



MANUEL HIDALGO (*1956)

- | | | |
|-------------|--|------------------|
| 1 | Beethoven/Hidalgo: Große Fuge op. 133 (1825/1992)
for orchestra | 15:03 |
| 2 | Streichquartett Nr. 2 (1993/1994) | 11:42 |
| 3 | Hacia (1980)
string quartet no. 1 | 7:20 |
| 4 | Einfache Musik (1989)
for string orchestra | 12:13 |
| 5-10 | Beethoven/Hidalgo: Sechs Bagatellen op. 126 –
„Ciclus von Kleinigkeiten“ (1823-24/2009)
for string orchestra | 20:04 |
| 5 | Andante con moto | 3:04 |
| 6 | Allegro | 3:07 |
| 7 | Andante | 2:48 |
| 8 | Presto | 4:53 |
| 9 | Quasi allegretto | 1:55 |
| 10 | Presto - Andante amabile e con moto | 4:17 |
| 1 | WDR Sinfonieorchester Köln · Lothar Zagrosek conductor | TT: 66:55 |
| 2-10 | Ensemble Resonanz | |
| 4 | Barbara Bultmann concertmaster | |
| 5-10 | Juditha Haeblerin soloviolin & concertmaster | |

Recording venues and dates: **1** Kölner Philharmonie 10.3.2006

2,4-10 Köln WDR Funkhaus 12.-15.6.2009 **3** Köln WDR Funkhaus 6.7.2009

Recording supervisors: **1** Stephan Hahn, **2-10** Michael Peschko

Sound engineers: **1** Christoph Gronarz, **2-10** Erasmus Ruppert

Engineering/Cut: Walter Platte, Thomas Kupilas

Ensemble Resonanz 2-10

Barbara Bultmann	violin	(4 concertmaster)
Gregor Dierck	violin	(2 violin I)
Tom Glöckner	violin	
Corinna Guthmann	violin	
Juditha Haerberlin	violin	(3 violin I, 5 - 10 soloviolin & concertmaster)
Christine Krapp	violin	
Anna Melkonyan	violin	
Benjamin Spillner	violin	(3 violin II)
Swantje Tessmann	violin	(2 violin II)
Raluca Matei	viola	
David Schlage	viola	
Maresi Stumpf	viola	
Tim-Erik Winzer	viola	(2 , 3)
Jörn Kellermann	violoncello	
Saskia Ogilvie	violoncello	(2)
Saerom Park	violoncello	(3)
Vladislav Ryabokon	double bass	

Producers: Harry Vogt, Barbara Fränzen, Peter Oswald

© A production of Westdeutscher Rundfunk Köln, 2009,
licensed by WDR mediagroup licensing GmbH

Graphic design: Gabi Hauser, based on artwork by Jakob Gasteiger

Publisher: Breitkopf & Härtel KG

Co-Edition KAIROS Music Production & Fundación Caja Madrid



Cuartetos de cuerda y otras pequeñeces

Música simple de Manuel Hidalgo y Ludwig van Beethoven

Patrick Hahn

Sólo una vez se ha dejado llevar: en 1983 y con motivo del estreno de su obra para orquesta *Harto* en Donaueschingen formuló por escrito una suposición. „Ya que toda percepción consciente es conocimiento, la tarea del compositor sería (...) crear música (...) como medio de conocimiento.“¹ Verbalmente esta idea suena así: “La música agudiza nuestro sistema perceptivo. La buena música pone en funcionamiento este mecanismo de tal manera que me lleva a conocerme mejor.“² El compositor también es siempre un oyente. La preposición *hacia* expresa una característica de la música de Hidalgo durante la década de los ochenta. „Desde el punto de vista de las expectativas clásicas del oyente“, escribió Friedrich Spangemacher, „la música de Hidalgo se desenvuelve en una especie de estadio del *aún-no-ha-tomado-forma*.“³ Esta apreciación resulta adecuada en muchos sentidos para el primer cuarteto de cuerda, dedicado a su padre muerto: „Tras la muerte de mi padre sentí en mí un gran vacío“, cuenta Hidalgo. „Este vacío lo llené en parte con la música.“ La muerte de su padre, médico, coincidió con la pubertad del andaluz. Y como para muchos otros jóvenes, la guitarra y las canciones pop fueron el medio con el que Hidalgo expresó inicialmente sus sentimientos. Sin embargo, las fronteras del género pronto le resultaron demasiado estrechas. De Juan-Alfonso García, organista de la Catedral de Granada, reci-

bió sus primeras clases de teoría y composición entre 1973 y 1976. Al mismo tiempo, empezó a estudiar Medicina en la Universidad de Granada. En 1976 abandonó estos derroteros y se mudó a Zúrich, para allí estudiar composición con Hans Ulrich Lehmann. En 1977 un nuevo universo se le abrió ante un altavoz: „En la radio sonaba *Accanto* [de Helmut Lachenmann]. Para mí fue un hecho sensacional, como si se abriera una puerta. [...] No tenía ni idea de quién era el compositor y escuché esa música, [...] un nuevo mundo, [un nuevo] espacio.“⁴ La decisión se tomó rápidamente: Hidalgo se hizo alumno de Lachenmann, primero en Hannover y desde 1982 en Stuttgart, donde vive en la actualidad con su mujer suiza y sus hijos.

Aunque la fascinación por el mundo sonoro de Lachenmann aflora en su primer cuarteto de cuerda, de 1980, una simple mirada a la partitura pone de manifiesto las diferencias. Lo que superficial-

¹ Manuel Hidalgo, Introducción a *Harto*, cita según www.breitkopf.com/feature/werk/1402

² Las citas, en caso de que no se indique lo contrario, están extraídas de conversaciones con el compositor en 2005 y 2009, realizadas en Stuttgart y Colonia, respectivamente.

³ Friedrich Spangemacher: *Manuel Hidalgo Al Componer*. En: Melos 2/1988, pp. 56-76, p. 56.

⁴ Cita según Hanno Ehrler: *Utopie neuer Klangräume, Sendung Deutschlandfunk*, 26.7.1995, impreso en: *Musiktexte* N° 72, (1997), p. 5 y ss. Cita según www.hanno-ehrlers.de/personen/s-hidalgo_dlf.pdf

89
4/4

C.H.
Sb
C.H.
Sb
C.H.
Sb
C.H.
Sb
C.H.

Setola *pp* (Ant. viol.)
ritard. in seconde (7)
ritard. in seconde (7)

Legno *pp* (Ant. Tron.)
Legno II *pp* (Ant. Tron.)
Legno III *pp* (Ant. Tron.)
Legno IV *pp* (Ant. Tron.)

pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp

(bar 89-91)

** Fingering - pp on Skeyard

90
4/4

Setola *pp* (Ant. viol.)
ritard. in seconde (7)
ritard. in seconde (7)

Setola cel. violone *pp* (nessa n.v.)
Setola cel. violone *pp* (nessa n.v.)
Setola cel. violone *pp* (nessa n.v.)
Setola cel. violone *pp* (nessa n.v.)

Legno II *pp* (Ant. Tron.)
Legno III *pp* (Ant. Tron.)
Legno IV *pp* (Ant. Tron.)

ritard. in seconde (7)
ritard. in seconde (7)
ritard. in seconde (7)
ritard. in seconde (7)

pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp

RITARD. → POCO MENO MOSSO

Mother's sword.

Con. sword.

(Ant. viol.)

(bar 92-95)

mente recuerda la estética lachenmaniana del ruido se fundamenta sin embargo en leyes internas completamente diferentes: como si un andaluz hablara alemán pasando por alto la gramática alemana. En *Hacia* no domina la premisa estructural del maestro ni la búsqueda de „La belleza como negación de la costumbre“, según describe Lachenmann su ideal. En Hidalgo se percibe claramente una búsqueda de la belleza por el placer de lo inusual. La partitura no viene precedida de texto explicativo alguno sobre la muy diversa notación: las instrucciones de ejecución, con términos extremadamente precisos, aparecen directamente con el texto musical. Y uno ve que en la sintaxis que articula los sucesos sonoros, no se han descartado principios como la „imitación“ o la „repetición“. Simultáneamente esta sintaxis muestra lo que sucede al tocar con arco: el rasguño del ataque, el roce con la cuerda, una música que exhibe su „suciedad“. La altura sonora „limpia“ va degradándose progresivamente a lo largo de la obra. El final acontece de repente –como si alguien hubiera arrancado los últimos compases– y el silencio que lo precede tal vez explique esta manera de concluir. „Hasta algunos años después no me puse a estudiar seriamente la música y las partituras de Lachenmann, por eso no se puede hablar de imitación. Para mí fue una nueva música que había soñado mucho tiempo pero que nunca había hecho. Y ese impulso bastó para ponerme a trabajar con esa estética sonora.“

Manuel Hidalgo, nacido en 1956 en Antequera, desconfía de aquellas mistificaciones que atribuyen a la música una superestructura casi religiosa, haya sido construida con métodos y técnicas o

amalgamada a partir de cosmovisiones y modas. „Componer, para mí, tiene mucho que ver con ‚vivencia interior‘: Nostalgias, deseos, experiencias... que no se pueden transmitir de otra forma.“ No, esta premisa no es precisamente académica. Hidalgo se opone a escuelas y sistemas, y cuando invoca a Anton Webern, no está sólo refiriéndose al precursor del serialismo sino, más bien, al creador de una nueva sintaxis que acuñó una sonoridad totalmente propia. La imaginación sonora ha sido hasta ahora el punto de partida en las composiciones de Hidalgo. Nikolaus Brass califica su lenguaje de tan „conciso, tan claro, que a muchos aterra. Una música que [...] casi se describe a sí misma, su hechura, sus elementos.“ Música de „enrevesada simplicidad“, de „incómoda comprensibilidad“. ⁵ „En mi música siempre ha habido cierta sobriedad o simplicidad de textura e ideas“, opina el propio compositor. „En todas mis obras se siente un trasfondo andaluz. Lo simple surge de mi falta de talento, de mi ignorancia, de mi incapacidad para manejar o modelar aspectos muy complejos. Escribo la música que oigo en mi imaginación. Una música simple no es mi objetivo, es el resultado inevitable.“

En el caso de la composición *Einfache Musik* (Música simple), el título alude a la finalidad de la obra, que fue concebida para Andreas Schmidt y la joven orquesta de cuerda de la Escuela de Música de Singen y, en consecuencia, tenía que ser de fácil ejecución. Por ello Hidalgo renunció

⁵ Nikolaus Brass: Materialdenken – Fetisch oder Haltung? Oder: Wie kitschig ist neue Musik. En: *MusikTexte* 9, febrero de 1985, cita según Friedrich Spangemacher 1988, p. 56.

a técnicas instrumentales y ritmos complejos y a todo aquello que innecesariamente dificultara la interpretación. Simple es también el material a partir del cual Hidalgo desarrolla su *Música simple*. La segunda menor (*mi bemol-re*), que a modo de impulso pone en marcha el acontecimiento, permanece como elemento determinante de la pieza; ya sea independientemente como motivo, o formando parte de figuras en tresillos, semicorcheas o trinos, o bien como breve apoyatura que incrementa el peso de la siguiente nota. Las repeticiones de notas –frecuentemente sincopadas– constituyen otro elemento relevante que dan a la música un cierto carácter de danza. Los pizzicatos hacen pensar vagamente en una orquesta de pulso y púa, evocando así algo andaluz. La ambigüedad tonal recuerda de lejos a la armonía del flamenco. De todo esto irrumpen tres figuras: Una línea descendente y rítmicamente diferenciada que, como clímax dramático, emerge de una música en *movimiento estático*. Entremedias se halla una figura ascendente que, por instantes, inyecta energía al evento. Y tras un *mi bemol* largamente sostenido, la obra desemboca en una reexposición alterada, se extingue con el *re* de la segunda cuerda al aire del contrabajo y revela el misterio de esta „música sencilla“: La “armonía de las cuerdas al aire” que pone en evidencia la materialidad de la orquesta de cuerda. Madera, crin, acero, resonancia. Muy simple.

Ludwig van Beethoven fue el primero en demostrar que una hechura sencilla con contenido poético no tiene que ser una contradicción. Un „Ciclus von Kleinigkeiten“ (Ciclo de pequeñeces) llamó él mismo a sus Bagatelas op. 126 escritas,

al margen de lo musical, para saldar deudas con su hermano Johann. El maestro de Bonn las compuso durante la primavera de 1824 tras la Sonata op. 111 y antes de las *Variaciones Diabelli*, su última obra para piano. Al contrario de lo que el título pudiera hacer pensar, Beethoven puso gran empeño en estas „pequeñeces“ y el ingente número de esbozos –igual que para las Bagatelas op. 33 y op. 119– deja claro que la forma pequeña se la tomaba tan en serio como la grande. Pero el opus 126 destaca incluso sobre las otras miniaturas de Beethoven, cuya unidad formal ya se aprecia por la sucesión tonal en que están ordenadas: terceras mayores descendentes. Paul Bekker, biógrafo de Beethoven, ya se dio cuenta de que los opus 119 y 126 tienen un marcado „carácter de cuarteto de cuerda“. De ahí que para Hidalgo también fuera lógico realizar una versión de tales bagatelas para orquesta de cuerda. „Las bagatelas están llenas de música pero el marco tiene algo muy pequeño. Con mi arreglo lo querido mostrar su grandeza, hacer un ‚gran Beethoven‘ a partir de pequeñeces“, explica el compositor.

Una mirada a su lista de obras manifiesta la intensa actividad de Hidalgo con el „gigante Beethoven“, cuya música –junto a la de Mozart– lo acompaña desde la niñez. Sus arreglos abarcan desde el *Scherzo* de la novena sinfonía hasta el *Heiliger Dankgesang* del opus 132 para voces, y desde la *Introducción y fuga* de la sonata „Hammerklavier“ para acordeón y orquesta hasta las *Variaciones* de la sonata para piano op. 109 para seis instrumentos.

„Una cosa es oír, leer o analizar una obra, y otra distinta cuando a toda costa se tiene que profun-

dizar en cada detalle, en cada situación musical para poder realizar el arreglo. Así se aprende muchísimo.“ Los arreglos de Hidalgo se caracterizan por una actitud respetuosa, casi humilde, hacia los originales. A Hidalgo le basta su propia instrumentación. Una provocación para los oyentes que juzgan el trabajo del adaptador según deforme el original hasta hacerlo irreconocible. „Arreglar música no es un arte“, dice Hidalgo relativizando sus propias exigencias. „Es oficio, artesanía. El incentivo para mí siempre ha radicado en la dificultad técnica de su realización. Pero como de la nueva instrumentación también surgirá una nueva música, una nueva perspectiva del original, la tarea resulta verdaderamente interesante. Al final lo que se oye son mis manías; también mi capacidad ajena. Pero la música no es por ello mía, el 99,9 % proviene de Beethoven.“ Los arreglos de Manuel Hidalgo no añaden nada a Beethoven. En este sentido están emparentados con las transcripciones de Bach que realizó Anton Webern, quien también estudió la música de su modelo a través del prisma del arreglo. „En un arreglo oímos lo mismo pero de otro modo, pudiendo descubrir así diversas capas o aspectos que nos eran desconocidos.“ En el caso de las *Bagatelas*, Hidalgo subraya la variedad de las seis piezas para piano: desde el furor orquestal al inicio de la sexta –cuya ocasionalmente mencionada semejanza con la novena sinfonia se hace aquí evidente–, hasta el canto íntimo, de música de cámara, del violín solo yendo al encuentro de algo casi utópico. Hidalgo crea un juego de finos matices entre trasfondos y primeros planos. Y consigue, incluso mediante

minúsculos añadidos –como las imitaciones en la cuarta bagatela–, aproximar al oyente al mundo sonoro de Beethoven.

Con la adaptación para orquesta de la *Gran fuga* op. 133, comenzó en 1992 el fructífero estudio que Hidalgo ha dedicado a la obra de Beethoven en forma de arreglos. „Monstruo de toda la música para cuarteto“ escribe Thomas Mann en *Doktor Faustus*, cuyo protagonista está conmovido de „cómo el defecto sensorial“ del ensordecido Beethoven „elevó su audacia intelectual y determinó el futuro del sentido de la belleza.“⁶ El cuarteto de cuerda op. 133 se publicó en 1827 con el título *Grande Fugue* y una dedicatoria dirigida al archiduque Rodolfo. „Tantôt libre – tantôt recherchée“ mandó añadir al título un Beethoven ya postrado en la cama. „La *Gran fuga* es música para grandes minorías“, opinión que también comparte Manuel Hidalgo. Durante mucho tiempo el cuarteto sólo se pudo disfrutar –incluso por los interesados en él– como “música genial para los ojos”. La historia de su recepción comenzó de verdad en el siglo XX. Un arreglo de la *Gran fuga* para orquesta de cuerda que en 1906 publicó el director Felix Weingartner alentó la idea de que, efectivamente, esta obra necesita una orquesta para dar expresión a sus contrastes dinámicos y envergadura. Importantes directores como Hans von Bülow y Hermann Scherchen también pusieron en práctica la idea de Weingartner. El mismo Beethoven ya se anticipó a todos los posteriores arreglistas con una versión para piano a cuatro manos.

⁶ Thomas Mann: *Doktor Faustus. La vida del compositor alemán Adrian Leverkühn, narrada por un amigo.*

Los timbales retumbando al inicio de la *Overtura* en la versión de Hidalgo ya avisan de que no es asunto liviano lo que aquí acaba de ponerse en movimiento. Y eso que la „gran pantalla sinfónica“ sobre la cual Hidalgo proyecta el cuarteto de cuerda apenas excede la plantilla orquestal de la época de Beethoven: una tuba que aporta su timbre mate a los metales y un arpa, entre otras cosas, indican que aquí ha trabajado alguien distinto al maestro de Bonn. Hidalgo sólo se ha injerido mínimamente en la hechura del cuarteto. Por ejemplo al inicio, cuando la figura de dos corcheas ligadas es escindida por el arpa o modulada tímbricamente por la sordina wa-wa de las trompetas. Aunque a simple vista las modificaciones más importantes consistan en omitir una repetición u octavar o doblar una voz, el arreglo de Hidalgo interpreta con frecuencia el texto original de una forma extrema. Exagera hasta lo grotesco la nitidez rítmica de Beethoven, elabora hasta el exceso cada una de las voces contrapuntísticas repartiendo los comienzos de los sujetos por la totalidad del aparato sinfónico, transformándose así la pieza para música de cámara en un virtuoso y vertiginoso concierto para orquesta.

Manuel Hidalgo concibe la *Gran fuga* como una sinfonía de cuatro movimientos. El sujeto de la fuga –marcado por los intervalos de segunda, sexta y séptima– en sus cuatro variantes es transformado por Hidalgo, sólo mediante la instrumentación, en un *allegro* con introducción, un *adagio*, un *scherzo* y un *finale* con coda. Mediante esta orquestación el cuarteto de Beethoven se hace transparente, virtualmente tangible. Y así este procedimiento artesanal se distingue de todas

aquellas aproximaciones que destierran la creación de Beethoven al reino de lo inefable y hacen hincapié en la „extraterritorialidad“ de la *Gran fuga*. En los últimos nueve compases de su arreglo, Hidalgo hace sonar de nuevo el cuarteto de cuerda al desnudo, como en el original. Él mismo explica este final como una inclinación respetuosa ante Beethoven, como una reverencia. Pero al oírlo, además sucede algo distinto: la imagen de una imponente cordillera que vemos por el telescopio se concentra repentinamente en la apacibilidad de una taberna en la que cuatro músicos tocan la cadencia final. Éste es el momento en el que uno puede sentirse conmocionado ante el monstruoso acontecimiento que ha presenciado sin haberse percatado de inmediato.

Obviamente, semejante trabajo puede llegar a dejar profundas huellas en el estilo del artista, como se constata en su Cuarteto de cuerda n° 2 (1993-94), dedicado a Helmut Lachenmann. Es la primera obra que Hidalgo compuso tras el arreglo de la *Gran fuga*: un comienzo indagatorio sobre la quinta de unas cuerdas al aire, saltos de octava que recorren el vacío, rastreo meticuloso del campo tonal. Los cuatro instrumentos de arco tañen un mismo *la* desde las cuerdas graves hasta las agudas (quien quiera podrá descubrir en los cambios tímbricos de esta reiteración el motivo principal del comienzo de la quinta sinfonía de Beethoven). Una y otra vez la música alza el vuelo con octavas y sextas en movimiento imitativo para a continuación posarse en un espacio tonal de tresillos del que quizá también sobresalga un fragmento melódico. Pero sin llevar a ninguna parte: al impulso descendente le sigue inmediatamente el

Große Fuge
nach L. van Beethoven

M. Kurlitz (1992)

Allegro

3 Fl.
3 Ob.
3 Cl.
3 Fg.
4 Horn
in F
3 Trp.
in C
12. Pn.
3. Pn.
Tuba
1. Violin
2. Violin
Viola
Vcllo
Kb.

Große Fuge © 1992 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

ascendente. El primer movimiento, *Allegro*, ataca el segundo, *Assai lento - presto*. El repertorio de gestos que aquí se percibe es similar, al comienzo de carácter apagado y, a medida que avanza el movimiento, aparecen cortantes pizzicatos con los que concluye la obra. Como sucede en *Einfache Musik*, son a menudo las cuerdas al aire quienes muestran la armonía que llevan dentro. Todo inteligible. Pero no transparente. Esta obra es como un pagaré que exige enérgicamente a la música de los últimos cincuenta años la devolución de la consonancia. Engarzar con lo parco y lo lacónico del Beethoven tardío también podría significar que su radicalismo conduce a la riqueza expresiva depurada de una 'musica povera'.

„La música es el arte más inaprensible de todos“, opina Manuel Hidalgo. „La música tiene lugar en el tiempo, y aunque hoy en día podamos oír una grabación tantas veces como queramos, lo que percibimos vuelve a tener lugar en el tiempo. Revivir el efecto que la música ha producido y lue-

go fijarlo con palabras, con conceptos rígidos, resulta para mí brutal y arriesgado. Surgen muchísimos malentendidos.“ Pero éstos quizá se puedan superar amistosamente comiendo juntos. Con un vinagre como jamás se ha podido saborear. Su extremada acidez biológica, casi corrosiva, pica en el paladar. Tras el ácido purificante se tiene la sensación de degustar bayas, madera dulce, un poco podridas. Así es el vinagre que produce el propio Manuel Hidalgo con ayuda de una 'madre' que hace muchos años trajo de España y al que añade de vez en cuando una copa de buen tinto. De lo demás se ocupan las bacterias. Un método simple. Un sabor desconcertante.

Streichquartette und andere Kleinigkeiten

„Einfache Musik“ von Manuel Hidalgo und Ludwig van Beethoven

Patrick Hahn

Einmal bloß hat er sich hinreißen lassen, eine Vermutung schriftlich zu formulieren; 1983 anlässlich der Donaueschinger Uraufführung seines Orchesterstücks *Harto*, der Titel bedeutet übersetzt „satt“ oder „überdrüssig“: „Da jede bewusste Wahrnehmung Erkenntnis ist, wäre es [...] die Aufgabe des Komponisten, Musik [...] als Erkenntnismittel zu schaffen.“¹ Im Gespräch klingt dieser Gedanke so: „Musik dient dazu, unser Wahrnehmungssystem zu schärfen. Gute Musik setzt die Maschinerie auf eine Weise in Bewegung, dass ich mich eventuell besser kennen lerne.“² Ein Komponist ist immer auch ein Hörer.

Hacia bedeutet „nach“, „hin zu“. Der Richtungs-sinn dieser spanischen Präposition drückt ein Charakteristikum für Hidalgo Musik der 1980er Jahre aus. „Vom Standpunkt klassischer Hörerwartung aus“, notierte Friedrich Spangemacher, „bewegt sich Hidalgo Musik in einer Art Stadium des ‚Noch-Nicht-Gestalt-Gewordenen‘.“³ Dieser Einschätzung entspricht innerhalb dieser CD in mehrfacher Hinsicht das erste Streichquartett, das Hidalgo seinem verstorbenen Vater widmete. „Nach dem Tod meines Vaters spürte ich in mir ein großes Loch“, erzählt Hidalgo. „Dieses Loch hat sich zum Teil mit Musik gefüllt.“ Der Tod seines Vaters, eines Mediziners, fiel zusammen mit der Pubertät des Andalusiers. Und wie für viele andere junge Menschen waren die Gitarre und Popsongs das Medium, in dem Hidalgo seinen Emp-

findungen zunächst Ausdruck verlieh. Bald jedoch wurden ihm die Grenzen des Genres zu eng. Bei Juan-Alfonso Garcia, dem Organisten der Kathedrale von Granada, nahm er von 1973-76 erstmals Theorie- und Kompositionsunterricht. Gleichzeitig begann er ein Medizinstudium an der Universität von Granada. 1976 unterbrach er den eingeschlagenen Pfad und übersiedelte nach Zürich, um bei Hans Ulrich Lehmann Komposition zu studieren. Ein neues Universum eröffnete sich ihm 1977 aus einem Lautsprecher: „Im Radio lief das Stück *Accanto* [von Helmut Lachenmann]. Und das war für mich eine Sensation, so als öffne man eine Tür. [...] Ich hatte keine Ahnung, wer der Komponist war und hörte diese neue Musik, [...] eine neue Welt, [ein neuer] Raum.“⁴ Der Entschluss war schnell gefasst: Hidalgo wurde Lachenmanns Schüler, zunächst in Hannover, ab 1982 in Stuttgart, wo

¹ Manuel Hidalgo, Einführung zu *Harto*, zit. n. www.breitkopf.com/feature/werk/1402, Link eingesehen am 04. August 2009.

² Zitate, wenn nicht anders angegeben, entstammen Gesprächen des Autors mit dem Komponisten aus den Jahren 2005 in Stuttgart und 2009 in Köln.

³ Friedrich Spangemacher: *Manuel Hidalgo Al Componer*. In: *Melos* 2/1988, S. 56-76, S. 56.

⁴ Zitiert n. Hanno Ehrler: Utopie neuer Klangräume, Sendung Deutschlandfunk, 26.7.1995, abgedruckt in: *Musiktexte* Nr. 72, (1997), S. 5f. Zit. n. www.hanno-ehrlers.de/personen/s-hidalgo_dlf.pdf, Link eingesehen am 04. August 2009.

Hidalgo heute mit seiner schweizer Frau und seinen Kindern lebt.

Liegt die Faszination für die Lachenmannsche Klangwelt in Hidalgo's erstem Streichquartett von 1980 auch offen zutage, so offenbart allerdings schon ein flüchtiger Blick in die Partitur die Unterschiede. Was oberflächlich an die geräuschhafte Ästhetik von Helmut Lachenmanns Musik erinnert, beruht auf vollkommen anderen inneren Gesetzmäßigkeiten – als spräche ein Andalusier Deutsch, ohne sich um die deutsche Grammatik zu scheeren. In *Hacia* herrscht nicht der strukturelle Ansatz des Lehrers oder die Suche nach „Schönheit als Verweigerung von Gewohnheit“, wie Lachenmann sein Ideal umschreibt. Man spürt bei Hidalgo durchaus eine Suche von Schönheit aus Lust am Ungewöhnlichen. Der Partitur steht keine ausführliche Legende mit einer elaborierten Notationsschrift voran – die Spielanweisungen sind akribisch sprachlich über den einzelnen Ereignissen notiert. Und es ist erkennbar, dass in der Syntax, nach der die Klangereignisse zusammengesetzt sind, Prinzipien wie „Imitation“ und „Wiederholung“ nicht außer Kraft gesetzt sind. Zugleich führt sie vor, was beim „Streichen“ passiert: das Schaben über den Saiten, das Kratzen des Ansatzes, eine Musik, die ihre „Unsauberkeit“ offen vor sich her trägt. Der „Ton“ wird im Laufe des Satzes zunehmend ausgehöhlt. Das Ende reißt ab, als hätte jemand die letzten Takte gestohlen. Wie es ausgeht, darüber hat die vorangegangene Pause vielleicht mehr verraten. „Erst Jahre später habe ich mich richtig mit der Musik und den Partituren von Lachenmann auseinandergesetzt – von Imitation kann also keine Rede sein. Damals war es

eine neue Musik, die längst erträumte aber nicht gemachte. Und das war für mich genug Impuls, um mit dieser Klangästhetik zu arbeiten.“

Manuel Hidalgo, 1956 in Antequera geboren, misstraut Mystifizierungen, mit denen der Musik ein quasireligiöser Überbau geschaffen wird – sei er nun aus Methoden und Techniken gezimmert oder aus Weltanschauungen und Moden geschweißt. „Komponieren hat für mich sehr viel mit ‚innerem Erleben‘ zu tun. Sehnsüchten, Wünschen, Erfahrungen, die man nicht in anderer Form vermitteln kann.“ Nein, akademisch ist dieser Ansatz nicht. Hidalgo steht quer zu Schulen und Systemen, und wenn er sich auf Anton Webern beruft, so eher nicht als einen Vorläufer des Serialismus, sondern als Schöpfer, der durch seine neue Syntax vor allem auch eine ganz eigene Klanglichkeit ausgeprägt hat. Die Klangvorstellung ist bis heute Hidalgo's Ausgangspunkt in seinen eigenen Kompositionen. Nikolaus Brass attestierte dieser Klangersprache, sie sei so „lapidar, so klar, dass vielen graust. Eine Musik, die [...] quasi sich selbst vorführt, ihre Faktur, ihre Elemente.“ Musik von einer „vertrackten Simplität“, einer „unheimlichen Verständlichkeit“.⁵ „Bei mir gab es wohl immer eine gewisse Kargheit oder Einfachheit der Textur und der Ideen“, befindet auch der Komponist selbst. „In allen meinen Stücken spürt man etwas Andalusisches im Hintergrund. Das Einfache entsteht bei mir aus meinem Untalent, aus meiner Ignoranz, aus meiner Unfähigkeit, sehr

⁵ Nikolaus Brass: Materialdenken – Fetisch oder Haltung? Oder: Wie kitschig ist neue Musik. In: *Musiktexte* 9, Februar 1985, zitiert nach Friedrich Spangemacher 1988, S. 56.

komplexe Aspekte zu steuern oder zu gestalten. Ich schreibe die Musik, die ich mir vorstellen kann. Eine einfache Musik ist für mich kein Ziel. Sie ist ein unausweichliches Resultat.“

Im Fall der Streichorchesterkomposition *Einfache Musik* umschreibt der Titel die Aufgabensstellung für die Komposition, die für Andreas Schmidt und das Streichorchester der Musikschule Singen entstand – und darum leicht zu spielen sein sollte. Hidalgo verzichtete daher auf komplizierte Spieltechniken und Rhythmen und was eine Aufführung sonst unnötig erschweren könnte. Schlicht ist auch das Material, aus dem Hidalgo seine „einfache Musik“ entwickelt. Die kleine Sekunde (es-d), die als Impuls das Geschehen in Gang setzt, bleibt das bestimmende Element für das Stück – ob in motivischer Funktion, als Wechselnote in Triolen-, Sechzehntel- oder Trillerfiguren oder als kleiner Vorhalt, der das Gewicht auf die folgende Note erhöht. Tonwiederholungen sind ein weiteres wichtiges Element, die – häufig synkopiert – der Musik etwas Tänzerisches verleihen. Die Pizzicato-Schläge lassen von fern an ein Zupforchester denken und evozieren damit etwas Andalusisches. Die tonale Ambiguität erinnert von fern an die Harmonik des Flamenco. Drei Figuren brechen daraus aus – eine absteigende Linie, die unterschiedlich rhythmisiert als dramatischer Höhepunkt innerhalb der statisch bewegten Musik erscheint. Dazwischen liegt eine aufstrebende Figur, die dem Geschehen für Augenblicke Energie injiziert. Nach einem lang ausgehaltenen „es“ mündet das Stück in eine veränderte Reprise und verklingt über der leeren D-Saite des Kontrabasses und offenbart damit

das Geheimnis dieser „einfachen Musik“: sie ist eine „Harmonie der leeren Saiten“, die das Streichorchester in seiner Materialität hervortreten lässt. Holz, Haare, Stahl, Resonanz. Ganz einfach.

Dass poetischer Gehalt und eine schlichtere Faktur kein Widerspruch sind, hat zu allererst Ludwig van Beethoven ins Bewusstsein gehoben. Einen „Ciclus von Kleinigkeiten“ nannte er seine *Bagatellen* op. 126, deren äußerer Anlass Schulden bei seinem Bruder Johann waren. Der Bonner Meister schrieb sie im Frühjahr 1824 – nach Abschluss seiner letzten Klaviersonate op. 111, noch vor der Niederschrift seines letzten Klavierwerks, den *Diabelli-Variationen*. Anders als es der Name vermuten ließe, verwendete Beethoven auf diese „Kleinigkeiten“ größte Sorgfalt und der Umfang an Skizzenarbeiten, auch zu den *Bagatellen* op. 33 und op. 119, macht deutlich, dass er die kleinere Form nicht leichter nahm als die große. Doch auch unter Beethovens Miniaturen sticht op. 126 heraus, dessen formale Geschlossenheit sich schon in der Tonartfolge der sechs Stücke zeigt: In großen Terzen steigt sie ab. Bereits dem Beethoven-Biographen Paul Bekker fiel auf, dass die Bagatellensammlungen op. 119 und op. 126 „auf fallend quartettmäßig“ geprägt sind und so lag es auch für Hidalgo nahe, die Übertragung dieser Bagatellen für ein Streichorchester vorzunehmen. „Die Bagatellen enthalten so viel Musik, doch der Rahmen hat etwas sehr Kleines. Durch meine Bearbeitung wollte ich ihre Größe zeigen, aus den Kleinigkeiten ‚großen Beethoven‘ schaffen“, erläutert der Komponist.

Ein Blick in seinen Werkkatalog offenbart Hidalgo intensive Beschäftigung mit dem „Riesen

Handwritten musical score for two systems, each with two staves. The notation includes various dynamics, articulations, and performance instructions.

System 1:

- Staff 1: Treble clef, quarter notes with accents, dynamic *f*, *Arco*, *lv.*
- Staff 2: Bass clef, eighth notes with accents, dynamic *p* to *f*, *Arco*, *lv.*

System 2:

- Staff 1: Treble clef, quarter notes with accents, dynamic *f*, *Arco*, *lv.*
- Staff 2: Bass clef, eighth notes with accents, dynamic *p* to *f*, *Arco*, *pp*

System 3:

- Staff 1: Treble clef, quarter notes with accents, dynamic *f*, *lv.*, *pp* to *f*, *lv.*
- Staff 2: Bass clef, quarter notes with accents, dynamic *f*, *pp* to *f*, *lv.*

System 4:

- Staff 1: Treble clef, quarter notes with accents, dynamic *f* to *pp*, *lv.*, *pp* to *f*, *lv.*, *f*, *al rite.*
- Staff 2: Bass clef, quarter notes with accents, dynamic *f* to *pp*, *lv.*, *pp* to *f*, *lv.*, *f*, *al rite.*

Einfache Musik (bar 111 f.) © 1989 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Beethoven“, dessen Musik ihn – neben Mozart – seit seiner Kindheit begleitet. Vom *Scherzo* der Sinfonie Nr. 9 op. 125 und dem *Heiligen Dankgesang* op. 132 für Stimmen, über *Introduktion* und *Fuge* der „Hammerklaviersonate“ op. 106 für Akkordeon und Orchester und den Variationssatz aus Beethovens *Klaviersonate* op. 109 reicht die Palette seiner Beethoven-Bearbeitungen. Als jüngstes Mitglied dieser Werkgruppe sind nun die *Bagatellen* hinzugekommen.

„Es ist eine Sache, ein Stück zu hören, zu lesen oder zu analysieren“, beschreibt Hidalgo den Reiz der Bearbeitung. „Es ist etwas anderes, wenn man unbedingt in jedes Detail, in jede musikalische Situation hinein gehen muss, um sie richtig zu bearbeiten. Dabei lernt man ungeheuer viel.“ Hidalgo Bearbeitungen zeichnen sich durch eine respektvolle, beinahe demütige Haltung gegenüber der Vorlage aus. Seine Instrumentierung ist Hidalgo Kommentar genug. Eine Provokation gegenüber den Hörern, die die Leistung des Regisseurs an dem Maß beurteilen, in dem er die Vorlage zur Unkenntlichkeit entstellt hat. „Bearbeiten ist aus meiner Sicht keine Kunst“, relativiert Hidalgo den eigenen Anspruch. „Es ist Kunstgewerbe. Der Reiz lag für mich immer darin, etwas handwerklich Schwieriges umzusetzen. Doch letztendlich muss aus der neuen Besetzung auch neue Musik entstehen, eine neue Perspektive auf das Original – das macht die Sache erst interessant. Man hört am Ende meine Manien, auch mein technisches Können, meine Erfahrung beim Instrumentieren im Umgang mit fremder Musik. Aber die Musik ist nicht von mir. Sie stammt zu 99,9 % von Beethoven.“ Manuel Hidalgo's Bear-

beitungen haben Beethoven nichts hinzuzufügen. Darin sind sie den Bach-Transkriptionen Anton Weberns verwandt, der ebenfalls die Musik seines Vorbildes durch das Prisma der Bearbeitung studierte: „Wir hören in einer Bearbeitung dasselbe, aber auf eine andere Weise und dadurch entdecken wir vielleicht verschiedene Schichten oder Aspekte, die uns bisher unbekannt waren.“ Im Falle der *Bagatellen* unterstreicht Hidalgo die Spannweite der sechs Klaviersätze – von orchestralem Furor, wie am Beginn der sechsten Bagatelle, deren gelegentlich bemerkte Nähe zu Beethovens *Neunter* nun sinnfällig wird, bis zum intimen, kammermusikalischen Gesang der Solovioline, dem nun fast etwas Utopisches zukommt. Hidalgo schafft ein fein abgestuftes Spiel von Hintergründen und Vordergründen und es gelingt ihm dabei, dass selbst winzige Hinzufügungen wie imitatorische Stimmen in der vierten Bagatelle, dem Hörer das Gefühl der Beethovenschen Klangwelt nahe legen.

Mit der Übertragung der *Großen Fuge* vom Streichquartett auf das große Orchester begann 1992 Hidalgo's fruchtbare Auseinandersetzung mit Beethoven in Form von Bearbeitungen. Vom „Monstrum aller Quartett-Musik“ liest man in Thomas Manns *Doktor Faustus*, dessen Romanfigur erschüttert ist, „wie hier das sinnliche Gebrechen“ des ertauhten Beethoven, „die geistige Kühnheit gesteigert und der Zukunft den Schönheitssinn vorgeschrieben habe.“⁶ Als *Grande Fuge*, mit einer Widmung an den Erzherzog Rudolph versehen, wurde der Streichquartettsatz 1827 publiziert: „opus 133“. „tantôt libre – tantôt recherchée“ ließ der bereits bettlägerige Beethoven den Titel

ergänzen. „Die *Große Fuge* ist eine Musik für große Minderheiten“, diese Meinung vertritt auch Manuel Hidalgo. Lange Zeit war das Quartett selbst für Interessierte nur als „geniale Augenmusik“ zu erleben – die Rezeptionsgeschichte dieses Quartettsatzes setzt im Grunde erst im 20. Jahrhundert ein. Eine 1906 veröffentlichte Bearbeitung der *Großen Fuge* für Streichorchester durch den Dirigenten Felix Weingartner nährte die Auffassung, Beethovens *Große Fuge* fordere tatsächlich ein Orchester um die dynamischen Kontraste, die Spannweite der Komposition zum Ausdruck zu bringen. Wichtige Dirigenten wie Hans von Bülow oder Hermann Scherchen folgten durch Aufführungen Weingartners Ansatz. Mit einer Fassung für Klavier zu vier Händen war Beethoven späteren Arrangeuren bereits vorausgegangen.

Schon die rollenden Pauken zu Beginn der *Overtura* von Hidalgo Version deuten an, dass sich hier kein Leichtgewicht in Bewegung setzt. Die „sinfonische Großleinwand“, auf die Hidalgo das Streichquartett projiziert, übersteigt das Instrumentarium des Orchesters der Beethovenzeit allerdings kaum: Unter anderem die Abschattung des Bläserapparats durch eine Tuba sowie eine Harfe deuten an, dass ein anderer als der Bonner Meister am Werk war. In die Faktur des Streichquartettsatzes hat Hidalgo nur gering eingegriffen. Beispielsweise zu Beginn, wenn überbunden notierte Achtelnoten von der Harfe nicht nur an-, sondern auch auseinander gerissen werden, von

⁶ Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt am Main 1990, S. 78-79.

den Trompeten mit quäkendem Wawa ausgedeutet erklingen.

Selbst, wenn die gravierendste Änderung oberflächlich in der Auslassung einer Wiederholung, in der Oktavierung oder Verdoppelung einer Stimme bestehen mag, deutet Hidalgos Bearbeitung die Vorlage oft auf extreme Weise aus. Bis ins Groteske übersteigert er die rhythmische Schärfe Beethovens, die exzessive Ausarbeitung der Einzelstimmen, wenn er die Themenköpfe durch den gesamten sinfonischen Apparat fliehen lässt – und sich das Kammermusikstück so in ein atemberaubend virtuoses Orchesterkonzert verwandelt.

Manuel Hidalgo begreift die *Große Fuge* als viersätzig Sinfonie. Die vier verschiedenen Varianten des von Sekundsritten und großen Sext- und Septimsprüngen geprägten Fugenthemas verwandelt er allein durch die Instrumentierung in ein Allegro mit Einleitung, ein Adagio, ein Scherzo und ein Finale mit Coda. Beethovens Quartett wird hier durch die Orchestrierung durchhörbar, geradezu fasslich. Dadurch unterscheidet sich dieser handwerkliche Zugang von all jenen Annäherungen, die Beethovens Schöpfung in das Reich des Unausprechlichen verbannen und die „Exterritorialität“ der *Großen Fuge* hervorheben. Für die letzten neun Takte lässt Hidalgo noch einmal das nackte Streichquartett aufscheinen. Er selbst betrachtet diesen Schluss als seine Reverenz an Beethoven, als eine Verbeugung. Doch beim Hören geschieht noch etwas anderes: Der Blick durch das Fernrohr auf ein gewaltiges Gebirge zoomt mit einem Mal in die Gemütlichkeit einer Wirtsstube, in der vier Musiker periodisch vor sich hin kadenzieren. Das ist der Moment, in dem man als Hörer geschockt

sein darf, von dem monströsen Vorgang, dem man beigewohnt hat, ohne ihn sofort zu bemerken.

Offenbar vermag eine solche Bearbeitung auch tiefere Spuren in der eigenen Handschrift zu hinterlassen, wie man am 2. *Streichquartett* (1993/1994), das er Helmut Lachenmann widmete, feststellen kann. Es ist das erste Stück, das Hidalgo nach Abschluss der *Großen Fuge* komponierte: Ein suchender Beginn über einer leeren Quinte, Oktavsprünge durchmessen die Leere, Rasterfahndung im Tonraumgebiet. Die vier Streicher reichen ein „a“ von unten nach oben durch – wer mag, darf in den klangfarblich changierenden Wiederholungen das Kopfmotiv aus Beethovens *Fünfter* entdecken. Immer wieder wird sich die Musik in imitatorisch einsetzenden Oktav- oder Sextbewegungen aufschwingen um anschließend in triolischen Figuren einen Tonraum zu festigen, vielleicht auch ein melodisches Fragment hervortreten zu lassen. Doch das führt nirgendwo hin. Der Abschwung folgt unmittelbar auf den Aufschwung. Der erste Satz *Allegro* geht attacca in den zweiten *Assai lento – Presto* über. Es ist ein ähnliches Repertoire an Gesten, das einen hier empfängt, zunächst in gedämpftem Tonfall. Im Laufe des Satzes treten schneidende Pizzicati hinzu, die das Geschehen auch beschließen. Wie in der *Einfachen Musik* sind es häufig die leeren Saiten, die jene Harmonie, die ihnen innewohnt, vorführen. Alles nachvollziehbar. Doch nicht durchsichtig. Ein Stück wie ein Schuldschein, auf dem nachdrücklich die Konsonanz von der Musik der vergangenen fünfzig Jahre zurückgefordert wird. An die Verknappungen und lakonischen Setzungen des späten Beethoven anzuknüpfen,

könnte auch bedeuten, dessen Radikalität in den geläuterten Ausdrucksreichtum einer musica povera zu überführen.

„Musik ist die unfassbarste Kunst überhaupt“, meint Manuel Hidalgo. „Musik findet in der Zeit statt, und obwohl man heute jede Aufnahme beliebig oft abspielen könnte – was wir wahrnehmen, findet wiederum in der Zeit statt. Der Wirkung, die Musik in uns hinterlässt, nachzufühlen und sie dann mit Worten, also starren Konzepten festzuschreiben, finde ich brutal und riskant. Es entstehen eine Menge Missverständnisse.“ Doch die kann man vielleicht bei einem gemeinsamen Essen beilegen. Mit einem Essig, wie man ihn nie zuvor gekostet hat. Eine extreme, biologische Schärfe, fast ätzend, beißt am Gaumen. Hinter der reinigenden Säure meint man Beeren zu schmecken, süßes Holz, leicht faulig. Solchen Essig stellt Manuel Hidalgo selbst her, mit Hilfe einer Essigkultur, die er vor vielen Jahren aus Spanien mitgebracht hat und der er ab und an glasweise guten Rotwein zuführt. Den Rest erledigen die Bakterien. Eine einfache Methode. Ein verblüffender Geschmack.

String quartets and other trifles

“Simple music” by Manuel Hidalgo and Ludwig van Beethoven.

Patrick Hahn

Only once did he allow himself to formulate a supposition in writing: in 1983, on the occasion of his orchestral piece *Harto*—the title translates as “full” or “sick of (something)”. “Since every conscious perception is knowledge, it would be [...] the job of the composer to create music [...] as a means of knowledge.”¹ In conversation, the thought sounds like this: “Music serves to sharpen our system of perception. Good music gets the machinery moving in such a way that I might better get to know myself.”² A composer is always a listener, as well.

Hacia means “towards”. The directional meaning of this Spanish preposition expresses a characteristic of the music composed by Hidalgo during the 1980s. “From the standpoint of classical listening expectations,” notes Friedrich Spangemacher, “Hidalgo’s music moves within a sort of stage of “not-yet-having-assumed-a-form.”³ This evaluation applies in several ways to the First String Quartet recorded here, which Hidalgo dedicated to his deceased father. “After my father’s death, I felt a great, gaping chasm within me,” recounts Hidalgo. “This void has since been filled up partially with music.” The death of his father, a doctor, coincided with the Andalusian composer’s teenage years. And just like lots of other young people, pop songs and the guitar were the media via which Hidalgo first expressed his feelings. Soon, however, he began to feel confined by the limits of the genre. It was from Juan-Alfonso García, organist

at the cathedral in Granada, that he obtained his initial instruction in theory and composition from 1973 to 1976. At the same time, he began studying medicine at the University of Granada. In 1976 he left the path he had initially taken and moved to Zurich to study composition with Hans Ulrich Lehmann. In 1977, a loudspeaker opened up to him a new universe: “the piece *Accanto* [by Helmut Lachenmann] was playing on the radio. And that was a sensation for me, like a door being opened up. [...] I had no idea who the composer was and I heard this music [...] a new world, [a new] space.”⁴ The decision came quickly: Hidalgo became Lachenmann’s student, first in Hannover and, from 1982, in Stuttgart, where Hidalgo lives today with his Swiss-born wife and their children.

Even if the fascination with Lachenmann’s sonic

¹ Manuel Hidalgo, Introduction to *Harto*, quoted according to www.breitkopf.com/feature/werk/1402, link checked on 4 August 2009.

² Unless otherwise indicated, quotations are taken from conversations of the author with the composer in Stuttgart (2005) and in Cologne (2009).

³ Friedrich Spangemacher: *Manuel Hidalgo „Al Componer“*. In: *Melos* 2/1988, pp. 56-76, p. 56.

⁴ Quoted according to Hanno Ehrler: “Utopie neuer Klangräume,” program on Deutschlandfunk, 26.7.1995, transcription printed in: *Musiktexte* No. 72, (1997), p. 5f. quoted according to www.hanno-ehrlar.de/personen/s-hidalgo_dlf.pdf, link checked on 4 August 2009.

102

Legno (P) *pp* Arco *poco ritardando* Legno (P) *pp*
Legno (P) *pp* Arco *p* Legno (P) *pp* Legno (P) *pp*
Legno (P) *pp* Arco *p* Legno (P) *pp* Legno (P) *pp*
Legno (P) *pp* Arco *p* Legno (P) *pp* Legno (P) *pp*

108

Pizz *p* Pizz. m. 4 Finger *p*
Pizz *p* Pizz. m. 4 Finger *p*
Pizz *p* Pizz. m. 4 F. *p*
Pizz *p* Pizz. m. 4 F. *p*

world is quite evident in Hidalgo's First String Quartet of 1980, just a fleeting glance at the work's score will reveal differences between the two composers. That which is superficially reminiscent of the noise-like aesthetics of Helmut Lachenmann's music is based on entirely different inner principles—much like an Andalusian speaking German without paying heed to German grammar. *Hacia* is not subject to the structural approach of his mentor or to the search for “beauty as the refusal of the habitual,” as Lachenmann terms his ideal. In Hidalgo's music, one does in fact sense the search for beauty in the enthusiasm for the unusual. The score is not supplied with an extensive legend with an elaborated notation—the performance indications are painstakingly noted in words above the individual events. And one sees that, in the syntax according to which the sonic events are put together, principles such as “imitation” and “repetition” are not rendered ineffective. At the same time, this syntax demonstrates what happens in “bowing”: the scraping over the strings, the scratch of the attack, a music that wears its “uncleanliness” openly on its sleeve. The “sound” is increasingly hollowed out over the course of the movement. The end breaks off as if somebody had stolen the last measures. As for how it ends, the rest before perhaps revealed more. “Only years later did I really give close attention to the music and the scores by Lachenmann—so one can't speak of imitation. At the time it was a new kind of music, one which had long been dreamed of but never made. And that was impetus enough for me to work with this sound aesthetic.”

Manuel Hidalgo, born in Antequera in 1956, distrusts the kind of mystification which provides music with a quasi-religious superstructure—be it constructed of methods and techniques or of worldviews and short-lived fashions. “For me, composing has a lot to do with ‘inner experience’. Longings, desires, experiences that you can't communicate in another form.” No, this approach isn't an academic one. Hidalgo stands at odds with schools and systems, and when he refers to Anton Webern, he thinks of him not as a precursor to Serialism, but rather as a creator who, through his new syntax, first and foremost developed a very individual way of handling sound. To this day, the inner hearing is Hidalgo's point of departure for his own composing. Nikolaus Brass says of this sonic language that it is “so lapidary that many are repulsed by it. A sort of music that [...] more or less exposes itself, its making, its elements.” Music of “convoluted simplicity,” of “uncomfortable comprehensibility.”⁵ “In my music, there has probably always been a certain bareness or simplicity of texture and ideas,” the composer himself says. “In all of my pieces, one senses something Andalusian in the background. What is simple in my music arises from my lack of talent, from my ignorance, from my inability to control or shape very complex aspects. I write the music that I am able to hear in my mind. Simple music is not a goal for me. It is an unavoidable result.”

In the case of the string orchestra composition

⁵ Nikolaus Brass: “Materialdenken – Fetisch oder Haltung? Oder: Wie kitschig ist neue Musik.” In: *MusikTexte* 9, February 1985, quoted according to Friedrich Spangemacher 1988, p. 56.

Einfache Musik [Simple Music], the title sketches out what is required of the composition, which was written for Andreas Schmidt and his young string orchestra of the music school in the town of Singen—and therefore had to be easy to play. Hidalgo thus did without complex playing techniques and rhythms, as well as anything else that could make a performance unnecessarily difficult. The material from which Hidalgo develops his “simple music” is similarly simple. The diminished second (Eb-D), which serves as an impulse to set things in motion, remains the determining element throughout the entire piece—be it as a motif, as a changing note in triplets, sixteenths or trill figures, or as a small appoggiatura which serves to increase the weight placed on the following note. Note repetitions are a further important element which—often syncopated—lend the music a dance-like quality. The pizzicato-strokes are reminiscent of an orchestra of plucked instruments from afar, thereby evoking something of an Andalusian quality. The tonal ambiguity reminds one somewhat of the harmonies found in Flamenco. Three figures break out of this—a descending line which, given various rhythms, seems to form a dramatic climax within the statically moving music. In between lies an ascending figure which injects momentary bursts of energy into the goings-on. Following a long, extended Eb, the piece settles into an altered reprise and falls silent over the open D-string of the contrabass, thereby revealing the secret of this “simple music”: it is a “harmony of open strings” which allows the string orchestra to appear in its materiality. Wood, hair, steel, resonance. Plain and simple.

The fact that poetic content and a simple construction need not be mutually exclusive was a point first made by Ludwig van Beethoven. A “Ciclus von Kleinigkeiten” [cycle of trifles] is what he called his *Bagatelles* op. 126, which the composer wrote in order to pay off a debt to his brother Johann. The “Bonn Master” wrote them in early 1824—after completing his final piano sonata op. 111, and prior to writing his final work for piano, the *Diabelli Variations*. Contrary to what the name might lead one to infer, Beethoven took great care in composing these “trifles”, and the extensiveness of the sketches—as with those for the *Bagatelles* op. 33 and op. 119—makes clear that he took this minor form no less seriously than major forms. But even among Beethoven’s miniatures, op. 126 stands out for the formal unity shown even in the sequence of keys used in the six pieces: their keys descend by major thirds. It was Beethoven biographer Paul Becker who first noticed that the Bagatelle collections op. 119 and op. 126 were “conspicuously quartet-like,” and so Hidalgo thought it logical to transcribe these Bagatelles for string orchestra. “The Bagatelles contain so much music, but the form has something quite smallish about it. Through my arrangement, I wanted to show their greatness, to create ‘great Beethoven’ from these trifles,” the composer explains.

A glance at his catalogue of works reveals Hidalgo’s intense interest in the “Beethoven the giant,” whose music—alongside that of Mozart—has accompanied him since childhood. His Beethoven arrangements range from the *Scherzo* of the Symphony No. 9 op. 125 to the *Heiliger Dankgesang* op. 132 for voices, and from the *Introduction* and

Fugue of the *Hammerklavier* Sonata op. 106 for accordion and orchestra to the variation movement from Beethoven's Piano Sonata op. 109. The latest addition to this group of works is the *Bagatelles*.

"It is one thing to hear, read or analyse a piece," says Hidalgo on his love of arranging. "It is something else entirely if you absolutely have to go into each detail, into each musical situation, in order to arrange it just right. In doing so, you learn an incredible amount." Hidalgo's arrangements are characterized by a respectful, almost humble attitude towards the originals. Providing new instrumentation is enough for Hidalgo. A provocation for listeners who judge the contribution of a stage director by the extent of unrecognizability to which he has distorted the original. "Arranging is not, in my view, an art," says Hidalgo by way of minimizing his own ambitions. "It is a craft. My attraction to it was always the challenge of doing something requiring a high degree of skill. But in the end, new instrumentation must necessarily give rise to new music, a new perspective on the original—that is what makes it interesting to begin with. In the end, one hears my manias, as well as my technical ability and my experience in providing the instrumentation for music by others. But the music is not by me. 99.9% of it is by Beethoven." Manuel Hidalgo's arrangements have nothing to add to Beethoven. They are related to the Bach transcriptions of Anton Webern, who also studied the music of his role model through the prism of arrangement: "In an arrangement, we hear the same things, but in a different way—and through this we might discover various layers or aspects which were unknown to us before." In the case

of the *Bagatelles*, Hidalgo underlines the breadth of the six piano movements—from orchestral furor, as in the beginning of the sixth Bagatelle which occasional kinship with Beethoven's *Ninth Symphony* now becomes clear, to the intimate, chamber music-like singing of the solo violin, which is lent something almost utopian. Hidalgo manages a finely nuanced play of backgrounds and foregrounds, and in doing so he succeeds in having even minute additions—such as imitative voices in the fourth Bagatelle—suggest to the listener the feeling of Beethoven's world of sound.

With the transcription of the *Grosse Fuge* ("Great Fugue") from a string quartet to a symphony orchestra score, 1992 marked the beginning of Hidalgo's fruitful involvement with Beethoven in the form of arrangements. One reads in Thomas Mann's *Doktor Faustus* of the "monster of all quartet music," with his main protagonist being shocked at "how here, the sensory ailment" of the deaf Beethoven, "heightened his intellectual daring and thus determined the future of how beauty would be ascertained and regarded." The movement for string quartet was published as a *Grande Fugue*, with a dedication to Archduke Rudolph, in 1827: "opus 133." "tantôt libre – tantôt recherché" were the words which the already bedridden Beethoven had the title supplemented. "The *Grosse Fuge* is music for grand minorities," and this opinion is shared by Manuel Hidalgo. For a long time, the quartet could be experienced even by connoisseurs as mere "ingenious music for the eyes"—the history of this quartet movement's reception essentially began only in the 20th century. A string orchestra arrangement of the *Grosse Fuge*, pub-

lished in 1906 by the conductor Felix Weingartner, nourished the view that Beethoven's *Grosse Fuge* actually did require an orchestra in order to lend adequate expression to the dynamic contrasts and breadth of the composition. Important conductors including Hans von Bülow and Hermann Scherchen followed Weingartner's approach in their performances. Beethoven himself had already foreshadowed these latter arrangers with his own piano version for four hands.

The rolling tympani at the beginning of the *Overture* of Hidalgo's version imply that what is being set in motion here is no lightweight affair. Even so, the "large symphonic screen" upon which Hidalgo projects the string quartet hardly exceeds the instrumentation of an orchestra from Beethoven's day: Things like the shading of the wind section sound by a tuba and the harp provide clues that someone other than the master from Bonn was at work here. Hidalgo interfered only slightly in the inner workings of the string quartet scoring. An example of this would be the beginning, where tied eight-notes in the harp part are not only pulled together, but also torn apart, played by the trumpets with a mewling "wa-wa."

Even if the most severe changes are superficially embodied in the omission of a repeat, in the octaving or doubling of a voice, Hidalgo's arrangement often interprets the original in a way that is extreme. He exaggerates Beethoven's rhythmic sharpness to a grotesque extent, the individual voices are highlighted to the point of overexposure as the beginnings of the themes fly about throughout the symphonic apparatus, and the chamber music work is thus transformed into a breath-

taking orchestral concerto.

Manuel Hidalgo treats the *Grosse Fuge* as a four-movement symphony. Simply through his instrumentation, he transforms the four different variants of the fugue theme, characterized by steps in seconds and leaps spanning augmented sixths and sevenths, into an Allegro prefaced by an introduction, an Adagio, a Scherzo and a Finale with coda. Here Beethoven's quartet becomes audible, virtually tangible, via the orchestration. In this, the arranger's technical approach is different from all those other approaches that banish Beethoven's creation to the realm of the unspeakable and emphasize the "ex-territoriality" of the *Grosse Fuge*. For the final nine measures, Hidalgo once again allows the naked string quartet to shine through. He himself regards this conclusion as his personal reverence to Beethoven, as a sort of respectful bow. But while listening, one perceives something else: how the telescopic view of an enormous mountain range all at once zooms into the cosiness of a country inn, in which four musicians play cadences repeatedly and at regular intervals. This is the moment at which the listener may feel free to be shocked—by the monstrous process that one has just observed without having immediately taken note of it.

Evidently, such an arrangement is also capable of leaving rather deep traces in one's own handwriting, as can be seen in Hidalgo's *Streichquartett Nr. 2* (1993/1994), which the composer dedicated to Helmut Lachenmann. It is the first piece that Hidalgo wrote after having completed his *Grosse Fuge* arrangement: a searching beginning over an open fifth, octave leaps spanning the

emptiness, a dragnet moving through the tonality. The four string instruments pass an “a” from above to below—those who so desire may discover the initial motif of Beethoven’s *Fifth* in the oscillating tonal colour of these repetitions. Again and again, the music rises up in leaps of octaves and sixths that begin imitatively until a range of notes in triplet-figures is finally established, and perhaps even a melodic fragment is allowed to emerge. But that leads nowhere: the descent follows immediately upon the heels of the ascent. The first movement, *Allegro*, makes an attacca transition to the second, *Assai lento – Presto*. One is greeted here by a similar repertoire of gestures, first in hushed notes. The movement eventually sees the appearance of edgy pizzicato which eventually also conclude the events. Like in the *Einfache Musik*, it is often the open strings that execute the harmony lying within them. Everything is comprehensible. But not transparent. A piece like a certificate of indebtedness bearing the energetic demand—addressed to the music of the past fifty years—that consonance be returned. Taking up the abbrevia-

tions and laconic scoring of the late Beethoven could also mean parlaying his radicalism into the refined expressive richness of a “*musica povera*”.

“Music is the least graspable art form of all,” says Manuel Hidalgo. “Music takes place within time, and although today one can play every recording as often as one likes, that which we perceive still takes place within time. I find reliving the effect music has upon us and then defining it with words—i.e., static concepts—to be brutal and risky. This gives rise to quite a few misunderstandings.” But these can perhaps be put aside by sharing a meal together. Served with a vinegar like one has never tasted before. An extreme, organic sourness of nearly corrosive strength bites at your palate. Behind the cleansing acid, one thinks one tastes berries, sweet wood, a bit overripe. This is the kind of vinegar that Manuel Hidalgo makes himself, with the help of a vinegar culture that he brought with him from Spain many years ago and which he occasionally adds to individual glasses of good red wine. The rest is done by the bacteria. A simple method. An intriguing taste.

Quatuors à cordes et autres bagatelles

La « musique simple » de Manuel Hidalgo et Ludwig van Beethoven

Patrick Hahn

Une seule fois, il s'est laissé entraîner à formuler une hypothèse par écrit : c'était en 1983, à l'occasion de la création à Donaueschingen de sa pièce d'orchestre *Harto*, dont le titre signifie « repu » ou « lassé » : « Comme toute perception consciente relève d'une connaissance nouvelle [...], la mission du compositeur serait de créer une musique [...] qui soit un moyen de connaissance. »¹ Au cours d'une conversation, cette idée sera reformulée ainsi : « La musique sert à affiner notre système perceptif. Une bonne musique mettra en mouvement ce mécanisme d'une manière qui me permettra de me connaître mieux moi-même. »² Le compositeur est toujours également un auditeur.

Hacia signifie « après » ou « vers ». Le sens directionnel de cette préposition espagnole résume un trait caractéristique de la musique de Hidalgo dans les années 1990. Si l'on part de des attentes d'écoute classiques, comme le notait Friedrich Spangemacher, « la musique de Hidalgo évolue au stade de 'ce qui n'a pas pris forme encore'. »³ Remarque à laquelle correspond de différentes manières le premier quatuor à cordes ici enregistré, que Hidalgo a dédié à la mémoire de son père. « Après la mort de mon père j'ai ressenti un grand vide », raconte le compositeur. Ce vide s'est rempli pour une bonne partie de musique ». La mort du père, qui était médecin, coïncida avec la puberté du jeune andalou. Comme pour beaucoup d'autres adolescents, la guitare et la chanson de

variété représentaient le moyen d'expression immédiat pour Hidalgo. Bientôt, les limites de ce genre devinrent cependant trop étroites. C'est avec Juan-Alfonso Garcia, l'organiste de la cathédrale de Grenade, qu'il prit pour la première fois des leçons d'écriture et de composition en 1973-76, tout en entreprenant des études de médecine à l'université. En 1976, il dévia de ce chemin et s'installa à Zurich pour étudier la composition avec Hans Ulrich Lehmann. Un autre univers s'ouvrit à lui en 1977, grâce à un haut-parleur : « À la radio on diffusait *Accanto* [de Helmut Lachenmann]. C'était pour moi quelque chose de sensationnel, comme si une porte s'ouvrait [...]. Je n'avais aucune idée qui pouvait être le compositeur et j'écoutais cette musique, qui était un nouveau monde, un nouvel espace. »⁴ La décision fut prise aussitôt : Hidalgo devint élève de

¹ Manuel Hidalgo, Introduction à *Harto*, cité d'après www.breitkopf.com/feature/werk/1402, lien vérifié le 4 août 2009.

² Sauf mention contraire, les citations proviennent d'entretiens avec le compositeur, en 2005 à Stuttgart et en 2009 à Cologne.

³ Friedrich Spangemacher, *Manuel Hidalgo's Al Componer*. Melos 2/1988, p. 56.

⁴ Cité d'après Hanno Ehrler, « Utopie neuer Klangräume », émission sur Deutschlandfunk, 26.7.1995, repris dans *Musiktexte* Nr. 72, (1997), p. 5f. Cité d'après. www.hanno-ehrlers.de/personen/s-hidalgo_dlf.pdf, lien vérifié le 4 août 2009.

Lachenmann, à Hanovre d'abord, puis à Stuttgart à partir de 1982, où Hidalgo habite actuellement avec sa femme, qui est suisse, et ses enfants.

Si la fascination pour le monde sonore de Lachenmann apparaît très clairement dans le 1^{er} Quatuor à cordes en 1980, un regard même rapide sur la partition révèle les différences : ce qui rappelle en surface l'esthétique bruitiste de Lachenmann repose sur un système de règles tout autre, un peu comme si un andalou voulait parler allemand sans se soucier de la grammaire allemande. Dans *Hacia* le point de départ structurel du professeur ou son idéal de la recherche d'une « beauté comme refus de l'habitude » ne prédomine aucunement. On sent tout à fait chez Hidalgo une recherche de la beauté à partir du plaisir de ce qui est inhabituel. La partition n'est pas précédée de longues explications sur un système de notation élaboré : les modes de jeu sont indiqués de façon très détaillée par des mots dans le cours de l'œuvre. Et l'on voit très bien qu'au sein de la syntaxe qui articule les événements sonores, les principes de l'imitation ou de la répétition ne sont pas mis hors jeu. En même temps, elle met en avant « ce qui se passe » quand un archet « passe » sur une corde – le raclement, le crissement au moment de l'attaque, et la musique ne cache aucunement ses « impuretés ». Au cours du mouvement, le « son » est de plus en plus évidé et s'interrompt brusquement à la fin, comme si quelqu'un avait volé les dernières mesures. Quant à la fin de l'histoire, le silence qui précède nous en révélera peut-être davantage. « Ce n'est que des années après que je me suis vraiment confronté aux partitions et à la musique de Lachenmann – on ne saurait donc

parler d'imitation. À l'époque c'était une musique nouvelle, celle que j'avais rêvée longtemps sans l'écrire. Et c'était pour moi une impulsion suffisante pour travailler avec cette esthétique sonore ».

Manuel Hidalgo se méfie des mystifications avec lesquelles on produit une superstructure quasi religieuse pour la musique, qu'elle soit fabriquée à partir de méthodes et de techniques, ou agglutinée à partir de visions du monde et de modes. « Composer a beaucoup à voir pour moi avec un 'vécu intérieur'. Avec des nostalgies, des désirs, des expériences qu'on ne peut transmettre sous une autre forme ». Certes, ce point de départ n'est pas académique. Hidalgo se pose en biais par rapport aux écoles et aux systèmes, et quand il se réclame d'Anton Webern, ce n'est pas en tant qu'il fut précurseur du sérialisme, mais en tant que créateur d'une nouvelle syntaxe qui a suscité avant tout une manière sonore singulière. La vision du son fournit jusqu'à aujourd'hui le point de départ de la composition chez Hidalgo. Nikolaus Brass a remarqué que son langage était « si lapidaire, si clair, que beaucoup prennent peur. Une musique qui [...] s'exhibe quasiment elle-même, sa facture et ses éléments ». Musique donc d'une « simplicité retorse », dont la compréhension « ne met pas à l'aise ».⁵ « Il y a toujours eu chez moi ce caractère parcimonieux ou une simplicité des textures et des idées », constate le compositeur lui-même. « Dans toutes mes pièces, on sent quelque chose d'andalou à l'arrière-plan. Cette simplicité

⁵ Nikolaus Brass, « Materialdenken – Fetisch oder Haltung? Oder: Wie kitschig ist neue Musik », *MusikTexte* 9, février 1985, cité d'après Friedrich Spangemacher 1988, p. 56.

naît chez moi de mon 'non talent', de mon ignorance, de mon incapacité à gérer ou à former des aspects très complexes. J'écris une musique que je peux me représenter. Une musique simple ne représente pas un but en soi pour moi. Elle constitue le résultat inéluctable ».

Dans le cas de la composition pour orchestre à cordes *Einfache Musik* (« musique simple ») le titre décrit le projet d'une composition destinée à Andreas Schmidt et à l'orchestre à cordes du conservatoire de Singen, et dont l'exécution devait donc être facile. Hidalgo a ainsi renoncé aux modes de jeu et aux rythmes compliqués, à tout ce qui pourrait rendre inutilement difficile une exécution. Le matériau est lui aussi sobre : une seconde mineure (*mi* bémol, *ré*) comme impulsion de base du discours, et qui le détermine par la suite – sous forme motivique, comme balancement en triolets, doubles croches et trilles, ou comme *appoggiature* qui déplace le poids sur la note suivante. Les répétitions de notes constituent un autre élément important, et, souvent syncopées, donnent à la musique un air dansant. Les grands *pizzicatos* font penser de loin à un orchestre de cordes pincées, évoquant l'Andalousie. L'ambiguïté tonale peut rappeler l'univers harmonique du flamenco. Trois gestes se détachent : une ligne descendante, différemment rythmée, qui apparaît comme un point culminant dramatique dans une musique aux mouvements statiques. Au milieu, une figure ascendante, qui injecte par instant une énergie propre au discours. Après une longue tenue sur *mi* bémol, la pièce débouche sur une réexposition modifiée et s'éteint sur la corde de *ré* à vide de la contrebasse, révélant ainsi le se-

cret de cette « musique simple » : son harmonie est celle des cordes à vide, faisant apparaître l'orchestre à cordes dans sa matérialité. Du bois, des crins, de l'acier, des résonance. Tout simplement.

C'est chez Beethoven que l'on prend conscience pour la première du fait qu'une facture simple et un contenu poétique ne sont pas incompatibles. Beethoven a désigné ses *Bagatelles* op. 126 comme « un cycle de petites choses », par ailleurs écrites pour éteindre des dettes contractées auprès de son frère Johann. Le maître de Bonn les composa au printemps 1824, après l'achèvement de sa dernière sonate pour piano, l'opus 111, et avant la composition de sa dernière œuvre pour piano, les *Variations Diabelli*. Malgré ce que pourrait laisser penser l'intitulé, Beethoven a mis beaucoup de soin à élaborer des « bagatelles », et l'ampleur des esquisses qui se rapportent aux op. 33 et 119 montre qu'il ne prend pas la forme brève plus à la légère que la grande. Parmi toutes ces miniatures, le cycle de l'opus 126 se détache en particulier par une conception formelle qui apparaît dans la succession des tonalités : elles s'enchaînent par tierces majeures descendantes. Paul Bekker avait déjà remarqué que les recueils de l'opus 119 et 126 « rappellent fortement l'écriture pour quatuor », ce qui a pu inciter Hidalgo à écrire sa version pour orchestre à cordes. « Ces bagatelles contiennent tellement de musique, dit le compositeur, pourtant leur cadre est très restreint. À travers ma transcription, j'ai voulu montrer leur grandeur, créer à partir de ces petites choses du 'grand Beethoven' ».

En regardant le catalogue de Hidalgo on s'aperçoit de sa confrontation intense avec ce « géant », dont la musique, à côté de celle de Mozart, l'a

138

The image shows a handwritten musical score for five staves, labeled I (m.o.), II (m.o.), Va. (m.o.), Vc. (m.o.), and Kl. The score is for bar 138 of 'Sechs Bagatellen' and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Staff I (m.o.): Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 3/4. It features a melodic line with slurs and dynamic markings like *sf* and *ff*. There are also some handwritten annotations above the staff.

Staff II (m.o.): Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 3/4. It features a melodic line with slurs and dynamic markings like *sf* and *ff*.

Staff Va. (m.o.): Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 3/4. It features a melodic line with slurs and dynamic markings like *sf* and *ff*.

Staff Vc. (m.o.): Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 3/4. It features a melodic line with slurs and dynamic markings like *sf* and *ff*.

Staff Kl.: Bass clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 3/4. It features a melodic line with slurs and dynamic markings like *sf* and *ff*.

Sechs Bagatellen (bar 138) © 2009 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

accompagné dès son enfance. La palette de ses transcriptions et adaptations de Beethoven va du scherzo de la *Neuvième* jusqu'au « Chant de reconnaissance » du *Quatuor* op. 132 pour voix, d'une version pour accordéon et orchestre d'« Introduction » et « fugue » de la sonate « Hammerklavier » op. 106 jusqu'au mouvement à variations de la Sonate op. 109. Dernière en date de la série, sa version des *Bagatelles*.

« C'est une chose d'écouter une pièce, de la lire ou de l'analyser, voilà comment Hidalgo tente de décrire le charme d'une transcription. Une autre, c'est de se plonger absolument dans chaque détail, dans chaque situation, pour la transposer exactement. On apprend alors énormément ». Les transcriptions de Hidalgo se caractérisent par une attitude respectueuse, presque pieuse par rapport au modèle. Pour Hidalgo, l'instrumentation est en soi un commentaire suffisant. C'est là une provocation pour des auditeurs qui ne perçoivent le travail d'un metteur en scène que s'il a déformé son modèle jusqu'à le rendre méconnaissable. « Transcrire n'est pas un art, à mon avis », dit Hidalgo, en relativisant son approche. C'est de l'artisanat d'art. Ce qui m'a toujours stimulé à cet égard, c'est de transformer quelque chose de difficile quant à sa facture. Mais en fin de compte, le nouvel effectif devra aussi produire une nouvelle musique, une nouvelle perspective sur l'original, et voilà ce qui rend la chose intéressante. On entend à la fin mes manies, mon savoir technique également, mon expérience de l'instrumentation d'une musique de quelqu'un d'autre. Mais elle n'est pas de moi. Elle est à 99,9% de Beethoven ». Les transcriptions de Manuel Hidalgo

n'ont rien à ajouter à Beethoven, et elles sont proches en cela des transcriptions de Bach réalisées par Anton Webern, qui a également étudié la musique de son grand modèle à travers le prisme de l'adaptation : « Nous entendons dans une transcription la même chose, mais autrement et nous découvrons peut-être ainsi différents aspects ou couches qui nous étaient restés inconnus ». Dans le cas des *Bagatelles*, Hidalgo souligne toute l'étendue de ces six pièces pour piano, qui va de la fureur orchestrale, comme au début de la 6^e, dont la proximité avec la *Neuvième*, que l'on avait déjà remarquée à l'occasion, frappe maintenant immédiatement, jusqu'au chant intime, proche de la musique de chambre, du violon solo, qui sonne presque de manière utopique. Hidalgo crée tout un jeu de dégradés subtils entre arrière et premier plan et même d'infimes ajouts, comme les voix en imitation dans la 4^e, restent proches alors pour l'auditeur du monde sonore beethovenien.

En transcrivant la *Große Fuge* (« Grande Fugue ») du quatuor à l'orchestre à cordes, Hidalgo avait entamé en 1992 sa confrontation si fructueuse avec Beethoven sous forme d'adaptations. On peut relire ici les lignes au sujet de ce « monstre de toute la musique pour quatuor » dans le *Doktor Faustus* de Thomas Mann, dont le protagoniste est profondément ému par la manière dont « l'infirmité des sens » qui a atteint un Beethoven devenu sourd aurait « accru l'audace spirituelle et prescrit à l'avenir son sens de la beauté ». C'est sous le titre français de *Grande Fugue* que l'œuvre fut publiée en 1827 avec une dédicace à l'archiduc Rodolphe et le numéro « opus 133 », titre auquel Beethoven, déjà alité, fit ajouter la mention « tantôt

libre – tantôt recherchée ». Hidalgo pense quant à lui que « la *Grande Fugue* est une musique pour de grandes minorités ». Pendant longtemps, le quatuor n'existait même pour les mélomanes intéressés que sous forme d'une géniale musique pour les yeux – au fond, l'histoire de la réception de ce mouvement ne commence qu'au 20^e siècle. Une version pour orchestre à cordes publiée en 1906 par Felix Weingartner renforça l'idée que la *Grande Fugue* exigeait en effet un orchestre pour rendre justice aux contrastes dynamiques et l'ampleur de la composition. Des chefs d'orchestre importants comme Hans von Bülow ou Hermann Scherchen ont ensuite œuvré dans le sillage de Weingartner. En établissant une version pour piano à quatre mains, Beethoven avait précédé ses futurs arrangeurs.

Dès le début, les roulements de timbales de l'*Overtura* indiquent dans la version de Hidalgo que ce n'est pas un poids léger qui se lève ici. Le « grand écran symphonique » sur lequel Hidalgo projette le quatuor à cordes dépasse cependant à peine l'orchestre de l'époque beethovénienne, même si les ombres et les nuances qu'apportent le tuba et la harpe signalent que c'est quelqu'un d'autre que le maître de Bonn qui est à l'œuvre. Mais Hidalgo est peu intervenu dans le texte lui-même, comme au début par exemple, où les croches liées sont non seulement reliées mais aussi déchirées, quand les trompettes les rendent avec le coassement des sourdines wa-wa.

Même si les modifications les plus importantes consistent superficiellement dans l'omission d'une répétition, d'une octavation ou d'un redoublement, l'adaptation de Hidalgo interprète

souvent l'original de manière extrême : la précision rythmique de Beethoven est accusée de façon grotesque et le rendu des différentes voix est presque excessif ; ailleurs, la tête d'un thème fuit à travers tout l'appareil symphonique, si bien que cette œuvre pour musique de chambre devient un concerto pour orchestre d'une virtuosité à couper le souffle.

Manuel Hidalgo comprend la *Große Fuge* comme une symphonie en quatre mouvements. Les différentes variantes du thème de la fugue, marqué par des intervalles de seconde et des sauts de sixte et de septième, devient, grâce à la seule instrumentation, un allegro avec introduction, un adagio, un scherzo et un finale avec coda. À travers l'orchestration, le quatuor devient transparent pour l'écoute, presque facile à saisir. En cela, cette approche artisanale se distingue de toutes celles qui exilaient la création beethovénienne dans le domaine de l'ineffable en soulignant le caractère « extraterritorial » de la *Grande Fugue*. Pour les neuf dernières mesures, Hidalgo fait apparaître fugitivement la quatuor à cordes seul : lui-même considère cette fin comme une révérence devant Beethoven. À l'écoute pourtant, quelque chose d'autre se passe : le télescope qui visait un massif de montagne capte d'un coup le doux confort d'une pièce d'auberge où quatre musiciens font leurs cadences à tour de rôle. C'est le moment où l'auditeur pourra être choqué par le processus monstrueux auquel il a assisté sans s'en être rendu compte sur le coup.

Apparemment, une telle adaptation peut aussi laisser des traces plus profondes dans l'écriture d'un compositeur, comme on le voit dans le

Streichquartett Nr. 2 (1993/1994) que Hidalgo a dédié à Helmut Lachenmann. C'est la première pièce écrite après la transcription de la *Grande Fugue* : un début tâtonnant au-dessus d'une quinte à vide, des sauts d'octaves qui sondent la profondeur, des grilles jetées sur l'espace sonore. Les quatre instruments se passent un la de bas en haut – et si l'on a envie, on peut découvrir dans les timbres changeants le motif du début de la *Cinquième* de Beethoven. À plusieurs reprises, la musique s'élançera avec des mouvements d'octave ou de sixte, en imitation, pour fixer ensuite un espace sonore avec des triolets, alors qu'un fragment mélodique pourra se détacher, sans mener nulle part. La descente suit aussitôt l'élan. Le premier mouvement, *Allegro*, s'enchaîne *attacca* à un *Assai lento – presto*. Un répertoire semblable de gestes accueille ici l'auditeur, d'abord sur un ton retenu. Dans le cours du mouvement, des pizzicatos tranchants s'y ajouteront, et qui vont également conclure. Comme dans *Einfache Musik*, ce sont souvent les cordes à vide qui mettent en avant l'harmonie qui leur est inhérente. On peut tout suivre, mais rien n'est transparent. C'est une pièce comme une lettre de change où l'on vous réclame de restituer d'urgence la consonance de la musique des cinquante dernières années. Se référer directement aux laconismes et aux compressions du dernier Beethoven pourrait signifier également de récupérer cette radicalité au profit de la richesse expressive purifiée d'une « *musica povera* ».

« La musique est en soi l'art le plus incompréhensible » dit Hidalgo. La musique a lieu dans le temps, et même si nous pourrions aujourd'hui la réécouter à volonté – ce que nous percevons a de nouveau lieu dans le temps. Essayer de ressentir la trace que la musique laisse en nous pour la décrire ensuite avec des mots, donc des concepts figés, je trouve cela brutal et risqué. Une foule de malentendus naît ainsi ». Mais peut-être est-il possible de les lever en allant dîner ensemble. Avec un vinaigre tel qu'on ne l'avait jamais goûté auparavant. Une acidité biologique, extrême, presque chimique, qui ravage le palais. On pense percevoir derrière elle un goût de baies, un bois sucré, légèrement moisi. Manuel Hidalgo produit lui-même ce vinaigre, grâce une culture qu'il a rapporté d'Espagne il y a longtemps et qu'il arrose de temps à autre d'un bon verre de vin rouge. Les bactéries se chargent du reste. Une méthode simple. Un goût sidérant.

Manuel Hidalgo

Manuel Hidalgo nace en Antequera (Andalucía) en 1956. Estudia teoría y composición con Juan Alfonso García, organista de la Catedral de Granada. De 1976 a 1979, estudia composición con Hans Ulrich Lehmann en el Conservatorio de Zurich, posteriormente continúa sus estudios con Helmut Lachenmann, primero en Hannover y más tarde en Stuttgart, de 1979 a 1984. Desde 1981, reside en Stuttgart, donde trabaja como compositor.

Manuel Hidalgo wurde 1956 in Antequera, Andalusien, geboren. Studium der Theorie und Komposition bei Juan-Alfonso García, dem Organisten der Kathedrale von Granada; von 1976 bis 1979 studierte er Komposition bei Hans Ulrich Lehmann am Konservatorium in Zürich und, von 1979-1984, schließlich auch bei Helmut Lachenmann – zunächst in Hannover, später in Stuttgart. Seit 1981 lebt und arbeitet Manuel Hidalgo als freischaffender Komponist in Stuttgart.

Spanish composer Manuel Hidalgo was born in the Andalusian town of Antequera in 1956. He initially studied theory and composition with Juan-Alfonso García, the organist at the Cathedral of Grenada; from 1976 to 1979 he studied composition with Hans Ulrich Lehmann at the Zurich Conservatory, after which he went on to study with Helmut Lachenmann from 1979 to 1984—first in Hannover and then in Stuttgart. Since 1981, Manuel Hidalgo has lived in Stuttgart as a freelance composer.

Manuel Hidalgo est né en 1956 à Antequera, en Andalousie. Etudes de théorie et de composition avec Juan-Alfonso García, organiste de la cathédrale de Grenade. De 1976 à 1979, il a étudié la composition avec Hans Ulrich Lehmann au Conservatoire de Zurich, puis de 1979 à 1984 avec Helmut Lachenmann, d'abord à Hanovre puis à Stuttgart. Depuis 1981, Manuel Hidalgo vit et travaille comme compositeur indépendant à Stuttgart.



Ensemble Resonanz

El Ensemble Resonanz representa a una nueva generación de músicos que construyen un puente desde la tradición hasta el presente buscando el contraste y la conexión entre los viejos maestros y los contemporáneos. Estos músicos se dedican con pasión a la creación y desarrollo de un nuevo repertorio para cuerda y a la interpretación actualizada de obras clásicas.

Como punto de unión entre una orquesta de cámara y un conjunto de solistas, el Ensemble Resonanz está presente en los programas de las más importantes salas de conciertos y festivales

de música contemporánea. Es invitado a conciertos y festivales nacionales e internacionales, y durante sus giras ha entusiasmado al público en India, Sri Lanka, Pakistán, Israel y Egipto o Copenhague, Nueva York y México.

A partir de 2010 el Ensemble Resonanz contará con la intensa colaboración de Jean-Guihen Queyras como "Artist in Residence". El ensemble trabaja regularmente no sólo con eminentes solistas y directores, sino también con artistas audiovisuales, directores escénicos, actores, pintores y escultores. En los últimos años éstos han

sido Ingo Metzmacher, Fazil Say, Kaija Saariaho, Falk Richter, Matthias Goerne, Roger Willemsen, Renaud Capuçon, Bill Morrison, Tabea Zimmermann, Helmut Lachenmann, Peter Rundel y el RIAS Kammerchor entre otros.

Desde 2002 el Ensemble Resonanz tiene su sede en Hamburgo, donde actúa como "Ensemble in Residence" en la Laeiszhalle Musikhalle habiendo instaurado con gran éxito el ciclo de conciertos "Resonanzen". Ya en su octava temporada como catalizador de la vida musical hanseática, enriquece su programa lleno de contrastes combinando obras raras y clásicas de siglos anteriores con música contemporánea, encargos o estrenos mundiales.

Das Ensemble Resonanz repräsentiert eine neue Generation von Musikern: Sie spannen den Bogen von Tradition zu Gegenwart und suchen den Kontrast und die Verbindung zwischen alten und zeitgenössischen Meistern. Mit Leidenschaft widmen sie sich der Förderung und Entwicklung neuen Streicherrepertoires und der zeitgemäßen Interpretation klassischer Werke.

Als Schnittstelle zwischen Kammerorchester und Solistenensemble ist das Ensemble in den Abonnementreihen der führenden Konzerthäuser ebenso vertreten wie auf Festivals für Neue Musik. Es gastiert auf Bühnen und Festivals im In- und Ausland und begeisterte auf Konzertreisen durch Indien, Sri Lanka und Pakistan, Israel und Ägypten sowie von Kopenhagen über New York bis Mexiko, sein Publikum.

Ab 2010 beginnt das Ensemble Resonanz eine intensive Zusammenarbeit mit Jean-Guihen

Queyras als Artist in Residence. Weitere Partner des Ensembles sind nicht nur namhafte Solisten und Dirigenten, sondern auch Medienkünstler, Regisseure sowie darstellende und bildende Künstler. In den letzten Jahren waren dies u.a. Ingo Metzmacher, Fazil Say, Kaija Saariaho, Falk Richter, Matthias Goerne, Roger Willemsen, Renaud Capuçon, Bill Morrison, Tabea Zimmermann, Helmut Lachenmann, Peter Rundel und der RIAS Kammerchor.

Beheimatet ist das Ensemble Resonanz seit 2002 in Hamburg, wo es als Ensemble in Residence der Laeiszhalle Musikhalle Hamburg mit großem Erfolg die Konzertreihe Resonanzen etabliert hat. Als Katalysator des Musiklebens bereichert dieses kontrastreiche Programm mit seiner Vernetzung von Raritäten und Klassikern früherer Jahrhunderte mit Neuer Musik, Auftragsarbeiten oder Uraufführungen nun in der achten Saison die Hansestadt.

The Ensemble Resonanz represents a new generation of musicians: they bridge the gap between tradition and contemporary music and seek to contrast as well as to connect old masters with modern composers. With passion they dedicate themselves to the promotion and development of new string repertoire and an up-to-date interpretation of classical works.

Performing both as a chamber orchestra and as an ensemble of soloists, the ensemble is well represented in the subscription programs of leading concert halls as well as on modern music festivals. It conducts regular concert tours in Germany and abroad and inspired and enraptured audiences in

India, Sri Lanka, Pakistan, Israel and Egypt as well as in Copenhagen, New York and Mexico.

Starting in 2010, the Ensemble Resonanz will closely work together with Jean-Guihen Queyras, who is to become "Artist in Residence". Other partners of the ensemble not only include renowned soloists and conductors but also media performers, stage directors, actors, and artists. Among them in the last years were Ingo Metzmacher, Fazil Say, Kaija Saariaho, Falk Richter, Matthias Goerne, Roger Willemsen, Renaud Capuçon, Bill Morrison, Tabea Zimmermann, Helmut Lachenmann, Peter Rundel and the RIAS chamber choir.

In 2002, the Ensemble Resonanz settled in the Laeiszhalle Musikhalle Hamburg, where it is "Ensemble in Residence" and established the highly successful concert program "Resonanzen". This is the eighth season that it has enriched the musical life of Hamburg as a catalyst by offering striking contrasts in its programs and combining rare and classical works of former centuries with modern music, newly commissioned works and premiere performances.

L'Ensemble Resonanz représente une nouvelle génération de musiciens qui établit un lien entre la tradition et le présent, en cherchant le contraste et l'écho entre les maîtres anciens et contemporains. Avec passion, ils se dévouent au développement d'un nouveau répertoire pour cordes et à une interprétation actuelle des œuvres classiques.

L'ensemble se situe à l'intersection entre l'orchestre de chambre et l'ensemble de solistes et il est présent aussi bien sur la scène des salles de concerts prestigieuses que dans les festivals de

musique contemporaine. Il est invité dans les lieux de concert et festivals en Allemagne et à l'étranger, et il a enthousiasmé le public lors de tournées en Inde, au Sri Lanka et au Pakistan, en Israël et en Egypte, à Copenhague, New York ou au Mexique. À partir de 2001, l'Ensemble Resonanz entame une collaboration intense avec Jean-Guihen Queyras comme artiste en résidence. Parmi les autres partenaires figurent non seulement de solistes et chefs de renom, mais aussi des artistes média, des metteurs en scène et artistes plasticiens. Ces dernières années, on comptait parmi eux Ingo Metzmacher, Fazil Say, Kaija Saariaho, Falk Richter, Matthias Goerne, Roger Willemsen, Renaud Capuçon, Bill Morrison, Tabea Zimmermann, Helmut Lachenmann, Peter Rundel et le RIAS Kammerchor.

L'Ensemble Resonanz est basé depuis 2002 à Hambourg, où il est en résidence à la Laeiszhalle Musikhalle Hamburg, pour y assurer avec un succès croissant une série de concerts. Catalyseur de la vie musicale, son programme riche en contrastes, qui en est à sa huitième saison, tisse des liens entre des œuvres rares et les classiques des siècles précédents et la musique de notre temps, des commandes et des créations.

www.ensembleresonanz.com

WDR Sinfonieorchester Köln

La Orquesta Sinfónica de la WDR de Colonia fue fundada en 1947 dentro de lo que entonces era la NWDR (radio del noroeste de Alemania) hoy llamada WDR (radio del oeste de Alemania). Ha tenido como directores titulares a Christoph von Dohnányi, Zdenek Macal, Hiroshi Wakasugi, Gary Bertini y Hans Vonk. La orquesta ha alcanzado renombre por sus interpretaciones del repertorio clásico-romántico y, sobre todo, de la música del siglo XX. Semyon Bychkov es su director titular desde la temporada 1997/98.

1947 entstand das WDR Sinfonieorchester Köln im damaligen Nordwestdeutschen Rundfunk (NWDR), nun: Westdeutscher Rundfunk. Zusammenarbeit mit den Chefdirigenten Christoph von Dohnányi, Zdenek Macal, Hiroshi Wakasugi, Gary Bertini und Hans Vonk. Neben der Pflege des klassisch-romantischen Repertoires machte sich das WDR Sinfonieorchester Köln vor allem durch seine Interpretationen der Musik des 20. Jahrhunderts einen Namen. Chefdirigent des WDR Sinfonieorchesters Köln ist seit der Saison 1997/98 Semyon Bychkov.

The orchestra was founded in 1947 in Cologne as part of what was then the North-West German Radio (NWDR) and is now the West German Radio (WDR). It has worked under the principal conductors Christoph von Dohnányi, Zdenek Macal, Hiroshi Wakasugi, Gary Bertini and Hans Vonk. In addition to playing classical and Romantic repertoire, the WDR Symphony Orchestra Cologne has made a special name for itself in the interpretation of 20th-century music. Semyon Bychkov has been the orchestra's principal conductor since the 1997/98 season.

L'orchestre symphonique de la WDR de Cologne a été fondé en 1947 au sein de la NWDR, la radio nord-ouest allemande, aujourd'hui rattachée à la radio ouest-allemande (WDR). L'orchestre a travaillé avec des chefs tels que Christoph von Dohnányi, Zdenek Macal, Hiroshi Wakasugi, Gary Bertini et Hans Vonk. En plus du répertoire classique et romantique, l'orchestre doit sa réputation à ses interprétations de la musique du XX^e siècle. Depuis la saison 1997/98, Semyon Bychkov est à la tête de l'orchestre symphonique de la WDR.

www.wdr.de/radio/orchester/sinfonieorchester

Lothar Zagrosek

Nacido en 1942 en Baviera, Alemania. Estudió con Hans Swarovsky, István Kertész, Bruno Maderna y Herbert von Karajan. Ha sido director titular de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena, director musical de las óperas de París, Leipzig y Stuttgart, y consejero artístico de la Junge Deutsche Philharmonie. Desde 2006 es director titular de la Konzerthausorchester Berlin. Sus grabaciones han ganado el Edison Prize, Prix Reine Elisabeth y Deutsche Schallplattenpreis.

Geboren 1942 in Bayern, Deutschland. Studium bei Hans Swarovsky, István Kertész, Bruno Maderna und Herbert von Karajan. Chefdirigent des Radio-Symphonieorchesters Wien. Musikalischer Leiter der Opern von Paris, Leipzig und Stuttgart und Künstlerischer Berater der Jungen Deutschen Philharmonie. Derzeit Chefdirigent des Konzerthausorchesters Berlin. Seine Einspielungen wurden mit dem Edison Prize, dem Prix Reine Elisabeth und dem Deutschen Schallplattenpreis ausgezeichnet.

Born in 1942 in Germany, he studied conducting under Hans Swarovsky, István Kertész, Bruno Maderna and Herbert von Karajan. He was General Music Director of the Stuttgart State Opera, Paris Grand Opéra, Leipzig Opera, Principal Conductor of the Vienna Radio Symphony Orchestra and Artistic Advisor to the German Youth Philharmonic. Since 2006, he has been Chief Conductor of the Konzerthausorchester Berlin.

His recordings have been the recipients of awards like the Edison Prize, the Prix Reine Elisabeth and the The German Record Critics' Award.

Né en 1942 en Bavière, Allemagne. Etudes avec Hans Swarowsky, Istvan Kertes, Bruno Maderna et Herbert von Karajan. Chef de l'Orchestre symphonique de la radio de Vienne. Directeur musical des opéras de Paris, Leipzig et Stuttgart et conseiller artistique de la Junge Deutsche Philharmonie. Actuellement chef principal du Konzerthausorchester Berlin. Ses enregistrements ont été distingués par le Edison Prize, le Prix Reine Elisabeth et le Deutscher Schallplattenpreis.

Todas las biografías de los artistas en:
Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter:

All artist biographies at:
Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante:

www.kairos-music.com

Traducción al español: Juan García
Traducción al español de las biografías en alemán:
Maite Bachero
English translation: Christopher Roth
Traduction française: Martin Kaltenecker

ALBERTO POSADAS

Liturgia fractal

Quatuor Diotima

0012932KAI**HELMUT LACHENMANN**

Les Consolations

Wilhelm Bruck · Theodor Ross
 SCHOLA HEIDELBERG
 WDR Sinfonieorchester Köln
 Klangforum Wien
 Johannes Kalitzke

0012872KAI 2CD**FRANCISCO LÓPEZ**

La Selva
 Belle Confusion 969
 Buildings [New York]
 Qual'at Abd'al-Salam/
 O Parladoiro Desamortuxado
 untitled

0012872KAI 5CD**BEAT FURRER**

Konzert für Klavier und Orchester
 invocation VI · spur · FAMA VI
 retour an dich · lotófagos I

Nicolas Hodges
 WDR Sinfonieorchester Köln
 Peter Rundel ...

0012842KAI**MAURICIO SOTELO**

Wall of Light -
 Music for Sean Scully

musikFabrik
 Stefan Asbury · Brad Luman

0012832KAI**ELENA MENDOZA**

Nebelsplitter

ensemble recherche
 Jürgen Ruck · Guillermo Anzorena
 ensemble mosaik · Enno Poppe
 Konrad von Coelln
 Christoph Rabbels · Duo 10
 Aperto Piano Quartet

0012882KAI**JOSÉ M. SÁNCHEZ-VERDÚ**

Alqibla
 La rosa y el ruiseñor
 Elogio del horizonte
 Ahmar-aswad
 Paisajes del placer y de la culpa

0012782KAI**HÉCTOR PARRA**

Knotted Fields · Impromptu
 Wortschatten
 L'Aube assaillie
 Abîme – Antigone IV
 String Trio

ensemble recherche

0012822KAI**KURTÁG'S GHOSTS**

J.S. Bach, György Ligeti,
 Ludwig van Beethoven,
 Pierre Boulez, Frédéric Chopin,
 Franz Liszt, Olivier Messiaen,
 Karlheinz Stockhausen ...

Marino Formenti

0012902KAI 2CD