

HELMUT LACHENMANN (1935)

- | | | |
|------------|---|--------------|
| 1 | NUN (1997-99)
Musik für Flöte, Posaune, Orchester mit Männerstimmen
*Ersteinspielung | 38:53 |
| 2 | Notturmo (Musik für Julia) (1989)
für kleines Orchester mit Violoncello solo | 19:00 |
| TT: | | 58:13 |

- | | |
|---|---|
| 1 | Gaby Pas-Van Riet flute
Michael Svoboda trombone
Neue Vocalsolisten Stuttgart
WDR Sinfonieorchester Köln
Jonathan Nott |
| 2 | Andreas Lindenbaum violoncello
Klangforum Wien
Hans Zender |

NUN

Vielleicht so etwas wie ein „Parergon“ zu meiner Mädchen-Oper

Zwei Klangquellen – unter ambivalenten Aspekten zugleich homogen und heterogen, nicht so ohne weiteres zusammenpassend: – Posaune und Flöte/Baßflöte – (mit Resonanzen aus zwei Konzertflügeln), 8 Männerstimmen – alle erzeugen Töne, und Luft, Zweiklänge, Vibrationen, Schwebungen, Rattern, Konsonanzen. Und rattern und sprechen – und japsen, Orchester mit 4 Oboen, 3 Flöten, 3 Klarinetten, zwei Kontrafagotten (unterbeschäftigt), 4 Hörner, drei Trompeten, keinen Posaunen, 2 Tuben, die in der Tiefe rappeln, zwei Klavieren, Gitarre-Harfe, Streicher („Perforateure“), 3 Schlagzeuger, rappeln, (Fellwirbel, – und schwingen China-Becken durch die Luft, dämpfen aus und vorzeitig ab („japsen“) und: halten aus.

Musik – zum Aushalten, ist nicht zum Aushalten.

Ein Orchester mit vielen Unisono-Quellen

Es ist immer wieder auf andere Weise – jedes Mal das gleiche:

Musik, nicht als Text, nicht als diskursiver Verlauf, gar als klingendes Drama, – eher eine Art künstliches und als Produkt einer komplexen Spekulation zugleich transzendentes Natur-Schauspiel, als „reine“ Präsenz – (Das sind allerdings Wort-Hülsen, die schlecht an das erinnern, was sie nicht mehr zu nennen, zu fassen wagen bzw. imstande sind. Begriffe, die es abzurufen und zugleich im Blick auf die Sache selbst auszustreichen gilt.):

Sie zu beschwören, ohne dabei in schlecht besinnliche „meditative“ Idyllen, bzw. idyllische Standards zu verfallen, gehört zu meinen zentralen Utopien –

Ihre Wünschbarkeit/Stringenz/existenzielle Notwendigkeit, „Wahrheit“ ist hienieden nicht zu trennen von ihrer Unmöglichkeit, wegen der Standardisiertheit aller Mittel, auf der ihre Verwirklichung, ihre Anpeilung, Ihre Ins-Werk-Setzung verwiesen ist.

Aber: alles soll/wird in dieser wie auch immer vermittelten Präsenz berührt, erlöst, befreit sein.

Kann man Erfahrungen, deren Unmöglichkeit, deren Verschüttetheit man sich bewusst macht, vermitteln durch den Kampf gegen diese Unmöglichkeiten, Verschüttetheiten (= Unfreiheiten)???

Wer bin ich? Was ist das: das ich, das solche Suche, solches Abenteuer, solchen Kampf gegen die Materie auf sich nimmt??

„Das Ich ist kein Ding, sondern ein Ort“ (Kitaro Nishida – aber ich bin kein Buddhist, und auch kein Zen-Mönch, sondern ein Anfänger in allem, auch im Komponieren des jeweilig konzipierten Stücks.)

Das Wasser wäscht das Wasser nicht – das Feuer verbrennt das Feuer nicht – der Schmerz selbst tut nicht weh. Der Genuss genießt nicht, Das Hören hört nicht. das Leben lebt nicht – und so lebt es. Das Ich ist nicht das ich. Musik ist nicht Musik, ist Nicht-Musik: die einzige Musik, die den Namen in seiner emphatischen Bedeutung verdient. Musik sei Nicht Musik?? Sondern?? Ja – sondern. Komponieren heißt: sondern.

Utopien kompositorisch zu beschwören, bedeutete für meinen Mechanismus stets: ihre Verschüttetheit. Und das was – nicht zufällig – sie verschüttet hat. Oder zu verschütten droht, in den Griff zu nehmen.

Helmut Lachenmann (Skizze)

NUN

Musik für Flöte, Posaune und Orchester mit Männerstimmen (1997–99)

Michael Struck-Schloen

„Erfahren bedeutet, das Tatsächliche als solches zu erkennen; ohne alles Mitwirken des Selbst nach Maßgabe des Tatsächlichen zu wissen. ‚Rein‘ beschreibt den Zustand einer wirklichen Erfahrung als solcher, der auch nicht eine Spur von Gedankenarbeit anhaftet.“

Kitaro Nishida

Es überrascht vielleicht, dass Helmut Lachenmann, der sich in seiner messerscharfen Intellektualität und gezielt verwundenden Polemik stets auf den bürgerlichen Kulturbetrieb in Europa konzentrierte, gerade den japanischen Philosophen Kitaro Nishida (1870-1945) für sein neuestes Orchesterstück mit dem enigmatischen Titel Nun bemüht. Beglückungserlebnisse durch modische Zen-Rituale bei Räucherstäbchen und Tempelglocken-Untermalung liegen dem Pastorensohn aus Stuttgart zweifellos so fern wie die Komposition eines Sinfoniesatzes in Sonatenhauptsatzform. Dennoch gibt es zwischen Nishidas Abhandlung Logik des Ortes und Lachenmanns eigener Auffassung von Musik als existentieller Erfahrung (so der Titel seiner gesammelten Schriften) eine Schnittmenge gemeinsamen Denkens, in welcher Lachenmann -den Kern seiner Sehnsüchte als Komponist im 20. Jahrhundert wiedererkennt. Es geht um die Reinigung des hörenden und schaffenden Ichs – um seine

Befreiung von der Ausbeutung der Kunst durchs Geschäft, von ihrem Missbrauch als Idylle und Ort der einverständlichen Verdrängung, von den Zwängen metierbedingter Regeln und Gesetze. „Mein Traum als Komponist ist der Traum der »freien Setzung«,“ schrieb Lachenmann 1986, „der Traum von der »glücklichen Hand«, der Traum vom ungebrochenen Komponieren. Ich möchte »singen, wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnt« (Umland), indes wohnen wir auf Zweigen eines kaputten Waldes.“

Natürlich ist der Traum alt, doch hat das Waldsterben in den vergangenen Jahrzehnten erschreckend zugenommen. Das Bedürfnis nach „freier Setzung“ – sprich: nach innerer Leere, die Raum gibt für unverbrauchte kreative Aussagen – muss sich im Mehrfrontenkampf gegen Kommerz, mediale Reizüberflutung und die Regressionen in der eigenen Komponistenzunft behaupten. Darin erweist sich Lachenmann als echter Schüler Luigi Nonos, den er mit 22 Jahren in Venedig aufsuchte, um bei ihm in eine (vor allem psychisch) harte Schule zu gehen. Nono träumte davon, das musikalische Material von allen historischen Schlacken zu reinigen, alle Beziehungen zur Tradition zu tilgen und wieder ganz von vorn, im freien Raum zu beginnen – eine Utopie, der er erst in den transzendentalen Klanglandschaften des Spätwerks im Umkreis der „Hörtragödie“ Prometeo ein Stück näher kam.

Auch bei Nonos Schüler Lachenmann richtet sich der „Traum von der ‚glücklichen Hand‘“ vor allem gegen geltende Musikübungen. So entstand das (fraglos einseitige) Bild vom „Verweigerer“, der vertraute Formgefüge sprengt, die traditionellen Klangapparate in neue Kombinationen aufspaltet, den Musikern ungewohnte Techniken zumutet und das Geräusch, auf dem immer noch das Tabu des Nicht-Musikalischen lastet, zur Hauptsache erklärt.

All dies findet sich wieder im neuen Stück *NUN*, das im Auftrag des Westdeutschen Rundfunks entstand und am 20. Oktober 1999 in Köln von Jonathan Nott und dem WDR Sinfonieorchester Köln mit den Solisten Gaby Pas-Van Riet (Flöte) und Michael Svoboda (Posaune) aus der Taufe gehoben wurde. „Komponieren heißt: ein Instrument bauen“ – nach diesem Prinzip lässt Lachenmann das Orchester nicht als Summe der uns bekannten Instrumente und ihrer Spielpraktiken aufmarschieren, sondern kreiert ein neues, klanglich weidlich differenziertes Hybridinstrument. Das beginnt mit den gepressten Saitengeräuschen der mehrfach geteilten Streicher, einem „großen Geratter, einer Perforation des Klangs“, wie Lachenmann es nennt. „Ein gehaltener Ton hat ja eigentlich etwas Magisches und Schlackenloses, das es in der Natur so nicht gibt. Sobald dieser Ton aber innerlich aufgelöst wird, ist diese Magie durchsetzt durch eine andere Energie, die den Ton rastert.“ Nach diesem Muster „verunreinigt“ Lachenmann im Lauf des Stücks auch die Klänge anderer Instrumente, fordert Tonqualitäten wie „japsend, ratternd, erstickt, klirrend“, gar „tonlos“ oder lässt die Pianisten im Orchester Plastiköpfchen

über die Tastatur schleifen. Dies alles ergänzt sich zu jenem von Lachenmann angestrebten „Superklang“ des Instruments Orchester: zum Klang also, „den wir nicht als flüchtigen punktuellen Reiz wie eine Farbe, aber auch nicht als bloß eindimensional gerichtetes Gefälle wie einen Tamtam-Schlag wahrnehmen und wiedererkennen können; sondern den wir erst im allmählichen, zeitlich gesteuerten Abtasten seiner in die Zeit projizierten Komponenten, also gleichsam horizontal erschließen“ (Lachenmann).

Wie der Komponist das gesamte Stück als Anhang oder – auf gut Schopenhauerisch – „Parergon“ zu seiner 1997 uraufgeführten Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* ansieht, so bilden auch die beiden Soloinstrumente eine Übertragung der beiden Sopransoli aus der Oper auf instrumentale Bedingungen. Momente des Virtuosen, einschließlich einer regelrechten „Cadenza“ im Schlussteil, verbinden sich mit der Projektion des Klanges von Flöte und Posaune in die Resonanzräume der beiden Klaviere im Orchester, um mit dieser Klangerweiterung wiederum ein eigenes, neues „Instrument“ zu schaffen. Die acht Männerstimmen dagegen bilden keinen vokalsolistischen Korpus, sondern den Ersatz für die „ausgesparten“ Posaunen – als singende Instrumentalisten, die sich pfeifend, schreiend, deklamatorisch oder an japanischen Reibegongs betätigen.

An einer Stelle freilich, kurz vor Schluss, hat Lachenmann den Vokalisten doch eine Textpassage anvertraut, die auf den Philosophen Nishida und die Idee von *NUN* zurückführt. Mit dem Satz „Das Ich ist kein Ding, sondern ein Ort“ zitiert

Lachenmann einen Kerngedanken aus Nishidas Schrift Logik des Ortes: Im erstrebenswerten Zustand der „Entleerung“ von Gedanken und Konventionen erstrahlt die eigene Existenz im beziehungslosen Moment. Es ist dieser Zustand des ewigen „Nun“, den der Komponist in seinem Werk beschwören will: „*NUN* ist der Versuch, eine Art Präsenz zu beschwören. Also keine Musik, die weiter geht, keinen diskursiver Text, sondern Musik als Situation. So habe ich es auch für meine Oper formuliert: Musik ist ein meteorologischer Zustand.“ Die einzelnen Klanglandschaften in *NUN* – das „perforierte“ Geratter der Streicher im ersten Abschnitt, die völlig konträre Welt des Mittelteils mit den Schwingungen von chinesischen Becken, gekratzten Tamtams, Röhrenglocken und Klängen aus dem Inneren der Klaviere bis hin zu den nervig pulsierenden, hektischen Tonwiederholungen des Schlussteils

– dehnen sich dabei im Sinne von auskomponierten Fermaten, die Lachenmann, je nach Bedürfnis, von der einfachen Generalpause bis zur wimmelnden, hochkomplexen Konstellation unterschiedlicher Gestalten aufpumpt.

Wirklich beschreibbar, berechenbar oder methodisch wasserdicht ist indes weder die eigenartige Psychologie von Lachenmanns Stücken -noch ihr Ergebnis – nicht einmal für den Komponisten. „So oder so: Der Komponist bei seinen Explorationen, bei seiner Abenteuerreise, erfährt sich als Kolumbus und zugleich als Don Quichotte: Er landet auf einem ungeahnten Kontinent und/oder schlicht und heftig auf dem eigenen, vertrauten Erdboden, um nicht zu sagen auf dem Hosensboden; in beiden Fällen jedenfalls dort, wo er es nicht erwartet hatte, und gerade so und nur so erfährt er sich selbst neu, verändert er sich, kommt er zu sich.“¹

¹ Die Zitate im ersten Abschnitt und im Schlussabschnitt stammen aus: *Über das Komponieren* (1986, in: Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, S. 82 und S. 80). Alle anderen Zitate entstammen einem Gespräch Lachenmanns mit dem Autor (Okt. 1999)

alle 3 Plekt. (Sphärisch) 88 quasi Cadenza

1. (PPPP) CALMO, liberamente

2. (PPPP)

3. (PPPP) Orchester tacet

Übriges Orchester:

x) Während der Kadenz (Takt 88-124) muß die Saalverstärkung völlig zurückgenommen werden!

pizz flagej. Random zwischen 7. u. 16. Naturton I, II (ausnahmsweise evtl. auch III.) Saite

Cello-Solo

pp dolce sim (besonders hoch) sim

ppp dolcissimo pppp

II LEGNO batt. Pizz (unb.) legno batt. sott. I. extrem hoch

Cello-Solo

flagej. flagej. (Random) flagej. (Random)

5.-12. Naturton (Random)

(esempio legno batt/sott.)

Cello-Solo

flagej. flagej. III flagej.

Notturmo (Musik für Julia), Takt 88 © 1969 (1990) Breitkopf & Härtel

Notturmo (Musik für Julia)

für kleinen Orchester mit Violoncello (1966/68)

Christoph Metzger

Die verhältnismäßig lange Entstehungszeit des Werkes, welches 15 Minuten dauert, weist bereits auf die Bedeutung hin, die *Notturmo* im Schaffen des Komponisten einnimmt. Lachenmanns *Notturmo* markiert einen entscheidenden Wendepunkt im Schaffen des Komponisten, indem sich eine neue, richtungsweisende kompositorische Ästhetik ausbildet, die über Jahrzehnte eine der profiliertesten Positionen darstellen wird. Diese Entwicklung geht zunächst von der ursprünglichen Klangerzeugung mit sämtlichen geräuschhaften Nebenprodukten aus und integriert immer feinere Nuancen dieser Geräuscherzeugung. Nach dem Selbstzeugnis des Komponisten überlagern sich in *Notturmo* eine ältere Ästhetik, die Klang als abstrakte Ordnung begreift und eine jüngere Ästhetik, die den Klang als Resultat einer konkreten Klangrealistik begreift. Eine Klangrealistik, wie es Clytus Gottwald einmal formuliert hat, die sich notwendigerweise bei Lachenmann jenseits des schönen Klanges befindet. Vom Komponisten werden vermeintlich schöne Klänge über viele Jahre strikt vermieden und dann als historisches Element im Sinne eines Zitats eingesetzt. Der Komponist äußert sich Anfang der 70er-Jahre: „Was klingt, klingt nicht um seiner Klanglichkeit und deren struktureller Verwendung willen, sondern signalisiert den konkreten Umsatz von Energien bei den Aktionen der Musiker und macht die mechanischen Bedingungen der Widerstände spürbar,

hörbar, ahnbar, mit denen diese Aktionen verbunden sind.“⁴¹ Sämtliche Elemente der Tonerzeugung werden von nun an vom Komponisten liebevoll als eigenständige Farbwerte in allen nur denkbaren Nuancen herausmodelliert. Ein auskomponierter Kosmos instrumentaler erzeugter Geräusche wird bis in die späten Achtzigerjahre die Ästhetik des Johann Nepomuk David Schülers kennzeichnen. In *Notturmo* wird dem Cello ein kleines Orchester, bestehend aus zwei Flöten, einer Trompete, einer dreiteiligen Schlagzeuggruppe mit Marimbaphon und geteiltem Streichersatz gegenübergestellt. Seine besondere musikgeschichtliche Bedeutung erhält das Werk dadurch, dass es einen ganzen Katalog neuer Techniken vorführt, die in den folgenden Jahren weiter systematisch verfeinert werden. Durch Lachenmann werden Geräusche als elementare Bestandteile des Komponierens ästhetisch legitimiert. In seinem Werk finden sich nur wenige Stellen, die unbestimmt notiert sind und dem Interpreten größere Freiheiten einräumen, wie dies etwa in Werken von Earle Brown, John Cage und Morton Feldman der Fall ist. Umfangreiche spieltechnische Angaben, die ganze Hefte füllen, werden als Beilagen zu den Partituren bald unverzichtbar. Der Komponist unterteilt die Instrumente, wie das Cello, in lokale Aktionsfelder, die den Korpus des Instrumentes, den Bogen sowie die Saiten bezeichnen. Linke und rechte Hand werden als separate Ton- und Geräuscher-

zeuger exakt in der nen. Linke und rechte Hand werden als separate Ton- und Geräuscherzeuger exakt in der Partitur fixiert. Bereits die Aufzählung der Geräusche würde Seiten füllen. Extreme dynamische Kontraste bestimmen das Stück. Die Summe dieser Techniken bietet einen Hinweis auf das ästhetische Konzept. Jeder Ton hat hier eine eigene Gestalt, eine zusammenhängende Linie sucht man hier vergebens. Von Takt zu Takt wechseln die Taktangaben, jeder Ton ist mit einer dynamischen Markierung versehen, rhythmische Binnengliederungen sind nicht ohne weiteres zu erkennen. Lachenmann erweitert den Umfang der Spieltechniken, die die Grenze zwischen Ton und Geräusch auflösen. So entsteht ein sehr lebhaftes Klangbild, in dem stark kontrastierende Farbwerte der Instrumente zusammengefügt sind. Insgesamt wirkt das Klanggeschehen perkussiv. Durch diese Gestaltung entstehen scharfe pointillistische Kontraste, in deren Zentrum neue Spieltechniken stehen, die in den folgenden Jahren von Lachenmann weiter verfeinert werden. Er erweist sich jedoch hier bereits als Meister in der Kunst, vorhandene Klänge durch abgewandelte Techniken auszuhöhlen und ihnen gewissermaßen ihre körperliche Präsenz zu entziehen. Lachenmann zeigt insbesondere durch die perkussive Behandlung traditioneller Instrumente eine vollkommen neue Seite, die bislang verborgen war. Nur an wenigen Stellen finden sich Spielanweisungen, die an Werke des vorherigen Jahrhunderts erinnern können, wie z.B. „Schattenhaft“ – eine Bezeichnung, die sich in Symphonien Mahlers findet. *Notturno* ist – trotz aller spieltechnischen und kompositorischen Neuerungen – ein Werk, das auf einem

exakten Tonsatz basiert. Jedes Ereignis ist in ein bestimmtes Umfeld eingebettet, alles soll hörbar werden. Sogar eine Verstärkung des Solo-Cellos ist erlaubt. Dies alles führt dazu, dass das klangliche Ereignis nicht von der Gestaltung der Tonhöhenverhältnisse dominiert wird, sondern, dass die Tonerzeugung selbst in den Mittelpunkt der kompositorischen Arbeit rückt. Eine Miniaturisierung der Klangerzeugung ist die vielleicht wichtigste Errungenschaft in diesem Zusammenhang. Als finale Steigerung sind die Streicher aufgefordert, den Instrumentalklang durch ein vokales Zischen anzureichern. Der kompositorische Prozess, der bei Lachenmann einer völlig eigenständigen Logik folgt, motiviert sich aus dem Ursprung einer integrativen Tonerzeugung, die zwischen Geräusch und Klang dieses Werk zu einem Mikrokosmos unbekannter Dimension erhebt.

¹ Helmut Lachenmann, zitiert aus: Clytus Gottwald, *Vom Schönen im Wahren*, in: Musik-Konzepte 61/62 Helmut Lachenmann, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1988, S. 4.

NUN

Music for flute, trombone, orchestra with male voices (1999)

Michael Struck-Schloen

“Experiencing is recognising the actual as such; knowing without intervention of the self in agreement with the actual. “Pure” describes the state of a real experience as such, with which not even a vestige of thought work can be associated.”

Kitaro Nishida

It may be a surprise that Helmut Lachenmann, who persistently concentrated on bourgeois cultural industry in Europe with keen intellectuality and targeted injurious polemics, should, of all things, quote the Japanese philosopher Kitaro Nishida (1870-1945) for his newest orchestra piece enigmatically entitled *NUN*. Experiencing happiness through fashionable Zen rituals accompanied by incense and temple bells are just as far from the mind of this son of a preacherman living in Stuttgart as is composing a symphonic movement in main sonata form. Nevertheless, there is some overlapping between Nishida's treatise *Logic of Place* and Lachenmann's own perception of *Musik als existentieller Erfahrung* (*Music as Existential Experience* – the title of his collected works), in which Lachenmann recognizes the pith of his yearnings as a -composer of the 20th century. It is a matter of purifying the hearing and creating ego – of freeing the ego from the exploitation of art through business, its abuse as idyll and place of tacitly agreed repression, from the

constraints of professional rules and regulations. “My dream as composer is the dream of free arrangement”, wrote Lachenmann in 1986, “the dream of the ‘lucky hand’, the dream of unbroken composing. I want to ‘sing as the bird sings that lives in the branches’ (Umland), however, we are living in the branches of a dying forest.”

This dream may be old, yet the devastation of forests has increased alarmingly in recent decades. The yearning for “free arrangement” – that is: for inner emptiness, that makes room for unspent creative statements – must assert itself in the multi-front struggle against commercial exploitation, media overstimulation, and the regressions among the ranks of the composer guild itself. This is where Lachenmann proves a true student of Luigi Nono, whom he visited when he was 22 to go through a hard school under his guidance (especially psychologically). Nono dreamed of freeing musical material of all its historical baggage, of eliminating all links to tradition, and starting anew, in an empty space a utopia that he came a step closer to only in the transcendental soundscape of his late work at the time of „*Prometeo: Tragedia dell'ascolto*“. Even with Nono's student Lachenmann, the “dream of the lucky hand” is chiefly directed against conventional musical exercise. Thus evolved the (undoubtedly one-sided) image of the “denier”, who breaks open familiar form structures, splits traditional sound

instruments into new combinations, summons musicians to apply unusual techniques, attributing noise, which still bears the stigma of the non-musical, the main role.

All this can be found in the new piece, *NUN*, which was commissioned by the West German Radio (WDR) and premiered by Jonathan Nott and the WDR Symphony Orchestra of Cologne together with the soloists Gaby Pas-Van Riet (flute) and Michael Svoboda (trombone) in Cologne on October 20, 1999. "Composing means: building an instrument" – according to this principle, Lachenmann does not present the orchestra as the aggregate of all instruments familiar to us and their way of being played, but creates a new, highly differentiated hybrid instrument of sound. This is done with the pressed noise of the strings divided into several groups, a "great rattling, a perforation of sound", as Lachenmann explains. "A held tone actually has something magical and slagless about it, something that does not exist in nature as such. But as soon as this tone is resolved internally, this magic is permeated by another energy that scans the tone." According to this pattern, Lachenmann "pollutes" the sound of other instruments in the course of the piece, demands sound qualities such as "yapping, rattling, choked, tinkling" or even "soundless" or has the orchestra's pianist pull plastic pots across the keys. All this cumulates to become the "super-sound" of the orchestra as an instrument, as intended by Lachenmann: that is, to the sound „that we perceive and recognise not as a fleeting incidence of stimulation such as a colour, or merely as a one-dimensionally construed cas-

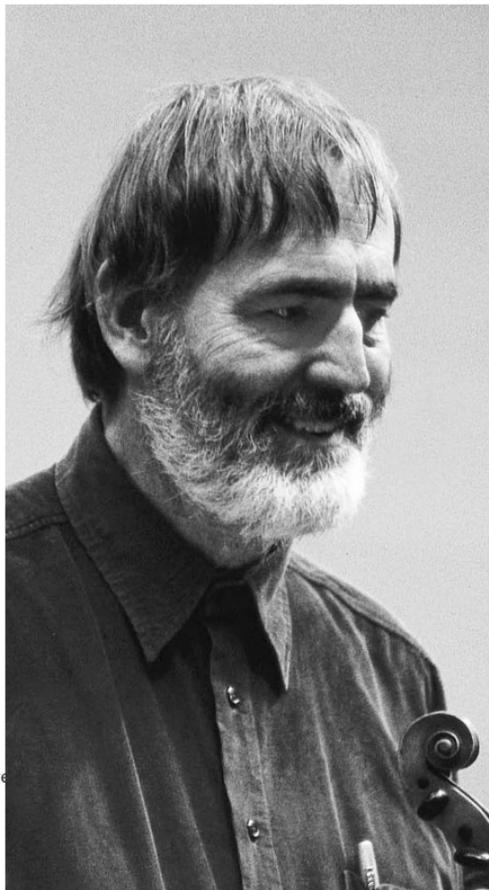
cade such as a tom-tom beat; but a sound we prospect horizontally through gradual, temporally controlled palpation of its components projected into time (Lachenmann).

Just as the composer considers the entire piece an annex or – in Schopenhauer terms – "parergon" to his opera *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (The Girl with the Matches), which premiered in 1997, the two solo instruments also represent the transposition of both soprano solos from the operatic to the instrumental. Moments of virtuosity, including a downright "cadenza" in the finale, combine with the projections of the flute's and trombone's sound in the resonating bodies of the orchestra's two pianos for this tonal expansion to create a new „instrument" in its own right. The eight male voices, however, form no vocal-soloist body, instead they replace the "omitted" trombones – as singing instrumentalists who whistle, shout, declaim, or enact the Japanese gong.

At one point, however, near the end, Lachenmann does commit a text passage to the vocalists that traces back to the philosopher Nishida and the idea of *NUN*. With the sentence "The ego is not a thing, but a place" Lachenmann quotes the core thought of Nishida's writing *Logic of Place*: In the desirable state where one is "emptied" of thoughts and conventions, one's own existence shines in the unconnected moment. It is state of the eternal "Nun" (now) that the -composer intends to conjure in his work: "*NUN* is the attempt to create a kind of presence. Not music that continues, no discursive text, but music as a situation. This is also how I put it for my opera: Music is a meteorological state." The individual

soundscapes in *NUN* – the strings’ “perforated” clatter in the first section, the completely opposing world of the middle part with the vibrations of Chinese cymbals, scratched tom-toms, tubular bells, and sounds from the insides of the piano to irritatingly pulsating, hectic sound repetitions in the finale – expand as entirely composed fermata, which Lachenmann pumps up as he wishes from the simple general pause to the teeming, highly complex constellation of varying figures.

Neither the peculiar psychology of Lachenmann’s work nor the result is actually describable, predictable, or methodically watertight – not even for the composer himself. “Either way: Throughout his explorations and adventure travels, the composer experiences himself as both Columbus and Don Quixote: He lands on an unexpected continent and/or simply and violently on the seat of his own, familiar land, not to say on the seat of his pants; in any case, both times, he lands where he does not expect to land and this is the way, and the only way at that, he can experience himself anew; he changes, he finds to himself.”¹



¹ The quotations in the first part and in the final section are taken from: *Über das Komponieren* (1986, in: Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, p. 82 and p. 80). All other quotations are taken from a conversation between the author and Lachenmann (Oct. 1999).

Notturmo (musik für Julia)

for small orchestra with violoncello (1966/68)

Christoph Metzger

The relatively long time this piece took to be composed, it is 15 minutes long, already hints at the significance *Notturmo* has in the composer's works. Lachenmann's *Notturmo* marks a decisive turning point in the composer's career by creating a new, exemplary compositional aesthetics, which will represent one of the most distinctive positions for decades to come. This development starts out from original sound production using all noisy by-products and integrating ever more fine nuances of this noise production. In *Notturmo*, according to the composer's own words, an older aesthetics that takes sound as an abstract order is eclipsed by a younger aesthetics, which considers sound as the result of a concrete realism of sound. A realism of sound, as Clytus Gottwald once put it, which, with Lachenmann, is inevitably located beyond the realms of beautiful sound. The composer strictly avoids supposedly beautiful sounds over many years and then uses them as historical elements in the form of a quotation. In the early 70s the composer says: "That which resounds does not resound for the sake of its tonality and its structural modification, but signals the actual use of energies in the musicians' actions and renders the mechanical conditions and instances of resistance associated with these actions tangible, hearable, anticipable."¹ All elements of sound production are delicately modelled by the composer as colour values in all sorts of conceivable nuances.

A composed cosmos of noise produced by instruments will characterise the aesthetics of Johann Nepomuk David's student up until the late 80s. In *Notturmo*, the cello is contrasted by a small orchestra, consisting of two flutes, a trumpet, a three-part percussion group with marimba phone and a divided group of strings. In musical history this piece holds a special place in that it introduces an entirely new set of techniques, which shall be refined in the years ahead. Thanks to Lachenmann, noises have become aesthetically legitimated elementary components of composition. His work features only a few vaguely annotated instances that leave the interpreter a great degree of license, as do the works of Earle Brown, John Cage, and Morton Feldman. Extensive explanatory technique notes filling entire notebooks soon become indispensable score supplements. The composer groups the instruments, such as the cello, into local fields of action, designating the body of the instrument, the bow and the strings. The left and right hand are strictly specified in the score as separate sound and noise producers. Alone the enumeration of noises would fill pages. Extreme dynamic contrasts define the piece. The sum total of these techniques serves as a reference for the aesthetic concept. Here, every sound has its own form; looking for a continuous line is futile. The beat changes from measure to measure, every sound is given a dynamic mark, the piece's inter-

nal rhythmic structures are not easy to discern. Lachenmann expands the scope of techniques, annulling the bounds between sound and noise. Thus emerges a very lively sound image, in which the instruments' strongly contrasting colour values are joined. Taken together, the sounds create a percussive effect. This creation produces sharp pointillist contrasts, at the centre of which stand new techniques that were refined by Lachenmann in the following years. This piece already provides evidence of his mastery in the art of hollowing out sounds using modified techniques and in a sense removing their physical presence. Lachenmann reveals a completely new side that has remained - concealed to date, especially through the percussive treatment of traditional instruments. There are only few instances with explanatory notes on technique that would be reminiscent of the past century, such as "Schattenhaft" (shadow-like)

- an annotation found in Mahler's symphonies. *Notturmo* - in spite of innovations of technique and composition - is a piece based on a precise tonal system. Every event is embedded in a well-defined field, everything should become audible. Even an amplified solo cello is permitted. On account of all this, the sound event is not dominated by the creation of pitch levels but sound production itself is moved into the centre of the composition work. A miniaturisation of sound production is perhaps the most significant achievement in this context. To top it all off, the strings are instructed to enrich the instrumental sound through vocal hissing. The compositional process, which pursues its very own logic with Lachenmann, is based on the origins of integrative sound production, which between the noise and sound elevates this piece into a microcosm of unknown dimensions.

¹ Helmut Lachenmann, taken from: Clytus Gottwald, *Vom Schönen im Wahren*, in: Musik-Konzepte 61/62 Helmut Lachenmann, Ed.: Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn, Munich 1988, p. 4.

alle 3 Flecht (gitarisch) 88 quasi: Cadenza ^{*)}

1. (PPPP) CALMO, liberamente

2. (PPPP)

3. (PPPP) Orchester tacet

*) Während der Kadenz (Takt 88-124) muß die Saalverstärkung völlig zurückgenommen werden!

pp ff flage. Random zwischen 7. u. 16. Naturton I, II (ausnahmsweise evtl. auch III.) Saite

Celli-Solo

(Pant.) sim (besonders hoch) sim

pp dolce 3 PPP dolcissimo PPPP

II LEGNO batt. II III I. extrem hoch

Di-zz (wie zuvor) legno batt. ^{ausw.} sott.

flage flage (Random) flage (Random)

5.-2. Naturton

(Sempre legno batt/sott)

II II

flage flage III flage

Notturmo (Musik für Julia), Takt 88 © 1969 (1990) Breitkopf & Härtel

NUN

Musik für Flöte, Posaune und Orchester mit Männerstimmen (1997–99)

Michael Struck-Schloen

„Erfahren bedeutet, das Tatsächliche als solches zu erkennen; ohne alles Mitwirken des Selbst nach Maßgabe des Tatsächlichen zu wissen. ‚Rein‘ beschreibt den Zustand einer wirklichen Erfahrung als solcher, der auch nicht eine Spur von Gedankenarbeit anhaftet.“

Kitaro Nishida

Es überrascht vielleicht, dass Helmut Lachenmann, der sich in seiner messerscharfen Intellektualität und gezielt verwundenden Polemik stets auf den bürgerlichen Kulturbetrieb in Europa konzentrierte, gerade den japanischen Philosophen Kitaro Nishida (1870-1945) für sein neuestes Orchesterstück mit dem enigmatischen Titel Nun bemüht. Beglückungserlebnisse durch modische Zen-Rituale bei Räucherstäbchen und Tempelglocken-Untermalung liegen dem Pastorensohn aus Stuttgart zweifellos so fern wie die Komposition eines Sinfoniesatzes in Sonatenhauptsatzform. Dennoch gibt es zwischen Nishidas Abhandlung Logik des Ortes und Lachenmanns eigener Auffassung von Musik als existentieller Erfahrung (so der Titel seiner gesammelten Schriften) eine Schnittmenge gemeinsamen Denkens, in welcher Lachenmann den Kern seiner Sehnsüchte als Komponist im 20. Jahrhundert wiedererkennt. Es geht um die Reinigung des hörenden und schaffenden Ichs – um seine

Befreiung von der Ausbeutung der Kunst durchs Geschäft, von ihrem Missbrauch als Idylle und Ort der einverständlichen Verdrängung, von den Zwängen metierbedingter Regeln und Gesetze. „Mein Traum als Komponist ist der Traum der ‚freien Setzung‘“, schrieb Lachenmann 1986, „der Traum von der ‚glücklichen Hand‘, der Traum vom ungebrochenen Komponieren. Ich möchte ‚singen, wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnt‘ (Umland), indes wohnen wir auf Zweigen eines kaputten Waldes.“

Natürlich ist der Traum alt, doch hat das Waldsterben in den vergangenen Jahrzehnten erschreckend zugenommen. Das Bedürfnis nach „freier Setzung“ – sprich: nach innerer Leere, die Raum gibt für unverbrauchte kreative Aussagen – muss sich im Mehrfrontenkampf gegen Kommerz, mediale Reizüberflutung und die Regressionen in der eigenen Komponistenzunft behaupten. Darin erweist sich Lachenmann als echter Schüler Luigi Nonos, den er mit 22 Jahren in Venedig aufsuchte, um bei ihm in eine (vor allem psychisch) harte Schule zu gehen. Nono träumte davon, das musikalische Material von allen historischen Schlacken zu reinigen, alle Beziehungen zur Tradition zu tilgen und wieder ganz von vorn, im freien Raum zu beginnen – eine Utopie, der er erst in den transzendentalen Klanglandschaften des Spätwerks im Umkreis der „Hörtragödie“ Prometeo ein Stück näher kam.

Auch bei Nonos Schüler Lachenmann richtet sich der „Traum von der ‚glücklichen Hand‘“ vor allem gegen geltende Musikübungen. So entstand das (fraglos einseitige) Bild vom „Verweigerer“, der vertraute Formgefüge sprengt, die traditionellen Klangapparate in neue Kombinationen aufspaltet, den Musikern ungewohnte Techniken zumutet und das Geräusch, auf dem immer noch das Tabu des Nicht-Musikalischen lastet, zur Hauptsache erklärt.

All dies findet sich wieder im neuen Stück *NUN*, das im Auftrag des Westdeutschen Rundfunks entstand und am 20. Oktober 1999 in Köln von Jonathan Nott und dem WDR Sinfonieorchester Köln mit den Solisten Gaby Pas-Van Riet (Flöte) und Michael Svoboda (Posaune) aus der Taufe gehoben wurde. „Komponieren heißt: ein Instrument bauen“ – nach diesem Prinzip lässt Lachenmann das Orchester nicht als Summe der uns bekannten Instrumente und ihrer Spielpraktiken aufmarschieren, sondern kreiert ein neues, klanglich weidlich differenziertes Hybridinstrument. Das beginnt mit den gepressten Saitengeräuschen der mehrfach geteilten Streicher, einem „großen Geratter, einer Perforation des Klangs“, wie Lachenmann es nennt. „Ein gehaltener Ton hat ja eigentlich etwas Magisches und Schlackenloses, das es in der Natur so nicht gibt. Sobald dieser Ton aber innerlich aufgelöst wird, ist diese Magie durchsetzt durch eine andere Energie, die den Ton rastert.“ Nach diesem Muster „verunreinigt“ Lachenmann im Lauf des Stücks auch die Klänge anderer Instrumente, fordert Tonqualitäten wie „japsend, ratternd, erstickt, klirrend“, gar „tonlos“ oder lässt die Pianisten im Orchester Plastiköpfchen

über die Tastatur schleifen. Dies alles ergänzt sich zu jenem von Lachenmann angestrebten „Superklang“ des Instruments Orchester: zum Klang also, „den wir nicht als flüchtigen punktuellen Reiz wie eine Farbe, aber auch nicht als bloß eindimensional gerichtetes Gefälle wie einen Tamtam-Schlag wahrnehmen und wiedererkennen können; sondern den wir erst im allmählichen, zeitlich gesteuerten Abtasten seiner in die Zeit projizierten Komponenten, also gleichsam horizontal erschließen“ (Lachenmann).

Wie der Komponist das gesamte Stück als Anhang oder – auf gut Schopenhauerisch – „Parergon“ zu seiner 1997 uraufgeführten Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* ansieht, so bilden auch die beiden Soloinstrumente eine Übertragung der beiden Sopransoli aus der Oper auf instrumentale Bedingungen. Momente des Virtuosen, einschließlich einer regelrechten „Cadenza“ im Schlussteil, verbinden sich mit der Projektion des Klanges von Flöte und Posaune in die Resonanzräume der beiden Klaviere im Orchester, um mit dieser Klangerweiterung wiederum ein eigenes, neues „Instrument“ zu schaffen. Die acht Männerstimmen dagegen bilden keinen vokalsolistischen Korpus, sondern den Ersatz für die „ausgesparten“ Posaunen – als singende Instrumentalisten, die sich pfeifend, schreiend, deklamatorisch oder an japanischen Reibegongs betätigen.

An einer Stelle freilich, kurz vor Schluss, hat Lachenmann den Vokalisten doch eine Textpassage anvertraut, die auf den Philosophen Nishida und die Idee von *NUN* zurückführt. Mit dem Satz „Das Ich ist kein Ding, sondern ein Ort“ zitiert

Lachenmann einen Kerngedanken aus Nishidas Schrift Logik des Ortes: Im erstrebenswerten Zustand der „Entleerung“ von Gedanken und Konventionen erstrahlt die eigene Existenz im beziehungslosen Moment. Es ist dieser Zustand des ewigen „Nun“, den der Komponist in seinem Werk beschwören will: „*NUN* ist der Versuch, eine Art Präsenz zu beschwören. Also keine Musik, die weiter geht, keinen diskursiver Text, sondern Musik als Situation. So habe ich es auch für meine Oper formuliert: Musik ist ein meteorologischer Zustand.“ Die einzelnen Klanglandschaften in *NUN* – das „perforierte“ Geratter der Streicher im ersten Abschnitt, die völlig konträre Welt des Mittelteils mit den Schwingungen von chinesischen Becken, gekratzten Tamtams, Röhrenglocken und Klängen aus dem Inneren der Klaviere bis hin zu den nervig pulsierenden, hektischen Tonwiederholungen des Schlussteils

– dehnen sich dabei im Sinne von auskomponierten Fermaten, die Lachenmann, je nach Bedürfnis, von der einfachen Generalpause bis zur wimmelnden, hochkomplexen Konstellation unterschiedlicher Gestalten aufpumpt. Wirklich beschreibbar, berechenbar oder methodisch wasserdicht ist indes weder die eigenartige Psychologie von Lachenmanns Stücken noch ihr Ergebnis – nicht einmal für den Komponisten. „So oder so: Der Komponist bei seinen Explorationen, bei seiner Abenteuerreise, erfährt sich als Kolumbus und zugleich als Don Quichotte: Er landet auf einem ungeahnten Kontinent und/oder schlicht und heftig auf dem eigenen, vertrauten Erdboden, um nicht zu sagen auf dem Hosensboden; in beiden Fällen jedenfalls dort, wo er es nicht erwartet hatte, und gerade so und nur so erfährt er sich selbst neu, verändert er sich, kommt er zu sich.“¹

¹ Die Zitate im ersten Abschnitt und im Schlussabschnitt stammen aus: *Über das Komponieren* (1986, in: Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, S. 82 und S. 80). Alle anderen Zitate entstammen einem Gespräch Lachenmanns mit dem Autor (Okt. 1999)

Notturmo (Musik für Julia)

für kleines Orchester mit Violoncello (1966/68)

Christoph Metzger

Die verhältnismäßig lange Entstehungszeit des Werkes, welches 15 Minuten dauert, weist bereits auf die Bedeutung hin, die Notturmo im Schaffen des Komponisten einnimmt. Lachenmanns *Notturmo* markiert einen entscheidenden Wendepunkt im Schaffen des Komponisten, indem sich eine neue, richtungsweisende kompositorische Ästhetik ausbildet, die über Jahrzehnte eine der profiliertesten Positionen darstellen wird. Diese Entwicklung geht zunächst von der ursprünglichen Klangerzeugung mit sämtlichen geräuschhaften Nebenprodukten aus und integriert immer feinere Nuancen dieser Geräuscherzeugung. Nach dem Selbstzeugnis des Komponisten überlagern sich in *Notturmo* eine ältere Ästhetik, die Klang als abstrakte Ordnung begreift und eine jüngere Ästhetik, die den Klang als Resultat einer konkreten Klangrealistik begreift. Eine Klangrealistik, wie es Clytus Gottwald einmal formuliert hat, die sich notwendigerweise bei Lachenmann jenseits des schönen Klanges befindet. Vom Komponisten werden vermeintlich schöne Klänge über viele Jahre strikt vermieden und dann als historisches Element im Sinne eines Zitats eingesetzt. Der Komponist äußert sich Anfang der 70er-Jahre: „Was klingt, klingt nicht um seiner Klanglichkeit und deren struktureller Verwendung willen, sondern signalisiert den konkreten Umsatz von Energien bei den Aktionen der Musiker und macht die mechanischen Bedingungen der Widerstände spürbar,

hörbar, ahnbar, mit denen diese Aktionen verbunden sind.“⁴¹ Sämtliche Elemente der Tonerzeugung werden von nun an vom Komponisten liebevoll als eigenständige Farbwerte in allen nur denkbaren Nuancen herausmodelliert. Ein auskomponierter Kosmos instrumentaler erzeugter Geräusche wird bis in die späten Achtzigerjahre die Ästhetik des Johann Nepomuk David Schülers kennzeichnen. In *Notturmo* wird dem Cello ein kleines Orchester, bestehend aus zwei Flöten, einer Trompete, einer dreiteiligen Schlagzeuggruppe mit Marimbaphon und geteiltem Streichersatz gegenübergestellt. Seine besondere musikgeschichtliche Bedeutung erhält das Werk dadurch, dass es einen ganzen Katalog neuer Techniken vorführt, die in den folgenden Jahren weiter systematisch verfeinert werden. Durch Lachenmann werden Geräusche als elementare Bestandteile des Komponierens ästhetisch legitimiert. In seinem Werk finden sich nur wenige Stellen, die unbestimmt notiert sind und dem Interpretieren größere Freiheiten einräumen, wie dies etwa in Werken von Earle Brown, John Cage und Morton Feldman der Fall ist. Umfangreiche spieltechnische Angaben, die ganze Hefte füllen, werden als Beilagen zu den Partituren bald unverzichtbar. Der Komponist unterteilt die Instrumente, wie das Cello, in lokale Aktionsfelder, die den Korpus des Instrumentes, den Bogen sowie die Saiten bezeichnen. Linke und rechte Hand werden als separate Ton- und Geräuscherzeuger

exakt in der nen. Linke und rechte Hand werden als separate Ton- und Geräuscherzeuger exakt in der Partitur fixiert. Bereits die Aufzählung der Geräusche würde Seiten füllen. Extreme dynamische Kontraste bestimmen das Stück. Die Summe dieser Techniken bietet einen Hinweis auf das ästhetische Konzept. Jeder Ton hat hier eine eigene Gestalt, eine zusammenhängende Linie sucht man hier vergebens. Von Takt zu Takt wechseln die Taktangaben, jeder Ton ist mit einer dynamischen Markierung versehen, rhythmische Binnengliederungen sind nicht ohne weiteres zu erkennen. Lachenmann erweitert den Umfang der Spieltechniken, die die Grenze zwischen Ton und Geräusch auflösen. So entsteht ein sehr lebhaftes Klangbild, in dem stark kontrastierende Farbwerte der Instrumente zusammengefügt sind. Insgesamt wirkt das Klanggeschehen perkussiv. Durch diese Gestaltung entstehen scharfe pointillistische Kontraste, in deren Zentrum neue Spieltechniken stehen, die in den folgenden Jahren von Lachenmann weiter verfeinert werden. Er erweist sich jedoch hier bereits als Meister in der Kunst, vorhandene Klänge durch abgewandelte Techniken auszuhöhlen und ihnen gewissermaßen ihre körperliche Präsenz zu entziehen. Lachenmann zeigt insbesondere durch die perkussive Behandlung traditioneller Instrumente eine vollkommen neue Seite, die bislang verborgen war. Nur an wenigen Stellen finden sich Spielanweisungen, die an Werke des vorherigen Jahrhunderts erinnern können, wie z.-B. „Schattenhaft“ – eine Bezeichnung, die sich in Symphonien Mahlers findet. *Notturno* ist – trotz aller spieltechnischen und kompositorischen Neuerungen – ein Werk, das auf einem

exakten Tonsatz basiert. Jedes Ereignis ist in ein bestimmtes Umfeld eingebettet, alles soll hörbar werden. Sogar eine Verstärkung des Solo-Cellos ist erlaubt. Dies alles führt dazu, dass das klangliche Ereignis nicht von der Gestaltung der Tonhöhenverhältnisse dominiert wird, sondern, dass die Tonerzeugung selbst in den Mittelpunkt der kompositorischen Arbeit rückt. Eine Miniaturisierung der Klangerzeugung ist die vielleicht wichtigste Errungenschaft in diesem Zusammenhang. Als finale Steigerung sind die Streicher aufgefordert, den Instrumentalklang durch ein vokales Zischen anzureichern. Der kompositorische Prozess, der bei Lachenmann einer völlig eigenständigen Logik folgt, motiviert sich aus dem Ursprung einer integrativen Tonerzeugung, die zwischen Geräusch und Klang dieses Werk zu einem Mikrokosmos unbekannter Dimension erhebt.

¹ Helmut Lachenmann, zitiert aus: Clytus Gottwald, *Vom Schönen im Wahren*, in: Musik-Konzepte 61/62 Helmut Lachenmann, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1988, S. 4.

Gaby Pas-van Riet

Ist in Essen (Belgien) geboren und ist seit 1983 Soloflötistin im Radio-Sinfonie-Orchester Stuttgart. 1996 wurde sie als Professorin an das Königliche Konservatorium in Antwerpen berufen. Zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und CD-Aufnahmen.

Was born in Essen (Belgium) and has been performing with the Radio Symphony Orchestra Stuttgart since 1983. In 1996 she was appointed professor at the Royal Conservatory of Antwerp. Numerous radio, TV, and CD recordings.

Est née à Essen en Belgique et en 1996, elle est nommée professeur au Conservatoire royal d'Anvers. Elle réalise parallèlement de nombreux concerts pour la télévision et la radio ainsi que de nombreux enregistrements.

Michael Svoboda

Wurde 1960 auf der Pazifikinsel Guam geboren, wuchs in Chicago auf und war dort zunächst als Jazz-Posaunist erfolgreich (1978: Louis Armstrong Award). Nach Abschluss eines Kompositions- und Dirigierstudiums kam er nach Deutschland, wo er 1986 in Stuttgart das Meisterstudium im Fach Posaune beendete. Svoboda arbeitet seit langem mit Komponisten in direktem Austausch zusammen. So brachte er in den vergangenen Jahren mehr als 200 ihm gewidmete Werke zur Uraufführung.

Was born on the Pacific island of Guam in 1960, grew up in Chicago, where he enjoyed his first success as jazz trombonist (1978: Louis Armstrong Award). After concluding his studies to become a composer and conductor, he moved to Germany where he completed his trombone master course in 1986. Svoboda has also been collaborating with composer directly for a long time. As a result, he premiered more than 200 works dedicated to him in recent years.

Bien que né dans l'île de Guam dans le Pacifique en 1960, Michael Svoboda grandit à Chicago aux Etats-Unis et y obtient ses premiers succès en tant que tromboniste de jazz et remporte en 1978 le Prix Louis Armstrong. Après des études en composition et en direction, il déménage en Allemagne et obtient en 1986 un diplôme de maîtrise en trombone à Stuttgart. Svoboda travaille en étroite collaboration avec des compositeurs. C'est ainsi qu'au cours des dernières années, il a créé plus de deux cents œuvres qui lui sont dédiées.

Neue Vocalsolisten Stuttgart

1984 von Manfred Schreier unter dem Dach der Musik der Jahrhunderte als Spezialensemble für zeitgenössische Vokalmusik gegründet. Dabei wird die kammermusikalische Arbeit für Stimmen intensiviert. Im Zentrum des Interesses steht die Erweiterung vokaler Artikulations- und Ausdrucksformen, wobei dem experimentellen Dialog mit Komponisten eine große Bedeutung zukommt.

Founded in 1984 as an ensemble specializing in the interpretation of contemporary vocal music by Manfred Schreier. This process was accompanied by intensified activity in the area of chamber music during the 1990's. The ensemble's chief interest is the expansion of forms of vocal articulation and expression, whereby great emphasis is placed on experimental dialog and practical interaction with composers.

Fondé en 1984 par Manfred Schreier à l'occasion du festival Musik der Jahrhunderte de cette ville avec pour mandat, l'interprétation de la musique vocale contemporaine. C'est ainsi que s'est intensifié le travail du répertoire pour ensemble vocal réduit. Au centre des intérêts de l'ensemble figure l'expansion de l'articulation vocale ainsi que des moyens d'expression, fruit de dialogues expérimentaux avec des compositeurs.

Neue Vocalsolisten Stuttgart

Das WDR Sinfonieorchester Köln entstand 1947 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 WDR Symphony Orchestra Cologne was founded in 1947 as the Nordwestdeutscher Rundfunk (NWDR), Westdeutscher Rundfunk today. Cooperation with the head conductors Christoph von Dohnányi, Zdenek Macal, Hiroshi, Wakasugi, Gary Bertini, and Hans Vonk. Apart from its dedication to classical romantic repertoires, the WDR Symphony Orchestra Cologne made a name primarily with its interpretations of 20th century music. Semyon Bychkov has been head conductor of the WDR Symphony Orchestra Cologne since the 1997/1998 season.

L'Orchestre symphonique de la radio WDR de Cologne a d'abord été lié à la Nordwestdeutschen Rundfunk (NDWR), aujourd'hui : Westdeutscher Rundfunk. Travail intensif avec des chefs comme Christoph von Dohnányi, Zdenek Macal, Hiroshi Wakasugi, Gary Bertini et Hans Vonk. Outre le répertoire classique et romantique, l'Orchestre

symphonique de las radio WDR de Cologne s'est fait connaître pour ses interprétations d'œuvres du XXe siècle. Depuis la saison 1997-98, le chef principal de l'orchestre est Semyon Bychkov.

Jonathan Nott

Der britische Dirigent studierte Flöte, Gesang und Dirigieren. 1988 Engagement als Korrepetitor und Kapellmeister an die Frankfurter Oper. 1991 nahm er die Stelle des 1. Kapellmeisters am Hessischen Staatstheater Wiesbaden an und wurde dort in der Spielzeit 1995/96 interimistisch Generalmusikdirektor. 1999 wurde er Chefdirigent des Luzerner Sinfonieorchesters. Seit Januar 2000 ist er Chefdirigent der Bamberger Symphoniker sowie Chef des Ensemble intercontemporain, Paris.

The British conductor studied flute, voice and conducting. In 1988 he was engaged as coach and conductor at the Frankfurt Opera. In 1991 he accepted the position of first conductor at the Hessisches Staatstheater Wiesbaden and was interim general music director in the 1995/96 season. In 1999, he became head conductor of the Lucerne Symphony Orchestra. Since January 2000 he has been active as chief conductor of the Bamberger Symphoniker and Chef des Ensemble intercontemporain, Paris.

Le chef britannique né en 1962 a d'abord étudié la flûte, le chant et la direction. En 1988, il est engagé à l'Opéra de Francfort où il est d'abord assistant puis est nommé Kapellmeister. En 1991, il devient

Kapellmeister de l'Opéra de Wiesbaden où, en 1995-1996, il devient Directeur général de la Musique par interim. En 1999 il est directeur de l'Orchestre Symphonique de Lucerne. Il est nommé Directeur musical de l'Orchestre symphonique de Bamberg en janvier 2000 et, en août de la même année, de l'Ensemble intercontemporain à Paris.

Andreas Lindenbaum

Er wurde 1963 in Detmold/BRD geboren und studierte Violoncello und Komposition an der NWD Musikhochschule Detmold. 1986 ermöglichte ein Stipendium der Rotary-Foundation International Studien an der School of Music in Bloomington, USA, in der Klasse von Janos Starker. Seit 1989, dem Jahr seiner Übersiedlung nach Wien, ist er Mitglied des Klangforum Wien, seit 1990 unterrichtet er am Konservatorium der Stadt Wien.

He was born in Detmold/West Germany in 1963 and studied violoncello and composition at NWD Musikhochschule in Detmold. In 1986, a grant awarded by the „Rotary Foundation International“ gave Andreas Lindenbaum the opportunity to study at the School of Music Bloomington/USA in the class of Janos Starker. Since 1989, the year he moved to Vienna, he has been a member of Klangforum Wien, he has been teaching at the Conservatory of the City of Vienna since 1990.

Né à Detmold en Allemagne en 1963, Andreas Lindenbaum poursuit des études de violoncelle et de composition à la Musikhochschule NWD de Det-

mold. Grâce à la bourse du « Rotary-Foundation International » qu'il obtient en 1986, il se joint à la classe de Janos Starker à l'École de musique de Bloomington aux États-Unis. En 1989, il s'installe à Vienne et devient membre du Klangforum Wien. Depuis 1990, il enseigne au Conservatoire de Vienne.

Klangforum Wien

Das Klangforum Wien wurde 1985 von Beat Furrer als Solisten-Ensemble für zeitgenössische Musik gegründet. Es ist ein demokratisches Forum mit einem Kern von 24 Mitgliedern. Das Klangforum gibt Konzerte weltweit. Zu Musiktheater-, Film- und Fernsehproduktionen kommen zahlreiche CD-Einspielungen.

Founded in 1985 by Beat Furrer as an ensemble of soloists for contemporary music. A democratic forum with a core of 24 members. Worldwide concerts, music theatre, film, TV productions and CD-recordings.

Cet ensemble de solistes qui se consacre avant tout à la musique contemporaine a été fondé en 1985 par Beat Furrer. Il se veut plateforme démocratique axée autour d'un noyau de 24 membres. Le Klangforum Wien a effectué des tournées dans le monde entier ; il a participé à des productions de musique de scène, de film et productions télévisées. Le Klangforum Wien a à son activité de nombreux enregistrements sur disques compacts.

Hans Zender

Wurde 1936 in Wiesbaden geboren. Meisterklassenabschluss in den Fächern Klavier, Dirigieren und Komposition. Nach Chefpositionen in Bonn, Kiel und am Saarländischen Rundfunk war er von 1984 bis 1987 Generalmusikdirektor von Hamburg sowie der Hamburgischen Staatsoper und von 1987 bis 1990 Chefdirigent des Radio-Kamerorkest des Niederländischen Rundfunks. Seit 1988 hat er die Professur für Komposition an der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Frankfurt/Main inne. Im Jahre 2000 erschien Zenders komponierte Interpretation von Schuberts Winterreise bei KAIROS.

Was born in Wiesbaden in 1936. He graduated in piano, conducting and composition. After filling several leading positions in Bonn, Kiel and with the Saarland Broadcasting Corporation, he worked as musical director at Hamburg as well as at the Hamburg State Opera from 1984 to 1987. This was followed by his work as chief conductor of the Radio Kamerorkest of the Dutch Broadcasting Corporation from 1987 to 1990. Since 1988, he has been professor of composition at the State Academy for Music and Interpretative Arts in Frankfurt/Main. In 2000 the KAIROS label released Zender's composed interpretation of Schuberts Winterreise.

Est né en 1936 à Wiesbaden. Il est diplômé de classes supérieures en piano, en direction et en composition. Après avoir occupé des positions

de chef à Bonn, Kiel et auprès du « Saarländischer Rundfunk », station de radiodiffusion de la Sarre, il travailla de 1984 à 1987, comme directeur musical à Hambourg ainsi qu'à l'Opéra d'Etat de Hambourg, tandis que de 1987 à 1990, il remplissait la fonction de Premier chef (Chefdirigent) du Radio-Kamerorkest (Orchestre de Chambre) de la radio Hollandaise. Depuis 1988, il enseigne comme professeur de composition à la Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Francfort/Main. En 2000, son « Interprétation composée du Voyage d'hiver de Franz Schubert » est parue sur l'étiquette KAIROS.

Der Text von Helmut Lachenmann ist entnommen / the text by Helmut Lachenmann can be found in / le texte de Helmut Lachenmann est à trouver dans le livre: *Helmut Lachenmann – Musik als existentielle Erfahrung*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1996.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter **www.kairos-music.com** / All artist biographies at **www.kairos-music.com** / Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante: **www.kairos-music.com**

*English translations:
BrainStorm translations & interpretation
Traductions françaises : Jean-Pascal Vachon*

BRUNO MANTOVANI

Le Sette Chiese

IRCAM

ensemble intercontemporain

Susanna Mälkki

0012722KAI**LUCA FRANCESCONI**

Etymo

Barbara Hannigan

Pablo Márquez

Benny Sluchin

IRCAM

ensemble intercontemporain

Susanna Mälkki

0012712KAI**HELMUT LACHENMANN**

Grido

Reigen seliger Geister

Gran Torso

Arditti String Quartet

0012662KAI**BEAT FURRER**

FAMA

Isabelle Menke

Neue Vocalsolisten Stuttgart

Klangforum Wien

Beat Furrer

0012562KAI**OLGA NEUWIRTH**

Lost Highway

Klangforum Wien

Johannes Kalitzke

0012542KAI**JOHANNES MARIA STAUD**

Apeiron

Berliner Philharmoniker

Sir Simon Rattle

WDR Sinfonieorchester

Lothar Zagrosek

0012672KAI**ISABEL MUNDRY**

Dufay-Bearbeitungen

Traces des Moments

Sandschleifen

ensemble recherche

0012642KAI**LUIGI NONO**

No hay caminos...

Hay que caminar...

Caminantes...Ayacucho

Solistenchor Freiburg

WDR Rundfunkchor Köln

WDR Sinfonieorchester Köln

0012512KAI**HELMUT LACHENMANN**

Das Mädchen mit den

Schwefelhölzern

Musik mit Bildern

Staatsoper Stuttgart

Lothar Zagrosek

0012282KAI

CD-Digipac by

Optimal media production GmbH

D-17207 Röbel/Müritz

<http://www.optimal-online.de>

© & © 2001 KAIROS Production

www.kairos-music.comkairos@kairos-music.com**KAIROS**