

An abstract artwork featuring a dark, textured background with a prominent horizontal band of bright red. The top section shows a torn, layered effect with black, white, and brown tones, suggesting a collage or a piece of damaged paper. The overall composition is layered and textured.

MARTIN SMOLKA

Moon on the Sea – Sea in the Moon

Daisy Press  
Aleph Guitar Quartet

KAIROS





## Martin Smolka (\*1959)

Bashō (2012) for soprano and guitar quartet  
(Text by Matsuo Bashō)

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 1 | Prelude  | 00:14 |
| 2 | I. Mountain Path   | 08:56 |
| 3 | Interlude: Cypress Hat (Triple Haiku)  | 03:12 |
| 4 | II. Slosh and Foam   | 06:01 |
| 5 | Postlude: Moon Mirror  | 03:39 |
| 6 | Music for Marcel Duchamp (1947/1998) for guitar quartet<br>(Music by John Cage, arranged by Martin Smolka) | 05:21 |
| 7 | LiPoLied (2020) for soprano and guitar quartet<br>(Text by Li Po)  | 11:43 |

	Eight Pieces (1998) for guitar quartet	
8	I	01:52
9	II	01:49
10	III	01:58
11	IV	02:13
12	V / VI	02:28
13	VII	02:17
14	VIII	01:45

TT 53:37

1, 3, 5, 7 **Daisy Press**, soprano  
2, 4-14 **Aleph Guitar Quartet**  
Andrés Hernandez Alba  
Tillmann Reinbeck  
Wolfgang Sehringer  
Christian Wernicke



# Inconceivably intangible

## Comments on Martin Smolka's guitar music by Hans-Peter Jahn

Freely interpreted  
by Daisy Press and Wolfgang Sehringer

If you enter into the music of Martin Smolka, prepare yourself to come face-to-face with profound and enigmatic conflicts. In the very sound itself, two contrary perspectives, or paths, present themselves. One perspective provides certainty in the analysis of how Smolka's compositional phenomena play out through the lens of music history. Sounds can be identified, categorized, named, and thus tamed; there are repetitive, un-ornamental, harmonically simple, even simplistic melodic and tonal settings which immediately reference concrete environmental sounds, which can be understood with a

comprehensive knowledge of what has already existed. Two interpretations may be generated from this stance, and the first is relative to tradition: one can deduce that this music seems to both depend on tradition yet fly away from it. The second perspective, which is more radical and uncomfortable, requires entering into a state of paradox, into a cloud of unknowing, demanding a willingness to become intimate with the atmosphere of Uncertain Certainty. Here we take the plunge into Kleist's<sup>1</sup> original state of innocence, which is timeless and endlessly repeating. This innocence is the act of recognition that one has traveled through infinity in order to cross the threshold of the origin of all grace. If we intend to listen to music with this sacred innocence, it means we commit to receive sounds with the daring consciousness of unbiased listening, abstaining from anchors or attachments to form, welcoming the abyss and shuddering,

---

<sup>1</sup> Heinrich von Kleist, On the Marionette Theatre, from: Kleine Schriften

with pleasure, in this fecund energy and the fullness of knowing nothing so we can split ourselves wide open to receive everything.

The music of Martin Smolka resonates straight into the core of a suffocated planet, suffering through unending catastrophes in the political-social spheres. These sounds beckon to a possible transformation through surrendering to the incomprehensible, they create new and unique expressions of futile pains and passions of modern humans: emptiness and overabundance, self-destruction and arrogance, depression and serenity, forlornness, despondency, and the performative ridiculousness of endless Love Parades. Pain, soothed only by cosmic irony, rings poignantly and unmasked, and summons the totality of the "Wounded Familiar" which is unable, however, to become self conscious with mere words.

In this edition, the guitar as "instrument" and the human breathing machine as "voice" act on a stage made "incomprehensible" by theatrical light effects:



here the quadrupled guitar is a mini orchestra, sometimes militant in adhering to rank and file, but then dissolving into the infinite space of half-empty sheet music or shape-shifting into shimmering forest of chords (freed from pitch affiliations by sophisticated scordaturas). And a voice emerges from a woman's body which channels both the innocent, pure songs of a child and the shy attempts of a soprano imitating a prima donna. In this dichotomy, the path to liberation reveals itself.

Inspired by the Aleph Guitar Quartet, Martin Smolka wrote *Eight Pieces* for this ensemble in 1998, and shortly thereafter – as if transporting himself back again to the ensemble Agon in Prague, which he co-founded in 1983 as a musician for "prepared" piano, he arranges John Cage's *Music for Marcel Duchamp*. With these two compositions he utilizes permutations of distribution of chord possibilities with the four guitars of Aleph in multiple repetitions. The mixtures of harmonics and ordinary sounds create impactful

moments. Smolka transfers the timbre of Cage's prepared grand piano to the percussive plucking at disparate points on the strings of the guitars and thus transforms it into its own sonically delightful, stubborn, laconic journey, as if driven by a motor.

The *Eight Pieces*, on the other hand, inform and encompass Smolka's unique grammar of the myriad possibilities of guitarism. Each piece has its own mannerisms within its individual atmosphere. The first, a grotesque overture, tells the same story eight times, using only three notes, but the microtonal notes from E to the slightly raised F-Sharp are always found in different places in the same rhythmic system. Thus, we move through a set of variations. This strict arrangement is broken in the seventh variation. Here the longed-for note, the G, is finally achieved, but in an exploding, unexpected auditory shock. It is clear: we are still struggling for certainty in this unending uncertainty.

After that, in the eighth variation, which consists solely of the opening motive,

a short E and a long slightly sharp F-Sharp. The second piece reduces to a single note, which "but washes!" Each of the guitarists "owns" his own pitch in a microtonal swarm around the initial note G. In the eight variations, the onsets of each voice change in permutations. The rhythmic structure continually varies, too. In this conjured wasteland, the only armor is humor.

The third movement gives each player his own voice. The so-called "repercussive tone" here is the raised A. Each voice follows its own tempo (quarter = 84 / 76 / 69 / 60), with the fourth voice fluctuating between these four tempos. A layered minimal melody becomes a pulsating cluster. These chordless movements are now followed by sound clusters with special characteristics: in the fourth piece, for example, the constant change of meter dissolves the rhythmic structure of the chords played one after the other, populating the sound space in different ways and creating various densities. The fourth is interleaved with the fifth movement. The material of the fourth



part, namely two chords (B/F-Sharp and G/F-Sharp-plus), which are struck evenly like a "grandfather clock", is gradually displaced by the added fifth part with its aperiodic, unusually dense chord clusters. Time dissolves in the space between these two perspectives. The magically enigmatic seventh movement, in eternally identical messages, both speaks and remains silent, launching its tones like celestial bodies into endless space. And something new, perhaps precious, emerges, as an undefinable sound-being, born out of the body of eternity. It is naked and alone.

Is repetition torture or liberation? Here we have ten grandfather clocks, always striking the same time, but out of sync with each other, like maniacal harpists. Eventually the pattern works. The harp players start to make music, playing with the timbre. Then they don't feel like it anymore, and in the last movement they destroy the pattern. Or do the ten world grandfather clocks fall into eternal space?

Only in 2012, ten years later, Martin Smolka found his way back into the percussive, pizzicato-rich, reverberating aura of the plucked guitar as percussion instrument, which evokes the painful melancholy of homelessness, tattooed on the skin of the sound. Only now, in *Bashō* – in which all the effects and techniques from the *Eight Pieces* are consistently extended with sheer boundless compositional imagination – a female voice has been added to the guitar sounds as a prelude, interlude and postlude. A strange self-contained coloring, turns blue in the shimmering postlude, trembling like rowing strokes through a mirror-smooth water surface, moving through the monotony of two rhythmically changing and resonating overtone intervals produced by the four guitarists playing in unison.

This postlude is akin to the Theatre of the Absurd, both touching and threatening, conjured out of a fertile wasteland, out of dusty oil. Oxymorons abound in my mind, capturing the incongruity between "seemingly familiar, reminiscent of nothing" or "intrusive supplications

that are menacingly peaceful." No work has ever affected my mind as radically and frighteningly as these five very different movement-ideas, two for the guitar quartet and three for the voice. The guitar and voice meet only twice in this work: once, as a short hand-off from voice to guitar in the prelude *Plum Flower* to the first movement *Mountain Path* and then in the postlude. They are deceptive maneuvers to the security of my decades-grown professional expectations of sonic effects.

The concluding postlude (from measure 14 to the end, measure 60) – cannot be surpassed in simplicity and for this very reason spark a desperate, longing, even incestuous bond as two monotonous gestures finally overlap between the guitars and the wistful voice. The singer's part is a minor third reduced by cents from four notes of different length, and the guitarists play in unison only two intervals that sound like dripping tears, as it were, a pure fourth and a major third reduced by a few cents. Conjuring the atmosphere of this ending are the microtonal interferences,



the fluttering and shimmering of the guitar reverberation, which are meant to resemble the purring of cats. This is a bleeding music that one does not want to let die, yet there is cheerfulness in this torment. Such sophistication, a rumbling ambivalence planted in the soul of the listener, remains the secret of Martin Smolka.

*Bashō* is a stroke of luck for guitar literature. It bears a fearlessness (I can't think of another word for it) of a sparkly, shattering song. It is rich in ideas, containing almost an overabundance of these divergent, self-surprising moments, vast quantities of the unexpected within a repetition which, on closer observation, never repeats anything, but varies itself with all the parameters of the sound. Compulsion as a springboard to freedom. The attempt to capture the preciousness of *Bashō* in language would require a whole book to be written.

At the mountain Ging-Ting-Shan<sup>2</sup>

There birds flew high  
In the sky and flew away.  
Then a cloud moved silently  
And lonely to the distant place.

There we were both alone  
and looked at each other,  
And did not grow tired:  
I and the Ging-ting-chan.

*LiPoLied* was composed in 2014 for voice, viola and piano and was transcribed in 2020 for voice and guitar quartet.

The alien color of the woman's voice intensifies in the territory of the plucked instruments by her monotonous, wandering glissandi through larger intervallic spaces. Smolka is not interested in setting this text in traditional musical language. In the third verse of the second stanza, she intones, "und werden müde dabei." This radiates a field of relational contemplation in which wisdom becomes deeply personal and is colored by our deepest wounding.

The "Mountain" and the "I" never quite unite in Smolka's interpretation of the text: here we are subjected to boundless estrangement between nature and man (woman).

The surrealistic moment evoked by this singing is reinforced by the guitarists' microtonally distorted chords, struck periodically and aperiodically at the same time in the bar structure, in which the density of the chords is also fluid. The ancient sounds of fifths begin the composition, which periodically expands but reduces to these fifths repeatedly. In the course of the total of 184 measures, nearly all the chord possibilities of the tonal space between the C9-Sharp and the G3-Flat are realized, from the two-part to the eight-part setting. The voice enters and the different, constant chordal episodes are subject to an apparently regulated seven-bar structure. However, this is constantly undermined, not only by the changes of measure, but also by the number of measures within each episode. And, like another wave, the instability of rhythm is counteracted

---

<sup>2</sup> after words of the Chinese poet Li Po



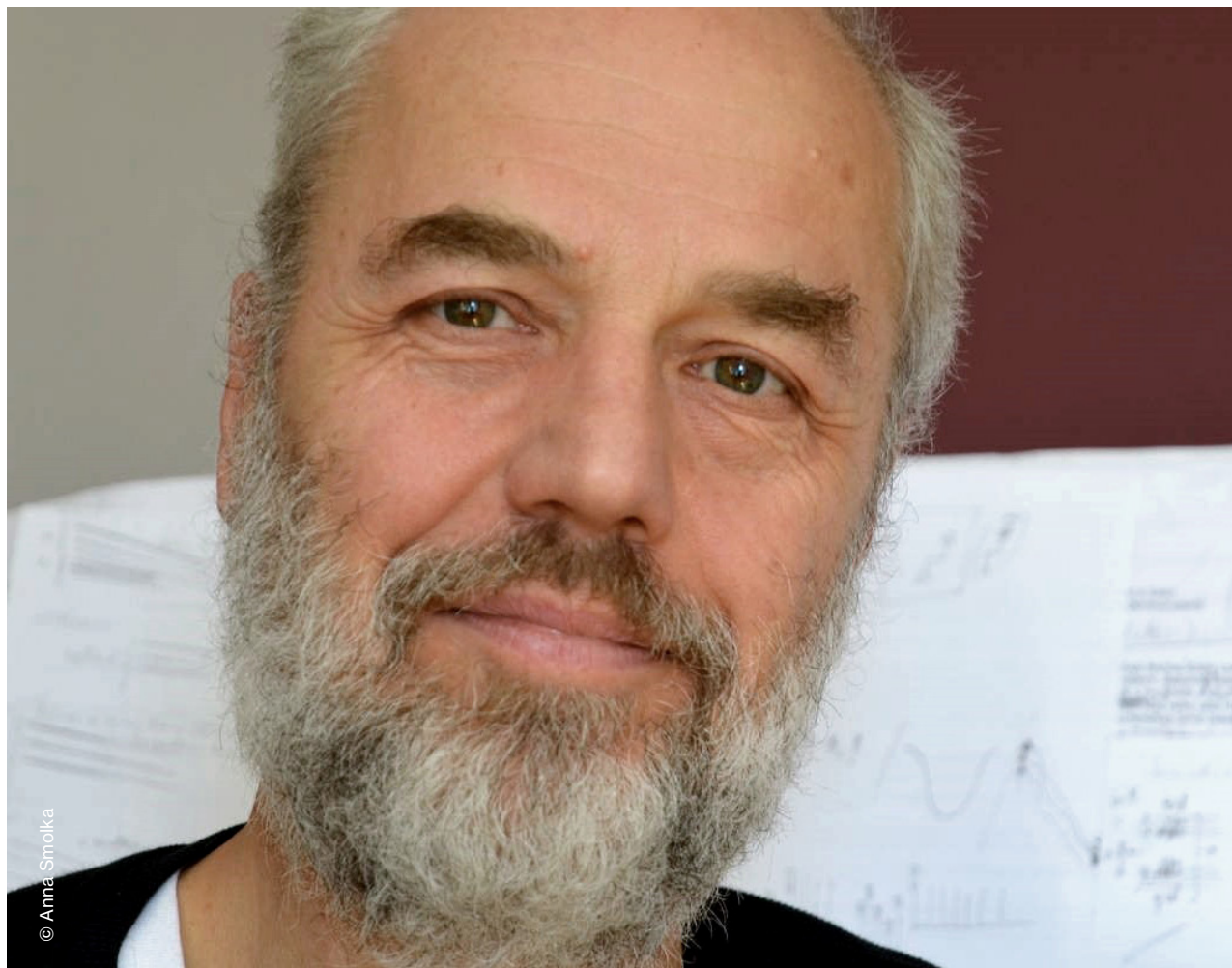
by stable, repetitive measures. This uniformity, deeply engraved in the auditory memory, becomes, in the contradictions of Smolka's music, vibrations of restlessness. The peaceful baseline of pianissimo is punctured unexpectedly by startling, piercing fortissimi. We are lulled back into the limping, fragile chaos of time, back into memorylessness, into a floating, wavering absence, where the unemotional, haunted voice wearily announces the torpor of the world of the dead.

## Martin Smolka

the sounds of rain and many others), and these sound reminiscences helped to define the often nostalgic, sometimes grotesque idiom of his music. Since 1998 his style has shifted from sonoristics to work with tones,

and even with typical elements of traditional music such as the minor third or string cantilena, but these are deformed, partly by microtones and partly by collage-style compilation.

Martin Smolka (\*1959) studied composition at the Academy of Performing Arts in Prague and privately with Marek Kopelent. In the years 1983–1998 he co-directed the Agon Ensemble. His compositions have been performed in many places in Europe and North America, and he also writes music for theatre and film (in a selective spirit). Starting out from two different movements, Webernism and minimal music, Smolka arrived at a kind of concrete sonoristics, i.e. he worked musically with instrumental sounds reminiscent of familiar noises (ship and train sirens, the rumble of machines,





## Daisy Press

Daisy Press was raised on the buses, planes, hotels, and stages of a large-scale international rock 'n' roll tour, where both her parents performed for over 40 years. Since then, she has become a ferocious, ardent interpreter and creator of experimental music in the United States and Europe.

In the modern classical genre, Daisy serves regularly as soloist with Vienna-based ensembles Klangforum Wien and Phace, and in Germany with the Aleph Guitar Quartet. There she has sung the works of composers Bernhard Lang, Martin Smolka, Rebecca Saunders, and Fausto Romitelli at the Wiener

Konzerthaus, the Elbphilharmonie in Hamburg, and numerous revered venues.

With So Percussion she has sung Steve Reich's *Drumming* and *Music for 18 Musicians* worldwide, notably at Lincoln Center and the Barbican in London. For her interpretation of Morton Feldman's *Three Voices* and Schoenberg's *Herzgewächse* at the Museum of Modern Art, Press was hailed by the New York Times as "intrepid" and "passionate." The Times also recognized the "winning subtlety and understatement" of her interpretations of George Crumb.

In the world of nightlife and pop music, Daisy served as the lead backing singer/dancer for the band Chromeo, and appeared with them on The Late Show with David Letterman, Conan, Late Night with Jimmy Fallon, Lollapalooza, Coachella, and headlined the Montreal Jazz Festival. On Broadway, she originated the Horned Goddess role in *The Devouring*, where she sang her divine-feminine arrangement of Nine Inch Nails' *Closer*. At Brooklyn's

notorious club House of Yes, Daisy has served as Singer in Residence, and regularly collaborates with their truly astounding in-house aerialists,



dancers, and sideshow performers. She composes, improvises, and creates works which embody virtuosity, ecstasy, holiness, and gallows humor.

Over the last 20 years, Daisy has become a specialist in the music of 12<sup>th</sup> century mystic and polymath Hildegard of Bingen. Not a traditionalist, Press

incorporates elements of North Indian (Hindustani) ragas into her unusual and extraordinary interpretations of these chants. Press has performed Hildegard at House of Yes, at National Sawdust, in the dust of Burning Man, in reverberant German churches, on subway platforms, in Central Park, and

at memorial services.

Academically, Ms. Press holds degrees from Sarah Lawrence College and the Manhattan School of Music, where she then served on the faculty for several years. She has studied Western voice with Trish McCaffrey and North Indian ragas with Michael Harrison.



© Andreas Brehmer



## Aleph Guitar Quartet

extensive and future-orientated repertoire for the classical guitar which is being constantly expanded by a large number of both renowned and younger composers.

Andrés Hernández Alba, Tillmann Reinbeck, Wolfgang Sehringer and Christian Wernicke perform regularly at such international music festivals as MaerzMusik (Berlin), Guitar Foundation of America (USA), Eclat

(Stuttgart), Styrian Autumn (Graz), Warsaw Autumn, Archipel (Geneva), MusicadHoy (Madrid), One Month Festival (South Korea), Klangspuren Schwaz (Austria) and Time of Music (Viitasaari).

The Quartet is sponsored by the Ernst von Siemens Music Foundation, the Goethe Institute, the Spanish Ministry of Culture, the Province of Baden-Württemberg and the ZKM | Hertz-Lab.

“... but whoever lays his ear on the surface explains, that he immediately hears his busy buzzing.” (Jorge Luis Borges, from El Aleph)

The four musicians of the Aleph Guitar Quartet are enthusiastically committed to the music of our time. Since it was founded in 1994, the Quartet’s mission has been to present, promote, and make headway with the musical language and playing techniques of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, fueled by intensive collaboration with composers, sound engineers, and acousticians.

In the meantime, the Aleph Guitar Quartet has helped to create a new,



## Unbegreiflich ungreifbar

### Bemerkungen zu Martin Smolkas Gitarrenmusik von Hans-Peter Jahn

Wer sich auf Martin Smolkas Musik einlässt, riskiert einen Konflikt. Ihnen, den Hörenden, öffnen sich nämlich zwei mögliche Einsichten in das Klingende, also zwei konträre Perspektiven: Die eine, die ihm Gewissheit verschafft, sobald er die kompositorischen Phänomene in den Werken Smolkas zu beschreiben und aus dem Blickwinkel der Musikgeschichte heraus einzuordnen weiß. Dabei benennt er auch ihre repetierenden, reduziert ornamentalen, harmonisch einfachen, ja simplizistischen Melodie- und Klangsetzungen und ihr Verhältnis zu konkreten Umweltklängen, bezieht sie auf sein Wissen über schon Dagewesenes und interpretiert sie wahlweise als Abhängigkeit oder Befreiungsversuche von der Tradition. Die andere Perspektive, die radikalere und nicht abgesicher-

te, schafft eine ungewisse Gewissheit. Sie lässt sich ein auf den Kleist'schen<sup>3</sup> geschichtslos gewordenen, wieder zurück gefundenen Urzustand der Unschuld: als Erkenntnisakt, durch ein Unendliches gegangen zu sein, um an den Ursprung aller Anmut zurückgefunden zu haben. Auf das Hören übertragen: Ein unbefangenes, völlig von Ballast befreites Hörbewusstsein, das den Abgrund nicht fürchtet und ein Schaudern ersehnt. Und dann den Versuch wagt, die Bedeutung und Wirkung der Musik Smolkas mit unverbrauchter Sprache zu schmücken.

Die Musik von Martin Smolka ist der Abdruck eines Planeten, der im Affirmativen erstickt und alle Katastrophen im Politisch-Gesellschaftlichen durchleidet. Als Transformation von Unbegreiflichem schafft sie einen neuen Ausdruck, der die Leiden(schaften) des modernen Menschen widerspiegelt: Leere und Überfülle, Dilemma und Arro-

---

<sup>3</sup> Heinrich von Kleist, Über das Marionettentheater, aus: Kleine Schriften

ganz, Depression und Heiterkeit, Verlorenheit, Narzissmus, Loveparade, also Lächerlichkeit. Schmerz, durch fatalistische Ironie gelindert, klingt in seiner Musik demaskiert hindurch und provoziert, was tief als das verletzte Vertraute existiert, unfähig jedoch, dies sich mit Worten (selbst)bewusst zu machen. In vorliegender Edition agieren das Instrument Gitarre und die menschliche Atemmaschine „Stimme“ auf einer mittels theatralischer Lichtwirkungen „unfassbar“ gemachten Bühne: die Gitarre als vervierfachtes Miniorchester, manchmal militant in Reih und Glied, dann und wann zersprengt im unendlichen Raum halbleerer Notenblätter oder als flirrender Akkordwald (befreit von Tonhöhenzugehörigkeiten durch raffinierte Scordaturen). Und die Stimme einer Frau als ein Körper, aus dem sich sowohl das unschuldig-reine Singen eines Kindes als auch der schüchterne Versuch einer einen Sopran imitierenden, gefesselten Primadonna befreit.

Impulsiert durch das Aleph-Gitarrenquartett, schreibt Martin Smolka 1998



*Eight Pieces* für dieses Ensemble und kurz darauf – als würde er sich selbst noch einmal in die Prager Vergangenheit des Ensembles Agon zurückbeamen, das er als Musiker für präpariertes Klavier 1983 mitbegründete – arrangiert er für die gleiche Besetzung John Cages *Music for Marcel Duchamp*. Und es scheint, als hätte er mit diesen beiden Kompositionen das Verteilspiel komprimierter Akkordmöglichkeiten mit vier Gitarren und die Prinzipien der variierten Wiederholung ausgekostet. Dass dabei unglaublich wirkmächtige Klangmomente entstanden sind, ist den Mixturen aus Flageolett- und Ordinario-Klängen zu verdanken. Smolka überträgt das Timbre der Cage'schen Flügelpräparation auf das perkussive, variantenreiche Zupfen an disparaten Stellen auf den Saiten der Gitarren und macht daraus ein klangtechnisch reizvolles, in seiner sturen Motorik geradezu lakonisches Kabinettstückchen.

Die *Eight Pieces* hingegen bilden die Grammatik, mit der Smolka die Welt und die für ihn relevanten Möglichkei-

ten des Gitarristischen einfängt. Jedes der Stücke hat eine eigene Façon. Das erste, eine groteske Ouvertüre, erzählt mit drei Tönen achtmal eigentlich dasselbe, aber die mikrotonalen Töne von E bis zum leicht erhöhten Fis stehen im gleichen rhythmischen System an immer anderer Stelle. Dadurch wird aus der achthgliedrigen Ouvertüre ein Variationssatz. Diese strenge Regelung wird in der siebten Variation durchbrochen. Hier wird der ersehnte Ton, das G, endlich erreicht. Ein explodierender, völlig unerwarteter Moment, ein Hörschock. Was die Musik dieses Stücks erzählt, ist ein lakonischer Kampf um Gewissheit. Danach, in der achten Variation, die nur noch aus dem Anfangsmotiv besteht, also aus einem kurzen E und einem erhöhten Fis als punktierten Halbe, ist alles gesagt. Das zweite Stück reduziert sich auf einen einzigen Ton, der sich „aber gewaschen hat“! Jeder der Gitarristen „besitzt“ eine eigene Tonhöhe im Bereich des Mikrotonalen um den Ausgangston G. In den acht Varianten werden die Einsätze der jeweiligen Stimme permutiert. Die rhythmische

Struktur ist dabei jeweils variabel. Mit Nichts wird hier gezaubert: Humor kämpft mit Ödnis.

Der dritte Satz übergibt jedem Spieler eine eigene Stimme. Der sogenannte Reperkussionston ist hier das erhöhte A. Jede Stimme hat ein eigenes Tempo (Viertel = 84 / 76 / 69 / 60), wobei die vierte Stimme zwischen diesen vier Tempoangaben schwankt. Eine überlagerte Minimal-Melodie, die zu einem pulsierenden Cluster wird. Nach diesen akkordlosen Sätzen folgen nun Klanggruppen mit besonderer Eigenart: Im 4. Stück z.B. löst sich durch den ständigen Taktwechsel das rhythmische Gefüge der hintereinander gespielten, den Klangraum vielfach unterschiedlich besiedelnden und unterschiedlich dichten Akkorde auf. Der vierte wird mit dem fünften Satz verschachtelt. Das Material des vierten Teils, nämlich zwei Akkorde (H/Fis und G/Fis-plus), die gleich einer „Standuhr“ gleichmäßig angeschlagen werden, verdrängt allmählich der hinzugefügte fünfte Teil mit seinen aperiodischen, ungewöhnlich dichten Akkordtrauben. Zeit wird hier aus zwei

Perspektiven heraus aufgelöst, vielleicht sogar nur festgehalten?!

Der magisch rätselhafte siebte Satz mit seinen ewig gleichen Botschaften spricht und schweigt, verteilt seine Töne wie Gestirne im endlosen Raum. Aber ganz unmerklich stemmt sich etwas Neues, vielleicht Kostbares hervor, als würde ein nicht definierbares Klangwesen aus dem Leib der Ewigkeit herausgeboren. Nackt und allein.

Wiederholung als Folter? Als Befreiung? Zehn Standuhren, die versetzt zueinander immer die gleiche Zeit anschlagen?! Der Schluss-Satz macht aus vier Gitarristen einen Harfenspieler, der seinen identischen Part manisch trainiert. Irgendwann funktioniert das Muster. Der Harfenspieler fängt an Musik zu machen, spielt mit der Klangfarbe.

Dann hat er keine Lust mehr. Im letzten Satz zerstört er das Muster. Oder stürzen die zehn Welt-Standuhren ins ewige All?!

Erst wieder 2012, also zehn Jahre später, findet Martin Smolka den Weg in die perkussive, pizzicato-reiche, Nachhall spendende Aura des Zupf- und Schla-

ginstruments zurück, welcher das Heimatlose, das Melancholisch-Schmerzhaftes auf die Klanghaut tätowiert ist. Nur jetzt ist in *Bashō* – worin alle Effekte und Techniken aus den *Eight Pieces* konsequent und mit schier grenzenloser kompositorischer Fantasie erweitert werden – zu den Gitarrenklängen eine Frauenstimme als Vor-, Zwischen- und Nachspiel hinzugekommen. Eine fremde, ganz auf sich konzentrierte Färbung, die im Postlude zum Blau wird, das wie die spiegelglatte Wasseroberfläche von Ruderschlägen – also durch die Monotonie zweier rhythmisch changierenden und nachschwingenden Oberton-Intervallen erzeugt von vier unisono spielenden Gitarristen – ins Zittern gerät.

Dieses Postlude ist dem Absurden Theater verwandt, berührend und bedrohlich, weil aus fruchtbarer Ödnis, aus staubigem Öl hervorgezaubert. Oxymorons fallen mir zuhauf ein, die das Unvereinbare zwischen „scheinbar bekannt, an nichts erinnernd“ oder „litaneiartig aufdringlich, bedrohlich friedfertig“ der stetigen Wiederholungen einfän-

gen. So radikal und Angst einjagend ist mir noch kein Werk ins Gemüt gefahren wie diese insgesamt fünf, sehr verschiedenartigen Einfälle, zwei für das Gitarrenquartett und drei für die Stimme, die sich nur zweimal begegnen, einmal bei der Überblendung vom *Prelude Plum Flower* zum 1. Satz *Mountain Path* und eben im Postlude. Sie sind Täuschungsmanöver gegenüber meiner in Jahrzehnten gewachsenen Sicherheit durch professionelle Erwartung an Klangwirkungen.

In dem abschließenden Postlude (von Takt 14 bis zum Schluss, Takt 60) – das an Einfachheit nicht zu überbieten ist und gerade deshalb eine verzweifelt-sehnsüchtige, ja inzestuöse Bindung entfacht, weil man sich mit dem wehmütigen Singen vereinen will – überlagern sich zwei monotone Gesten. Die der Sängerin, eine um Cents reduzierte kleine Terz aus vier unterschiedlich langen Tönen und die der Gitarristen: unisono immer nur zwei, gleichsam tropfenden Tränen entsprechende Intervalle, eine reine Quart und eine um einige Cent verminderte große Terz.



Mitbestimmend für die Atmosphäre dieses Schlusses sind die Interferenzen, das Flattern des Gitarrennachhalls, der wie „Katzengemurmel“ wirken soll. Ausblutende Musik, die man nicht sterben lassen will. Allerdings: auch eine heitere Pein. Solche Raffinesse, die in der Seele des Hörers ambivalent rumort, bleibt das Geheimnis Martin Smolkas.

*Bashō* ist ein Glücksfall für die Gitarrenliteratur. Auch deshalb, weil es mit der Unerschrockenheit (mir fällt kein anderes Wort dazu ein) eines heiter-erschütternden Gesangs verbunden ist. Reich an Ideen, schier endlos die divergierenden, sich selbst überraschenden Momente, Mengen von Unerwartetem im Wiederholungszwang, der bei genauerer Beobachtung niemals etwas wiederholt, sondern mit allen Parametern des Klingenden sich selbst variiert. Zwang als Sprungbrett in die Freiheit. Um die Kostbarkeit von *Bashō* sprachlich zu fassen, sollte man ein Buch schreiben.

Am Berge Ging-Ting-Schan<sup>4</sup>

Da flogen Vögel hoch  
am Himmel und flogen fort.  
Da zog eine Wolke still  
und einsam zum fernen Ort.

Da waren wir beide  
allein und sahen einander an,  
Und wurden nicht  
müd dabei:  
ich und der Ging-ting-schan.

Im 2014 für Stimme, Viola und Klavier komponierten und 2020 für Stimme und Gitarrenquartett transkribierten *LiPo-Lied* wird das Fremde und Befremdliche der Frauenstimme im Revier der Zupfinstrumente durch ihr monotones, dabei größere intervallische Räume glissandierend durchwanderndes Sprechen noch verstärkt. Auf eine Vertonung des Gedichtinhalts kommt es Smolka nicht an. Aus der Verneinung im dritten Vers der zweiten Strophe wird „Und wurden müde dabei“. Die Kontemplation ausstrahlende Strophe wird dadurch bezie-

hungswund, Weisheit wird privat-persönlich. Der Berg und das Ich kommen nicht zusammen in der Interpretation des Textes durch Smolka: grenzenlose Entfremdung zwischen Natur und Mensch.

Das surrealistische Moment, das dieses Singen von Anfang an evoziert, verstärkt sich durch die gleichzeitig im Taktgefüge periodisch und aperiodisch angeschlagenen, mikrotonal verzerrten Akkorde der Gitarristen. Auch die Dichte der Akkorde schwankt. Archaisch beginnt die Komposition mit einer Quinte und reduziert sich immer wieder auf diese. Im Verlauf der insgesamt 184 Takte werden so gut wie alle Akkordmöglichkeiten des Tonraumes zwischen dem sechsgestrichenen Cis und dem kleinen Ges von der Zweibis zur Achttimmigkeit zum Klingen gebracht. Die Einsätze der Stimme und die unterschiedlichen, in sich konstanten Akkordepisoden unterliegen einer scheinbar geregelten Siebentaktigkeit. Diese wird aber immer wieder ausgehebelt, nicht nur durch die Taktwechsel, sondern auch durch die Anzahl

---

<sup>4</sup> nach Worten des chinesischen Dichters Li Po, übersetzt ins Deutsche von Günter Debon

der Takte innerhalb einer Episode. Und noch etwas kommt hinzu: Die Instabilität im Rhythmischen wird konterkariert durch stabile, repetierende Takte. Dieses scheinbare Gleichmaß, das sich tief im Hörgedächtnis eingraviert, wird in Smolkas Musik zu seinem Gegenteil: zu Unruhe. Wie die erschreckenden, ja keifenden Fortissimi, die unerwartet den Scheinfrieden des Grundzustandes Pianissimo durchlöchern. Man sehnt sich zurück ins hinkende, zerbrechliche Zeitchaos, zurück in die Erinnerungslosigkeit, ins schwimmende, schwankende Nichts, dorthin, wo die entemotionalisierte, gruselige Stimme als eine bleiche Lemure „müde“ von der Erstarrung der Totenwelt kündigt.



## Martin Smolka

Martin Smolka (\*1959) studierte Komposition an der Akademie der Darstellenden Künste in Prag und privat bei Marek Kopelent. In den Jahren 1983-1998 war er Co-Leiter des Agon-Ensembles. Seine Kompositionen wurden an vielen Orten in Europa und Nordamerika aufgeführt. Des Weiteren schreibt er auch Musik für Theater und Film (er ist dabei eher wählerisch). Ausgehend von zwei verschiedenen Strömungen, dem Webernismus und der Minimal Music, gelangte Smolka zu einer Art konkreter Sonoristik, d.h. er arbeitete musikalisch mit Instrumentalklängen, die an vertraute Geräusche erinnern (Schiffs- und Zugsirenen, das Rumpeln von Maschinen, Regen-geräusche u.v.a.m.), und diese klanglichen Reminiszenzen trugen dazu bei, die oft nostalgische, manchmal groteske Sprache seiner Musik zu definieren. Seit 1998 verändert sich sein Stil von der Sonoristik zur Arbeit mit Tönen und sogar mit typischen Elementen der traditionellen Musik wie der kleinen Terz oder der Streicherkantilene,

die jedoch teils durch Mikrotöne, teils durch eine collageartige Zusammensetzung deformiert werden.

## Daisy Press

Daisy Press wuchs als Kind zweier Rockmusiker auf Tourneen in Bussen, Flugzeugen, Hotels und auf großen, internationalen Bühnen auf. Seitdem hat sie sich in den Vereinigten Staaten und in Europa zu einer leidenschaftlichen Interpretin und Schöpferin experimenteller Musik entwickelt.

Im Bereich der zeitgenössischen Musik tritt Daisy regelmäßig als Solistin mit den Wiener Ensembles Klangforum Wien und Phace sowie dem Aleph Gitarrenquartett aus Deutschland auf. Sie hat Werke von Bernhard Lang, Martin Smolka, Rebecca Saunders und Fausto Romitelli im Wiener Konzerthaus, in der Elbphilharmonie in Hamburg und an zahlreichen anderen renommierten Orten gesungen.

Mit So Percussion hatte sie weltweit Aufführungen mit Steve Reichs *Drumming* und *Music for 18 Musicians*, unter anderem im Lincoln Center und

im Barbican in London. Für ihre Interpretation von Morton Feldmans *Three Voices* und Schönbergs *Herzgewächse* im Museum of Modern Art wurde Press von der New York Times als „unerschrocken“ und „leidenschaftlich“ gelobt. Die Times würdigte auch die „gewinnende Subtilität und das Understatement“ ihrer Interpretation von der Musik von George Crumb.

In der Welt des Nachtlebens und der Popmusik war Daisy Leadsängerin und Tänzerin für die Band Chromeo und trat mit ihnen in der Late Show mit David Letterman, bei Conan, Late Night with Jimmy Fallon auf, dazu noch bei den Festivals Lollapalooza, Coachella und als Hauptact beim Montreal Jazz Festival. Am Broadway spielte sie die Rolle der Gehörnten Göttin in *The Devouring*, wo sie ihr göttlich-femini-nes Arrangement von Nine Inch Nails' *Closer* sang. In Brooklyns berühmtestem Club House of Yes tritt Daisy als Sängerin auf und arbeitet regelmäßig mit den hochvirtuosen Luftakrobat/innen, Tänzer/innen und Gastkünstler/innen des Hauses zusammen. Sie

komponiert, improvisiert und schafft Werke voller Virtuosität, Ekstase, Heiligkeit und Galgenhumor.

In den letzten 20 Jahren ist Daisy Press eine Spezialistin für die Musik der Mystikerin und Universalgelehrten Hildegard von Bingen geworden. Press ist keine Traditionalistin, sondern bezieht Elemente nordindischer (Hindustani) Ragas in ihre außergewöhnlichen Interpretationen dieser Gesänge ein. Press hat Hildegard im House of Yes, im National Sawdust, im Staub des Burning Man, in hallenden deutschen Kirchen, auf U-Bahnsteigen, im Central Park und bei Gedenkfeiern aufgeführt. Daisy Press hat Studienabschlüsse des Sarah Lawrence College und der Manhattan School of Music, an der sie mehrere Jahre lang als Dozentin tätig war. Sie hat klassischen Gesang bei Trish McCaffrey und nordindische Ragas bei Michael Harrison studiert.

### **Aleph Guitar Quartet**

„... aber wer das Ohr an ihre Oberfläche legt, erklärt, dass er alsbald sein beschäftigtes Brausen hört.“ (Jorge Luis Borges, aus El Aleph)

Die vier Musiker des Aleph Gitarrenquartetts setzen sich mit Begeisterung für die Musik unserer Zeit ein. In intensiver Zusammenarbeit mit Komponist/innen, Toningenieur/innen und Akustiker/innen arbeiten sie seit der Gründung des Quartetts 1994 daran, die musikalische Sprache und die Spieltechniken des 20. und 21. Jahrhunderts voranzubringen.

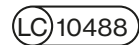
Mittlerweile ist so ein umfangreiches, neues und zukunftsweisendes Repertoire für klassische Gitarre entstanden. Dieses wird durch etliche renommierte und junge Komponist/innen fortwährend erweitert.

Andrés Hernández Alba, Tillmann Reinbeck, Wolfgang Sehringer und Christian Wernicke konzertieren regelmäßig auf internationalen Musikfestivals wie: MaerzMusik (Berlin), Guitar Foundation of America (USA), Eclat (Stuttgart), Steirischer Herbst (Graz), Warschauer

Herbst, Archipel (Genf), MusicadHoy (Madrid), Pan Music (Seoul), Klangspuren Schwaz und Time of Music (Viitasaari). Das Quartett wird gefördert von der Ernst von Siemens Musikstiftung, dem Goethe-Institut, dem spanischen Ministerium für Kultur, dem Land Baden-Württemberg sowie dem ZKM | Hertz-Labor.

Recording Venue: ZKM Kubus, Karlsruhe/Germany  
Recording Dates: [1]–[5] 15-16 February 2020, [6] 30 May 2020,  
[7] 14 February 2020, [8]–[14] 31 May 2020  
Engineer: Sebastian Schottke  
Producer: ZKM Karlsruhe, Ludger Brümmer  
Editing: Sebastian Schottke  
Booklet Text: Hans-Peter Jahn  
Cover: based on artwork by Jakob Gasteiger

0022007KAI – © 2022 HNE Rights GmbH . ® 2022 KAIROS  
a production of KAIROS . [www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)



ISRC: ATK942200701 to 14

austromechana®





# MARTIN SMOLKA (\*1959)

1-5	Bashō (2012) for soprano and guitar quartet (Text by Matsuo Bashō)	22:02
6	Music for Marcel Duchamp (1947/1998) for guitar quartet (Music by John Cage, arranged by Martin Smolka)	05:21
7	LiPoLied (2020) for soprano and guitar quartet (Text by Li Po)	11:43
8-14	Eight Pieces (1998) for guitar quartet	14:22
		TT 53:37

1, 3, 5, 7 Daisy Press, soprano

2, 4-14 Aleph Guitar Quartet

**KAIROS**

0022007KAI

© 2022 HNE Rights GmbH . © 2022 KAIROS  
a production of KAIROS . [www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)

(C)10488 [D] [D] [D] ISRC: ATK942200701 to 14 . Made in the E.U.

//////KIII zkm karlsruhe

austromechana®