



## HELMUT LACHENMANN (\*1935)

- |            |   |              |
|------------|---|--------------|
| <b>1</b>   | <b>Kontrakadenz</b><br>for full orchestra (1970-71)<br><i>To Annette</i>  | 18:46        |
| <b>2</b>   | <b>Klangschatten – mein Saitenspiel</b><br>for 48 strings instruments and 3 grand pianos (1972)<br><i>To Michael Gielen</i> | 27:49        |
| <b>3</b>   | <b>Fassade</b><br>für großes Orchester (1973 rev. 1987)<br><i>To my children Philipp-Julia-David</i>                        | 22:08        |
| <b>TT:</b> |   | <b>69:24</b> |

Michael Gielen, conductor

- 1** SWR Radio-Sinfonieorchester Stuttgart
- 2** Peter Roggenkamp, piano  
Zsigmond Szathmáry, piano  
Gerhard Gregor, piano  
NDR-Sinfonieorchester
- 3** SWR Sinfonieorchester Baden-Baden  
und Freiburg

Coverfoto: © Philippe Gontier

Zu seinem Siebzigsten Geburtstag

GRÖSSE

IST

EINSAM.

LIEBE

ENTDECKT

NEU(ER)

dem großen einsamen Michael

in neu entdeckender Liebe

Helmut Lachenmann

Trapez 20. März 1997

## **EDGAR REITZ**

### **Spiritualität des freien Spiels**

Helmut Lachenmanns Musik ist gefühlsgeladen und schön. Da ich kein Musiker bin und auch kein Musiktheoretiker, kann ich einen solchen Satz einfach aussprechen. Natürlich ist diese Feststellung in keiner Weise ausreichend, denn Lachenmann ist zudem ein Komponist, der ein ausgeprägtes Formbewusstsein hat und sich mit jedem seiner Werke auf die Suche nach dem nie Gehörten macht, denn die Welt seiner Klänge ist Neuland. Wir werden in Klanglandschaften geführt, die noch keiner betreten hat, in denen wir von widersprechenden Gefühlen gepackt werden, von Furcht vor dem Dunkel des Unbekannten, aber auch von dem unstillbaren Verlangen, das unbekannte Land mit den eigenen Sinnen zu erfahren. Diese Musik ist trotz ihrer formalen Strenge, die man in jedem Augenblick feststellen kann, auf elementare Weise sinnlich. Man wird „geschleudert“, man beginnt zu tanzen, man spürt den Puls. Was immer uns an Klangexperimenten, an Konstruktionen oder „Architektur“ vorgeführt wird: hinter Lachenmanns Formenwelt stehen die Gefühle, immer ist zu spüren, dass sie die Auslöser, die Beweggründe für die Musik sind und nicht – was ja in der Neuen Musik oft der Fall ist – eine Theorie oder ein abstrakt-formaler Einfall, den es logisch zu erledigen gilt.

Lachenmanns Musik „erledigt“ nichts, sie will nicht Recht behalten. Lachenmanns Musik sucht das Schöne, das er als eine dialektische Kategorie versteht: Man sollte es nicht glauben, aber sie macht sich ausgerechnet in den akustischen

Bereichen, die als unschön, als hässlich gelten, auf die Suche nach Schönheit: In der Welt der Geräusche, in den Grenzgebieten zwischen Ton und Geräusch, in den verachteten Winkeln und an den Rändern der Musikinstrumente, dort wo es in der klassischen Musiker-Erziehung nur Fehler, Entgleisungen, Ausrutscher oder Peinlichkeiten gibt. In diesen von Musikerängsten erfüllten Abgründen entdeckt Lachenmann Reinheit, Schönheit und eine neue Poesie. Wie wunderbar können diese geräuschhaften Töne oder tonhaften Geräusche klingen, wenn sie so rein und so genau gespielt werden, wie sie der Komponist in seiner leidenschaftlichen Akribie notiert hat. Da wird ein lufthaftes Rauschen, von einem Streichquartett oder auch Scharen von Instrumenten zu einem bewegten Naturbild gestaltet, da werden ratternde, schnatternde oder schabende Bläsergeräusche zu fremdartigen Lebewesen, die vorbeizischen oder abrupt stehen bleiben und uns fragend anschauen. Lachenmanns Musik ist eine zutiefst humane Kunst, die Größe im Kleinen entdeckt und nichts Hörbares als unwürdig einstuft. Sie ist aber auch eine heitere Musik, die sich nicht einbildet, alles, was sie mit ihren ästhetischen Mitteln anfasst, heiligen oder heilen zu können. Immer wieder „erwacht“ diese Musik, wird sich plötzlich ihrer Mittel bewusst und fängt mit ihnen ein Spiel an, stellt die Dinge auf den Kopf, gestattet sich ein Lachen, lässt unvermeidliche banale Assoziationen einfach zu (wie zum Beispiel das „Schnarchen“ in *temA*, das als ein humorvoller „Fauxpas“ zwischen den Luft- und Atem-Spielen dieses Stückes „passiert“).

Lachenmann ist ein brillanter Denker, der ge-

nau weiß, wie die Dialektik von Pathos und Peinlichkeit funktioniert, wie gefährlich der Gedanke der „Reinheit“ einem Künstler werden kann, wenn er zum Dogma wird, und er weiß auch, wie rückschrittlich es sein kann, sich von den Traditionen (seines Metiers) gänzlich abzuwenden. Er begibt sich auf eine permanente Gratwanderung. Wenn er in Stücken wie **Kontrakadenz** beliebige Radioprogramme zitiert oder in **Fassade** das Rauschen eines alten Tonbandgerätes einspielt, dann weiß er, dass er nur zitiert, dass er aber dabei die Ohren seines Publikums auf einen Fremdschauplatz führt, von wo aus man das Musikhören neu begreifen oder das Gehör auffrischen kann. Wenn er andererseits mit vielerlei Musikinstrumenten einen ganz und gar irritierenden, neuartigen Klang aufbaut, dann weiß er, dass er für dessen Herstellung die besten Musiker gewinnen muss, mit all ihren Traditionen, konservativen Tugenden, ihrer besonderen Disziplin, ihrer Fähigkeit zum Gestalten ganz anderer Töne als der seinen. Lachenmanns Musik sucht den körperlichen Ausdruck, der durch die enorme Anstrengung der Musiker entsteht, seine Hörvorgaben zu erfüllen. Nicht selten erfordern sie höchste Virtuosität und geben dem Musiker auch „Futter“. Die physische Leistung ist vom Komponisten gemeint und lenkt die Bewunderung des Hörers auch auf den Interpreten, ohne den es solche Musik nicht gäbe. Diese körperliche Spannung kann durch die Wiedergabe einer CD natürlich nur unvollkommen vermittelt werden. Ebenso verhält es sich mit der in vielen Stücken komponierten Stille. Auch sie wird erst durch die Anspannung der Musiker, durch ihr intensives

Innehalten zu einem besonderen Erlebnis in Lachenmanns Stücken.

Als Filmemacher stehen mir nur außermusikalische Begriffe zu Gebote, um eine Musik zu beschreiben, die sich streng an musikalische Gesetze hält. Ich finde aber, dass zwischen Musik und Film eine so tiefe Verwandtschaft besteht, dass ich manches aus meinem Arbeitshorizont heraus verstehen kann: Auch ich habe es mit Rhythmen zu tun, mit dem Komponieren (Zusammenfügen) gleichzeitiger Handlungen und ihrer Überlagerung zu Gesamtbildern. Ein Film muss sich ebenso wie die Musik mit der Gestaltung der Zeit beschäftigen und hat es deswegen immerzu mit der Flüchtigkeit, der Sterblichkeit der Eindrücke zu tun. Auch im Film „vergehen“ die Dinge, so dass wir uns innerhalb des Werkes erinnern müssen und Erinnertes mit aktuell Sichtbarem verknüpfen. Auch im Film spielen deswegen Wiederholung, Umkehrung, Spiegelung oder Verknüpfungen verschiedenartiger Handlungsstränge eine Rolle. Ich kenne aus meiner Arbeit viele Probleme, die auch heutige Komponisten beschäftigen und weiß, wie man mit der Vergänglichkeit des Materials kämpft. So wie Lachenmann sich in Klavierstücken darum bemüht, die Gravitation der angeschlagenen Töne zu überlisten, indem er sie in Cluster verpackt und zeigt, wie sie ihr klangliches Umfeld überdauern können, so habe auch ich immer wieder gegen die Vergänglichkeit der Bilder ankämpfen müssen, sobald sie durch das Ausschalten der Kamera oder durch einen Schnitt abgerissen werden. Musik und Film können sich auf aberausliche Weise verstehen. Ich empfinde das bei Helmut Lachenmanns Musik ganz besonders, obwohl er meines Wissens

niemals eine Filmmusik geschrieben oder die Verbindung seiner Musik mit Filmbildern gesucht hat.

Es liegt ein gutes Jahrzehnt zurück, seit ich Lachenmanns Musik zum ersten Mal begegnet bin. Es war eine Aufführung seines wunderbaren *Mouvement – vor der Erstarrung* durch das Ensemble Modern in München. Ich kann nicht vergessen, wie diese Musik auf mich wirkte: Plötzlich war das Gefühl, in einem Konzertsaal zu sitzen und der Aufführung eines modernen Musikstückes beizuwohnen, völlig verschwunden. Es war nicht mehr der bekannte „Sound“ der Neuen Musik, der mich seit Jahren mehr und mehr langweilte, es war nicht die Konfrontation mit Ton-Konstruktionen, die ich gelassen betrachten konnte – nein, es wurde nach kurzem Einhören ein Abenteuer der Seele. Ich wurde hin- und hergeschleudert und war doch getragen vom inneren Puls dieser Musik. Ich war mittendrin in einem geistigen Raum, der mich völlig umgab. Ich hörte mit inneren Augen; man möge mir den Ausdruck verzeihen: Ich wurde ergriffen. Ich kannte dieses Abheben von Raum und Zeit vielleicht noch aus Jugendzeiten, als die Musik Mozarts mich so packte. Es ist hier nicht der Platz, über transzendente Dimensionen der Kunst zu spekulieren. Es gibt sie. In manchen Filmen fand ich etwas, das man nicht mit den Mitteln des Films erreichen kann, weil es sich jenseits der Bilder abspielt und eine spirituelle Erfahrung beschwört. Vielleicht ist das, was sich in *Mouvement – vor der Erstarrung* jenseits der Töne abspielt, die „Nichtmusik“ von der Lachenmann einmal gesprochen hat. Hier findet zwar elementare Musik

statt, aber in ihrem Innersten beginnt ein anderer Dialog: Es ist nicht der Dialog zwischen Musiker und Hörer, nicht der Dialog zwischen Komponist und Musikkennner, nein, dieser Dialog erfolgt zwischen dem Menschen und einer geistigen Instanz, ohne die es keine Schönheit gäbe.

Ich habe seinen scheuen Sinn fürs Spirituelle später auch in anderen Werken Helmut Lachenmanns gespürt. Es gibt eine Kraft in ihnen, die der Zeit und ihrem permanenten Vergehen widerstehen will. Immer wieder begegnete ich diesem Verlangen, dem Augenblick Dauer zu verleihen und der damit verbundene emphatischen Einstellung zu Körper und Leben. Lachenmann gilt als ein von Zweifeln geplagter, ewig suchender Komponist, der viel Zeit braucht, bis er ein Stück aus der Hand geben kann. Dieser Eindruck täuscht, denn er ist alles andere als ein verschlossener oder abstrakt-weltabgewandter Künstler. Schwierig ist nicht die Musik, sondern die intellektuelle Bedingung, unter der sie heute entstehen muss: In einer ganz und gar profanen Dienstleistungs-Gesellschaft, die Anlass zum Zweifel an jeglicher Kunst gibt. Schließlich lebt niemand von uns mehr in der Welt eines J. S. Bach, in der man ohne weiteres für Gott Musik machen konnte. Ich habe große Sympathie für den Zweifler Lachenmann und freue mich um so mehr, dass ausgerechnet er Schönheit und Pathos zulässt.

In seinem Stück *...Zwei Gefühle...* beschäftigt sich Lachenmann mit einem Text von Leonardo Da Vinci, der in eine dunkle Höhle eindringt und sich dabei einem verzweifelten Widerspruch der Gefühle aussetzt: Wird er von seiner Angst vor der undurchdringlichen Finsternis überwältigt

und in Panik und Schrecken fliehen, oder wird er seiner flirrenden Neugier folgen und lächelnd wie ein träumendes Kind immer tiefer in die Höhle eindringen, um mit eigenen Augen staunend zu sehen, was ihn da an neuen Wahrheiten erwartet? Das Stück beschreibt eine von widerstrebenden Gefühlen bestimmte Patt-Situation. Es beginnt ein Monolog, der sich in die Worte Leonardos regelrecht verkrallt. Ihr Innerstes suchend fangen die Worte an, sich in ihre Bestandteile zu zerlegen. Die Silben-Trümmer werden so lange buchstabiert, und mit sich selbst verschachtelt, bis ihr Sinn verschwindet und sich in Gestalt von Musik wieder einstellt. Das ist ein raffiniertes und auch tröstliches Verfahren, denn jenseits von allen gedanklichen Qualen taucht eine neue Freiheit auf, die Freiheit, einfach mit den Bruchstücken der kaputtgegangenen Wahrheit ein göttliches Spiel zu spielen. Was hier entsteht, ist eine andere, im Zeitalter des totalen Individualismus' vielleicht neue Art der Spiritualität, die des freien Spiels.

### **Spirituality of free play**

Helmut Lachenmann's music is rich with emotions and beautiful. Since I am no musician, nor music theoretician, it is easy for me to say this. Naturally, this statement is in no way enough, since Lachenmann is also a composer with a keen sense of form who seeks what has never been heard before in each of his pieces, since the world of his sounds is new territory. We are introduced to soundscapes no one has entered before, where we are seized by contradicting feelings, by fear

of the darkness of the unknown, but also by the unquenchable desire to experience the unknown land with our own senses. In spite of its formal severity, which is discernable at all moments, this music is sensual in an elementary fashion. One is "tossed around", begins to dance, feels the pulse. Whatever sound experiments, constructions, or "architecture" we are presented with: behind Lachenmann's world of forms there are emotions, one feels at all times that they are the triggers, the motives of the music and not – which is often the case in new music – a theory or a formal abstract idea that needs to deal with logically.

Lachenmann's music "settles" nothing, it does not wish to be right. Lachenmann's music seeks beauty, which he perceives as a dialectic category: you won't believe it, but, of all places, his music begins to seek the beautiful in the acoustic realms that are considered unattractive, ugly. In the world of noise, in the borderlands between sound and noise, in the scorned corners, and at the rims of the musical instruments where in the classical teaching of music there are only errors, lapses, gaffes, or embarrassments. In these abysses filled by the anxieties of musicians Lachenmann discovers purity, beauty, and a new poetry. How wonderful these noisy sounds or resounding noises can sound when they are played as purely and accurately as the composer has noted them down in his ardent meticulousness. An airy hiss is moulded into a moving image of nature by a string quartet or the grating of instruments; clattering gabbling or grating winds become strange beings that swish past or stop abruptly, peering at us quizzically. Lachenmann's music is a deeply humane art that

discovers greatness in the minute and does not consider anything that can be heard unworthy. It is, however, also a cheerful music that does not fancy itself capable of sanctifying or healing anything it touches with its aesthetic means. Time and again, this music “awakens”, suddenly becomes aware of its means and begins to play with them, turning everything topsy-turvy, permitting itself a laugh, simply tolerating inevitable banal associations (as, for instance, the “snoring” in *temA*, which “occurs” as a humoresque “faux pas” between the various passages of play with air and breathing).

Lachenmann is a brilliant thinker who knows exactly how the dialectics between pathos and embarrassment work, how dangerous the idea of “purity” can become for artists when it becomes a dogma and he also knows how regressive it can be to turn away totally from traditions (his metier). He negotiates in a never-ending tightrope walk. When he quotes radio programs haphazardly in pieces such as **Kontrakadenz** or uses the hissing of an old tape recorder in **Fassade**, then he knows that he is only quoting, yet guiding his audience’s ears to a foreign venue, from where one can gain a new understanding for listening to music or refresh one’s hearing. When, on the other hand, he builds an outright irritating, novel kind of sound with all sorts of musical instruments, then he knows that he must find the best musicians for its production, with all their traditions, conservative virtues, their special discipline, their ability to produce sounds entirely different from his. Lachenmann’s music seeks physical expression, which emerges from the musicians’ enormous efforts to fulfil his hearing requirements. It is not uncommon that

they demand supreme virtuosity and also give the musicians “food”. The physical performance is intended by the composer and directs the listener’s admiration to the interpreter, without whom such music would not exist. Naturally, a CD can only render this physical tension imperfectly. The same goes for the composed silence in many pieces. Also in this case, the musicians’ tension, their intense pause becomes a unique experience in Lachenmann’s pieces.

As film maker, I can only avail of non-musical concepts to describe a music that complies strictly with the laws of music. But I believe that there is so deep a kinship between music and film that I am able to grasp some aspects from my own working horizon: I also work with rhythm, the composition of simultaneous actions and their overlapping to create overall pictures. Similar to music, a film must also shape time and therefore always works with fugacity, mortality, impressions. Things “pass by” in film too, so that we must remember while engrossed in the work and link the remembered with the currently visible. That’s why repetitions, inversions, mirroring, or combinations of various strands of action play a role in films. In my work I have encountered numerous problems composers of today grapple with and am familiar with the struggle one has with the transience of the material. As Lachenmann attempts to outfox the gravitation of played sounds in piano pieces by packing them into clusters and shows how they can survive their sound environment, I also have repeatedly had to struggle with the transience of images as soon as the camera was switched off or the film is cut. Music and film are capable of an exceptional



common understanding. I feel this especially in Helmut Lachenmann's music, although he never really wrote film music or sought a connection between his music and filmic images.

It has been a good decade since I made the acquaintance of Lachenmann's music. It was at a performance of his wonderful *Mouvement – vor der Erstarrung* by Ensemble Modern in Munich. I cannot forget what impact this music had on me: Suddenly, the feeling that I was sitting in a concert hall listening to a modern piece of music had completely disappeared. It was no longer the familiar "sound" of new music that had begun to bore me more and more as the years went by, it was not the confrontation with sound constructions that I was able to consider unperturbed – no, after listening for a while, it became an adventure of the soul. I was hurled back and forth, yet was still borne by the music's inner pulse. I was in the middle of a spiritual room that surrounded me on all sides. I listened with my inner eye; forgive me for using this expression: I was moved. Perhaps I was still familiar with this type of removal from space and time from my youth, when Mozart's music took hold of me. This is not the place to speculate on the transcendental dimensions of art. They exist. Some films revealed something that cannot be achieved with the means of film, since it occurs beyond the images and invokes a spiritual experience. Perhaps this is what happens in *Mouvement – vor der Erstarrung* beyond the sounds, the "non-music" Lachenmann once spoke of. Elementary music may be taking place here, but in its innermost core a different dialogue begins: it is not the dialogue between musicians

and listeners, not the dialogue between composer and music amateurs, no, this dialogue is between the people and a spiritual entity without which there would be no beauty.

I also felt the timid sense of the spiritual later on in other works of Helmut Lachenmann. There is a force in them that intends to resist time and its permanent passing. Again and again, I encountered this yearning to lend a moment permanence and the associated emphatic stance to body and life. Lachenmann is considered an eternally seeking composer tormented by doubts who needs much time before he can deliver a piece. This impression is deceptive since he is all but reserved or an abstract artist who has turned his back on the world. It is not the music that is difficult but the intellectual condition under which it must come into being today: in an entirely profane services society that gives reason to doubt about any art. After all, we all no longer live in the world of J.S. Bach where one was able to make music for God just like that. My heart goes out to Lachenmann the doubter and I am all the more pleased that he of all composers approves of beauty and pathos.

In his piece ...*Zwei Gefühle*..., Lachenmann draws on a text by Leonardo Da Vinci who ventures into a dark cave, exposing himself to desperately contradicting feelings: Will he be overcome by his fear of the impenetrable darkness and flee panic-stricken and terrified, or will he surrender to his flickering curiosity and enter even further into the cave smiling like a dreaming child to see with his own marvelling eyes what new truths lie in store there? The piece describes a stalemate situation governed by conflicting emotions. A monologue

begins that clutches desperately to Leonardo's words. Seeking their innermost, the words begin to break down into their components. The syllable debris is spelled out and intermingled until its meaning disappears and re-emerges as music. This is a refined and even comforting procedure, since a new form of freedom emerges beyond all torments of thought, the freedom simply to play a divine game with the fragments of the truth gone to pieces. Here a different, perhaps new type of spirituality in our age of total individualism is created, that of free play.

### **Spiritualité du libre jeu**

La musique d'Helmut Lachenmann déborde d'émotion et elle est belle. Comme je ne suis ni musicien, ni musicologue, je peux facilement me permettre d'affirmer cela. Cette constatation ne suffit évidemment pas, parce que Lachenmann est un compositeur qui possède par surcroît un sens de la forme très marqué et est, dans chacune de ses œuvres, à la recherche de l'inouï, car son monde sonore est un nouveau monde. Nous sommes entraînés dans des paysages sonores où personne n'est encore allé, dans lesquels nous sommes saisis par des émotions contradictoires, la peur de l'obscurité provoquée par l'inconnu, mais aussi un désir insatiable de découvrir ce monde inconnu avec nos propres sens. Malgré une rigueur stylistique qui se vérifie à tout instant, cette musique touche fondamentalement les sens. On est « catapulté », on commence à danser, on ressent la pulsation. Quels que soient le laboratoire sonore,

la construction ou l'« architecture » qui nous sont présentés, ce sont les sensations que l'on trouve derrière l'univers formel de Lachenmann ; on sent à tout instant que ce sont elles la source, le mobile de la musique et non pas une théorie ou une idée formelle abstraite qu'il s'agirait d'exécuter logiquement.

La musique de Lachenmann ne « règle » rien, elle ne veut pas avoir raison. La musique de Lachenmann est à la recherche du Beau, perçu comme une catégorie dialectique ; on aurait peine à le croire, mais c'est précisément dans les domaines acoustiques considérés comme dénués de beauté, disgracieux, qu'elle est à la recherche de la beauté : dans le monde des bruits, dans cette zone à la frontière entre son musical et bruit, dans les recoins dédaignés et aux limites des instruments de musique, là où l'éducation classique des musiciens ne voit qu'erreurs, dérailements, dérapages ou embarras. Dans ces abîmes remplis des peurs des musiciens, Lachenmann découvre la pureté, la Beauté et une poésie nouvelle. Combien ces sons semblables à des bruits ou ces bruits sonores peuvent-ils retentir de manière merveilleuse lorsqu'ils sont joués aussi purement et précisément qu'ils ont été écrits par le compositeur avec sa méticulosité passionnée. Là, un bruissement aérien exécuté par un quatuor à cordes ou une multitude d'instruments devient une parabole de la nature, là des crépitements, caquètements ou raclements produits par les instruments à vent deviennent des êtres vivants étranges qui passent en sifflant ou s'arrêtent brusquement en nous regardant d'un air interrogatif. La musique de Lachenmann est un art profondément humain, qui découvre la grandeur

dans ce qui est petit et ne considère rien de ce qui est audible comme indigne. Elle est également une musique enjouée qui ne prétend pas sanctifier ou sublimer ce qu'elle effleure avec ses moyens esthétiques. Cette musique se « réveille » constamment, devient subitement consciente de ses moyens et commence à jouer avec eux, met tout sens dessus dessous, s'autorise un rire ainsi que des associations inévitables (comme par exemple le « ronflement » dans *temA*, qui « se passe » comme un faux-pas humoristique entre les jeux de souffle de cette pièce).

Lachenmann est un penseur brillant qui sait exactement comment fonctionne la dialectique du pathos et de la gêne, combien dangereuse peut être l'idée de « pureté » chez un artiste et comment cette dernière peut devenir dogmatique ; et il sait aussi combien il peut être réactionnaire de se détourner complètement de la tradition (de son métier). Il part constamment en expédition sur l'arête d'une montagne. Quand il cite dans une pièce comme **Kontrakadenz** des émissions de radio, ou qu'il insère dans **Fassade** le grésillement d'un vieux magnétophone, il sait alors qu'il ne fait que procéder à une citation, mais aussi qu'il entraîne ainsi les oreilles de son public vers une scène inconnue d'où il est possible à ce dernier de redécouvrir l'écoute musicale ou rafraîchir son ouïe. Par ailleurs, quand il élabore avec toutes sortes d'instruments une sonorité particulièrement troublante et hardie, il sait que pour produire ce son, il devra convaincre les musiciens les meilleurs, flanqués de toutes leurs traditions, leurs vertus conservatrices, leur discipline particulière et leur penchant à produire des sons totalement différents des siens.

La musique de Lachenmann est à la recherche de la manifestation corporelle résultant de l'énorme effort produit par le musicien, pour matérialiser les indications auditives que le compositeur lui donne. Il n'est pas rare que celles-ci exigent une extrême virtuosité et soient une « pâture » digne de l'interprète. La performance physique est voulue par le compositeur et canalise aussi l'admiration de l'auditeur sur l'interprète, sans lequel cette musique n'existerait pas. Cette tension corporelle ne peut évidemment être rendue que partiellement par le truchement de l'enregistrement. Il en est de même en ce qui concerne le silence « composé » qu'on trouve dans de nombreuses pièces. C'est uniquement grâce à la tension des musiciens, leur manière intense de s'arrêter qu'il devient une aventure particulière dans les œuvres de Lachenmann. En tant que réalisateur de films, je n'ai à ma disposition que des concepts étrangers à la musique pour décrire une musique qui respecte autant les canons musicaux. Il me semble cependant qu'il existe une affinité si profonde entre musique et cinéma que je peux comprendre maintes choses à partir de mon propre champ d'action professionnel : j'ai moi aussi affaire à des rythmes, à la composition (montage) d'actions concomitantes et leur superposition pour former des visions d'ensemble. Un film, comme la musique, doit s'attacher à la mise en forme du temps et a ainsi constamment trait à la brièveté, à la fugacité des impressions. Dans le film aussi les choses (se) « passent », si bien que nous sommes obligés de nous souvenir à l'intérieur même de l'œuvre et relier ce dont nous nous souvenons à ce ce que nous voyons à l'écran. C'est pour cela que les répétitions,

inversions, réflexions ou bien la mise en relation de différents fils conducteurs jouent aussi un rôle dans le cinéma. Je suis confronté dans mon travail à de nombreux problèmes qui sont aussi ceux des compositeurs actuels et sais combien on a à surmonter le caractère éphémère du support. De même que Lachenmann s'applique dans ses pièces pour piano à se jouer de la gravitation des sons plaqués, en ce qu'il les empaquette dans des clusters et montre ainsi comment ils peuvent survivre à leur sphère sonore, j'ai, moi aussi, eu à lutter constamment contre la précarité des images, dès lors qu'elles ont été interrompues par l'extinction de la caméra ou par un découpage. Musique et cinéma peuvent se comprendre de manière surprenante. Je le ressens tout particulièrement avec la musique de Lachenmann, bien qu'il n'ait à ma connaissance jamais composé de musique de film ou cherché à établir des liens entre sa musique et des images cinématographiques.

Cela fait une bonne décennie que j'ai reconstruit la musique de Lachenmann pour la première fois. C'était lors d'une représentation de son merveilleux *Mouvement – vor der Erstarrung* par l'Ensemble Modern à Munich. Je ne peux oublier l'effet que cette musique produisit sur moi : tout à coup, la sensation d'être assis dans une salle de concert et d'assister à l'exécution d'une œuvre moderne disparaît totalement. Ce n'était plus le « sound » bien connu de la musique nouvelle, et qui m'ennuyait de plus en plus depuis des années ; ce n'était pas non plus la rencontre d'une construction sonore que je parvenais à envisager avec flegme ; non, après quelques secondes d'écoute, cela devint une aventure pour l'âme. J'ai été catapulté dans

tous les sens et pourtant, j'étais porté par la pulsation interne de cette musique. Je me trouvais au beau milieu d'un espace spirituel qui m'entourait complètement. J'écoutais avec des yeux intérieurs et, qu'on me pardonne l'expression : j'ai été bouleversé. Ce retrait hors de l'espace et du temps, je le connaissais de ma jeunesse, à l'époque où la musique de Mozart me saisissait de la même manière. Ce n'est pas ici le lieu pour spéculer sur les dimensions transcendantes de l'art. Il est un fait qu'elles existent. Il m'est arrivé de découvrir dans certains films quelque chose qui est inatteignable par les moyens du film, car ce quelque chose se situe au-delà de l'image et évoque une expérience spirituelle. Peut-être que ce qui se manifeste au-delà des notes dans *Mouvement – vor der Erstarrung* est la « non-musique », dont Lachenmann a parlé une fois. Là se manifeste une musique certes élémentaire, mais au plus profond d'elle s'amorce un autre dialogue : ce n'est pas le dialogue entre le musicien et l'auditeur, pas plus que le dialogue entre le compositeur et le mélomane, non, ce dialogue se produit entre l'humain et une instance spirituelle sans laquelle il n'y aurait pas de Beauté.

J'ai ressenti ce penchant farouche pour le Spirituel dans d'autres œuvres d'Helmut Lachenmann. Il y a en elles une force qui ambitionne de résister au temps et son caractère éternellement fugace. J'y côtoyais sans cesse cet impératif visant à doter l'instant d'une durée et, partant, cette attitude emphatique vis-à-vis du corps et de la vie. Lachenmann passe pour un compositeur pétri de doutes, éternellement en quête, qui a besoin de beaucoup de temps pour se dessaisir d'une œuvre.

Cette impression est trompeuse car il est tout sauf un artiste introverti ou bien retiré du monde et réfugié dans l'abstraction. Ce n'est pas la musique qui est difficile, mais bien plutôt les conditions intellectuelles actuelles dans lesquelles elle naît : une société de service totalement profane qui incite à douter de toute forme d'art. De fait, plus aucun d'entre nous ne vit dans le monde d'un J.S. Bach, dans lequel on pouvait faire de la musique tout simplement pour Dieu. J'éprouve beaucoup de sympathie pour le sceptique qu'est Lachenmann et me réjouis d'autant que ce soit précisément lui qui rende la Beauté et le Pathos licites.

Dans sa pièce *„Zwei Gefühle...“*, Lachenmann travaille sur un texte de Léonard de Vinci, dans lequel ce dernier décrit son exploration d'une grotte sombre où il s'expose à un paradoxe éperdu des sentiments : succombera-t-il à sa peur des ténèbres impénétrables et fuira-t-il apeuré et paniqué, ou bien, mû par sa curiosité et souriant tel un enfant rêveur, s'enfoncera-t-il toujours plus profondément dans la grotte, pour voir de ses propres yeux les nouvelles vérités qui l'attendent ? La pièce décrit une situation de pat (échéec au roi) marquée par des sentiments antagoniques. Un monologue s'amorce, qui s'agrippe littéralement aux mots de Léonard de Vinci. En quête de leur noyau, les mots commencent à se décomposer en leurs propres éléments constitutifs. Les débris syllabiques sont épelés et encastrés en eux-mêmes jusqu'à ce que leur signifié s'estompe et réapparaisse sous forme de musique. C'est un procédé raffiné et réconfortant, car une nouvelle liberté émerge au-delà de tous les tourments spéculatifs, la liberté de tout

simplement jouer un jeu divin avec les fragments de la Vérité désagrégée. Ce qui naît ici, dans une ère de l'individualisme total, est un autre mode de spiritualité, peut-être une nouvelle forme de spiritualité, celle du libre jeu.

### **Helmut Lachenmann Kontrakadenz**

**Kontrakadenz** – „Gefälle“ akustischer Situationen, Entwurf eines musikalischen Verständigungsmodells anhand von Erfahrungen, die ich in unmittelbar zuvor entstandenen Werken, vor allem in *Air* und *Pression* gemacht habe: Was klingt, klingt nicht um seiner Klanglichkeit und deren struktureller Verwendung willen, sondern signalisiert den konkreten Umsatz der Energien bei den Aktionen der Musiker und macht die mechanischen Bedingungen und Widerstände spürbar, hörbar, ahnbar, mit denen diese Aktionen verbunden sind. Form und Detail ergaben sich aus der Anstrengung, diesen Aspekt realistisch freizulegen und in den dialektischen Zusammenhang zu stellen, den die Verwendung eines symphonischen Apparats erzwingt. Der Titel mag das Stück beizeiten davor bewahren, als antitonaler Extremfall aufgefaßt zu werden, statt, wie es gemeint ist, als Beispiel einer immanenten Logik, von der auszugehen und mit der umzugehen Sache bewußten Bewußtseins ist.

**Kontrakadenz** – “cascade” of acoustic situations, the blueprint of a musical model of communication based on the experience I had in pieces composed

just before this one, especially in *Air* and *Pression*: 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, anticipatable. Form and detail resulted from the effort of realistically laying bare this aspect and placing it in the dialectical setting imposed by the use of a symphonic apparatus.

The title may save the piece in good time from

being perceived as an extreme case of antitony instead of, as intended, an example of an imminent logic which must be assumed and the handling of which is a matter of aware awareness.

**Kontrakadenz**, « déclivité » de situations acoustiques, ébauche d'un modèle de communication musicale grâce à des expériences que j'avais faites dans des œuvres composées immédiatement auparavant, avant tout dans *Air* et *Pression* : ce qui retentit ne retentit pas à cause de sa sonorité et l'usage structurel qui en est fait, mais marque

201

3 Fl.

1

3 Klar. 2

3

2 Tromp.

KPerc.

1,2

6 Vcl.

3,4

3 Trp.

3 Pos.

Pfite.

I - IV

Schlag.

VI

112

Op. 112

© 1982 Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Kontrakadenz,  
bats 201-204 © 1982 Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

la matérialisation des énergies générées par les actions des musiciens, et rend les exigences et résistances mécaniques auxquelles elles sont liées sensibles, audibles et prévisibles. La forme et le détail résultèrent de l'effort accompli pour détacher cet aspect de manière réaliste et le replacer dans le contexte dialectique imposé par l'emploi d'un ensemble symphonique.

Le titre vise à épargner à l'œuvre d'être comprise comme un cas d'extrême « antinatalité », alors qu'elle a été conçue comme exemplaire d'une logique immanente ; en procéder et la manier est le fait d'une conscience consciente d'elle-même.

### **Klangschatten – mein Saitenspiel**

Zusammen mit *Gran Torso* und kleineren Kammermusiken gehört **Klangschatten – mein Saitenspiel** für 48 Streicher und drei Konzert-flügel zu einer Reihe von Werken, deren Klangvorstellungen sich orientieren an der Dialektik von „Verweigerung“ und „Angebot“: Indem die gewohnte Klangpraxis ausgesperrt wird, wird bisher Unterdrücktes offengelegt. Die Klanglandschaft zeigt quasi die Rückseite der gesellschaftsüblichen philharmonischen Muster; die Saiten, statt zu klingen, werden auf charakteristische Weise am Klingen gehindert. Natürlich konnte es nicht darum gehen, mit den so freigelegten Klangresten strukturell zu verfahren, als ob nichts geschehen wäre. Denn die beschworene Aura soll wohl gebrochen, nicht aber vergessen oder ignoriert werden. Deshalb wurde

der musikalische Text so lapidar formuliert, dass er – eine Art durchsichtiger Fassade – das Hören zwingt, hinter die Klänge zu lauschen, jene Aura als erstickte zu ahnen, aber auch den Vorgang jener Verweigerung zu begreifen; nämlich als Angebot expressiver Intensität, welche die bürgerliche Sehnsucht nach Schönheit reflektiert und diese erfüllen, das heißt: überwinden möchte.

In combination with *Gran Torso* and minor pieces of chamber music, **Klangschatten – mein Saitenspiel** for 48 strings and 3 grand pianos belongs to a series of works whose sounds rely on the dialectics of “denial” and “offer”: By excluding familiar sound practice all that was suppressed hitherto is revealed. In a sense, the soundscape discloses the verso of conventional philharmonic patterns; the strings, instead of resounding, are uniquely prevented from sounding. Naturally, it may not be a matter of structurally proceeding with the unveiled sound residues as if nothing had occurred. Surely the conjured aura is to be undone, but not forgotten or ignored. This explains the succinct formulation of the musical text - a type of transparent facade - compelling the ear to listen behind the sounds, to perceive the aura as stifled, but also to grasp the process of denial as the tender of expressive intensity that wishes to reflect the bourgeois longing for beauty and to satisfy this longing, that is to overcome it.

De même que *Gran Torso* et d'autres pièces mineures de musique de chambre, **Klangschatten – mein Saitenspiel**, composé pour quarante-huit instruments à cordes et trois grands pianos de

concert, fait partie d'une série d'œuvres dont les conceptions sonores s'alignent sur la dialectique du « refus » et de « l'offre » : comme la pratique sonore habituelle est mise à l'index, ce qui était refoulé jusqu'alors se trouve révélé. Le paysage sonore montre quasiment l'envers du modèle philharmonique traditionnel : au lieu de vibrer librement, les cordes sont entravées de manière

particulière et empêchées dans leur vibration. Il ne pouvait naturellement être question d'agir structurellement avec ces résidus sonores ainsi dégagés comme si de rien n'était. Car l'atmosphère créée de cette façon, bien que devant être modifiée, ne doit ni tomber dans l'oubli, ni être ignorée. C'est pourquoi le texte musical a été formulé de manière si lapidaire, afin, tel une façade transparente, de

*Ich erinnere mich, daß Gielen 1982 in Berlin im Abonnement vor der Sechsten von Mahler mein Stück ‚Fassade‘ gespielt hat. Da gab es einen kleinen Sturm im Wasserglas, aber es war eine spannende Atmosphäre. Irgendwelche Avantgardefreaks mit ihrem avantgardophilen Phlegma hätte das nicht groß bewegt, während es für die Hörer ans Eingemachte ging. Ich habe das als wichtige Erfahrung in Erinnerung. Man merkt bei so einer Gelegenheit, dass sich diese Stücke nicht an den Intellekt, sondern an den gleichen ästhetischen Hintergrund wenden, vor dem wir uns normalerweise alte Musik zuzuführen pflegen. Und die Hörer bekommen zugleich einen ganz anderen, lebendigeren und vielfältigeren Zugang zu den alten Stücken.*

(Helmut Lachenmann im Interview mit Frank Hilberg  
in der TAZ, 5.8.1991)



forcer l'ouïe à aller à l'écoute de ce qui se trouve derrière les sons, à appréhender cette atmosphère pressentie comme étouffée, mais aussi à concevoir le processus de ce refus, à savoir comme l'offre d'une intensité expressive qui réfléchit la soif de beauté dans le sens bourgeois. L'assouvir signifie alors la surmonter. L'œuvre est dédiée à Michael Gielen.

### **Fassade**

Es mag irreführend wirken und dennoch: **Fassade** ist ein heimlicher Marsch. Aus dieser Vorstellung haben sich die Gesten dieses Stücks ergeben, und in diesem Sinn liegt ihm ein rhythmisches Gerüst zugrunde, dessen einzelne Glieder mit Klangfeldern von unterschiedlicher innerer Artikulation bestückt sind. Der deutlich metrisch orientierte „marschmäßige“ Duktus bricht allerdings immer wieder zusammen, denn jene Klangfelder, welche sich zur „Marschmelodie“ zu fügen hätten, wuchern aus und kehren ihr strukturelles Innenleben hervor; sie setzen so dem dynamischen Rahmengestus ihre eigene innere Statik entgegen, sie blockieren und deformieren ihn. Formal gesehen entspräche ihre Rolle derjenigen des „Trios“, expressiv aber durchsetzen sie den ganzen Verlauf.

Der äußere Gestus von Geradlinigkeit, einheitlichem rhythmisch „zusammen-geschweißtem Willen“, die Fassade von kollektivem Kraftbewußtsein und auf der durchscheinenden Rückseite strukturelle Komplexität, expressive Zerbrechlichkeit – im hier erzwungenen Zusammenhang Ausdruck

gleicherweise von Gewalt, Schwäche, Angst: Solche Thematik ist nicht neu, und die Gedankenbrücke über Alban Bergs *Marsch aus Opus 6* zu Mahlers *Sechster Symphonie* scheint naheliegend. Wo aber Mahlers „Held“ sich im Kampf mit den feindlichen Mächten aufbäumt, auftrumpft und gefällt wird, vermittelt das bürgerliche Subjekt bei Berg seine eigene Zersetzung, in **Fassade** existiert es allenfalls als Zerbrochenes, zum Triumph ebenso unfähig wie zur Klage. Da es sich selbst als Fiktion in einer sich wandelnden gesellschaftlichen Konstellation und darüber hinaus – mit *Wozzeck* zu sprechen – als „Abgrund“ erfahren hat, läßt es den Strukturgesetzen der entleerten Mittel freien Lauf und hofft so die Struktur jenes Abgrunds zu erstasten.

Keine Affekt-Musik also, vielmehr teilt sich Ausdruck mit als „Aspekt“, als kompositorische Haltung, als sprachloses Handeln in einer auf fatale Weise vorschnell sprachfertigen Situation gedankenloser Affekt-Behaglichkeit, wie sie in unserer Kulturlandschaft zum guten Ton gehört. Eine Musik als Trümmerfeld und Krafffeld in einem: Ihr Vorbild heißt natürlich Schönberg. In diesem Sinn gehört **Fassade** zu meinen Versuchen, musikalischen Ausdruck nicht einfach aus dem überlieferten Affekten-Repertoire abzurufen, aber auch nicht bequem oder geschickt seitab der vorhandenen musiksprachlichen Mittel anzusiedeln, sondern ihn in der Auseinandersetzung mit diesen Mitteln selbst zu entwickeln.

It might create a misleading impression but **Fassade**

is a secret march. The gestures of this piece originated from this idea and in this sense it is based on a kind of rhythmic scaffolding, the joints of which have been fitted out with fields of sound of varying internal articulation. But the “march-like” ductus, clearly oriented on metre, keeps breaking down because the fields of sound that are supposed to submit to the “marching melody” begin to proliferate and display their structural inner life; in doing so, they counter the dynamic nature of the framework gesture with their own inner statics, by blocking and deforming it. From a formal point of view their role appears to be that of the “trios”, but they expressively permeate the entire course of events.

The external gesture of rectilinearity, unified and rhythmic wrought will, the façade of the collective awareness of force, and on the reverse, transparent side, structural complexity and expressive fragility – in the present enforced context an expression of a combination of violence, weakness and fear: this kind of topic is hardly new and one is involuntarily reminded of Alban Berg’s *March from Opus 6* and Mahler’s *Sixth Symphony*. But whereas Mahler’s “hero” rebels, triumphs and is cut down in the struggle against the forces of the enemy, Berg’s bourgeois subject arranges his own downfall: in **Fassade** it exists at best as if smashed to pieces and is equally incapable of triumphing as it is of complaining. Since it has experienced itself as a fiction in a changing social constellation and even – to use the words of *Wozzeck* – as an “abyss”, it can unleash the structural laws of emptied means in order to try and explore the structure of that same abyss.

So this is not music of passion. Instead, expression is divided up between aspect, compositional attitude and speechless action in a fatally premature linguistic situation of thoughtless cosiness with passion, as befits our cultural landscape. A kind of music that is both a field of rubble and a field of energy: its archetype is of course Schönberg. In this sense **Fassade** is one of my attempts to retrieve musical expression not just from the traditional repertoire of passionate emotions or to place it comfortably and deftly away from the current resources of musical language, but to develop it in the analysis of these resources.

Cela peut sembler erroné, et cependant, secrètement, **Fassade** est une marche. Cette conception forme le soutènement du geste de l’œuvre. En ce sens, sa base est formée d’une structure rythmique, dont chaque élément est doté de champs sonores ayant chacun une articulation intérieure différente. La forme « à caractère de marche », de tendance nettement métrique, ne cesse toutefois de se déliter car les champs sonores, censés se conformer à la « mélodie de la marche », se mettent à surabonder et font ressortir leur vie intérieure structurelle. Ils opposent ainsi leur statique inhérente à l’expression-cadre dynamique, la bloquent et la déforment. Du point de vue formel, leur rôle correspondrait à celui du « trio », mais du point de vue de l’expression, ils déterminent le déroulement.

D’un côté l’expression extérieure de rectitude, de « volonté rythmiquement soudée » et uniforme, la façade de la conscience collective de puissance

et, sur le revers translucide, la complexité structurelle et la fragilité expressive – dans ce contexte figé, tout est l'expression de la violence, de la faiblesse, de la peur : ce genre de thématique n'a rien de nouveau et le lien conceptuel avec la *Sixième Symphonie* de Mahler en passant par la *Marche* d'Alban Berg tirée de l'opus 6, *Trois pièces pour orchestre*, semble évident. Mais là où le « héros » de Mahler se révolte contre les puissances ennemies, fustige avant que d'être terrassé, le sujet bourgeois est chez Berg le vecteur de sa propre chute. Ce sujet existe dans **Fassade** tout au plus comme quelque chose de cassé, tout aussi incapable de triompher que de se lamenter. Comme il s'est appréhendé en tant que fiction au sein d'un groupe social mouvant (pour citer *Wozzeck*) et de plus en tant qu'« abîme », il laisse les lois structurelles des ressources vidées se manifester

sans contrainte et espère ainsi sonder la structure de cet abîme.

Il ne s'agit donc pas ici d'une musique pétrie d'affects. L'expression se manifeste plutôt comme un « aspect », une attitude de composition, par une action sans paroles au milieu d'une attitude fatale de prolixité inconsidérée, liée à un bien-être irrationnel, de bon ton dans notre paysage culturel. Une musique à la fois champ de ruines et champ de force : son modèle se nomme bien entendu Schönberg. En ce sens, **Fassade** compte parmi mes tentatives visant non pas à simplement réutiliser l'expression musicale qu'on trouve dans le répertoire des affects, tel qu'il nous a été transmis par la tradition, ni à l'établir par commodité ou avec adresse à l'écart des moyens de la langue musicale à disposition, mais, dans la confrontation avec ces moyens, à la faire évoluer moi-même.



## MICHAEL GIELEN

wurde 1927 in Dresden geboren und emigrierte 1940 mit seiner Familie nach Argentinien. Er studierte in Buenos Aires (Philosophie, Klavier, Theorie, Komposition) und begann seine Karriere als Korrepetitor am Teatro Colón. 1949 brachte er, noch in Buenos Aires, das gesamte Klavierwerk von Arnold Schönberg zur Aufführung. Nach Europa zurückgekehrt, wurde er 1950 Korrepetitor und Dirigent an der Wiener Staatsoper. 1960 wurde Michael Gielen zum musikalischen Leiter der Königlichen Oper in Stockholm und 1968 zum Chefdirigenten des Belgischen Nationalorchesters berufen. Später leitete er bis zum Jahr 1975 die Niederländische Oper. Von 1977 bis 1987 war Michael Gielen Direktor der Frankfurter Oper und Generalmusikdirektor der Stadt Frankfurt. An der Hochschule „Mozarteum“ in Salzburg leitete er von 1987 bis 1995 die Klasse für Dirigieren. Mit Beginn der Spielzeit 1986/87 übernahm Michael Gielen die Stelle des Chefdirigenten des SWR Sinfonieorchesters Baden-Baden und Freiburg, dessen Ständiger Gastdirigent er seit 1999/2000 ist.

Was born in 1927 in Dresden and emigrated to Argentina in 1940 with his family. Michael Gielen studied in Buenos Aires (philosophy, piano, theory and composition) and began his career there as a singing coach at the Teatro Colón. In 1949, while still in Buenos Aires, he performed all of Arnold Schoenberg's compositions for piano. After returning to Europe, he became a singing coach and conductor at the Vienna State Opera in 1950. From this time on his activity as a concert conductor increasingly developed. In 1960 Michael Gielen was appointed musical director of the Royal Opera in Stockholm, and in 1968 was named chief conductor of the Belgian National Orchestra. Later on he became chief conductor of the Dutch Opera up until 1975. From 1977 to 1987 Michael Gielen was director of the Frankfurt Opera and general musical director for the city of Frankfurt. From 1987 to 1995 he ran the class for conductors at the "Mozarteum" in Salzburg. With the beginning of the 1986/87 season Michael Gielen assumed the position of chief conductor of the SWR Symphony Orchestra Baden-Baden and Freiburg. He is now Permanent Guest Conductor of the same orchestra.

Né en 1927 à Dresde, il a émigré avec sa famille en Argentine, en 1940. Il a étudié à Buenos Aires (philosophie, piano, théorie et composition) et a débuté sa carrière en tant que chef de chant au Teatro Colón. En 1949, toujours à Buenos Aires, il a interprété l'intégrale de la musique pour piano d'Arnold Schoenberg. A son retour en Europe, en 1950, il devient assistant et chef au Staatsoper de Vienne. Il est ensuite nommé directeur musical de l'Opéra royal de Stockholm en 1960 puis, en 1968, chef principal de l'Orchestre National de Belgique. Il dirige également l'Opéra de Hollande jusqu'en 1975. De 1977 à 1987, Michael Gielen est directeur de l'Opéra de Francfort et Directeur général de la musique de cette ville. De 1987 à 1995, il dirige une classe de direction au « Mozarteum » de Salzbourg.

Au début de la saison 1986/87, Michael Gielen est nommé chef principal de l'Orchestre de la Radio SWR de Baden-Baden et de Fribourg qu'il dirige depuis 1999/2000 en tant que chef invité permanent.

Sämtliche Künstler-Biographien sind auf der KAIROS-Web-site unter [www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com) nachzulesen. / All artist biographies are available for perusal on the KAIROS Web site at [www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com). / Toutes les biographies des artistes peuvent être consultées sur le site internet de KAIROS à l'adresse suivante : [www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)

*English translations by  
BrainStorm translations & interpretation /  
Traductions françaises de Isabelle Dupont*

**REBECCA SAUNDERS**

Quartet  
Into the Blue  
Molly's Song 3 - shades of crimson  
dichroic seventeen

musikFabrik  
Stefan Asbury  
**0012182KAI**

**HELMUT LACHENMANN**

Nun  
Notturmo

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

**GEORG FRIEDRICH HAAS**

in vain

Klangforum Wien  
Sylvain Cambreling  
**0012332KAI**

**JOHANNES MARIA STAUD**

A map is not the territory  
Bewegungen  
Polygon. Musik für Klavier und Orchester  
Black Moon  
Berenice. Lied vom Verschwinden

Klangforum Wien  
Sylvain Cambreling · Emilio Pomàrico  
RSO Wien · Bertrand de Billy  
**0012392KAI**

**HELMUT LACHENMANN**

Allegro Sostenuto  
Serynade

Yukiko Sugawara  
Lukas Fels  
Shizuyo Oka  
**0012212KAI**

**HELMUT LACHENMANN**

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

Klangforum Wien  
Hans Zender  
Schola Heidelberg  
Walter Nussbaum  
**0012202KAI**

**HELMUT LACHENMANN**

Das Mädchen mit den  
Schwefelhölzern  
Musik mit Bildern

Staatsoper Stuttgart  
Lothar Zagrosek  
**0012282KAI**

**OLGA NEUWIRTH**

Bählamms Fest  
Musiktheater in 13 Bildern  
nach Leonora Carrington

Klangforum Wien  
Johannes Kalitzke  
**0012342KAI**

**NEUE MUSIK  
KOMMENTIERT**

Einführung in die  
Neue Musik

**0011012KAI**

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

© & © 2001 KAIROS Production  
[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)  
e-mail: [kairos@kairos-music.com](mailto:kairos@kairos-music.com)

**KAIROS**