



## WOLFGANG RIHM (\*1952)

- |            |   |              |
|------------|---|--------------|
| 1          | <b>„CONCERTO“</b> Dithyrambe (2000)<br>für Streichquartett und Orchester  | 25:45        |
| 2          | <b>Sotto voce</b> Notturmo (1999)<br>für Klavier und kleines Orchester    | 17:41        |
| 3          | <b>Sotto voce 2</b> Capriccio (2007)<br>für Klavier und kleines Orchester | 11:01        |
| <b>TT:</b> |   | <b>54:31</b> |

- 1 **Arditti String Quartet**  
2 3 **Nicolas Hodges** piano  
1 **Jonathan Nott** conductor  
2 3 **John Axelrod** conductor  
**Luzerner Sinfonieorchester**

Eine Aufnahme des Schweizer Radio DRS

Allegro misterioso e capriccioso

Handwritten musical score for "Sotto voce 2 - Capriccio für Klavier und kleines Orchester". The score is written in 4/4 time and consists of two systems of staves.

**System 1:**

- Klavier:** Starts with a circled 1. The first two measures are rests. The third measure begins with *una corda* and *pp dolce*. The melody is characterized by slurs and ties.
- Vcl.:** *Con sord.* (Con sordina). *pp sempre*. The part consists of a continuous eighth-note accompaniment.
- Vcl.:** *Con sord.* (Con sordina). *pp sempre*. The part consists of a continuous eighth-note accompaniment.
- cb.:** *pp sempre*. The part consists of a continuous eighth-note accompaniment.

**System 2:**

- Fag.:** Starts with a circled 2. The first two measures are rests. The third measure begins with a *Solo* section, marked *p*. The fourth measure is marked *mfz*. The fifth measure is marked *sim.* (Crescendo marcato).
- Klar.:** The first two measures are rests. The third measure begins with a *Solo* section, marked *p*. The fourth measure is marked *mfz*. The fifth measure is marked *sim.* (Crescendo marcato).
- Wcl.:** The first two measures are rests. The third measure begins with a *Solo* section, marked *p*. The fourth measure is marked *mfz*. The fifth measure is marked *sim.* (Crescendo marcato).
- Vcl.:** The first two measures are rests. The third measure begins with a *Solo* section, marked *p*. The fourth measure is marked *mfz*. The fifth measure is marked *sim.* (Crescendo marcato).
- cb.:** The first two measures are rests. The third measure begins with a *Solo* section, marked *p*. The fourth measure is marked *mfz*. The fifth measure is marked *sim.* (Crescendo marcato).

Additional annotations include *die übrigen* (the others) and *pp* (pianissimo) in various parts.

## Wolfgang Rihm's *Sotto voce 2* – thoughts after the premiere

Giving the world premiere of a new piece is always a challenge, and sometimes a joy. That of Wolfgang Rihm's *Sotto voce 2* was both.

In terms of purely technical challenge, there is nothing in the piece to frighten a pianist who has mastered Chopin's Etudes, and only a few to frighten the Mozartian. That is not the point, of course. The musical challenges are many, perhaps most of all for any pianist who still believes music goes in reasonably straight lines – in other words one who has not already fully digested the music of the 20<sup>th</sup> Century.

Which piano concerti from before 1900 have a form as improvisatory, complex and subtle as this piece? What other piano concerto has such an extraordinary variety of material, so artfully interwoven and developed? How many piano concerti have been written with such a clear and profound understanding of earlier repertoire? And then for the pianist there is the delicacy of a relationship with an orchestral palette that seems to hover between the 18<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries...

After its simple antiphonal opening the form of *Sotto voce 2* is spontaneous, free-flowing, almost a "stream of consciousness". New material appears constantly, its striking harmonic colours echoing both the disturbing shadows of late Busoni and the healthier sunlight of his beloved Mozart. Both soloist and orchestra toy with the material freely, and yet with balletic poise. As this game approaches its climax the composer forces the dialogue into a darker corner, lit by nightmare memories. The nightmare dissolves into a joke: a capricious ending to a piece which earns its subtitle – *capriccio* – easily.

Rihm has not specified metronome marks, so the first question is - how Allegro is *Allegro misterioso e capriccioso*? Tempo relationships between the sections (most of which are different "flavours" of Allegro) are also not metronomically defined so the interpreter must search within the music itself for the answers. But beyond these fundamental questions of tempo, the musical situation begs many others. In a piece that can move between stylistic areas in an instant, how can one be sure of the expressive style required of the performer? With such formal fluidity, is it desirable or even possible to unify the form in performance? Does the material invite

or even demand integration? On the other hand, does the range of materials employed, and its fractured nature, deny or challenge such integration? These questions can only be addressed through the experience brought by multiple performances.

At each contact *Sotto voce 2* appears more beautiful, and my affection for it increases.

Nicolas Hodges, 2007

The thing is, Wolfgang was not in Erl, at the premiere. But he came to Luzern and accompanied us through the whole project of performing and recording both *Sotto Voce* pieces.

Rihm is one of those composers (there are few) who understand the role of the performer. And he has written music which demands that the performer also understands this role – rather than attempt merely to mechanically reproduce the score. With such music the relationship between composer and performer is a complex and subtle one – as is the relationship between the score and any one performance. This is music which requires performance, and the musical and aesthetic presence of a performer, in order to finally exist.

Performing the two pieces together (without applause in-between, following the wish of the composer) inevitably sheds new light on both. It allows the yearning of the first to be fulfilled in the second: thus one has more space in both pieces to explore their character in depth, the shadows of the first to be lit in more varied ways, and the caprice of the second to be a response rather than a statement. I cannot now imagine performing them separately.

What Rihm gave me was not merely freedom, but trust. Not only the freedom to make interpretative choices, but also the trust that I would not make mistakes.

The sleeve note for Kontarsky's recording of Stockhausen's *Klavierstücke* famously describes their degustation during the project in great detail; I prefer only to say that my eyes were opened to many new culinary pleasures that week.

Nicolas Hodges, 2009

## Musik als „Kontinuum der Kraftweitergabe“

Wolfgang Schaefler

„Kunst hat es in sich, und wer sich einmal mit ihr eingelassen hat, den lässt sie nicht in Ruhe bei seinen Siebensachen“, schreibt Wolfgang Rihm in seinem Werkkommentar zu *Sotto voce*, seinem „Notturmo für Klavier und kleines Orchester“. In ähnlicher Tonlage schreibt W.A.Mozart 1777 aus München an seinen Vater: „ich darf nur im theater seyn, stimmen hören – o, so bin ich schon ganz ausser mir.“

Mozart und Rihm? Das war nicht die erste Assoziation. Mit Rihm verbindet man in der Regel das freie Spiel oftmals vegetativ wuchernder Klänge; er hat anfangs (1975) seine Musik bewusst in die Tradition eines Bruckner, Mahler oder Hartmann gestellt. Mozart hingegen hat sich (auch) als virtuoser musikalischer Rhetoriker durchgesetzt, der seine Musik quasi argumentativ entwickelt. Oder gibt es vielleicht doch Verbindungslinien, über die man nur *Sotto voce* (also: gedämpft) sprechen kann? Alleine die Euphorie als Bindungsglied zu benennen wäre denn auch zu billig. In sie gerät wohl jeder Komponist, dem es gelingt, das Un-sagbare zu benennen ...

Als Daniel Barenboim Wolfgang Rihm einlud, ein Stück in seine Mozart-Programme mit den Berliner Philharmonikern „hineinzuerfinden“, ließ Rihm sich zunächst von dessen Klangkultur inspirieren: „Wie oft hatte ich ihn (Barenboim) schon gehört, und immer waren es die unvergleichlich instrumentierten Pianissimi, die mich nicht loslassen wollten. Ich schrieb also ein kleines nächtliches Konzert, in dem ich diese Piano-Erfahrung

mit dem Nachdenken über die mögliche oder unmögliche Erfindung von Kunstschönheit heute auflud.“

Für Rihm sollte alles so natürlich wie möglich aus sich selbst hervorgehen: „Nichts mehr und nichts weniger. Gut, das versuche ich sonst, in anderen Stücken, auch. Aber hier bekam es zusehends etwas Ungeschütztes – zumindest empfand ich das so beim Schreiben, etwas ganz Offenes, auch: etwas Offensichtliches; aber darin schien es wieder abgründig zu geraten. Vielleicht war ich Mozart auf der Spur?“

*Sotto voce* ist im Grunde eine Aufführungsbezeichnung, die vergleichsweise selten, und wenn, dann zumeist in der Kammermusik anzutreffen war. Wenn wir schon bei Mozart sind: in seinem Streichquartett D-Dur (KV 575) findet sich ein *Sotto voce*-Eintrag. Auch das Thema des langsamen Satzes von Beethovens "Eroica" ist mit *Sotto voce* bezeichnet. Brahms verwendete *Sotto voce* in den vierten Sätzen der 2. und 3. Symphonie sowie im ersten Satz der 1. Symphonie.

Rihm schafft von Beginn weg ein anderes *Sotto-voce*-Klima. Er verwischt sozusagen die Spuren, indem er einer an Mozarts Orchester orientierten Besetzung eine Harfe hinzugesellt, und das Werk „sehr ruhig, gesänglich fließend“ anheben lässt. In den oberen Regionen schwebt eine von den Solo-Violinen erzeugte Klangwolke, die vom Flageolett der Harfe und einem piano-*sforzato* des Klaviers „wie mit einem pointer beleuchtet wird“ (Klaus Kropffinger). Diese aus Septakkordschichtungen gewonnene Klangwolke ist so etwas wie der Aggregatzustand der Komposition.

Sie kehrt mehrfach wieder, freilich in modifizierter



Form. Das hat mit dem schubhaften Verlauf des Werks zu tun, das sich mitunter so sehr verdichtet, dass eine eintaktige Fortissimo-Kadenz als kaum zu überbietender Höhepunkt wahrgenommen wird – bis eben die Pianissimo-Klangwolke wieder in einem Klavierpeggio erneut „hereinschwebt“. Diese Ausbrüche der Komposition sind – wie so oft bei Rihm – virtuos in ein Wechselspiel der Klangfelder eingebunden, sodass bei aller Expressivität doch spürbar bleibt, dass sich hier die Verdichtungen nicht Funken schlagend nach außen richten, sondern vielmehr inwendig glühen.

Uraufführung: 22. Mai 1999

Berlin Mozart Festival;

Berliner Philharmonie

Berliner Philharmoniker

Dirigent und Solist: Daniel Barenboim

### **Sotto voce 2**

„Ich wollte gerne ein Schwesterwerk zu dem schon bestehenden schreiben“, sagt Rihm. „Oder ein Bruderwerk? *Sotto voce* ist ein langsames, relativ stilles Stück. *Sotto voce 2* ist gleichsam eine Antwort darauf – eine andere Antwort sozusagen, nämlich ein schneller Satz, ein bewegtes Stück, das flüstert. Es hat mit Bewegungsabläufen zu tun und mit Geschwindigkeit.“

Was die technischen Herausforderungen betrifft, hält das Werk keine Hürden bereit, vor denen sich ein Pianist fürchten müsste, der die Chopinschen Etüden mit Anstand bewältigt hat. „Aber das ist nicht der Punkt“, erklärt der Uraufführungssolist

Nicolas Hodges: „Kaum ein Werk vor 1900 hat eine derart improvisatorische, komplexe und subtile Form wie *Sotto voce 2*. Wie viele Konzerte wurden geschrieben mit einem derart profunden Verständnis des vorangegangenen Repertoires?“ Zudem ist der Pianist mit einer orchestralen Fülle konfrontiert, die zwischen dem 18. und 20. Jahrhundert mühelos changiert.

Nachdem Rihm keine Metronomangaben gegeben hat, stellt sich für den Interpreten zunächst die Frage: wie schnell ist ein *Allegro misterioso e capriccioso*? Ein Stück, das ständig zwischen den Stilen pendelt, stellt aber auch die Frage nach der jeweils angebrachten - wir sind beim Schlüsselwort: Expressivität. „Diese Fragen“, meint Hodges, „können nur durch die Erfahrungen mehrfacher Aufführungen beantwortet werden.“

Das Ziel freilich bleibt gleich: die bewegte Form so greifbar und fassbar zu machen, dass sie uns als Hörer letztlich ergreift und erfasst. Musik als „ein Kontinuum der Kraftweitergabe“.

Kunst überhaupt besteht ja für Rihm in solcher Energieweitergabe: „Denn was wäre Melos anderes? Melos ist ja nicht Notenpunkt, sondern der Fluss dazwischen. Das ist Melodie.“

Uraufführung: 21. Juli 2007

Tiroler Festspiele Erl;

Passionsspielhaus Erl

Haydn Orchester von Bozen und Trient

Dirigent: Tito Ceccherini

Solist: Nicholas Hodges





## „CONCERTO“

„CONCERTO“ – Dithyrambe, für Streichquartett und Orchester, verzichtet bewusst auf die klassische Concerto-Form. Statt eines Dialoges zwischen dem Streichquartett und dem Orchester, womöglich über dasselbe Thema, handelt es sich hier vielmehr um einen schier manischen Monolog. Diesen führt „ein Wesen mit vier Mündern – ja, vier Köpfe und vier Mündler, ein Biest!“ (Rihm).

Diese schnelle (Vivace), dichte Musik ist lediglich 46 Musikern anvertraut, wobei „das Orchester wie ein Käfig oder eine Kammer mit offenen Fenstern ist und das Streichquartett spielt darin eben ‚Kammermusik‘. Oder auch: es ist ein Körper, in dem die Nerven (das Quartett) ‚tanzen‘.“ (Rihm).

Selbst wenn Rihm einräumt, dass er für Streichquartett immer „nervöse Musik“ geschrieben hat, so ist der hochenergetische Zustand in „CONCERTO“ doch außergewöhnlich.

Die instrumentale Anordnung in einem Streichquartett empfindet Rihm als „nackt“. Eine Nacktheit, die kein Versteckspiel duldet. Es ist quasi eine Operation am offenen Herzen.

Rihm greift auf musikalisches Material aus dem mit Ideen reich beladenen *Sechsten* (1984) und *Neunten* (1993) *Streichquartett* zurück, stellt dies aber in eine völlig neue Klangwelt, in neue Strukturen.

„Die Art, wie ich mit altem Material umgehe“, so Rihm, „entspricht meiner Arbeitsweise: ich kritisiere und kommentiere meine Musik mit meiner Musik.“

Das Streichquartett führt von Anfang bis zum Ende einen selbständigen, unabhängigen Diskurs.

Statt melodische Elemente auszuspinnen, treten die vier Solostreicher vielfach fast wie eine Rhythmusgruppe auf: gehämmerte Tonwiederholungen (martellato), perkussive Effekte (das Schlagen der Saiten mit der Bogenstange), dynamische Kontraste, *pizzicati*, *sforzatissimi* und *marcatissimi* finden sich zahlreich notiert. Weite Passagen sind gar „so schnell wie möglich“ zu spielen.

Rihm geht dabei von keiner vorgefassten architektonischen Idee aus; die musikalische Architektur entwickelt sich Schritt um Schritt, in einer Wechselwirkung von Intuition und Strategie: „Ich kann mein dialektisches, intellektuelles Denken nicht ausblenden, ebenso wenig aber auch meine Intuition. Es gibt kein Rezept für meine Methode. Musik ist für mich Lebewesen. Seine ‚Statik‘ ist nervlich.“

Dem Quartett ist das Orchester nicht im mindesten Begleiter. Zwar dringen manche figurale Abspaltungen oder rhythmische Splitter in den Orchestersatz ein. Eine wirkliche Kommunikation aber kommt nicht zustande.

Zum Schweigen gebracht wird das Quartett lediglich durch einen geballten Sforzato-Einsatz im zweiten Drittel des Werkes. Doch aus diesem orchestralen Anschlag geht das Quartett quasi unverwundet hervor, beutelt sich sozusagen ab.

Doch auch die Umklammerung durch das Orchester ist zeitlich begrenzt. Mit einer „trotzig aufsteigenden Geste“ (Alexandra M. Dielitz) zieht sich das Orchester zurück – und als ob dadurch das Quartett seine Existenzberechtigung verloren hätte (worin bestünde denn der Sinn, gegen eine

nur mehr imaginäre Wand anzuspielen?), verlieren auch die vier Solisten ihre Energie und versinken „zögernd und stockend“, pianissimo in einem resignativen d-Moll. Um auf Mozart zurückzukommen: der Tonart seines Requiems, der Tonart des Todes.

Uraufführung: 25. August 2000  
Concertgebouw, Amsterdam;  
Königl. Concertgebouw Orchester  
Dirigent: Riccardo Chailly  
Solisten: Arditti Quartet

The image displays a page of a musical score for a string quartet and orchestra. The top section, labeled 'Solo-Strichquartett', includes staves for Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vc), and Violoncello (VC). Below this, the orchestral parts are arranged in two systems: the first system contains 6 Violins I (6 VI I), 6 Violins II (6 VI II), 4 Violas (4 Vlc), and 4 Cellos (4 Vc); the second system contains 2 Contrabasses (2 Kb). The score is densely written with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Performance markings such as 'sen fard.' and 'pp' are visible. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

„CONCERTO“ – Dithyrambe für Streichquartett und Orchester © 2000 Universal Edition A.G., Wien

## Music as a “Continuum of Energy Transfer”

Wolfgang Schaufler

“Art is a tricky thing, and those who’ve gotten involved with it can’t just get on with things in peace afterwards,” writes Wolfgang Rihm in the commentary to *Sotto voce*, his “nocturne for piano and small orchestra”.

It is in a similar vein that W. A. Mozart wrote to his father from Munich in 1777: “I need only set foot in the theatre and hear voices—and oh, I’m already quite beside myself with excitement.”

Mozart and Rihm? It wouldn’t be the first time that the two of them have been mentioned in the same breath. One typically associates Rihm with the free interaction of sounds, sounds that often grow rank like plants; early on in his career (1975), Rihm has quite deliberately positioned his music within the tradition of Bruckner, Mahler and Hartmann. Mozart, on the other hand, became known as (among other things) a virtuosic musical rhetorician who was prone to develop his music in a quasi-argumentative fashion. But might their perhaps indeed be ties between the two, ties of which one can only speak *Sotto voce* (that is to say, in hushed tones)? Singling out euphoria as the sole connecting element would be simply too cheap. Euphoria, after all, is experienced by any composer who succeeds in putting his finger on that which cannot be expressed by words alone...

When Daniel Barenboim invited Wolfgang Rihm to “invent a piece into” his Mozart programs with the Berlin Philharmonic, Rihm first turned to the orchestra’s specific sound for inspiration. “How

often had I heard him (Barenboim), and afterwards those incomparable instrumentated pianissimi always stuck with me and just wouldn’t let me go. So I wrote a little nocturne-concerto in which I invested this piano-experience with contemplations on the possible or impossible invention of artistic beauty in the present.”

Rihm’s intention was to have everything develop out of itself in the most natural way possible: “Nothing more and nothing less. Of course, I try to do that in other pieces, as well. But here it acquired an increasingly unprotected quality—at least I felt this while writing it—as well as something very open: something obvious, but in such a way as to once again become cryptic. Perhaps I was on to Mozart’s trail?”

*Sotto voce* is essentially a performance indication, and a seldom-used one, at that; when it does occur, it is usually in chamber music. As long as we’re talking about Mozart: his String Quartet in D Major (K 575) contains a *Sotto voce* indication. The theme of the slow movement of Beethoven’s *Eroica* is also marked *Sotto voce*. Brahms used *Sotto voce* in the fourth movements of his 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> Symphonies, as well as in the first movement of his 1<sup>st</sup> Symphony.

From the very beginning, Rihm conjures up a *Sotto voce* atmosphere that is all his own. One could say that he blots out his predecessor’s footprints by adding a harp to a Mozart-style orchestral formation and letting the work begin in a “very quiet, lyrically flowing” manner. A cloud of sound from the solo violins floats in the upper regions and is lit up—“as if by a pointing device”, as Klaus Kropffinger puts it—by the flageolets in the harp

and a piano-sforzato in the piano part. This cloud of sound, derived from layers of seventh chords, amounts to something like the aggregate state of the composition.

Said cloud returns several times, albeit in modified form. This has to do with the intermittent, surge-like development of the piece, which occasionally grows so dense that a one-measure fortissimo cadence seems like an unsurpassable climax—until once again, the pianissimo cloud of sound “floats” back in as an arpeggio played by the piano.

As is so often the case in Rihm’s music, these compositional outbursts are virtuosically integrated into a give-and-take between the various fields of sound, so that even in the face of all the expressive energy one still feels that, here, the denser moments are not akin to sparks flying outward, but much rather like an inward glow.

World première: 22 May 1999  
Berlin Mozart Festival;  
Berliner Philharmonie  
Berlin Philharmonic Orchestra  
Conductor and soloist: Daniel Barenboim

## ***Sotto voce 2***

“I wanted to write a sister-work for the one that already existed,” says Rihm. “Or a brother-work? *Sotto voce* is a slow, relatively quiet piece. *Sotto voce 2* is something like an answer to it—another answer, so to speak, a fast movement, a motion-filled piece that whispers. It has to do with motion sequences and with velocity.”

Technically speaking, the piece presents no hurdles which any pianist capable of getting through Chopin’s Etudes respectably would need to fear. “But that’s not the point”, says Nicolas Hodges, who soloed in the work’s première: “hardly any of the works written prior to 1900 has as improvisatory, complex and subtle a form as does *Sotto voce 2*. How many concerti have been written with such a deep understanding of the preceding repertoire?” What’s more, the pianist is confronted with full of orchestration that shifts effortlessly between the 18<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries.

Since Rihm has made no metronome indications, performers are initially faced with the question: just how fast is an “Allegro misterioso e capriccioso”? A piece that constantly shifts between styles also poses the question of which style is appropriate at a given moment—which brings us to a key word: expressivity. “These questions,” says Hodges, “can only be answered by the experience one gains from playing multiple performances.”

The objective, of course, remains the same: to make the agitated form palpable and comprehensible enough that it ultimately grabs and holds on to us as listeners. Music as a “continuum of energy transfer”.

For Rihm, art as such consists in such a transfer of energy: “For what else would melody be? Melody isn’t, after all, the notes, but the flow between them. That’s melody.”

World première: 21 July 2007

Tiroler Festspiele Erl;

Passionsspielhaus Erl

Haydn Orchestra of Bolzano and Trento

Conductor: Tito Ceccherini

Soloist: Nicholas Hodges

### **“CONCERTO”**

“CONCERTO” – *Dithyrambe for String Quartet and Orchestra* consciously does without the classic concerto-form. Instead of a dialogue between the string quartet and the orchestra, possibly even over the same theme, what we have here is a positively manic monologue. It is held by “a creature with four mouths—yes, with four heads and four mouths, a beast!” says Rihm.

This fast (*vivace*) and dense music is entrusted to only 46 musicians, with “the orchestra like a cage or a chamber with open windows, and the string quartet playing chamber music inside. Or perhaps it is a body, inside which the nerves (the quartet) ‘dance’.” (Rihm).

Even if Rihm concedes that his writing for string quartet has always produced “nervous music”, the highly energetic state in “CONCERTO” is still something exceptional.

Rihm finds the instrumental configuration of the string quartet to be “naked”. A nakedness that

tolerates no games of hide-and-seek. Open heart surgery, more or less.

Rihm makes use of musical material from his idea-rich *Sixth* (1984) and *Ninth* (1993) *String Quartets*, but places this in a world of sound and in structures that are entirely new.

“The way I deal with old material,” says Rihm, “is consistent with the way I work: I criticize and comment on my own music with my own music.”

From beginning to end, the string quartet carries on an autonomous, independent discourse. Rather than elaborating on melodic elements, the four solo strings often function almost like a rhythm section: hammering note repetitions (*martellato*), percussive effects (the hitting of the strings with the stick of the bow), dynamic contrasts, *pizzicati*, *sforzatissimi* and *marcatissimi* are notated in abundance. Extended passages are even to be played “as fast as possible”.

In doing so, Rihm refrains from following any predetermined architectural concept; the musical architecture develops step-by-step from the interplay of intuition and strategy: “I can’t tune out my dialectic, intellectual thinking, but I also can’t ignore my intuition. There is no recipe for my methodology. For me, music is a living being. Even its very ‘stasis’ is of a nervous nature.”

By no means does the orchestra serve the quartet as an accompanist. Some figural fragments or rhythmic splittings-off may indeed penetrate the orchestral writing. True communication, however, fails to take place.

The quartet is silenced only by a massed *sforzato* entry by the orchestra during the second third of the piece. But the quartet emerges from this

orchestral attack more or less unscathed, sealing itself off in the process, as it were.

But even this orchestral embrace is of limited duration. With a “stubbornly rising gesture”, the orchestra pulls back—and as if, through this, the quartet had lost its right to exist (what would, after all, be the point of playing against a wall that had become something merely imaginary?), the four soloists likewise lose their energy and sink, “hesitant and faltering”, into a resigned, pianissimo D minor. By way of returning to Mozart: D minor is the key of his Requiem, the key of death.

World première: 25 August 2000  
Concertgebouw, Amsterdam;  
Royal Concertgebouw Orchestra  
Conductor: Riccardo Chailly  
Soloists: Arditti Quartet

## La musique comme communication continue de forces

Wolfgang Schaefler

« L'art est retors, et il ne le lâche plus celui qui a décidé de s'en occuper, avec ses cliques et ses claques... ». Voilà ce que Wolfgang Rihm note dans son commentaire de *Sotto voce*, sous-titré « nocturne pour piano et petit orchestre ». Sur le même ton, on relève dans une lettre de Mozart écrite à son père en 1777, alors qu'il se trouvait à Munich : « Il suffit que je sois au théâtre, que j'entende les voix, et me voilà déjà en extase ».

Mozart et Rihm ? Ce n'est pas là une association qui s'impose d'emblée. On associe en général Rihm à des sonorités qui prolifèrent comme une végétation au début (1975) et lui-même a placé consciemment sa musique dans la tradition de Bruckner, de Mahler ou de Karl Amadeus Hartmann. Mozart s'est quant à lui imposé entre autres grâce à la virtuosité de sa rhétorique musicale, en développant sa musique quasiment comme une argumentation. Cependant, ne pourrait-on trouver malgré tout des liens dont on parlerait *Sotto voce*, donc comme en sourdine ? Nommer uniquement l'euphorie du son serait un peu simple – chaque compositeur en témoigne probablement, dès qu'il réussit à nommer l'innommable...

Quand Daniel Barenboim a proposé à Rihm d'« insérer » une nouvelle pièce dans ses programmes autour de Mozart, il s'est surtout inspiré de la culture sonore du chef d'orchestre : « Combien de fois ne l'avais-je entendu, et c'étaient toujours les pianissimos, instrumentés de façon incomparable, qui me hantaient. J'ai donc écrit un petit

concerto nocturne, en chargeant de cette expérience du piano une réflexion contemporaine sur l'invention possible ou impossible de nos jours de la beauté artistique ».

Pour Rihm, la musique devait se déployer de manière naturelle et à partir d'elle-même : « Rien de plus et rien de moins. Il est vrai que j'essaie de faire cela également dans mes autres pièces. Mais ici, il y avait quelque chose de plus en plus exposé – c'est en tout cas ce que j'ai ressenti en composant, quelque chose de très ouvert, de très évident aussi ; par là, on s'approchait de nouveau d'un abîme. Étais-je peut-être sur les traces de Mozart ? »

*Sotto voce* représente au fond une indication de jeu, relativement rare, sinon dans le domaine de la musique de chambre. Et puisque nous parlons de Mozart : on trouve cette indication dans le quatuor en ré majeur KV 575. Beethoven la choisit également pour le thème du mouvement lent de l'Héroïque, et Brahms dans les quatrième et cinquième mouvements de ses 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> Symphonies, ainsi que dans le premier mouvement de sa 1<sup>ère</sup> Symphonie.

D'entrée de jeu, Rihm crée autre chose qu'une atmosphère *Sotto voce*. Il brouille en somme les traces en ajoutant à l'orchestre mozartien une harpe et en commençant l'œuvre de façon « très calme, cantabile et fluide ». Dans les registres supérieurs se suspend un nuage sonore produit par les violons solo, et qui sera « éclairci comme par un pointeur-lumière » (Klaus Kropfinger). Ce nuage est constitué à partir d'accords de septièmes superposées et représente quelque chose comme un agrégat de la composition toute entière.

Il resurgit à plusieurs reprises, sous une forme

modifiée, ce qui est dû à une progression formelle qui s'effectue par secousses, et qui se densifie à mesure, au point qu'une cadence *fortissimo* d'une seule mesure est perçue comme un point culminant insurpassable – laissant la place au nuage *pianissimo* accroché par un arpège du piano.

Ces éruptions sont réalisées de manière virtuose dans la composition, comme très souvent chez Rihm, dans un jeu alterné de champs sonores, si bien que l'auditeur sent tout de même, malgré toute l'expressivité, que ces moments de densité ne sont pas comme des étincelles qui se libèrent vers l'extérieur, mais qu'elles produisent une incandescence intérieure.

Première: 22 mai 1999

Berlin Mozart Festival ;

Berliner Philharmonie

Berlin Philharmonic Orchestra

Chef d'orchestre et soliste: Daniel Barenboim

### ***Sotto voce 2***

« Je voulais écrire une œuvre jumelle à celle qui existait déjà, dit Rihm. Œuvre-sœur ou œuvre-frère ? La première était lente, relativement calme. *Sotto voce 2* lui répond, c'est en somme une réponse différente, avec un mouvement rapide et agité, mais qui chuchote. Tout a trait à des déroulements, au mouvement et à la vitesse ».

Pour ce qui est des difficultés techniques, il n'y a pas ici d'embûches pour un pianiste qui maîtrise à peu près les *Études* de Chopin. « Ce n'est pas là l'essentiel, pourtant, comme le précise le mu-



sicien qui a créé l'œuvre, Nicolas Hodges. « Il y a peu d'œuvres avant 1900 qui ont une forme aussi complexe, libre et subtile que *Sotto voce* 2. Combien de concertos a-t-on composés qui trahissent une compréhension aussi profonde du répertoire ancien ? » De plus, le pianiste est confronté avec palette orchestrale qui passe avec aisance du 18e au 20e siècle.

Comme Rihm n'a pas noté d'indications métronomiques, l'interprète se pose tout d'abord la question : qu'est-ce qu'un *Allegro misterioso e capriccioso* ? Cependant, une pièce qui consiste en un va et vient perpétuel entre les styles, pose aussi la question de l'expressivité qui est adéquate à chacun – et c'est là où nous retrouvons ce mot-clef. « On ne peut répondre à ces questions, selon Hodges, qu'après avoir fait l'expérience de plusieurs exécutions ».

Le but reste pourtant le même : rendre plastique et saisissable une forme en mouvement, afin qu'elle nous saisisse et nous frappe. La musique, alors, est « communication continue de forces ». L'art en général se situe pour Rihm dans une telle communication d'énergies : « Qu'est-ce que serait d'autre, le *mélòs* ? Le *mélòs*, ce n'est pas la note, c'est le flux entre les notes. Voilà la mélodie ».

Première: 21 juillet 2000

Tiroler Festspiele Erl ;

Passionsspielhaus, Erl

Haydn Orchestra of Bolzano and Trento

Chef d'orchestre: Tito Ceccherini

Soliste: Nicolas Hodges

## « *CONCERTO* »

Le « *CONCERTO* », un dithyrambe pour quatuor à cordes et orchestre, renonce à dessein à la forme traditionnelle du concerto. Au lieu d'un dialogue entre le quatuor à cordes et l'orchestre, voire sur un même thème, il s'agit ici d'un monologue quasi maniaque. Il est proféré par un « être à quatre bouches – oui, quatre têtes et quatre bouches, un monstre ! » (Rihm).

Une musique rapide (*vivace*), dense, confiée à seulement 46 musiciens, où « l'orchestre est comme une cage ou une chambre aux fenêtres ouvertes, dans laquelle le quatuor fait précisément de la musique 'de chambre'. Ou bien encore : il est un corps, dans lequel les nerfs (le quatuor) dansent » (Rihm).

Même si Rihm concède qu'il a toujours écrit de la « musique nerveuse » pour le quatuor à cordes, l'état énergétique hautement concentré de « *CONCERTO* » est tout de même exceptionnel. Le dispositif instrumental du quatuor est ressenti par le compositeur comme « nu ». Une nudité qui ne tolère aucun jeu de cache-cache. C'est un peu une opération à cœur ouvert.

Rihm reprend ici des éléments tirés du 6<sup>e</sup> et 9<sup>e</sup> *Quatuors* (1984 et 1993), d'une richesse d'idées extraordinaire, mais il les place dans un monde sonore et des structures entièrement nouvelles. « La manière dont je traite ce matériau ancien correspond à ma méthode de travail : je critique et je commente ma musique au moyen même de cette musique ».

Du début à la fin, le quatuor tient un discours autonome et indépendant. Au lieu de développer

des éléments mélodiques, les quatre solistes se présentent souvent comme un groupe rythmique : répétitions martelées, effets percussifs (en frappant par exemple les cordes *col legno*), contrastes dynamiques, pizzicatos, *sforzatissimi* ou *marcatissimi* se rencontrent en grand nombre. De longs passages sont même à jouer « aussi vite que possible ».

Rihm ne part pas avec cela d'une idée de structure préconçue : l'architecture musicale se développe pas à pas, à travers une interaction entre l'intuition et la stratégie. « Je ne peux pas faire abstraction d'une pensée dialectique, intellectuelle qui est la mienne, mais pas non plus mon intuition. Il n'y a pas de recette pour ma méthode. La musique est pour moi un être vivant. Son 'statisme' relève des nerfs ».

Quant à l'orchestre, il n'accompagne aucunement le quatuor. Certaines figures ou certains fragments rythmiques pénètrent certes le tissu orchestral, mais aucune communication véritable s'établit. C'est finalement un *sforzato* de l'orchestre, au derniers tiers de l'œuvre, qui va faire taire le quatuor. Mais cette attaque ne le blessera pas, la quatuor va en somme former une poche. Même cette étreinte orchestrale est cependant limitée dans le temps. D'un geste « qui se rebiffe » l'orchestre se retire – et comme si le quatuor avait perdu par là son droit d'exister (quel sens y aurait-il à jouer contre un mur seulement imaginaire ?) les quatre cordes solistes perdent à leur tour leur énergie et retombent, « en hésitant et en s'interrompant », dans un ré mineur résigné, au *pianissimo*. Pour revenir à Mozart : c'est là la tonalité du *Requiem*, celle de la mort même.

Première: 25 août 2000  
Concertgebouw, Amsterdam ;  
Royal Concertgebouw Orchestra  
Chef d'orchestre: Riccardo Chailly  
Solistes: Arditti Quartet

350

2 Fl.  
Ob.  
Eh.  
2 Kl.  
Bkl.  
Fg.  
Kfg.  
2 Hr.  
2 Trp.  
2 Pos.  
Vibr.  
Mba.  
Schlg. 1  
Schlg. 2  
Hf. 1  
Hf. 2  
Cel.  
Klav.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 350. The score includes staves for 2 Flutes, Oboe, English Horn, 2 Clarinets, Bass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, 2 Horns, 2 Trumpets, 2 Trombones, Vibraphone, Mallet Percussion, Snare Drum, Cymbals, and Keyboard. The music is heavily annotated with performance instructions such as *al. fig.*, *p*, *pp*, *ff*, *mf*, *fz*, *rit.*, *rit. a*, *rit. b*, *rit. c*, *rit. d*, *rit. e*, *rit. f*, *rit. g*, *rit. h*, *rit. i*, *rit. j*, *rit. k*, *rit. l*, *rit. m*, *rit. n*, *rit. o*, *rit. p*, *rit. q*, *rit. r*, *rit. s*, *rit. t*, *rit. u*, *rit. v*, *rit. w*, *rit. x*, *rit. y*, *rit. z*, *rit. aa*, *rit. ab*, *rit. ac*, *rit. ad*, *rit. ae*, *rit. af*, *rit. ag*, *rit. ah*, *rit. ai*, *rit. aj*, *rit. ak*, *rit. al*, *rit. am*, *rit. an*, *rit. ao*, *rit. ap*, *rit. aq*, *rit. ar*, *rit. as*, *rit. at*, *rit. au*, *rit. av*, *rit. aw*, *rit. ax*, *rit. ay*, *rit. az*, *rit. ba*, *rit. bb*, *rit. bc*, *rit. bd*, *rit. be*, *rit. bf*, *rit. bg*, *rit. bh*, *rit. bi*, *rit. bj*, *rit. bk*, *rit. bl*, *rit. bm*, *rit. bn*, *rit. bo*, *rit. bp*, *rit. bq*, *rit. br*, *rit. bs*, *rit. bt*, *rit. bu*, *rit. bv*, *rit. bw*, *rit. bx*, *rit. by*, *rit. bz*, *rit. ca*, *rit. cb*, *rit. cc*, *rit. cd*, *rit. ce*, *rit. cf*, *rit. cg*, *rit. ch*, *rit. ci*, *rit. cj*, *rit. ck*, *rit. cl*, *rit. cm*, *rit. cn*, *rit. co*, *rit. cp*, *rit. cq*, *rit. cr*, *rit. cs*, *rit. ct*, *rit. cu*, *rit. cv*, *rit. cw*, *rit. cx*, *rit. cy*, *rit. cz*, *rit. da*, *rit. db*, *rit. dc*, *rit. dd*, *rit. de*, *rit. df*, *rit. dg*, *rit. dh*, *rit. di*, *rit. dj*, *rit. dk*, *rit. dl*, *rit. dm*, *rit. dn*, *rit. do*, *rit. dp*, *rit. dq*, *rit. dr*, *rit. ds*, *rit. dt*, *rit. du*, *rit. dv*, *rit. dw*, *rit. dx*, *rit. dy*, *rit. dz*, *rit. ea*, *rit. eb*, *rit. ec*, *rit. ed*, *rit. ee*, *rit. ef*, *rit. eg*, *rit. eh*, *rit. ei*, *rit. ej*, *rit. ek*, *rit. el*, *rit. em*, *rit. en*, *rit. eo*, *rit. ep*, *rit. eq*, *rit. er*, *rit. es*, *rit. et*, *rit. eu*, *rit. ev*, *rit. ew*, *rit. ex*, *rit. ey*, *rit. ez*, *rit. fa*, *rit. fb*, *rit. fc*, *rit. fd*, *rit. fe*, *rit. ff*, *rit. fg*, *rit. fh*, *rit. fi*, *rit. fj*, *rit. fk*, *rit. fl*, *rit. fm*, *rit. fn*, *rit. fo*, *rit. fp*, *rit. fq*, *rit. fr*, *rit. fs*, *rit. ft*, *rit. fu*, *rit. fv*, *rit. fw*, *rit. gx*, *rit. gy*, *rit. gz*, *rit. ha*, *rit. hb*, *rit. hc*, *rit. hd*, *rit. he*, *rit. hf*, *rit. hg*, *rit. hh*, *rit. hi*, *rit. hj*, *rit. hk*, *rit. hl*, *rit. hm*, *rit. hn*, *rit. ho*, *rit. hp*, *rit. hq*, *rit. hr*, *rit. hs*, *rit. ht*, *rit. hu*, *rit. hv*, *rit. hw*, *rit. hx*, *rit. hy*, *rit. hz*, *rit. ia*, *rit. ib*, *rit. ic*, *rit. id*, *rit. ie*, *rit. if*, *rit. ig*, *rit. ih*, *rit. ii*, *rit. ij*, *rit. ik*, *rit. il*, *rit. im*, *rit. in*, *rit. io*, *rit. ip*, *rit. iq*, *rit. ir*, *rit. is*, *rit. it*, *rit. iu*, *rit. iv*, *rit. iw*, *rit. ix*, *rit. iy*, *rit. iz*, *rit. ja*, *rit. jb*, *rit. jc*, *rit. jd*, *rit. je*, *rit. jf*, *rit. jg*, *rit. jh*, *rit. ji*, *rit. jj*, *rit. jk*, *rit. jl*, *rit. jm*, *rit. jn*, *rit. jo*, *rit. jp*, *rit. jq*, *rit. jr*, *rit. js*, *rit. jt*, *rit. ju*, *rit. jv*, *rit. jw*, *rit. jx*, *rit. jy*, *rit. jz*, *rit. ka*, *rit. kb*, *rit. kc*, *rit. kd*, *rit. ke*, *rit. kf*, *rit. kg*, *rit. kh*, *rit. ki*, *rit. kj*, *rit. kl*, *rit. km*, *rit. kn*, *rit. ko*, *rit. kp*, *rit. kq*, *rit. kr*, *rit. ks*, *rit. kt*, *rit. ku*, *rit. kv*, *rit. kw*, *rit. kx*, *rit. ky*, *rit. kz*, *rit. la*, *rit. lb*, *rit. lc*, *rit. ld*, *rit. le*, *rit. lf*, *rit. lg*, *rit. lh*, *rit. li*, *rit. lj*, *rit. lk*, *rit. ll*, *rit. lm*, *rit. ln*, *rit. lo*, *rit. lp*, *rit. lq*, *rit. lr*, *rit. ls*, *rit. lt*, *rit. lu*, *rit. lv*, *rit. lw*, *rit. lx*, *rit. ly*, *rit. lz*, *rit. ma*, *rit. mb*, *rit. mc*, *rit. md*, *rit. me*, *rit. mf*, *rit. mg*, *rit. mh*, *rit. mi*, *rit. mj*, *rit. mk*, *rit. ml*, *rit. mm*, *rit. mn*, *rit. mo*, *rit. mp*, *rit. mq*, *rit. mr*, *rit. ms*, *rit. mt*, *rit. mu*, *rit. mv*, *rit. mw*, *rit. mx*, *rit. my*, *rit. mz*, *rit. na*, *rit. nb*, *rit. nc*, *rit. nd*, *rit. ne*, *rit. nf*, *rit. ng*, *rit. nh*, *rit. ni*, *rit. nj*, *rit. nk*, *rit. nl*, *rit. nm*, *rit. nn*, *rit. no*, *rit. np*, *rit. nq*, *rit. nr*, *rit. ns*, *rit. nt*, *rit. nu*, *rit. nv*, *rit. nw*, *rit. nx*, *rit. ny*, *rit. nz*, *rit. oa*, *rit. ob*, *rit. oc*, *rit. od*, *rit. oe*, *rit. of*, *rit. og*, *rit. oh*, *rit. oi*, *rit. oj*, *rit. ok*, *rit. ol*, *rit. om*, *rit. on*, *rit. oo*, *rit. op*, *rit. oq*, *rit. or*, *rit. os*, *rit. ot*, *rit. ou*, *rit. ov*, *rit. ow*, *rit. ox*, *rit. oy*, *rit. oz*, *rit. pa*, *rit. pb*, *rit. pc*, *rit. pd*, *rit. pe*, *rit. pf*, *rit. pg*, *rit. ph*, *rit. pi*, *rit. pj*, *rit. pk*, *rit. pl*, *rit. pm*, *rit. pn*, *rit. po*, *rit. pp*, *rit. pq*, *rit. pr*, *rit. ps*, *rit. pt*, *rit. pu*, *rit. pv*, *rit. pw*, *rit. px*, *rit. py*, *rit. pz*, *rit. qa*, *rit. qb*, *rit. qc*, *rit. qd*, *rit. qe*, *rit. qf*, *rit. qg*, *rit. qh*, *rit. qi*, *rit. qj*, *rit. qk*, *rit. ql*, *rit. qm*, *rit. qn*, *rit. qo*, *rit. qp*, *rit. qq*, *rit. qr*, *rit. qs*, *rit. qt*, *rit. qu*, *rit. qv*, *rit. qw*, *rit. qx*, *rit. qy*, *rit. qz*, *rit. ra*, *rit. rb*, *rit. rc*, *rit. rd*, *rit. re*, *rit. rf*, *rit. rg*, *rit. rh*, *rit. ri*, *rit. rj*, *rit. rk*, *rit. rl*, *rit. rm*, *rit. rn*, *rit. ro*, *rit. rp*, *rit. rq*, *rit. rr*, *rit. rs*, *rit. rt*, *rit. ru*, *rit. rv*, *rit. rw*, *rit. rx*, *rit. ry*, *rit. rz*, *rit. sa*, *rit. sb*, *rit. sc*, *rit. sd*, *rit. se*, *rit. sf*, *rit. sg*, *rit. sh*, *rit. si*, *rit. sj*, *rit. sk*, *rit. sl*, *rit. sm*, *rit. sn*, *rit. so*, *rit. sp*, *rit. sq*, *rit. sr*, *rit. ss*, *rit. st*, *rit. su*, *rit. sv*, *rit. sw*, *rit. sx*, *rit. sy*, *rit. sz*, *rit. ta*, *rit. tb*, *rit. tc*, *rit. td*, *rit. te*, *rit. tf*, *rit. tg*, *rit. th*, *rit. ti*, *rit. tj*, *rit. tk*, *rit. tl*, *rit. tm*, *rit. tn*, *rit. to*, *rit. tp*, *rit. tq*, *rit. tr*, *rit. ts*, *rit. tt*, *rit. tu*, *rit. tv*, *rit. tw*, *rit. tx*, *rit. ty*, *rit. tz*, *rit. ua*, *rit. ub*, *rit. uc*, *rit. ud*, *rit. ue*, *rit. uf*, *rit. ug*, *rit. uh*, *rit. ui*, *rit. uj*, *rit. uk*, *rit. ul*, *rit. um*, *rit. un*, *rit. uo*, *rit. up*, *rit. uq*, *rit. ur*, *rit. us*, *rit. ut*, *rit. uu*, *rit. uv*, *rit. uw*, *rit. ux*, *rit. uy*, *rit. uz*, *rit. va*, *rit. vb*, *rit. vc*, *rit. vd*, *rit. ve*, *rit. vf*, *rit. vg*, *rit. vh*, *rit. vi*, *rit. vj*, *rit. vk*, *rit. vl*, *rit. vm*, *rit. vn*, *rit. vo*, *rit. vp*, *rit. vq*, *rit. vr*, *rit. vs*, *rit. vt*, *rit. vu*, *rit. vv*, *rit. vw*, *rit. vx*, *rit. vy*, *rit. vz*, *rit. wa*, *rit. wb*, *rit. wc*, *rit. wd*, *rit. we*, *rit. wf*, *rit. wg*, *rit. wh*, *rit. wi*, *rit. wj*, *rit. wk*, *rit. wl*, *rit. wm*, *rit. wn*, *rit. wo*, *rit. wp*, *rit. wq*, *rit. wr*, *rit. ws*, *rit. wt*, *rit. wu*, *rit. wv*, *rit. ww*, *rit. wx*, *rit. wy*, *rit. wz*, *rit. xa*, *rit. xb*, *rit. xc*, *rit. xd*, *rit. xe*, *rit. xf*, *rit. xg*, *rit. xh*, *rit. xi*, *rit. xj*, *rit. xk*, *rit. xl*, *rit. xm*, *rit. xn*, *rit. xo*, *rit. xp*, *rit. xq*, *rit. xr*, *rit. xs*, *rit. xt*, *rit. xu*, *rit. xv*, *rit. xw*, *rit. xx*, *rit. xy*, *rit. xz*, *rit. ya*, *rit. yb*, *rit. yc*, *rit. yd*, *rit. ye*, *rit. yf*, *rit. yg*, *rit. yh*, *rit. yi*, *rit. yj*, *rit. yk*, *rit. yl*, *rit. ym*, *rit. yn*, *rit. yo*, *rit. yp*, *rit. yq*, *rit. yr*, *rit. ys*, *rit. yt*, *rit. yu*, *rit. yv*, *rit. yw*, *rit. yx*, *rit. yy*, *rit. yz*, *rit. za*, *rit. zb*, *rit. zc*, *rit. zd*, *rit. ze*, *rit. zf*, *rit. zg*, *rit. zh*, *rit. zi*, *rit. zj*, *rit. zk*, *rit. zl*, *rit. zm*, *rit. zn*, *rit. zo*, *rit. zp*, *rit. zq*, *rit. zr*, *rit. zs*, *rit. zt*, *rit. zu*, *rit. zv*, *rit. zw*, *rit. zx*, *rit. zy*, *rit. zz*



## Wolfgang Rihm

Geboren 1952 in Karlsruhe, dort Kompositionsstudium bei Eugen Werner Velte, Wolfgang Fortner und Humphrey Searle; 1972/73 Studien bei Karlheinz Stockhausen in Köln, 1973-76 bei Klaus Huber in Freiburg i. Br., Musikwissenschaft bei Hans Heinz Eggebrecht. Seit 1985 Professor an der Musikhochschule Karlsruhe. Lebt in Karlsruhe und Berlin.

Born 1952 in Karlsruhe. Studied composition with Eugen Werner Velte at the Musikhochschule in Karlsruhe from 1968 to 1972, with Karlheinz Stockhausen in Cologne 1972/73, with Klaus Huber in Freiburg i. Br. from 1973 to 1976 as well as with Wolfgang Fortner and Humphrey Searle; musicological studies with Hans Heinz Eggebrecht in Freiburg i. Br. from 1973 to 1976. Since 1970 attending and since 1978 lecturer at the Darmstädter Ferienkurse. Taught from 1973 to 1978 at the Musikhochschule in Karlsruhe, 1981 in Munich. Since 1985 Professor for composition at the Musikhochschule in Karlsruhe. Lives in Karlsruhe and Berlin.

Né en 1952 à Karlsruhe. Études de composition chez Eugen Werner Velte à la Musikhochschule à Karlsruhe de 1968 à 1972, chez Karlheinz Stockhausen à Cologne 1972/73, chez Klaus Huber à Freiburg i. Br. de 1973 à 1976 ainsi qu'avec Wolfgang Fortner et Humphrey Searle; études de musicologie chez Hans Heinz Eggebrecht à Freiburg i. Br. de 1973 à 1976. Depuis 1970 participant aux Darmstädter Ferienkurse où il enseigne depuis 1978. Enseigne à la Musikhochschule à Karlsruhe de 1973 à 1978 et à Munich en 1981. Professeur de composition à la Musikhochschule de Karlsruhe depuis 1985. Habite à Karlsruhe et Berlin.



## Arditti String Quartet

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 bildete 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 160 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 verewigt. Zu den neuesten Veröffentlichungen gehören Werke von Ades, Cage, Fedele, Finsterer, Frith, Ingolfsson, 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 20<sup>th</sup> 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, Ferneyhough, Gubaidulina, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, 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 160 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, Ingolfsson, 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 at-

teindre 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 160 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 Birtwhistle (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.

[www.ardittiquartet.com](http://www.ardittiquartet.com)



## Nicolas Hodges

Nicolas Hodges wurde 1970 in London geboren. Konzertauftritte u.a. mit dem Chicago Symphony Orchestra, dem MET Orchestra, der Londoner Philharmonie, dem WDR Sinfonieorchester, dem Sinfonieorchester Luzern und dem ASKO/Schönberg Ensemble. Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Barenboim, Rundel, Saraste, Valade und Zender. Teilnahme an zahlreichen Festivals wie Witten, Darmstadt, Zürich (Tage für Neue Musik), Wien (Wien Modern) und den USA (Carnegie Hall). Mehr als 20 CD-Einspielungen. Nicolas Hodges unterrichtet an der Musikhochschule in Stuttgart.

Nicolas Hodges was born in London in 1970. Hodges's concerto engagements have included performances with the Chicago Symphony, the MET Orchestra, Philharmonia of London, WDR Symphony, Lucerne Symphony and ASKO/Schoenberg Ensemble Amsterdam, under conductors such as Barenboim, Rundel, Saraste, Valade and Zender. He has been featured in many European festivals such as Witten, Darmstadt, Zurich (Tage für Neue Musik) and Vienna (Wien Modern) and the US, including Carnegie Hall among others. An energetic recording artist, he has released more than 20 CDs. Nicolas Hodges is Professor of Piano at the Musikhochschule in Stuttgart.

Nicolas Hodges est né en 1970 à Londres. Il s'est produit en concert avec les orchestres symphoniques de Chicago, de la WDR, de Lucerne, le MET Orchestra, l'orchestre philharmonique de Londres et l'ASKO/Schönberg Ensemble. Il a également travaillé avec des chefs d'orchestre tels que Barenboim, Rundel, Saraste, Valade et Zender. Il participe régulièrement aux nombreux festivals consacrés à la musique contemporaine tels que ceux de Witten, Darmstadt, Berlin, Lucerne, Paris (Festival d'Automne), Innsbruck (Klangspuren), Bruxelles (Ars musica), Zurich (Tage für Neue Musik), Vienne (Wien Modern), BBC Proms, Tokyo (Suntory Hall) et USA (Carnegie Hall). Nicolas Hodges a réalisé de nombreux enregistrements. Il enseigne à la Musikhochschule de Stuttgart.





© Luzerner Sinfonieorchester

## Luzerner Sinfonieorchester

Als sinfonischer Klangkörper mit einem breiten und stilischer gepflegten Repertoire hat das schon 1806 gegründete Luzerner Sinfonieorchester (LSO) eine Ausstrahlung erlangt, die weit über seine Luzerner Heimat hinaus reicht. Es ist Residenzorchester im von Jean Nouvel erbauten KKL

Luzern und bietet sinfonische Abonnementsreihen mit originell konzipierten Programmen an. Außerdem begleitet es die Musikproduktionen des Luzerner Theaters.

Von 1996 – 2002 war Jonathan Nott Chefdirigent des LSO, 2004 übernahm John Axelrod diese Position. Sie beide stehen in der Nachfolge namhafter Dirigenten, die es mit ihren künstlerischen

Persönlichkeiten prägten, u.a. Marcello Viotti. Das LSO fördert zeitgenössische Musik. Es vergibt Kompositionsaufträge, z.B. an Sofia Gubaidulina, Wolfgang Rihm, Fazil Say und Benjamin Yusupov. Im Januar 2008 führte das LSO aus Anlass von Mischa Maiskys 60. Geburtstag ein Festival durch, in dem Yusupovs Cellokonzert uraufgeführt wurde und das Kammermusikprogramme u.a. mit Martha Argerich beinhaltete. Unter dem Titel „Beyond the horizon-Project JB“ lancierte das Orchester mit Jonathan Nott ein mehrjähriges Projekt. Gastspiele führten das LSO in jüngster Zeit nach Dortmund, Luxemburg und Mailand sowie an die Münchner Biennale. Im Sommer 2008 unternahm es erstmals eine Japantournee und gab - neben zehn anderen Konzerten - sein Debüt in der Suntory Hall. Im Oktober 2008 folgte das Debüt in der Londoner Barbican Hall.

As a symphonic ensemble with a broad repertoire and a stylistically assured manner of playing, the Lucerne Symphony Orchestra (LSO), founded in 1806, has achieved an artistic radiance that shines far beyond its hometown of Lucerne, Switzerland. It is the orchestra-in-residence at the KKL Lucerne, designed by Jean Nouvel, and it offers multiple subscription series with originally conceived symphonic programs. It also accompanies the music productions of the Lucerne Theatre. From 1996 to 2002, Jonathan Nott served as the LSO's head conductor, a position that was taken over by John Axelrod in 2004. Both of them thus followed in the footsteps of famous conductors—including Marcello Viotti—whose artistic personalities helped shape the orchestra.

The LSO works actively to advance contemporary music, and has commissioned pieces from composers including Sofia Gubaidulina, Wolfgang Rihm, Fazil Say und Benjamin Yusupov. In January of 2008, the LSO staged a festival in celebration of Mischa Maisky's 60th birthday, and the event included the première of Yusupov's Cello Concerto as well as chamber music programs with artists including Martha Argerich. The orchestra has also initiated a multi-year project entitled "Beyond the horizon - Project JB" with Jonathan Nott. Recent guest performances have taken the LSO to Dortmund, Luxembourg and Milan, as well as to the Munich Biennale. The summer of 2008 saw the orchestra's first Japanese tour, which included—alongside ten other concerts—its Suntory Hall debut. This was followed by their debut performance at London's Barbican Hall in October, 2008.

Fondé en 1806, riche d'un répertoire large et interprété dans un style sûr, l'Orchestre Symphonique de Lucerne a acquis un rayonnement qui dépasse largement son lieu d'origine. Il est par ailleurs orchestre en résidence au Centre de Culture et de Congrès de Lucerne, construit par Jean Nouvel, proposant dans ce lieu des séries d'abonnement très originales. Il accompagne en outre les productions du théâtre de Lucerne. Entre 1996 et 2000 Jonathan Nott a été directeur musical du LSO, et en 2004 John Axelrod lui a succédé. Tous deux s'inscrivent dans la succession de chefs célèbres, dont la personnalité artistique a marqué l'orchestre, comme Marcello Viotti. L'orchestre soutient particulièrement la musique contemporaine. Il a passé des commandes entre

autres à Sofia Goubaidouline, Wolfgang Rihm, Fazil Say et Benjamin Yousoufov. En janvier 2008, à l'occasion du 60e anniversaire de Mischa Maisky, il a organisé un festival où a été créé le concerto pour violoncelle de Yousoufov, et qui comprenait en outre des concerts de musique de chambre autour de Martha Argerich. Sous le titre de „Beyond the horizon-Project JB“, l'orchestre a lancé un projet sur plusieurs années avec Jonathan Nott.

Les tournées récentes ont mené le LSO à Dortmund, au Luxembourg et à Milan, ainsi qu'à la Biennale de Munich. En été 2008, il a entrepris sa première tournée au Japon, et il y a fait, parmi dix autres concerts, son début au Suntory Hall. En octobre 2008 a suivi son début au Barbican Hall de Londres.

[www.sinfonieorchester.ch](http://www.sinfonieorchester.ch)



### **Jonathan Nott**

Geboren in Großbritannien. Er studierte Musik an der University of Cambridge, Gesang und Flöte in Manchester und Dirigieren in London. 1989 war er Kapellmeister an der Frankfurter Oper, 1991 an der Wiesbadener Oper wo er neben allen wichtigen Werken des Repertoires auch Wagners gesamten Ring aufführte. Zur selben Zeit begann er eine enge Zusammenarbeit mit dem Ensemble Modern.

1997 bis 2002 war er Chefdirigent des Luzerner Sinfonieorchesters mit dem er regelmäßig weltweit

gastierte. Von 2000 – 2003 war er Chefdirigent des Ensemble intertemporain in Paris. Bei beiden ist er weiterhin regelmäßig Gastdirigent.

Seit 2000 ist er Chefdirigent der Bamberger Symphoniker und gastiert regelmäßig beim White Nights Festival, Edinburgh, Luzern Festival (wo er 2007 "Artiste Étoile" war) und den Salzburger Festspielen, Konzertreisen nach New York, Japan, China, Südamerika und bei den BBC Proms.

Als Gastdirigent leitete er das Royal Concertgebouw Orchestra, das NDR Sinfonie Orchester Hamburg, das Leipzig Gewandhaus Orchester, das NHK Symphony Orchestra Tokyo, das London Philharmonic Orchestra, New York Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, den Wiener, Berliner und Münchner Philharmonikern.

Born in Great Britain, Jonathan Nott studied music at Cambridge University, singing and flute in Manchester and conducting in London. Appointed Kapellmeister at Frankfurt Opera in 1989 and First Kapellmeister at Wiesbaden Opera in 1991, he conducted all the major operatic repertoire and his first complete Ring Cycle. He simultaneously began a lasting collaboration with Ensemble Modern.

From 1997–2002, he was Principal Conductor of the Lucerne Symphony Orchestra, and 2000–2003 of Ensemble intertemporain in Paris. He returns regularly to both as guest conductor.

As Chief Conductor of the Bamberg Symphony Orchestra since 2000, he has toured regularly with the orchestra to the White Nights, Edinburgh,

Lucerne Summer Festival (where he was "Artiste Étoile" in 2007) and Salzburg Festivals; New York, Japan, China, South America and the BBC Proms.

As guest conductor, Nott has worked with the Royal Concertgebouw Orchestra, the NDR Sinfonie Hamburg, the Leipzig Gewandhaus and the NHK Symphony, as well as the Philharmonia Orchestra and the Philharmonic orchestras of London, New York, Los Angeles, Munich, Berlin and Vienna.

Né en Grande-Bretagne, il étudie la musique à Cambridge, le chant et la flûte à Manchester et la direction d'orchestre à Londres. Chef à l'Opéra de Francfort en 1989, puis à l'Opéra de Wiesbaden en 1991, où il dirigera, hormis les œuvres importantes du répertoire, tout le Ring de Wagner. À cette époque il entame une collaboration étroite avec l'Ensemble Modern.

De 1997 à 2002, il a été directeur de l'Orchestre Symphonique de Lucerne, avec lequel il a fait des tournées régulières dans le monde entier. De 2000 à 2003, il a été le directeur musical de l'Ensemble intertemporain à Paris. Il est toujours chef invité de ces deux formations.

En tant que chef invité, Jonathan Nott a dirigé les orchestres du Royal Concertgebouw, de la NDR de Hambourg, du Gewandhaus de Leipzig, le NHK Symphony Orchestra de Tokyo, le London Philharmonic Orchestra, le New York Philharmonic, le Los Angeles Philharmonic, et les Philharmonies de Vienne, Berlin et Munich.



## John Axelrod

Er ist Chefdirigent des Luzerner Sinfonieorchesters und Musikdirektor des Luzerner Theaters, Erster Dirigent der Sinfonietta Cracovia, Gründer und Ehrenmitglied des von ihm gegründeten Orchestra X.

Zu John Axelrods Gastspielen zählen Konzerte mit dem ORF Radio-Sinfonieorchester Wien und dem Perkussionisten Martin Grubinger sowie seine Gastauftritte beim Orchestre de Paris, bei der Dresdner Philharmonie, beim Shanghai

Symphony Orchestra, dem London Philharmonic Orchestra, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Los Angeles Philharmonic Orchestra, dem NDR-Orchester Hannover, den Bamberger Symphonikern, an der Oper Leipzig, beim Orchestre National de Lyon, dem Gewandhaus Orchester Leipzig und beim Salzburger Mozarteum.

Seine Opernaktivitäten führten ihn mit Bernstein *Candide* (Regie Robert Carsen) ans Pariser Théâtre du Châtelet und an die Mailänder Scala. Mit Kreneks *Kehrrhaus um St. Stephan* gastierte er bei den Bregenzer Festspielen. In Luzern dirigierte er Neuproduktionen von *Kaiser von Atlantis*, *Rigoletto* (Luzern Festival), *Rake's Progress*, *Il barbiere di Siviglia*, *Evgenij Onegin*, *Idomeneo* (Luzern Festival), *Falstaff* und *Don Giovanni* (Luzern Festival).

He is Chief Conductor and Music Director of the Luzerner Sinfonieorchester and Theater Principal Guest Conductor, Guest Conductor at the Sinfonietta Cracovia and Founder and Conductor Laureate at the Orchestra X.

As a guest conductor, John Axelrod has worked with the London Philharmonic, Royal Philharmonic, Los Angeles Philharmonic (at the Hollywood Bowl), Philadelphia Orchestra, Accademia Nazionale di Santa Cecilia Orchestra, Oslo Philharmonic, Swedish Radio Orchestra, Shanghai Symphony, at Vienna's Musikverein with the Vienna Radio Symphony, Gurzenich-Orchester Köln, Berlin's Rundfunk-Sinfonieorchester, Orchestre National de Lyon, Salzburg Mozarteum, and he is regular guest of the Gewandhaus Orchestra, Orchestre de Paris, Dresden Philharmonic, NDR Radio

Philharmonie of Hannover, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Lisbon's Gulbenkian Orchestra, the Hungarian National Philharmonic, among others.

His opera activity includes the premiere performances of Bernstein's *Candide* (directed by Robert Carsen) at Paris's Théâtre du Châtelet and Milano's Teatro alla Scala and the new production of Krenek's *Kehraus um St. Stephan* at the Bregenz Festspiele. In his past seasons at the Luzerner Theater he conducted new productions of *Kaiser von Atlantis*, *Rigoletto*, *Rake's Progress* (for the Lucerne Festival), *Il barbiere di Siviglia*, *Evgenij Onegin*, *Idomeneo* (for the Lucerne Festival), *Falstaff* and *Don Giovanni* (for the Lucerne Festival).

Directeur Musical et Chef Principal de l'Orchestre Symphonique et du Théâtre de Lucerne pour la cinquième saison consécutive, John Axelrod s'est imposé comme l'un des chefs les plus en vue de la jeune génération, très recherché par les orchestres du monde entier.

Parmi les temps forts récents, il faut citer les débuts de John Axelrod avec le Philadelphia Orchestra, le Oslo Philharmonic, le Shanghai Symphony, le Vienna Radio Symphony au Musikverein de Vienne, le Gurzenich-Orchester Köln et avec le Het Brabant Orkest au Concertgebouw d'Amsterdam. John Axelrod est réinvité par le Leipzig Gewandhaus Orchestra et le Leipzig Opera, l'Orchestre de Paris, le Dresden Philharmonic, l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo. Comme chef invité, John Axelrod a également collaboré avec le Rundfunk-Sinfonieorchester de Berlin, le London

Philharmonic, le Los Angeles Philharmonic (au Hollywood Bowl), l'Orchestre National de Lyon, le Salzburg Mozarteum, le NDR Radio Philharmonie d'Hanovre, le Gulbenkian Orchestra de Lisbonne, le SWR Symphony de Stuttgart, le Hungarian National Philharmonic...

Pour l'opéra, John Axelrod a dirigé la première à Paris de *Candide* de Bernstein au Théâtre du Châtelet et à la Scala de Milan. Les saisons passées, il a donné au Théâtre de Lucerne de nouvelles productions de *Kaiser von Atlantis*, *Rigoletto*, *Rake's Progress* (pour le Festival de Lucerne), *Le Barbier de Séville*, *Eugène Onéguine*, *Idoménée* (pour le Festival de Lucerne) et *Falstaff*.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter:

All artist biographies at:

Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante:

[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)

English translation: Christopher Roth  
Traduction française: Martin Kaltenecker

**GEORGES APERGHIS**

Crosswind

Geneviève Strosser  
XASAX  
Marcus Weiss  
Pierre-Stephane Meugé**0012942KAI****MICHAEL JARRELL**

Cassandre

Astrid Bas  
Susanna Mälkki  
Ensemble intercontemporain  
IRCAM**0012912KAI**

SIRÈNES

**PHILIPPE MANOURY**Fragments pour un portrait  
Partita IChristophe Desjardins  
Susanna Mälkki  
Ensemble intercontemporain  
IRCAM**0012922KAI**

SIRÈNES

**ALBERTO POSADAS**

Liturgia fractal

Quatuor Diotima

**0012932KAI****FRANCISCO LÓPEZ**La Selva  
Belle Confusion 969  
Buildings [New York]  
Qual'at Abd'al-Salam/  
O Parladoiro Desamortuxado  
untitled**0012872KAI**

5 CD

**OLIVIER MESSIAEN**

Éclairs sur l'Au-Delà...

Wiener Philharmoniker  
Ingo Metzmacher**0012742KAI****WOLFGANG RIHM**Trios 1969-1994  
Chiffre IV • Am Horizont  
Verzeichnis – Studie  
Déploration • 2. Streichtrio  
Paraphrase • In nuce

ensemble recherche

**0012892KAI****BEAT FURRER**Konzert für Klavier und Orchester  
invocation VI • spur • FAMA VI  
retour an dich • lotófagos INicolas Hodges  
WDR Sinfonieorchester Köln  
Peter Rundel ...**0012842KAI****HELMUT LACHENMANN**Salut für Caudwell  
Les Consolations  
ConcertiniWilhelm Bruck • Theodor Ross  
SCHOLA HEIDELBERG  
WDR Sinfonieorchester Köln  
Klangforum Wien**0012652KAI**

2 CD

CD-Digipac by  
Optimal media production GmbH  
D-17207 Röbel/Müritz  
<http://www.optimal-online.de>© & © 2009 KAIROS Music Production  
[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)  
[kairos@kairos-music.com](mailto:kairos@kairos-music.com)**KAIROS**