



HELMUT LACHENMANN (*1935)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Grido (2001/02)
Streichquartett Nr.3 | 24:20 |
| 2 | Reigen seliger Geister (1988-89)
Streichquartett Nr.2 | 27:22 |
| 3 | Gran Torso (1971-72/78)
Musik für Streichquartett | 23:04 |

TT: 75:03

Arditti String Quartet

Irvine Arditti *violin*

Ashot Sarkissjan *violin*

Ralf Ehlers *viola*

Lucas Fels *cello*

Co-production Westdeutscher Rundfunk Köln / KAIROS Music production

Grido

Komponieren bedeutet für mich jedes Mal, wenn schon nicht „ein Problem lösen“, so doch mich mit einem Trauma, angstvoll/lustvoll, auseinandersetzen und anhand solcher – empfundener und angenommener – kompositionstechnischer Herausforderungen eine klingende Situation verursachen, die mir selbst wenn nicht neu, so doch fremd ist, und in der ich mich verliere und so erst recht mich wiederfinde. Das klingt gewiss sehr privat, aber jenes „Problem“, jenes „Trauma“ verkörpert immer wieder auf andere Weise die kategorische Frage nach der Möglichkeit einer authentischen Musik in einer Situation, wo dieser Begriff kollektiv verwaltet scheint und durch seine Ubiquität und totale Verfügbarkeit in einer von „Musik“ (= auditiv inszenierter Magie für den Hausgebrauch) überschwemmten, saturierten und durch standardisierte Dienstleistung stumpf gewordenen Zivilisation fragwürdig geworden ist. Jene Problematik und jene Fragwürdigkeit ist eine – unbewusst erkannte und verdrängte – Realität, sie ist die Außenseite unserer, nicht weniger realen – verdrängbaren aber auch erkennbaren – inneren Sehnsucht nach befreiten Räumen für den wahrnehmenden Geist: nach „neuer“ Musik. Mein drittes Streichquartett reagiert auf diese Aspekte sozusagen unter erschwerten Bedingungen, denn in zwei vorangegangenen Arbeiten für dieselbe gute, alte, ehrwürdige und traditionsbeladene Besetzung habe ich, gewiss unter anderen inneren Voraussetzungen und jedes Mal mit einem anderen Erfahrungshinter-

grund, mich diesem Bewältigungsspiel ausgesetzt. Der *Gran Torso* aus dem Jahre 1971 und der *Reigen Seliger Geister* von 1989 markierten Wendepunkte in meiner kompositorischen Praxis. In *Gran Torso* exemplifizierte ich einen – meinen – Materialbegriff, der, statt sich an intervallisch-rhythmisch-timbrischen Bedingungen zu orientieren, von der konkreten Energie bei der Klanghervorbringung ausging und den ich damals – provisorisch, aber bis heute unrevidiert – als „musique concrète instrumentale“ etikettierte, wobei ich aus dem Streichquartett einen sechzehnsaitigen Spielkörper machte, der – klingend, rauschend, behaucht, gepresst – mit seiner Körperlichkeit auf Traktierungen reagierte, in denen das traditionelle Spiel nur eine spezifische Variante des Umgangs mit dem Apparat darstellte. Mein zweites Quartett, der *Reigen*, 18 Jahre später, konnte nur dadurch darüber hinausgehen, dass es eine einzige der damals entwickelten Spielweise focussierte, nämlich diejenige des drucklosen Flautato-Spiels, bei welchem Töne eher als Schatten von Geräuschen (oder umgekehrt Geräusche bzw. tonloses Rauschen als Schatten von intervallisch präzise kontrollierten Tönen und Sequenzen) fungieren, eine Focussierung, das heißt Verfeinerung und vielfache Abwandlung, die ihrerseits sich ins diametral Entgegen-gesetzte, in Pizzicato-Landschaften, quasi rückwärts abgespielten Aufnahmen von abrupt crescendoierenden Bogenschwüngen, transformierte, wobei sich tatsächlich eine andere bzw. anders gepolte Klang- und Ausdruckswelt aufat. Mit diesen beiden Werken meinte ich das „Trauma

Streichquartett“ bewältigt zu haben, zumal ich ziemlich genau auf halbem Wege zwischen diesen beiden Arbeiten, nämlich 1980 in meiner *Tanzsuite mit Deutschlandlied*, einer Art Konzert für Streichquartett und Orchester, mich mit dieser Formation ebenfalls beschäftigt hatte.

Und jetzt? Was macht Robinson Crusoe, wenn er seine (seine?) Insel erschlossen glaubt? Wird er erneut sesshaft, kehrt im selbst eingerichteten Ambiente zur bürgerlich-behaglichen Lebensweise zurück? Sollte er das Errichtete heroisch wieder niederreißen, sollte er sein Nest verlassen? Was macht der Wegsuchende, wenn er bereits sich Wege durchs Unwegsame gebahnt hat??

Er stellt sich bloß und schreibt sein „Drittes Streichquartett“... Denn der selbstgefällige Schein trägt: nichts ist erschlossen ... „Wege“ in der Kunst führen nirgendwo hin und schon gar nicht zum „Ziel“. Denn dieses ist nirgends anderswo als hier – wo das Vertraute nochmals fremd wird, wenn der kreative Wille sich daran reibt – und wir sind blind und taub.

Helmut Lachenmann

dem Arditti-Quartett (Graeme Jennings, Rohan de Saram, Irvine Arditti, Dov Scheindlin) gewidmet. Kompositionsauftrag des Melbourne International Festival, des WDR, des IRCAM/Centre Pompidou, der Salzburger Festspiele und der Internationalen Musikfestspiele Luzern. UA: Arditti String Quartet, Melbourne 2.11.2001 (revidierte Fassung: Arditti String Quartet, Witten 27.4.2002).

Reigen seliger Geister

Reigen seliger Geister - Wahrnehmungsspiel: Töne „aus der Luft gegriffen“ - „Luft“ aus den Tönen gegriffen. Nach dem Abenteuer in meinem ersten Streichquartett *Gran Torso* mit exterritorialen Spielformen am Instrument - heute längst von anderen touristisch erschlossen - hier der Rückgriff auf Intervallkonstellationen („Text“) als „Fassade“, als „Vorwand“ („prétexte“), um bei deren Realisation die natürlichen akustischen Ränder des hervorgebrachten Tones, seiner timbrischen Artikulation, seiner Dämpfung, beim Verklingen, beim Stoppen der schwingenden Saiten (zum Beispiel auch die Veränderung des Geräuschanteils beim Wandern des Bogens zwischen Ponticello und Tasto) durch die „tote“ Tonstruktur hindurch zum lebendig gemachten Gegenstand der Erfahrung zu machen.

So wurden spieltechnisch bestimmte Aktionsfelder inszeniert, verwandelt, verlagert, verlassen, verbunden. Das Pianissimo als Raum für ein vielfaches Fortissimo possibile der unterdrückten Zwischenwerte: Figuren, die mit verlagertem Bogenstrich im tonlosen Rauschen verschwinden oder auftauchen, das Pizzicato-Gemisch, das trotz seines flüchtigen Verklingens dennoch vorzeitig teilweise gedämpft, „ausgefiltert“ wird. Wenn man so will: ein Plädoyer der Phantasie für des Kaisers neue Kleider.

Helmut Lachenmann

dem Arditti Quartett (Irvine Arditti, David Alberman, Levine Andrade, Rohan de Saram) gewidmet. Kompositionsauftrag des Festival d'Automne à Paris und der Fondation „Total“ pour la Musique. UA: Arditti String Quartet, Genf 4.6.1989

Gran Torso

Gran Torso, 1971/72 komponiert und 1978 revidiert, gehört mit *Air*, *Kontrakadenz*, *Pression* und *Klangschaten* zu einer Werkreihe, deren Materialbegriff sich von der Konvention zu lösen versucht, indem er statt vom Klang von den mechanischen und energetischen Bedingungen bei der Klang-Erzeugung ausgeht und von dort strukturelle und formale Hierarchien ableitet. Klar ist, daß ein solcher Ausbruchsversuch nicht einfach „gelingt“: Der Apparat, die vorgegebenen Mittel, der Klangkörper selbst als Verkörperung von Konventionen sträuben sich (die verfremdeten Spieltechniken markieren nur die Spitze eines Eisbergs von tiefgehenden Widersprüchen, wo der bürgerliche Künstler sich am eigenen Schopf aus dem Graben ziehen möchte). Hinter solcher Auseinandersetzung aber und darin zugleich steht ein Anspruch ästhetischer Prägnanz, ein Angebot, wenn man so will, von Schönheit, die sich nicht abfindet. „Torso“ heißt das Stück deshalb, weil all die strukturellen Bereiche, die berührt werden, deutlich die Möglichkeit in sich tragen, selbständig in sich weiter fortentwickelt zu werden. Auf diese Möglichkeit, die jeglichen realistischen Rahmen einer Aufführung im Konzert sprengen würde (wo es doch seine Wirkung tun soll), wird gleichsam „widerstrebend“ verzichtet: deshalb *Gran Torso*.

Helmut Lachenmann

Italo Gomez und der Società Cameristica Italiana gewidmet.
Kompositionsauftrag Radio Bremen. UA: Società Cameristica Italiana, Bremen 6.5.1972 (revidierte Fassung: Berner Streichquartett, Witten 23.4.1978)



Gran Torso, Grido, Reigen seliger Geister

Gran Torso, schrieb Lachenmann einige Jahre nach der Komposition des Stücks, gehört zu „einer Werkreihe, deren Materialbegriff sich von der Konvention zu lösen versucht, indem er statt vom Klang von den mechanischen und energetischen Bedingungen bei der Klang-Erzeugung ausgeht und von dort strukturelle und formale Hierarchien ableitet“. Dies ist zugleich eine Definition der *musique concrète instrumentale*, die sich weniger mit akustischen Instrumenten elektronischer Geräusch-Musik annähern, als ein strukturelles Denken auf Aktions-oder Klangfarben-Kategorien wie „reiben“, „pressen“, „zupfen“, „stoßen“, „perforieren“ anwenden will. In *Gran Torso* zeigt „der Bogenstrich nicht mehr in erster Linie ein intervallisch bezogenes Klangereignis an, sondern das Moment der Friktion bei Erzeugung von Klang“. Dieser „bewußtgemachte Bogendruck“ hat aber auch eine *thematische* Funktion, da das „Drücken“ nun dieselbe Rolle spielt wie einst ein melodisches Motiv oder ein Leit-Rhythmus, d.h. er kann abgeändert, variiert, in ein Koordinatensystem von Ähnlichkeiten und Oppositionen gestellt werden. Ein Pizzikato und ein *Col legno battuto* sind so für Lachenmann „Varianten desselben Impulsprinzips“; sie werden weiterhin „verwandt gemacht“, wenn „nachhallende Flageolets“ hinzukommen, und sind also wiederum „beziehungsvoll trennbar“. Dieses Thematisieren des Konkreten geriete schnell an seine Grenzen, wenn die Spieltech-

niken nicht extrem erweitert und ausdifferenziert würden, was vor allem bei Streichinstrumenten möglich ist, von denen bei Lachenmann eine ganze neue Topographie entworfen wird – die Spieler haben sich einzuarbeiten in eine Trennung und Neu-Kombinierung der Aktionen von linker und rechter Hand, auf abgestufte Arten der Dämpfungen, in ein Spiel mit den Haaren des Bogens allein, die auf die Saite drücken, ein Spiel auf Korpus, Wirbel, Zarge, oberstem Teil des Griffbretts, auf Aktionen, die den Geräusch- und Tonhöhenanteil immer anders mischen, wie etwa der Halbflageoletgriff, der „eine verschleierte, quasi entmaterialisierte, kaum wahrnehmbare Tonhöhenfärbung des dominierenden Streichgeräuschs“ produziert. Was dem ersten Anschein nach wie eine plausible und begeisternde Erweiterung erscheint, birgt aber auch Widersprüche und Hürden, von denen Lachenmann gerade bezüglich auf *Gran Torso* sprach: „Wieweit gefährdet polyphones Ordnungsdenken die haptische Präsenz, was geschieht mit der vielleicht lästigen Quintenstimmung der Instrumente, jetzt, wo sie zu ‚Geräten‘ werden wollen, was ist unterm geänderten Blickwinkel ein Tremolo, was ein Aufstrich oder Abstrich?“ Vielleicht schien es dem Komponisten also nicht sofort möglich, die fantasievolle Entfesselung von Geräusch und Klang, wie sie im Orchester seit Berlioz und Mahler angelegt war, auf die tabubeladene Gattung des Streichquartetts zu übertragen, dem Gefilde der durchbrochenen Arbeit, weshalb er dieses Werk immer wieder als „Eisberg“, „Torso“ oder „Ruine“ bezeichnete.

Kann zudem der Hörer ein motivisches Arbeiten mit Geräuschen nachvollziehen, oder beschreiben Lachenmanns poetische und gewandte Beschreibungen seiner *musique concrète instrumentale* nur ein Angebot oder ein Ideal, das eher die Analyse, nicht unsere Wahrnehmung (selbst die konzentriertere eines Streichquartetts, selbst die auf Lachenmann eingeübte) einholen kann? Auf jeden Fall wird der Hörer sich einerseits knapp *unterhalb* dieses Ideals halten können, indem er intermittierend Reime wahrnimmt, die die Möglichkeit einer neuen Zuordnung ermöglichen, z.B. die Gemeinsamkeit eines stark gepressten Klangs und eines „normalen“ Tremolos, dessen wütender Charakter plötzlich hervortritt; andererseits *oberhalb* der gebrochenen Geräusch-Arbeit, indem er der Formanlage folgt, die bei Lachenmann immer äußerst fasslich ist. In *Gran Torso*, nach eröffnenden Fragmenten, die wie Einfälle in das Neuland wirken, folgt eine lange Sequenz aus aggressiv gepressten und knirschenden Klängen, die dann erstickt und geröchelt klingen und schließlich in einer langen Passage versinken, wo in einer „schreibenden“ Bewegung über den Corpus des Cellos gerieben wird, zu einem verhaltenen Flautato der Bratsche und Atemgeräuschen der beiden Geigen. Diese vierstimmige Invention über ein Quasi-Niente steht also nicht wie ein banal-poetisches Ausschwingen am Ende des Stücks, sondern kommt sofort: sie hat das Gewicht eines Seitensatzes, der das Ohr umstimmt und der Wahrnehmung einen archimedischen Punkt bietet. Auf diese radikale Stelle (obgleich von einer „glücklichen

Leere“) folgt eine zunehmende Belebung, als wollte die Musik den Schlaf abschütteln und sich wieder die Beine vertreten – Saltato- und Balzato-Gesten, immer abgestuft je nach Ansatzstelle und Material, steigern sich zu scharrenden und gepressten Klängen, die an den ersten Teil erinnern, und gefrieren schließlich in einer Art Morse-Episode aus Bartok-Pizzicatos, die der Komponist paradox als „Knall-Kantilene“ bezeichnet.

Ein ebenso deutlicher Bogen ist in *Reigen seliger Geister* komponiert, als Übergang von gestrichenen zu gezupften Aktionen, der Bewegung der Hand hin zum Griffbrett und von diesem weg springend, vom Arco zum Pizzikato. In *Gran Torso* spürt man noch manchmal die Epoche – das Insistieren auf dem Fragmentcharakter, das Zerlegen des Materials als Element eines „kritischen Komponierens“ (Rainer Nonnenmann), die Idee, den Arbeitsprozess zu zeigen und nicht zu vertuschen (wie etwa Adornos Vorwurf an Wagner lautete), die Versuchung einer Musik der Verweigerung –, selbst wenn Lachenmann sich meilenweit vom Happening, von einem Zerschlagen der Instrumente à la Arman oder Nam June Paik hält, auch von der Aggressivität des 1.Streichquartetts (1963) von Michael von Biel (dem der Titel *Torso* eher zukäme). *Reigen* hat hingegen etwas subtil ausgefeiltes, etwas genau getroffenes, und bezeichnet gewiss einen Höhepunkt in Lachenmanns Schaffen.

„Klangtechnisch ist das Werk, als poco a poco sich ergänzendes und zugleich transformierendes Kategorienfeld, zunächst bestimmt von

dem Gestus des ‚Flautato‘-Spiels, dessen akustische Komponenten ausgeleuchtet werden, während sich der abgesteckte Klangraum allmählich in eine diametral entgegen gesetzte Landschaft von unterschiedlich strukturierten Pizzikato-Feldern verwandelt“. Man kann dabei in etwa folgende Stadien ausmachen: Ein „arco flautato“-Feld, das Glissandos einbezieht und dann Tonleitern; nach einer Belegung (gepresste Klänge, kürzere Glissandos, kurze mit der Spannschraube getupfte Dialoge) die Thematisierung von Skalen und Arpeggien, vermischt mit Trillern und Glissandi, und ein „Più mosso“ mit Flautatos und den für Lachenmann charakteristischen Raketen-Tönen, die wie ein gestopptes Crescendo oder Silben auf einem rückwärts ablaufenden Tonband klingen. Ein kontrastreicher Teil mit Durchführungscharakter und vielen Tempowechseln führt zu einem „Meno mosso“, indem auch die Wasserscheide liegt: die Pizzikatos treten hervor, der Eintritt in die neue Klanglandschaft bringt zuerst eine Konfrontation Pizzikato/Col legno battuto, eine kleine Serenade mit der Spannschraube erscheint, und dann ein Verarbeiten von viertönigen Akkorden, für die schließlich Plektrien verwendet werden: ein faszinierender „Quasi-Walzer“ erklingt, wo das Quartett wie eine gigantische sechzehnsaitige, eiernde und durchdrehende Mandoline klingt, an der sich E.T.A. Hoffmann mit Sicherheit ergötzt hätte. Nach und nach werden die Tonhöhen verwischt und am Steg gespielt. Der letzte Teil erinnert zuerst noch einmal an das Arco-Spiel der verlassenen Landschaft, variiert dann gepresste,

scharrende Tremolos, und endet mit einem zart brummenden und summendem Finale, in das immer wieder scharf leuchtende Flageolets hineinblitzen.

Die Anspielung des Titels auf eine Passage aus Glucks *Orfeo*, also eine Oper für die Aristokratie, sträubt sich ironisch gegen die Umstände des Auftrags, die großen Zweihundertjahresfeiern der Französischen Revolution in Paris – sich nicht einreihen lassen in *pomp and circumstance*, sondern unterstellen, dass die *Révolutions minuscules* (wie ein Titel von Jean Ricardou lautet) genauso wichtig sind. Unsere erneuerte und entstaubte Wahrnehmung soll hier z.B. anhand von sieben Kategorien von Pizzikatos trainiert werden, zu denen in dem Quasi-Walzer sechs Varianten mit dem Plektrum kommen: konsonante Griffe, Naturflageolettgriffe, Flageolette die „auf gut Glück“ berührt werden, Risse direkt am Steg, feste Griffe so hoch wie möglich und Saiten hinterm Steg, so dass ein Weg zu einem immer opakeren Klang beschrieben wird. Der klangliche und spieltechnische Erfindungsreichtum von *Reigen* hat trotzdem einen entschieden musikantischen, heiteren, oder im Sinne Schlegels „witzigen“ Charakter, der sich von dem Quartett der 70er Jahre auch darin unterscheidet, dass traditionelle Objekte wie Ganztonskalen, Oktavklänge oder tonale Dreiklänge aufscheinen und umbeleuchtet werden. Mit solchen Dekontextualisierungen arbeitet manchmal auch *Grido* (der Titel „Schrei“ ist zugleich ein Akronym der Anfangsbuchstaben der Namen der damaligen Musiker des Arditti-Quartetts), in dem „das Vertraute nochmals

fremd werden sollte“. Dieses schöpferische Verfremden (das Lachenmann als von der standardisierenden Medienlandschaft bedroht empfindet) bezieht sich nicht nur allgemein auf Klänge, die nicht einfach als „zuhanden“ genommen und herunter geladen werden sollen, sondern auch auf die Welt des Streichquartetts, die ein drittes Mal neu definiert werden will. Die Grundelemente oder Kategorien des Stücks könnten auf drei zurückgeführt werden: melodienartige Gebilde (als Linien oder Arpeggien), kurze Akzente oder *gridi* (etwa Pizzikatos oder die abgestoppten „Raketentöne“) und Repetitionsfiguren (Tremolos, rasche Sechzehntelstolten oder auch perforierte Töne, wie z.B. ab 9'20). Über viele Takte ausgehaltene Liegetöne – wie ganz am Schluss – können aber auch als sistierte oder übermäßig auseinander gezogene Repetitionen gehört werden, während klassische Durchführungstechniken darin bestehen, eine Melodie auf mehrere Instrumente in einer Art Hoquetus zu verteilen (ab 6'50), auf melodieartige Sequenzen von Akkorden zu erweitern (ab 8'), oder in gedrängten Passagen alle drei Gestus-Typen wie in einem Strudel zu vermischen.

Mit einer chromatisch aufsteigenden Linie beginnt der erste Teil des Quartetts (bis 6'), dessen Haupt-Thema die melodieartigen Gestalten bilden; er mündet in einen durch Schwebungen verfremdeten C-dur Akkord; das dritte Quartett zeichnet sich allgemein durch eine intensive Verwendung von Vierteltönen aus. Der mittlere Teil (bis 14'08) hat Durchführungscharakter: Melodiefragmente erscheinen als chromatisch

absteigende oder in Ganztonschritten aufwärts steigende, mit oder ohne Oktavverdoppelung, die Repetitions-Varianten entfesseln eine Große Jagd, ein Topos von Lachenmanns Musik, wobei am Ende alle vier Instrumente von homorhythmischen Figuren erfasst werden. Der letzte Teil ist ein langsamer, mit einem feierlichen Duktus. Er beginnt mit Klängen, die ganz von fern oder wie hinter einer Glastür herkommen, die Musik rollt sich dann des Öfteren in vibrierenden Unisonos zusammen, oder imitiert Klänge der japanischen Mundorgel Sho, die auch in der vorletzten Szene der Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* auftaucht und am Ende von *Nun* imitiert wird. Zum Schluss kommen noch kurz zuckende und scharrende Repetitionen auf, beißen sich jedoch in der Bratsche auf eine Tonhöhe fest und versickern in fast tonlosen Klängen.

Die drei Quartette kommentieren sich gegenseitig und dazu die Zeit ihrer Entstehungen. *Gran Torso* hatte etwas von einem Erforschen, einem Anschneiden, von Streifzügen in das kritische Neuland. *Reigen* weist die Klänge und Techniken zwei streng unterschiedenen Landstrichen zu. *Grido* hat eine neue Expressivität dazu gewonnen – das Land Musik wird frei besungen und gefeiert, wenn auch nie ohne reflexive Brechung oder aufweckende Störung – noch in den Choral am Ende kommt ein scharfer Riss hinein, ein Bellen, bevor die Musik zusammensackt.

Martin Kaltenecker

Grido

For me, composing means, if not "solving a problem", then indeed ecstatically grappling with a traumatic dilemma: to confront the technical challenges of composition – perceived and adopted – so as to bring about a resolution. While this situation, per se, is not new to me, it nonetheless remains alien, for it is in this that I lose myself, and in so doing truly find myself again. I know that sounds enigmatic, yet in different ways, every "problem", every "traumatic dilemma", embodies the categorical question of the possibility of authentic music. This concept of authenticity has become questionable because of music's ubiquity and ready availability; administered on a global scale in a civilisation which has been flooded and saturated by music (auditory consumerist magic) and which, because it has become standardised, has been dulled. That questionability is an unconsciously recognisable and suppressed collective reality. It is the exterior of our repressible – yet no less real – inner longing for liberated space for the perceptive soul: for "new" music.

My 3rd Stringquartett reacts to this situation under even more difficult circumstances. With the two preceding works for the same instrumental combination, I faced the game of "coming to grips", each time with a different background of experience and certainly with different inner preconditions. The *Gran Torso* (1972) and the *Reigen Seliger Geister* [Roundelay of Blessed Souls] (1989) marked turning points in my compositional practice. In *Gran Torso*, I exemplified

one of my fundamental concepts which, rather than orientating itself on the principles of interval-rhythm-timbre, proceeded instead on the basis of turning concrete energy into sound production: a concept which I once provisionally labeled "musique concrète instrumentale". From the string quartet, I effectively made a 16-stringed instrumental body which reacted to maltreatment with its corporeality – sounding, rustling, breathing, pressing. As such, the traditional method of playing represented merely a specific variation of the overall possibilities with the instrument. Eighteen years later, my Second Quartet, the "Roundelay", could only exceed these boundaries by focusing on a single, developed playing technique: the "pressureless flautando", in which notes function more like shadows of sound (and vice versa – sound, or rather, pitchless murmurs, as shadows of intervallically precise, controlled notes and sequences). It was a focusing – that is, a refining and manifold modification – which, for its part, transformed diametrically opposed countersubjects. Using abruptly crescendoing bowing passages, which virtually sounded like recordings played backwards, in pizzicato soundscapes, a different or differently clattering world of sound and expression actually appeared. With both of these works I thought I had overcome the "trauma" associated with the string quartet, since I had almost reached the exact, middle path between the two works; namely, my *Tanzsuite Mit Deutschlandlied* ("Dance Suite with Song of Germany") (1980) – a kind of concerto for string quartet and orchestra, in which I had

already worked effectively with this instrumental combination.

And now? What does Robinson Crusoe do if he believes his island to be developed? Does he settle down anew, returning in a self-established ambience to the lifestyle of bourgeois contentment? Should he heroically tear down the establishment again? Should he leave his nest? For he who seeks the way, what is one to do once the path through the impassable has been trodden? He reveals himself and writes his 3rd Stringquartett, because the appearance of self-satisfaction is deceptive. Pathways in art don't lead anywhere and most certainly not to a "destination". For this goal is nowhere else but here – where friction between the creative will and its processes turns the familiar into the foreign – and we are blind and deaf.

Grido, Shout of Cryin Italian, is a personal dedication to the present members of the Arditti Quartet (Graeme, Rohan, Irvine, Dov). It also satisfies a request from Irvine Arditti for me to write a louder piece than my two previous quartets.

Helmut Lachenmann

dedicated to the Arditti Quartet (Graeme Jennings, Rohan de Saram, Irvine Arditti, Dov Scheindlin). Commissioned by the Melbourne International Festival, WDR, IRCAM/Centre Pompidou, Salzburger Festspiele and the Internationale Musikfestspiele Luzern. World Premiere: Arditti String Quartet, Melbourne 2.11.2001 (revised version: Arditti String Quartet, Witten, April 27, 2002)

Reigen seliger Geister

Reigen seliger Geister ("Round dance of blessed spirits") - game of perception: tones „snatched from the air" - *Air* snatched from the tones. After the adventure of my first string quartet, *Gran Torso*, with extra-territorial styles of playing on the instruments - these days long since developed by other tourists in that territory - here the recourse to constellations of intervals („Text") as „facade", as „pretext", so that through the realisation of the natural acoustic borders of the tone produced, the timbre of its articulation, its attenuation, when dying away, when stopping the vibration of the strings (for example, by the alteration of the sound component by shifting of the bow between "ponticello" and "tasto") breaking through the „dead" tonal structure to experience the bringing of an object to life. Thus fields of action determined by performance techniques are dramatised, transformed, displaced, abandoned, united. The pianissimo as the space for a multiple fortissimo possibile of repressed intermediate values: figures, which in displaced strokes of the bow disappear or emerge in toneless sound, the pizzicato melody, which in spite of its transitory dying away is still prematurely attenuated, „filtered out". If you will, pleading the vision of the Emperor's new clothes.

Helmut Lachenmann

dedicated to the Arditti Quartet (Irvine Arditti, David Albanerman, Levine Andrade, Rohan de Saram). Commissioned by the Festival d'Automne à Paris and the Foundation „Total" pour la Musique. World Premiere: Arditti String Quartet, Genf, June 4, 1989

Gran Torso

Gran Torso, composed in 1971/72 and revised in 1978, belongs along with *Air*, *Kontrakadenz*, *Pression* and *Klangschatten* to a series of works which seeks in its material conceptualisation to break away from the conventions, in that, rather than from sound itself, it develops instead from the requirements, mechanical and energetic, of the creation of sound, and derives from these structural and formal hierarchies. It is clear that such an „attempted escape“ cannot be said simply to „succeed“: the apparatus, the pre-determined means, the instruments of sound themselves as the embodiment of convention, resist (the special performance techniques represent only the tip of the iceberg of much deeper contradictions, where the bourgeois artist may pull himself by his own hair from the grave.) But behind such altercations, and within them at the same time, is a claim to aesthetic import, an offering, if you will, of beauty, which cannot be satisfied. Thus the piece is called „Torso“, because all the structural areas touched on clearly contain the potential within themselves to develop further. This possibility, which would explode any realistic limits for actual concert performance (which is after all where it should have its effect), is simultaneously reluctantly relinquished: thus *Gran Torso*.

Helmut Lachenmann

dedicated to Italo Gomez and the Società Cameristica Italiana. Commissioned by the Radio Bremen. World premiere: Società Cameristica Italiana, Bremen 6.5.1972 (revised version: Berner Streichquartett, Witten, April 23, 1978)

Gran Torso, Grido, Reigen seliger Geister

Gran Torso, wrote Lachenmann several years after composing the piece, is part of “a series of works, whose material concept attempts to free itself from the conventional in being based on the sound of mechanical and energetic conditions in its tonal production and in deriving structural and formal hierarchies from them.” This is, at the same time, a definition of *musique concrète instrumentale*, which is less an approach to electronic noise-music using acoustic instruments than the use of structural thinking in action or timbre categories such as grating, pressing, plucking, pushing and perforating. In *Gran Torso*, “the stroke of the bow is no longer primarily a sound experience related to the interval but rather the moment of friction in the production of sound.” But this “conscious pressure on the bow” also has a *thematic* function, because the “pressing” now plays the same role as once did a melodic motif or a central rhythm, i.e., it can be altered, varied or placed in a system of coordinates of similarities and oppositions. Thus for Lachenmann a pizzicato and a col legno battuto are “variants of the same principal of impulse”; they are still “made to relate to each other” when “reverberant harmonics” join them and are thus also “suggestively separable”.

This thematisation of the concrete quickly arrives at its limits unless performing techniques are widened to the extremely differentiated, which is primarily possible with stringed instruments. Here Lachenmann has created a

completely new topography: the players have to familiarise themselves with separating and combining in new ways the actions of the left and right hands and differentiated kinds of muting in playing with the hair of the bow alone, pressing on the string, playing on the body, tuning-pegs, ribs, the uppermost part of the fingerboard, with actions that constantly mix in different ways the share of noise and pitch, such as the use of artificial harmonics, which produces “a veiled, virtually dematerialised and hardly perceptible colouration of the dominant string sound.”

What at first appears to be a plausible and inspiring extension also entails contradictions and obstacles, of which Lachenmann refers specifically to in *Gran Torso*: “To what extent does polyphonic organisational thinking threaten the haptic presence; what happens to the perhaps annoying tuning of the instruments in fifths now that they are trying to become ‘devices’, given this altered point of view; what is a tremolo, an up-bow or a down-bow?” Perhaps the composer did not immediately think it possible to transfer to the string quartet with all its related taboos the imaginative unleashing of noise and sound as used in orchestras since the time of Berlioz and Mahler. It thus became a field of ruptured endeavour, which is why he has repeated referred to this work an “iceberg”, “torso” or “ruin”.

In addition, can the listener comprehend a motivic working with noises? Or do Lachenmann’s poetic and agile descriptions of his *musique concrète instrumentale* only describe an offer

or an ideal that our analysis can comprehend better than our perception (even the more concentrated perception of a string quartet that is experienced with Lachenmann)? In any case the listener will fall *slightly short* of this ideal in perceiving intermittent rhymes that make possible a new classification, for example, the common ground of a sharply pressed sound and a “normal” tremolo of a suddenly emerging character; while on the other hand the perception will extend *beyond* that of broken noise in that the listener can follow Lachenmann’s form, which is also easily comprehensible. Following the opening fragments, which sound like an invasion of new land, *Gran Torso* offers a long sequence of aggressively pressed and grinding sounds, which then begin to sound suffocated and rattled before they finally sink into a long passage, where the body of the cello is rubbed in a “writing” movement to a restrained flautato in the viola and breathing noises in the two violins. This four-part invention over a quasi-niente thus does not come like a banal-poetic fade out at the end of a piece but rather immediately: it has the weight of a secondary movement that retunes the ear and offers the perception an Archimedean point. This radical moment in the music (although one of “felicitous emptiness”) is followed by increasing animation, as though the music were shaking off sleep and stretching its legs – saltato and balzato gestures, in varying gradations depending on the moment and material, rise to scraping and pressed sounds, reminiscent of the first part, and finally freeze in a kind of Morse episode of Bartók pizz-

zicato, which the composer paradoxically calls “bang cantilena”.

Equally clear bowing is evident in *Reigen seliger Geister*, as a transition from bowed to plucked actions, the movement of the hand towards the fingerboard and springing away from it, from arco to pizzicato. In *Gran Torso* one sometimes still hears the epoch – the insistence on fragmented character, the deconstruction of the material as an element of “critical composing” (Rainer Nonnenmann), showing the idea, the work process instead of hiding it (as in Adorno’s reproach to Wagner), the temptation of a music of refusal – even when Lachenmann stays far from a happening, from destruction of the instrument à la Arman or Nam June Paik, and also from the aggressiveness of the *First String Quartet* (1963) by Michael von Biel (which more likely deserves the title *Torso*). *Reigen* on the other hand has something subtle and polished about it, something that is precisely to the point, and it certainly represents a highlight in Lachenmann’s work.

“As far as the technique of sound is concerned, the work, as a category field that poco a poco complements and at the same time transforms itself, is first characterised by the nature of the flautato, whose acoustical components are explored, while the tonal space is gradually transformed into a diametrically opposed landscape of variously structured pizzicato fields.” One can identify the following approximate stages: an arco flautato field that includes glissandi and then scales, followed by a livening of texture (pressed sounds, shorter glissandi,

brief dialogues tapped on the tuning peg), the thematisation of scales and arpeggios, mixed with trills and glissandi, and a più mosso with flautatos and the rocket tones that are characteristic of Lachenmann and sound like a muted crescendo or syllables on a tape recording running backwards. A section rich in contrast, with the character of a development and many tempo changes, leads to a meno mosso in which the “watershed” is also found: the pizzicati stand out, the entry into the new tonal landscape first produces a confrontation of pizzicato versus col legno battuto, a little serenade with the tuning peg appears, and then a processing of four-note chords, for which plectra are used in the end. A fascinating “quasi waltz” is heard, in which the quartet sounds like a gigantic sixteen-stringed wonky mandolin going to pieces. E.T.A. Hoffmann would certainly have loved it. Gradually the pitches are blurred and played at the bridge. The last part is at first reminiscent of the arco in the abandoned landscape, but then varies pressed, scraping tremoli and ends in a gently buzzing, humming finale, illuminated briefly by strong harmonics.

The reference in the title to a passage from Gluck’s *Orfeo*, an opera for the aristocracy, is an ironic struggle against the situation surrounding the commissioning of the work: the grand celebrations in Paris for the 200th anniversary of the French Revolution. The music does not seek to reflect *pomp and circumstance* but rather suggest that the *Rrévolutions minuscules* (a title by Jean Ricardou) are just as important. Here the intention is to train our renewed and updated

perception, for example, of the seven categories of pizzicati to which in the “quasi waltz” six variants with the plectrum are added: consonant sounds, natural harmonics, harmonics that are the product of “the off-chance”, scratching directly on the bridge, fingering as high as possible and on strings behind the bridge, so that the sound becomes increasingly opaque.

The inventiveness of *Reigen* with regard to sound and technique nevertheless has a pronounced con brio, cheerful, and in Schlegel’s meaning “witty” character that also differentiates itself from that of the 1970s quartet in that traditional “objects” such as whole-tone scales, octave sounds and tonal triads appear and are subjected to re-examination. The work *Grido* sometimes also works with such decontextualisation (the title “scream” is at the same time an acronym for the members of the Arditti Quartet at the time), in which “the familiar is supposed to become alien again”. This creative alienation (which Lachenmann believes is threatened by a media landscape that is becoming increasingly standardised) refers not only in general to sounds that are simply “at hand” to be down-loaded but also to the world of the string quartet, which needs to be newly defined for a third time. The basic elements or categories of the piece may be traced back to three: a melody-like form (lines or arpeggios), short accents or *gridi* (for example pizzicati or muted “rocket notes”) and repeated figures (tremolos, rapid sextuplets in semiquavers or perforated notes, starting at 9’20, for example). Long notes held over many bars – as at the very end – can also

be heard as interrupted or inordinately widely spaced repetitions, while classical development techniques consist of spreading a melody across several instruments in a kind of hocket (starting at 6’50), expanding to melody-like sequences of chords (starting at 8’), or mixing, strudel-like, all three types of gesture in compressed passages. The first part of the quartet begins with a chromatically ascending line (to 6’), the “main theme” of which is provided by the melody-like figures; it leads into a C major chord that beats make sound unfamiliar; the third quartet is generally characterised by an intensive use of quarter tones. The middle part (to 14’08) has the character of a development section: fragments of melody appear, chromatically descending or in whole-tone steps ascending, with or without doubling at the octave. The repetitions variants unleash a “great hunt”, a topos of Lachenmann’s music, with all four instruments playing homorhythmic figures at the end. The last part is slow and in a solemn style. It begins with sounds that seem to come from a great distance or from behind a glass door; then the music frequently rolls together in vibrating unisons or imitates sounds of the Japanese mouth organ called a sho, which also appears in the penultimate scene of the opera *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* and is imitated at the end of *Nun*. Finally there are brief flickering and scrapping repetitions, which doggedly establish themselves on a pitch in the viola before fizzling out in almost toneless sounds.

The three quartets provide a commentary on each other and the time in which they were

composed. *Gran Torso* has something of an investigation about it, of a broaching, of forays into critical new land. *Reigen* designates the sounds and techniques of two very different regions. *Grido* gains a new expressiveness— the land of music is freely praised and celebrated, although never without reflexive refraction or arousing disturbance. In the Choral at the end comes a sharp crack, a bark, before the music collapses.

Martin Kaltenecker

Gran Torso, Grido, Reigen seliger Geister

Gran Torso, comme Lachenmann l'écrivait quelques années après la composition de la pièce, « appartient à une série d'œuvres où l'idée de matériau tente de se détacher de la tradition, en partant, au lieu du son, des conditions mécaniques et énergétiques de sa production, afin d'en déduire des hiérarchies structurelles et formelles ». Ceci définit en même temps la notion de « musique concrète instrumentale » qui visait moins à se rapprocher au moyen d'instruments acoustiques de telle musique électronique bruitiste, que d'appliquer une pensée structurale à des catégories de timbre ou de geste instrumental, comme « frotter », « presser », « pincer », « pousser », « perforer » etc. Dans *Gran Torso*, « l'action de l'archet n'indique plus en premier lieu un événement sonore référé à des intervalles, mais l'élément de friction dans la production du son ».

Cette « pression de l'archet rendue consciente » revêt en même temps une fonction *thématique*, puisque la « pression » joue maintenant le même rôle que jadis un motif ou un rythme conducteur : on peut la varier, l'inscrire dans un système de similitudes et d'oppositions. Un *pizzicato* et un *col legno battuto* représentent pour Lachenmann des « variantes d'un même principe d'impulsion »; on pourra les « apparenter » davantage en y ajoutant « des résonances d'harmoniques », afin qu'ils puissent faire l'objet d'une relation qui les oppose de manière significative ».

Une telle « thématization » rencontrerait vite ses limites si les techniques de jeu n'étaient extrêmement élargies et différenciées, comme cela est possible surtout sur les instruments à cordes, dont Lachenmann conçoit toute une topographie nouvelle – les musiciens doivent se familiariser avec une séparation et une articulation nouvelle des gestes de la gauche et de la droite, des espèces différentes d'assourdir le son, avec un jeu avec les crins seuls de l'archet qui pressent sur les cordes, un jeu sur le corps de l'instrument, sur la cheville, sur la région la plus haute de la touche, actions qui mélangent toujours différemment la part de bruit et la part de hauteur définie, comme par exemple ces demi-harmoniques qui produisent, ainsi que l'indique la partition, « une coloration par une hauteur voilée, quasi dématérialisée et à peine perceptible du son de friction de l'archet qui prédomine ».

Ce qui paraît à premier abord comme un élargissement plausible et enthousiasmant recèle

cependant des contradictions et des embûches, dont Lachenmann a parlé précisément à propos de *Gran Torso* : « En quoi une pensée polyphonique menace-t-elle la présence tactile, qu'advient-il de l'accord en quintes, peut-être gênant à présent quand les instrument veulent être des 'ustensiles', que deviennent dans cette perspective nouvelle un trémolo, un poussé, un tiré ? ». Le compositeur semble donc avoir pensé qu'il n'était peut-être pas immédiatement possible de transposer ce déchaînement inventif des sons et des bruits, déjà là en puissance dans l'orchestre de Berlioz et Mahler, sur le genre du quatuor, aire fortement tabouïcée du travail motivique, si bien qu'il qualifiera son quatuor d' « iceberg », de « torse » ou de « ruine ».

Quant à l'auditeur, peut-il suivre un tel travail motivique à partir de bruits, ou est-ce que les descriptions poétiques et subtiles que Lachenmann propose de sa « musique concrète instrumentale » indiquent plutôt un idéal que seule l'analyse musicale, et non pas notre perception (même celle plus concentrée d'un quatuor, ou celle familiarisée avec Lachenmann) peut réaliser ? L'auditeur pourra en tout cas se tenir légèrement *en-dessous* de cet idéal, en percevant par intermittence des rimes, qui permettent d'établir d'autres relations, comme par exemple l'élément commun d'un son à forte pression et d'un trémolo « normal », dont le caractère furieux apparaît soudain ; il peut, de l'autre, suivre *par-dessus* de ce travail d'orfèvrerie bruitiste le découpage formel, qui est toujours chez Lachenmann d'une grande clarté. Dans *Gran Torso*, après différents fragments au début qui

semblement comme des incursions dans une terre neuve, on entend une longue séquence faite de sons agressivement pressés et crissants, qui sonnent ensuite comme étouffés et réprimés, pour sombrer enfin dans un long passage où le violoncelliste frotte comme en « écrivant » sur le corps de l'instrument, accompagné des harmoniques de l'alto et de bruits de souffle aux deux violons. Cette invention à quatre voix sur un *quasi niente* n'est donc pas placée, de manière banalement poétique, à la fin de l'œuvre, comme une grande résonance finale, mais vient tout de suite : elle a le poids d'un second groupe thématique et réaccorde l'oreille en offrant à la perception un point d'Archimède. Ce passage radical (quoique « empli d'un vide heureux ») est suivi d'une animation progressive, comme si la musique voulait se débarrasser du sommeil et se dégourdir les jambes – des gestes de *saltato* et de *balzato*, toujours graduées selon le point d'attaque et le matériau produisent peu à peu des sonorités de grattage et des sons pressés qui rappellent la première partie, pour se figer à la fin en un épisode d'impulsions Morse faites de pizzatos-Bartok, que le compositeur décrit paradoxalement comme une « cantilène d'explosions ».

Une arche toute aussi claire est décrite par la *Ronde des esprits bienheureux*, grand passage de gestes de l'archet qui frôlent la corde vers des gestes qui la pincent, donc d'un mouvement de la main vers elle, puis d'un geste qui s'en éloigne, de l'*arco flautato* vers le *pizzicato*. Dans *Gran Torso* on perçoit parfois encore l'époque – l'insistance sur le caractère fragmentaire,

la décomposition du matériau comme élément d'une attitude « critique » (Rainer Nonnenmann), l'idée de montrer un travail et non de le camoufler (comme Adorno le reprochait à Wagner), la tentation d'une musique du « refus » – même si Lachenmann est à mille lieux du happening, d'une destruction des instruments à la Arman ou Nam June Paik, et même de l'agressivité du 1^{er} Quatuor de Michael von Biel (1963), auquel le titre de *torso* conviendrait mieux. *Reigen* au contraire a quelque chose de figolé et de subtil, de parfaitement visé et atteint, et marque sans aucun doute un sommet de l'œuvre de Lachenmann.

« Du point de vue des techniques sonores, l'œuvre est un champ de catégories qui se complète poco a poco et se transforme à mesure, déterminé d'abord par le jeu *flautato*, dont les composantes acoustiques sont éclairées, alors que l'espace sonore ainsi délimité se transforme peu à peu en un paysage diamétralement opposé, fait de champs de pizzicatos différemment structurés ». On peut établir à peu près les étapes suivantes : un champ *arco flautato* qui inclut des glissandos puis des gammes ; après une animation (sons pressés, glissando plus courts, dialogues brefs joués avec la vis de l'archet) une thématization d'échelles et d'arpèges, mêlés de trilles et de glissandos, puis un *più mosso* avec des harmoniques et ces « sons-fusées » typiques de Lachenmann, qui sonnent comme un crescendo stoppé ou des syllabes sur une bande magnétique défilant à l'envers. Une partie très contrastée à caractère de développement et beaucoup de changements de tempo

s'enchaîne à un *meno mosso* où se situe également le « partage des eaux » : les pizzicatos viennent au devant, l'entrée dans un nouveau paysage sonore offre une confrontation pizzicato/col legno, une petite sérénade avec les vis de l'archet apparaît, un travail sur des accords de quatre sons, pour lequel des plectres seront utilisés par la suite : une « quasi-valse » où le quatuor devient une gigantesque mandoline à seize cordes, produisant des sons déglingués et zinguants, aurait fait les délices de l'écrivain romantique Hoffmann. Peu à peu les hauteurs reconnaissables sont comme effacées par le jeu sur le chevalet. La dernière partie rappelle tout d'abord encore un fois le jeu *arco* du paysage quitté, pour varier ensuite des sons fortement pressés, des trémolos grattés, et déboucher sur une dernière section qui ronronne et susurre, toujours traversée par des harmoniques aux éclairs vifs.

L'allusion à un passage de l'*Orphée* de Gluck dans le titre, à un opéra pour l'aristocratie, se rebiffe ironiquement contre la commande, faite dans le cadre du Bicentenaire de la Révolution française – ne pas se laisser embriquer par le *pomp and circumstance*, sous-entendre plutôt que les « Révolutions minuscules » (pour emprunter à Jean Ricardou) sont tout aussi importantes. Ici, notre perception renouvelée et dépoussiérée est censée s'entraîner par exemple à l'aide de sept types de pizzicato, auxquels s'ajoutent dans la « Quasi-valse » six variantes avec le plectre : harmoniques naturelles, harmoniques « au hasard », pizzicato près du chevalet, pizzicatos aussi aigus que possibles et cordes

pincées derrière le chevalet, si bien que les hauteurs reconnaissables sont de plus en plus opaques ou aléatoires.

L'inventivité timbrique et technique de *Reigen* revêt par ailleurs un caractère virtuose, serein, plein d'humour au sens de Schlegel, se distinguant du quatuor des années 70 en ceci également que des « objets » traditionnels comme des gammes par tons entiers, des octaves et des accords classés apparaissent dans un éclairage nouveau. De telles décontextualisations se rencontrent parfois aussi dans *Grido* (le titre signifie « cri » mais est en même temps l'acronyme des premières lettres des noms des musiciens composant à l'époque la quatuor Arditti), où « ce qui est familier devait à nouveau paraître étrange ». Une telle défamiliarisation créatrice (que Lachenmann ressent comme menacée par le monde des médias actuellement) se réfère non seulement à des sonorités qu'on ne doit pas simplement prendre comme disponibles et « télécharger », mais également ce monde du quatuor qu'il fallait redéfinir une troisième fois. Les catégories ou éléments de base peuvent se ramener à trois : figures à caractère mélodique (lignes ou arpèges), courts accents ou *gridi* (comme les pizzicatos ou les sons-fusées) et figures de répétition (trémolos, sextolets de doubles croches ou sons « perforés », p.ex. à partir de 9'20). Des sons tenus pendant de longues mesures, comme à la toute fin, peuvent aussi être perçus également comme des répétitions gelées ou extrêmement étirées, alors que des techniques plus classiques de développement consistent à répartir une mé-

lodie sur plusieurs instruments en une sorte de hoquetus (à partir de 6'50), à l'élargir vers des « mélodies d'accords » (à partir de 8') ou à mélanger comme dans un tourbillon les trois types dans des passages serrées.

La première partie du quatuor (jusqu'à 6') commence avec une ligne chromatique ascendante, les figures mélodiques formant le « sujet principal » de l'œuvre ; elle débouche sur un accord de *Do* majeur travaillé par des battements ; le troisième quatuor se caractérise par l'utilisation renforcée des quarts de tons. La partie centrale (jusqu'à 14'08) revêt un caractère de développement : les fragments de mélodies apparaissent sous forme de lignes chromatiques descendantes ou de gammes par tons entiers ascendantes, doublées ou non à l'octave, les variantes de répétitions déclenchent une grande chasse-poursuite, un *topos* de la musique de Lachenmann, les quatre instruments étant saisis à la fin par des figures homorythmiques. La dernière partie est lente, et d'allure solennelle. Elle débute sur des sonorités qui parviennent comme de très loin ou comme de derrière une porte vitrée, la musique s'enroule souvent en unissons vibrés, ou rappelle le son d'un Sho, l'orgue à bouche japonais qui apparaît aussi dans l'avant-dernière scène de l'opéra *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (La Petite fille aux allumettes) et qui est imité à la fin de *Nun*. Pour finir, de figures de répétition gratées, palpitantes surgissent brièvement, mais se figent sur une seule hauteur dans l'alto, pour s'écouler vers inaudible.

Les trois quatuors se commentent réciproque-

ment, ainsi que l'époque de leur composition. *Gran Torso* avait quelque chose d'une exploration, d'un test, d'incursions dans la nouvelle terre critique. *Reigen* ordonne les sons et les techniques selon deux régions fortement différenciées. *Grido* acquiert une nouvelle expressi-

on – la terre musique est librement célébrée, quoique jamais sans retour réflexif ou un élément perturbateur qui réveille – même le choral de la fin est secoué d'une déchirure sèche, d'un aboiement, avant que la musique ne rende son souffle.

Martin Kaltenecker

Arditti String Quartet

www.ardittiquartet.com



Durch seine lebendige und differenzierte Interpretation von Kompositionen aus dem 20. Jahrhundert und der Gegenwart hat das Arditti Quartett weltweit einen herausragenden Ruf erlangt. Seit seiner Gründung 1974 durch den Geiger Irvine Arditti sind ihm mehrere hundert

Streichquartette gewidmet worden, und so bildet sich das Ensemble mit den Jahren zu einer festen Größe der jüngsten Musikgeschichte heraus. So verschiedene Komponisten wie Birtwistle, Cage, Carter, Ferneyhough, Gubaidulina, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Nancarrow, Rihm, Scelsi, Stockhausen oder Xenakis haben ihm die Uraufführung ihrer Werke anvertraut. Viele dieser Kompositionen haben sich im Repertoire der zeitgenössischen Musik mittlerweile fest etabliert.

Das Arditti Quartett ist davon überzeugt, dass für die Interpretation Neuer Musik eine enge Zusammenarbeit mit den Komponisten unerlässlich ist. Deshalb sucht es stets, sie in seine Arbeit einzubeziehen. Auch in pädagogischer Hinsicht sind seine Mitglieder aktiv: Sie waren lange ständige Dozenten bei den „Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik“ und gaben seitdem zahlreiche Meisterkurse und Workshops für junge Interpreten und Komponisten in der ganzen Welt.

Die Diskographie des Arditti Quartetts umfasst über 150 CDs. Viele Werke wurden in Anwesenheit der Komponisten eingespielt, wie zum

Beispiel die vollständigen Streichquartette von Luciano Berio. Auch legendäre Episoden der jüngsten Musikgeschichte wie die Aufnahme von Stockhausens spektakulärem „Helikopter-Quartett“ wurden vom Ensemble auf CD vergewigt. Zu den neuesten Veröffentlichungen gehören Werke von Ades, Cage, Fedele, Finsterer, Frith, Ingolfssoon, Neuwirth und Paredes.

Das Arditti Quartett hat im Laufe der letzten 25 Jahre zahlreiche Preise erhalten, darunter mehrfach den Deutschen Schallplatten-Preis. Für die Einspielung von Werken Elliot Carters (1999) und Harrison Birtwistles (2002) gewann es zweimal den *Gramophone Award* für die „beste Aufnahme zeitgenössischer Musik“. 1999 wurde ihm der prestigeträchtige *Ernst-von-Siemens-Musikpreis* für sein „musikalisches Lebenswerk“ vergeben. Im Jahr 2004 verlieh ihm die Académie Charles Cros den „Coup de Cœur“ für seinen „Beitrag zur Verbreitung der Musik unserer Zeit“.

The Arditti Quartet enjoys a worldwide reputation for their spirited and technically refined interpretations of contemporary and earlier 20th century music. Several hundred string quartets and other chamber works have been written for the ensemble since its foundation by first violinist Irvine Arditti in 1974. These works have left a permanent mark on 20th century repertoire and have given the Arditti Quartet a firm place in music history. World premieres of quartets by composers such as Birtwistle, Cage, Carter, Fernyhough, Gubaidulina, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtag, Lachenmann, Ligeti, Nancarrow,

Rihm, Scelsi, Stockhausen and Xenakis show the wide range of music in the Arditti Quartet's repertoire.

The ensemble believes that close collaboration with composers is vital to the process of interpreting modern music and therefore attempts to co-operate with every composer whose works it plays.

The players' commitment to educational work is indicated by their master classes and workshops for young performers and composers all over the world. From 1982 to 1996 the quartet's members were resident string tutors at the Darmstadt Summer Courses for New Music.

The Arditti Quartet's extensive discography now features well over 150 CDs. The series presents numerous contemporary composer features as well as the first digital recordings of the complete Second Viennese School's string quartet music. Stockhausen's spectacular Helicopter Quartet is to be found here. As well recording many composers' portraits in their presence, the quartet recorded the complete quartets of Luciano Berio shortly before his death. The latest releases include music by Ades, Cage, Fedele, Finsterer, Frith, Ingolfssoon, Neuwirth and Paredes.

Over the past 25 years, the ensemble has received many prizes for its work. They have won the *Deutsche Schallplatten Preis* several times and the Gramophone award for the best recording of contemporary music in 1999 (Elliott Carter) and 2002 (Harrison Birtwistle). The prestigious *Ernst von Siemens Music Prize* was awarded to them in 1999 for 'lifetime achievement' in music.

Le quatuor Arditti jouit d'une réputation internationale qu'il doit à la qualité exceptionnelle de son interprétation de la musique contemporaine. Depuis sa fondation, en 1974, par le premier violon Irvine Arditti, plusieurs centaines de quatuors à cordes lui ont été dédiés, et c'est désormais un rôle majeur qui lui est acquis dans l'histoire de la musique des trois dernières décennies. Aussi nombreux que différents sont les compositeurs qui lui ont confié la création de leurs œuvres, dont beaucoup sont aujourd'hui reconnues comme des pièces majeures du répertoire contemporain. On trouve parmi eux Birtwistle, Cage, Carter, Ferneyhough, Gubaidulina, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Nancarrow, Rihm, Scelsi, Stockhausen ou Xenakis.

Parce qu'il est convaincu de la nécessité de travailler étroitement avec les compositeurs pour atteindre à une interprétation de qualité, le quatuor Arditti les implique régulièrement dans son travail. Cet engagement hors-pair au service de la musique d'aujourd'hui se manifeste également sur un plan pédagogique. Les membres du quatuor ont en effet longtemps été tuteurs résidents aux Cours d'été de musique moderne

de Darmstadt, et ils proposent depuis dans le monde entier des master classes et des ateliers pour jeunes interprètes et compositeurs. La discographie extraordinairement étendue du quatuor Arditti compte plus de 150 disques. On y trouve entre autres également l'intégrale des quatuors à cordes de Luciano Berio ou bien encore un enregistrement du spectaculaire « Quatuor-hélicoptère » de Karlheinz Stockhausen.

Ces vingt-cinq dernières années, de nombreux prix ont été décernés au Quatuor Arditti. En Allemagne, le Grand Prix du Disque lui a été déjà attribué à plusieurs reprises, et le très prestigieux *Ernst-von-Siemens-Musikpreis* récompensait déjà en 1999 l'ensemble de ses interprétations. En Grande-Bretagne, il a reçu deux fois le Gramophone Award pour ses enregistrements des œuvres d'Elliot Carter (1999) et de Harrison Birtwistle (2002), consacré au « meilleur enregistrement de musique de chambre contemporaine ». Enfin, l'Académie Charles Cros lui a décerné en 2004 son « Coup de cœur » pour récompenser sa contribution exceptionnelle à la diffusion de la musique de notre temps.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter:

All artist biographies at:

Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante:

www.kairos-music.com

*English translations: Joanna King, John Winbigler
Traductions françaises : Martin Kaltenecker*

HELMUT LACHENMANN

Salut für Caudwell
Les Consolations
Concertini

Wilhelm Bruck • Theodor Ross
SCHOLA HEIDELBERG
WDR Sinfonieorchester Köln
Klangforum Wien • J. Kalitzke

0012652KAI - 2CD

FRIEDRICH CERHA

Spiegel - Monumentum - Momente

SWR-Sinfonieorchester
Baden-Baden und Freiburg
Sylvain Cambreling
ORF Radio-Symphonieorchester Wien
Dennis Russell Davis • F. Cerha

0013002KAI - 2CD BOX

BEAT FURRER

FAMA

Isabelle Menke
Neue Vocalsolisten Stuttgart
Klangforum Wien
Beat Furrer

0012562KAI

HÉCTOR PARRA

Hypermusic Prologue

Lisa Randall • Matthew Ritchie
Charlotte Ellet • James Bobby
Ensemble intercontemporain
Clement Power
IRCAM-Centre Pompidou

0013042KAI - 2CD BOX

BERNHARD LANG

Die Sterne des Hungers
Monadologie VII

Sabine Lutzenberger
Klangforum Wien
Sylvain Cambreling

0013092KAI

HANS ZENDER

Shir Hashirim

SWR-Vokalensemble Stuttgart
SWR Sinfonieorchester
Baden-Baden und Freiburg
Sylvain Cambreling

0012612KAI

LUIGI NONO

No hay caminos...
Hay que caminar...
Caminantes...Ayacucho

Solistenchor Freiburg
WDR Rundfunkchor Köln
WDR Sinfonieorchester Köln

0012512KAI

CLAUDE VIVIER

Orion
Siddhartha
Cinq chansons pour percussion

Christian Dierstein
WDR Sinfonieorchester Köln
Peter Rundel

0012472KAI

GÉRARD GRISEY

Les Espaces Acoustiques

Garth Knox
Asko Ensemble
WDR Sinfonieorchester Köln
Stefan Asbury

0012422KAI

CD-Digipac by
Optimal media production GmbH
D-17207 Röbel/Müritz
<http://www.optimal-online.de>

© & ℗ 2007 KAIROS Music Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS