



## MATHIAS SPAHLINGER (\*1944)

	<b>furioso</b> (1991/92) für Ensemble Kompositionsauftrag des WDR	20:02
1	I	8:34
2	IIa	7:39
3	IIb	3:47
	<b>gegen unendlich*</b> (1995) für Bassklarinetten, Posaune, Violoncello und Klavier Kompositionsauftrag des Quartett Avance	16:28
4	I	10:40
5	II	5:48
6	<b>fugitive beauté*</b> (2006) für Oboe, Altflöte und Violine, Bassklarinetten, Viola und Violoncello Kompositionsauftrag des WDR und des Landes Baden-Württemberg	16:58
	<b>Apo do (von hier)</b> (1982) für Streichquartett Kompositionsauftrag des Goethe-Instituts Athen	12:06
7	I	6:06
8	II Quasi da capo senza fine	5:12
9	III Quasi da capo senza fine	0:33
<b>TT:</b>		<b>65:56</b>
1-3	<b>Ensemble Modern · Hans Zender</b> conductor	
4-6	<b>ensemble recherche</b>	
7-9	<b>Arditti String Quartet</b>	* First recording

Co-production Westdeutscher Rundfunk Köln / KAIROS Music production

### **Ensemble Modern**

1-3

Dietmar Wiesner	Flöten
Catherine Milliken	Oboe/Englischhorn/Bassoboe
Roland Diry	Klarinetten
Wolfgang Stryi	Saxophon/Bassklarinetten
Noriko Shimada	Klarinetten/Kontrabassklarinetten
	Fagott/Kontrafagott
William Forman	Trompete/Piccolotrompete
Uwe Dierksen	Posaune
Karin Schmeer-Rundel	Harfe
Rumi Ogawa	Schlagzeug
Ueli Wiget	Klavier
Peter Rundel, Thomas Hofer	Violine
Werner Dickel	Viola
Michael Stirling	Violoncello
Michael Tiepold	Kontrabass

### **ensemble recherche**

4-6

Martin Fahlenbock	Flöten
Jaime González	Oboe
Shizuyo Oka	Klarinette/Bassklarinetten
Andrew Digby (als Gast)	Posaune
Klaus Steffes-Holländer	Klavier
Christian Dierstein	Schlagzeug
Melise Mellinger	Violine
Barbara Maurer	Viola
Åsa Åkerberg	Violoncello

### **Arditti String Quartet**

7-9

Irvine Arditti, David Alberman	Violine
Garth Knox	Viola
Rohan de Saram	Violoncello

## Mathias Spahlinger

*furioso* (1991-92)

UA: Witten 26.04.1992, Ensemble Modern,  
Leitung Hans Zender

das ensemble ist gedacht als ein offenes, in veränderung begriffenes, die musiker, die instrumentalfarben als kommend und gehend. ideal wäre, wenn eine solche prozedur nicht viel zu auffällig und geeignet wäre, von der musik abzulenken, wenn die musiker, jeder in eigenem tempo, auf podien mit rädern über die bühne gezogen würden, mit dem ersten ton in erscheinung tretend, mit dem letzten verschwindend – abgesehen vom violoncello, das bis zum schluss schweigend präsent sein muss und abgesehen von der piccolo-flöte, die in teil iia hörbar, aber in iib auch sichtbar sein soll.

Das Werk ist Cornelius Schwehr gewidmet.

*gegen unendlich* (1995)

ohne tonales bezugssystem gibt es unendlich viele, darum keine zwei gleichen tonhöhen; ohne metrum gibt es unendlich viele zeitpunkte, darum keine synchronität.

die erfahrung der bodenlosigkeit des quantifizierens ist dem stück thematisch. in der ersten hälfte sollten selbst identisch notierte tonhöhen, durch den mikrotonalen kontext, als bloße näherung *gegen unendlich* gehört werden können. die zweite will, quasi-unisono mit komponierten und unkomponierbaren abweichungen, im (ametrischen)

1:1-puls, auch was die gleichzeitigkeit betrifft, die vielfalt hörbar machen, von der systembezogenes identifizieren absehen muss.

*fugitive beauté* (2006)

UA: Witten 07.05.2006, ensemble recherche

der titel ist dem gedicht *an eine, die vorüberging*, aus den *blumen des bösen* von charles baudelaire entnommen, einem gedicht, aus dem oft (auch unbewusst) zitiert worden ist, mit vorliebe das bild „ein blitz ... dann die nacht“ oder „leid, das berauscht“ und „die lust, die tötet“ oder die schlusszeile „ich hätte dich geliebt und du hast es gewusst!“ – zitate, die wie beschwörungsformeln die kulturgeschichte durchziehen, die einen qualitativen sprung evozieren: die geburt der moderne aus dem geist des expressiven tabubruchs.

dieses stück ist nicht autobiographisch, ist niemandem gewidmet und versucht sich auch nicht am treffenden ausdruck. vielmehr geht es darum, die schönen wirkungen ins bewusstsein zu heben, zu zeigen, wie sie entstehen. große gefühle (nicht gefühlchen) werden durch selbstbeobachtung stärker. von baudelaire ist zu lernen, dass schöner erscheint und sehnsucht erzeugt, was sich entzieht.

das stück könnte ebensogut „konkurrierende zuordnungen“ benannt sein. aber eines meiner improvisationskonzepte heißt bereits so (wo bei einfachen rhythmten nie klar werden soll, welchem metrum sie angehören, ob einzelne anschläge betont oder unbetont sind, ob rhythmten getrennt,

polymetrisch oder als summe gemeint sind); darüber hinaus könnte eine ganze werkgruppe so betitelt sein oder, noch allgemeiner, eine kompositions- und analyse-methode.

das sextett ist in solo (oboe), duo (altflöte und violine) und trio (bassklarinetten, viola und violoncello) aufgeteilt, wobei die räumliche trennung weniger von bedeutung ist als die zeitliche: die drei gruppen des ensembles spielen fast immer in unterschiedlichen, allmählich sich verändernden tempi. über den gesamtverlauf des stückes von knapp 17 minuten hat die oboe ein accelereando von äußerst langsam (alle 17 sekunden ein ton oder eine pause) bis schnell (tempo 164); das duo spielt ein ritardando von tempo 94 bis 56, das trio ein accelereando von langsam (tempo 34) bis äußerst schnell (304).

an den kreuzungspunkten werden die teilensembles zu neuen gruppen zusammengefasst; die übereinstimmenden tempi bleiben dabei für eine kurze zeit stabil. so trifft sich das trio mit dem duo bei tempo 72; das solo mit dem trio bei tempo 60, respektive 120 (solch einfache

temporelationen werden für rhythmusmodulationen genutzt, die schnelleren werden heruntergeschaltet und vice versa, damit sie ihren weg in dieselbe richtung fortsetzen können, ohne zu früh ins extrem zu gelangen); bei tempo 50/100 trifft sich das ganze sextett, bei 84 das solo mit dem duo, teilt sich das sextett in zwei trios.

konkurrierend mit den übereinstimmenden tempi, die neue teilensembles bilden (übrigens kommen alle möglichkeiten vor), können aber auch die bläser und die streicher zusammengefasst sein oder die höheren, die mittleren und die tieferen instrumente – mit unterschiedlichen grenzziehungen. dieses permanente aneinander vorbei wird nur deutlich durch gemeinsamkeiten: z. b. gibt es auf

allen tempoebenen nur den puls, keine rhythmiken, die die artikulierten temposchichten verunklaren könnten; oder durch unisono-töne; durch gemeinsame akkorde; durch quasi-melodische figuren: identisches, das in ständig wechselnden eigenschaften nicht identisch ist.



portrait of the artist as a young dog

**Charles Baudelaire** *A une passante*

La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.  
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,  
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair...puis la nuit ! – Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être !  
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

*An eine, die vorüberging*

Betäubend heulte die Straße rings um mich. Hochgewachsen, schlank, in tiefer Trauer, hoheitsvoller Schmerz, ging eine Frau vorüber; üppig hob und wiegte ihre Hand des Kleides wellenhaften Saum; Leicht und edel setzte sie wie eine Statue das Bein. Ich aber trank, im Krampf wie ein Verzückter, aus ihrem Auge, einem fahlen, unwetterschwangeren Himmel, die Süße, die betört, die Lust, die tötet. Ein Blitz... und dann die Nacht! – Flüchtige Schönheit, von deren Blick ich plötzlich neu geboren war, soll ich dich in der Ewigkeit erst wiedersehen? Anderswo, sehr weit von hier! zu spät! niemals vielleicht! Denn ich weiß nicht, wohin du enteilst, du kennst den Weg nicht, den ich gehe, o du, die ich geliebt hätte, o du, die es wusste!

Übersetzung: Friedhelm Kemp

## Peter Niklas Wilson

*Apo do (von hier)*

Die Ästhetisierung des Alltäglichen, die mit solcher Hereinnahme des vormals musikalisch Abseitigen einhergeht, ist nicht ohne Widersprüche. Das anti-elitäre Moment der Arbeit mit Klängen aus der Sphäre des Profanen diesseits der Kunst-Religion muß mit dem Assoziationsballast der Funktionsgebundenheit erkaufte werden. Und wo Komposition demonstrativ die Hermetik der Kunst-Klangwelt verläßt, den Alltagsklang zur Musik erklärt, droht die Gefahr einer neuen normativen Vorab-Definition des Geltungsbereiches von Kunst - nur diesmal unter umgekehrten Vorzeichen. Nicht zuletzt solche Zweifel sind es gewesen, die Spahlinger bewogen, die Auseinandersetzung mit dem Kunstcharakter des Klangmaterials in den letzten Jahren wieder verstärkt auf dem Territorium der seit jeher als musikalisch definierten Klangzeuge auszutragen. Das Streichquartett APO DO (von hier), 1982 im Auftrag des Athener Goethe-Instituts geschrieben und in Titel wie formaler Anlage dem Gedicht *Das letzte Jahrhundert vor dem Menschen* des griechischen Widerstandsdichters Jannis Ritsos verpflichtet, ist da eine Fallstudie. Der normale Streicherton ist die Ausnahme - die irritierende Ausnahme, denn nichts wirkt verstörender als das zweimal auftauchende lang gehaltene Unisono-As aller vier Instrumente.



Den deformierten Ton als Verweigerung zu interpretieren und programmatisch aus dem Inhalt des Gedichts abzuleiten, das die Deformation noch der alltäglichsten Wahrnehmung im Klima der Nazi-Okkupation Griechenlands schildert - das läge allzu nahe. Denn wenn die Klänge auch rau, geräuschhaft, gepeßt sein mögen, so sind sie doch zugleich außerordentlich labil. Die Flageoletts sind stets an der Schwelle zum Umkippen; die Tonanteile der leisen col-legno-Klänge wollen sensibel herauspräpariert sein, und auch die Preßklänge verlangen eine ausgehörte, erfüllte Koordination von Bogendruck und -geschwindigkeit. Kurz: gefordert wird eine neue Virtuosität, die nichts mit demonstrativer Mühelosigkeit, aber umso mehr mit einer Neu-Erfahrung der Körperlichkeit und Verletzlichkeit des Klangs (und damit, so hofft Spahlinger, auch mit einer Aktualisierung individueller Spielcharakteristik)

zu tun hat. „Von hier zur Sonne“ - die dreimal wiederholte, aufs Kürzel verdichtete Utopie des Gedichts, der die Dreiteiligkeit des Quartetts mit Exposition und zwei „da capo senza fine“-Teilen entspricht - setzt sich klanglich, wenn auch nur wie hinter einem Schleier, im Melodiezitat aus „Brüder, zur Sonne, zur Freiheit“ fort. Doch noch verwendet jeder der drei anfangs so dynamischen klanglichen «Anläufe» im Fragmentierten, in Klanginseln, in beunruhigenden Pausen-Ewigkeiten.



Photo: © Carolin Naujocks



## **Von hier – furioso – gegen unendlich zur flüchtigen Schönheit: Mathias Spahlingers dialektische Wege**

**Frank Hilberg**

Welches sind die großen Motoren musikalischen Fortschritts? Neben dem seit Schönberg geltenden Wiederholungsverbot zeichnet sich die Differenzierung als Kandidat ab. Nun sind in den letzten Dezennien die musikalischen Gebiete weidlich „ausgelotet“ worden (eigentlich ein schöner, passender Begriff – wenn er nicht so hoffnungslos vernutzt/verschlissen wäre). Die Intervalle wurden feiner und feiner unterteilt (wie der Zahlenkörper von den reellen Zahlen zu den komplexen, bis hin zu den hyperkomplexen Zahlen erweitert wurde), so dass nunmehr die Distanz eines Halbtonschrittes fast einem Tagesritt entspricht; die Rhythmen wurden feiner und feiner aufgespalten, so dass zwei Instrumente garantiert keine gemeinsame Zählzeit mehr gemeinsam haben werden. Die Pianissimi wurden noch leiser, die Kontraste zum berstenden Schlag noch größer; den Instrumenten wuchsen neue Klangqualitäten zu, die sie tendenziell unerkennbar machen. (Bei dieser geballten Anstrengung aller kreativen Kräfte den Wahrnehmungsapparat des Hörers in jeder Hinsicht zu fordern darf gefolgert werden, dass diese noch das eine oder andere Jahrzehnt benötigen werden um alle Angebote ausschöpfen zu können).

Im Spektrum dieser Positionen nimmt die Handschrift von Mathias Spahlinger eine besondere Stellung ein. Sein Zugriff auf die Vermittlung von

Gegensätzen, die tendenziell von einer Verwandlung von allem in alles führt, zeigen, wie das Programm der vorliegenden CD belegen wird, dessen reflektierten Umgang mit dem musikalischen Material, ja mit dem Metier des Komponierens selbst.

*Apo do (von hier)*

Mathias Spahlingers Streichquartett *Apo do* („von hier“) – 1982 vollendet und von dem Leonardo Quartett in Athen uraufgeführt – ist allerfeinste Geräuschklangmusik und bietet ein großes Spektrum an delikaten Streichergeräuschen (was man in dieser Fülle sonst nur von Lachenmann kennt). Der Titel entstammt einer Gedichtszeile („von hier zur Sonne“) des griechischen Dichters Jannis Ritsos. Wie die Verse eines Gedichts, die sich kreuzweise reimen, korrespondieren Felder von Spieltechniken kontrastierenden Charakters miteinander. Auf liegende Klänge folgen kurze Impulse, auf tonhöhenhaltige folgen geräuschhafte Klänge, auf simultane Einsätze folgen rhythmisch verteilte Passagen etc. Das eine Extrem ist durch ein lang ausgehaltenes Unisono des Tones „as“ aller vier Instrumente als zugleich höchste und einfachste Ordnung bezeichnet, dem das rhythmisch-metrische Splitterfeld von Pizzikati im Wirbelkasten der Streicher gegenübersteht: ultrakurz, knallend, disparat. Mit einem signifikanten quasi-Choral von Flageolettakorden, durch lange Generalpausen getrennt, schließt der Satz. Die zwei folgenden Sätze – oder, wenn man so will: Strophen – beziehen sich variierend auf den ersten, wobei zunehmend weniger Spieltechniken aufgegriffen

werden, diese aber weiter ausgearbeitet sind. Der dritte Satz endet „wie abgebrochen“ nach der zweiten „Zeile“, andeutend, daß die Ausbreitung des Materials „senza fine“ weitergetrieben werden könnte, ohne doch erschöpfend behandelt zu sein. In der äußerst farbenreichen Klanggestaltung, die aus einer Vielzahl von Spieltechniken resultiert – nicht weniger als fünfundsiebzig spielanweisende Zeichen werden erklärt –, tritt der ordinario gespielte „schöne“ Ton als artifizielles Extrem zu Tage. Zwischen den geräuschhaften Klängen erscheint er merkwürdig fremd, ja, geradezu dissonant und zugleich arm an Vielfalt. *Apo do* hat seiner Form nach eine Nähe zu dem Theaterstück *Spiel* von Samuel Beckett. „es werden fragmente in einer schwer zu entschlüsselnden reihenfolge vorgeführt, und wenn die fragmente alle komplett sind, entsteht ein ungefähres bild davon, um was es geht. dann wird das ganze noch ein zweites mal gespielt und ein drittes mal begonnen, soweit, bis man ahnt, dass es jetzt unendlich so weitergehen könnte. und das ist genau die form meines stückes. nur mit dem für die musik nicht unbedeutenden unterschied: es werden dieselben ideen, dieselben fragmente in unterschiedlichen graden der deutlichkeit mehrfach komponiert. es gibt also verschiedene versionen von diesen abschnitten, die aneinander gereiht sind. aber die reihenfolge bleibt genau die gleiche. und das bricht dann eben auch nach dem dritten anfang ab.“ (Mathias Spahlinger im Gespräch mit Björn Gottstein, Mai 2007).

### *furioso*

Spahlinger legt immer viele Fährten und alle seine Wege sind stets trefflich miteinander verbunden. Man gebe doch nur einmal den Titel seines Ensemblestücks von 1992 – *furioso* – und das der Partitur voranstehende Motto aus Georg Büchners *Dantons Tod* – „Wir sind das Volk, und wir wollen, dass kein Gesetz sei; ergo ist dieser Wille das Gesetz, ergo im Namen des Gesetzes gibt's kein Gesetz mehr, ergo totgeschlagen!“ – das gebe man mal an die Tagespresse und erfreue sich am alarmistischen Geschrei... Wenn dann noch die Volte geschlagen würde, die Hegels „Furie des Verschwindens“ ins Feld führte, dann wäre des Purzelbaumschlagens der Kulturkritik wohl kein Ende mehr. Und gewisslich würde keine der geschlagenen Capriolen zum Stück zurückführen, denn schon oberflächliches Hören erfasst dessen verhaltenen, tastenden Charakter, das in feinen Bläserakkorden eher entschwebt als endet – von Furor, von Raserei keine Spur.

*furioso* entstand im Auftrag des Westdeutschen Rundfunks und wurde während der Wittener Tage für neue Kammermusik 1992 vom Ensemble Modern unter Hans Zender uraufgeführt. Das ganze Stück vollzieht eine Überblendung von den Saiten zu den Blasinstrumenten.

Das ganze Ensemble wird mehrfach ausgetauscht dadurch, dass Musiker hinzutreten, zu spielen aufhören oder ihre Instrumente wechseln.

Der Einsatz einzelner Bläser gegen Ende des ersten Teils ist fast ebenso unmerklich wie das Ver-

schwanden der Saiteninstrumente im letzten Teil. Für den Schluss hebt Spahlinger sich noch ein paar Attraktionen auf: den (szenischen) Auftritt der bislang unsichtbaren Piccolo-Flöte und den Gebrauch von mit Glaskugeln gefüllten Weingläsern – beides Elemente, die im Konzertsaal auffälliger sind als auf der CD. Ebenso wie in der Großform, wo Spahlinger die Instrumentendisposition (Streicher versus Bläser) als entgegengesetzte Pole der Komposition setzt (wobei die Bläserbehandlung nicht annähernd so differenziert ist wie die der Streicher), findet sich die dialektische Bewegung von Setzung und Entgegensetzung auch im Kleinen allenthalben, in den einzelnen Abschnitten, aber auch bis in die Klangatome hinein: temperierte Intervalle versus Mikrotonalität (Spahlinger verwendet 8tel-Töne), Flächigkeit versus Zersplitterung, homogener versus divergierender Ensembleklang etc. Wer sich daran machte, alle Details der von Spahlinger ausgeführten bestimmten Negation zusammenzutragen, hätte einen eindrucksvollen Katalog musikalischer Möglichkeiten.

„Mit das Faszinierendste – und zugleich das Irritierendste – beim Schreiben von *furioso* sei gewesen, berichtet Spahlinger, wie der negative Ansatz in neue Setzungs-Automatismen umschlag, wie die ‚Komponiermaschine‘ unwillkürlich doch wieder übergeordnete Zusammenhänge hergestellt habe. ‚Negation‘ erweist sich nicht als hörbar nachvollziehbares Programm, sondern als verborgene Triebfeder einer grundlegenden kompositorischen Dialektik. Somit ist *furioso* letztlich auch ein Diskurs über den Vorgang des Komponierens, denn was, sagt Spahlinger, sei Komponieren schließlich anderes als ‚eine Mischung von setzen

und negieren‘?“ (Peter Niklas Wilson, *Furiose Freiheit und stetiger Fluß*, 1992)

### *gegen unendlich*

Wer sich dem Unendlichen zuwendet, begegnet ihm überall, im kosmologisch Großen, im submikroskopisch Kleinen, zwischen zwei festen Größen oder an der gleitenden Grenze von dynamischen Prozessen. Desgleichen in der Musik: die noch mikrotonale Intonation, der noch kürzere rhythmische Zeitquant, der noch kleinere Unterschied. Da Unendlichkeit für sterbliche, also endliche Wesen nicht zu haben ist und wir allüberall an Begrenzungen stoßen, tat Spahlinger gut daran seine Betrachtung etwas einzuschränken: *gegen unendlich* – ein Quartett von Bassklarinette, Violoncello, Klavier und Schlagzeug, 1994-95 für das Quartett Avance geschrieben und bei dem Festival „ex negativo“ in Berlin uraufgeführt. Es ist ein für Spahlinger vergleichsweise direkter Titel, dem eine vergleichsweise übersichtliche Form entspricht. Einem knapp elfminütigem ersten Teil folgt fugenlos ein stark kontrastierender knapp sechsminütiger zweiter Teil (der aber nicht als abgetrennter Satz zu betrachten ist: in der Partitur ist nur ein unscheinbarer Doppelstrich gezogen). Jeder nähert sich einem anderen musikalischen Kontinuum.

Gegenüber früheren Werken ist die Klanglichkeit aus den Geräuschspektren überwiegend zurück in den ordinario-Spielbereich verschoben (das Zupfen und Dämpfen des Pianisten im Inneren des Klaviers gehört schon zu den wenigen ‚exterritorialen‘ Instrumentengebrauchsweisen) – eine

bewußte Reduktion, die freilich noch hinreichend (nämlich unendlich) viele Farbkombinationen erlaubt. Die Reduktion auf eine vergleichsweise homogene Klanglichkeit ist dem Willen geschuldet, die Aufmerksamkeit auf einen anderen Aspekt zu lenken: auf das Wunderland der Intonation und ihrer Farbwerte. Die Instrumente spielen fast durchgehend homophon/akkordisch und suchen mikrotonal die infinitesimale Unterscheidung. ‚Die Musik‘ findet hier in den Schwebungen zwischen den Tönen statt, im Spiel zwischen den Polen von Identität und Differenz.

Der zweite Teil exploriert das Feld der Metrik, der Betonungen. Dazu nagelt Spahlinger den Rhythmus fest: er besteht aus durchlaufenden Sechzehnteln – denn wo sich permanent alles wandelt, da lassen sich keine Unterschiede von Bedeutung einschreiben. Auffallend ist eine knapp zweiminütige Rennstrecke im Unisono, wo „Differenzierung“ sich ereignet, aber nicht vorgeschrieben wird. Die kleinen, belebenden Unebenheiten stellen sich ein, weil sich Musiker von Robotern unterscheiden und eben nicht unausgesetzt im Gleichmaß Töne hervorbringen, sondern auch ungewollte Akzente und Schattierungen – eine Qualität, die Spahlinger durch Überforderung gezielt herauskitzelt.

„Ohne tonales Bezugssystem gibt es unendlich viele, darum keine zwei gleichen tonhöhen; ohne metrum gibt es unendlich viele zeitpunkte, darum keine synchronität. die erfahrung der bodenlosigkeit des quantifizierens ist dem stück thematisch. in der ersten hälfte sollten selbst identisch notierte tonhöhen, durch den mikrotonalen kontext, als bloße näherung *gegen unendlich* gehört werden können. die zweite will, quasi-unisono mit kom-

ponierten und unkomponierbaren abweichungen, im (ametrischen) 1:1-puls, auch was die gleichzeitigkeit betrifft, die vielfalt hörbar machen, von der systembezogenes identifizieren absehen muß.“ (Einführungstext Mathias Spahlinger)

### *fugitive beauté*

*...Ein Blitz... und dann die Nacht! – Flüchtige Schönheit, von deren Blick ich plötzlich neu geboren war... (Charles Baudelaire, An eine, die vorüberging aus Die Blumen des Bösen)*

*fugitive beauté – Flüchtige Schönheit*, der Name könnte Programm sein und alle emphatischen Metaphern der Moderne könnten hier losrattern – Baudelaire, Faszination des Bösen, der Schock, die Plötzlichkeit, der Augenblick, die Schönheit des Unzusammengehörigen – wenn der Komponist nicht Mathias Spahlinger hieße und das Kunststück beherrschte, die Geister des Bildungsbürgertums aus der Flasche zu lassen, um sie sogleich wie saure Milch im Kaffee ausflocken zu lassen.

Was sich im Verlauf seines Sextetts von 2006 – von dem ensemble recherche bei den Wittener Tagen uraufgeführt – als flüchtige Schönheit, die sich blitzartig zeigt, erweist, besteht in der Begegnung von (musikalischen) Charakteren, die zuvor eigenständig aneinander vorbei strebten. So will es die Versuchsanordnung: „das sextett ist in solo (oboe), duo (altflöte und violine) und trio (bassklarinette, viola und violoncello) aufgeteilt, wobei die räumliche trennung weniger von bedeutung ist als die zeitliche: die drei gruppen des ensembles spielen fast immer in unterschiedlichen, allmäh-

lich sich verändernden tempi. über den gesamtverlauf des stückes von knapp 17 minuten hat die oboe ein accelerando von äußerst langsam (alle 17 sekunden ein ton oder eine pause) bis schnell (tempo 164); das duo spielt ein ritardando von tempo 94 bis 56, das trio ein accelerando von langsam (tempo 34) bis äußerst schnell (304). an den kreuzungspunkten werden die teilsensibles zu neuen gruppen zusammengefasst...“ (Einführungstext Mathias Spahlinger)

Er nennt dieses Kompositionskonzept „konkurrierende zuordnungen“ – Ereignisse, die in verschiedenen Schichten laufen, wobei unklar bleibt, welche Zusammenhänge genetisch angelegt sind und welche sich nur im Kopf des Hörers bilden, Rhythmen, bei denen nicht klar ist, zu welchem Metrum sie gehören, ob sie getrennt, polymetrisch oder als Summe gemeint sind. Aber solche Vagheit (aus der stetig neue Zusammenhänge entstehen) braucht die lenkende Hand, um nicht in zufällige Strukturen zu gerinnen. „dieses permanente aneinander vorbei wird nur deutlich durch gemeinsamkeiten: z. b. gibt es auf allen tempoebenen nur den puls, keine rhythmiken, die die artikulierten temposchichten verunklaren könnten; oder durch unisono-töne; durch gemeinsame akkorde; durch quasi-melodische figuren: identisches, das in ständig wechselnden eigenschaften nicht identisch ist.“ (Einführungstext Mathias Spahlinger)

In der heiklen Balance zwischen Eindeutigkeit und Vagheit, im „spiel von undeutlichkeitsgraden“ entsteht dann jene flüchtige Schönheit, von der das Baudelaire-Zitat spricht.

Im übrigen war es Spahlinger wichtig, dass der

„heikle titel“ nicht über das Stück herfällt und das musikalische Geschehen in einen Vertonungszusammenhang zu dem Gedicht gezwungen wird. Eine „expressive oberfläche“ liegt nicht in seiner Intention und es ist zum Ende dieses kleinen Diskurses vielleicht nicht unwillkommen einmal etwas Grundsätzliches von ihm über sein Verhältnis zur Expressivität zu vernehmen – aus einem Gespräch mit Björn Gottstein:

„also bei allem was expression anbelangt: ich bin nicht für eine musik, die sich expressionsfrei verhält, ganz, ganz im gegenteil, aber so wie ich im alltag dafür bin, dass man sein verhalten reflektiert, und sich nicht einfach – je nach hormonschub – nach seiner zufälligen befindlichkeit verhält, sondern wenigstens dabei beobachtet, wie die impulse zustände kommen, so bin ich für eine hochexpressive musik, aber eine, in der die art und weise, wie expression dargestellt wird, kompositorisch geklärt ist, damit der hörer erkennt, was die wirkung hervorruft, und nicht einfach von der wirkung überwältigt oder illusioniert wird...“



## Mathias Spahlinger

*furioso* (1991/92)

The ensemble is conceived as open, as in flux, the musicians and instrumental tones as coming and going. Ideally, if the procedure wouldn't be too obtrusive and apt to distract from the music, the musicians, each at their own tempo could be drawn across the stage on podiums on wheels, so that they would appear with the first note and disappear with the last – apart from the violoncello, which must be silently present and apart from the piccolo, which can be heard in part IIa, but which should also be visible in IIb.

The work is dedicated to Cornelius Schwehr.

*gegen unendlich* (1994/95)

without a tonal frame of reference there is an endless number of tone pitches, of which none is the same as any other: without a tempo there is an endless number of points in time, none synchronous.

the experience that quantification cannot be fathomed is the theme of the piece. In the first half, even tone pitches of which the notes are identical, through the microtonal context, should be able to be heard simply as an approximation of infinity. the second wants, quasi in unison with both composed and uncomposed discrepancies, in (ametric) 1 to 1 pulse - also in respect to synchronism - to make plurality audible, must desist from system related identification.

*fugitive beauté* (2005/06)

the title is from a poem “to one, who passed by” from charles baudelaire’s “the flowers of evil”, a poem which is often quoted (also unconsciously), with a preference for the image “a flash.... then the night” or “suffering, the intoxicated” und “delight, that kills” or the closing lines “I would have loved you and you knew it!” – quotations, which run through cultural history like formulae for conspiracy, which evoke a quantitative leap, the birth of modernity through the spirit of expressive breaking of tabus.

this piece is not autobiographical, is not dedicated to anyone and doesn't dabble in apposite expression. it is much more a matter of raising to consciousness the lovely effects, the way they are created. large emotions, (not emotionalisms) are intensified through self observation. one can learn from baudelaire that what withdraws itself appears more beautiful and provokes longing. the piece could as easily have been called «competing correlations». but one of my concepts for improvisation is already called that (whereby simple rhythms should never be clear, to which tempo they belong, whether single beats are stressed or unstressed, whether rhythms are discrete, polymetric or meant as a sum); what's more an entire group of works can be so titled, and even more generally, a method of composition and analysis. the sextet is split into solo (oboe) duo (alto flute and violin) and trio (bass clarinet, viola and violoncello), although the spatial separation is less significant than the temporal: the three groups

of the ensemble almost always play in different, gradually changing tempi.

## **Peter Niklas Wilson**

*Apo do (von hier)*

The aestheticisation of the everyday, which is associated with the inclusion of what was formerly remote from music, is not without contradictions. The anti-elitist stance of working with sound from the sphere of the profane, in the here and now of art as religion, has also to take on the associated ballast of its connection to functionality. And where composition demonstratively abandons the hermetic of the art-sound world, asserts everyday sound as music, the danger arises of a new normative schematic definition of the area of validity of art – only this time the other way around. It was not least such misgivings which moved Spahlinger in recent years to carry out with renewed intensity this examination of the artistic character of sound material in the field of what is always defined musically as the originator of sound. The string quartet APO DO (von hier), which was commissioned by the Goethe institute in Athens in 1982 and in its title and its formal arrangement is beholden to the poem *the last century of men* by the Greek resistance poet Jannis Ritsos, is a case study. The normal pitch of the strings is the exception – the irritating exception, since nothing is more disturbing than the A flat, which twice appears, played in a long held note in unison by all four instruments. To interpret the deformed sound as a refusal and to conclude programmatically from the content

of the poem that the deformation represents the most ordinary everyday reality of the atmosphere of the Nazi occupation of Greece – that would be all too obvious. Though the tones may also be raw, noisy, pressed, they are also at the same time exceptionally unstable. The flageolets are always on the threshold of overbalancing; that share of tones of the soft collegno sounds wants to be sensitively prepared, and also the pressed notes demand a fully heard, felt coordination of pressure and speed of the bow. In short, a new virtuosity is demanded, which has nothing to do with demonstrative effortlessness, but all the more with a new experience of the physicalness and vulnerability of sound (and with it, Spahlinger hopes, also with the actualising of individual performance characteristics). “From here to the sun” - the thrice repeated, abbreviated utopia of the poem, which accords with the three part structure of the quartet with the exposition and two “da capo senza fine”- proceeds tonally, though only as if behind a veil, in melodic quotes from “Brother, to the sun, to freedom”. And yet the three attempts, which begin with such dynamic tonality, end fragmented, in islands of sound, in unsettling infinite pauses.





radfahren als existentielle erfahrung

**Apo do – furioso – gegen unendlich**  
**Towards the fugitive beauty:**  
**Mathias Spahlinger's dialectic paths**

**Frank Hilberg**

What are the major engines of musical progress? Alongside the ban on repetition effective since Schönberg, differentiation emerges as a candidate. Now in recent decades these musical territories have been ruthlessly sounded out (actually a beautifully appropriate concept – if it wasn't so hopelessly worn out). The intervals have been more and more finely subdivided, (as the field of numbers has been enlarged from real numbers to the complex, to the hyper-complex) so that the distance between semitones is these days almost a day's ride; rhythms are more and more finely split, so that two instruments are guaranteed not to share a time cycle. The pianissimi are ever softer, the contrast to explosive beats ever greater; to the instruments accrue new qualities of sound, with a tendency to make them unrecognisable. (In this concentrated exertion of all creative powers to challenge the perceptual apparatus of listeners in every respect, one may conclude that it will take a decade or more to fully exhaust the entire range.) Within the spectrum of these positions, the work of Mathias Spahlinger has a special place. His grasp of the mediation of polarities, which tend to a metamorphosis of all into everything, demonstrates, as the programme on the CD presented here documents, his carefully deliberated treatment of the musical material, and the metier of composition itself.

*Apo do (von hier)*

Mathias Spahlinger's string quartet *Apo do* („von hier“) – completed in 1982 and given its world premiere by the Leonardo Quartet in Athens – is the finest possible “sound music” and offers a broad spectrum of delicate string sounds (which one knows in this fullness otherwise only from Lachenmann.) The title comes from the line of a poem („from here to the sun „) by the Greek poet Jannis Ritsos. Like the verses of a poem which rhyme crosswise, fields of playing techniques of contrasting character correspond to one another. Short impulses follow horizontal sounds, high pitched notes are followed by noisy sounds, simultaneous elements are followed by rhythmically distributed passages, etc. One extreme is marked by an A-flat note held at length in unison on all four instruments as simultaneously the highest and simplest form of organisation, pitted against the rhythmic-metrical splintered field of pizzicato in the pegbox of the strings: super short, banging, disparate. The movement ends with a notable quasi-choral of flageolet chords, separated by long general pauses. The two following movements – or if you will: staves – have a variable relation to the first, whereby increasingly fewer playing techniques are employed, but they are more extensively worked out. The third movement ends “as if broken off” after the second “line”, indicating that the broadening of the material could be „senza fine“ continued further, but without pushing it to exhaustion. In the extraordinarily richly toned formation of sound, which results from a multiplicity of playing techniques - no less than

seventy five playing instructions are elaborated – the “ordinario” of “beautiful” tones appears as an artificial extreme. Between the noisome sounds it appears strangely alien, even dissonant and at the same time poor in variety. The form of *Apo do* has resemblances to Samuel Beckett’s theatre piece “Play”. “fragments are performed in a sequence which is very difficult to decipher, and when all the fragments are complete, an approximate image has been created of what it is about. then the whole thing is played a second time, and begun a third time, until one suspects it could continue like that forever. and that is exactly the form of my piece. except, with music, not insignificant difference: the same ideas, the same fragments with varying degrees of clarity were repeatedly composed. so there are various versions of these sections which are arranged one after the other. but the order remains exactly the same. and that also then breaks off after the third beginning”. (Mathias Spahlinger in conversation with Björn Gottstein, May 2007).

### *furioso*

Spahlinger always lays many tracks and all his paths are always elegantly connected to one another. One reveals just once the title of his ensemble piece of 1992 - *furioso* – and that the motto on the score comes from Georg Büchner’s *Dantons Tod* – “We are the people, and we will the end of law; ergo this will is the law, ergo in the name of the law there is no law more, ergo struck dead!” – tell this once to the daily papers and enjoy the alarmist clamour.... Then when with sleight of

hand Hegel’s „Furie des Verschwindens“ would also be drawn into the field, the somersaults of culture critics would surely know no end. And certainly none of these capers would be deduced from the piece, since even in superficial listening one is gripped by the restrained, tentative character, which wafts away in fine chords in the brass instruments rather than ends – of furore, of mania, no trace. *furioso* was commissioned by the Westdeutschen Rundfunk and received its world premiere at the Wittener Tage for new chamber music in 1992, played by Ensemble Modern and conducted by Hans Zender. The entire piece executes a cross fading from string to wind instruments. the entire ensemble is interchanged many times, in that the musicians appear, stop playing, or change instruments.

The use of individual wind instruments towards the end of the first part is almost as imperceptible as the disappearance of the string instruments in the last section. For the conclusion, Spahlinger reserves a few attractions: the (visual) entrance of the until then invisible piccolo flute and the use of wine glasses filled with glass balls - both elements being more conspicuous in the concert hall than on the CD.

Just as on large scale, where Spahlinger arranges the instruments (strings versus wind) as contrary poles of the composition (whereby the handling of the wind instruments is nowhere near as differentiated as the strings), the dialectical movement of arrangement and counter-arrangement is everywhere on the small scale, in the individual sections, but also right into the sound at the atomic level: tempered intervals versus micro-to-

nality (Spahlinger uses 8th tones), planes versus fragmentation, homogenous versus divergent ensemble sound etc. Whoever would compile all the details of Spahlinger's arrangements of calculated negations, would have an impressive catalogue of musical options. The most fascinating – and at the same time the most irritating – aspect of composing *furioso*, says Spahlinger, was the way the negative embouchure developed into a new automatism in the setting, how the composing machinery involuntarily manufactured again the higher level coherences. ‚Negation‘ proved not to be an audibly comprehensible programme, but a concealed mainspring of a fundamental compositional dialectic. In this respect *furioso* is lastly also a discourse on the process of composition, since what in the end is composition, says Spahlinger, other than a mixture of setting and negating? (Peter Niklas Wilson, *Furiöse Freiheit und stetiger Fluß*, 1992)

### *gegen unendlich*

Whoever turns their attention to infinity, encounters it everywhere, on the cosmological level, at the sub microscopic level, between two fixed magnitudes or at the gliding border of dynamic processes. Similarly in music: the even more micro-tonal intonation, the even briefer rhythmic time quanta, the even smaller differences. Since infinity is not to be had for mortal, that is finite creatures and we come up against borders everywhere, Spahlinger does well to limit somewhat his reflections: *gegen unendlich* – a quartet for bass clarinet, violin cello, piano and percussion, was

written in 1994-95 for the Avance quartet and had its world premiere at the „ex negativo“ Festival in Berlin. It is for Spahlinger a comparatively direct title, which suits a comparatively clear form. A short 11 minute long first section is followed jointly by a contrastingly short six minute second section (which should not however be viewed as a separate movement: only an inconspicuous double line is drawn in the score). Each converges on a different musical continuum. In contrast to earlier works, the sound from the noise spectrum used is predominantly displaced back into the “ordinario” area of playing (the plucking and dampening by the pianist of the piano interior does belong to the few “extraterritorial” uses of the instruments) – a conscious reduction, which of course still allows an ample (namely infinite) number of tonal combinations. The reduction to a comparatively homogenous sound springs from a wish to steer attention to another aspect; to the wonderland of intonation and its tonal values. The instruments play almost continually homophonically, in chords, and seek at the microtonal level infinitesimal differences. The “music” here happens in the beats between the notes, in the play between poles of identity and difference.

The second section explores the field of metrics, of accentuation. Spahlinger here nails down the rhythm: it is made up of continuous sixteenths – since where everything constantly changes, there no significant differences can be registered. What is conspicuous is a short two minute race-track in unison, where differentiation occurs, but not by instruction. The small invigorating irregularities arise, because musicians are different from

robots and don't produce the same notes uninterruptedly, but involuntary accents and shadings – a quality Spahlinger deliberately teases out by making excessive demands.

„without a tonal frame of reference there is an endless number of tone pitches, of which none is the same as any other: without a tempo there is an endless number of points in time, none synchronous.

the experience that quantification cannot be fathomed is the theme of the piece. In the first half, even tone pitches of which the notes are identical, through the microtonal context, should be able to be heard simply as an approximation of infinity. the second wants, quasi in unison with both composed and uncomposed discrepancies, in (ametric) 1 to 1 pulse - also in respect to synchronism - to make plurality audible, must desist from system related identifications.” (Spahlinger, introductory text)

### *fugitive beauté*

...A flash....and then the night! – transient beauty, from whose glance I was suddenly re-born..... (Charles Baudelaire, *To One, who passed by* from *The Flowers of Evil*)

*fugitive beauté* – transient beauty, the name could stand for a programme and all the emphatic metaphors of modernity could clatter past – Baudelaire, the fascination of evil, shock, suddenness, the moment, the beauty of not belonging together – if the composer wasn't called Mathias Spahlinger and hadn't mastered the art of letting the spirit of the intellectual middle-class

out of the bottle, to let it immediately flocculate like sour milk in coffee. In the course of his sextet from 2006 – which received its world premiere at the Wittener Tagen played by ensemble recherche – what proves to be transient beauty, which shows itself in a flash, is the encounter of (musical) characters, which had previously striven for independence. The test arrangements run as follows: „ the sextet is split into solo (oboe) duo (alto flute and violin) and trio (bass clarinet, viola and violoncello), although the spatial separation is less significant than the temporal: the three groups of the ensemble almost always play in different, gradually changing tempi. over the entire course of the piece of around 17 minutes, the oboe has an accelerando from extremely slow (every 17 seconds a note or a pause) to fast (tempo 164); the duo plays a ritardando from tempo 94 to 56, the trio an accelerando from slow (tempo 34) to extremely fast (304). at the points where they cross, the sections of the ensemble are combined in new groups...” (Spahlinger, introductory text)

He calls this concept of composition „competing correlations“ – events which run at different levels, whereby it remains unclear which connections are genetically determined and which occur purely in the head of the listener, rhythms, of which it is not clear which meter they belong to, whether they are separate, polymetric or meant as a sum. But such vaguenesses (from which new connections constantly arise) need a guiding hand, so as not to curdle into random structures. „this permanently passing one another is only made apparent through what is common: e.g. if at all levels of tempo there is only the pulse, no rhythms which can unclarify

the articulated layers of tempo; or through tones in unison: through shared chords; through quasi-melodic figures: what is identical, which in its constantly changing characteristics is not identical.” (introductory text by Mathias Spahlinger)

In the delicate balance between unambiguousness and vagueness, in the “play of degrees of ambiguity”, the transient beauty is created, of which the Baudelaire quote speaks.

It was also, by the by, important to Spahlinger that the “delicate title” did not dominate the piece and that what happens musically is not forced into a musical version of the poem. An “expressive surface” is not his intention, and at the end of this brief discourse it is perhaps not unwelcome to hear his own fundamental views on his relation to expressivity – from a conversation with Björn Gottstein: „as regards everything to do with expression: I don’t support a style of music which is free of expression, quite the opposite, but just as I view everyday life, one should reflect on one’s conduct, and not only – in whatever hormone rush – behave according to any casual state, but at least observe how the impulses arise, in the same way I’m for highly expressive music, but one in which the ways and means by which expression is represented is clarified as regards the composition, so that the listener can discern how its effects are evoked and not be simply overpowered by the effect or have illusions created....”

## **Mathias Spahlinger**

*furioso* (1991-92)

l’ensemble est destiné à rester ouvert et modifiable, les musiciens et les timbres instrumentaux pris dans un mouvement perpétuel de va-et-vient. l’idéal serait qu’une telle procédure ne soit ni trop flagrante, ni trop propice à détourner l’attention de la musique, les musiciens étant, chacun à son rythme, tirés à travers la scène sur de petites estrades équipées de roues, apparaissant avec le premier son et disparaissant avec le dernier – à l’exception du violoncelle qui doit rester présent et silencieux jusqu’à la fin, et de la flûte piccolo, audible dans la partie IIa, et également visible, dans la partie IIb.

Ce morceau est dédié à Cornelius Schwehr.

*gegen unendlich (vers l’infini)* (1995)

l’absence de tout système référentiel tonal, donne lieu à un nombre infini de hauteurs de sons, donc pas deux notes qui ne soient identiques; l’absence de métrique fait surgir une infinité de moments de références d’où l’absence de synchronicité . l’expérience de l’abîme de la quantification est thème du morceau. dans la première moitié, même les notes de même hauteur ne doivent s’écouter que dans un contexte microtonal, comme un simple rapprochement vers l’infini. la deuxième moitié cherche à rendre audible la diversité, quasiment à l’unisson à travers des écarts composés et impossibles à composer, dans une pulsation (rythmisation amétrique) 1 : 1, notamment en ce qui concerne la

simultanéité, une diversité qui doit faire abstraction d'une identification se référant à un système.

### *fugitive beauté* (2006)

à l'origine du titre, il y a le poème à *une passante* tiré des fleurs du mal de Charles Baudelaire, un poème souvent (même inconsciemment) cité, avec une prédilection pour l'image « un éclair... puis la nuit » ou « la douleur qui fascine » et « le plaisir qui tue » ou encore le dernier vers « ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais! » – des citations qui parcourent l'histoire de la civilisation, évocatrices d'un saut qualitatif : la naissance de l'époque moderne à partir de l'idée d'une rupture expressive de tabous.

cette pièce n'est pas autobiographique, ni dédiée à une personne et ne cherche pas non plus à trouver l'expression adéquate. l'idée est plutôt de faire prendre conscience des effets réussis, de montrer, comment ils naissent. les grands sentiments (et non les sentiments étriqués) se voient renforcés par l'introspection. baudelaire nous apprend que ce qui se soustrait à nous, paraît plus beau et provoque une nostalgie.

la pièce pourrait aussi bien s'intituler « corrélations concurrentielles ». mais l'un de mes projets d'improvisation porte déjà ce titre (là où l'on a des rythmes simples, il ne doit jamais être explicite à quelle métrique ils s'associent, ou encore, si les différentes attaques doivent être accentuées ou non, les rythmes séparés, polymétriques ou considérés dans leur somme); en outre, c'est tout un ensemble d'œuvres qui pourraient ainsi s'intituler ou de manière encore plus générale, une mé-

thode de composition et d'analyse.

le sextuor est réparti en solo (hautbois), duo (flûte basse et violon) et trio (clarinette basse, alto et violoncelle), la répartition spatiale revêtant moins d'importance que la répartition temporelle : les trois groupes de l'ensemble jouent presque toujours dans des temps différents, progressivement modifiés.

### **Peter Niklas Wilson**

#### *Apo do (von hier)*

Une esthétisation du quotidien qui intègre ce qui auparavant se situait hors du champ musical soulève bien des contradictions. Le moment anti-légitime du travail avec les sonorités issues du monde profane extérieur à un « art-religion » doit se confronter au poids des associations de pensées en lien avec la fonction de l'objet sonore. Et là, où la composition quitte de manière ostentatoire l'hermétisme de l'univers sonore artistique, déclarant que le son du quotidien est musique, il y a le risque d'une nouvelle définition normative sur la validité de l'art, cette fois-ci dans un ordre inversé. Et c'est notamment en raison de ces risques que Spahlinger a souhaité accorder au cours de ces dernières années une priorité à la réflexion sur l'aspect artistique du matériau sonore en le déplaçant sur le territoire des explorateurs du monde sonore se définissant comme musiciens. Le quatuor à cordes APO DO (d'ici), composé en 1982 est une commande de l'Institut Goethe d'Athènes. Cette composition dont le titre et le schéma s'appuient sur le poème « Le dernier

siècle avant l'homme » du poète de la résistance grecque Jannis Ritsos représente à cet égard un cas exemplaire. Le son normal des cordes ne se fait entendre qu'à de rares exceptions près qui en deviennent irritantes, car rien n'est plus perturbant que le la bémol longuement tenu à deux reprises à l'unisson par les quatre instruments. Il est tentant d'interpréter le son déformé comme un refus et d'en déduire la signification à partir du contenu du poème qui décrit la déformation des perceptions les plus courantes du quotidien à l'époque de l'occupation nazie de la Grèce. Car, bien que les sonorités soient rugueuses, qu'elles rappellent des bruits et semblent très appuyées, elles donnent en même temps une impression de grande fragilité. Les harmoniques sont constamment sur le point de chavirer ; le son des passages pianissimo réalisés col legno veut être amené avec beaucoup de délicatesse, de même que les sons appuyés exigent une coordination extrêmement attentive et accomplit entre la pression et la rapidité du coup d'archet. En bref : il s'agit d'une nouvelle forme de virtuosité qui n'a plus rien à voir avec l'aisance naturelle démonstrative, mais bien plus avec une appréhension différente de la corporéité et fragilité du son (et par conséquent, il s'agit d'une actualisation des caractéristiques du jeu individuel, c'est du moins ce qu'espère Spahlinger). « Von hier zur Sonne » (d'ici au soleil) – une forme condensée de l'utopie du poème répétée à trois reprises correspond aux trois parties du quatuor, avec une exposition et deux parties « da capo senza fine » - se poursuit sur le plan sonore, bien que sous une forme voilée, dans la citation mélodique du chant révolutionnaire « *Brüder,*

*zur Sonne, zur Freiheit* » (Frères vers le soleil, vers la liberté). Et pourtant ces trois « départs » qui paraissent au début si dynamiques et sonores, s'achèvent dans la fragmentation, aboutissent à des flots sonores et des silences inquiétants qui n'en finissent plus.

### **D'ici - furioso – à l'infini vers la beauté éphémère – le cheminement dialectique de Mathias Spahlinger**

**Frank Hilberg**

Quel est le moteur du progrès musical ? Exception faite de l'interdiction de la répétition en vigueur depuis Schoenberg, il semblerait que ce soit la différenciation. Il se trouve néanmoins qu'au cours des dernières décennies les domaines musicaux ont déjà été largement « explorés » (belle notion en soi et fort bien adaptée, si ce n'est son emploi désespérément galvaudé, d'où un certain degré d'usure). Les intervalles sont de plus en plus subdivisés (de même que le corps de nombres s'est étendu aux nombres réels aux nombres complexes, voire hypercomplexes), de sorte qu'aujourd'hui un intervalle d'un demi-ton correspond à une longue chevauchée ; les rythmes sont de plus en plus décomposés de sorte que deux instruments ne pourront certainement plus jamais jouer ensemble en mesure. Les pianissimos se sont faits plus pianissimo encore amplifiant toujours plus les contrastes aux coups explosifs ; les instruments se voient dotés de nouvelles qualités sonores tendant à les rendre méconnaissables.



(Face à cet effort massif de concentration opérée par l'ensemble des forces créatrices réalisé dans l'intention de stimuler à maints égards la perception de l'auditeur, force est de constater qu'il faudra bien une ou plusieurs décennies pour épuiser l'ensemble de ces possibilités).

Dans l'éventail de ces positionnements, l'écriture de Mathias Spahlinger occupe une place particulière. La manière dont il aborde la transmission des contrastes, tendant à une métamorphose du tout au tout, révèle, comme le prouvent les œuvres réunies sur l'enregistrement présent, le rapport réfléchi qu'il entretient avec le matériau musical, voire son rapport au métier de compositeur.

#### *Apo do (« d'ici »)*

Le quatuor à cordes de Mathias Spahlinger *Apo do (« d'ici »)* – achevé en 1982 et créé par le quatuor Leonardo à Athènes – est une musique faite de bruissements d'une subtilité suprême offrant un large éventail de bruits délicats de cordes (jusqu'ici seule l'œuvre de Lachenmann présentait une telle abondance de bruissements). Le titre est tiré d'un poème du poète grec Jannis Ritsos (*d'ici au soleil*). À l'image des rimes croisées d'un poème, des correspondances se créent entre les champs des modes de jeu aux caractères contrastés. Aux longues plages sonores succèdent de brèves impulsions, à des sonorités avec des tons précis succèdent des sonorités faites de bruissements, à des entrées simultanées suivent des passages rythmés, et ainsi de suite. L'un des extrêmes est caractérisé par un long unisson

sur le la bémol joué par les quatre instruments en même temps, structure à la fois suprême et des plus simples et qui fait contrepoids à un amoncellement d'éclats rythmiques et métriques de pizzicati réalisés à l'intérieur du chevillier des cordes : ultra brefs, explosifs, disparates. Le mouvement s'achève par un passage révélateur d'accords d'harmoniques rappelant un choral entrecoupé de longues pauses générales. Les deux mouvements suivants - ou si l'on veut strophes - renvoient sous forme de variations au premier mouvement, avec une réduction progressive des modes de jeu, par ailleurs de plus en plus élaborées. Le troisième mouvement se termine comme « soudainement interrompu » dès la deuxième « portée », évoquant que l'élargissement du matériau pourrait se poursuivre « senza fine », sans jamais être entièrement exploré. Dans cette articulation sonore aux timbres d'une extrême richesse dus aux multiples modes de jeu (la partition contient pas moins de soixante-quinze symboles renvoyant à des indications de jeu) et située à l'autre extrême, la « beauté » du son joué traditionnellement semble artificielle. Au milieu des bruissements, le son semble étrange, presque dissonant et, en même temps, d'une grande pauvreté sonore. *Apo do* se rapproche par sa forme de la pièce de théâtre *Jeu* de Samuel Beckett. « des fragments dont l'ordre est difficilement identifiable s'enchaînent, une fois rassemblés, ils donnent une image approximative de l'idée du morceau. le tout est ensuite rejoué une seconde fois, puis amorcé une troisième, jusqu'à ce que l'on commence à deviner que cela pourrait se poursuivre éternellement. voilà qui constitue précisément la forme de mon morceau.

avec la seule différence et non des moindres en musique : les mêmes idées, les mêmes fragments sont composés plusieurs fois de manière plus ou moins claire. d'où l'existence de différentes versions de ces passages, alignés les uns aux autres. mais l'ordre de succession demeure tout à fait identique. et cela s'interrompt précisément après le troisième nouveau départ. » (Mathias Spahlinger dans un entretien avec Björn Gottstein en mai 2007).

### *furioso*

Spahlinger livre toujours de nombreuses pistes et un enchevêtrement judicieux de voies. Prenons le titre de sa pièce pour ensemble instrumental de 1992 – *furioso* – et la citation tirée de *La mort de Danton* de Georg Büchner en exergue à la partition – « Nous sommes le peuple et nous ne voulons plus de loi ; donc cette volonté est la loi, donc au nom de la loi, il n'y a plus de loi ! » – confions ces paroles à un quotidien et réjouissons-nous des cris alarmés... Si par surcroît l'on introduit une ruse en introduisant dans le débat « la furie de la disparition » de Hegel, les critiques n'en finiraient pas de faire des cabrioles. Et il est certain qu'aucune de ces cabrioles ne ramènerait à l'œuvre, une simple écoute suffit pour saisir toute cette retenue et ce tâtonnement, qui par les accords délicats des vents semblent plutôt s'éloigner que prendre fin – nulle trace de fureur ou de frénésie.

*furioso* est une commande du Westdeutsche Rundfunk et a été créé en 1992 lors des Wittener Tage für neue Kammermusik par l'Ensemble Modern

sous la direction de Hans Zender. L'œuvre constitue un enchaînement de superpositions entre cordes et vents.

« l'ensemble est à plusieurs reprises modifié, des musiciens venant s'ajouter, cessant de jouer ou passant d'un instrument à l'autre. »

Vers la fin de la première partie, l'entrée de chaque vent se fait presque aussi discrètement que la disparition progressive des cordes dans la dernière partie. Spahlinger nous réserve pour la fin encore quelques surprises : l'entrée (sur scène) de la flûte piccolo, restée jusqu'ici invisible, ainsi que l'utilisation de verres de vin remplis de billes en verre – deux évènements plus frappants en concert que dans la version enregistrée. À l'image des grandes formes – lorsque Spahlinger opte pour une disposition des instruments (cordes versus vents) aux antipodes de la composition (le traitement des vents étant toutefois loin d'être aussi différencié que celui des cordes) –, le mouvement dialectique de la disposition et de la contre-disposition se reflète partout, même dans l'infiniment petit des différents segments, il atteint même le cœur des atomes sonores : intervalles tempérés versus microtonalité (Spahlinger utilise des 8<sup>èmes</sup> de tons), grandes surfaces étendues versus morcellement, homogénéité versus divergence de la sonorité de l'ensemble, et ainsi de suite. Si l'on prenait la peine de rassembler tous les détails des négations réalisées et indiquées par Spahlinger, on disposerait d'un registre impressionnant de possibilités musicales.

Spahlinger évoque avoir « été, entre autres, extrêmement fasciné – mais aussi irrité – de constater au moment de la composition de *furioso* comment

l'approche négative bascula vers de nouveaux automatismes et comment le 'mécanisme de la composition' involontairement réintroduisait, malgré tout, des rapports de subordination. La 'négation' ne s'entend pas comme un concept programmatique décelable à l'écoute, mais constitue la force motrice cachée d'une dialectique fondamentale de la composition. En somme, *furioso* fait donc aussi figure de discours sur le processus de l'acte de la composition, car, s'interroge Spahlinger, cet acte, n'est-il pas en fin de compte un mélange entre composition et négation ? » (Peter Niklas Wilson, *Furiose Freiheit und stetiger Fluß*, 1992)

### *gegen unendlich (vers l'infini)*

Se pencher sur l'infini revient à le rencontrer partout, autant dans l'immensité cosmique que dans l'univers minuscule et submicroscopique, entre deux grandeurs fixes ou le long de la frontière changeante de processus dynamiques. Il en va de même en musique : la microtonalité encore plus réduite des sons, des unités de temps rythmiques plus brèves encore, des différences encore plus minimes. Puisque nous ne pouvons atteindre l'infini, étant des êtres mortels, inscrits dans la finitude, et que nous butons partout sur des frontières, Spahlinger fait bien de limiter légèrement son champ d'observation : *gegen unendlich* est un quatuor pour clarinette basse, violoncelle, piano et percussion, écrit entre 1994-95 pour le quatuor Avance et créé à l'occasion du festival « ex negativo » à Berlin. C'est un titre relativement direct pour Spahlinger correspondant à une

forme relativement claire. À une première partie d'à peine onze minutes succède sans transition une deuxième partie d'à peine six minutes très contrastée (sans néanmoins constituer un mouvement à part : la partition ne révèle qu'une discrète double-barre). Chaque partie tend vers un autre continuum musical.

Comparé aux œuvres plus précoces, les timbres issus de la diversité des bruitages reviennent largement vers le domaine du jeu instrumental d'usage (les pincements et les étouffements du pianiste à l'intérieur du piano sont les rares moments d'exterritorialité en matière d'usage de l'instrument) – une réduction délibérée, qui bien évidemment permet encore de créer suffisamment, voire d'infinies compositions de couleurs. La réduction à une sonorité relativement homogène est due à la volonté d'amener l'attention sur un autre aspect : sur l'univers merveilleux de l'intonation avec des nuances de couleurs. Les instruments jouent presque continuellement de manière homophone et en accord et cherchent à travers la microtonalité la distinction infinitésimale. Ici, 'la musique' se joue dans les battements entre les tons, dans le jeu entre les pôles de l'identité et de la différence. La deuxième partie explore le champ de la métrique, des accentuations. À cette fin, Spahlinger scelle le rythme : il est entièrement constitué de doubles croches – car là où tout change en permanence, impossible d'insérer des différences majeures. Ce qui frappe, c'est un parcours effréné d'à peine deux minutes en unisson, où la « différenciation » a lieu sans être programmée. Les petites aspérités animées se produisent, car les musiciens à la différence de robots ne peuvent

pas produire continuellement des sons dans un tempo identique, mais introduisent en revanche des accents et des jeux de nuances – une qualité que Spahlinger fait ressortir sciemment à travers l'excessivité exigée des musiciens.

« l'absence de tout système référentiel tonal donne lieu à un nombre infini de hauteurs de notes, donc pas deux notes qui ne soient identiques; l'absence de métrique fait surgir une infinité de moments de références d'où l'absence de la synchronicité. l'expérience de l'abîme de la quantification est thème du morceau. Dans la première moitié, même les tons notés et à hauteur identique, ne doivent être perçus à travers le contexte microtonal que comme de simples rapprochements vers l'infini. la deuxième partie cherche à rendre audible la diversité, quasiment à l'unisson à travers des écarts composés et impossibles à composer, dans une pulsation (rythmisation amétrique) 1:1, notamment en ce qui concerne la simultanéité, une diversité qui doit faire abstraction d'une identification se référant à un système. » (Spahlinger, texte introductif)

### *fugitive beauté*

...Un éclair... puis la nuit ! – *Fugitive beauté, dont le regard m'a fait soudainement renaître...* (Charles Baudelaire, *À une passante* poème tiré de *Les Fleurs du Mal*)

*fugitive beauté*, le nom pourrait faire office de programme et susciter un flot de métaphores grandiloquentes de l'époque moderne – Baudelaire, la fascination du mal, le choc, la soudaineté, l'insistant, la beauté de la disparité – si le compositeur

n'était Mathias Spahlinger et qu'il ne maîtrisait l'art de faire surgir les esprits de la bourgeoisie pour aussitôt les laisser s'effiloche tel le lait caillé dans une tasse de café.

La beauté fugitive révélée de manière fulgurante au cours de son sextuor de 2006 – créé par l'ensemble recherche à l'occasion des Wittener Tage – est due à la rencontre de caractères (musicaux) qui auparavant passaient indépendamment les uns à côté des autres. Voilà vers quoi tend ce montage de test : « le sextuor est réparti en solo (hautbois), duo (flûte basse et violon) et trio (clarinette basse, alto et violoncelle), la répartition dans l'espace jouant un rôle mineur par rapport à la répartition temporelle : les trois groupes de l'ensemble jouent pratiquement toujours dans des temps différents peu à peu modifiés. Pendant la durée de 17 minutes du morceau, le hautbois exécute un *accelerando* en passant d'une lenteur extrême (toutes les 17 secondes une note ou un silence) à la rapidité (tempo 164); le duo joue un *ritardando* allant du tempo 94 à 56 et le trio un *accelerando* qui passe du lent (tempo 34) à l'extrêmement rapide (304). aux points d'intersection, les 'sous-ensembles' se regroupent en nouvelles formations... » (Spahlinger, texte introductif)

Il a donné à ce concept de composition le nom d'« affectations en concurrence » – les événements se déroulant à différents niveaux, il est difficile d'identifier les liens génétiquement définis et ceux uniquement établis dans la tête de l'auditeur, des rythmes difficilement attribuables à un *metrum*, il est difficile de savoir si ces rythmes sont à part, polymétriques ou à interpréter comme une somme. Mais un tel flou (générant continuellement de

nouveaux rapports) exige une main directrice afin qu'il ne se retrouve pas figé dans des structures nées du hasard. « ce passage permanent de l'un à côté de l'autre ne se précise qu'à travers les points communs : par exemple à tous les niveaux des tempis, il n'y a que la pulsation, pas de rythmes risquant de créer une confusion entre les couches de tempis articulés ; ou encore des unissons ; à travers des accords communs ; à travers des figures quasi mélodiques : de l'identique jamais identique, en raison de caractéristiques toujours changeantes. » (Spahlinger, texte introductif)

Le fragile équilibre entre ce qui ne présente aucune ambiguïté et ce qui est vague ainsi que le « jeu des degrés d'imprécisions » donne lieu à cette beauté fugitive évoquée dans le vers du poème de Baudelaire.

Par ailleurs, il importait à Spahlinger que le titre « épineux » ne prenne pas le morceau en otage et que l'évènement musical ne soit pas assujéti à une mise en relation avec la mise en musique du poème.

Son intention n'est pas de fournir une « surface expressive ». Il n'est peut-être pas inopportun, arrivé à ce stade de ce petit exposé, d'apprendre à travers des propos confiés à Björn Gottstein au cours d'un entretien, quelque chose de fondamental sur le rapport de Spahlinger à l'expressivité :

« au sujet de l'expression donc : je ne défends pas l'idée d'une musique qui se veut inexpressive, bien au contraire. dans la mesure où je trouve que tout comportement doit être réfléchi et que je désapprouve un comportement uniquement dicté par les poussées hormonales et soumis à l'état

momentané dans lequel on se trouve - estimant qu'il est pour le moins nécessaire d'observer la manière dont les impulsions sont générées - je suis, dans une même mesure, pour une musique hautement expressive, cela dit, une musique dont l'art et la manière de représenter l'expression repose sur un concept de composition permettant à l'auditeur de discerner ce qui provoque l'effet suggéré sans être tout simplement submergé par un effet ou bercé par une illusion... » (Spahlinger, texte introductif)



## Mathias Spahlinger

Mathias Spahlinger wurde 1944 in Frankfurt a. M. geboren. Sein Vater war Cellist. Ab 1951 bekam er von seinem Vater Fidel-, Gambe-, Blockflöten- und später Cellounterricht. Von 1952 an erhielt er außerdem Klavierstunden. Ab 1959 entwickelte Spahlinger ein starkes Interesse an Jazz, er nahm Saxofonunterricht und wollte Jazzmusiker werden. 1962 ging er von der Schule ab und begann eine Schriftsetzerlehre. Während der Ausbildung nahm er privaten Kompositionsunterricht bei Konrad Lechner. Nach Abschluss seiner Lehre setzte er seine Studien bei Lechner an der Städtischen Akademie für Tonkunst in Darmstadt fort; dazu erhielt er Klavierunterricht bei Werner Hopstock. 1968 begann er eine Lehrtätigkeit an der Stuttgarter Musikschule, wo er Klavier, Theorie, musikalische Früherziehung für Kinder und experimentelle Musik unterrichtete. Von 1973 bis 1977 studierte er Komposition bei Erhard Karkoschka an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart. 1978 wurde er Gastdozent in Musiktheorie an der Hochschule der Künste in Berlin, und 1984 wurde er zum Professor für Komposition und Musiktheorie an der Staatlichen Hochschule für Musik in Karlsruhe berufen. Seit 1990 ist er Professor für Komposition und Leiter des Instituts für Neue Musik an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg.

Mathias Spahlinger was born in Frankfurt in 1944. His father was a cellist. From 1951, he received lessons from his father in fiddle, viola, recorder and later, violoncello. He began piano lessons in 1952. From 1959 Spahlinger developed an intense interest in jazz, took saxophone classes and wanted to be a jazz musician. In 1962 he left school and began an apprenticeship as a typesetter. During the apprenticeship he took private classes in composition with Konrad Lechner. After completing his apprenticeship he continued his studies with Lechner at the Städtischen Akademie für Tonkunst (State Academy of Music) in Darmstadt (piano classes with Werner Hoppstock). In 1968 he took up a teaching position at the Stuttgart Musikschule (Music School), teaching piano, theory, musical education for children and experimental music. From 1973-1977 he studied composition with Erhard Karkoschka at Stuttgart's Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst (State Academy of Music and Performing Arts.) In 1978 he became guest lecturer in music theory at the Hochschule der Künste (Arts University) in Berlin, and in 1984 professor for composition and music theory at the Staatliche Hochschule für Musik (State Academy of Music) in Karlsruhe. Since 1990 he has held the position of professor of composition and head of the institute for new music at the Staatliche Hochschule für Musik (State Academy of Music) in Freiburg.

Mathias Spahlinger est né en 1944 à Francfort. Son père était violoncelliste. Dès 1951, il apprend avec son père le violon, l'alto, la flûte à bec et plus tard le violoncelle. À partir de 1952, il étudie également le piano. Dès 1959, Spahlinger se découvre une passion pour le jazz, il prend des cours de saxophone et veut devenir musicien de jazz. En 1962, il abandonne sa scolarité pour faire un apprentissage de typographe. Durant cet apprentissage, il prend des cours privés de composition avec Konrad Lechner. Après avoir terminé son apprentissage, il poursuit ses études auprès de Lechner à la Städtische Akademie für Tonkunst à Darmstadt ; il étudie également le piano avec Werner Hoppstock. En 1968, il enseigne le piano, le solfège, fait de l'éducation musicale pour les enfants et la musique expérimentale à l'École de musique de Stuttgart. De 1973 à 1977, il étudie la composition auprès de Erhard Karkoschka au Conservatoire supérieur de musique et d'art dramatique de Stuttgart. En 1978, il est professeur invité en théorie musicale au Conservatoire supérieur de musique et des arts à Berlin et en 1984, il devient professeur de composition et de théorie musicale au Conservatoire supérieur de musique de Karlsruhe. Depuis 1990, il est professeur en composition et dirige le département de musique contemporaine du Conservatoire supérieur de musique de Fribourg.

## Ensemble Modern

Das Ensemble Modern (EM) wurde 1980 gegründet und zählt zu den weltweit führenden Ensembles für Neue Musik. Seit 1985 ist es in Frankfurt am Main beheimatet.



Das EM ist bekannt für seine Arbeits- und Organisationsweise: Es gibt keinen künstlerischen Leiter; Projekte, Gastmusiker, Koproduktionen und finanzielle Belange werden gemeinsam entschieden und getragen. Jeder Gesellschafter bringt seine persönlichen Erfahrungen und Vorlieben in die Planung ein, woraus eine unverwechselbare programmatische Bandbreite resultiert. Diese umfasst Musiktheater, Tanz- und Videoprojekte, Kammermusik, Ensemble- und Orchesterkonzerte. So entstanden außergewöhn-

liche und oftmals langjährige Zusammenarbeiten wie mit Heiner Goebbels, Frank Zappa, Bill Viola oder Steve Reich.

Tourneen führten das EM bereits nach Russland, Südamerika, die USA, Japan, Australien, Indien, Korea und Taiwan. Auftritte bei renommierten

Festival wie dem Lincoln Center Festival in New York, settembre musica in Turin, dem Festival d'Automne à Paris, dem Festival Ars Musica in Brüssel, dem Holland Festival in Amsterdam, dem Lucerne Festival Klangspuren Schwaz, Salzburger Festspiele und Berliner Festspielen.

Jährlich gibt das EM ca. 100 Konzerte. In enger Zusammen-

arbeit mit den Komponisten, verbunden mit dem Anspruch nach größtmöglicher Authentizität, erarbeiten die Musiker jedes Jahr durchschnittlich 70 Werke neu, darunter etwa 20 Uraufführungen.

Founded in 1980 and situated in Frankfurt am Main since 1985, the Ensemble Modern (EM) is one of the world's leading ensembles of New Music.

The EM is famous for its special working and organizational form. All the members are responsible for jointly selecting and dealing with artistic



directors, projects, guest musicians, co-productions, and financial matters. Each associate incorporates his/her own personal experience and preferences into the planning, the result of which is a unique and distinctive program, ranging from music theater, dance and video projects to chamber music, ensemble and orchestral concerts. Its program has spawned extraordinary and often long-term cooperative ventures with renowned artists, such as Heiner Goebbels, Frank Zappa, Bill Viola, and Steve Reich.

In past years, the EM has gone on tour to Russia, South America, Japan, Australia, India, Korea, Taiwan, and the United States. It participates in renowned festivals on a regular basis, such as the Lincoln Center Festival in New York, settembre musica in Torino, Festival d'Automne in Paris, Ars Musica Festival in Brussels, Holland Festival in Amsterdam, Lucerne Festival, Klangspuren in Schwaz, and the festivals in Salzburg and Berlin. The EM gives approximately 100 concerts each year. The ensemble strives to achieve the highest degree of authenticity by working closely with the composers themselves. The musicians rehearse an average of 70 new works every year, 20 of which are world premiers.

L'Ensemble Modern (EM) a été créé en 1980 et compte parmi les ensembles de renommée internationale dévolus à la musique contemporaine. Depuis 1985, l'ensemble réside à Francfort. Ce qui fait la réputation de l'EM, c'est son mode de fonctionnement sur le plan du travail et de l'organisation : il n'y a pas de directeur artistique. Toutes les décisions concernant les projets, les

musiciens invités, les coproductions et les questions financières sont prises par les membres. Chaque sociétaire participe avec son expérience et ses préférences, cela a pour résultat une diversité unique en matière de répertoire : théâtre musical, projets de danse et vidéo, musique de chambre, concerts de petites formations et d'orchestres. C'est ainsi que sont nées des coopérations exceptionnelles et durables comme celles avec Heiner Goebbels, Frank Zappa, Bill Viola ou Steve Reich.

Au cours de ses tournées, l'EM s'est rendu en Russie, Amérique du Sud, aux États-Unis, au Japon, en Australie, en Inde, en Corée, à Taiwan. Ils se sont produits à l'occasion des grands festivals comme ceux du Lincoln Center Festival à New York, settembre musica à Turin, Festival d'Automne à Paris, Ars Musica à Bruxelles, Holland Festival à Amsterdam, Festival de Lucerne, Klangspuren Schwaz, Festivals de Salzbourg et de Berliner. L'EM donne env. 100 concerts par an. En étroite collaboration avec les compositeurs et s'engage à jouer avec le plus d'authenticité possible ; les musiciens de l'EM ajoutent en moyenne 70 nouvelles œuvres par an à leur répertoire dont 20 créations.

## ensemble recherche

Das ensemble recherche ist eines der profiliertesten Ensembles für neue Musik. Mit annähernd vierhundert Uraufführungen seit der Gründung im Jahr 1985 hat das Ensemble die Entwicklung der zeitgenössischen Kammer- und Ensemblesmusik maßgeblich mitgestaltet.



Photo: © ensemble recherche

Das neunköpfige Solistenensemble hat mit seiner eigenen dramaturgischen Linie einen festen Platz im internationalen Musikleben gefunden. Neben seiner ausgedehnten Konzerttätigkeit wirkt das ensemble recherche bei Musiktheaterprojekten mit, produziert für Hörfunk und Film, gibt Kurse für Instrumentalisten und Komponisten und bietet dem musikalischen Nachwuchs Einblick in seine Probenarbeit. Das Repertoire be-

ginnt bei den Klassikern des ausgehenden 19. Jahrhunderts, reicht u.a. vom französischen Impressionismus über die Zweite Wiener Schule und den Expressionismus bis zur Darmstädter Schule, dem französischen Spektralismus bis zu avantgardistischen Experimenten der Gegenwartskunst. Ein weiteres Interesse des ensemble recherche gilt der zeitgenössischen Sicht auf

die Musik vor 1700. Von der enormen Bandbreite des Repertoires mit etwa 50 CDs.

Das ensemble recherche organisiert sich in Eigenregie. An seinem Standort Freiburg im Breisgau hat es eine Abonnementreihe, veranstaltet von den Freunden des ensemble recherche.

Darüber hinaus wird das ensemble recherche durch die Stadt Freiburg und das Land Baden-Württemberg unterstützt.

The ensemble recherche is one of the most distinguished ensembles for new music. With almost four hundred premieres to its credit since it was founded in 1985, the ensemble has made a substantial contribution to the development of contemporary chamber and ensemble music.

Consisting of nine soloists, the ensemble has its very own dramaturgical profile and ranks highly on the international music scene. Apart from its many concert activities, the ensemble recherche

also takes part in musical theatre projects, does productions for radio and film, gives courses for instrumentalists and composers and lets young talents watch its rehearsals.

The repertoire of the ensemble begins with the classics of the late 19th century, taking in the French Impressionists, the Second Viennese School and the Expressionists and on to the Darmstadt School, French Spectralism and today's avant garde experiments. A further interest of the ensemble recherche is the contemporary view of music prior to 1700. Over fifty CDs are proof of the vast scope of its repertoire.

The ensemble recherche has a self-governing organisational form. In its home town, Freiburg im Breisgau, it has its own concert series, organized by the Friends of the ensemble recherche. In addition, the ensemble recherche is subsidised by the City of Freiburg and the State of Baden-Württemberg.

Translation: Maureen Winterhager

L'ensemble recherche est l'un des ensembles de musique moderne les plus originaux. Depuis sa fondation en 1985 il a proposé environ quatre-cents premières mondiales et a ainsi participé dans une large mesure au profil de la musique de chambre et de la musique d'ensemble contemporaine.

Avec ses neuf solistes et une ligne dramaturgique bien claire, cet ensemble a su trouver sa place dans la vie musicale internationale. Indépendamment de son activité concertante, l'ensemble recherche participe à des projets de théâtre musical, produit pour la radio et le film, propose des

cours aux instrumentalistes et aux compositeurs, et permet aux jeunes musiciens d'assister à leurs séances de répétition. Son répertoire débute avec la fin du 19<sup>e</sup> s., s'étend entre autres de l'Impressionnisme français à la Deuxième Ecole Viennoise, de l'Expressionnisme à l'Ecole de Darmstadt, du Spectralisme français jusqu'à la musique expérimentale de l'art contemporain de l'Avantgarde. L'ensemble recherche s'intéresse tout spécialement à la vision contemporaine portée sur la musique d'avant 1700.

L'extrême variété de son répertoire, son extension, s'exprime dans une production de disques compacts qui dépasse la cinquantaine.

L'ensemble recherche a sa propre gestion. Il propose un abonnement à Fribourg en Breisgau, son adresse permanente; cet abonnement est géré par l'association des Amis de l'ensemble recherche. En outre l'ensemble recherche jouit du soutien de la ville de Fribourg ainsi que du Land Baden-Württemberg.

Traduction : Marie L. Wieacker-Wolf

## Arditti String Quartet



Photo: © Philippe Gontier

Durch seine lebendige und differenzierte Interpretation von Kompositionen aus dem 20. Jahrhundert und der Gegenwart hat das Arditti Quartett weltweit einen herausragenden Ruf erlangt. Seit seiner Gründung 1974 durch den Geiger Irvine Arditti sind ihm mehrere hundert Streichquartette gewidmet worden, und so bildete sich das Ensemble mit den Jahren zu einer festen Größe der jüngsten Musikgeschichte heraus. So verschiedene Komponisten wie Birtwistle, Cage, Carter, Ferneyhough, Gubaidulina, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Nancarrow, Rihm, Scelsi, Stockhausen oder Xenakis haben

ihm die Uraufführung ihrer Werke anvertraut. Viele dieser Kompositionen haben sich im Repertoire der zeitgenössischen Musik mittlerweile fest etabliert.

Das Arditti Quartett ist davon überzeugt, dass für die Interpretation Neuer Musik eine enge Zusammenarbeit mit den Komponisten unerlässlich ist. Deshalb sucht es stets, sie in seine Arbeit einzubeziehen. Auch in pädagogischer Hinsicht sind seine Mitglieder aktiv: Sie waren lange ständige Dozenten bei den „Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik“ und gaben seitdem zahlreiche Meisterkurse und Workshops für junge Interpreten und Komponisten in der ganzen Welt.

Die Diskographie des Arditti Quartetts umfasst über 150 CDs. Viele Werke wurden in Anwesenheit der Komponisten eingespielt, wie zum Beispiel die vollständigen Streichquartette von Luciano Berio. Auch legendäre Episoden der jüngsten Musikgeschichte wie die Aufnahme von Stockhausens spektakulärem „Helikopter-Quartett“ wurden vom Ensemble auf CD verewigt. Zu den neuesten Veröffentlichungen gehören Werke von Ades, Cage, Fedele, Finsterer, Frith, Ingolfssohn, Neuwirth und Paredes.

Das Arditti Quartett hat im Laufe der letzten 25 Jahre zahlreiche Preise erhalten, darunter mehrfach den Deutschen Schallplatten-Preis. Für die Einspielung von Werken Elliot Carters (1999) und Harrison Birtwistles (2002) gewann es zweimal den *Gramophone Award* für die „beste Aufnahme zeitgenössischer Musik“. 1999 wurde ihm der prestigeträchtige *Ernst-von-Siemens-Musikpreis* für sein „musikalisches Lebenswerk“ vergeben. Im Jahr 2004 verlieh ihm die Académie Charles Cros

den „Coup de Cœur“ für seinen „Beitrag zur Verbreitung der Musik unserer Zeit“.

[www.ardittiquartet.com](http://www.ardittiquartet.com)

The Arditti Quartet enjoys a worldwide reputation for their spirited and technically refined interpretations of contemporary and earlier 20th century music. Several hundred string quartets and other chamber works have been written for the ensemble since its foundation by first violinist Irvine Arditti in 1974. These works have left a permanent mark on 20<sup>th</sup> century repertoire and have given the Arditti Quartet a firm place in music history. World premieres of quartets by composers such as Birtwistle, Cage, Carter, Ferneyhough, Gubaidulina, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Nancarrow, Rihm, Scelsi, Stockhausen and Xenakis show the wide range of music in the Arditti Quartet's repertoire.

The ensemble believes that close collaboration with composers is vital to the process of interpreting modern music and therefore attempts to co-operate with every composer whose works it plays.

The players' commitment to educational work is indicated by their master classes and workshops for young performers and composers all over the world. From 1982 to 1996 the quartet's members were resident string tutors at the Darmstadt Summer Courses for New Music.

The Arditti Quartet's extensive discography now features well over 150 CDs. The series presents numerous contemporary composer features as well as the first digital recordings of the complete Second Viennese School's string quartet music.

Stockhausen's spectacular Helicopter Quartet is to be found here. As well recording many composers' portraits in their presence, the quartet recorded the complete quartets of Luciano Berio shortly before his death. The latest releases include music by Ades, Cage, Fedele, Finsterer, Frith, Ingolfsson, Neuwirth and Paredes.

Over the past 25 years, the ensemble has received many prizes for its work. They have won the *Deutsche Schallplatten Preis* several times and the Gramophone award for the best recording of contemporary music in 1999 (Elliott Carter) and 2002 (Harrison Birtwistle). The prestigious *Ernst von Siemens Music Prize* was awarded to them in 1999 for 'lifetime achievement' in music.

Le quatuor Arditti jouit d'une réputation internationale qu'il doit à la qualité exceptionnelle de son interprétation de la musique contemporaine. Depuis sa fondation, en 1974, par le premier violon Irvine Arditti, plusieurs centaines de quatuors à cordes lui ont été dédiés, et c'est désormais un rôle majeur qui lui est acquis dans l'histoire de la musique des trois dernières décennies. Aussi nombreux que différents sont les compositeurs qui lui ont confié la création de leurs œuvres, dont beaucoup sont aujourd'hui reconnues comme des pièces majeures du répertoire contemporain. On trouve parmi eux Birtwistle, Cage, Carter, Ferneyhough, Gubaidulina, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Nancarrow, Rihm, Scelsi, Stockhausen ou Xenakis.

Parce qu'il est convaincu de la nécessité de travailler étroitement avec les compositeurs pour atteindre à une interprétation de qualité, le quatuor

Arditti les implique régulièrement dans son travail. Cet engagement hors-pair au service de la musique d'aujourd'hui se manifeste également sur un plan pédagogique. Les membres du quatuor ont en effet longtemps été tuteurs résidents aux Cours d'été de musique moderne de Darmstadt, et ils proposent depuis dans le monde entier des master classes et des ateliers pour jeunes interprètes et compositeurs.

La discographie extraordinairement étendue du quatuor Arditti compte plus de 150 disques. On y trouve entre autres également l'intégrale des quatuors à cordes de Luciano Berio ou bien encore un enregistrement du spectaculaire « Quatuor-hélicoptère » de Karlheinz Stockhausen.

Ces vingt-cinq dernières années, de nombreux prix ont été décernés au Quatuor Arditti. En Allemagne, le Grand Prix du Disque lui a été déjà attribué à plusieurs reprises, et le très prestigieux *Ernst-von-Siemens-Musikpreis* récompensait déjà en 1999 l'ensemble de ses interprétations. En Grande-Bretagne, il a reçu deux fois le Gramophone Award pour ses enregistrements des œuvres d'Elliot Carter (1999) et de Harrison Birtwhistle (2002), consacré au « meilleur enregistrement de musique de chambre contemporaine ». Enfin, l'Académie Charles Cros lui a décerné en 2004 son « Coup de cœur » pour récompenser sa contribution exceptionnelle à la diffusion de la musique de notre temps.

[www.ardittiquartet.com](http://www.ardittiquartet.com)

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

*English translation: Joanna King, John Winbigler  
Traductions françaises : Chantal Niebisch*

**HELMUT LACHENMANN**

Grido  
Reigen seliger Geister  
Gran Torso

Arditti String Quartet  
**0012662KAI**

**JOHANNES MARIA STAUD**

Apeiron

Berliner Philharmoniker  
Sir Simon Rattle  
WDR Sinfonieorchester  
Lothar Zagrosek  
**0012672KAI**

**LUIGI NONO**

No hay caminos...  
Hay que caminar...  
Caminantes...Ayacucho

Solistenchor Freiburg  
WDR Rundfunkchor Köln  
WDR Sinfonieorchester Köln  
**0012512KAI**

**ISABEL MUNDRY**

Dufay-Bearbeitungen  
Traces des Moments  
Sandschleifen

ensemble recherche  
**0012642KAI**

**OLGA NEUWIRTH**

Lost Highway

Klangforum Wien  
Johannes Kalitzke  
**0012542KAI**

**BERNHARD GANDER**

Bunny Games  
fluc 'n' flex  
ö  
Peter Parker  
fête.gare

Klangforum Wien  
**0012682KAI**

**BEAT FURRER**

FAMA

Isabelle Menke  
Neue Vocalsolisten Stuttgart  
Klangforum Wien  
Beat Furrer  
**0012562KAI**

**GÉRARD GRISEY**

Les Espaces Acoustiques

Garth Knox  
Asko Ensemble  
WDR Sinfonieorchester Köln  
Stefan Asbury  
**0012422KAI**

**HANS ZENDER**

Schuberts „Winterreise“  
Eine komponierte Interpretation

Christoph Prégardien  
Klangforum Wien  
Sylvain Cambreling  
**0012002KAI**

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

© & © 2007 KAIROS Production  
[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)  
[kairos@kairos-music.com](mailto:kairos@kairos-music.com)

**KAIROS**