende Objekte, summende Maschinen, Geräusche von Menschen und die Dinge, die sie mitbringen, lokal und exotisch. Dubai fühlte sich für mich als Art recycelte Stadt an: Ideen, Objekte, Menschen, von verschiedenen Orten der Welt, die diesen Ort neu erschufen. Das Gleiche habe ich versucht in meinem Stück zu tun, das aufgenommene Material zu transformieren und neu anzuordnen, um etwas Neues zu schaffen.

Die Elektronik spielt eine wichtige Rolle, da ich erst später anfing, sie zu instrumentierten Teilen zu verarbeiten. Das zwang mich, das Verhältnis zwischen Elektronik und Instrumentierung zu überdenken. Das Mischen des

– harmonisch und sorarisch unreinen – Audiomaterials mit akustischer Instrumentierung, das die polierte Qualität klassischer Instrumente hat, erzeugt eine sonore Spannung, die ich für *Lift to Dubai* für einzigartig halte.

Die meisten technischen Komponenten für dieses Stück wurden im Experimentalstudio des SWR (Freiburg) mit Unterstützung von Thomas Hummel produziert. Für meine Audio-Transformationen habe ich auch einige der 'historischen' elektronischen Instrumente des Studios verwendet.

Der Titel des Stückes bezieht sich auf den Aufzug des Burj Al Arab Hotels. Während unseres Aufenthaltes besuchten wir dieses herrliche sechseckförmige Hotel, das dritthöchste der Welt. Es steht auf einer künstlichen Insel und bietet einen tollen Blick auf die Stadt und das Meer. Als wir den offenen Glaslift bis ganz nach oben fuhren, kamen und gingen die Leute, unterbrachen und fügten gleichzeitig etwas zu dem Werk hinzu.

Ich nahm das Ganze auf und benutzte später die Klänge als Metapher für meine Art, diese Stadt zu entdecken. Ich versuchte, ein größeres Bild zu bauen, mit Klangfragmenten wie Mosaik-

fliesen, wie die verschiedenen Stopps und entsprechenden Perspektiven, die uns in diesem schnell aufsteigenden Aufzug geboten wurden. Wahrheitsgetreu zu dem Ort, wo es entstanden ist, sorgte ich dafür, dass das Stück mit einer Werbepause unterbrochen wurde. Jeder, der jemals Dubai besucht hat, würde diese Wahl verstehen.

Ich habe versucht, das Wesen der Stadt zu erfassen.

Smokey Arnold

Smokey Arnold ist ein Auftragswerk von Het Collectief. Da ich meine Arbeit gerne mit einer bestimmten Konzertsituation in Verbindung bringe, habe ich mich entschlossen, *Pierrot Lunaire* genauer unter die Lupe zu nehmen, das mir ein sehr essentielles Werk dieses Ensembles scheint. Ich entschied mich dazu, für einen bestimmten Teil – *Heimweh* – einen alternativen Satz zu schreiben. Alternative Sätze kommen häufiger im Jazz vor, wo verschiedene Versionen desselben Stückes oft auf einer CD vorkommen und damit neue und erfrischende Perspektiven zu einer

originellen Idee bieten. Ähnlich sah ich dieses Melodrama von Arnold Schönberg und fühlte mich dazu angeregt, einen eigenen Kommentar abzugeben. Hundert Jahre von der Originalkomposition entfernt, erscheint mir die Melancholie, das Drama des Wiener Bourgeois seltsam und leicht theatralisch.

Beim näheren Betrachten der Nostalgie als Konzept bemerkte ich, dass, wenn eine Emotion übertrieben wird, sie ihre Funktionalität verliert und zur Routine wird. Sobald man mit der Emotion vertraut ist, scheint es keine Notwendigkeit mehr zu geben, irgendetwas zu lösen, und die Emotion wird von ihrem Inhalt getrennt. Melancholie kann verschiedene Formen und Ausdrücke annehmen, aber am Ende läuft sie in sich hinein, kein Entkommen, keine Linearität des Denkens. Wie eine bewegende Schaukel.

Diese Hin- und Herbewegung ist genau das, was die musikalische Form meiner Arbeit prägt. *Smokey Arnold* ist ein leicht sarkastischer Kommentar zu einem großartigen Stück, das vor hundert Jahren geschrieben wurde. *Smokey Arnold* kann separat gespielt oder als alternativer Teil zu Schönbergs Partitur III.15, *Heimweh* gespielt werden.

Ouroboros-Zyklus

Der Ouroboros-Zyklus vereint zwei Werke – *ouroboros* und *(co)ro(na)* – die mit einem dritten Teil dazwischen verbunden sind – *(d)ou(ble)*.

Der Klang selbst ist für mich organisch, fast eine lebendige Realität, bestehend aus vielen lebendigen „musikalischen Atomen“, die sich gegenseitig beeinflussen, sich spontan zusammenschließen um Formationen zu schaffen, konkurrieren und sich neu gruppieren.

Die Idee des Zyklus ist es, diese 'Atome' in *ouroboros* genauer unter die Lupe zu nehmen und dann tiefer zu tauchen, um daraus unabhängige Ausdrücke zu machen. Jedes neue Stück bietet eine neue Perspektive des gleichen musikalischen Materials. Zwischen 2004 und 2007 habe ich mehrere verwandte Werke geschrieben: *ouroboros* und *(co)ro(na)* für Ensemble, *(how does the silver cloud (s)ou(nd?)* für Klavier und *b(ell tree)* für Streichquartett.

Die Dramaturgie des ersten Teils, *ouroboros*, entwickelt sich aus einer einzigen Note und wird dichter, bis sie eine komplexe Textur erreicht, die wieder als eine Einheit wahrgenommen wer-

den kann. Dieser konzentrierte Moment, die Fermata („corona“ ist ein Synonym für „fermata“ auf Italienisch) am Ende von *ouroboros*, wird zum harmonischen und rhythmischen Fundament, das in *(co)ro(na)* ausgearbeitet und neu zusammengesetzt wird.

(d)ou(ble) verbindet und überbrückt beide Teile.

Das Werk wurde von den Wittener Tagen für neue Kammermusik in Auftrag gegeben.

Vykintas Baltakas

Baltakas studierte Komposition bei Vytautas Barkauskas und Dirigieren bei Lionginas Abarius an der Litauischen Akademie für Musik und Theater in Vilnius. Anschließend studierte er Komposition an der Hochschule für Musik in Karlsruhe bei Wolfgang Rihm und Dirigieren bei Andreas Weiss. Von 1994 bis 1996 nahm er an den Internationalen Kursen für Neue Musik in Darmstadt teil, wo er 1996 für sein Stück *Pasaka* für Soloklavier mit dem Stipendium ausgezeichnet wurde. Von 1994 bis 1997 studierte er unter der Leitung des Komponisten und Dirigenten Peter Eötvös an der Musikakademie Karlsruhe und am International Eötvös Institute und ab 1997 bei dem Komponisten Emmanuel Nunes am Pariser Konservatorium. Von 1999 bis 2000 absolvierte er einen einjährigen Kurs am IRCAM in Paris.

Von 2003 bis 2006 studierte Baltakas Philosophie an der Katholieke Universiteit Leuven (BE).

Vykintas Baltakas Werke, teilweise Auftragswerke, wurden regelmäßig auf großen internationalen Festivals aufgeführt, darunter WDR Köln, München Biennale, Wiener Festwochen, Maerzmusik Berlin, Salzburger Festspiele, Biennale Venedig, Eclat Festival, Queen Elisabeth International Music Competition of Belgium und Wittener Tage für neue Kammermusik. Neue Werke entstanden für das Ensemble Modern, Klangforum Wien, WDR Sinfonieorchester, SWR Sinfonieorchester, Bayerischer Rundfunk Sinfonieorchester, Lithuanian National Symphony Orchestra, David Geringas und das Klavierduo GrauSchumacher.

Vykintas Baltakas Werke wurden mit Preisen wie dem Internationalen Claudio Abbado Kompositionspreis 2003 und dem Komponisten-Förderpreis 2007 ausgezeichnet. CAufnahmen seiner Kompositionen und Aufführungen wurden vom Ensemble musikFabrik Cologne und dem Ensemble Modern eingespielt und von verschiedenen Labels veröffentlicht.

Vykintas Baltakas dirigierte Orchester wie das RSO und DSO Berlin, den Bayerischen Rundfunk und das WDR Sinfonieorchester, sowie Ensembles wie das Ensemble Modern, das Scharoun Ensemble und das Ensemble Resonanz. Als Performer arbeitete er mit einflussreichen Komponisten wie Karlheinz Stockhausen, Peter Eöt-vös, Georg Friedrich Haas und Dieter Schnebel zusammen.

2009 gründete er das LENsemble (Lithuanian Ensemble Network).

Ab September 2015 war Vykintas Baltakas Gastprofessor am Königlichen Konservatorium in Brüssel und begann im selben Jahr seine Kompositions-klasse am Konservatorium in Maastricht. Derzeit hat er eine Professur an der Litauischen Akademie für Musik und Theater inne, wo er Performance of contemporary music unterrichtet, ein Programm, das er 2016 zusammen mit Liudas Mocknas ins Leben gerufen hat.

baltakas.net

Rita Balta

Die Sopranistin Rita Balta wurde in Litauen geboren und absolvierte ihre Gesangsstudien an den Hochschulen von Karlsruhe, Warschau und Wien. Sie war Stipendiatin der Deutschen Schubert-Gesellschaft sowie der Konrad-Adenauer-Stiftung und des Braunschweiger Musikpodiums. 2002 war sie Preisträgerin der Sommerakademie Mozarteum im Rahmen der Salzburger Festspiele.

Begleitet von so renommierten Klangkörpern wie dem WDR Sinfonieorchester, Münchener Kammerorchester, Bayerischem Staatsorchester, Sharoun Ensemble der Berliner Philharmonikern oder Gächinger Kantorei tritt sie unter der Leitung von u.a. Marcello Viotti, Helmuth Rilling, Peter Neumann, Johannes Kalitzke, Christoph Poppen auf. Mit dem Oskar in Verdis *Maskenball* gab sie ihr Operndebüt. Es folgten Rollen wie Königin der Nacht (*Zauberflöte*), Sophie (*Rosenkavalier*) und Valencienne (*Lustige Witwe*).

Rita Balta war Solistin zahlreicher (Ur) aufführungen zeitgenössischer Komponisten, darunter eigens für sie geschriebene Werke von Beat Furrer und Vyintas Baltakas. Sie arbeitete u.a. mit dem Ensemble Modern, dem Klangforum Wien, dem Sharoun Ensemble der Berliner Philharmonikern und dem Nieuw Ensemble Amsterdam zusammen. Zahlreiche Rundfunkaufnahmen und CD-Produktionen runden ihre künstlerische Arbeit ab.

LENsemble

Das LENsemble (Lithuanian Ensemble Network) wurde von Vyintas Baltakas initiiert und ist eine professionell agierende Organisation zur Vernetzung von Ensembles, Solisten und Dirigenten der zeitgenössischen Musik Litauens.

Das LENsemble besteht aus dem Chordos String Quartet, Kristupas Wind Quintet, Kaskados Piano Trio, Vilnius Brass Quintet, dem Akkordionisten Raimondas Sviackevičius und anderen.

Das LENsemble ist stolz auf seine Aufführungen bei WDR (2009), RUHR.2010, Ultra-schall Festival Berlin (2013), Gaida Festival, Flagey Brussels, Concertgebouw Brugge, sowie Tourneen nach Serbien, Ägypten, Polen, Lettland und seine Aufnahmen bei KAIROS, WDR, Deutschland Radio Kultur, etc.

2011 hat das LENsemble in Vilnius seine eigene Konzertreihe, Komponisten unserer Zeit, ins Leben gerufen, mit einflussreichen internationalen und litauischen Komponisten. 2014 initiierte das LENsemble ein digitales Label (No Business Records), das nun in einer Serie zeitgenössischer Musik auf physischen Tonträgern fortgeführt wird.

lithuanian-ensemble.net

Het Collectief

Die Kammermusikgruppe Het Collectief wurde 1998 in Brüssel gegründet. Mit dem Kern des Ensembles bestehend aus fünf Musikern, hat die Gruppe einen faszinierenden und individuellen Klang geschaffen, der durch eine ungewohnte Mischung aus Streichern, Blasinstrumenten und Klavier erreicht wird. Für sein Repertoire kehrt das Het Collectief zur Zweiten Wiener Schule zurück, die Wurzeln der Moderne. Ausgehend von dieser Basis erkundet das Ensemble wichtiges Repertoire des 20. Jahrhunderts, einschließlich der neuesten experimentellen Trends. Die Gruppe sorgt auch mit gewagten Crossovers zwischen zeitgenössischen und traditionellen Kompositionen und mit Adaptionen alter Musik für Furore. Neben den vielen Konzertsälen in Belgien bringt Het Collectief seine Produktionen regelmäßig auch in Konzertsäle ins Ausland, darunter in die Niederlande, Frankreich, Großbritannien, Schweiz, Deutschland, Slowakei, Polen, Österreich, Spanien, Malta, Zypern, Litauen, Lettland, Ukraine und nach Südamerika (Peru und Brasilien) sowie Asien (Hongkong).

Klangforum Wien

24 MusikerInnen aus zehn Ländern verkörpern eine künstlerische Idee und eine persönliche Haltung, die ihrer Kunst zurückgeben, was dieser im Verlauf des 20. Jahrhunderts allmählich und fast unbemerkt verloren gegangen ist: einen Platz in ihrer eigenen Zeit, in der Gegenwart und in der Mitte der Gemeinschaft, für die sie komponiert wird und von der sie gehört werden will. Seit seinem ersten Konzert, welches vom Ensemble noch als Société de l'Art Acoustique unter der musikalischen Leitung seines Gründers Beat Furrer im Palais Liechtenstein gespielt wurde, hat das Klangforum Wien unversehens ein Kapitel Musikgeschichte geschrieben: An die fünfhundert Kompositionen von KomponistInnen aus drei Kontinenten hat das Ensemble uraufgeführt und somit zum ersten Mal ihre Notenschrift in Klang übersetzt. Auf eine Diskografie von mehr als 70 CDs, auf eine Rei-

he von Preisen und Auszeichnungen und auf 2000 Auftritte in den ersten Konzert- und Opernhäusern Europas, Amerikas und Japans, bei den großen Festivals ebenso wie bei jungen engagierten Initiativen, könnte das Klangforum Wien zurückblicken, wenn das Zurückblicken denn seine Sache wäre. Und so wie die Kunst selbst ist auch das Klangforum Wien nichts anderes als eine durch ihr Metier nur sehr behelfsmäßig getarnte Veranstaltung zur Verbesserung der Welt. Wenn sie das Podium betreten, wissen die MusikerInnen des Ensembles, dass es nur um eines geht: Um alles. Eros und Unbedingtheit dieses Wissens machen das Besondere der Konzerte des Klangforum Wien. Die Mitglieder des Klangforum Wien stammen aus Australien, Bulgarien, Deutschland, Finnland, Frankreich, Griechenland, Italien, Österreich, Schweden und der Schweiz. Sylvain Cambreling, Friedrich Cerha und Beat Furrer sind die drei herausragenden Musiker, denen das Klangforum Wien durch jeweils einstimmigen Beschluss aller MusikerInnen die Ehrenmitgliedschaft des Ensembles verliehen hat. Seit 1997 ist Sylvain Cambreling erster Gastdirigent des Klangforum Wien. Das Klangforum Wien spielt mit freundlicher Unterstützung von ERSTE BANK.

Johannes Kalitzke

Geboren 1959 in Köln, studierte Johannes Kalitzke dort von 1974 bis 1976 Kirchenmusik. Nach dem Abitur folgte ein Studium an der Kölner Musikhochschule, Klavier bei Aloys Kontarsky, Dirigieren bei Wolfgang von der Nahmer und Komposition bei York Höller. Ein Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes ermöglichte ihm einen Studienaufenthalt in Paris am Institut IRCAM. Dort war er in dieser Zeit Schüler von Vinko Globokar, zugleich in Köln von Hans

Ulrich Humpert (elektronische Musik). Sein erstes Engagement als Dirigent führte Johannes Kalitzke 1984 an das Gelsenkirchener Musiktheater im Revier, wo er in den Jahren 1988 bis 1990 Chefdirigent war. 1991 wurde er künstlerischer Leiter und Dirigent der Musikfabrik, des Landesensembles von Nordrhein-Westfalen, dessen Mitbegründer er war. Seither ist er regelmäßig als Gastdirigent bei Ensembles (Klangforum Wien, Collegium Novum, Ensemble Modern) und zahlreichen Sinfonieorchestern, darunter denen des WDR, der BBC, des BR und der Münchner Philharmoniker, tätig. Dazu kamen Opernproduktionen an der Staatsoper Unter den Linden, der Stuttgarter Oper, den Wiener Festwochen, der Münchner Biennale und den Salzburger Festspielen. Tourneen nach Russland, Japan und Amerika sowie zahlreiche CD-Aufnahmen ergänzen seine Tätigkeit als Interpret klassischer und zeitgenössischer Musik. Als Komponist erhielt er mehrfach Aufträge, so etwa für die Donaueschinger Musiktage und die Wittener Tage für Neue Musik. Orchesterstücke entstanden für das Festival Ultraschall, das RSO Wien und die Hamburger Sinfoniker. Sein erstes Musiktheaterstück, der Bericht vom Tod des Musikers Jack Tiergarten war Beitrag der

Münchner Biennale 1996. Seine zweite Oper, Molière oder die Henker des Komödianten, eine Auftragsarbeit für das Land Schleswig-Holstein, wie auch seine dritte Oper, *Inferno nach Peter Weiss*, wurden an der Oper Bremen uraufgeführt. Eine Oper nach dem Roman *Die Besessenen* nach W. Gombrowicz wurde vom Theater an der Wien für 2010 beauftragt. Im Auftrag der Augsburger Philharmoniker entstand im Jahr 2011 eine Stummfilm-Orchestermusik für den Film *Die Weber* (1927), danach *Pym*, für das Theater Heidelberg. Zu seinen Lehrtätigkeiten zählen Ensembleseminare an der Folkwang-Hochschule Essen sowie in Hannover, die Leitung des Ensembleforum bei den Darmstädter Ferienkursen, regelmäßig Leitung des Dirigentenforums für Ensemblemusik des Deutschen Musikrates, Dirigentenkurse an der Sommerakademie Salzburg. Seit 2015 hat er eine Professur für Dirigieren an der Universität Mozarteum Salzburg inne. Kalitzke erhielt zahlreiche Auszeichnungen, unter anderem den Bernd-Alois-Zimmermann-Preis der Stadt Köln und für das Jahr 2003 das Stipendium für die Villa Massimo, Rom. Seit 2009 ist er Mitglied der Akademie der Künste und seit 2015 Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München.

Support



Thanks to

Het Collectief
Karen Vanhercke

Recording dates: [1] 2 December 2016
[2] 24 October 2015
[3] 24 April 2005

Recording venues: [1] MAMAstudios Vilnius/Lithuania
[2] STUK Leuven/Belgium
[3] Theatersaal Witten/Germany

Engineers: [1] Arūnas Zujus
[2] Acoustic Recording Service
[3] Stefan Hackspiel

Recording Supervisors: [1] Vykintas Baltakas
[2] Acoustic Recording Service
[3] Günter Wollersheim

Mastering: Arūnas Zujus

Publishers: [1] [3] Universal Edition
[2] Composers Edition

Producers: [1] 2016 produced and licensed by LENsemble,
licensed by L. T. Ansamblių Tinklas, VšĮ.
[2] 2015 produced and licensed by Het Collectief
[3] Harry Vogt, Westdeutscher Rundfunk Köln
(2005 produced by Westdeutscher Rundfunk Köln,
licensed by WDR mediagroup GmbH)

Liner Notes: Vykintas Baltakas

German Translations: Susanne Grainer

Cover: artwork by Enrique Fuentes "Schlafwandeln"

Vykintas Baltakas (*1972)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Lift to Dubai (2009)
for ensemble and electronics | 28:08 |
| 2 | Smokey Arnold (2015)
for flute, clarinet, piano, violin and violoncello | 13:26 |
| 3 | Ouroboros – Zyklus (2004–2005)
for soprano, ensemble and electronics | 26:58 |

TT 68:32

- | | |
|---|--|
| 1 | LENsemble, Vilnius
Vykintas Baltakas, conductor |
| 2 | Het Collectief |
| 3 | Rita Balta, soprano
Klangforum Wien
Johannes Kalitzke, conductor |

KAIROS

0015045KAI

1 2 © paladino media gmbh, Vienna, 2020
3 © A production of Westdeutscher Rundfunk Köln, 2005
© 2020 paladino media gmbh, Vienna . www.kairos-music.com

©10488 D D D ISRC: ATK941504501 to 03 . Made in the E.U.

WDR

• THE COLOGNE
• BROADCASTS