



RAMON LAZKANO (*1968)

- | | | | |
|---|--|-------|------------------|
| 1 | Hauskor (2006)
for eight cellos and orchestra | 16:23 | |
| 2 | Ortzi Isilak (2005)
for clarinet and orchestra | 14:22 | |
| 3 | Ilunkor (2000-01)
for orchestra | 24:08 | TT: 54:53 |

- | | |
|---|----------------------------------|
| 1 | Cello Octet Amsterdam |
| 2 | Ernesto Molinari clarinet |

Basque National Orchestra
Johannes Kalitzke conductor

Recording venue: Euskadiko Orkestra's Concert Hall, San Sebastian

Recording dates: 14.9.2009-18.9.2009

Recording supervisor: Wolfram Nehls

Sound engineer: Martin Litauer

Mastering/editing: Wolfram Nehls, Martin Litauer

Producers: Barbara Fränzen, Peter Oswald

Graphic design: Gabi Hauser, based on artwork by Jakob Gasteiger

Publisher: Le Chant du Monde, Paris

- | | |
|---|---|
| 1 | comissioned by Community of Madrid Orchestra (Orquesta de la Comunidad de Madrid) |
| 2 | comissioned by Spanish National Orchestra (Orquesta Nacional de España) |
| 3 | comissioned by Basque National Orchestra (Orquesta Sinfónica de Euskadi) |

Cello Octet Amsterdam

Robert Putowski
Rares Mihailescu
Oihana Aristizabal
Sanne Bijker
Claire Bleumer
Artur Trajko
Wijnand Hulst
Karel Bredenhorst

Co-Edition KAIROS Music Production & Fundación Caja Madrid



Ramon Lazkano

Martin Kaltenecker

Desde los años ochenta el mundo de la música contemporánea se muestra fascinado por el fenómeno sonoro: a la obra como estructura “crítica” (con eventuales implicaciones políticas) le sucede la obra como dispositivo de escucha; el sentido en tanto que “mensaje” es relevado por el sentido de lo táctil. El *Sonido*, la percepción del mismo como intensidad, como un mundo inagotable, puede entonces servir para justificar en sí solo un proyecto compositivo, o simplemente resumirlo, incluso cuando la partitura encierre otros aspectos y técnicas y no se limite a ser un simple experimento acústico, como es el caso de algunas instalaciones sonoras. Esta transición coincide con la sustitución de Adorno por Deleuze (quien decía: “No hay más historia que la de la percepción”) como referencia omnipresente. Dicho cambio implica que un artefacto sonoro también puede ser considerado como una estructura crítica, acompañado habitualmente del rechazo de una formalización excesivamente rígida de la música y de la preferencia a veces por un cierto culto de la percepción, de una escucha atenta, cobijada en un aura de misterio.

Lazkano, que hizo su aparición en la escena musical en los noventa, es prueba de este cambio. “Tomé conciencia”, comenta él mismo en una entrevista, “de dos voluntades distintas, en conflicto, al abordar la composición. La primera parte de la nota, como origen de un *intervalo* que esculpe el sonido: dos notas escritas designan aproximadamente la percepción de dos frecuen-

cias fundamentales y el espacio que delimitan construye un hueco que tiene una forma precisa y única. La segunda recorre el camino inverso: privilegia el sonido como *fenómeno complejo*, cuyo timbre (envolvente) y sonoridad (espectro) permiten deducir alturas, y, consecuentemente, notas.” Escribir con esta segunda perspectiva -en la que las divisiones del sonido nacen en definitiva de su vida interna- significa sacar a la luz lo que durante una escucha distraída habitual pasa desapercibido. “Un sonido que estalla puede desvelar componentes ocultos (armónicos o espectrales) que nuestros hábitos de escucha nos llevan a obviar de manera engañosa, y que un sonido más suave no llega a producir. Del mismo modo un sonido de dinámica suave, desde su ‘ilegibilidad’ o ‘inaudibilidad’ puede revelar una ‘existencia interior’ del sonido insospechada: centelleos, estremecimientos y fricciones... Forzar la escucha, dirigirla y proponerle retos es, en mi opinión, un medio con el que atrapar al oyente, sumergirlo en el sonido y en la consciencia del mismo.”

La música orquestal (representada en el catálogo de Lazkano por más de diez obras) es un terreno excepcional para tal intención, gracias a las ilimitadas posibilidades que brinda de combinar diversos materiales sonoros. Esta riqueza, sin embargo, puede también suponer un peligro: demasiado a menudo en el mundo de la música contemporánea es la orquesta la que compone al compositor y no al contrario. El dominio y, en el caso de Lazkano, el virtuosismo en la instrumentación encierran el riesgo de volverse contra el autor y dar como resultado un simple post-scriptum a la suntuosidad del arte impresionista o mahle-

riano. ¿Cómo plantear la cuestión de una manera que permita, en resumen, “des-aburguesar” la orquesta para hacerla contigua a las sonoridades nada suaves del mundo moderno y evitar así que el arte de la orquestación, abusando de los logros de Debussy, Ravel o Dutilleux, se acerque al oficio del confitero? Tengo la impresión de que Lazkano pone en marcha diversas estrategias para este fin: la instilación de sonidos cercanos al ruido y técnicas instrumentales que prolongan el universo de Lachenmann o Pesson; una pulverización extrema del material temático (apartado en el que la *música espectral* ha proporcionado un primer modelo) y por último lo que él mismo define como la “decantación” del sonido.

Se podría hacer una comparación interesante entre los dos conciertos de clarinete *Accanto* (1976) de Lachenmann y *Ortzi Isilak*, como ejemplos de la relación al sonido de dos épocas. Lazkano no retoma la categorización estricta de la “musicque concrète instrumentale” de Lachenmann; los ruidos, crepitaciones y crujidos sirven aquí para impedir que la música caiga en el sonido “bello”. La primera sección comienza con una melodía de timbres alrededor de un Sol sostenido desgranado por el solista con soplos, sumergido en una textura de pizzicatos, metales (con sordinas *whisper*), panderetas rozadas con la mano y platos frotados. Figuras saltantes parecen escapar del clarinete como bolas de ping-pong que cayeran de una mesa, mientras el intervalo que rodea al sol sostenido se expande (primero en cuartos de tono, después en semitonos), hasta formar una gran textura saturada, que sin embargo es mantenida siempre en *ppp*, todo ello impulsado

por ocasionales *sforzatos* o acentos percusivos. En la segunda sección el clarinete, en contraste con las repeticiones nerviosas del inicio, se mueve en líneas más largas, con respiraciones más profundas; casi llega a entonar una línea melódica, la mayoría de las veces en terceras, exiliado (si bien sólo de manera temporal) al registro más agudo. La orquesta, con múltiples divisiones, nunca compacta, lo rodea con glissandos o escalas (dos maneras de filtrar gestos ascendentes y continuos); la densidad máxima se alcanza por medio de acordes de ocho sonidos, y el clima dinámico al final, cuando una tercera menor tocada en trémolo hace surgir el inicio del “Adagietto” de la 5ª *Sinfonía* de Mahler: es el equivalente a los pasajes de *Accanto* en los que se reconoce claramente el concierto para clarinete de Mozart.

Todas las secciones se enlazan por medio del fundido de gestos: cada final anticipa el gesto dominante de la sección siguiente (como hace Debussy en la transición del segundo al tercer movimiento de *Iberia*). El trémolo, diseminado por toda la orquesta, es imitado por la percusión con escobillas y con sonidos con aire en la sección de vientos; se conjura la imagen de una noche irritada, atravesada ocasionalmente por golpes secos y amenazadores. La cuarta sección es un homenaje a la noche tranquila y profunda de Mahler, la del cuarto movimiento de la *Tercera Sinfonía*, basado en el poema de Nietzsche. Lazkano esculpe su armonía a partir del acorde de Re mayor/menor (trastocado por cuartos de tono), y le superpone un ritmo con puntillo (que presentan vientos madera con sonidos con mucho aire, como una especie de silbido fantasmagórico e irónico), junto

a rachas de sonidos percusivos sordos. El solista parece volver a las terceras, y su línea melódica recuerda a la del segundo movimiento, pero esta vez encontrando su sitio en el registro central del instrumento. El final se presenta como una danza extraña llena de síncoas, en 6/8 (una especie de siciliana, precedida por su propio reflejo), con una alusión al pasaje “Siciliano” de la *Tanzsuite mit Deutschlandlied* de Lachenmann, donde el piano martillea el ritmo de base en el registro más agudo. Pero la danza se mantiene controlada, a una cierta distancia, espoleada por una rígida bacanal, si bien siempre en el umbral del *ppp*; el solista modifica las figuras del primer movimiento, que poco a poco van siendo sustituidas por *slaps*. Alcanza en el último momento el Sol sostenido del principio, pero la obra se interrumpe abruptamente, parece terminarse más que acabarse, con una caída brusca del telón.

Ortzi Isilak presenta constantemente sonoridades fusionadas: el modelo Lachenmanniano (exceptuando las toses, gritos y carraspeos de *Accanto*) impide aquí a la música derivar hacia lo exquisito. *Hauskor*, por otro lado, trabaja con la atomización puntillista de texturas - la música de la “vida interior” del sonido, con sus “centelleos, estremecimientos, fricciones...”. Los ocho violonchelos, tratados –por así decirlo– como un bloque “homogestual”, cumplen la función de desestabilizar la orquesta. El primer tiempo de la obra está estructurado con el retorno regular de una medida, igualmente regular, de semicorcheas (siempre sutilmente variadas, pasando de aleaciones con papel de lija a los jadeos del soplo), a la que se unen puntos de las campanas tubulares, pizzica-

tos Bartók, gruñidos y ocasionales rugidos de los metales (con acordes de espectros inarmónicos). Un prolongado entramado de dos trompetas con sordina, superpuesto a la resonancia metálica de las campanas, aparece como el “sonido lejano” tan apreciado por los simbolistas, en medio de una música dirigida hacia la escucha más atenta, casi “al acecho” del sonido. Sigue (minuto 9’) una transición: sonidos de *glockenspiel*, crótalos y picaduras afiladas en el registro más agudo de las cuerdas, masculleo de los clarinetes bajos en el que los silbidos de las cuerdas se clavan como banderillas; por último, figuras entrecortadas de un lamento, en el que las cuerdas pueden vibrar. El final es nuevamente una danza en 6/8, chirriante y velada a partes iguales, dirigida por los violonchelos, que avanzan en líneas paralelas que dan lugar a clusters. La música alcanza al fin el *forte*, brama y se descompone en gestos inconexos que retoman partes escuchadas previamente y las presentan de manera comprimida.

El atematismo está aquí llevado más lejos que en *Ortzi Isilak* – una melodía puede resumirse a una simple oscilación, o incluso un solo *tenuto* de las cuerdas con un vibrato dolido. La música parece estar tejida a base de partículas y de texturas sutiles, pero cada gesto puede a su vez encapsular todo un mundo: para Lazkano la música es el “foco de la memoria y del despertar de la conciencia”. Aquí no encontramos citas, sino referencias constantes al pasado de la orquesta.

Lazkano había ya desarrollado otro camino diferente en *Ilunkor*, con respecto a la idea de decantación extrema de la música, que duda abruptamente entre un sonido lejano e interrupciones

violentas. “Los extremos, tanto en lo que respecta a las frecuencias como a las duraciones y las dinámicas, imponen una escucha activa, con la que puede tener lugar la experiencia de la significación.” El *fin-de-siècle* ha sido abandonado definitivamente, se trata aquí de desligarse del mismo, con gestos claros y definitivos. La música está hecha de incisiones y cizallas, recuerda a estelas neolíticas y menhires, y también al mundo del rito, prolongando tanto la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky como las obras monolíticas del último Nono o *Coptic Light* de Feldman. El avance es monomaniaco, los gestos rítmico se simplifican en extremo pero los armónicos se vuelven complejos al extremo en su estructura (espectros

inarmónicos, multifónicos), de manera que cada uno es una sorpresa, al igual que cada duplicación, desnuda, golpea de manera inesperada. El trayecto es el de una condensación progresiva, si bien se priva de cualquier punto culminante narrativo; al final se escucha al corno inglés, con las mismas terceras que en *Ortzi Isilak*, esta vez comprimidas por los cuartos de tono.

El paisaje ha cambiado aquí - hemos abandonado los jardines de Granada y nos encontramos en las estribaciones del País Vasco. Los susurros poéticos dan paso a sonidos pétreos, mostrando así la versatilidad del paisaje orquestal, que Lazkano es capaz de evocar de manera tan excepcional.

Hauskor para octeto de cellos y orquesta (2006)

El término *Hauskor* designa en euskara aquello que posee en potencia la cualidad de convertirse en polvo, de romperse y deshacerse con el dinamismo interno de la materia a la que se le atribuye. Así surge la idea primera de la pieza: ocho cellistas que desdibujan por su nueva situación física la convención orquestal, desgranando en voces separadas lo que parecía ser un grupo homogéneo y oponiéndose a la totalidad de la que emergen. Es un umbral de conflicto, y en ese umbral se asoma, se balancea y se intuye la producción del sonido.

Se trata también de un nuevo entorno en el que las ruinas de un sonido orquestal desgastado y frágil erigen superficies sonoras cuyos gestos, tiempos y dinámicas revelan memorias de renovable sentido. La escucha se hace por los oídos, por la visión y por el recuerdo: las disociaciones entre gesto visual, sonido emitido y referencias abstraídas construyen nuevos instrumentos orquestales. Incertidumbre, permanencia de la idea y abismo de silencio, desdibujamiento del contorno de la materia... La búsqueda del velar la materia, de esconderla y erosionarla, tiene como finalidad una irrupción luminosa del significado latente en la escucha del tiempo que pasa.

Hauskor es un encargo de la Orquesta de la Comunidad de Madrid, del Conjunto Ibérico de Violoncellos y de sus directores Elías Arizcuren y José Ramón Encinar.

Ortzi Isilak para clarinete y orquesta (2005)

„ ... zur stillsten Stunde wich mir der Boden : der Traum begann ». « Wenn ich je stille Himmel über mir ausspannte“ (Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*).

Encargo de la Orquesta Nacional de España, la propuesta sugería un nexo con Zoroastro para la inserción en el programa con Rameau y Strauss. Decidí tomar dos citas de Nietzsche como reflexión y a la vez como expresión del entorno sonoro en el que se insertaba la idea musical que emergía lentamente. Ambas citas permiten lecturas filosóficas y artísticas, y más llanamente incluso cierta afinidad figurativa con el contenido de la obra. Al mismo tiempo conducen necesariamente al despertar de la memoria del „O Mensch!“ („... Was spricht die tiefe Mitternacht?“): Mahler (*3a sinfonía*) y Lachenmann (*Zwei Gefühle*) se han referido al poema, y se hacen presentes en la 4ª sección de *Ortzi Isilak*. La partitura ha sido concebida siempre en el

umbral del silencio, con algunos relieves en su horizonte. Los destellos son siempre ensordecedores y extremos. El equilibrio deseable de algunas texturas ha de ser rendido siempre bajando la dinámica. La pieza tiene cinco secciones sin solución de continuidad, cada una de ellas caracterizada por la creación de un instrumento orquestal particular y una relación funcional diferente con el clarinete, que sólo se convierte en “cantable” con la resurgencia de Mahler, sobre el minuto 10 (la pieza dura 15 minutos aproximadamente). El sonido, en su generalidad, aparece erosionado y perturbado, por no decir pervertido de su “idealidad bien sonante”, la materia orquestal tiende a ser bruta y esculpida en volúmenes (en grises, sin colores), y las trayectorias son lentas con transiciones blandas. No hay dinámicas intermedias: los extremos son la necesidad de una estética pretendidamente vehemente e intransigente. La idea “concertante” no es más que el residuo de una situación convencional entre solista y grupo: la relación entre ambos es un juego de sombras recíproco.

Ilunkor para orquesta (2000-2001)

Las cinco secciones encadenadas de *Ilunkor* van tras las ideas minerales- térreas que fueron la base de su concepción; esculpir en el sonido, crear volúmenes y aristas con el silencio, saturar la armonía y extremar las dinámicas y los registros, concebir la forma como un laberinto de rupturas y de ventanas, el tiempo como una dimensión dilatada... son preocupaciones que guían la composición de esta obra, interrogaciones recurrentes cuyo origen no es otro que una inquietud hiperbólica sobre el contenido expresivo y emocional de la música. *Ilunkor*, en euskera, designa aquello que posee la potencialidad de volverse oscuro. *Ilunkor* es un encargo de la Orquesta Sinfónica de Euskadi.

Ramon Lazkano

VC aigu vers médium, ^{vents dissipés en souffle}
 unissons, (flaut) ⇒ affirmation active SP ⇒ vers soliste
 tba → + CB + t. _{rapide / léger} _{mélodie interrompue.} ^{flûte / trompe en gliss}
 [piano vers cello] + pures
 + T. ce basque

très calme grand chant [cristal, bref] DTTT
 accords pianotés, ^{peu son} [iluhkar,] [flûte] ← grand geste [piano
 wson. aux VC] 1/4 T _{rythme possible} _{autres.} ^{g. liss flûte} ^{primo} ^{kylo} ^{marant}
 ← _{poissines} _{ck} _{son} _{resonances avec} _{piano + cello,} _{≠ aux VC et air / etc.} _{gromente} _{+ multi phonies}
 [ressorts] _{enclaves, auseros} _{+ Tom-Tam} _{Tom-toms, W. Blocks}

piano att. sounds (prez et bloqués)
 par VC seuls (boîtes à usique?)
 ou polyphonie _{hoquet, souffle et flaut à l'ardente.}
 - saturation corras + bass (interieur du piano)
 - plagues flûte : TAM / CE / CRIS etc
 - ferretes corras Va / VC / Cs
 - wson. primo piano
 ↓
 flûte acc. 1/4 T fl / Ce puis VC

[flûte] et gues très bel + Cr.
 → + wtr, orgu Flûte
 + Va, flûte
 et réq. méd. acc. ses ce + fl.
 1/4 T → vers flûte

Hauskor - sketch

Ramon Lazkano

Martin Kaltenecker

Spätestens seit den 1970er Jahren hat sich der Klang als eine zentrale Kategorie der Neuen Musik entwickelt: Das Werk als „kritische“ Struktur (mit eventuellen politischen Aspekten) wird zunehmend ersetzt durch das Werk als Wahrnehmungs-Dispositiv; Der Klang, die Wahrnehmung des Klangs als Intensität, als eine unerschöpfliche Welt avanciert zunehmend zur Verwirklichung eines kompositorischen Projekts, selbst wenn die Partitur andere Aspekte und Techniken aufweist und sich nicht (wie in manchen Klanginstallationen) auf ein Klangexperiment beschränkt. Dieser Übergang entspricht einem partiellen Wechsel von Adorno (der in der kritischen Reflexion über Neue Musik bis heute unverzichtbar bleibt) zu Deleuze als allgegenwärtiger Referenz. „Es gibt nur eine Geschichte der Wahrnehmung“ (Deleuze). Daraus folgt, dass ein Klang-Dispositiv selbst als kritische Struktur angesehen werden kann, was oft einhergeht mit der Ablehnung einer starren Formalisierung der Musik, und manchmal einer Fokussierung auf die Wahrnehmung, auf ein konzentriertes Hören.

Ramon Lazkano betrat in den 1990er Jahren die großen Podien der Musik. „Ich habe realisiert, so sagte er in einem Interview, dass es zwei verschiedene und untereinander im Konflikt stehende Weisen gibt, die Komposition zu imaginieren. Eine Konzeption geht von der Note aus, als Grundlage eines *Intervalls*, das den Klang herausmeißelt: Zwei geschriebene Noten beschreiben zwei Frequenzen. Der Raum zwischen ihnen stellt einen

Zwischenraum her, der eine präzise und einzigartige Form hat. Die andere Konzeption verfährt umgekehrt: Sie definiert den Klang als *komplexes Phänomen*, dessen Klangfarbe, Klangverlauf und Obertonspektrum es erlauben, Tonhöhen aus ihm abzuleiten. Wenn man diese zweite Perspektive wählt – in dieser werden die Zerteilungen also gewissermaßen dem Innenleben des Klangs entnommen – bedeutet das, Phänomene hervorzuholen, die über ein zerstreutes Hören weit hinausgehen: „Ein strahlender Klang kann versteckte (harmonische oder spektrale) Komponenten aufdecken, die unsere trügerischen Hörgewohnheiten transzendieren. Desgleichen kann ein zarter Klang, ein ‚unleserlicher‘ oder ‚unhörbarer‘ Klang, unerahnte ‚innere Existenzen‘ erscheinen lassen: Ein Flimmern, leise Zuckungen und Reibungen... Das Hören zu brüskieren, es zu leiten und herauszufordern scheint mir ein Mittel zu sein, den Hörer zu packen, ihn einzutauchen in den Klang und das Bewusstsein des Klangs“ (Ramon Lazkano).

Die Kompositionen für Orchester (Lazkano hat bis 2009 zehn Werke in seinem Katalog) sind ein vorzügliches Terrain für ein solches Vorhaben, dank der Möglichkeit, verschiedenartigste Klangmaterien unendlich zu kombinieren. Dieser Reichtum ist aber auch eine Gefahr: Sehr oft wird in der Neuen Musik der Komponist vom Orchester komponiert und nicht umgekehrt. Die Beherrschung, und im Fall von Lazkano: die Virtuosität der Instrumentierung birgt das Risiko, sich umzudrehen, und nur einen Nachtrag zu der Orchesterpracht Mahlers oder des Impressionismus zu erzeugen. Wie verfährt man also, um das Orchester sozusagen zu „entbürgerlichen“, um auf der Höhe

der Klänge der modernen Welt zu sein. Es geht also darum, die Kunst des Orchesterklangs, vgl. Debussy, Ravel oder Varèse immer weiter überbietet, als eine emanzipierte und nicht als eine kolorierende Kategorie zu begreifen? Mir scheint, dass Lazkano hierzu mehrere Strategien einsetzt: Die Verwendung von geräuschhaften Klängen und Spieltechniken, die die Musik von Lachenmann oder Pesson reflektieren; eine extreme Zerstückelung der Thematik (von der die *musique spectrale* überzeugende Kompositionen geliefert hat) und schließlich was er selbst die „Klärung“ des Klangs nennt.

Man könnte einen interessanten Vergleich herstellen zwischen den beiden Klarinettenkonzerten *Accanto* (1976) von Lachenmann und *Ortzi Isilak*, als Kompositionen für zwei Epochen, die ein ganz anderes Verhältnis zum Klang haben. Lazkano übernimmt nicht die strikte Kategorisierung von Lachenmanns „musique concrète instrumentale“; die Atemgeräusche, das Knistern und Knarren wollen hier die Musik vom Abrutschen in den „schönen Klang“ zurückhalten. Der erste Satz beginnt mit einer Art Klangfarbenmelodie über ein gis, skandiert von dem Solisten, umgeben von Pizzicatos, vom Blech, das mit Whisper-Dämpfern spielt, von Tamburinen, über die die Hand fährt, von geriebenen Becken. Springende Figuren entfalten dem Klarinettenisten, die wie Pingpong-Bälle vom Tisch fallen, während die Intervalle um das gis aufgefächert werden (Vierteltöne, dann Halbtöne), bis hin zu einer großen gesättigten Textur, die aber im dreifachen *ppp* zurückgehalten wird. Das Ganze wird nur hie und da von einem Sforzato oder Schlagzeug-Akzenten angetrieben. Im zweiten Teil

schwimmt die Klarinette (im Gegensatz zu den nervösen Gesten des Beginns) in langen Zügen und atmet tief durch; fast gelingt ihr ein Gesang, zumeist in Terzen, aber er ist vorläufig ins höchste Register verbannt. Das Orchester, vielfach unterteilt, nie kompakt, umgibt ihn mit Glissando oder Skalen (zwei Weisen, kontinuierliche, hier aufsteigende Gesten zu filtern); ein Maximum von Dichte wird mit Achtton-Akkorden erreicht, ein Maximum von Intensität ganz am Ende, wenn das Tremolo einer kleinen Terz den Beginn des „Adagiettos“ von Mahlers 5. Symphonie beschwört: Diese Stelle entspricht den Passagen, wo man in Lachenmanns *Accanto* das *Klarinettenkonzert* von Mozart deutlich vernimmt.

Sämtliche Abschnitte gehen durch Überlagerungen ineinander über: Am Ende wird jeweils die dominierende Geste des nächsten Teils vorweggenommen. Das Tremolo, über das ganze Orchester verstreut, wird von Schlagzeugern imitiert, die Jazz-Besen benützen. Bei den Bläsern herrscht ein hoher Luftanteil der das Bild einer irritierten Nacht evoziert, ab und zu durchquert von heftigen und drohenden Schlägen. Der 4. Satz ist eine Hommage an eine stille und tiefe Nacht bei Mahler, die des 4. Satzes der 3. *Symphonie*, über das Gedicht von Nietzsche. Lazkano schneidet sich die Harmonik aus D-Dur/Moll heraus (etwas verbeult durch Vierteltöne), und lagert einen punktierten Rhythmus darüber (mit hohem Luftanteil vom Holz gespielt, wie ein ironisches und gespensliches Pfeifen), sowie Kaskaden von abgedämpften hölzernen Schlagzeugklängen. Der Solist erinnert sich an die Terzen und seine Gesangslinie entspricht der des 2. Satzes, aber sie hat nun zum

Zentrum des Registers gefunden. Das Finale wird ein seltsamer Tanz voller Synkopen - im 6/8-Takt (ein Siciliano-Motiv, dem seine eigene Spiegelung vorausgeht), mit einer Anspielung auf die Passage in Lachenmanns „Siciliano“ aus der *Tanzsuite mit Deutschlandlied*, wo das Klavier im höchsten Register den Grund-Rhythmus hämmert. Aber der Tanz bleibt kontrolliert, in einer gewissen Ferne, angepeitscht von einem hölzernen Bacchanal, doch immer auf der Schwelle des dreifachen *ppp*; der Solist wandelt die Figuren des 1. Satzes ab, die nach und nach von Slap tongue-Aktionen durchsetzt werden. Er erreicht im allerletzten Augenblick sein anfängliches *gis* – aber das Werk unterbricht sich, es endet eher als dass es schließt, indem der Vorhang rasch herunterfällt.

Ortzi Isilak besteht größtenteils aus Schmelzklängen: Das unvergleichliche Vorbild Lachenmanns (abgesehen von den heiseren, ächzenden, kreischenden Klängen in *Accanto*...) hindert den Komponisten Lazkano daran, die Musik ins Exquisite abgleiten zu lassen. *Hauskor* arbeitet hingegen mit einer „pointillistischen“ Zerstäubung der Texturen – es ist die Musik der „inneren Existenzen“ des Klangs, mit seinem „Flimmern, leisen Zuckungen und Reibungen...“ Die acht Violoncelli, die sozusagen wie ein „homogestischer“ Block behandelt werden, sind dazu bestimmt, das Orchester zu destabilisieren. Der erste Teil des Werks wird strukturiert durch die regelmäßige Wiederkehr einer ebenfalls regelmäßigen Reihe von Sechzehnteln (aber subtil variiert, mit Glaspapier, oder quasi hechelnden Luftgeräuschen), zu denen Tupfer von Röhrglocken und Bartok-Pizzicati kommen, dazu

dunkle Trommelwirbel, manchmal kreisenden Blech (mit Akkorden aus nichtharmonischen Spektren). Ein lang hinausgezogenes Geflecht von zwei gestopften Trompeten, auf die metallische Resonanz der Glocken gelegt, taucht auf wie der „ferne Klang“ in symbolistischen Werken, mitten in einer Musik, die ganz auf ein „Lauschen“, ein „auf der Lauer liegen“ ausgerichtet ist. Es folgt (ab 9'02) eine Überleitung: Eine Textur aus Glockenspiel, Schellenbaum, mit spitzen Klängen der Streicher in hohen Lagen; dann ein Gemurmel der Klarinetten, in dem sich die Wische der Streicher wie Banderillas festhaken; schließlich kurze Gesten eines Lamentos, wo die Streicher ausvibrieren. Das Finale ist ein Tanz, wiederum im 6/8-Takt, sowohl quietschend als auch verschleiert, angeführt von den Violoncelli, die sich in parallelen Linien fortbewegen, die Cluster produzieren. Die Musik erreicht das Forte, sie schreit auf und zerfällt in Gesten ohne Zusammenhang, die manches, was vorher zu hören war in gestauchter Form wieder aufnehmen.

Die Athematik ist hier noch weiter getrieben als in *Ortzi Isilak* – eine Melodie kann aus einem einfachen Hin-und Her bestehen, sogar einem einzigen Tenuto der Streicher mit klagendem Vibrato. Die Musik ist wie aus Flocken gewebt, aber eine ganze Welt kann in einer einzigen Geste verkapselt sein: Für Lazkano ist sie „Brennpunkt der Erinnerung und des Erweckens eines Bewusstseins“. Keinerlei Zitate sind zu finden, aber beständige Anspielungen auf die Geschichte des Orchesters.

Einen weiteren Weg hat Lazkano in *Ilunkor* eingeschlagen. Es ging ihm um die Idee eines Abklärens der Musik, die hier oft abrupt hin und her

geworfen wird zwischen Klängen aus der Ferne und gewaltsamen Ausbrüchen. „Sowohl auf der Ebene der Frequenzen als auch auf der der Dauern und Lautstärken bewirken die Extreme ein aktives Hören, durch das hindurch komplexe Bedeutungen erfahrbar werden“. Das *fin-de-siècle* wurde hier endgültig verlassen — es ging darum, sich abzukoppeln, und das mit scharfen Gesten. Die Musik besteht aus Einritzungen, aus Aufschlitzen. Sie erinnert an Stelen und Menhire, auch an die Welt der Riten. Sie verlängert Strawinskys *Sacre du Printemps*, die letzten monolithischen Stücke von Nono oder Feldmans *Coptic light*. Sie arbeitet sich langsam und monoman voran. Die Gesten sind extrem vereinfacht in Bezug auf den

Rhythmus, aber sehr komplex, was die Struktur der Akkorde betrifft (nichtharmonische Spektren, *multiphonics*), wobei alle Akkorde Überraschungen bereit halten, sowie jene Verdoppelungen, entblößt, die das Ohr frappieren. Der Gesamtverlauf stellt eine Verdichtung dar, bringt uns aber um einen konventionellen Höhepunkt. Am Ende erklingt das Englischhorn, mit den gleichen Terzen wie in *Ortzi Isilak*, aber gestaucht durch Vierteltöne.

Die Landschaft hat sich verändert – wir verlassen die Gärten von Granada und stehen an den Vorbergen des Baskenlandes. Dem poetischen Rauschen folgen steinerne Klänge, die die ganze Vielfalt der Orchesterlandschaften evozieren, die Lazkano heraufzubeschwören vermag.

Hauskor für Cello-Oktett und Orchester (2006)

Der Ausdruck *Hauskor* bezeichnet im Baskischen die Qualität von etwas, das die Tendenz aufweist, in Staub zu zerfallen, zu zerbrechen oder durch die innere Dynamik des Materials, dem es zukommt, auseinander zu fallen. So kam mir die erste Idee des Stückes: Acht Cellisten, die durch ihre neue Stellung die Konvention des Orchesters durcheinander bringen, indem sie als separate Stimmen etwas vor sich hin sagen das wie ein homogener Block erscheint, und sich zugleich der Totalität widersetzt, aus der sie herausragen. Es handelt sich um die Schwelle eines Konflikts, und über diese Schwelle beugt, wiegt und erahnt sich die Produktion des Klanges.

Es handelt sich zudem um eine neue Umgebung, in dem die Ruinen eines vernutzen und fragilen Orchesterklangs aufragen, mit Klangflächen, deren Gesten, Dauern und Dynamik Erinnerungen hervorrufen, die einen neuen Sinn erhalten können. Das Zuhören geschieht durch Mithören, Sehen und Sich-Erinnern: Die Dissoziation von sehbarer Geste, dem produzierten Klang und abstrakten Beziehungen konstruieren neue Orchester-Instrumente. Ungewissheit, Permanenz der Idee und Abgrund der Stille, Verwischen der Konturen... Die Suche nach einer Verschleierung der Materie, die versteckt oder abgeschabt wird, hat den lichtvollen Einbruch einer versteckten Bedeutung zum Ziel, die im Hören der verfließenden Zeit liegt.

Hauskor ist ein Auftrag des Orqustra de la Comunidad de Madrid, des Conjunto Ibérico de Violoncellos und ihrer Dirigenten, Elias Arizcuren und José Ramon Encinar.

Ortzi Isilak für Klarinette und Orchester (2005)

„ ... zur stillsten Stunde wich mir der Boden : der Traum begann ». « Wenn ich je stille Himmel über mir ausspannte“ (Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra).

Der Auftrag des Spanischen Nationalorchesters enthielt den Vorschlag, einen Bezug zu Zoroaster herzustellen, damit das Stück sich im Programm zwischen Werke von Rameau und Strauss einfügen ließe. Ich beschloss, zwei Zitate von Nietzsche als Ausgangspunkt meiner Überlegungen zu wählen, die zugleich die Klangwelt ausdrückten, in die sich eine musikalische Idee einschreibt, die langsam empor taucht. Die beiden Zitate können im philosophischen oder künstlerischen Sinn gelesen werden, haben aber auch eine gewisse bildliche

Affinität zu dem was im Werk geschieht. Sie erwecken ebenso zwangsläufig die Erinnerung an das „O Mensch!“ (in „Was spricht die tiefe Mitternacht?“) und so an Mahler (*3. Sinfonie*) und Lachenmann (*Zwei Gefühle*), die sich beide auf dieses Gedicht bezogen haben: Beide tauchen im vierten Teil von *Ortzi Isilak* auf. Die Musik steht andauernd auf der Schwelle zur Stille, mit ein paar Gebirgszügen am Horizont. Die Ausbrüche sind immer ohrenbetäubend und extrem. Die Balance zwischen den Texturen soll immer im Sinn eines Herunterziehens der Dynamik erreicht werden. Das Stück hat fünf Teile, die ineinander übergehen, wobei jede von dem Erschaffen eines eigenen Orchester-Instruments gekennzeichnet wird, und einer unterschiedlichen funktionellen Relation zu der Solo-Klarinette. Diese wird erst „kantabel“ wenn das Zitat von Mahler auftaucht, nach etwa zehn Minuten (das Stück insgesamt dauert etwa fünfzehn Minuten). Der Klang soll im allgemeinen angegriffen und gestört wirken, und das Ideal des „schönen Klanges“ als geradezu pervertiert; die Orchester-Materie hat eine Tendenz zum Rohen, aus großen Volumen behauen (graue, farblose), die Wege werden langsam zurückgelegt und die Übergänge sind schlaff. In der Dynamik gibt es keine Zwischenstufen: Die Extreme bezeichnen die Notwendigkeit einer Ästhetik, die sich als vehement und unnachgiebig versteht. Die konzertante Idee ist nur noch der Überrest einer konventionellen Situation zwischen Solist und Ensemble, ihr Verhältnis gleicht einem gegenseitigen Schattenspiel.

Ilunkor für Orchester (2000-2001)

Die fünf ineinander übergehenden Teile von *Ilunkor* versuchen, die mineralischen und erdbezogenen Vorstellungen einzuholen, die am Ursprung ihrer Konzeption lagen. Den Klang wie Stein behauen, Volumen und Kanten aus der Stille ziehen, die Harmonik übersteuern, die Dynamik und die Register bis zu den Extremen führen, die Form wie ein Labyrinth auffassen, mit Brüchen und Fenstern, und die Zeit als eine endlos hinausgezogene Dimension... All diese Erwägungen haben mich bei der Konzeption des Stücks geleitet, immer wieder auftauchende Fragen, deren Ursprung nichts anderes als eine hyperbolische Unruhe bezüglich des Ausdrucks und des Gefühlsinhaltes der Musik ist. Das Werk ist ein Auftrag des Baskischen Nationalorchesters.

Ramon Lazkano

This page of a handwritten musical score is divided into three systems. The first system contains two staves, likely for piano and violin, with dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp*. The second system also features two staves, with the word *secondo* written above the first staff. The third system includes three staves, with the first two labeled *Viol. I* and *Viol. II*, and the third labeled *Viol. III*. The notation is dense, with many notes, slurs, and dynamic markings throughout.

Ramon Lazkano

Martin Kaltenecker

Since the 1980s, contemporary music has exhibited a fascination with sound: the work as a “critical” structure (with occasional political aspects) is replaced by the work as a perception device; meaning-as-“message” is succeeded by meaning-as-tactility. “The” sound, the perception of sound as intensity, as an inexhaustible world, can thus serve to certify or simply describe a compositional project, even if the score contains other aspects and techniques and does not limit itself to being a mere sound experiment (as is the case with some sound installations). This transition corresponds to a shift from Adorno to Deleuze as the omnipresent reference point. Deleuze said that “there is no other history but that of perception.” It follows that a sound dispositif can itself be viewed as a critical structure, which often coincides with the rejection of an all too rigid formalization of music—and sometimes with a sort of cult of perception, of concentrated listening, which veils itself in a mysterious silence.

Lazkano, who entered the world of music in the 1990s, bears witness to this shift. “I realized,” he stated in an interview, “that there are two different and conflicting ways to approach composition. The one starts with the note as the basis of an *interval* which chisels out the sound: two written notes approximately define two frequencies which one hears, and the distance between them represents an in-between space that has a precise and unique form. The other way proceeds in an opposite manner: it gives priority to sound

as a *complex phenomenon*, in which timbre, sonic development and the overtone spectrum allow one to pull out pitches (and—as a consequence, so to speak—the notes).” When one chooses this second perspective, where the divisions are taken more or less from the inner life of the sound, it means highlighting phenomena which are usually overheard by the unconcentrated listener: “a radiant sound can discover hidden (harmonic or spectral) components which our deceptive listening habits cause us to overlook, and which a quieter sound would not bring out. In the same sense, a soft, ‘illegible’ or ‘inaudible’ sound can allow undreamt-of ‘inner existences’ of the sound to appear: flickering, soft twitching and friction ... snubbing the listening effort, guiding it and challenging it, seems to me to be a way of grabbing the listener, of immersing him in sound and in a consciousness of sound.”

Orchestral composing (an activity to which ten works in Lazkano’s catalogue bear witness) represents excellent terrain for such an undertaking, offering infinite opportunities to combine the most diverse sonic materials. However, precisely this richness is also dangerous: it very often happens, in contemporary music, that the composer is composed by the orchestra and not the other way around. Mastery of—and in Lazkano’s case, virtuosity in—instrumentation bears within it the risk of turning around and serving up a mere afterword to the orchestral glory of Mahler or Impressionism. So how, then, does one proceed to “de-bourgeoisify” the orchestra in order to be atop the sounds of the modern world, sounds which are not so silky-smooth? To avoid pushing

the art of orchestration closer and closer to that of the confectioner by incessantly trying to outdo the likes of Debussy, Ravel and Dutilleux? It seems to me that Lazkano employs several strategies to this end: the use of noise-like sounds and playing techniques related to those called for in the music of Lachenmann and Pesson, an extreme atomization of themes (for which spectral music provided a convincing model), and finally what he himself refers to as the "clarification" of the sound.

One could make an interesting comparison between the two clarinet concertos *Accanto* (1976) by Lachenmann and *Ortzi Isilak* as being symbolic of two eras which enjoyed two very different relationships with sound. Lazkano does not take up the strict categorization of Lachenmann's "musique concrète instrumentale"; instead, the breathing sounds, crackling and creaking are used simply to keep the music from slipping into sounding "beautiful". The first movement begins with a sort of tone-colour melody on a G sharp, played out by the soloist and surrounded by pizzicatos, brass playing with whisper mutes, thumb-rolls on tambourines and rubbed cymbals. Leaping figures emanate from the clarinetist much like ping-pong balls fall off a table, while the intervals around the G sharp fan out (quarter tones, then semitones) to eventually form a massive, saturated texture—a texture which, however, is restrained by the *ppp* in the score. Only occasionally is the whole thing provided with impulses from the odd sforzato or drum accent. In the second part, the clarinet swims with long strokes and takes deep breaths, in stark contrast to its nervous gestures at the beginning; it nearly succeeds in singing, moving mostly

in thirds, but for the moment it remains confined to its highest register. The orchestra, divided into multiple sections and never compact, envelops the clarinet with glissandi and scales (two ways of filtering continuous gestures which, here, are climbing); maximum density is reached with eight-note chords, and maximum intensity occurs all the way at the end, when the tremolo quotes the beginning of the "Adagietto" from Mahler's 5th *Symphony* with a minor third. This place in the music corresponds to the passages in *Accanto* in which one can clearly hear Mozart's clarinet concerto.

All transitions from section to section are accomplished by overlapping. At the end of one, the dominant gesture of the next is foreshadowed. The tremolo, spread across the entire orchestra, is imitated by the drummers with jazz brushes and by the wind players with breathy notes—giving rise to the image of a night full of irritations, occasionally buffeted by powerful and threatening orchestral blows. The fourth movement pays tribute to a deeply quiet night in Mahler, that which occurs in the fourth movement of his 3rd *Symphony*, which is based on a poem by Nietzsche. Lazkano chisels his harmony out of D major and D minor (dented up a bit by quartertones), and layers a dotted rhythm on top (played with breathy notes by the woodwinds, like an ironic and ghostly sort of whistling), as well as cascades of muted, wooden drum sounds. The soloist recalls the thirds, and while his vocal line corresponds to the second movement, it has now reached the middle of his register. The finale turns out to be a strange, syncopated dance in 6/8 time (a siciliano motif preceded by its own reflection), with an allusion to the

passage in the “*Siciliano*” movement of Lachenmann’s *Tanzsuite mit Deutschlandlied*, where the piano hammers out the basic rhythm in its highest register. But the dance remains controlled, or held at a certain distance, whipped on by a wooden bacchanal but always on the threshold of a ppp dynamic; the soloist plays variant versions of 1st movement’s figures, which are gradually perforated by slap-tongue effects. He reaches his original G-sharp at the last possible moment—after which the work is interrupted: rather than concluding, it simply ends, with the curtain swiftly falling.

Ortzi Isilak consists largely of homogenous, well-blended sounds: even though the hoarse, groaning, screaming sounds as heard in *Accanto* are absent, Lachenmann’s model prevents this music, as well, from drifting into the realm of the exquisite. *Hauskor*, on the other hand, works with a “pointillist” atomization of the textures—this is music that tells of sound’s “inner existences,” with “flickering, quiet twitches and rubbings...” Eight cellos, acting as something like a “homogenous gestural block,” have the mission of destabilizing the orchestra. The first part of this piece is structured by the regular recurrence of a similarly regular row of sixteenth notes (albeit subtly varied, with sandpaper-like or “panting” sounds) bearing dabs of tubular bells and Bartok pizzicatos, as well as dark drum rolls and occasional screams from the brass (with chords from inharmonic spectra). A long, drawn-out weave of two stuffed trumpets, laid over the bells’ metallic resonance, emerges like the “distant sound” in symbolist works, amidst a music geared entirely towards “eavesdropping” or “lying in wait.” There follows a transition (from

9’02): we hear a texture consisting of glockenspiel, Turkish crescent, and strings in high positions making sharp noises; then there arises a murmuring in the clarinets, into which the swishing bow strokes of the strings claw themselves like banderillas; all this is followed by brief, lamenting gestures within which the strings fade out in a soft vibrato. The finale is a dance, once again in 6/8 time and with sounds both squealing and veiled, and this dance is led by the cellos, which move forth in parallel lines to produce clusters; the music reaches a forte, crying out and then disintegrating into incoherent gestures which—in a compressed form—take up some of those things that were heard earlier.

The athleticism here is taken even further than in *Ortzi Isilak*—a melody can consist of a simple back-and-forth, or even just a single tenuto played by the strings with a lamenting vibrato. This music is as if woven out of flakes—but a single gesture can encapsulate an entire world: for Lazkano, it is the “combustion point of memory and of the awakening of a consciousness.” Although quotations are nowhere to be found, references to the history of the orchestra are in constant evidence.

Lazkano took a different route in *Ilunkor* with regard to the idea of clarifying music which, here, is often thrown around abruptly between distant sounds and violent outbreaks. “Both on the level of frequencies and on that of durations and dynamics, the extremes stimulate active listening—a sort of listening through which the listener can experience meaning.” Here, the *fin-de-siècle* was certainly left for good—it was an act of self-

decoupling, doing so with harsh gestures. This music consists in scratches, in gashes, and it reminds one not only of steles and menhirs, but also of the world of rites; it continues Stravinsky's *Rite of Spring*, Nono's final monolithic pieces, and Feldman's *Coptic light*. It works itself forward slowly and monomaniacally, with gestures that are extremely simplified in terms of rhythm but very complex in terms of the chords' structure (inharmonic spectra, multiphonics), with each being a surprise, just as every doubling—laid bare—

shocks the ears. The overall process represents densification, but also denies us a conventional climax; at the end, the English horn sounds out, in thirds like those in *Ortzi Isilak* but clinched by quartertones.

The landscape has changed—we have left the gardens of Granada and now stand in the foothills of Basque country. The poetic rustling is followed by stony sounds that testify to the entire diversity of orchestral landscapes which Lazkano is capable of conjuring up.

→ section guitare, praz en cuadruples cuertes, g b3s

(praz tremolos
harmonicos en
superficie
móvil.) y cuertes de tono, resonancias
(prazo, celeste) y suspensiones

→ Tempo distendido, grandes pausas y agitación

→ Intervencions en superficies trasparentes

→ desenvolver Writersomewende / idios et mouvement
perceptuel

→ instruments de Luc. Itzalek: aporitions fixes en 4 cordes
b) Accord qui se déplace

↓
au centre de la
pièce, grand orchestre

→ Resonances et allégres du prazo, distendu! ⑩

Hauskor for cello octet and orchestra (2006)

In Basque the word *Hauskor* refers to that which potentially has the quality of breaking itself up into dust thanks to the inner dynamism of the material after which it is named. Thus comes the initial idea of the piece: eight cellists who, because of their new position in space, dim and blur the orchestral convention, trickling what seemed to be a homogeneous group into separate voices which end up confronting the wholeness from which they spring. It is the threshold of a conflict, and over this threshold leans and balances itself what could be alluded to as the production of sounds.

It also deals with a new environment within which the ruins of a fragile and worn out orchestral sound erect sound surfaces whose gestures, tempi and dynamics reveal the memories of some renewable meaning. Ears, eyes and memory make the hearing possible: By being disassociated, the visual gesture, the performed sound and the abstract references create new orchestral instruments. Uncertainty, ideational continuity, silence depth, blurring of material outline... the search of dimming the material, of concealing it and wearing it away, eventually aims at highlighting in the hearing the latent meaning of time as it passes by.

Hauskor was commissioned by the Orchestra of the Madrid Community and the Cello Con-junto Iberico and their directors, Elias Arizcuren and Jose Ramon Encinar.

Ortzi Isilak for clarinet and orchestra (2005)

„...zur stillsten Stunde, wick mir der Boden: der Traum begann...“ – „Wenn ich je stille Himmel über mir ausspannte...“ - Friedrich NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra*.

With the idea of being part of a programme offering Rameau and Strauss, *Ortzi Isilak*, commissioned by the National Orchestra of Spain, was meant to conjure up Zoroaster. I took two quotations from Nietzsche as the thought and the expression of the sound environment from which the musical idea slowly emerges. These two references may be read philosophically and artistically but can also plainly allude to a certain figurative affinity with the contents of the work. They do not fail to lead, simultaneously, to the awakening of the memory of the „O Mensch!“ („... Was spricht die tiefe Mitternacht?“): Mahler (*3rd Symphony*) and Lachen-

mann (*Zwei Gefühle*) have referred to the poem and appear in the 4th section of *Ortzi Isilak*. It is at the threshold of a silence with shadows in its horizon that this score was conceived. Its glint always gets deafening and extreme. So as to achieve the desired balance of some textures, the dynamics must always be lowered. The piece is made up of five ceaseless sections, each one of them featuring the birth of a particular orchestral instrument and a different functional relationship to the clarinet which is the only one having a cantabile quality at the tenth minute (the piece lasts about 15 minutes) with the revival of Mahler. As a whole, the sound is eroded and disrupted, not to say defrauded of its “beautiful sound ideal”, the orchestral material, still raw, aims at being sculpted into gray and colourless volumes, and the trajectories, with soft transitions, are slow. There are no intermediary dynamics: the extremes come from the necessity of a supposedly vehement and uncompromising aesthetics. The “concertante” idea is just the remains of a conventional situation between the soloist and the group: the link between the two is a play on reciprocal shades. *Ortzi Isilak* from the Basque meaning “Silent Skies”.

Ilunkor for orchestra (2000-2001)

The five linked up sections of *Ilunkor* seek after the mineral and earthly ideas which were at the onset of their being designed. Carving sounds, creating volumes and crests out of silence, saturating harmony and carrying dynamics and ranges to extremes, conceiving shape as a maze of breakings and windows and time as an expanded dimension... these are the elements I had in mind when I wrote this piece, the recurring issues which originate in the hyperbolic concern about the expressive and emotional contents of music. *Ilunkor*: from the Basque meaning “that which has the inherent quality of darkening itself”. *Ilunkor* was commissioned by the Basque National Orchestra.

Ramon Lazkano

This is a handwritten musical score for a piece titled "Ilunkor". The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and parts are as follows:

- Pia:** Piccolo, starting with a forte (f) dynamic.
- Fl₁ & Fl₂:** Flutes, with a forte (f) dynamic.
- Ob₁ & Ob₂:** Oboes, with a forte (f) dynamic.
- Cl₁ & Cl₂:** Clarinets, with a forte (f) dynamic.
- Uk_B:** Ukulele, with a forte (f) dynamic and a melodic line.
- B₁ & B₂:** Bassoons, with a forte (f) dynamic.
- CB₁ & CB₂:** Contrabassoons, with a forte (f) dynamic.
- C:** Cymbals, with a forte (f) dynamic.
- Trp₁ & Trp₃:** Trumpets, with a forte (f) dynamic.
- Trp₂:** Trumpet, with a forte (f) dynamic.
- Tb₁ & Tb₂:** Trombones, with a forte (f) dynamic.

The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "Ilunkor". The bottom of the page features the text "Ilunkor (fragment of the score)".

Ilunkor (fragment of the score)

Ramon Lazkano

Martin Kaltenecker

Depuis les années 1980, la musique contemporaine s'avère fascinée par le son : à l'œuvre conçue comme structure critique (avec d'éventuelles implications politiques) a succédé l'œuvre comme dispositif d'écoute ; du sens en tant que « message » on est passé au sens comme tactilité. « Le » Son (avec majuscule), la perception du son comme intensité, comme un monde inépuisable, est devenu susceptible de justifier à lui seul un projet compositionnel, ou simplement de le résumer, même si la partition elle-même pourra recevoir bien d'autres aspects ou techniques d'écriture et ne pas se cantonner, comme c'est le cas avec certaines installations sonores, à une simple expérience sonore. Ce passage coïncide par ailleurs avec celui d'Adorno à Deleuze comme référence omniprésente – Deleuze qui disait qu'« il n'y d'histoire que de la perception ». Il en résulte que l'intensité sonore sera elle-même conçue et comprise comme structure critique, s'accompagnant souvent du refus d'une formalisation trop rigide de la musique, et parfois d'une sorte de culte de la perception, d'une écoute concentrée, lovée dans un silence mystérieux.

Entré dans le monde de la musique dans les années 1990, Ramon Lazkano témoigne de ce passage. « J'ai pris conscience, dit-il dans un entretien, de deux volontés distinctes et conflictuelles dans l'écriture du son : l'une conçoit l'écriture à partir de la note, origine d'un *intervalle* qui sculpte le son : deux notes écrites indiquent en gros des fréquences fondamentales perçues, et l'espace

qui les sépare bâtit un creux qui a une forme précise et unique. L'autre est son contraire : elle privilégie le son en tant que *phénomène complexe* dont le timbre et la sonorité, son enveloppe temporelle et son contenu spectral, permettent de déduire des hauteurs (et en conséquence les notes écrites, pour ainsi dire) ». Ecrire dans cette seconde perspective – où les découpages du son naissent en somme de sa vie interne – signifie mettre à jour ce sur quoi une écoute distraite passe d'habitude : « Un son éclatant peut dévoiler des contenus cachés (harmoniques, ou partiels) que les habitudes d'écoute nous ont trompeusement conduit à ignorer, ou qu'un son d'une dynamique plus faible ne produit pas. De même, une dynamique douce, dans son 'illisibilité', son 'inaudibilité', révélera des 'existences intérieures' ou insoupçonnées du son : frémissement, frottements, scintillements... Forcer l'écoute, la diriger, l'exiger, me semble un moyen de se saisir de l'auditeur, de l'immerger dans le son et dans la conscience du son ».

L'écriture orchestrale (qu'illustrent déjà dix partitions chez Lazkano) est un terrain privilégié pour une telle entreprise, grâce à la possibilité de combiner à l'infini des matières sonores différentes. Or cette richesse est souvent dangereuse, elle est traître comme la mer que le jeune Lazkano guettait, le soir, sur une pointe rocheuse de Saint Sébastien ce n'est vraiment pas le meilleur du film, la Bartellini a profité d'une baisse d'attention de ma part ; bien souvent, en musique contemporaine, c'est l'orchestre qui compose le compositeur, et non l'inverse. La maîtrise, et dans le cas de Lazkano, la virtuosité de l'orchestration, risque de se renverser, pour produire un simple

post-scriptum aux somptuosités de l'art impressionniste ou mahlérien. Comment faire en somme pour « désembourgeoiser » l'orchestre, pour être à la hauteur des sonorités du monde contemporain, qui ne sont guère soyeuses, pour éviter qu'à force de surenchérir sur Debussy, Ravel ou Dutilleux, l'art de l'orchestrateur ne se rapproche de celui du confiseur ? Il me semble que Lazkano emploie à cet effet plusieurs stratégies : l'instillation de sonorités bruitées et de techniques qui prolongent les musiques de Lachenmann ou Pesson ; une pulvérisation extrême du thématisme, dont la « musique spectrale » avait proposée un premier modèle, et enfin ce que lui-même nomme une « décantation ».

Une belle comparaison pourrait être établie entre les deux concertos pour clarinette que sont *Accanto* (1976) de Lachenmann et *Ortzi Isilak*, en tant que symboles de deux époques du rapport au son. Lazkano ne reprend pas la catégorisation stricte de la « musique concrète instrumentale » de Lachenmann ; les sonorités bruitées, soufflées, crissantes, retiennent ici la musique sur la pente du « beau son ». Le 1^{er} mouvement commence sur une « mélodie de timbres » autour d'un *sol* dièse, égrené par le soliste avec des sons soufflés, entouré de pizzicatos, de cuivres avec la sourdine *whisper*, de tambourins jouées avec la main, de cymbales frottées. Des figures sautillantes « échappent » au soliste comme des balles de ping-pong tomberaient de la table, alors que l'éventail des intervalles s'ouvre autour du *sol* dièse (quarts de tons, demi-tons), jusqu'à produire une grande texture saturée, mais retenue au triple *ppp*. Le tout est juste battu ça et là par quel-

ques *sforzatos* ou des accents percussifs. Dans la 2^e section, la clarinette, par contraste avec les scansionneries nerveuses du début, fait ses longueurs et s'exerce en tenues quasi chantées, la plupart du temps en tierces, mais exilées dans le registre aigu. L'orchestre, toujours divisé, jamais compact, l'entoure de glissandos ou de gammes (deux façons de cribler différemment un geste continu, ici ascendant). Le maximum de densité est atteint par des accords de huit sons, et le maximum d'intensité à la toute fin, avec un trémolo de tierce mineure qui fait surgir le début de l'« *Adagietto* » de la 5^e *Symphonie* de Mahler, cher à toutes les pédales trait d'humour : c'est l'équivalent des passages où l'on reconnaît clairement dans *Accanto* le concerto pour clarinette de Mozart.

Toutes les sections s'enchaînent par tuilage des gestes (la fin de chacune expose celui qui va prédominer dans la suivante, comme fait Debussy dans la transition du second au troisième mouvement d'*Ibéria*). Le trémolo, disséminé dans tout l'orchestre, va être imité par des percussions jouées avec le balai ou des sons soufflés aux vents – c'est l'image d'une nuit irritée, parfois traversée de coups secs et menaçants. Le 4^e mouvement est un hommage à la nuit tranquille et profonde de Mahler, celle du 4^e mouvement de la 3^e *Symphonie*, fondé sur le poème de Nietzsche. Lazkano y prélève l'harmonie de *ré* majeur/mineur (tordue par l'emploi de quarts de ton), en lui superposant un motif au rythme pointé (joué avec beaucoup de souffle, comme un sifflement ironique et spectral), ainsi que des rafales de sons percussifs assourdis. Le soliste se souvient de l'intervalle de tierce, en une ligne qui reflète celle de la 2^e sec-

tion mais qui rejoint ici le centre du registre. Le finale propose une danse étrange et syncopée en 6/8 (une figure de sicilienne précédée de son miroir), et qui fait surgir le passage martelé dans le suraigu du piano dans le « Siciliano » de la *Tanzsuite mit Deutschlandlied* de Lachenmann. Danse contrôlée, ou éloignée, fouettée par toute une bacchanale boisée, mais retenue aussi la plupart du temps au triple *ppp*, alors que le soliste transforme les figures du 1^{er} mouvement, envahies peu à peu par des sonorités de *slap tongue*. Il retrouve *in extremis* son *sol* dièse initial – mais l'œuvre s'interrompt soudain, elle se termine plutôt qu'elle ne s'achève, en baissant brusquement le rideau.

Ortzi Isilak propose des composés de sonorités toujours fusionnées : le modèle de Lachenmann (soustraction faite des toux, cris et raclements d'*Accanto*) empêche la musique de glisser vers l'exquis. *Hauskor* travaille en revanche sur un pointillisme extrême des textures – c'est la musique des « existences intérieures » du son dont parle le compositeur, avec ses « frémissements, frottements, scintillements... ». Les huit violoncelles, traités comme un bloc « homo-gestique » pour ainsi dire, sont censés déstabiliser l'orchestre. Le premier temps de l'œuvre est structuré par le retour régulier d'une scansion elle-même régulière de doubles croches (subtilement variée, passant d'alliages avec du papier de verre aux halètements d'un son soufflé), piqué de quelques touches de cloches-tubes, de pizzicatos-Bartok, de grondelements, parfois de rugissements cuivrés (accords de spectres inharmoniques). Un long entrelacs de trompettes bouchées, posé sur la résonance métallique des cloches, surgit comme ce « son

lointain » cher au Symbolisme, dans une musique toute entière vouée à une écoute « à l'affût ». Puis (à 9'02) apparaît une transition : sons du *Glockenspiel*, de crotales, et quelques piqûres aiguës aux cordes ; marmonnement des clarinettes basses avec les banderilles qu'y plantent les sonorités frottées des cordes ; enfin, quelques figures de lamento, où les cordes peuvent vibrer. Le finale est une danse, à 6/8 de nouveau, à la fois grinçante et voilée, menée par les violoncelles qui se déplacent en lignes parallèles formant cluster ; la musique à la fin conquiert le *forte*, elle rugit puis se défait en gestes non connectés, qui reprennent comme en compression certains moments entendus auparavant.

L'athématisme est ici poussé plus loin que dans *Ortzi Isilak* – une mélodie peut se résumer à une simple oscillation, voire une seule tenue de cordes au vibrato dolent. Musique tissée de flocons et de textures subtiles, mais où le moindre geste peut aussi encapsuler tout un monde ; elle est pour Lazkano « foyer de la mémoire et de l'éveil de la conscience ». Pas de citations ici, mais des allusions permanentes au passé orchestral : et comment pourrait-on se débarrasser des connotations de cloches-tubes, ou essorer les castagnettes d'un exotisme fatal ?

Un autre voie encore avait été explorée par Lazkano dans *Ilunkor*, en suivant l'idée d'une décantation extrême de la musique, ballottée de façon souvent abrupte entre un son venu de loin et des éruptions violentes. « Aussi bien au niveau des fréquences que des durées ou des dynamiques, ces extrêmes imposent une écoute active, par laquelle peut avoir lieu l'expérience d'une

signification. Un son éclatant peut dévoiler des contenus cachés (harmoniques, ou partiels) que les habitudes d'écoute nous ont trompeusement conduit à ignorer, ou qu'un son d'une dynamique plus faible ne produit pas déjà cité dans le second paragraphe ». On quittait ici le fin-de-siècle – il s'agissait de trancher, et cela avec des gestes tranchés. La musique est faite de scarifications, de cisaillements, elle fait songer à des stèles et à des menhirs, mais aussi à un univers rituel, prolongeant aussi bien le *Sacre du Printemps* que le dernier Nono monolithique ou *Coptic Light* de Feldman. L'avancée est monomaniaque, les gestes simplifiées à l'extrême quant à leur rythme, mais complexifiées quant à la structure des ac-

cords (spectres inharmoniques, multiphoniques), dont chacun est une surprise, de même que chaque doublure, à nu, frappe. Le trajet global est celui d'une densification progressive, mais qui nous prive de tout point de culminant narratif ; la fin donne la parole au cor anglais, avec les mêmes tierces que dans *Ortzi Isilak*, mais ici compressées par les quarts de tons.

Le paysage a changé – nous quittons les jardins de Grenade pour les contreforts du pays basque. Après le bruissement poétique et le son minéral, on attend de Lazkano qu'il nous révèle toujours d'autres paysages d'orchestre aïe aïe tu me mets la pression.

②. Extrême argu: 9 des cordes / cl. solo extr. puis "grave", celle."

- picc + clar. avec \sharp, \sharp, \sharp
 \sharp
 - perc. avec balais
 - jete's aux cordes en harmon
 - tuba $\leq \sharp \geq$
 - piano clost. aigu \rightarrow perc. en ten
 - clar. grave

Piccolo + clarinette
 Percus. cymbales et marteau "râle" \rightarrow sec? Tam frotto!
 amorceurs?
 ciseaux!

art. ou siffles et filtres à vent
 cors: jete', harm., frottement olives,
 solo/tutti
 piano: gliss en arpa, aigus, con unmode a plectro
 grave: tremolos // préparer graves perc
 II y IV.

can CB "cactus firmes" | cordes = tremolo
 \rightarrow percle
 gliss
 perc \rightarrow glissande CB
 + Bar

Hauskor pour octuor de violoncelles et orchestre (2006)

Le terme *Hauskor* désigne en langue basque ce qui possède en puissance la qualité de devenir poussière, de se briser et de se défaire par le dynamisme interne de la matière à laquelle il est attribué. Ainsi surgit l'idée première de la pièce: huit violoncellistes qui, par leur nouvelle situation physique, brouillent la convention orchestrale, en égrenant en voix séparées ce qui semblait être un ensemble homogène tout en s'opposant à la totalité dont ils émergent. C'est un seuil de conflit, et sur ce seuil se penche, se balance et se pressent la production du son.

Il s'agit également d'un nouvel environnement où les ruines du son d'orchestre usé et fragile érigent des surfaces sonores au travers de gestes, les temps et les dynamiques qui révèlent des mémoires aux significations renouvelables. L'écoute a lieu par l'ouïe, par la vision et par le souvenir: les dissociations entre le geste visuel, le son émis et les références abstraites construisent de nouveaux instruments orchestraux. Incertitude, permanence de l'idée et abîme de silence, estompage du contour de la matière... La quête du voilement de la matière, en la cachant et en l'érodant, a pour finalité l'irruption lumineuse de la signification latente dans l'écoute du temps qui passe.

Hauskor est une commande de l'Orchestre national d'Espagne, du Conjunto Ibérico de Violoncellos et de leurs chefs Elías Arizcuren et José Ramón Encinar.

Ortzi Isilak pour clarinette et orchestre (2005)

„ ... zur stillsten Stunde wich mir der Boden : der Traum begann“. „Wenn ich je stille Himmel über mir ausspannte“ (Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*).

Commande de l'Orchestre National d'Espagne, la proposition suggérait un lien avec Zoroastre afin d'insérer la nouvelle pièce dans un programme avec Rameau et Strauss. J'ai décidé d'emprunter deux citations de Nietzsche comme réflexion et au même temps comme expression de l'environnement sonore dans lequel s'insérait l'idée musicale qui émergeait lentement. Les deux citations permettent des lectures philosophiques et artistiques, ainsi qu'une certaine affinité figurative avec le contenu de l'œuvre. Elles conduisent également

et nécessairement au réveil de la mémoire du „O Mensch!“ („... Was spricht die tiefe Mitternacht?“): Mahler (3^e *Symphonie*) et Lachenmann (*Zwei Gefühle*) se sont référés à ce poème, et à travers lui il se rendent présents dans la 4^e section de *Ortzi Isilak*. La partition a été conçue dans le seuil du silence toujours, avec quelques reliefs à l'horizon. Les éclats sont toujours assourdissants et extrêmes. L'équilibre souhaité de certaines textures doit toujours être rendu en abaissant la dynamique. L'œuvre a cinq sections sans solution de continuité, dont chacune est caractérisé par la création d'un instrument d'orchestre particulier et une relation fonctionnelle différente avec la clarinette, qui ne dévient « cantabile » qu'avec la résurgence de Mahler, vers la 10^e minute (la pièce dure 15 minutes, approximativement). Le son, dans sa généralité, apparaît érodé et perturbé, pour ne pas dire perverti en son « idéal du beau son » ; la matière orchestrale a tendance à être brute et sculptée en volumes (en gris, sans couleurs), et les trajectoires sont lentes avec des transitions molles. Il n'y a pas de dynamiques intermédiaires: les extrêmes sont la nécessité d'une esthétique prétendue véhémement et intransigeante. L'idée concertante n'est que le résidu d'une situation conventionnelle entre le soliste et l'ensemble, la relation qu'ils entretiennent es un jeu d'ombres réciproque.

Ilunkor pour orchestre (2000-2001)

Les cinq sections enchaînées de *Ilunkor* essaient de rejoindre les idées minérales et terriennes qui étaient à la base de leur conception; sculpter dans le son, créer des volumes et des arêtes avec le silence, saturer l'harmonie et mener aux extrêmes les dynamiques et les registres, concevoir la forme comme un labyrinthe de ruptures et de fenêtres, et le temps en tant qu'une dimension dilatée... ce sont des préoccupations qui ont guidé la composition de cette pièce, des interrogations récurrentes dont l'origine n'est autre qu'une inquiétude hyperbolique autour du contenu expressif et émotionnel de la musique. *Ilunkor*: mot basque, signifiant « ce qui en soi possède la qualité de devenir sombre ». *Ilunkor* est une commande de l'Orchestre Symphonique d'Euskadi.

Ramon Lazkano

Ramon Lazkano

Tras estudiar piano con Juan Padrosa y composición con Francisco Escudero en el Conservatorio Superior de San Sebastián, donde obtiene su Diploma Superior de Composición, Ramon Lazkano (Donostia-San Sebastián, 1968) prosigue sus estudios de composición y orquestación en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París con Alain Bancquart y Gérard Grisey y consigue el Primer Premio de Composición en 1990. Amplia posteriormente su conocimiento de la composición y del análisis en el Conservatorio de Montreal con Gilles Tremblay. A su vuelta a París, recibe el Diploma de Estudios de Doctorado en Música y Musicología del siglo XX en la École des Hautes Etudes en Sciences Sociales de París con su estudio sobre las polirritmias.

Su concierto para piano *Hitzaurre Bi* le vale, con 26 años, el Premio de Composición de la Fundación Prince Pierre de Mónaco. Poco después, en 1997, un jurado presidido por Luciano Berio le otorga el Premio de Composición Leonard Bernstein Jerusalén por sus *Auhen Kantuak*. En 2007, la Academia de Bellas de Artes Francia le otorga el Premio Georges Bizet; ha sido igualmente premiado por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música y el Colegio de España, así como por la Fundación Gaudeamus. En 1999, es compositor en residencia junto a Luis de Pablo en el Conservatorio y en el Festival “Música” de Estrasburgo. Sus dos estancias en Roma (primero en la Real Academia de España, luego en la Academia de Francia Villa Médicis) le han permitido

profundizar en la reflexión sobre la composición y su propósito, cristalizada en un pensamiento sobre la intertextualidad, el silencio y la experiencia del sonido que ha hecho nacer piezas emblemáticas como *Ilunkor* (encargo de la Orquesta Sinfónica de Euskadi), *Lur-Itzalak* (encargada por el Printemps des Arts de Monte Carlo) y *Ortzi Isilak* (encargo de la Orquesta Nacional de España).

Desde 2001, Ramon Lazkano trabaja en una extensa colección de piezas de música de cámara compuesta por varios ciclos, *Igeltsoen Laborategia* (El Laboratorio de Tizas), que toma como referencia el “laboratorio experimental” del escultor Jorge Oteiza y en particular el concepto de la tiza en tanto que materia de inscripción, de erosión y de memoria ligada a la infancia. Su pieza *Mugarri*, encargo de la Fundación Autor, será estrenada por la Orquesta Sinfónica de Navarra bajo la dirección de Ernest Martínez Izquierdo en 2010.

Ramon Lazkano ha enseñado orquestación en el Conservatorio Nacional de Región de Estrasburgo y composición en la Escuela Superior de Música de Cataluña en Barcelona. Es actualmente profesor de orquestación en el Centro Superior de Música del País Vasco “Musikene”. Sus obras están editadas por Le Chant du Monde en París.

Ramon Lazkano (geboren 1968 in San Sebastián, Baskenland) erhielt Klavierunterricht bei Juan Padrosa und Kompositionsunterricht bei Francisco Escudero am San Sebastián Musik Hochschule,

wo er einen Hochschulabschluss in Komposition machte. Er studierte Komposition und Orchestrierung bei Alain Banquart und Gérard Grisey am Pariser Konservatorium und erhielt 1990 den Ersten Preis für Komposition. Er führt seine Studien der Komposition und Analyse in Montreal bei Gilles Tremblay fortzu. Wieder zurück in Paris, erhielt er seinen Dokortitel für Musikwissenschaft mit dem Schwerpunkt Polyrythmie an der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

Mit seinem Klavierkonzert *Hitzaurre Bi* erhielt er mit 26 Jahren den angesehenen Preis der Prince Pierre de Monaco Stiftung und kurz darauf, 1997, zeichnete eine Jury (Vorsitz: Luciano Berio) seine Komposition *Auhen Kantuak* mit dem Leonard Bernstein Jerusalem Kompositionspreis aus. 2007 wurde Lazkano von der Französischen Akademie der Schönen Künste mit dem Georges Bizet Preis ausgezeichnet. Weitere Preise: Bühnenkunst- und Musikstaatsinstitut, Colegio de España und Stiftung Gaudeamus. 1999 wurde er zusammen mit Luis de Pablo an das Musica Festival und das Konservatorium in Straßburg berufen. Seine zwei Aufenthalte in Rom (zuerst an der Spanischen Königsakademie, danach an der Akademie von Frankreich Villa Medici) erlaubten ihm über die Komposition und ihre Absicht nachzudenken, dann kristallisieren sie sich in einem Gedanken über die Intertextualität, das Schweigen, und die Erfahrung des Klanges, Gedanke, der ihn zu symbolischen Stücken, wie z. B. *Ortzi Isilak* (2006 vom Spanischen Nationalorchester in Auftrag gegeben),

Lur-Itzalak (2003 von Printemps des Arts de Monte Carlo in Auftrag gegeben) und *Ilunkor* (2001 vom Baskischen Nationalorchester in Auftrag gegeben) inspiriert hat.

Seit 2001 arbeitet Ramon Lazkano über *Iges/Itsoen Laborategia* (Labor der Kreiden), seine große Sammlung von aus mehreren Zyklen bestandenen Kammermusikstücken, das sich auf Jorge Oteizas „experimentelles Labor“ und besonders auf den Begriff der Kreide als Material der Inschrift, der Erosion und der Kindheitverbundenen Erinnerung bezieht. 2010 wird Ernest Martinez Izquierdo sein Stück *Mugarri* (von Fundación Autor in Auftrag gegeben) mit dem Symphonischen Orchester von Navarra zuerst dirigieren.

Ramon Lazkano gab am Konservatorium Straßburg und an der Hochschule für Musik Katalonien in Barcelona Unterricht in Orchestrierung und Komposition. Zur Zeit ist er Professor für Orchestrierung an der Hochschule für Musik im Baskenland Musikene.

Seine Werke sind bei Le Chant du Monde in Paris herausgegeben.

After attending piano classes with Juan Padrosa and composition classes with Francisco Escudero at the San Sebastian Conservatory of Music, where he obtained a Higher Degree in Composition, Ramon Lazkano (San Sebastián, 1968) studied composition and orchestration with Alain Banquart and Gérard Grisey at the Conservatoire National Supérieur de Musique of Paris and was

awarded a First Prize of Composition in 1990. He pursued his studies of composition and analysis in Montreal with Gilles Tremblay. Once back in Paris, he received a DEA degree (PhD Evaluation Degree) in 20th Century Music and Musicology from the Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales with his dissertation about polyrhythmics.

His piano concerto *Hitzaurre Bi* earned him, at the age of 26, the Prince Pierre de Monaco Foundation Prize and shortly afterwards, in 1997, a jury chaired by Luciano Berio gave him the Leonard Bernstein Jerusalem Composition Prize for his *Auhen Kantuak*. In 2007 Ramon Lazkano was awarded the Georges Bizet Prize by the French Academy of Fine Arts; he was also a prizewinner of the Institute of Music and Drama Arts, the Colegio de España, and the Gaudeamus Foundation. In 1999 he was resident composer at the Musica Festival and the Strasburg Conservatoire at the same time as Luis de Pablo. His residence in Rome (first at the Royal Academy of Spain, then at the Academy of France Villa Medici) allowed him to carry out a reflection on composition and its meaning, focusing mainly on intertextuality, silence and the experience of sound, all of which giving birth to pieces as emblematic as *Ilunkor* (2001, commissioned by the Basque National Orchestra), *Lur-Itzalak* (2003, a commission of the Printemps des Arts of Monte Carlo) and *Ortzi Isilak* (2006, commissioned by the Spanish National Orchestra).

Since 2001, Ramon Lazkano has worked on *Igeltsoen Laborategia* (The Laboratory of Chalks),

an ample collection of chamber music pieces divided into various cycles, which echoes sculptor Jorge Oteiza's "experimental laboratory" and more particularly the concept of chalk as a matter of inscription, erosion and memory linked to childhood. His work *Mugarri*, commissioned by the Fundación Autor, will be premiered by the Orquesta Sinfónica de Navarra conducted by Ernest Martínez Izquierdo in 2010.

Ramon Lazkano gave orchestration lessons at the Strasburg Conservatoire and taught composition at the Higher Academy of Music of Catalonia in Barcelona. He is currently teaching as professor of orchestration at the Higher Academy of Music of the Basque Country "Musikene".

His works are published by Le Chant du Monde in Paris.

Après avoir suivi les classes de piano de Juan Padrosa et de composition de Francisco Escudero au Conservatoire Supérieur de Saint-Sébastien, où il a obtenu son Diplôme Supérieur de Composition, Ramon Lazkano (Saint-Sébastien, 1968) poursuit ses études de composition et d'orchestration au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris avec Alain Bancquart et Gérard Grisey ; il y obtient un Premier Prix de Composition en 1990. Il approfondit ensuite la composition et l'analyse au Conservatoire de Montréal avec Gilles Tremblay. À son retour à Paris, il obtient le Diplôme d'Etudes Approfondies en Musique et Musicologie du XX^{ème} siècle à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences

Sociales avec son mémoire sur les polyrythmies. Son concerto pour piano *Hitzaurre Bi* lui vaut, à 26 ans, le Prix de Composition de la Fondation Prince Pierre de Monaco. Peu après, en 1997, un jury présidé par Luciano Berio lui décerne le Prix de Composition Leonard Bernstein Jérusalem pour ses *Auhen Kantuak*. En 2007, l'Académie des Beaux-Arts lui décerne le Prix Georges Bizet; il a également été lauréat de l'Institut des Arts de la Scène et de la Musique et du Collège d'Espagne, ainsi que de la Fondation Gaudeamus. En 1999, il est en résidence aux côtés de Luis de Pablo au Conservatoire et au Festival Musica de Strasbourg. Ses deux séjours à Rome (d'abord à l'Académie Royale d'Espagne, puis à l'Académie de France Villa Médicis) lui ont permis de mener une réflexion sur la composition et son propos, qui se cristallise en une pensée sur l'intertextualité, le silence et l'expérience du son, à l'origine de pièces emblématiques telles que *Ilunkor* (commande l'Orchestre Symphonique d'Euskadi), *Lur-Itzalak* (commandée par le Printemps des Arts de Monte Carlo) et *Ortzi Isilak* (l'Orchestre national d'Espagne).

Depuis 2001, Ramon Lazkano travaille à sa large collection de pièces de musique de chambre composée de plusieurs cycles, *Igeltsoen Laborategia* (Le Laboratoire des Craies), qui prend comme référence le « laboratoire expérimental » du sculpteur Jorge Oteiza et en particulier le concept de craie en tant que matériau d'inscription, d'érosion et de mémoire liée à l'enfance. Sa pièce *Mugarri*,

commandée par la Fundación Autor, sera créée par l'Orchestre Symphonique de Navarre sous la direction de Ernest Martínez Izquierdo en 2010. Ramon Lazkano a enseigné l'orchestration au Conservatoire National de Région de Strasbourg et la composition à l'École Supérieure de Musique de Catalogne à Barcelone. Il est actuellement professeur d'orchestration au Centre Supérieur de Musique du Pays basque « Musikene ». Ses Œuvres sont éditées par Le Chant du Monde à Paris.

Ernesto Molinari

Nació en Lugano, Suiza, en 1956. Cursó sus estudios de clarinete en la Escuela Superior de Música de Basilea y de clarinete bajo en el Conservatorio de Ámsterdam.

Su actividad como músico de cámara y solista le ha llevado a actuar en los festivales más importantes de Europa, entre otros el Festival de Otoño de París, el Festival de Salzburgo, el IMF en Lucerna, y el Wien Modern (Viena).

La interpretación del repertorio clásico, romántico y contemporáneo no le ha impedido mantenerse activo en el campo del jazz y la improvisación. Ha estrenado multitud de obras que han sido comuestas especialmente para él.

Complementa su actividad como concertista con multitud de grabaciones para Cds y retransmisiones radiofónicas con piezas de Arnold Schönberg, Brian Ferneyhough, Jean Barraqué, Michael Jarrell y Emanuel Nunes, entre otros.

Ernesto Molinari formó parte del ensemble Klangforum de Viena entre los años 1994-2005. Actualmente vive en Berna, donde además imparte clases en la Escuela Superior de Música.

Ernesto Molinari was born in Lugano, Switzerland, in 1956. He studied clarinet at the Basel Academy of Music as well as bass-clarinet at the Amsterdam Conservatory.

He has appeared as a chamber-musician and soloist at the most important music-festivals all over Europe, including; Festival d'automne Paris, Salzburg Festival, Brucknerfestival Linz, IMF Lucerne, Huddersfield Contemporary Music Festival, Szombathely (Hungary), Witten (Germany).

Besides his interpretations of the classical, romantic and contemporary music-repertoire he is a specialist of Jazz and improvisation.

He has premiered numerous pieces of music that were especially composed for him. For CD and LP he has recorded such prominent pieces as Arnold Schönberg's *Pierrot Lunaire*, Brian Ferneyhough's *La chute d'Icare*, Michael Jarrell's *Essaims – Cribles*, Emanuel Nunes' *Machina Mundi* and many more.

From 1994 - 2005 Ernesto Molinari has been living in Vienna and has been a member of Klangforum Wien. Since 2005 professor in Bern.

Cello Octet Amsterdam

(Director artístico: Robert Putowski) El octeto de violonchelos Ámsterdam (previamente conocido como el Octeto de violonchelos Conjunto Ibérico) es un grupo de cámara holandés, único en el mundo debido a su peculiar formación de ocho chelos. El ensemble fue fundado en 1989 por Elías Arizcuren, su director en aquel entonces, si bien hoy en día actúan sin director. La atípica composición del ensemble necesita de música especialmente escrita para la agrupación, y es por ello que el Octeto ha inspirado a muchos grandes compositores actuales a escribir obras para ellos, entre otros Arvo Pärt, Terry Riley, Mauricio Kagel, Theo Loevendie, Franco Donatoni y Luciano Berio. Actualmente cuentan con más de 70 composiciones dedicadas en su repertorio, lo cual es motivo de orgullo para el grupo. También sorprenden al público con la interpretación apasionada de canciones españolas y sudamericanas que llevan a cabo con cantantes de la talla de Teresa Berganza, Pilar Jurado, Bernarda Fink y Elena Gragera. La constante búsqueda de nuevos retos les lleva a colaborar frecuentemente con otros artistas, como es el caso de la Compañía de Danza Conny Janssen Danst, el grupo vocal Capella Amsterdam o las cantaoras Ginesa Ortega y Carmen Linares. En estos momentos están preparando un proyecto de música caribeña con compositores y músicos de las Antillas. El Octeto actúa regularmente con directores invitados, como Jurjen Hempel, Bas Wiegiers y Lucas Vis. La prensa nacional e internacional ha alabado la precisión y profesionalidad

del ensemble, por lo que cada temporada son invitados a actuar en el extranjero. En los últimos años han dado conciertos en Estados Unidos, México, Brasil, España, Alemania, Inglaterra (en el Wigmore Hall de Londres), Francia, Italia, Polonia y Croacia, entre otros. Actualmente cuentan con trece Cds y publican uno nuevo casi cada año. Pueden encontrar más información sobre la agrupación en su página web:

www.cello-octet.com.

(Artistic director Robert Putowski) Cello Octet Amsterdam (formerly Cello Octet Conjunto Ibérico) is a Dutch chamber music ensemble that is unique in the world of music as it is formed by 8 celli. The ensemble was founded in 1989 by Elias Arizcuren – formerly their main conductor. Nowadays, the Cello Octet performs without conductor. The special composition of the group demands specially written music and the Octet has inspired many great contemporary composers to write pieces for them. Among these are Arvo Pärt, Terry Riley, Mauricio Kagel, Theo Loevendie, Franco Donatoni and Luciano Berio. At present Cello Octet Amsterdam his proud of having more than 70 original works in its repertoire. The group surprises audiences as well with the many passionate Spanish and South American songs that they perform with singers such as Teresa Berganza, Pilar Jurado, Bernarda Fink and Elena Gragera. Cello Octet Amsterdam is always seeking out new challenges, and frequently collaborates with other artists. For

example, they had a project with the contemporary dance company Conny Janssen Danst, they performed with Cappella Amsterdam, and gave concerts with flamenco singers Ginesa Ortega and Carmen Linares. Currently they are working on a Caribbean music project with musicians and composers from the Antilles. The Octet regularly invites guest conductors such as Jurjen Hempel, Bas Wiegers and Lucas Vis. The craftsmanship of the ensemble is praised internationally. Every season the group is invited to many different countries. In the last few years Cello Octet Amsterdam has performed on stages in the United States, Mexico, Brazil, Spain, Germany, England (London, Wigmore Hall), France, Italy, Poland and Croatia, among others. Cello Octet Amsterdam has 13 CDs to its name and releases a new CD almost every year.

www.cello-octet.com

Orquesta Sinfónica de Euskadi

Director Titular: Andrés Orozco-Estrada. Con 27 años de trayectoria la Orquesta Sinfónica de Euskadi desarrolla con solidez su vocación de divulgar la música sinfónica y de atender con especial énfasis la música vasca. Una asentada y bien estructurada actividad le lleva a actuar de manera permanente en cuatro ciclos de conciertos (Vitoria, Bilbao, San Sebastián y Pamplona), así como a desarrollar una intensa política discográfica, centrada fundamentalmente en la producción sinfónica de compositores vascos. A esto hay que añadir su política de encargos gracias a la cual, además de servir de estímulo y plataforma a las nuevas generaciones, viene ampliando el patrimonio musical vasco. Las giras internacionales adquieren una gran importancia en esta Orquesta, que cuenta ya con un total de 13 y que incluye países como Argentina, Brasil, Chile, Alemania, Austria, Suiza, Francia, Gran Bretaña e Italia. Todo esto hace que la Orquesta Sinfónica de Euskadi se haya convertido en una formación sinfónica de referencia a nivel estatal.

La Orquesta de Euskadi fue creada en 1982, promovida y desarrollada desde el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. Andrés Orozco-Estrada es el Director Titular de esta Orquesta, que cuenta también con Andrey Boreyko como Director Principal Invitado. Su sólida trayectoria musical ha hecho que la Orquesta Sinfónica de Euskadi haya recibido durante estos años a los mejores directores y solistas invitados del panorama internacional.

Basque National Orchestra

Chief Conductor: Andrés Orozco-Estrada. On the back of 27 years' hard work, the Basque National Orchestra is making solid progress to spread the word about symphonic music whilst paying special attention to Basque music. Its established and well-structured work has been rewarded with regular performances in its four concert cycles (Vitoria, Bilbao, San Sebastian and Pamplona) in addition to developing an intense discography policy, focussing fundamentally on symphonic works by Basque composers. We should not forget its commissioning policy which, in addition to serving as a stimulus and platform for the new generation, can also be credited with expanding Basque musical heritage. International tours are very important for this Orchestra as it has already participated in 13 including countries such as Argentina, Brazil, Chile, Germany, Austria, Switzerland, France, Great Britain and Italy. All this goes to show that the Basque National Orchestra has become a benchmark symphonic formation within Spain.

The Basque National Orchestra was set up in 1982, promoted and developed by the Basque Government Culture Department. Andrés Orozco-Estrada is the Chief Conductor of this Orchestra, which can also boast Andrey Boreyko as its Principle Guest Conductor. Its solid musical work has attracted the best guest conductors and soloists from the international scene to the Basque National Orchestra over the years.

www.euskadikoorkestra.es

Johannes Kalitzke

Nació en 1959 en Colonia, Alemania. Primero estudió música sacra. Realizó sus estudios en el Conservatorio de Colonia.

1988 Director Principal del “musiktheater im revier” en Gelsenkirchen. Desde 1991 a 1997 Director Artístico y Jefe de Orquesta de “Musikfabrik”, ensemble del “land” alemán de Nordrhein-Westfalen. Trabaja regularmente como director invitado con ensembles (Klangforum Wien, Ensemble Modern) y orquestas sinfónicas, como la del NDR, del SDR y del BR. Encargos de composición e invitaciones como jefe de orquesta para festivales como el Festival de Salzburgo, Wiener Festwochen, Bienal de Munich, Donaueschinger Musiktage etc. Su última opera fue encargada por el Theater an der Wien para febrero de 2010.

Bechario de la Villa Massimo en Roma. Académico de la Akademie der Künste de Berlín.

Born in Cologne in 1959, Johannes Kalitzke studied church music. He studied piano at the Cologne Music College.

In 1988 he was principal conductor at “musiktheater im revier” in Gelsenkirchen. He has been artistic director and conductor of “Musikfabrik” the national ensemble of North Rhine, Westphalia from 1991 to 1997. Regular guest-conductor with Ensembles (Klangforum Wien, Ensemble Modern) and Symphony Orchestras (NDR, SDR and BR). He has been guest-conductor at, amongst others, The Salzburg Festival, the Wiener Festwochen, the Munich Biennale, and the Donaueschinger

Festival. His most recent opera was commissioned by the Theater an der Wien. Kalitzke has held a Villa Massimo Residency of the German Academy in Rome, and is a member of the Academy of the Arts, Berlin.”

Todas las biografías de los artistas en:
Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter:

All artist biographies at:
Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante:

www.kairos-music.com

*Traducción al español: Iñigo Giner Miranda
Deutsche Übersetzung: Martin Kaltenecker,*

Peter Oswald

*English translation: Christopher Roth
Traduction française: Martin Kaltenecker*

ELENA MENDOZA

Nebelsplitter

ensemble recherche
 Jürgen Ruck · Guillermo Anzorena
 ensemble mosaik · Enno Poppe
 Konrad von Coelln
 Christoph Rabbels · Duo 10
 Aperto Piano Quartet

0012882KAI**MAURICIO SOTELO**

Wall of Light -
 Music for Sean Scully

musikFabrik
 Stefan Asbury · Brad Luman

0012832KAI**HÉCTOR PARRA**

Knotted Fields · Impromptu
 Wortschatten
 L'Aube assaillie
 Abîme – Antigone IV
 String Trio

ensemble recherche

0012822KAI**JOSÉ M. SÁNCHEZ-VERDÚ**

Orchestral Works

Junge Deutsche Philharmonie
 Banchetto musicale
 Orchestre de la Suisse Romande
 Orquesta Nacional de España
 hr-Sinfonieorchester u.a.

0012782KAI**FRANCISCO LÓPEZ**

La Selva
 Belle Confusion 969
 Buildings [New York]
 Qual'at Abd'al-Salam/
 O Parladoiro Desamortuxado
 untitled

0012872KAI 5CD**ALBERTO POSADAS**

Liturgia fractal

Quatuor Diotima

0012932KAI**MANUEL HIDALGO**

Beethoven/Hidalgo: Große Fuge op.133
 Streichquartett Nr. 2 · Hacia
 Einfache Musik
 Beethoven/Hidalgo: Sechs Bagatellen
 op.126 „Ciclus von Kleinigkeiten“

WDR Sinfonieorchester Köln
 Lothar Zagrosek
 Ensemble Resonanz

0012982KAI**MICHAEL JARRELL**

Cassandre

Astrid Bas
 Susanna Mälkki
 Ensemble intercontemporain
 IRCAM

0012912KAI **SIRÈNES****PHILIPPE MANOURY**

Fragments pour un portrait
 Partita I

Christophe Desjardins
 Susanna Mälkki
 Ensemble intercontemporain
 IRCAM

0012922KAI **SIRÈNES**

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

© & ® 2009 KAIROS Music Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS