



HELMUT LACHENMANN (*1935)

1 Schreiben (2003) *for orchestra* 26:41
Dedicated to: Kazuyoshi Akiyama and the Tokyo Symphony Orchestra

2 Double (Grido II) (2004) *for string orchestra* 24:25
Dedicated to: Maurizio Pollini with funds of Siemens Musikpreis 1996

TT: 51:08

1 Recorded by SWR at MaerzMusik 2006

Recording venues and dates: Philharmonie Berlin, 25 March 2006

Recording supervisor: Helmut Hanusch

Recording engineer: Thomas Monnerjahn

2 Recorded by Schweizer Radio und Fernsehen at Lucerne Festival 2005

Recording venues and dates: Luzerner Saal, Luzern, 5 September 2005

© 2005 Schweizer Radio und Fernsehen

Mastering/cut: Christoph Amann

Producers: Barbara Fränzen, Peter Oswald

Artwork: Erwin Bohatsch

Graphic design: Gabi Hauser

Publisher: Breitkopf & Härtel

Thanks are extended to Hester Diamond for her support of this project.

Schreiben

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg

Sylvain Cambreling *conductor*

EXPERIMENTALSTUDIO des SWR

Michael Acker *sound projection*

Double (Grido II)

Lucerne Festival Academy Ensemble

Matthias Hermann *conductor*

1 *Commissioned by: Suntory Foundation*

2 *Commissioned by: Maurizio Pollini with funds of Siemens Musikpreis 1996*



Vom Schrei(b)en der Musik

Immanenz und Transzendenz in Lachenmanns *Double (Grido II)* und *Schreiben*

Rainer Nonnenmann

Soll der Realitätsbezug von Musik nicht bloß eine theoretische Anmaßung bleiben, darf er sich nicht auf Werktitel, Kommentare, Widmungen oder Zitate beschränken, sondern muss alle musikalischen Dimensionen durchdringen: Material, Struktur, Form und Gehalt. Einen auf integraler Zusammengehörigkeit sämtlicher Ebenen basierenden Werkbegriff vertritt seit Anfang an Helmut Lachenmann. In der Denktradition von Theodor W. Adorno vermag Musik für ihn nur dann eine über sie hinausweisende Bedeutung zu gewinnen, wenn sie sich gemäß ihren eigenen Regeln, Fragen und Problemen entwickelt. Adorno dachte Musik und gesellschaftliche Wirklichkeit bekanntlich durch die Kategorie des „musikalischen Materials“ vermittelt, das als „sedimentierter Geist“ gerade dadurch mit den politischen und ökonomischen Veränderungen korreliert, dass es seinen eigenen historisch notwendigen Tendenzen folgt. Ganz ähnlich sieht Lachenmann Musik und Gesellschaft durch alle Faktoren vermittelt, die in einer Gesellschaft die Hervorbringung, Verbreitung, Wahrnehmung und Wertung von Musik bestimmen. Indem der Komponist die Rahmenbedingungen von Notation, Instrumentation, Spieltechniken, Institutionen, Ausbildung, medialer Verbreitung und Verbalisierung von Musik et cetera nicht einfach reproduziert, sondern in kritischer Auseinandersetzung verändert, gelingt ihm, was Arnold

Schönberg als vordringlichste Aufgabe des Künstlers erachtete: „sich auszudrücken“. Statt sich von den Erwartungshaltungen dieses – wie Lachenmann sagt – „ästhetischen Apparats“ fremdbestimmen zu lassen, muss es dem Künstler darum gehen – und genau hierauf liegt die Betonung –, „sich selbst“ auszudrücken. Wenn ihm dies in individuellem Konflikt mit den normierten ästhetischen Mechanismen gelingt, vermag seine Musik auch über sich selbst hinaus etwas über die gesellschaftlichen Verhältnisse ihrer Zeit auszusagen. Und für den Hörer wird sie zur „existentiellen Erfahrung“, da sie ihn durch ein anderes Hören auch zu einem veränderten Selbst- und Weltverständnis provoziert. Voll Hoffnung äußerte Lachenmann im Vortrag *Kunst und Demokratie* (2009): „Der Kunstschaffende hat nichts zu sagen – sondern er hat: zu schaffen. Und das Geschaffene wird mehr sagen, als der Schaffende ahnt.“

Zuvor hatte Lachenmann bereits im Aufsatz *Hören ist wehrlos – ohne Hören: Über Möglichkeiten und Schwierigkeiten* (1985) einen für sein gesamtes Denken in und über Musik zentralen Satz formuliert: „Der Gegenstand von Musik ist das Hören, die sich selbst wahrnehmende Wahrnehmung.“ Allen gehaltsästhetischen Paradigmen zum Trotz beharrt er darauf, dass Musik gerade darin ihren Gehalt und Weltbezug habe, dass sie den Hörer auf das eigene

Hören lenkt. Das klingt paradox, erklärt sich aber dadurch, dass ein autoreflexiv auf sich selbst gerichtetes Hören beim Erleben von Musik zugleich auch die lebensweltlichen, sozialen, historischen und begrifflichen Bedingungen des eigenen Wahrnehmens, Deutens und Wertens von Musik wahrnimmt. Die Selbstbezogenheit des Musikhörens erweist sich also gerade als Katalysator für die Möglichkeit von Transzendenz. Besonders hellhörig wird man, wo Lachenmann seine emphatisch auf reiner Musik beharrenden Untertitel *Musik für...* mit Obertiteln versieht, die andeuten, dass seine Werke auch über ihre bloße Klanglichkeit hinaus den Hörern etwas mitzuteilen haben. Während die meisten Titel Spiel-, Struktur- und Gattungsaspekte betonen – etwa *Air*, *Pression*, *Klangschatten*, *Accanto*, *Harmonica*, *Mouvement*, *Ausklang* oder *Allegro Sostenuto* –, gibt es auch leicht verklauliert als Botschaften kenntlich gemachte und zudem miteinander verwandte Titel wie *Grido. Streichquartett Nr. 3* (2001/02) bzw. als dessen Variante *Double (Grido II). Musik für 48 Streicher* (2005) sowie *Schreiben. Musik für Orchester* (2001-03, Neufassung 2004).

Der Titel *Grido* setzt sich aus den Anfangsbuchstaben der Namen der damaligen Mitglieder des Arditti String Quartets zusammen, denen das Werk gewidmet ist: Graeme Jenning, Rohande Saram, Irvine Arditti, DOv Scheidlin. Zugleich bedeutet „grido“ im Italienischen „Schrei“. Ebenso verwies Lachenmann im Werkkommentar zu *Schreiben* auf eine in den unterschiedlichsten Schreibbewegungen auf

den Instrumenten verborgene expressive Qualität: „Wer das deutsche Wort ‚Schreiben‘ schreibt, der schreibt dabei auch unweigerlich das Wort ‚Schrei‘, und er schreibt auch das Wort ‚reiben‘. So emotional der erste Begriff gedacht werden kann, so nüchtern-praktisch ist der zweite. Von beiden Aspekten, samt ihrer Gegensätzlichkeit, ist mein Stück geprägt.“ Ein Schrei ist affektiver Ausdruck von Schmerz, Lust, Angst, Zorn, Hass oder Freude. Die Emotionen brechen sich hier als energetisch gesteigerter Einsatz der Stimme unmittelbar körperlich Bahn. Obwohl unverkennbar Ausdruck subjektiver Befindlichkeiten und zumeist auch konkreter Botschaften von Mensch zu Mensch, hat ein Schrei für sich genommen ohne Einbindung in eine bestimmte Situation jedoch keine klare Semantik und Bedeutung. Darin berühren sich Schreien und Schreiben. Indem Lachenmann auf die partielle Homonymie „Schrei(b)en“ verweist, unterstreicht er in seinem Werkkommentar bei aller Expressivität des einen zugleich den instrumentalen Konkretismus des anderen: „Das Orchester in meinem Stück ‚schreibt‘. Es fügt Strich zu Strich, versteht sich selbst als eine Art vielfältiges ‚Schreib-Gerät‘.“ Im Sinne seines Konzepts der „musique concrète instrumentale“ sind den solcherart geschriebenen Klängen die mechanisch-energetischen Bedingungen ihrer konkreten instrumentalen Hervorbringung anzuhören. Insofern handelt es sich um Material- und Strukturzusammenhänge, deren inhaltliche Unbestimmtheit keine klare gehaltsästhetische Zuschreibung erlaubt. Und dennoch müssen

Schreiben © 2004 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

solche Deutungsversuche gerade bei *Grido*, *Grido II* und Schreiben unternommen werden. Immerhin meint der doppeldeutige Titel Schreiben neben dem konkreten Akt des Schreibens auch ein von einem Absender an einen Adressaten gerichtetes Schrei(ben) im Sinne einer Nachricht, und benennt der in den Titeln beider Werke enthaltene „Schrei“ einen existentiellen Pol, der sich nicht nur klangimmanent verstehen lässt. Lachenmanns Musik „schreit“ förmlich danach, auch auf ihren Ausdrucks- und Botschaftscharakter befragt zu werden. Die gleiche etymologische Verbindung gibt es im Französischen („écrire“ und „cri“) sowie loser im Italienischen („scrivere“ und „grido“). Tatsächlich sind *Grido* und dessen erweiterter Doppelgänger *Double (Grido II)* mit dem anschließend entstandenen Orchesterstück *Schreiben* verknüpft.

Im Rahmen der beschränkten Quartettbesetzung zeigt *Grido* eine sagenhafte Varianz an Klängen und Farben. *Double (Grido II)* überbietet diese noch durch die zwölf Mal größere Besetzung samt neu hinzutretender Kontrabässe und vor allem die gesteigerten Differenzierungsmöglichkeiten zwischen solistischen und chorisches besetzten Aktionen. Weit gestreckte Liegetöne überlagern sich hier wechselseitig zu irrisierenden Schwebungen und leuchtenden Dur- und Moll-Akkorden. Lachenmann beschwört und stört damit tonale Hörgewohnheiten im Sinne seines schon Mitte der 1970er Jahre formulierten Definitionsversuchs von Kunst und Schönheit als Verweigerung

des Gewohnten. Im Kommentar zu *Grido* – ebenso gültig für *Grido II* – schreibt er: „Wege‘ in der Kunst führen nirgendwo hin und schon gar nicht zum ‚Ziel‘. Denn dieses ist nirgends anderswo als hier, wo das Vertraute nochmals fremd wird, wenn der kreative Wille sich daran reibt – und wir sind blind und taub.“ Lachenmann bringt bekannte Spiel- und Klangtechniken in einer Weise zusammen, bei der sie sich wechselseitig neu beleuchten und expressiv aufladen. Zwischen orgelnde Klangflächen treten metallische Flageolets, pfeifende Spitzentöne, wahlweise glitzernde oder knallende Pizzikati, wilde Tremolo-Ausbrüche, grollende Bässe, hauchige Streichgeräusche, zarte Glissandogespinnste, gehetzte Pulsationen, jagende Läufe und gewaltsam gepresste Quetschungen. Nahezu allgegenwärtig sind – wie in *Schreiben* – hart abreißende Crescendi, sogenannte „Japser“, als würde einem Sprechenden oder Schreibenden abrupt der Atem abgeschnitten werden. In der Partitur heißt es: „alle crescendi explosiv“. Nach einer Passage „quasi Walzer“ kommt es im „Epilog (quasi Gigue)“ zwischen tonlosen Pulsationen auf dem Steg plötzlich zu *ffff* herausplatzenden und ausdrücklich „schreiend“ bezeichneten Dissonanzen und Perforationen. Der sprechende Impetus und Gestus dieser Musik ist unverkennbar. Doch wer versucht hier zu schreien? Warum? Was?

Der Verlauf des ebenfalls einsätzigen Orchesterwerks *Schreiben* gleicht einem weit gespannten Bogen, dessen komplexer Auf- und Abbauprozess sich mit Lachenmanns Klangtypologie

vereinfacht als riesiger „Kadenzklang“ bzw. als „Strukturklang“ oder „Klangstruktur“ beschreiben ließe. Den Anfang macht eine ausgedehnte Landschaft tonloser Streich-, Wisch- und Blasgeräusche, als müssten am traditionellen Sinfonieorchester – stellvertretend für den „ästhetischen Apparat“ – erst einmal alle Verstärkungen weggefeigt werden, um hinter der Patina von Konvention dessen vielfarbige Opulenz und dynamische Strahlkraft wieder neu erstrahlen zu lassen. Ab dem zweiten Fünftel des Stücks verdichten sich die Einsätze über lang gestreckte Klang-, Dynamik- und Temposteigerungen, bis das dritte und vierte Fünftel den Kulminationspunkt erreichen, von dem aus sich der Bogen im letzten Fünftel unter reprisenartigem Rückgriff auf den Anfang wieder schließt. Wie in anderen Werken Lachenmanns wirken auch hier klare Material-„Familien“. Verwandt sind beispielsweise Guero-Effekte von über die Tasten-Vorderseiten von Konzertflügeln fahrenden Plastiktopfchen mit ähnlich ratternden Flatterzungen- und Pedaltönen der je drei Trompeten und Posaunen, sowie 32stel-Repetitionen, Tremoli und Perforationen der hohen Streicher, bei denen ausdrücklich ein „trockenes, brillantes, keinesfalls schmieriges oder weinerlich quietschendes Rattern entstehen [soll], vergleichbar der ‚Flatterzunge‘ bei Bläsern“. Hinzu kommt unterschiedliches Schreiben und Reiben der fünf Schlagzeuger, die mit Bürsten und Besen über Trommeln und Pauken wischen bzw. mit Holz- oder Metallstiften über Holznotenpulte scharren, was durch Verlagern der Reibestelle zwischen Spitze (hell) und Schaft

(dunkel) deutliche Tonhöhenveränderungen hervorruft, die wiederum mit Glissando-Strukturen der Bläser und Streicher korrespondieren. Als Abwandlung dieser Glissandi steigen plötzlich Posaunen und Basstuben – während die Trompeten Flatterzungen-Läufe blasen – chromatisch in regelmäßigen Vierteln einen Tritonus ab. Die Passage folgt einerseits der Logik der instrumentalkonkreten Familien (Iterationen und gleitende Tonhöhen) und ist andererseits ein mit Septakkorden ausgesetzter *passus duriusculus* wie in barocken Trauer- und Passionsmusiken. Aus dem prismatisch gebrochenen Orchesterklang sticht die rhetorische Figur des „schweren Gangs“ als tonale musiksprachliche Allusion heraus, die unverkennbar die Sphäre von Schmerz und Leid beschwört.

„Schreib“-Bewegungen auf „Häuten“ von Pauken und Tomtoms hatte Lachenmann bereits in *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1997) komponiert, vor allem zur gesprochenen Stelle „schreibt auf unsere Haut...“ aus einem Brief von Gudrun Ensslin. Die Spielanweisung „parlando“ unterstreicht dort den intendierten sprechenden Charakter dieses „Schreibens“, das die Aufforderung „schreibt auf unsere Haut“ der im Hochsicherheitstrakt der Strafvollzugsanstalt Stuttgart-Stammheim einsitzenden RAF-Terroristin als konkrete Spielweise umsetzt. Auch in *Schreiben* notiert Lachenmann solche Schreib-Varianten. Was er mit kleinen Richtungspfeilen in der Partitur verzeichnete, setzen die Musiker dann gestisch und akustisch vergrößert auf ihren Instrumenten um.

Während die spezifische Skripturalität der Partitur so direkt hörbar wird, bleiben dagegen die hieroglyphischen Aktionsmuster für das Publikum unlesbar und inhaltlich unverständlich. Doch aus allem „Schreiben“ schälen sich immer wieder auch verschiedene „Schreie“. Becken werden angeschlagen und sofort wieder erstickt, so dass kleine „Japser“ bzw. erstickte „Schreie“ resultieren. Ferner stoßen die Posaunisten forcierte Signale in die Gehäuse der geöffneten Flügel, die dort bei getretenem Pedal als Echos weiterklingen: Ein Instrument schrei(b)t ins Innere des anderen. Schließlich wird das Orchester immer schneller, dichter, lauter. Durch überlappend ansetzende und abrupt abreißende Crescendi – wie die „Japser“ in *Grido* und *Grido II* – steigert sich das Geschehen zu einem einzigen großen „Schrei“. Die Violinen und Pikkoloflöten schrauben sich immer höher bis zu einem zwanzig Takte lang *fff* gehaltenen unisono *g4*. Dieser „Schrei“ will überhaupt nicht mehr enden. Zugleich vermö-

gen die in solcher Höhe extrem verkürzten Violinsaiten kaum mehr richtig zu klingen, so dass trotz größter Intensität nur ein halb erstickter Pfeifton zu hören ist. Das Stück erreicht mit diesem Höhepunkt zugleich seinen katastrophischen Wendepunkt. Denn die Violinen gleiten noch höher bis zu einem „ohnmächtigen *fff*“ auf *b4* und schließlich bis auf den Steg, so dass es zum Umschlag vom Ton zum Geräusch kommt. Der „Schrei“ des Orchesters implodiert und weicht – wie in einem „Trümmerfeld“ einer Mahler-Sinfonie – abgehackten Akkorden, Crescendi und Splittren konventioneller Skalen und Umspielungsfiguren. Der dem instrumentalkonkreten Strukturzusammenhang sich entringende „Schrei“ wird endlich in tonlose Blas-, Reibe- und Schreib-Bewegungen zurückgenommen. Nach allen expressiven Aufladungen zieht sich die Musik am Ende wieder in ihre reine Klanglichkeit zurück. Ein letzter Wisch der Schlagzeuger und das Stück ist aus und vorbei – ausgeschrieben.

On Music that Scrawls and Screams

Immanence and Transcendence in Lachenmann's *Double (Grido II)* and *Schreiben*

Rainer Nonnenmann

If music's relationship with reality is to be more than just a theoretical presumption, it cannot be limited merely to work titles, comments, dedications or quotations, but must also extend to permeate all musical dimensions: material, structure, form and content. And from the very beginning, Helmut Lachenmann has propagated the idea of a work that is based on the integral cohesiveness of all levels. For Lachenmann, thinking here in the tradition of Theodor W. Adorno, music can only then take on a significance that reaches beyond itself if it develops and works on questions and problems according to its own rules. As is well known, Adorno thought of music and societal reality as being conveyed via the "musical material", which—as "sedimented spirit"—correlates with political and economic changes precisely because it follows its own historically necessary tendencies. In a very similar way, Lachenmann views music and society as being mediated between by all of those factors that determine the creation, dissemination, perception and valuation of music within a society. Because the composer does not simply reproduce the conditions governing music's notation, instrumentation, playing techniques, institutions, training, dissemination in the media and verbalization, but rather alters them as part of a critical process, he succeeds in accomplishing that which Arnold Schönberg viewed as the artist's

foremost mission: "self-expression". This is also Lachenmann's view, that rather than allow oneself to be other-determined by this "aesthetic apparatus", the artist should strive to express himself, with the emphasis clearly on "self". And if, in individual conflict with the standardised aesthetic mechanisms, he succeeds in doing so, his music can likewise go beyond its mere self to also say something about the social conditions of its times. Such music becomes an "existential experience" for its listeners, since a different sort of listening also provokes them to develop an altered understanding of themselves and the world. In his 2009 lecture *Kunst und Demokratie* [Art and Democracy], a hopeful Lachenmann stated that "the artist has nothing to say—what he has to do is: to create. And the creation will say more than its creator would suspect."

Lachenmann had already formulated a statement that is central to his entire thinking within and about music in his essay *Hören ist wehrlos – ohne Hören: Über Möglichkeiten und Schwierigkeiten* [Listening is defenceless—if one doesn't listen: on opportunities and difficulties] (1985): "Music is about listening, which is perception that perceives itself." Despite all content-related aesthetic paradigms, he insists that music's content and real-world relevance consist precisely in steering the listeners' attention toward their own listening. This sounds like a paradox, but

it can be explained by the fact that listening to music in a way that is self-referential, aimed toward itself, also reveals the conditions of one's own perception, interpretation and valuation of music as they relate to the world in which one lives and to society, history, and ideas. The self-referentiality of listening to music, then, proves to be the very catalyst that makes transcendence possible. One listens especially closely when Lachenmann combines his "*Musik für...*" [Music for] subtitles, which so emphatically insist on pure music, with main titles that imply that the works in question also have something to say to their listeners that goes beyond the mere sounds. While most of his titles emphasise aspects of playing, structure and genre—as is the case with *Air*, *Pression*, *Klangschatten*, *Accanto*, *Harmonica*, *Mouvement*, *Ausklang* and *Allegro Sostenuto*—there also exist titles that represent messages, signified by their slightly coded nature, and that are also interrelated. These include *Grido*. *String Quartet No. 3* (2001–03, revision: 2004) and its variant *Double* (*Grido II*). *Musik for 48 Strings* (2005), as well as *Schreiben*. *Musik für Orchester* [Writing. Music for Orchestra] (2001–03, revision: 2004).

The title *Grido* is derived from the first initials of the then-members of the Arditti String Quartet, to whom this work is dedicated: Graeme Jennings, Rohan de Saram, Irvine Arditti, and DOv Scheindlin. At the same time, the word "*grido*" means "scream" in Italian. And also in his accompanying commentary on the work *Schreiben*, Lachenmann referred to an expres-

sive quality inherent in the wide variety of writing-like motions on the instruments: "Those who write the German word "*Schreiben*" [writing] also unavoidably write the word "*Schrei*" [scream], as well as the word "*reiben*" [to rub, as when causing friction]. The second word seems every bit as neutral/practical as the first would seem emotional. And both of these aspects, along with the contrast between them, characterize my piece." A scream is an affective expression of pain, passion, fear, rage, hate or joy. The emotions, here as the energetically intensified employment of the voice, break through in an immediately physical way. Although unmistakably an expression of subjective mental states and usually also concrete messages from one person to another, a scream in and of itself—if unattached to any particular situation—has no clear semantics or meaning. This aspect represents a point of contact between screaming and writing. And notwithstanding all the expressivity of the former, Lachenmann—by referring to the partial homonymic quality of "*Schrei*(b)en" in his commentary on the work—underlines the instrumental concreteness of the latter: "In my piece, the orchestra 'writes'. It connects bow stroke with bow stroke and conceives of itself as a multifarious 'writing implement' of sorts." In keeping with his concept of "*musique concrète instrumentale*", one can clearly hear the mechanical and energetic conditions under which the sounds thus written are actually generated on the instruments. In this sense, these are relationships in terms of materials and structures, the uncertain content of which does not permit

clear categorisation in terms of its aesthetics. And even so, such attempts at interpretation must be undertaken—particularly in the case of *Grido*, *Grido II* and *Schreiben*. After all, in addition to the concrete act of writing, the ambivalent title "*Schreiben*" also denotes an individual's writing to or screaming at a recipient in the sense of a message, and the "*Schrei*" contained in both works' titles also denotes an existential pole that can be understood beyond its mere sonic qualities. Lachenmann's music virtually "screams" to be examined as to its character in terms of expressivity and its conveyance of a message. The etymological connection at issue here also exists in French ("*écrire*" and "*cri*") and, somewhat more loosely, in Italian ("*scrivere*" and "*grido*"). And in actual fact, *Grido* and its expanded doppelganger *Double* (*Grido II*) are indeed associated closely with the orchestral piece *Schreiben*, which was composed directly thereafter.

Within the confines of its small-scale string quartet instrumentation, *Grido* exhibits a tremendous variety of sound and colour. *Double* (*Grido II*) outdoes this with twelve-times-greater forces including contrabasses and, most importantly, an enhanced latitude for differentiation between actions by solo instruments and by many at once. Sustained notes overlap each other to form iridescent, beating surfaces and luminous major and minor chords. In this, Lachenmann conjures up and simultaneously disrupts tonal listening habits in keeping with his attempt to define art and beauty as denial

of the accustomed, which he first formulated in the mid-1970s. In his commentary to *Grido*—which is equally applicable to *Grido II*—he writes: "In art, paths lead nowhere—and least of all to a 'destination'. For that is none other than this place where the familiar once again becomes strange when abraded by the creative will—and we are blind and deaf." Lachenmann unites familiar techniques of playing and sound production in a way that has them shed new light on and expressively charge one another. Organ-like surfaces of sound are interspersed with metallic harmonics, whistling high notes, glistening or exploding pizzicati, wildly eruptive tremolos, growling basses, breathy bowing sounds, sweetly spectral glissandi, hectic pulsations, rushed upward and downward runs, and violent squeezes. Nearly omnipresent—much like in *Schreiben*—are the abruptly halted crescendos: these so-called "yaps" are done as if a person's windpipe were suddenly blocked during the act of speaking or screaming. The score contains the performance instruction: "All crescendos to be done explosively." Following a passage to be played "like a waltz", the epilogue ("like a gigue") features toneless pulsations on the bridge with suddenly exploding dissonances and perforations that are explicitly to be played "screaming", at *ffff*. The speech-like impetus and gestures in this music cannot be overlooked. But just who is attempting to scream, here? Why? And what?

The development of the orchestral work *Schreiben*, likewise written as one movement,

is similar to a long arc; in accordance with Lachenmann's sonic typology, this arc's complex build-up and dénouement can be described in a simplified manner as an immense "cadenza sound", or as a "structural sound" or "sound structure". The beginning is made by an extended landscape of toneless bowing, wiping and blowing noises, as if the traditional symphony orchestra first needed to brush off all the dust in order to have its multicoloured opulence and dynamic radiance shine anew through the patina of convention. Beginning in the second fifth of the piece, the entrances grow increasingly frequent amidst the gradual intensification of sounds, dynamics and tempo, with the point of climax being reached in the third and fourth fifths, from which the arc descends once again in the final fifth in something like a reprise. Here, as in other works by Lachenmann, one can see clearly recognisable "families of materials" at work. Related to each other are things like the guero effects produced by little plastic cups run across the ends of grand pianos' keys with similarly rattling flutter-tonguing and pedal points in the three trumpets and three trombones, as well as repeated 32nd notes, tremolos and perforations by the high strings, which are specifically instructed to produce a "dry, brilliant, in no case slushy or pathetically screeching clattering, comparable to the 'flutter tonguing' in the winds." All this is joined by different kinds of writing [*Schreiben*] and rubbing ["*Reiben*"] by the five percussionists, who wipe brushes and brooms across drums and tympani, or across

wooden music stands with wooden and metal sticks, in which shifting the point of friction between the tips (bright) and shafts (dark) brings forth clear changes in pitch that themselves correspond with the glissando structures produced by the winds and strings. As a variation on these glissandi, trombones and bass tubas suddenly fall down chromatically by a tri-tone in consistent quarter notes, with the trumpets simultaneously playing flutter-tongued runs. This passage adheres to the logic of the instrumental *musique concrète* families (iterations and gliding pitches) and also represents a *passus duriusculus* done in seventh chords, such as can be found in baroque passions and funeral music. Out of the prismatically refracted orchestral sound juts the rhetorical figure of the *passus duriusculus* [literally: "somewhat hard step"] as an allusion to a tonal musical language that unequivocally conjures up a context of pain and suffering.

Lachenmann had already composed "writing" motions on the "skins" of tympani and tom-toms in *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1997), most prominently in the spoken passage "schreibt auf unsere Haut..." [write upon our skin...] taken from a letter by Gudrun Ensslin. The performance instruction there, "parlando", underlines the intended spoken character of this "writing", which realizes the injunction to "write upon our skin" made by the RAF terrorist, interned in the high security wing of the prison in Stuttgart-Stammheim, as a concrete playing technique. In *Schreiben*, as well,

Lachenmann notates such writing variants. That which he puts down in the score as small directional arrows is realized by the musicians in a gesturally and acoustically augmented form on their instruments. Even as the specific "scriptural" of the score becomes so directly audible, the hieroglyphic patterns of action remain illegible and unintelligible for the audience. But all this "scrawling", this "writing" ["*Schreiben*"], is repeatedly pierced by various "screams" ["*Schreie*"]. Cymbals are hit and immediately muted, resulting in little "yaps" or suffocated "screaming". Additionally, the trombonists aim forced-sounding signals into the body of the grand piano, opened up and with its sustain pedal depressed, and these sounds reverberate there: one instrument writes/screams into the interior of another. Finally, the orchestra begins to play progressively faster, denser, louder. And by means of abruptly cut off crescendos, the beginnings of which overlap—such as the "yaps" in *Grido* and *Grido II*—the events intensify to a unified and immense "scream". The violins and piccolos ratchet themselves higher and higher,

eventually reaching a unison *g4* that is held at *fff* for 20 bars. This "scream" would seem to be never-ending. At the same time, the violins' strings—extremely short at this pitch—can hardly vibrate properly, meaning that despite this great intensity, all one hears is a half-suffocated, whistling tone. With this climax, the piece reaches its catastrophic turning point. For the violins slide still higher, up to a "helpless *fff*" at *b4* and ultimately all the way to the bridge, effecting the transition from tone to noise. The orchestra's "scream" thus implodes and gives way—much like in a scene of devastation from a Mahler symphony—to chopped-off chords, crescendos and splinters of conventional scales and figures of elaboration. The "scream" wrung out of the instrumental-concrete structural context is finally retracted in toneless blowing, rubbing and writing motions. Thus, after all the expressively charged moments, the music ultimately retreats to its pure sonority. A final wipe by the percussionist and the piece is over, at an end—out of ink, out of breath.

Helmut Lachenmann

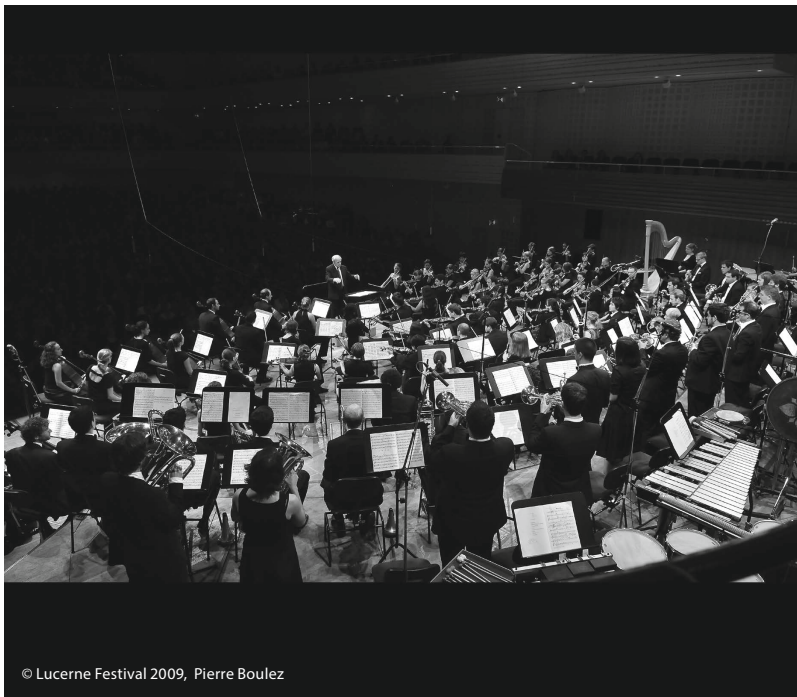
Helmut Lachenmann, geboren 1935 in Stuttgart studierte an der dortigen Musikhochschule Klavier, Musiktheorie und Kontrapunkt und anschließend in Venedig bei Luigi Nono Komposition. Im Jahre 1962 wurden seine Werke bereits bei der Biennale Venedig und bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt aufgeführt. 1965 arbeitete Helmut Lachenmann im elektronischen Studio der Universität Gent und erhielt in den Folgejahren einen Lehrauftrag für Musiktheorie an der Musikhochschule Stuttgart. Das Œuvre des Komponisten umfasst alles vom Streichquartett bis zur Oper. Einer der Höhepunkte seiner Karriere war die Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1997) die unter anderem in Paris, Stuttgart und Tokyo gespielt wurde. Seinen Werken wurden Programmschwerpunkte bei Festivals und Konzertreihen im In- und Ausland gewidmet wie zum Beispiel: Amsterdam (Holland Festival), Chicago, Frankfurt am Main, Graz (Steirischer Herbst), London, Oslo, Paris (Festival d'Automne), Viitasaari, Wien (Wien Modern) und Witten (Tage für neue Kammermusik). Helmut Lachenmann ist Preisträger des Kompositionspreises der Stadt Stuttgart, des Preises der Ernst von Siemens-Musikstiftung, Commandant des Arts et des Lettres und vieler mehr. Akademisch war der Komponist als Professor für Komposition an der Musikhochschulen von Hannover und Stuttgart tätig und war neben vielen weiteren Lehrtätigkeiten auch

Gastprofessor an der Harvard University in Cambridge und an der Musikhochschule Basel. Seine Lehrtätigkeiten in den Brennpunkten der Neuen Musik beinhalten seine Dozententätigkeiten bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik und bei Kompositionsseminaren und Workshops rund um den Globus. Der Komponist ist Mitglied der Akademien der Künste in Berlin, Hamburg, Leipzig, Mannheim und München sowie der Belgischen Akademie der Wissenschaften, Literatur und Künste.

Born 1935 in Stuttgart/Germany, Helmut Lachenmann studied piano, music theory and counterpoint at the local Academy. Consequently he went to Venice to study composition with Luigi Nono. In 1962, his works were already performed at the Venice Biennale and at the Internationale Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt. Later on he worked at the electronic music studio of the University of Ghent and received a position as a tutor for music theory at the Academy of Music in his home city. Helmut Lachenmann's oeuvre contains numerous pieces, everything from string quartets to operas. His opera *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1997) counts towards his most famous works and was performed in Paris, Stuttgart and Tokyo. His compositions were focal points for many prestigious festivals such as Amsterdam (Holland Festival), Chicago, Frankfurt am Main, Graz (Steirischer Herbst),

London, Oslo, Paris (Festival d'Automne), Viitasaari, Wien (Wien Modern) and Witten (Tage für neue Kammermusik). Helmut Lachenmann was awarded numerous awards over the years and is laureate of the composition prize of the City of Stuttgart, prize of the Ernst von Siemens-Musikstiftung and Commandant des Arts et des Lettres. Academically the composer held positions as professor for composition at the music academies of Hannover and Stuttgart and is a renowned guest lecturer

who already taught at Harvard University in Cambridge and the Academy of Basel. Helmut Lachenmann's work as a tutor and course instructor is widely praised and led him to workshops and summer courses all around the globe, amongst them are his seminars at the Internationale Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt. He is a member of the art academies of Berlin, Hamburg, Leipzig, Mannheim and Munich as well of the Belgian academy of science, literature and the arts.



© Lucerne Festival 2009, Pierre Boulez

Lucerne Festival Academy Ensemble

Vor genau zehn Jahren, im Sommer 2003, begründeten Pierre Boulez und Michael Haefliger mit der Lucerne Festival Academy einen Ausbildungscampus, der exklusiv der Neuen Musik gewidmet ist. Sommer für Sommer erhalten seither rund 130 junge, hochbegabte Musikerinnen und Musiker aus aller Welt die Möglichkeit, zeitgenössische Partituren und Klassiker der Moderne in täglichen Proben, Workshops und Lektionen eingehend zu studieren und sie anschließend zur Aufführung zu bringen. Als Dozenten unterrichten die Mitglieder des ensemble intercontemporain aus Paris, das eine der renommiertesten Formationen im Bereich der zeitgenössischen Musik darstellt. Die Werke, die auf dem „Lehrplan“ stehen, werden abschließend in Orchesterkonzerten und Ensembleprogrammen öffentlich präsentiert. Neben dem Lucerne Festival Academy Orchestra, in dem sich alle Studierenden vereinigen, finden sich auch verschiedene Ensembles zusammen, die im Konzertprogramm auftreten. Doch nicht nur Instrumentalisten profitieren von der praxisorientierten Ausbildung im Rahmen der Akademie – auch für Dirigenten und Komponisten ist das Institut eine erste Adresse. Zu jedem Jahrgang gehört ein Meisterkurs im Dirigieren, bei dem berühmte Dirigenten wie Pierre Boulez, Peter Eötvös, Heinz Holliger und David Robertson junge Nachwuchsdirigenten ausbilden, und das „Composer Project“, das junge Komponisten mit Werkaufträgen betraut.

The Lucerne Festival Academy was founded in 2003 by Pierre Boulez in conjunction with the Festival's executive director Michael Haefliger. Since then, some 130 highly gifted young musicians from all corners of the globe have gathered together every summer to study contemporary scores and modern masterpieces. Working together in daily rehearsals, workshops, and lessons, the participants receive the basic equipment for performing contemporary music. The teaching staff is made up of members of the Parisian Ensemble intercontemporain, one of the most celebrated ensembles in the field of modern music. The works in the "syllabus" are then presented to the public in orchestral concerts and ensemble recitals. Apart from their combined efforts for the Lucerne Festival Academy Orchestra, the Academy students also perform in projects they developed entirely on their own. But it is not only instrumentalists who profit from the practical training at the Academy: the institute is also a springboard for budding conductors and composers. Every year includes a master class in conducting in which such famous conductors as Pierre Boulez, Peter Eötvös, Heinz Holliger and David Robertson initiate highly gifted young conductors into the mysteries of the métier. In addition to that commissions are given to young composers.



SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg

Seit seiner Gründung 1946 ist das SWR Sinfonieorchester Anziehungspunkt für internationale Dirigenten, Solisten und auch musikalischer Botschafter im In- und Ausland, zwischen Salzburg und Luzern, Hamburg und Madrid, Berlin und New York. Über 600 Werke aus drei Jahrhunderten hat das SWR Sinfonieorchester auf Tonträgern eingespielt. Motoren dieser vielfältigen Aktivitäten waren und sind die profilierten Chefdirigenten von Hans Rosbaud über Ernest Bour und Michael Gielen bis zu Sylvain Cambreling und François-Xavier Roth, der das Orchester seit September 2011 leitet: Sie formten ein Orchester, das durch sechs Jahrzehnte besonderer Herausforderungen zu einer andernorts selten erreichten musikalischen wie konzeptuellen Flexibilität und Souveränität gefunden hat. Seit ihrer Neugründung im Jahr 1950 sind die Donaueschinger Musiktage und das SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg untrennbar miteinander verbunden. Etwa 400 Kompositionen wurden dort durch das Orchester uraufgeführt, und es wurde mehrfach Musikgeschichte geschrieben: mit Musik von Hans Werner Henze oder Bernd Alois Zimmermann, von Karlheinz Stockhausen oder Olivier Messiaen, Helmut Lachenmann oder Wolfgang Rihm. Bis heute ist das SWR Sinfonieorchester in Donaueschingen, aber auch darüber hinaus, ein unverzichtbarer Partner für die Komponisten unserer Zeit.

Since its establishment in 1946, the SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg attracts in equal measure internationally acclaimed conductors and soloists as well as musical ambassadors, both nationally and internationally, from Salzburg to Lucerne, Hamburg to Madrid, Berlin to New York. Over 600 works, spanning three centuries, have been recorded by the orchestra. The driving force behind these many activities have been, and continue to be, its distinguished principal conductors from Hans Rosbaud, Ernest Bour and Michael Gielen to Sylvain Cambreling and François-Xavier Roth, who, since September 2011, has been at the helm of the SWR orchestra—an orchestra that for six decades has embraced special challenges, and, in so doing, has won a rarely achieved degree of flexibility and mastery, both musical and conceptual. Ever since the Donaueschingen Festival was reestablished in 1950, it has been inextricably linked with the SWR Orchestra Baden-Baden and Freiburg. The orchestra has premiered approximately 400 compositions at the festival and it has made music history: with the works of Hans Werner Henze and Bernd Alois Zimmermann, Karlheinz Stockhausen and Olivier Messiaen, Helmut Lachenmann and Wolfgang Rihm. To this day, the orchestra is an indispensable partner for the composers of our era, both in Donaueschingen and beyond.

EXPERIMENTALSTUDIO des SWR

Das EXPERIMENTALSTUDIO versteht sich als Schnittstelle zwischen kompositorischer Idee und technischer Umsetzung. Jährlich werden deshalb mehrere Komponisten und Musiker zu einem Arbeitsstipendium eingeladen, um dann im kreativen Diskurs mit den Mitarbeitern des Studios, d.h. den Musikinformatikern, Sounddesignern, Tonmeistern und Klangregisseuren, ihre Werke mit dem speziellen Equipment des EXPERIMENTALSTUDIOS zu realisieren. Neben der Herstellung neuer Werke ist es als Klangkörper auch bei der mittlerweile weltweiten Aufführung eben dieser aktiv. Mit nun 40 Jahren Präsenz im internationalen Musikbetrieb hat es sich als der führende Klangkörper für ambitionierte Werke mit Live-Elektronik etabliert und konzertiert fortwährend bei nahezu allen bedeutenden Festivals (wie den Berliner Festwochen, den Wiener Festwochen, den Salzburger Festspielen, dem Festival d'Automne à Paris, der Biennale di Venezia etc.) wie auch etlichen renommierten Musiktheatern (wie dem Teatro alla Scala Mailand, der Carnegie Hall New York, dem Théâtre de la Monnaie, dem Teatro Real Madrid etc.).

The EXPERIMENTALSTUDIO in Freiburg (Germany) searches for syntheses in terms of acoustic arts and advanced technology through the medium of live-electronic sound-extension. This supplements the tones generated by musicians through different effect-devices to

their modulation, which are put into motion in space by specific steering systems and loudspeakers. The EXPERIMENTALSTUDIO considers itself as gateway between compositional idea and technical realisation. Therefore, several composers and musicians are invited every year for a work-scholarship for being able to realise their works in a creative discourse with the specialized equipment as well as the team of the EXPERIMENTALSTUDIO, e.g. music information scientists, sound designers, sound-engineers and sound-directors. Apart from creating new works together with the composers, the EXPERIMENTALSTUDIO also performs as an ensemble and is regularly invited worldwide. After 40 years of presence in the international new music business it has established itself as leading ensemble for performing ambitious compositions with live-electronics and gives concerts regularly at almost all important festivals (like Berliner Festwochen, Wiener Festwochen, Salzburger Festspielen, Festival d'Automne à Paris, Biennale di Venezia) as well as many well-known music theatres (like Teatro alla Scala Mailand, Carnegie Hall New York, Théâtre de la Monnaie, Teatro Real Madrid) to name but a few.

Sylvain Cambreling

Sylvain Cambreling wurde 1948 in Amiens in Frankreich geboren. Seine Ausbildung erhielt er am Pariser Konservatorium. 1971 wurde er als Posaunist für das Orchestre Symphonique und an die Opéra Nouveau Lyon verpflichtet; dort war er ab 1975 (bis 1981) stellvertretender Musikdirektor. 1976 holte ihn Pierre Boulez als ständigen Gastdirigenten des ensemble inter-contemporain nach Paris. Er debütierte 1977 an der Opéra mit Les Contes d'Hoffmann, gleichzeitig folgten Einladungen zum Festival dei due Mondi in Spoleto, Italien, Glyndebourne Festival und zu den Salzburger Festspielen. 1981 Generalmusikdirektor des Théâtre de la Monnaie, wo Sylvain Cambreling während seiner zehnjährigen Tätigkeit 40 Neuinszenierungen musikalisch betreute. In dieser Zeit dirigierte er auch an der Pariser Oper, der Metropolitan Opera, der Mailänder Scala und der Wiener Staatsoper. Von September 1993 bis Juli 1997 war er künstlerischer Intendant und Generalmusikdirektor der Oper Frankfurt. Neben seiner Tätigkeit als Chefdirigent des SWR Symphonieorchesters (1999-2010) und Erster Gastdirigent des Klangforum Wien (ab 1997) sowie Chefdirigent des Yomiuri Nippon Symphony Orchestra (ab 2010) arbeitete er mit allen führenden Orchestern, so u.a. mit den Wiener und den Berliner Philharmonikern, dem Oslo Philharmonic Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, den Rundfunkorchestern in Stockholm, Kopenhagen, Hamburg, Köln und München. In Nordamerika

leitete er das Cleveland Orchestra, Los Angeles Philharmonic, San Francisco und Montreal Symphony Orchestra. 2009 bekam Sylvain Cambreling den „ECHO Klassik“ als Dirigent des Jahres für die Einspielung der Orchesterwerke Olivier Messiaens. Seit 2002 hat er an der Johannes-Gutenberg Universität Mainz eine Professur für Dirigieren inne.

Conductor Sylvain Cambreling was born in Amiens, France in 1948, and received his musical training at the Conservatoire de Paris. In 1971, he was hired as a trombonist for the Orchestre Symphonique and at the Opéra Nouveau in Lyon; he was appointed assistant music director at the latter in 1975 (a position which he retained until 1981). In 1976, Pierre Boulez brought him to Paris to become permanent guest conductor of his ensemble inter-contemporain. Soon thereafter, in 1977, he made his conducting debut at the Opéra with Les Contes d'Hoffmann; there followed invitations to the Festival dei due Mondi in Spoleto, Italy, to the Glyndebourne Festival and to the Salzburger Festival. In 1981, Cambreling was appointed general music director at the Théâtre de la Monnaie, where he lent his musical guidance to 40 new productions during his ten-year stay. This period also saw him conduct at the Paris Opera, the Metropolitan Opera, Milan's La Scala and the Vienna State Opera. He then went on to serve as artistic director and general music

director of the Frankfurt Opera from September 1993 to July 1997. Alongside his work as head conductor of the SWR Symphony Orchestra and first guest conductor of Klangforum Wien, as well as head conductor of the Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, he worked with all of the leading orchestras including the Vienna and Berlin Philharmonics, the Oslo Philharmonic Orchestra, the BBC Symphony Orchestra and the radio orchestras of Stockholm,

Copenhagen, Hamburg, Cologne and Munich. In North America, he has conducted the Cleveland Orchestra, the Los Angeles Philharmonic, and the San Francisco and Montreal Symphony Orchestras. In 2009, Sylvain Cambreling received the "ECHO Klassik" award as conductor of the year for his recording of the orchestral works of Olivier Messiaen. Since 2002, he has held a professorship for conducting at the Johannes Gutenberg University of Mainz.

Matthias Hermann

Matthias Hermann wurde 1960 in Ludwigsburg geboren. Er studierte Schulmusik Germanistik und Dirigieren und war Schüler von Helmut Lachenmann. Seit 1987 unterrichtet er an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, wo er ab 1991 eine Professur innehat. Seit 2007 bekleidet er das Amt des Prorektors für Lehre. Gastprofessuren führten ihn nach Krakau (Jagiellonen-Universität und Musikhochschule), Warschau, Katowice, Poznan, Lodz, Kiew und Moskau. Darüber hinaus lehrt er als Dozent bei verschiedenen Sommerkursen für Neue Musik. Als Dirigent gastierte er bei ORTVE Madrid, beim Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI Torino, RSO Wien, RSO Stuttgart, SWR-Sinfonieorchester Freiburg und Baden-Baden, beim Ensemble Modern, beim Lucerne Festival Orchestra, beim Tokyo Symphony Orchestra, Taipeh National Symphony Orchestra, London Sinfonietta, SWR Vokal-Ensemble sowie bei Orchester und Ensembles in New York, Brüssel, Stockholm, Beijing und Krakow. Als Komponist schuf er zahlreiche Auftragskompositionen für Festivals und Ensembles, zuletzt für den Staatsopernchor Stuttgart. Bücher veröffentlichte er zur Analyse Neuer Musik und zu musikalischen Formen in Barock und Klassik. Als Übersetzung übertrug er ausgewählte Schriften Helmut Lachenmanns ins Polnische. Seit 1991 ist er freier Mitarbeiter beim SWR Stuttgart („Musik kommentiert“).

Matthias Hermann was born in Ludwigsburg, Germany in 1960. He studied school music, german language and literature and conducting as a pupil of Helmut Lachenmann. Since 1987, he works as a scholar at State University of Music and Performing Arts Stuttgart, became professor in 1991 and director for education in 2007. He appeared as a guest lecturer in Kraków (Jagiellonen University and Academy of Music), Warszawa, Katowice, Poznan, Lodz, Kiew and Moskau. Additionally he instructs at summer courses for contemporary music. His achievements as a conductor include concerts with ORTVE Madrid, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI Torino, RSO Wien, RSO Stuttgart, SWR-Sinfonieorchester Freiburg und Baden-Baden, Ensemble Modern, Lucerne Festival Orchestra, Tokyo Symphony Orchestra, Taipeh National Symphony Orchestra, London Sinfonietta, SWR Vokal-Ensemble as well as orchestras and ensembles in New York, Brussels, Stockholm, Beijing und Kraków. Furthermore Matthias Hermann works as a composer and completed commissions for various festivals and performers, such as the State Opera Choir of Stuttgart. Since 1991 he works with SWR Stuttgart at the series „Musik kommentiert“ and as an author he completed analyses of musical forms from Baroque times to contemporary works. He translated some of Helmut Lachenmann's writings in Polish.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter /
All artist biographies at
www.kairos-music.com

English Translation: Christopher Roth

HELMUT LACHENMANN

Salut für Caudwell
Les Consolations
Concertini

Wilhelm Bruck • Theodor Ross
SCHOLA HEIDELBERG
WDR Sinfonieorchester Köln
Klangforum Wien • J. Kalitzke

0012652KAI • 2CD

HÉCTOR PARRA

Hypermusic Prologue

Lisa Randall • Matthew Ritchie
Charlotte Ellet • James Bobby
Ensemble intercontemporain
Clement Power
IRCAM-Centre Pompidou

0013042KAI • 2CD BOX

LUIGI NONO

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

Solistenchor Freiburg
WDR Rundfunkchor Köln
WDR Sinfonieorchester Köln

0012512KAI

FRIEDRICH CERHA

Spiegel-Monumentum-Momente

SWR-Sinfonieorchester
Baden-Baden und Freiburg
Sylvain Cambreling
ORF Radio-Symphonieorchester Wien
Dennis Russell Davis • F. Cerha

0013002KAI • 2CD BOX

LUCIA RONCHETTI

Drammaturgie

Neue Vocalsolisten Stuttgart
Arditti Quartet
Susanne Leitz-Lorey • Andreas Fischer
Hannah Weirich • Erik Borgir

0013232KAI

CLAUDE VIVIER

Orion
Siddhartha
Cinq chansons pour percussion

Christian Dierstein
WDR Sinfonieorchester Köln
Peter Rundel

0012472KAI

BEAT FURRER

Wüstenbuch

Klangforum Wien
Trio Catch
Tora Augestad • Sebastian Brohier
Mikhail Dubov • Hélène Fauchère
Eva Furrer • Uli Fussenegger
Vladislav Pesin

0013312KAI • 2CD

HANS ZENDER

Shir Hashirim

SWR-Vokalensemble Stuttgart
SWR Sinfonieorchester
Baden-Baden und Freiburg
Sylvain Cambreling

0012612KAI

AGATA ZUBEL

NOT I

Klangforum Wien
Clement Power

0013362KAI

CD-Digipac by
optimal media GmbH
D-17207 Röbel/Müritz
www.optimal-media.com

© & P 2014 KAIROS Music Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS

