

Preisverleihung  
an

FRAU  
KAIIJA SAARIAHO

17. Juli 2001

*Christoph und Stephan Jaakko-Stiftung*  
München



Kaija Saariaho

Preisverleihung  
an

FRAU KAIJA SAARIAHO

am  
17. Juli 2001  
in der Carl Friedrich von Siemens-Stiftung in München

Inhalt  
(Programmfolge)

		Seite
Kaija Saariaho	Spins and Spells (1997) für Violoncello Solo Tatjana Vasiljewa	
Prof. Dr. Günther Weiß	Begrüßung	5
Wolfram Goertz	Laudatio: "Offenes Ohr - für den Kern der Töne"	9
Prof. Wolfgang Sawallisch	Verleihung des Preises	17
Kaija Saariaho	Dank	19
Kaija Saariaho	Lonh (1996, rev. 1998) für Sopran und Elektronik Melanie Walz	
Satzung		24



Prof. Dr. Günther Weiß

Prof. Dr. Günther Weiß

### Begrüßung

Sehr verehrte, liebe Frau Kaske,  
sehr geehrte Familie Kaske,  
meine sehr verehrten Damen und Herren,

mein herzlicher Willkommensgruß zur nunmehr 12. Verleihung des Preises der Christoph und Stephan Kaske-Stiftung gilt Ihnen ebenso wie unserem Ehrengast, Seiner Exzellenz dem Botschafter Finnlands in der Bundesrepublik Deutschland, Herrn Arto Mansala. Wir freuen uns aufrichtig, Exzellenz, dass Sie heute Abend unter uns sind und damit unserer Preisträgerin an ihrem Ehrentag jene Wertschätzung zeigen, die sie in ihrem Vaterland genießt.

Frau Kaija Saariaho ist nach der Amerikanerin Robyn Schulkowsky die zweite Frau, die den Preis der Christoph und Stephan Kaske-Stiftung erhält, und meinen Gruß an Sie, sehr verehrte Frau Saariaho, verbinde ich deshalb mit einem besonders herzlichen Glückwunsch.

Eine große Freude ist für mich, dass es gelang, für die Interpretation **ihrer** so anspruchsvollen Werke zwei profilierte Künstlerinnen für den heutigen Abend zu gewinnen. Beide Damen sind für uns nämlich wahre Glücksfälle.

Ich heiße die Cellistin, Frau Tatjana Vasiljeva herzlich willkommen, die Frau Saariahos Komposition bereits beim Rostropowitsch-Wettbewerb in Paris gespielt hat und der ich durch die freundliche Vermittlung **meines** verehrten Kollegen Walter Nothas begegnen durfte.

Ebenso herzlich heiße ich die Sängerin Melanie Walz willkommen, die bereitwillig die schwere Aufgabe übernahm, in kurzer Zeit **Frau** Saariahos Werk zu studieren, obwohl sie zur Zeit als Spezialistin für Neue Musik mit einer Einstudierung von Luigi Nonos "Intoleranza" an der Deutschen Oper in Berlin vollauf beschäftigt ist.

Gerne hätte ich den Gatten von Frau Saariaho begrüßt, der aber im der-

zeitigen Feriendomizil in der Toskana die beiden Kinder hütet. Seines Zeichens ebenfalls Komponist, hielt er seinerzeit freundschaftliche Verbindung mit einem Namensträger der Stiftung, Stephan Kaske, was mir als eine Art "Höherer Fügung" erscheint.

Sähe Stephan Kaske heute die Liste unserer Preisträger, so wären ihm mit Sicherheit die meisten Namen geläufig als Wegbereiter der neuen Musik, zu denen er selbst einst zählte.

So kommt es nicht von ungefähr, dass der Kranz der bisherigen 12 Preisträger zu einer Art "Großfamilie" geworden ist, in der jeder einen höchst individuellen und herausragenden Beitrag zur Musikgeschichte des vergangenen Jahrhunderts geleistet hat.

Was Frau Saariaho betrifft, so hat dies der Laudator des heutigen Abends, Herr Wolfram Goertz, in seiner exzellenten Besprechung von Frau Saariahos Oper "L'amour de loin", die das zentrale Ereignis der letztjährigen Salzburger Festspiele gewesen ist, für dieses Werk in der Wochenzeitung "Die Zeit" kompetent festgehalten. Ich danke Ihnen, lieber Herr Goertz, dass Sie bei uns sind und spontan Frau Saariahos Wunsch erfüllt haben, die Laudatio zu übernehmen.

Was wäre aber ein Abend der Christoph und Stephan Kaske-Stiftung ohne den treuen Freund des Hauses Kaske, Herrn Professor Wolfgang Sawallisch. Uns ist natürlich klar, lieber Herr Sawallisch, dass Ihr Terminkalender kaum eine Lücke lässt, und wir wissen es dankbar zu schätzen, dass Sie auch heute Abend wiederum die Preisverleihung vornehmen werden.

Unter so vielen günstigen Vorzeichen, meine sehr verehrten Damen und Herren, kann ich Ihnen leichten Herzens einen schönen Abend wünschen und versprechen.



Prof. Dr. Günther Weiß



Wolfram Goertz

Wolfram Goertz

Offenes Ohr - für den Kern der Töne

Laudatio

Meine sehr verehrten Damen und Herren, liebe Kaija Saariaho!

Der aufgeschlossene Musikkritiker des 21. Jahrhunderts predigt seiner Leserschaft mit einer wüstenruferischen, ans Notorische grenzenden Unerbittlichkeit, wie wichtig und unentbehrlich die Neue Musik ist. Er misst Spielpläne von Opernhäusern und Orchestern daran, wie oft sie Werke der Moderne aufs Programm setzen. Er preist die kleinen Schallplattenfirmen, wenn sie mutig die blinden Flecken und schwarzen Löcher des Repertoires sichten. Natürlich kämpft er für die Komponisten von heute als die Garanten unserer Zukunft - und trotzdem ist er sich heimlich in seinem Privatstübchen ganz sicher, dass ihm bei der Avantgarde nicht selten etwas fehlt.

Tja, was fehlt denn da? Wir alle wissen es, weil wir es sehnlich vermischen, wenn wir manchem Neutöner im Konzert begegnen. Wir lügen nie, wenn wir ihn für "interessant" erklären - aber "interessant" ist in der Regel ein Euphemismus für "Es hat mich ziemlich gelangweilt". Nicht selten findet der Dialog von Musik und Hörer ausschließlich zwischen Köpfen statt. Gewiss ist man für alles Unbekannte aufgeschlossen, denn man will vor sich selbst ja nicht als stumpfer Reaktionär da stehen. Aber oft genug kommt es vor, dass im Konzert Herz und Sinne dem Kopf nicht antworten, sich nicht melden, keine Reaktion zeigen. Es hat dann an Sinnlichkeit gefehlt.

Das mit der Sinnlichkeit ist eine schwierige Sache, wenn es um ihre Klassifizierung geht. Der Raum als solcher spielt immer mit und kann höchst gnädig sein. Mancher hört reine Gehirnmusik und springt trotzdem vor Lust im Quadrat. Solche privaten Glücksfälle ereignen sich nicht oft. Es gibt aber einige Komponisten, bei denen ich weiß, dass sie meinem Verstand und meinem Bauch gefallen. Zufälligerweise sind es die ganz Großen, die Großmeister, die Altmeister, einige leider schon

verblichen: György Ligeti, Jannis Xenakis, Giacinto Scelsi, Hans Werner Henze, Oliver Messiaen, Arvo Pärt, Sofia Gubaidulina, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Steve Reich. Sie sind auf sehr unterschiedliche Weise nicht zufällig unsere Bedeutendsten, denn sie arbeiten weniger mit Theorien, Maximen, Gesetzen, als mit deren Anwendbarkeit auf Musik. Weil sie der Klang interessiert und nicht nur dessen Steigbügel-Funktion fürs kompositorische Prinzip.

Und hier muss ich nun ganz außerordentlich auf Kaija Saariaho reflektieren, der ich in einer sehr persönlichen Weise verbunden bin - seit ich mal in den späten achtziger Jahren die Ehre hatte, bei Eric Ericson in Stockholm studieren zu dürfen, das Vergnügen hatte, dort eine junge Finnin zur Freundin zu bekommen, mir die Lust gönnte, ihr Land im Nordosten Europas wieder und wieder zu besuchen - und mir einmal die Zeit nehmen musste, auf der Landstraße zwischen Oulu und Rovaniemi rechts ran zu fahren.

Ich hatte soeben in Radio Ylen Ykkönen ein Stück von Kaija Saariaho gehört, das mir - ich schwöre! - fast den Schuh vom Gaspedal riss. Derlei passiert unsereinem vergleichsweise selten, und deshalb beschloss ich, der Dame auf die Spur zu kommen. Sie hat nie etwas davon gemerkt, ich weiß auch nicht mehr, welches Stück es war. Ich weiß nur, dass ich irgendwann mal Pekka Hako im Finnish Music Information Centre in Helsinki besuchte und ihn mit einer ganzen Wagenladung Saariaho-Material verließ.

Im vergangenen Jahr saß ich nun in der Salzburger Felsenreitschule und konzipierte in Gedanken einen elend langen Artikel für die ZEIT über die Uraufführung von Kaija Saariahos Oper *L'amour de loin*, und jene Wagenladung hatte ich längs ausgewertet. Ich konnte mir aus der Erinnerung ein Bild von ihrer Musik machen; ich konnte es deswegen, weil sich mir diese Musik sinnlich eingebrannt hatte. Ich hatte wieder alles vor mir und in mir: die magischen Licht- und Schattenspiele in ihrer Komposition *Nordlicht*, die rituellen Kräfte in der Suite *Six Japanese Gardens*, die Vermählung von Sprache, Bläserlinien und changierendem Rauschen in *NoaNoa*. All diesen Dingen hat Kaija Saariaho ihre ganze Hingabe gewidmet. Es können aber auch die unscheinbaren Dinge des Alltags sein, die andere gleich wieder vergessen, die in ihr jedoch gewal-

tige Empfindungen auslösen. So hielt sie die Idee eines simplen Pinselstrichs auf einem Blatt in ihren aberwitzig intensiven Verblendungen fest; in *Stilleben* beschreibt sie die Erfahrung einer Zugreise, "wenn man die abendliche Landschaft anschaut, die vor den Augen in einem Gesicht, das sich im Fensterglas spiegelt, vorbeiläuft".

Kaija Saariaho ist eine Forscherin am zartesten Gegenstand. Sie gibt sich nicht mit dem zufrieden, was auf Instrumenten bei oberflächlicher Berührung zustande kommen kann. Sie will alles wissen, sie betreibt Vivisektion am tönenden Objekt. Das geht nicht ohne brennende Neugier auf die Dimension dahinter, auf das Wesen des Klangs als solchem. Das hat sie in Pierre Boulez' Pariser Institut Ircam immer wieder am Computer untersucht: die Brechung von Material, das Eindringen in tiefere Zonen. Man könnte dies fast Intravaganz nennen. Dafür gibt es in Kaija Saariahos Schaffen, wie gesagt, etliche Beispiele.

Ich halte zum Beispiel ihre Komposition *Du Christal* von 1990 für eines der ganz großen Orchesterwerke des 20. Jahrhunderts, weil es in den Kern der Töne eindringt, ihn spaltet, in zerschmilzt. Das sind bei ihr keine kalten, chemisch-physikalischen, sondern sinnliche, vibrierende, den Zuhörer unmittelbar beschäftigende Vorgänge mit grandiosem Erlebniswert. Ich erinnere mich, dass das City of Birmingham Orchestra dieses Stück unter Leitung seines neuen Chefdirigenten Sakari Oramo vor einiger Zeit in der Kölner Philharmonie spielte. Und es war aufschlussreich, das Publikum zu beobachten: Es guckte sehr aufmerksam aufs Podium. Oft gucken Zuhörer bei Neuer Musik nur auf die Uhr oder in der Gegend herum, und ihre Augen haben einen trüben Ausdruck dabei.

Natürlich hat Kaija Saariaho solche Kristallisationen von langer Hand geplant. Es begann mit einem Befreiungsschlag der jungen Komponistengeneration im Jahre 1977, an dem sie sich vehement beteiligte, als in Finnland, ihrer Heimat, mehrere virtuelle Vatermorde geschahen: Es waren die Träger der so genannten "Pelzmützen", die dran glauben mussten, Leute wie Aulis Sallinen oder Joonas Kokkonen, die noch, so glaubten die impulsiven Vatermörder, mit einem Bein in der Tonalität steckten, unentwegt Opern und Symphonien schrieben und doch nie aus dem langen Schatten von Jean Sibelius herauskamen, dem noch heute übermächtigen Tyrannosaurus Rex der finnischen Musik.

Die jungen Aufrüher waren nur in Maßen brutal, sie brachten natürlich niemanden um, jedenfalls nicht körperlich; aber sie gründeten eine radikale Komponisten-Initiative namens "Korvat auki" (Ohren auf). Bei dieser Gelegenheit sei daran erinnert, dass Finnlands Kulturschaffende die köstliche Neigung haben, ihr Tun unter jubelnde Ausrufe und schrullige Imperative zu stellen. Einige Jahre nach "Korvat auki" gründeten sich das Ensemble "Toimii" (Es funktioniert) und das Kammerorchester "Avanti!". Nicht vergessen sei das witzige, enorm publikumswirksame Wissenschaftsmuseum "Heureka" in Vanissa vor den Toren Helsinkis. Da versteht es sich von selbst, dass einer Musikerformation mit dem Namen "Miksi ei" (Warum nicht?) nur kurze Lebensdauer beschieden war.

Später studierte Kaija Saariaho bei Paavo Heinininen in Helsinki sowie bei Klaus Huber und Brian Ferneyhough in Freiburg. Sie systematisierte ihre Prinzipien, sie studierte Partituren aus der ganzen Welt. Insoweit wurde ihr Studium zur Initiation - und Überempfindlichkeit gegen jedwede stur nachgebetete Tradition zu ihrem Prinzip. Allmählich verließ sie den Kreißsaal der Kopfgeburten, sie wollte, "dass meine Strukturen hörbar würden, selbst wenn sie komplex waren". Sie wollte hin zum offenen, durchscheinenden Klang; und dazu musste sie erst jeden einzelnen Ton befragen, was wohl in ihm steckt: an Farbe, Reichtum, Verwandlungskraft.

Die Handlung der Oper *L'amour de loin* spielt im Ätherischen, in der Entfernung - sie beschreibt den langsamen, schmsüchtigen, immer intensiver werdenden Weg eines Troubadours in der Provence zu einer fernen geliebten Gräfin im Nahen Osten. Dieser Weg ist, wenngleich auf anderer Route und nicht nur zwischen Paris und Helsinki, auch der Weg von Kaija Saariaho: die Suche nach dem Reinen, Lauteren, Unerhörten. Sie geht ihn zielstrebig, mit großem Mut und noch größerer Beharrlichkeit. Immer setzt sie auf die sinnliche Qualität ihrer Musik, auf die Herztöne des Klangs. Natürlich fehlt der Oper jede großformatige, äußerlich, effektvolle Dramaturgie. Aber wer damals in der Felsenreitschule genau zuhörte, der bemerkte, wie sehr sich die Musik ihre eigene Dramaturgie schuf - mit ihrer Kunst der Andeutung, der spinnwebartigen Verweise, der atmosphärischen Ahnungen. Der Komponistin glückte es, die scheinbar unbewegte, unverhandelte Zeit der Abläufe aufs äußerste durch Musik zu verdichten. Das scheinbar Oratorische verwandelte sich zu einem lavahaften Kontinuum.

Bei aller Strenge im Formalen: Kaija Saariaho arbeitete in *L'amour de loin* klanglich mit einem unschlagbaren und allseitigen Medium: dem Echo aus Welt-Raum und Musikgeschichte. Die Melodik ist modal und kantabel, zuweilen chromatisch gefärbt und reich figuriert; unschwer lassen sich, wie im Nachhall des Archaischen, Spurenelemente alter Troubadour-Weisen erkennen. Aufs Mittelalter verweisen auch die ruhig im Untergeschoss des Klangs wohnenden Quart- und Quintbordon-Bildungen. Die exotischen Lyrismen sind samt und sonders Ableitungen eines einzigen Zentralakkords, den Kaija Saariaho (in später Verwandtschaft zu Alexander Skrjabin) das "Aggregat" nennt. Und nicht grundlos sind Oboe und Englischhorn - als Geschwister des universellen, wehmütigen Schalmeyenklangs und als Tristan-Reflex - Zentralinstrumente im *L'amour*-Kosmos. Ihnen gesellen sich die beiden Harfen an orchestral hoheitsvoller Position bei: Im Graben sind sie direkt vor dem Dirigenten platziert, wie das gute alte Cembalo von einst. Und in dessen Sinne dienen sie der Musik auch.

*L'amour de loin* provoziert naturgemäß weitere Assoziationen hinaus in die Musikgeschichte: an die oszillierenden Klangflächen bei György Ligeti, an die Irrlichter bei Maurice Ravel, and die minimalistischen Drehbewegungen bei John Adams oder an die tönenden Alabasterwände bei Oliver Messiaen. Doch solche Eindrücke sind nicht gefräßigen Eklektizismus entwachsen, sondern natürliche Spiraleffekte auf dem Weg zur Vermählung von Harmonik und Klangfarbe. Was die elektronische Umfärbung der Töne anbelangt: Sie registriert man allenfalls als Windhauch. Kein Gedanke an die Konfrontationen zwischen Natur und Synthetik, die Karlheinz Stockhausen aufbaute: hier, bei Kaija Saariaho, ist jedwede Technik demütig in den Dienst des unbefleckten, instrumentalen und vokalen Klangs gestellt. Dessen elektronische Modulation trübt oder verunsichert nicht mehr die Reinheit der Musik, sondern dient sich ihr als vorsichtige Variante, als schwebende Kolorierung an.

Saariahos Oper ist der hinreißende und vorläufige Endpunkt ihrer Rückkehr zu natürlichem Melos und zur Kantabilität; die experimentierhungrige Künstlerin hat bereits so viele radiologische Blicke ins Innenleben der Klänge geschickt, dass sie nun gleichsam auf höherer Erkenntnisstufe in jene Zonen vordringen kann, derer ohnedies nur ein luxuriös verfeinertes Ohr habhaft werden kann. Fraglos hat bei der

Arbeit an *L'amour de loin* eine besondere menschliche Stimme Patin gestanden: die der amerikanischen Sopranistin Dawn Upshaw. Sie war es, die 1992 in Salzburg in Messiaens Franziskus-Oper sang, welche nach Saariahos Eingeständnis das Impulsfeuer für den Gedanken an eine eigene Oper war. Upshaw hat seitdem mehrfach mit ihr zusammengearbeitet, etwa in den halb-elektronischen Kompositionen *Château de l'âme* und *Lonh* (beide von 1996); beiden Werken ist eine organische, rhythmisch geschickte Verflüssigung des Vokalischen eigen, welche auch knifflige Intervalle einschließt. Gleichwohl dient als Basis ein sehr einfaches melodisches Material aus wenigen Basistönen. Der Text von *Lonh* bildet übrigens die berühmteste Kanzone jenes Troubadours Jaufré ab; sie ist gewissermaßen die Keimzelle der späteren Oper. Schon damals wurde das Wort zum Klang - und Kaija Saariaho zur Artistin auf dem dünnen Faden Ton, unter dem sich Musik in ihrer ganzen Tiefe und Räumlichkeit aufspannt.

Als bei der Salzburger Uraufführung von *L'amour de loin* während der tödlichen Überfahrt des Troubadours die glasigen, leeren Quinten der Blechbläser wie Schiffsignale aus der Ferne über das wellenlose Meer auf der Bühne hallten, blieb die Zeit gänzlich stehen. Die Musik lebte jetzt nur noch für sich und ihre eigene Erinnerung - an die wundersame, ja mystische Hochzeit von Ländern, Menschen, Melodien und Farben. Bei dieser Hochzeit braucht der Gast nicht viel zu tun. Er sollte die Ohren aufsperrn und zuhören, wie Musik still, unaufhaltsam, ohne falsche Feierlichkeit, aber mit paradiesischer Entfaltung von Sinnlichkeit zum Kern der Töne gelangen kann.

Ich gratuliere Ihnen, Frau Saariaho, von Herzen und danke Ihnen allen für Ihre Geduld und Ihre Aufmerksamkeit.



Wolfram Goertz  
Kaija Saariaho





Prof. Wolfgang Sawallisch

Zum Gedenken an Christoph und Stephan Kaske  
verleiht die

*Christoph und Stephan Kaske-Stiftung*

ihren Preis 2001

Frau Kaija Saariaho

Kaija Saariaho zählt heute zu den profiliertesten Erscheinungen der jüngeren Komponistengeneration und ist eine hervorragende Repräsentantin des gegenwärtigen Musiklebens in Finnland.

Mit ihrer Oper "L'amour de loin" hat sie im Jahr 2000 bei den Salzburger Festspielen einen Aufsehen erregenden Erfolg errungen, der ein weltweites Echo fand.

Kaija Saariaho beherrscht souverän die heute schier unendlichen Gestaltungsmöglichkeiten akustischer Kunst. Die komplizierten Mittel modernster Elektronik sind in ihren Werken jedoch nie vordergründiger Selbstzweck, sondern stehen immer im Dienst der Darstellung des auch musikalischen Geheimnisses, das sich für Kaija Saariaho hinter unseren Sinneseindrücken verbirgt.

Die Komponistin findet auf ihre Weise den Schlüssel zu einer neuen Ausgewogenheit von emotio und ratio, die in der Geschichte der Musik von jeher das "klassische" Maß gegeben hat.

Damit beachtet und bedenkt Kaija Saariaho wieder jene humane, dialogische, und sich an den Menschen wendende Dimension der Musik, die im Schaffen des vergangenen Jahrhunderts oft verloren ging.

München, im Juli 2001

Der Stiftungsrat



Prof. Wolfgang Sawallisch  
Kaija Saariaho



Prof. Wolfgang Sawallisch  
Christiane Kaske  
Kaija Saariaho

Kaija Saariaho

Sehr geehrte Frau Kaske,  
sehr geehrter Herr Sawallisch,  
lieber Herr Goertz,  
lieber Herr Prof. Weiß

Die Anwendung neuer Technologien in Musik, wie auch in allen anderen Bereichen des modernen Lebens, erscheint uns mittlerweile als ganz natürlich, das Heranziehen derselben als integraler Bestandteil des Komponierens hat dagegen noch keine lange Tradition. Obwohl der Gebrauch von Technologien nicht der bestimmende Faktor kreativer Arbeit sein kann, wird es uns durch sie ermöglicht, Dinge zu realisieren, die vorher unerreichbar waren, wie zum Beispiel, Klänge und deren Wahrnehmung zu analysieren und zu verstehen.

In meiner Musik entwickelte sich der Umgang mit den vielfältigen Möglichkeiten von Technologien sehr natürlich: schon mit den ersten Konzertbesuchen rückten die akustischen Verhältnisse der jeweiligen Räume ins Zentrum meiner Wahrnehmung - zugegebenermaßen waren es oft die nachteiligen Aspekte. Diese oft enttäuschende Erfahrung ließ mich schon früh die Möglichkeiten der elektrischen Verstärkung in mein Studium integrieren. Ich wollte Klangbereiche herausstellen, die entweder so nicht hörbar waren oder nicht in der Weise wahrgenommen werden konnten, wie ich sie gehört haben wollte. Aus denselben Gründen begann ich mit digitalem Hall virtuelle, akustische Räume zu schaffen.

Danach begann ich den Klang selbst mit Hilfe des Computers zu erforschen und konnte mittels damals aktueller Programme Klänge im Detail analysieren. Diese Arbeit hat Spuren in meinem Umgang mit dem Orchester hinterlassen. Mir wurde bewusst, welche drastischen, physikalischen Veränderungen vonstatten gehen, wenn zum Beispiel ein Streicher den Bogen vom Griffbrett sul tasto, zum Steg, sul ponticello, gleiten lässt, oder wenn ein Ton mit oder ohne Vibrato gespielt wird. Es wurde mir sogar möglich, meine harmonische Klangsprache von der Strukturanalyse eines singulären Instrumentalklangs heraus zu entwickeln.

Mein nächster Schritt war von der Analyse und Entwicklung von Klängen hin zu deren Organisation, und ich begann meine kompositorischen Ideen mit dem Computer zu formalisieren. Lange beschäftigte mich die Analyse meiner eigenen Kompositionsweise und auch mit der Kompositionsweise, die mir erstrebenswert schien. Die daraus resultierenden Computerprogramme mögen im Endeffekt nicht sehr interessant sein, aber die Bemühungen um das Verständnis meines eigenen Komponierens und dessen Formalisierung haben entscheidend dazu beigetragen, meine musikalische Sprache zu definieren. So haben Computer und die Arbeit in Tonstudios nicht nur zu einigen Werken mit Elektronik geführt, sondern beide haben fundamental meinen musikalischen Werdegang geprägt. Die absolut rationale Struktur von Maschinen hat mich gezwungen, meine Ideen auf einfachste Weise zu formalisieren und hat mich gelehrt, wie wenig Komponieren mit rationalem Denken zu tun hat.

Die meisten Leute, die heute in Studios arbeiten, haben deutlich andere Ziele verglichen mit den meinen, denn meistens wird ja kommerzielle Musik mit den neuesten Technologien geschaffen. Dabei entstehen sicherlich bessere und schlechtere kommerzielle Musikwerke, aber eines ist doch sehr auffällig: Es lässt sich keine Korrelation zwischen dem Innovationsgrad der Musik und der für sie angewandten neuesten, technologischen Errungenschaften herstellen. Dies trifft übrigens auch für die E-Musik zu, wo wir oft Werke mit Elektronik hören, in denen die Elektronik keinen selbständigen Stellenwert hat. Heutzutage werden wir in allen Lebenssituationen von verstärkter und simplifizierter Musik bedrängt. Technologien werden genutzt, um Klänge zu verstärken, zu vervielfältigen und zu verzerrern. Wie soll man diese gleichen Mittel nutzen, um gehaltvolle, kultivierte und tief sinnige Musik zu schaffen? Meiner Meinung nach sind Komponisten aus dem Verantwortungsgefühl gegenüber der Musik heraus verpflichtet, diese auch im Kontext der neuen Technologien zu schaffen. Wie kann nun die Existenz von Kunstmusik inmitten der immer schneller wachsenden kommerziellen Gesellschaft gerechtfertigt werden? Einige Musikarten scheinen klare praktische Funktionen zu übernehmen, so wie sakrale Musik oder Kinderlieder. Diese Funktionsmusiken werden nicht aufhören zu existieren und so lange bestehen, wie es die menschliche Gesellschaft gibt, da sie so eng mit ihr verwoben sind. Aber welche Funktion oder Bedeutung

hat Kunstmusik? Die herkömmlichen ästhetischen Antworten implizieren, dass Musik Menschen hilft, neue Seiten ihrer selbst zu entdecken, Musik kann neue Gefühle erwecken, oder sie hilft, sich vom Konkreten zu lösen. Obwohl dies alles wahr ist, bleibt es doch unbefriedigend. Dabei ist eins sicherlich wahr, dass jeder hinter noch so alltäglichen Routinen nicht rational zu erreichende Ebenen wahrnimmt, die jedoch von Musik angesprochen werden können. Diese Seite des menschlichen Lebens und Denkens wird in unserer so rationalen Gesellschaft oft vernachlässigt und wird nicht nur ignoriert, sondern deren Potentiale werden auch nicht erforscht. Manchmal frage ich mich, ob die Komposition von Musik aus der Reibung von Musik und Außenwelt resultiert, oder eher aus der uns umgebenden Energie, wie man sie in der Natur und den Künsten findet, oder durch andere Menschen erfährt.

Woher auch immer der Komponist seine Ideen bezieht, er muss dann viel Zeit daran verwenden, diese in hörbare Musik zu verwandeln, oder so niederzuschreiben, dass sie von Musikern interpretiert werden kann. Komponisten leben immer in einer Art von Gesellschaft, wie auch immer sie sich zu ihr positionieren. Und selbst wenn sie ihre Musik in monate- oder jahrelanger Abgeschlossenheit schreiben, ist ihr Ziel immer, von anderen Menschen gehört zu werden und mit ihnen zu kommunizieren. Komponisten ringen um handwerkliche Meisterschaft ohne Intuition zu vernachlässigen, um die (durch den Intellekt) nicht zu begreifenden Dimensionen zu erfahren und etwas davon in Musik zu fassen. Unsere Arbeit erscheint als ein seltsames Unterfangen in der modernen Gesellschaft, und doch denken wir Komponisten, dass unsere Musik für uns und andere Menschen notwendig ist. Manchmal hat man das Gefühl, die einzige Person zu sein, die an diese Notwendigkeit glaubt, aber man muss das Vertrauen daran bewahren, um weiter zu komponieren.

Mir bedeutet die Anerkennung meiner Musik viel, die doch so leicht losgelöst vom Alltag erscheint und geradezu zweitrangig im Vergleich mit den großen Problemen auf der Welt. Diese Anerkennung zeigt mir, dass es doch eine Verbindung gibt zwischen meiner Musik und der Welt, und mag sie noch so klein sein.

Ich möchte mich sehr herzlich für den Kasko Preis bedanken.  
Vielen Dank

Tatjana Vasiljewa,  
Cellistin  
Violoncello



Kaija Saariaho  
Christiane Kaske  
Anna Hofmann  
Margarita Höhenrieder



Kaija Saariaho  
Melanie Walz, Sopran



Kaija Saariaho  
Arto Mansala, der Botschafter Finnlands

## Auszug aus der Satzung der Christoph und Stephan Kaske-Stiftung

### Präambel

Im Gedenken an ihre Söhne Christoph und Stephan und im Bestreben, deren Liebe zur Musik lebendig zu erhalten, errichten Karlheinz und Christiane Kaske eine Stiftung zur Förderung der Musik und ihrer Weiterentwicklung.

Destinatäre der Stiftung sollen vor allem hochbegabte junge Musiker sein. Förderungswürdigkeit und Förderungsbedürftigkeit sollen bei der Vergabe von Preisen und Ausbildungsstipendien im Vordergrund stehen.

Auch besondere Projekte des Musiklebens, an denen Nachwuchskräfte mitwirken, können von der Stiftung gefördert werden.

### § 1 Name, Sitz und Rechtsstand

Die Stiftung führt den Namen ‚Christoph und Stephan Kaske-Stiftung‘. Sie ist eine rechtsfähige öffentliche Stiftung des bürgerlichen Rechts und hat ihren Sitz in München.

### § 2 Zweck der Stiftung

- (1) Die Stiftung dient der Förderung von Kunst und Kultur. Sie verfolgt ausschließlich und unmittelbar gemeinnützige und mildtätige Zwecke im Sinne des Abschnitts ‚Steuerbegünstigte Zwecke der Abgabenordnung‘.
- (2) Der Stiftungszweck wird insbesondere durch die Vergabe von Fördermitteln in Form von Stipendien und Preisen an hochbegabte Musiker sowie die Unterstützung von künstlerischen Projekten verwirklicht.
- (3) Die Stiftung kann ihre Mittel auch anderen steuerbegünstigten Körperschaften des bürgerlichen oder des öffentlichen Rechts zur Verfügung stellen, wenn diese damit Maßnahmen nach Abs. 1 und 2 fördern.

### § 4 Stiftungsmittel

- (1) Die Stiftung erfüllt ihre Aufgaben
  - a) aus den Erträgen des Grundstockvermögens,
  - b) aus Zuwendungen, soweit sie vom Zuwendenden nicht ausdrücklich zur Stärkung des Grundstockvermögens bestimmt sind.
- (2) Rücklagen dürfen gebildet werden, soweit die Vorschriften des steuerlichen Gemeinnützigkeitsrechts dies zulassen.
- (3) Sämtliche Mittel dürfen nur für die satzungsgemäßen Zwecke verwendet werden. Die Organe der Stiftung erhalten keine Zuwendungen aus Mitteln der Stiftung.

### § 14 Vermögensanfall

Bei Aufhebung oder Auflösung der Stiftung fällt das Restvermögen an die Hochschule für Musik in München. Diese hat es in einer dem Stiftungszweck entsprechenden Weise zu verwalten oder ersatzweise einer Einrichtung mit ähnlicher Zweckbestimmung zuzuführen.