



HELMUT LACHENMANN (*1935)

1 **Allegro sostenuto** (1987/88) 35:05
Musik für Klarinette/Bassklarinette,
Violoncello und Klavier

2 **Serynade** (1998-2000) 32:35
für Klavier

TT: 67:40

Yukiko Sugawara, Klavier
Shizuyo Oka, Klarinetten
Lucas Fels, Violoncello

Coverfoto: © Philippe Gontier

Was ich will

... ist immer dasselbe: eine Musik, die mitzuvollziehen nicht eine Frage privilegierter intellektueller Vorbildung ist, sondern einzig eine Frage kompositionstechnischer Klarheit und Konsequenz; eine Musik zugleich als Ausdruck und ästhetisches Objekt einer Neugier, die bereit ist, alles zu reflektieren, aber auch in der Lage, jeden progressiven Schein zu entlarven: Kunst als vorweggenommene Freiheit in einer Zeit der Unfreiheit.

(Gespräch mit Ursula Stürzbecher, 1971)

What I want

... is always the same: a music which in order to be grasped, does not require a privileged intellectual training, but can rely uniquely upon its compositional clarity and logic; a music which is at the same time the expression and the aesthetic form of a curiosity able to reflect everything – including the illusion of progressive-ness. Art as a fore-taste of freedom in an age without freedom.

Ce que je veux

... est toujours la même chose: une musique qui ne dé-coulerait pas d'un quelconque acquis intellectuel préalable, mais relèverait seul de la clarté et la logique de la technique compositionnelle; une musique à la fois comme expression et objet esthétique d'une curiosité prête à tout interroger, mais capable en même temps de démystifier un progrès seulement apparent – l'art comme liberté anticipée en un temps où il n'y a pas de liberté.

Foto: © Philippe Gantier



Gerd Jonke

HELMUT LACHENMANN

Auf irgendeiner Seite inmitten des Buches „Musik als existenzielle Erfahrung“ von Helmut Lachenmann lese ich plötzlich ungefähr folgenden Satz: ein jeder auftretende Klang sollte in oder mit seinem Ertönen die Umgebung und den Raum, in den er tönt, genauestens aushorchen können, um die zur allerwünschenswertesten Freiheit seiner Entfaltung erforderlichen Bedingungen zu schaffen...

Töne, die nicht nur klingen, denke ich mir, Töne, die auch horchen, benachbarten Klängen nachforschen ... ein solches Tönen, wenn es in mich hineintönt, mich aushorcht, ehe es in mir für mich hörbar tönt... es würde in mir für mich neu zu entdeckende Orte mir erschließen, die nicht nur für ihr Erklingen, sondern auch für mich eine ganz neue Freiheit zur Entfaltung bringen... ich bin schon längst an einer anderen Stelle des Buches und will rückblättern diese eine Stelle nochmals genau nachlesen, finde sie aber nicht, so sehr ich auch lesend blättere und blättern lese und es ist, als spürte ich den verlorenen Spuren eines soeben gehörten, aber schon wieder auch dem Erinnerungsraum des Gehörs gerade wieder entglittenen Klanges nach, den ich unbedingt wieder einzufangen erhoffe.

Dabei entdecke ich, dass Helmut Lachenmann eine so zuvor noch nirgendwo anders gelesene derart sinnlich erfahrbare Musiktheorie zu schreiben versteht, die während der Lektüre im Kopf sofort ganz Unglaubliches hörbar anklängen lässt.

Vor einiger Zeit hatte ich die Gelegenheit, Helmut Lachenmann im Lauf eines abendlichen Gesprächs

persönlich kennen zu lernen. Ich erzähle ihm etwa soviel wie etwa er mir und an irgendeiner Stelle seiner Erzählung über seine Zeit bei Luigi Nono, der ihm „den Blick nach vorn“ geöffnet habe, lässt er so nebenbei die Bemerkung fallen, er sei damals durchaus auch einigermaßen verzweifelt gewesen und habe manchmal Überlegungen angestrengt, welchen Beruf er denn ergreifen sollte oder könnte, falls er sich entschließen sollte, doch eher nicht Komponist zu werden und habe sich auch durchaus schon als eine Art Manager in Industrie, Wirtschaft und Politik vorzustellen versucht.

Nun begann ich mir vorzustellen, während er weiter von einer musikalischen Laufbahn erzählte, mir einen wie ihn vorzustellen, wenn er nicht in der Musik, sondern anderweitig tätig geworden wäre oder werden hätte können wohl so.

Zunächst erdachte ich mir eine Art umgekehrten Historiker, der herausgefunden hatte, dass in der gesamten Menschengeschichte viel interessanter war, was alles nicht geschehen war, als all das dann laut Geschichtsquellen dann angeblich doch jeweils Geschehene – das aber fast immer als beschämende Notlösungsabwicklung rund um peinlich alles verstellende Provisoriensammelsurien runderum – und der versucht, eine Geschichte all des Versäumten und nicht Geschehenden zu schreiben... und mit diesem Forschungshintergrund eine Consulting Agency betreibend wird er bald zu einem Geheimtipp als Berater in Wirtschaft, Politik und Kultur sehr begehrt und eines Tages von einem Scheich engagiert, ihm zu helfen, sein Scheichtum vor dem drohenden Ruin zu retten. Ind was dem Lachenmann auch in überraschender Kürze gelingt und erwartet man auch schon

seine baldige Rückkehr, muss aber nur zum Abschluss die Einladung des Scheichs zu einem Wochenendausflug noch absolvieren... und dann hört man ganz lange nichts mehr von ihm, er scheint verschollen zu sein, fast vergessen, bis er kürzlich ganz plötzlich wieder vor ein paar Tagen aufgetaucht ist. Was denn geschehen sei, fragt man ihn gleich, wo er so lange gewesen sei und warum man denn nichts von ihm gehört hätte. Was soll denn passiert sein, lautet die Antwort, gar nichts Absonderliches, nur, wissen Sie, der Wochenendausflug dauerte statt drei Tage alles in allem drei Jahre, weil er vom Scheich immer wieder verlängert wurde. Warum? Nun, der Scheich hatte

sich in der eigenen Wüste verirrt, aber das durfte niemand wissen, denn wenn der Scheich nicht allein aus der eigenen Wüste herausgefunden hätte, sondern sich und uns von seinen Truppen hätte retten lassen müssen, hätte er nicht nur dort nicht mehr weiter regieren dürfen, sondern sein Scheichtum heimlich bei Nacht und Nebel verlassen müssen, weil man ihn mit Schimpf und Schande ansonsten verjagt hätte, erzählte Lachenmann weiter, während unser abendliches Gespräch über Musik schon tief in die Nacht hineinreichte.

Es dauerte bis in den frühen Morgen.

Max Nyffeler Formen des Verklingens

Klavierklang ist immer Ausklang. Einmal angeschlagen, kennt er nur eine Richtung, nämlich die des Verschwindens. Im Vordergrund des kompositorischen Interesses stand deshalb stets der Aspekt des Anschlags mit all seinen Varianten, nicht aber der des Verklingens. Dieses wurde als unausweichliche physikalische Naturtatsache hingenommen. Ansätze, den Prozess des Nach- und Ausklingens zu beeinflussen, sind allenfalls in den Klangzaubereien eines Chopin und Liszt und bei den Impressionisten zu beobachten.

Helmut Lachenmann hat diesem Gesichtspunkt in seinen Klavierkompositionen immer wieder besondere Aufmerksamkeit gewidmet. In den sieben kleinen Stücken *Ein Kinderspiel* (1980) werden mit elementaren technischen Mitteln die unterschiedlichsten Formen von Resonanzen erzeugt, und in *Ausklang für Klavier und Orchester* (1984/85) deutet schon der Titel auf diesen Aspekt hin. Was sich dort aber noch im Wechselspiel von Klavier und Orchester entfaltet, verlegt Lachenmann in der 1998/2000 für Yukiko Sugawara komponierten *Serynade* nun ganz ins Innere des Klavierklangs selbst.

Das Stück handelt davon, wie der Klavierklang am Leben erhalten, wie er bearbeitet und geformt werden kann, um das Verklingen und mit ihm die Zeit selbst aufzuhalten. Die Mittel, mit denen dies geschieht, sind vor allem gehaltene oder stumm niedergedrückte Cluster, Akkorde und Einzeltöne, deren freie Saiten durch angeschlagene Töne zum Schwingen gebracht werden. Dadurch entstehen

reichhaltige und harmonisch gut kontrollierbare Obertonfelder. Unterstützt wird das Spiel auf den Tasten durch die akribisch genaue Pedalisierung. Stellenweise ist ihr Rhythmus ausnotiert, so dass sie den Charakter einer autonomen Stimme annimmt, die den Klang vernehmbar zu modulieren vermag. Das mit dem linken Fuß zu bedienende Sostenuto-Pedal (das „dritte Pedal“ am Steinway-Flügel) ermöglicht zusätzlich eine selektive Pedalisierung. Somit ist der Interpret zu einer Virtuosität gefordert, die alle vier Extremitäten einbezieht: die Arbeit am Klang als konkrete körperliche Arbeit, die ungeahnte Energien freisetzt. Durch die vielfältigen Resonanzen wird der „normale“ Klavierklang umhüllt und verdeckt, schattiert, verflüssigt und verfärbt. Er erhält eine Aura, die das traditionelle Instrument in neuem Licht erscheinen lässt.

Die Großform ist in sieben pausenlos aufeinander folgende Abschnitte gegliedert, die sich nach Akkordmaterial, Artikulation, Dynamik, Zeitgestaltung und Dichte deutlich unterscheiden. Den Höhepunkt an Klangentfaltung bildet der sechste Abschnitt, wo sich Arpeggien und Läufe, toccatahafte Akkordrepetitionen und Martellato-Tremolos zu einer mächtigen Totale auftürmen. Im Übergang zum epilogartigen siebten Teil wird erstmals das Spiel auf den Saiten im Inneren mit einbezogen. Eine weit ausschwingende Gesangslinie wandert nun in einer langen Suchbewegung von der Tiefe nach oben und endet, umhüllt von der Resonanz aller freigelegten Saiten, mit einem gehämmerten Fis in der obersten Oktave. Im Augenblick extremster Spannung verklingt das Stück.

Auch in *Allegro sostenuto* für Klarinette (auch Bassklarinetten), Cello und Klavier, von Eduard

Brunner in Auftrag gegeben und 1989 in Köln zusammen mit Walter Grimmer und Gerhard Oppitz uraufgeführt, spielt das physikalische Phänomen des Verklingens eine zentrale Rolle. Das betrifft nicht nur den Klavierpart. Alle drei Instrumente sind an der Herstellung einer Textur beteiligt, die das klingende Spektrum vom reinen Ton bis zum Geräusch mit all seinen Übergängen abdeckt. Sie stützen sich dazu auf einen ganzen Katalog neuartiger Spielpraktiken.

Das übergreifende Merkmal dieser Klangprozesse ist jedoch der dialektische Gegensatz von Bewegung und Resonanz (für sie stehen symbolisch die beiden Titelworte). „Beide Aspekte des Klingenden“, so der Komponist, „begegnen sich in der Vorstellung von Struktur als einem vielfach ambivalenten ‚Arpeggio‘, das heißt als sukzessiv erfahrenem Aufbau-, Umbau-Prozess.“ Dieser um-

greift sowohl das figurative Detail als auch den Makrobereich der Form.

Allegro sostenuto bildet das Ende einer längeren Werkreihe, in denen der Komponist in ganz neue Bereiche der Klangartikulation und damit der Instrumentalbehandlung vorgestoßen ist. Wenn hier nun inmitten der unendlich differenzierten Geräuschklänge wieder einzelne Partikel von altvertrauten Akkorden auftauchen, dann wirken sie wie versprengte Fundstücke einer verschütteten Tradition. Die spielerische Neugier, mit der Lachenmann sie unter geänderten Bedingungen wieder aufgreift, verweist auf ein bei aller Skepsis doch unerschütterliches Bekenntnis zur Tradition. Darüber hinaus ist sie ein Zeichen für die ungebrochene Vitalität und Experimentierlust eines jung geliebten Denkens.

Allegro Sostenuto **Musik für Klarinette/Bassklarinetten, Violoncello und Klavier (1987/88)**

Ähnlich wie im zuvor entstandenen *Ausklang* für Klavier mit Orchester bestimmt sich auch hier das musikalische Material aus der Vermittlung zwischen der Erfahrung von "Resonanz" (Tenuto-Varianten zwischen Secco-Klang und natürlichem oder künstlichem Laisser-vibrer) einerseits und von "Bewegung" andererseits. Beide Aspekte des Klingenden begegnen sich in der Vorstellung von Struktur als einem vielfach ambivalenten "Arpeggio", das heißt als sukzessiv erfahrenem Aufbau-, Umbau-Prozess, der sich ebenso auf engstem Zeitraum, als figurativer Gestus, wie als Projektion über größere Flächen mitteilt.

Form und Ausdruck ergeben sich im Zusammenwirken von sechs sukzessiv angeordneten Zonen:

1. einer breiten Eröffnungssequenz, die den Klangraum weiträumig nach unten durchmisst, Legato-Kantilene aus einfachen – natürlichen und künstlichen, direkten und indirekten, quasi "falschen" – Hallverlängerungen beziehungsweise Resonanzfeldern, deren letztes bis zum Stillstand eskadenziiert ("Stillstand": typischer Begriff, in dem sich Resonanz und Bewegung in ihren Extremen berühren),
2. einem vielfach untergliederten Spiel der abgestuften Austrocknungen zwischen Secchissimo und totaler Pedalisierung,
3. dem eigentlichen Allegro-Teil, in welchem Hall als Bewegung in dichter Geschwindigkeit – beziehungsweise umgekehrt – geronnene erscheint,
4. unterbrochen und umgelenkt durch eine Art "entleerte Hymne", Rezitativ aus Rufen in verschiedenen resonierenden, darunter auch "schalltote" Räume,
5. zur Bewegung zurückfindend, dabei eskalierend und so sich festfressend in Grenzbereichen des gewaltsam perforierten Instrumentalklangs,
6. gleichsam ausfedern durch eine Schlusskadenz aus Mixturen, in deren Innenleben Hall und Bewegung erneut ineinander aufgehen.

(1989)

Max Nyffeler Fading out

Piano sound always fades out. Once sounded, it only knows one direction, and that is the one to disappear. In the foreground of compositional interest thus always stood the aspect of the key touch in all its variations, but not that of fading out. This was taken as an inevitable physical law of nature. Attempts to influence the process of fading out or dying away can be observed at best in the magical sounds created by Chopin and Liszt and of the impressionists.

Helmut Lachenmann paid special attention to this aspect in his piano compositions again and again. In the seven short pieces *Ein Kinderspiel* (1980), the elementary technical means of the most varied forms of resonance are produced and in *Ausklang* for piano and orchestra (1984/1985) the title already hints at this aspect. Something more unfolds in the reciprocity between piano and orchestra which Lachenmann transposes to the very heart of the piano sound in *Serynade*, composed for Yukiko Sugawara in 1998/2000.

The piece is about how piano sound can be kept alive, how it can be worked and shaped to stop the sound from fading and thus to stop time itself. This is mainly achieved through held down or silently played clusters, chords, and individual tones whose free strings are incited to vibrate by the sounded tones. This creates rich and harmonic overtone fields that are easy to control. The play of keys is assisted by the meticulously accurate play of pedals. In some passages, their rhythm was written down so that they assume the character

of an autonomous voice capable of perceivably modulating the sound. The *sostenuto* pedal (the "third pedal" of the Steinway grand piano), which is played with the left foot, allows for additional selective pedal playing. Thus the interpreter is challenged to a virtuosity that takes into account all extremities: work on the sound as a real physical exertion that releases unimagined energies. Through manifold resonance, the "normal" piano sound is enveloped and covered, shaded, fluidised, and coloured. It takes on an aura that lets the traditional instrument appear in a new light.

The large form is subdivided into seven parts that succeed each other without interruption and differ clearly from each other through chord material, articulation, dynamics, timing, and density. The climax of unfolding sound is the sixth part, where arpeggios and runs, toccata-like chord repetitions and martellato tremolos tower to a mighty aggregate. In the transition to the epilogue-like seventh part, the play of strings inside figures for the first time.

A widely swung line of song rises from the depths in a long searching movement and ends, surrounded by the resonance of all released strings, with a hammered F sharp in the uppermost octave. The piece fades out in the moment of greatest tension. The physical phenomenon of fading sound also plays a central role in the *Allegro sostenuto* for clarinet (also bass clarinet), cello and piano, commissioned by Eduard Brunner and premiered in Cologne together with Walter Grimmer and Gerhard Oppitz in 1989. This concerns not only the piano part. All three instruments participate in the production of a texture that spans the sounding

spectrum from pure tone to noise with all its transitions. For this purpose, they rely on an entire catalogue of new methods of play.

Common to these sound processes, however, is the dialectic opposition of movement and resonance (the two title words symbolise these). “Both aspects of the sounding tone”, the composer explains, “meet in the idea of structure as a multifariously ambivalent ‘arpeggio’, that is, as a successively experienced build-up or reconstruction process.” This process involves both the figurative detail as well as the macro-side of this form.

Allegro sostenuto forms the end of a long series of

works in which the composer ventured into entirely new fields of sound articulation and ways of playing the instrument. When individual particles of old, familiar chords resurface in the midst of eternally differentiated noise sounds then they appear as rare scattered pieces of a submerged tradition. The playful curiosity with which Lachenmann takes up this tradition anew under changed conditions alludes to an imperturbable commitment to tradition that prevails in spite of all his scepticism. In addition, this curiosity is a sign for the unbroken vitality and zest for experiments of a thinker who has stayed young in mind.

Serynade, Takt 61-63 © 2000 Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Allegro Sostenuto

Music for clarinet/bass clarinet, violoncello and piano (1987/88)

Similar to the earlier *Ausklang* for piano with orchestra, this musical material is also born of the meditation between the experience of “resonance” (tenuto variants between secco sound and natural or artificial *laisser vibrer*) on the one hand, and “mouvement” on the other. Both aspects of the sound meet in the idea of structure as a highly ambivalent “arpeggio”, i.e. as a successively experienced build-up or reconstruction process, that is imparted both in the most confined of time spaces, as figurative gesture, and as a projection across large surfaces.

Form and expression result from the correlation of six successively arranged zones:

1. a broad opening sequence that reaches far down across the sound space, legato cantilene emerging from simple – natural and artificial, direct and indirect, quasi “false” – echo extensions or resonance fields that cadence out until they come to a standstill (“standstill”: typical concept in which the extremities of resonance and movement touch),
2. a greatly subdivided game of the graduated desiccations between *secchissimo* and total pedal activation,
3. the actual allegro, in which echo appears as movement in dense velocity – or conversely – congealed,
4. interrupted and redirected through a kind of “voided hymn”, a recitative of cried in various resonating spaces, some of them “deadly soundless”,
5. returning to movement, escalating all the while and taking hold of the marginal regions of violently perforated instrumental sound,
6. rebounding, as it were, through a final cadence of mixtures, in the inside of which reverberation and movement dawn anew.

(1989)

Max Nyffeler

Lévanouissement du son

Le timbre du piano est toujours celui de la note final. Une fois amorcé, il ne connaît qu'une seule direction, celle de sa disparition. Par conséquent ce fut toujours l'aspect du toucher du pianiste dans toutes ses variations et non pas celui de l'évanouissement du son qui fut au premier plan de l'intérêt du compositeur. Ceci était accepté comme un état de fait physique inévitable. Uniquement à la rigueur dans les merveilles sonores de Chopin et Liszt et chez les impressionnistes on observe des tentatives d'influencer le processus de résonance et l'expiration du son.

Dans ses compositions pour piano Helmut Lachenmann a toujours particulièrement tenu compte de cet aspect. Dans les sept petits morceaux *Ein Kinderspiel* (1980) il crée toutes sortes de formes de résonance avec des moyens techniques de base, et dans *Ausklang* pour piano et orchestre (1984/85) déjà le titre fait allusion à cet aspect. Mais ce qui s'y manifeste alors encore dans l'interaction entre le piano et l'orchestre, Lachenmann le transfère dans *Serynade*, écrit en 1998/2000 pour Yukiko Sugawara, au plus profond du timbre même du piano. Le sujet du morceau est comment garder le son du piano en vie, comment le travailler, le transformer pour éviter qu'il s'évanouisse, et retenir ainsi le temps. Les moyens utilisés pour ceci sont surtout des clusters, des accords et des tons singuliers plaqués ou appuyés sans produire de son et dont on fait vibrer les cordes libres par des tons touchés. Ceci crée des champs de notes harmoniques et riches, facilement contrôlables

sur le plan harmonique. A côté de ce jeu sur les touches le pianiste doit travailler les pédales de manière extrêmement méticuleuse. Par moments son rythme prend la forme de notes ou bien le caractère d'une voix autonome qui arrive à moduler le son de manière audible. La pédale *sostenuto* pour le pied gauche (la troisième pédale sur le piano à queue de Steinway) permet en plus une pédalisation sélective. Le musicien doit ainsi faire preuve d'une virtuosité qui implique ses quatre membres : le travail sur le son en tant que travail physique qui libère des énergies jusqu'alors insoupçonnées. A travers ces diverses résonances le son « normal » du piano est enveloppé, dissimulé, liquéfié et teinté. Il obtient ainsi une aura qui révèle un caractère inouï de cet instrument traditionnel.

La forme principale se constitue de sept séquences consécutives et sans interruption, dont le matériel d'accord, l'articulation, la dynamique, la répartition du temps ainsi que la densité diffèrent radicalement. L'épanouissement du son trouve son apogée dans la sixième partie, où des arpèges et des traits, des répétitions d'accords comme des toccatas et des trémolos martelés forment un tout gigantesque. Dans la transition vers la septième partie, sorte d'épilogue, le jeu sur les cordes est intégré à l'intérieur pour la première fois. Dans un long mouvement de recherche une ligne de chant oscille du grave vers les aigus et se termine – enveloppée dans la résonance de toutes les cordes mises à nues – avec le fa dièse martelé dans l'octave la plus élevée. C'est au moment où la tension est la plus extrême que la pièce s'achève.

De même dans *Allegro sostenuto* pour clarinette (clarinette basse également), violoncelle et piano,

commandé par Eduard Brunner, joué pour la première fois en 1989 à Cologne avec Walter Grimmer et Gerhard Oppitz, le phénomène physique de l'évanouissement du son joue un rôle primordial. Cela ne concerne pas seulement la partie pour piano. Les trois instruments participent à l'arrangement sonore dont le spectre s'étend du ton pur jusqu'au bruit en passant par toutes les transitions. Cela implique la mise en œuvre de toute une série de nouvelles pratiques du jeu.

La caractéristique essentielle de ces processus de sons est pourtant la dialectique du mouvement et de la résonance (les deux mots du titre symbolisent ces deux principes). Selon le compositeur les deux aspects de sonorité se retrouvent dans la conception de la structure en tant qu'arpège multi-ambivalent, c'est-à-dire en tant que processus de construction et de restructuration successives.

Ceci ne comprend pas seulement les détails figuratifs mais aussi la forme entière.

Allegro sostenuto est la dernière œuvre d'une longue série d'œuvres où le compositeur a franchi le seuil de domaines tout-à-fait nouveaux de l'articulation du son et ainsi du maniement de l'instrument. Quand de temps en temps en plein milieu des sons de bruits infiniment différenciés des particules singulières d'accords familiers reviennent à la surface, ils ont l'air de trouvailles éparpillées d'une tradition oubliée. La curiosité joueuse avec laquelle Lachenmann les reprend sous des conditions changées fait preuve de son crédo inébranlable envers la tradition, en dépit de tout scepticisme. Et au delà elle est un signe de la vitalité et de l'envie d'expérimenter inchangées d'un penseur qui est resté jeune.

Allegro Sostenuto

Musique pour clarinette/clarinette basse, violoncelle et piano (1987/88)

Tout comme dans le morceau précédent pour piano et orchestre, intitulé *Ausklang*, le matériel musical traduit d'une part l'expérience de la « résonance » (variations de tenuto entre un son secco et le laisser-vibrer naturel ou artificiel) et de l'autre celle du « mouvement ». Les deux aspects du son se rencontrent à travers la conception d'une structure comme un arpège multi-ambivalent, c'est-à-dire un processus de construction et de restructuration successives qui s'exprime à la fois dans un espace temporel très restreint en tant que geste figuratif, et dans des surfaces plus vastes en tant que projection.

La forme et l'expression résultent du fait que six zones, placées successivement l'une après l'autre, agissent ensemble :

1. une séquence d'entrées s'étendant librement dans toute la partie basse de l'espace sonore, une cantilène legato faite de prolongations d'écho, voire de champs de résonance – naturels et artificiels, directs et indirects, quasi « faux ». La cadence du dernier devient de plus en plus lente pour atteindre l'arrêt absolu du mouvement (« arrêt absolu » : terme typique où la résonance et le mouvement se touchent dans leurs extrêmes),
2. un jeu divisé en plusieurs niveaux d'assèchement progressif entre *secchissimo* et pédalisation totale,
3. la partie *allegro* proprement dite dans laquelle l'écho semble ruisseler comme un mouvement d'une rapidité extrême – voire l'inverse,
4. interrompue et détournée par une sorte « d'hymne vide », récitatif fait d'appels dans des espaces qui résonnent différemment, dont aussi des espaces « sans écho »,
5. retrouvant le mouvement tout en arrivant à l'extrême et s'accrochant ainsi dans des zones limites du son instrumental perforé avec force,
6. rebondissant régulièrement par une cadence finale de formes mélangées aux seins desquelles l'écho et le mouvement se réunissent à nouveau.

(1989)



Yukiko Sugawara

Yukiko Sugawara, geboren in Sapporo. Sie nahm ihre ersten Klavierstunden bei Michiko Endo und studierte an der TOHO Musikschule bei Aiko Iguchi. Als sie ihr Studium in Deutschland fortsetzte, waren ihre Lehrer Hans Erich Riebensam in Berlin und Aloys Kontarsky in Köln, wo sie ihr Konzertdiplom erhielt. Sie wurde mit dem Kranichsteiner Musikpreis in Darmstadt ausgezeichnet. Seitdem ist sie regelmäßig zu Gast auf allen großen europäischen Festivals für Neue Musik. Sie ist auch begeisterte Kammermusikerin und tritt in verschiedenen Formationen auf, wie dem Trio Accanto, ihrem Violin-Klavier-Duo mit Asako Urushihara und dem ensemble recherche. Über die Jahre sind unzählige neue Werke für sie geschrieben worden.

Born in Sapporo, Yukiko Sugawara had her first piano lessons with Michiko Endo and studied at the TOHO School of Music with Aiko Iguchi. Continuing her studies in Germany, her teachers were Hans Erich Riebensam in Berlin and Aloys Kontarsky in Cologne, where she received her concert diploma. She was awarded the Kranichsteiner Musikpreis at Darmstadt. Since, she has continually been a welcome performer at all the major European festivals for New music. She is also a dedicated chamber musician performing in various formations such as Trio Accanto, her violin/piano-Duo with Asako Urushihara and the ensemble recherche. Countless new works have been written especially for her over the years.

Yukiko Sugawara, née à Sapporo, elle prit ses premières leçons de piano chez Michiko Endo et étudia à l'école de musique TOHO chez Aiko Iguchi. Lorsqu'elle poursuivit ses études en Allemagne, ses professeurs étaient Hans Erich Riebensam à Berlin et Aloys Kontarsky à Cologne, où elle obtint son diplôme de concertiste. A Darmstadt elle reçut le prix Kranichsteiner Musikpreis. Depuis lors, elle est invitée constamment à tous les grands festivals européens de musique contemporaine. Yukiko Sugawara est également une musicienne de chambre enthousiaste jouant au sein de formations diverses telles que Trio Accanto, son Duo pour violon et piano avec Asako Urushihara et l'ensemble recherche. Au cours des années, d'innombrables pièces furent écrites spécialement pour elle.



Foto: © Bernhard Strauss

Shizuyo Oka

Shizuyo Oka studierte Klarinette bei Michael Arrignon und Bassklarinette bei J. N. Creca am C.N.S.M. (Conservatoire National Supérieur) in Paris, 1er Prix für Klarinette und Kammermusik. 1992 Preisträgerin des Valentino-Bucchi-Wettbewerbs in Rom und 1995 in Tokyo. Soloklarinetistin des Orchestre de l'Opéra Eclaté. Auftritte als Solistin im In- und Ausland. Mitglied des ensemble recherche seit Herbst 1998.

Shizuyo Oka studied clarinet under Michael Arrignon and bass clarinet with J. N. Creca at C.N.S.M. (Conservatoire National Supérieur) in Paris, 1er Prix for clarinet and chamber music. 1992 winner of the Valentino Bucchi Competition in Rom and 1995 in Tokyo. Solo clarinetist of the Orchestre de l'Opéra Eclaté. Soloist performances in Austria and abroad. Member of the ensemble recherche since autumn 1998.

Shizuyo Oka. Elle étudia la clarinette chez Michael Arrignon et la clarinette basse chez J. N. Creca au C.N.S.M. (Conservatoire National Supérieur) à Paris, et obtint le 1er Prix pour clarinette et musique de chambre. En 1992 elle reçut le prix du concours Valentino-Bucchi à Rom et ce même prix en 1995 à Tokyo. Elle était clarinettiste solo de l'orchestre de l'Opéra Eclaté. Elle joua en tant que soliste non seulement dans son pays natal mais aussi à l'étranger. Depuis l'automne 1998, elle est membre de l'ensemble recherche.



Foto: © Bernhard Strauss

Lucas Fels

Erster Cello-Unterricht bei Rolf Looser in Basel und Zürich, Studium in Freiburg bei Christoph Henkel, bei Anner Bijlsma in Amsterdam (1984-87) und bei Amadeo Baldovino in Fiesole (1988-90). Seit 1985 internationale Tätigkeit als Solist und Kammermusiker. Mitbegründer und Mitglied des ensemble recherche. Zahlreiche CDs mit Kammermusik und Solowerken des 20. Jahrhunderts (W. Rihm, Feldman, Furrer, Lachenmann, Dallapiccola, Sciarrino, K. Huber etc.). Seit 1998 Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen.

Initial cello instruction with Rolf Looser in Basel and Zurich, studies in Freiburg with Christoph Henkel, with Anner Bijlsma in Amsterdam (1984-87) and Amadeo Baldovino in Fiesole (1988-90). Since 1985 solo and chamber music performances all over the world. Co-founder and member of ensemble recherche. Numerous CDs featuring 20th century music and solo pieces (W. Rihm, Feldman, Furrer, Lachenmann, Dallapiccola, Sciarrino, K. Huber etc.). Lecturer at the Darmstadt Summer Courses since 1998.

Il reçut ses premières leçons de violoncelle chez Rolf Looser à Bâle et Zurich, puis fit des études chez Christoph Henkel à Freiburg, chez Anner Bijlsma à Amsterdam (1984-87) et chez Amadeo Baldovino à Fiesole (1988-90). Depuis 1985 il travaille sur la scène internationale en tant que soliste et musicien de chambre. Il est cofondateur et membre de l'ensemble recherche. De nombreux CD de musique de chambre et œuvres solos du ving-tième siècle parurent depuis (W. Rihm, Feldman, Furrer, Lachenmann, Dallapiccola, Sciarrino, K. Huber etc.). Depuis 1998 il enseigne aux « Darmstädter Ferienkurse ».

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 by Christoffer Lindner
Traduction françaises de Christina Preiner*

OLGA NEUWIRTH

Akroate Hadal
Quasare/Pulsare
...?risonanze!...
incidendo/fluido

Nicolas Hodges
Irvine Arditti · Garth Knox
Arditti String Quartet
0012462KAI

HELMUT LACHENMANN

Das Mädchen mit den
Schwefelhölzern

Staatsoper Stuttgart
Lothar Zagrosek
0012282KAI

HELMUT LACHENMANN

Nun
Notturmo

WDR-Sinfonieorchester ·
Jonathan Nott
Andreas Lindenbaum
Klangforum Wien ·
Hans Zender
0012142KAI

HELMUT LACHENMANN

Mouvement (-vor der Erstarrung)
... Zwei Gefühle ...
Consolation I
Consolation II

Klangforum Wien
Hans Zender
Schola Heidelberg
Walter Nussbaum
0012202KAI

BEAT FURRER

Aria
Solo
Gaspra

Petra Hoffmann
Lucas Fels
ensemble recherche
0012322KAI

KAIJA SAARIAHO

Cendres · Noa Noa
Mirrors · Spins and Spells
Monkey Fingers, Velvet Hand
Petals · Mirrors
Lacanisme de l'aile
Six Japanese Gardens

Andreas Boettger
Wolpe Trio
0012412KAI

In Nomine

The Witten In Nomine
Broken Consort Book

ensemble recherche
0012442KAI

CLEMENS GADENSTÄTTER

Comic Sense

Florian Müller
Klangforum Wien
Mark Foster
0012452KAI

GÉRARD GRISEY

Les Espaces Acoustiques

Garth Knox
Asko Ensemble
WDR Sinfonieorchester Köln
Stefan Asbury
0012422KAI

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

© & © 2001 KAIROS Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS