



OLGA NEUWIRTH (*1968)

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Akroate Hadal (1995)
für Streichquartett | 12:34 |
| 2 | Quasare/Pulsare (1995-96)
für Violine und Klavier | 10:31 |
| 3 | ...?risonanze!... (1996-97)
für Viola d'amore | 9:49 |
| 4 | ...ad auras...in memoriam H. (1999)
für zwei Violinen und Holztrommel (Getabera) | 12:24 |
| 5 | incidendo/fluido (2000)
für Klavier und Zuspiel-CD | 11:33 |
| 6 | settori (1999)
für Streichquartett | 5:41 |

TT: 62:32

Nicolas Hodges Piano
Irvine Arditti Violine
Garth Knox Viola d'amore

Arditti String Quartet
Irvine Arditti, Graeme Jennings, Violine
Dov Scheinlin, Viola
Rohan de Saram, Violoncello, Getabera

Coverphoto: © Betty Freeman

Danksagung an: Anande Kekulawele
(für die Leihgabe des Schlaginstrumentes Getabera)

Vom Aufrauen der Klänge. Notizen zu Olga Neuwriths Kammermusik Stefan Drees

„Kunst als Strategie der Vergewaltigung, des Hasses; Kunst als Täuschung, als Fiktion, als Lüge; Kunst als trügerischer Schein, also als <Schönheit>“*

Olga Neuwriths Musik steckt voller Verschiebungen, Brüche, Deformationen und assoziativer Bezüge. Ausgangspunkt ihrer Arbeiten sind Klang-, Bild- und Sprachmaterialien verschiedenster Herkunft und Beschaffenheit, die sie verbindet, ohne deren jeweilige Eigenschaften einander anzugleichen. Meist geprägt durch unvorhersehbare Formverläufe, in denen sich die Musik wie in einem Prozess organischen Wuchern verästelt, erweist sich das Komponierte als Abbild dieser heterogenen Ausgangsmaterialien. Zu ihnen gehört auch der spezifische Umgang mit den Musikinstrumenten, deren Klangfarben die Komponistin meist mittels ungewöhnlicher Stimmungen und Präparationen manipuliert, um auf dieser Grundlage vielfältig differenzierte Klangsituationen entwickeln zu können. Es genügt nicht, dieses Aufrauen von Klängen als Verweigerungshaltung gegenüber dem konventionellen Schönklang anzusehen; vielmehr artikuliert sich darin auch ein Bedürfnis, das im Verborgenen ruhende Potenzial der Klangerzeuger auszuschöpfen, es für das Komponieren nutzbar zu machen und so auf der Basis ungewöhnlicher Arten der Klangproduktion Ausdrucksmittel für die Formulierung zeitgemäßer musikalischer Sprachgestalten zu gewinnen.

Ogleich die Komponistin ihr Vokabular immer wieder auf Generierungsprozesse zurückführt, die am Klang- und Resonanzverhalten der benutzten Instrumente ansetzen, lässt sich das Verfahren an den Kammermusikbesetzungen, insbesondere an den für Streicher komponierten Werken, am deutlichsten nachvollziehen.

Für den Titel ihres Streichquartetts *Akroate Hadal* (1995) wählte Olga Neuwrith - wie zuvor in der Ensemblekomposition *Vampyrotheone* (1994/95) - den Bezug zu Vilém Flussers und Louis Becks Beschreibung eines fiktiven, krakenähnlichen Tiefseewesens mit dem Namen „Vampyrotheutis Infernalis“. Nicht allein diese Titelgebung verdankt sich der Anregung durch die kleine Abhandlung der beiden Kulturphilosophen; darüber hinaus wird das bezeichnete Fabeltier auch zur Chiffre für die Musik selbst und ihre Klanggestalten. Denn wie den Mitgliedern der Gattung „Vampyrotheutis“ eine skelettlose Beweglichkeit und die Vorliebe für hemmungsloses Verschlingen zukommt, erinnert das Streichquartett an einen sich windenden Organismus, der die von ihm hervorgebrachte Musik wieder in sich einzusaugen und förmlich zu verschlingen scheint. Am Anfang des Werkes dominiert der Klang von Streichersaiten, die mit Papierhalte- und Büroklammern präpariert sind; an die Stelle konventioneller Klangproduktion tritt ein umfassendes Repertoire ungewöhnlicher Klangerzeugungsarten und Spieltechniken, das die Komponistin zur Schaffung präzise durchgehörter Geräuschklänge einsetzt, so dass der Instrumentalklang von innen heraus aufgebrochen wird. Zu diesen rauen Oberflächen

des Klangmaterials gesellen sich plötzliche Richtungswechsel der Musik, in denen sich die ungewöhnlichen formalen Aspekte von Olga Neuwirths Kompositionen - die abrupten Schnitte, Überlagerungen und raschen Kontrastierungen sowie die Heterogenität der verschiedenen Klangmischungen - zu erkennen geben.

Ganz ähnliche Klingeindrücke prägen auch Olga Neuwirths zweites Streichquartett *settori* (1999): Wie in Akroate Hadal wird der Hörer von einem wirbelnden Klangfluss mitgerissen und von einer Überraschung in die nächste gezogen. Doch nicht nur in ihrer Wirkung ähneln sich beide Werke: Der italienische Titel *settori* (Ausschnitte) ist durchaus wörtlich zu verstehen, da das Material des jüngeren Stücks dem älteren Quartett entstammt. Die Komponistin macht es hier erneut zum Gegenstand ihrer kompositorischen Auseinandersetzung, indem sie verschiedene Aspekte konsequent weiterdenkt und dabei an all jene charakteristischen Elemente anknüpft, die bereits den musikalischen Verlauf von *Akroate Hadal* bestimmen. Doch nur an ganz wenigen Stellen - so im ersten Takt und am Ende der *settori* - wird das Ausgangsmaterial unverändert übernommen. Solche raren Augenblicke fungieren dann als interne Verweise auf den Ursprung einer Musik, deren heimlicher Bezugspunkt dem Hörer ansonsten verborgen bleibt. Denn normalerweise sind die Klänge von *settori* bereits konzipierte Weiterentwicklungen, in denen die zurückliegenden Klangmomente unter neuen Blickwinkeln betrachtet werden. Sie bilden so einen musikalischen Kommentar zum älteren Werk, eine neue Lesart, in der die Streichertexturen auf andere Weise entfaltet sind.

Wie stark Olga Neuwirth bereits vor Anfertigung der Niederschrift eines Werkes die Charakteristika von Instrumenten verändert und damit auf eine tiefgreifende Modifikation tradiert Klangeigenschaften abzielt, zeigt der Blick auf die Komposition ...? *riso-nanze!*... für Viola d'amore (1995/96): Nicht nur die sieben Spielsaiten werden hier untereinander verstimmt; auch die Stimmung der Resonanzsaiten wird gegenüber den Spielsaiten um ein Mikrointervall von weniger als einem Viertelton nach oben versetzt, wodurch sich die charakteristische Resonanzfähigkeit des Instruments verändert. Durch Aktionen wie das Klopfen auf den Steg oder langsam fortschreitende Glissandi werden die Resonanzen beim Vortrag - quasi als Hintergrundklänge - an ungewohnter Stelle angeregt und so unerwartet gegenüber ihrer herkömmlichen Positionierung im Klangraum verschoben. Solche kompositorischen Mittel, aber auch Geräuschaktionen wie das Zupfen mit dem Fingernagel oder das Spiel mit viel Bogendruck tragen dazu bei, die ursprüngliche Aura der Viola d'amore zu demontieren und gleichzeitig neu zu definieren.

Auch in *...ad auras...* - *In memoriam H.* für zwei Violinen und Holztrommel ad libitum (1999) spielt die Klangverfremdung eine wesentliche Rolle. Da sie hier durch minimales Verstimmen beider Streicher gegeneinander und weniger durch Einbeziehung von Geräuschspektren erreicht wird, ist für diese Komposition vor allem das Prinzip gewollter Unschärfe kennzeichnend. Besonders deutlich wird dies, wenn sich in beiden Stimmen ähnliche melodische Figuren auf unterschiedlichen Rhythmen überlappen, wodurch sich mikrotonale Differenzen

ergeben. Durch geschickte Verschachtelung und Überblendung von Klangereignissen wird so die einfache Linie zur Fläche aufgespalten; und selbst da, wo der Ablauf der Musik rhythmisch streng geregelt ist - bei allen Unisoni in Viertelwerten oder in den über komplementären Rhythmen organisierten Passagen, in denen das mitunter akkordische Spiel der Violinen zusätzlich von einer Holztrommel begleitet werden kann - resultiert hieraus eine im Mikrointervallbereich lokalisierte Harmonik.

Olga Neuwirths Vorliebe für die Veränderung von Klängen macht auch vor dem eher schwierig manipulierbaren Klavier nicht Halt. Als gleichberechtigten Duopartner stellt sie es in *Quasare/Pulsare* für Violine und Klavier (1996) dem leichter beeinflussbaren und in seiner Stimmung bereits modifizierten Streichinstrument gegenüber. Indem sie ausgewählte Saiten mit Materialien wie Silikonbällchen und Schaumstoff präpariert, schafft die Komponistin gezielt Verstimmungen, mit denen sie in den Klavierklang eingreift; durch verschiedene Aktionen des Pianisten werden zudem das Instrumenteninnere und andere Bauteile in die Musik einbezogen. Ausgehend vom Klang einer Klaviersaite, die durch einen e-Bow angeregt wird - einer Art Tonabnehmer, der durch elektromagnetische Einwirkung ein Feedback auf einer Metallsaite erzeugen kann, dessen Klangqualität an einen Sinuston erinnert -, ergibt sich der formale Aufbau des Stückes aus der Abfolge wellenförmig ausgestalteter Klangraumbewegungen von unterschiedlicher Dichte und Intensität, die am Ende wieder in die artifizielle Klangqualität des Anfangstones zusammengefasst werden.

In *incidendo/fluido* für Klavier und Zuspel-CD (2000) geht Olga Neuwirth bei der Handhabung des Klaviers noch einen Schritt weiter. Die eigentümlichen Klangwirkungen des Stückes resultieren zunächst einmal aus der überwiegenden Beschränkung auf einen begrenzten Tonraum im Bereich der mittleren Register. Er wird vom Pianisten in eng geführten, ständig zwischen vieltglieder Bewegung und Statik pendelnden chromatischen Passagen erschlossen, die ein extremes Ineinandergreifen beider Hände erfordern. Doch wird die Chromatik zum Teil unterlaufen, da einzelne Klaviersaiten wiederum so präpariert sind, dass sich beim Anschlag subtile mikrotonale Veränderungen der entsprechenden Tonhöhen ergeben, die tonräumliche Enge also in den Klavierklang hinein erweitert wird. Durch Einbeziehung eines im Instrument platzierten CD-Players, über den die obertonlosen, elektronisch generierten Klänge eines Ondes Martenot eingespielt werden, wird das Klavier aber auch zum Resonator nicht von ihm selbst erzeugter Klangereignisse. Sie treten mit den vom Pianisten vorgetragenen Klangbändern und den im Klavierinnern erzeugten Aktionen in eine sich ständig verändernde Wechselbeziehung, wobei die Resonanzen beider Ebenen auf unterschiedliche Weise einander überschneiden, ergänzen und kommentieren.

**Vampyrotheuthis Infernalis, von Vilem Flusser und Louis Bec, November 1992 Verlag: VICE VERSA*

**On the Roughening of Sounds.
Notes on Olga Neuwirth's Chamber Music
Stefan Drees**

“Art as a strategy of violation, hatred, art as illusion, as fiction, as lie; art as deceptive appearances, i.e. as ‘beauty’”¹

Olga Neuwirth's music is full of shifts, ruptures, deformations and associative relationships. Her works build upon a various materials of sound, image and language taken from highly diverse backgrounds, which she interconnects without evening out their intrinsic characteristics. Usually marked by unpredictable transformations during which the music branches out like lush organic growth, the composition comes to reflect the heterogeneous starting materials. These also include a special way of handling the musical instruments – the composer manipulates the tone colors, usually through untypical tuning and preparation, thus providing the groundwork for the creation of highly differentiated musical situations. This roughening of sounds cannot be taken as a mere rejection of conventional euphony. Rather, it articulates a need to capture the potential that lies dormant in these sound producers and harness it for the process of composition thus creating a means of expression based on these unusual ways of sound production in order to formulate contemporary musical figures. Although the composer always traces her vocabulary back to the process of generation that begins with the acoustics and resonance of the instruments used, the process can be understood

most clearly in her chamber music instrumentation, especially in the works composed for strings.

As for her earlier ensemble composition *Vampyrotheone* (1994/95), the title of Olga Neuwirth's string quartet *Akroate Hadal* (1995) alludes to Vilém Flusser's and Louis Bec's description of a fictitious kraken-like sea monster named “Vampyrotheutis Infernalis”. The short treatise by these two cultural philosophers inspired more than just the title; the mythical beast also became emblematic of the music itself and its figures of sound. Just as members of the genus “Vampyrotheutis” display invertebrate mobility and a predilection for unbridled voracity, so the string quartet seems like an organism winding around itself, sucking back in and virtually devouring up the music it brings forth. The opening of the work is dominated by the sound of strings prepared with a variety of paperclips and clamps. Instead of conventional sound production, the composer uses an extensive panoply of unusual modes of sound production and playing techniques to create precisely worked out noise-sounds, so that the sounds of the instruments break out from within. This rough surface of the sound material is combined with sudden changes of direction in the music, typical of the unusual formal aspects in Olga Neuwirth's compositions: abrupt cut-offs, overlapping, and sudden contrasts, as well as the heterogeneity of the various mixtures of sound.

Olga Neuwirth's second string quartet *settori* (1999) is characterized by very similar musical impressions: As in *Akroate Hadal*, the listener is swept

along by a whirling torrent, drawn from one surprise to the next. Yet the similarities between the two works go beyond their mere effects: the Italian title **settori** (clippings/sectors) is to be understood literally, since its material is derived from the earlier quartet. The composer makes the earlier material the key theme of her composition once again, systematically developing its various aspects and linking them to all the characteristic elements that guided the musical course of *Akroate Hadal*. Exact duplications of the earlier material are very rare however: only in the first measure and at the end of *settori*. Such rare moments serve as an internal allusion to the origin of the music, whose secret point of reference would otherwise remain concealed to the listener. Usually, the sounds of *settori* are concisely formulated further developments in which past acoustic moments are considered from a new perspective. They therefore constitute a musical commentary on the older work, a new reading, in which the texture of the strings is developed differently.

A look at the composition ...? *risonanze!*... for *Viola d'amore* (1995/96) shows how, even before setting her works to paper, Olga Neuwirth powerfully changes the characteristics of instruments, achieving an in-depth transformation of their traditional acoustic characteristics: not only are the seven main strings out of tune with each other, but the sympathetic strings are tuned up a micro-interval - thus less than a quarter tone - above these, changing the characteristic resonance of the instrument. Performance techniques such as thumping the bridge and slow progressing *glissandi* stimulate

resonances in unaccustomed places - almost like background noises - shifting them in a surprising manner from their traditional position in the world of sound. Such compositional means, but also noise-making techniques, such as plucking with fingernails or bowing down hard on the strings, help to deconstruct the original aura of the *Viola d'amore* and at the same time to redefine it.

In ...*ad auras...* - *In memoriam H.* for two violins and wooden drum *ad libitum* (1999) the alienation of sound once again plays a vital role. It is achieved here by the two violins playing minimally out of tune with each other rather than through the incorporation of noise spectra; as a result, this composition is dominated by an intentional lack of clarity. This is especially clear when similar melodic figures and different rhythms overlap in the two voices, producing microtonal differences. Through the adroit interlacement and superimposition of the sound events, a simple line is split up into a surface, and the result is a harmonic system in the micro-interval range, even when the course of the music is strictly controlled by the rhythm - with all unisons in quarter tone values or in the passages organized by complementary rhythms, in which the occasionally chordic playing of the violins is also accompanied by a wooden drum.

Olga Neuwirth's love for sound transformations also makes no stop at the piano, which is relatively difficult to manipulate. In the duo *Quasare/Pulsare* for violin and piano (1996), she juxtaposes the piano as an equal partner vis-à-vis the string instrument, which is easier to manipulate and has already been modified. By preparing selected strings with

materials such as little balls of silicone and styro-foam, the composer interferes with the piano sound intentionally bringing the instrument out of tune. Various actions of the pianist bring the interior of the instrument and other components into the music. Starting with the sound of a piano string activated by an “e-bow” – a sort of sound pick-up that can produce feedback reminiscent of a sinus tone from a metal string through electromagnetic effects – the form structure of the piece results from the wave-like movements in the acoustic space of varying density and intensity, which are ultimately folded back into the artificial sound quality of the opening note.

In *incidendo/fluido* for piano and CD player (2000), Olga Neuwirth carries her manipulation of the piano a step further. The strange sound effects of the piece initially result from a predominant restriction to a limited range of notes in the middle register. The pianist explores this range by playing chromatic passages on the piano – which require the hands to play into each other – in a constant oscillation between the motion and stasis of the player’s fingers. Yet the chromatics are undermined somewhat as individual piano strings are specially prepared to produce subtle microtonal changes in the corresponding pitch when struck, so that the narrowness of the range is extended into the piano’s range of sounds. By using a CD player placed inside the instrument, which plays the over-tone-free, electronically generated sounds of an Ondes Martenot, the piano also becomes a resonator of sound events that are produced outside it. These foreign sounds enter into constantly shifting interactions with the ribbons of sound brought forth

by the pianist and the actions produced inside the piano, while the resonances overlap on both levels, complement and comment on each other in a wide variety of ways.

*Vampyrotheuthis Infernalis, by Vilem Flusser and Louis Bec, November 1992 Published by: VICE VERSA

De l'érodage des sons. Notes sur la musique de chambre d'Olga Neuwirth **Stefan Drees**

L'art comme stratégie de viol, de haine ; l'art comme illusion, fiction, mensonge ; l'art comme apparence trompeuse, c-à-d comme „beauté“**

La musique d'Olga Neuwirth est saturée de décalages, de ruptures, de déformations et de liaisons associatives. Ses œuvres prennent comme point de départ des matériaux sonores, visuels ou linguistiques, d'origine et d'essence différentes, que Neuwirth relie sans en harmoniser les propriétés réciproques. Souvent marquées par des enchaînements formels imprévisibles au fil desquels la musique se ramifie selon un processus de prolifération organique, les compositions se révèlent comme le reflet des matériaux de départ hétérogènes. A cela s'ajoute l'utilisation caractéristique des instruments de musique dont l'artiste manipule fréquemment le timbre, les accordant ou les préparant de façon inhabituelle pour pouvoir créer sur la base de ces situations sonores différenciées. On ne saurait se contenter de voir en cet érodage des sons une atti-

tude de rejet envers la recherche conventionnelle du beau son ; bien plus se manifeste ici le besoin d'exploiter tout le potentiel enfoui dans ces sources sonores, de le mettre au service de la composition et d'acquiescer ainsi, par des méthodes inédites de production de sons, des moyens d'expression pour formuler les énoncés musicaux de notre temps. Bien qu'Olga Neuwirth ait l'habitude de puiser son vocabulaire dans des processus générateurs directement liés au comportement sonore et vibratoire des instruments utilisés, c'est dans l'instrumentation des morceaux de musique de chambre, notamment ceux pour cordes, que cette démarche présente la plus grande lisibilité.

En choisissant d'intituler son quatuor à cordes *Akroate Hadal* (1995), Olga Neuwirth fait allusion – comme c'était déjà le cas de la pièce pour ensemble instrumental *Vampyrotheone* (1994/95) – à l'œuvre de Vilém Flusser et Louis Bec qui décrit une créature fantastique des profondeurs marines, sorte de pieuvre appelée « Vampyrotheutis Infernalis ». Le petit essai des deux philosophes de la culture n'a pas inspiré à Neuwirth que le titre : l'animal fabuleux fonctionne à la façon d'un code qui sous-tend la musique et ses formes acoustiques. En effet, comme les mollusques de la catégorie des « Vampyrotheutis », caractérisés par leur mobilité d'invertébrés et leur propension à tout engloûtir voracement, le quatuor à cordes fait penser à un organisme qui s'enroule, qui aspire à nouveau la musique qu'il a produite et qui semble littéralement l'engloûtir. Au début de l'œuvre domine la sonorité des cordes, préparées avec des pincés à papier et des trombones ; la produc-

tion conventionnelle de sons fait place à un vaste répertoire de méthodes de création de sons et de techniques de jeu inhabituelles que Neuwirth met en œuvre pour inventer des sons-bruits façonnés avec précision, finissant par faire exploser le son instrumental de l'intérieur. Sur les surfaces rugueuses du matériau acoustique viennent se greffer de soudains changements d'orientation dans la musique qui laissent apparaître le langage formel inédit des compositions d'Olga Neuwirth : ruptures brutales, superpositions, rapidité des contrastes, hétérogénéité des mélanges sonores.

L'impression acoustique qui se dégage du second quatuor à cordes d'Olga Neuwirth, *settori* (1999), est très semblable : comme dans *Akroate Hadal*, l'auditeur est plongé dans un flux de sons tourbillonnant qui l'emporte de surprise en surprise. Mais la parenté qui unit ces deux pièces dépasse la sensation qu'elles suscitent : le titre italien de *settori* (extraits) est à prendre au pied de la lettre car le matériau constituant l'œuvre récente provient du quatuor antérieur. L'artiste en fait à nouveau l'objet de son travail de composition en prolongeant de façon systématique la réflexion et en reprenant tous les éléments caractéristiques qui punctuaient déjà le cours musical d'*Akroate Hadal*. Néanmoins, excepté à quelques endroits (dans la première mesure et à la fin de *settori*), le matériau de base n'est pas laissé tel quel. Ces rares instants servent alors d'allusion interne à l'origine d'une musique dont l'auditeur ignorerait sinon la secrète référence. Car les sons de *settori* sont d'ores et déjà des dérivés – raccourcis d'expression et points de vue nouveaux de moments acoustiques antérieurs. Ils constituent le commentaire musical d'une œuvre

plus ancienne, lecture neuve dans laquelle les différentes textures des instruments à cordes se déploient d'une autre façon.

Avant même de coucher une œuvre sur papier, Olga Neuwirth modifie fortement les caractéristiques des instruments, transformant en profondeur leurs propriétés sonores traditionnelles – c'est que montre l'examen de la pièce ... ?*risonanze!*... pour viole d'amour (1995/96) : l'artiste ne se borne pas à désaccorder les unes par rapport aux autres les sept cordes frottées de l'instrument ; les cordes sympathiques sont également accordées un micro-intervalle (inférieur à quart de ton) au-dessus des cordes frottées, ce qui modifie la qualité de résonance caractéristique de l'instrument. Par diverses actions, petits coups secs donnés sur le chevalet ou glissandi s'accéléralent lentement, les résonances sont déclenchées à un moment inaccoutumé du jeu – comme des sons d'arrière plan – et se décalent de façon inattendue par rapport à leur positionnement habituel dans l'espace acoustique. Ces procédés de composition, accompagnés de certains bruitages comme le pincement de la corde avec le bout de l'ongle ou l'augmentation de la pression de l'archet, contribuent à démonter l'aura traditionnelle de la viole d'amour non sans la redéfinir.

Dans in ...*ad auras...* - *In memoriam H.* pour deux violons et tambour en bois *ad libitum* (1999), la déformation des sons joue également un rôle essentiel. Mais elle s'obtient moins ici par le recours à des spectres de bruits qu'en désaccordant imperceptiblement deux violons l'un par rapport à l'autre, si bien que s'impose dans cette

œuvre le principe de l'imprécision volontaire. Cela apparaît nettement lorsque, dans les deux voix, des figures mélodiques similaires se superposent à des rythmes différents, donnant lieu à des variations microtonales. D'habiles imbrications et fusions d'événements sonores divisent la ligne simple qui devient surface ; et même quand le cours de la musique obéit à un strict agencement rythmique – dans tous les unissons en quarts de note, dans les passages organisés sur des rythmes complémentaires où le jeu parfois accordique des violons peut également être accompagné par le tambour de bois – s'institue une harmonique localisée dans le domaine du micro-intervalle.

Le goût affirmé d'Olga Neuwirth pour la transformation des sons ne capitule pas non plus devant le piano, plus difficile à préparer. Dans *Quasare/Pulsare* pour violon et piano (1996), c'est en partenaire de duo à pied d'égalité qu'elle l'oppose à l'instrument à cordes, facilement influençable et déjà modifié dans son accordage. En préparant certaines cordes avec de petites boules de silicone ou de la mousse polyuréthane, l'artiste obtient des désaccords qui lui permettent d'intervenir sur le son du piano ; par diverses actions dictées au pianiste, elle intègre dans la musique l'intérieur de l'instrument et d'autres éléments constitutifs. Partant de la sonorité d'une corde de piano mise en mouvement par un archet électrique (sorte de capteur créant un champ magnétique autour d'une corde métallique qui émet alors un son dont la qualité rappelle le son sinusoïdal), la construction formelle du morceau découle de la suite de mouvements de l'espace sonore, ondes de densité et d'intensité différentes,

qui à la fin du morceau, retrouvent à nouveau la qualité artificielle du son initial.

Dans *incidendo/fluido* pour piano et CD intégré (2000), Olga Neuwirth va encore plus loin dans son traitement du piano. Les effets sonores étranges de cette pièce sont dus en priorité au fait qu'elle se limite à une zone restreinte du registre médium. Celle-ci est explorée par le pianiste en plusieurs passages chromatiques très contenus, oscillant entre dynamisme polynômique et statisme et nécessitant des croisements de mains périlleux. Mais le chromatisme est en partie affecté ici aussi par la préparation de certaines cordes du piano qui provoque à la frappe des déviations micro-tonales dans la hauteur du son, et donc écarte le confi-

nement de l'espace sonore vers le son du piano. Par l'emploi d'un lecteur de compacts placé dans l'instrument et permettant de faire entendre des ondes Martenot générées électroniquement et privées de sons harmoniques, le piano devient aussi résonateur pour des événements sonores qu'il n'a pas produits. Ceux-ci entretiennent avec les bandes sonores enclenchées par le pianiste et les actions produites à l'intérieur du piano, des échanges en permanente évolution au cours desquels les résonances des deux niveaux se chevauchent, se complètent et se commentent de manière variée.

*Vampyrotheuthis Infernalis, Vilem Flusser et Louis Bec, novembre 1992, éditions VICE VERSA



Arditti Quartet

Das Arditti Quartett genießt weltweit einen herausragenden Ruf für seine lebendige und differenzierte Interpretation von Kompositionen der Gegenwart und des 20. Jahrhunderts. Seit Gründung des Quartetts 1974 durch den Geiger Irvine Arditti sind mehrere hundert Streichquartette für das Ensemble komponiert worden.

Das Arditti Quartett ist überzeugt davon, dass eine enge Zusammenarbeit mit den Komponisten für die Interpretation neuer Musik unerlässlich ist. Deshalb bemüht es sich, den jeweiligen Komponisten an der Erarbeitung seiner Werke zu beteiligen.

Die Diskografie des Arditti Quartetts umfaßt über 100 CDs. Das Arditti Quartett hat im Laufe der

letzten 25 Jahre zahlreiche Preise erhalten, darunter mehrfach den *Deutschen-Schallplatten-Preis*. Den *Gramophone award* für die beste Aufnahme zeitgenössischer Musik errang es 1999 (Elliott Carter) und 2002 (Harrison Britwistle). 1999 wurde ihm der prestigeträchtige *Ernst-von-Siemens-Musik-Preis* für sein "musikalisches Lebenswerk" verliehen. Im Jahr 2004 erhielt es den "Coup de Coeur" für seinen Beitrag zur Verbreitung der Musik unserer Zeit von den Académie Charles Cros.

The Arditti Quartet enjoys a worldwide reputation for their spirited and technically refined interpretations of contemporary and earlier 20th century music. Several hundred string quartets and other chamber works have been written for the ensemble since its

foundation by first violinist Irvine Arditti in 1974.

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

The Arditti Quartet's extensive discography now features well over 100 CDs. Over the past 25 years, the ensemble has received many prizes for its work. They have won the *Deutsche Schallplatten Preis* several times and the *Gramophone award* for the best recording of contemporary music in 1999 (Elliott Carter) and 2002 (Harrison Birtwistle).

The prestigious Ernst von Siemens Music Prize was awarded to them in 1999 for 'lifetime achievement' in music.

Nicolas Hodges



Photo: © Philippe Gontier

Was born in London in 1970. One of the most exciting performers of his generation, Hodges is equally active in several fields: nineteenth century, early twentieth century and contemporary music. His substantial repertoire prior to 1900 includes works by Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt and Brahms, while his twentieth century repertoire includes works by Debussy, Schoenberg, Berg, Webern, Bartók, Stravinsky and Busoni. In the field of contemporary music he plays both the classics of the Avant-Garde (such as Barraqué, Cage, Feldman, Nono and Stockhausen) and works from the latter decades of the 20th Century and first years of the 21st.

He has close working relationships with many composers including Adams, Birtwistle, Ferneyhough, Harvey, Kagel, Krussen, Lachenmann, Nørgård and Stockhausen.

Garth Knox



Photo: © Kathrin Schulthess

Was born in Ireland and grew up in Scotland. He studied at the Royal College of Music in London with Fredrick Riddle, where he won several prizes for viola and for chamber music.

In 1983 he was invited by Pierre Boulez to become a member of the Ensemble InterContemporain in Paris. In 1990 Garth Knox joined the Arditto String Quartet, playing in all the major concert halls of the world, working closely with and giving first performances of pieces by most of today's leading composers including Ligeti, Kurtag, Berio, Xenakis, Lachenmann, Cage, Feldman and Stockhausen (the famous "Helicopter Quartet").

In 1998, Garth Knox left the quartet to concentrate on his solo career. He has recently become a pioneer of the viola d'amore, exploring its possibilities in new music, with and without electronics, and is in the process of creating a new repertoire for this instrument.

Olga Neuwirth

Geboren 1968 in Graz (Österreich), Kompositionsstudium an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien. Komposition bei Erich Urbanner sowie Studium am Elektroakustischen Institut. 1985-86 Studium am Conservatory of Music, San Francisco (Komposition und Theorie bei Elinor Armer) sowie am Art College, San Francisco (Malerei und Film). 1993-94 Studium bei Tristan Murail in Paris; Teilnahme am Stage d'Informatique musicale des IRCAM, Paris. Aufführung ihres Musiktheaters *Bählamms Fest* bei den Wiener Festwochen 1999. Musiktheaterwerk nach David Lynchs Film *Lost Highway*, Auftragswerk des Festivals steirischer herbst 2003.

Was born 1968 in Graz, Austria. She studied composition with Erich Urbanner at the Vienna Academy of Music and Performing Arts. During that period she also studied at the Electroacoustic Institute. During 1985-86 she studied composition and theory with Elinor Armer at the Conservatory of Music in San Francisco, as well as fine art and film at the Art College. From 1993-94 she studied with Tristan Murail in Paris, and took part in the „Stage d'Informatique Musicale“ at IRCAM, Paris. Her opera *Bählamms Fest* was performed during the “Wiener Festwochen ” in 1999. Opera following the film *Lost Highway* by David Lynch, commissioned by the festival steirischer herbst, 2003.

Elle est née 1968 a Graz (Autriche). Elle étudie la composition chez Erich Urbanner (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst a Vienne ; études au Elektroakustisches Institut, Vienne. En 1985 et 1986, séjour d'études aux USA : Conservatory of Music, San Francisco (composition et théorie chez Elinor Armer) et au Art College, San Francisco (peinture et film). En 1993 et 1994 études a Paris chez Tristan Murail ; participe au stage d'informatique musicale de l'IRCAM, Paris. Sa premiere œuvre pour le théâtre musical *Bählamms Fest* a été jouée pendant les « Wiener Festwochen » en 1999. Opéra d'après le film de David Lynch *Lost Highway*, commande du festival steirischer herbst, 2003.

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

English translations by
BrainStorm translations & interpretation /
Traduction française de Françoise Guiguet

OLGA NEUWIRTH
Clinamen / Nodus
Construction in Space

LSO · Pierre Boulez
Klangforum Wien
Emilio Pomàrico
0012002KAI

GÉRARD GRISEY
Les Espaces Acoustiques

Garth Knox
Asko Ensemble
WDR Sinfonieorchester Köln
Stefan Asbury
0012422KAI

HELMUT LACHENMANN
Das Mädchen mit den
Schwefelhölzern

Staatsoper Stuttgart
Lothar Zagrosek
0012282KAI

HANS ZENDER
Schuberts „Winterreise“
Eine komponierte Interpretation

Christoph Prégardien
Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012002KAI

BEAT FURRER
Aria
Solo
Gaspra

Petra Hoffmann
Lucas Fels
ensemble recherche
0012322KAI

KAIJA SAARIAHO
Cendres · Noa Noa
Mirrors · Spins and Spells
Monkey Fingers, Velvet Hand
Petals · Mirrors
Laconisme de l'aile
Six Japanese Gardens

Andreas Boettger
Wolpe Trio
0012412KAI

In Nomine
The Witten In Nomine
Broken Consort Book

ensemble recherche
0012442KAI

CLEMENS GADENSTÄTTER
Comic Sense

Florian Müller
Klangforum Wien
Mark Foster
0012452KAI

HELMUT LACHENMANN
Allegro sostenuto
Serynade

Yukiko Sugawara
Shizuyo Oka
Lucas Fels
0012212KAI

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

© & © 2005 KAIROS Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS