

# NEOS

**HELMUT LACHENMANN**

AUSKLANG,  
MUSIK FÜR KLAVIER  
MIT ORCHESTER

PIERRE-LAURENT AIMARD PIANO  
SYMPHONIEORCHESTER  
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

**MUSICA VIVA**



23

HELMUT LACHENMANN  
AUSKLANG,  
MUSIK FÜR KLAVIER MIT ORCHESTER

PIERRE-LAURENT AIMARD PIANO

SYMPHONIEORCHESTER  
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

MUSICA VIVA

1

2 3



HELMUT LACHENMANN [<sup>†</sup>1935]

**AUSKLANG,  
MUSIK FÜR KLAVIER MIT ORCHESTER [1984/1985]**

PIERRE-LAURENT AIMARD [*piano*]

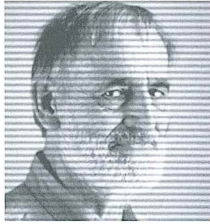
| *Pierre-Laurent Aimard appears courtesy of Deutsche Grammophon GmbH.*

Symphonicorchester des Bayerischen Rundfunks

*conducted by* JONATHAN NOTT

playing time 48:13

HELMUT LACHENMANN



— **Helmut Lachenmann**, am 27. November 1935 in Stuttgart geboren, studierte von 1955 bis 1958 Klavier, Theorie und Kontrapunkt an der Musikhochschule Stuttgart sowie von 1958 bis 1960 Komposition bei Luigi Nono in Venedig. Die ersten öffentlichen Aufführungen seiner Werke fanden 1962 bei der Biennale Venedig und bei den Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt statt. Nach einer Lehrtätigkeit an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg unterrichtete Lachenmann als Professor für Komposition an den Musikhochschulen in Hannover (1976–1981) und in Stuttgart (1981–1999). Darüber hinaus leitete er zahlreiche Seminare, Workshops und Meisterklassen im In- und Ausland, u. a. zwischen 1978 und 2006 mehrfach bei den Darmstädter Ferienkursen. 2008 unterrichtete Lachenmann als »Fromm Visiting Professor« an der Harvard University, Cambridge/MA. Für sein kompositorisches Schaffen erhielt Lachenmann zahlreiche Auszeichnungen, u. a. 1997 den Ernst von Siemens Musikpreis, 2004 den Royal Philharmonic Society Award London, 2008 den Berliner Kunstpreis und den Leone d'oro der Biennale di Venezia sowie 2011 den Preis der Fundación BBVA »Frontiers of Knowledge« in der Kategorie

Zeitgenössische Musik. 2015 erhielt er den Deutschen Musikautorenpreis der GEMA für sein Lebenswerk. Lachenmann ist Fellow der Royal Academy of Music, Commandeur des Arts et des Lettres, Ehrendoktor der Musikhochschulen Hannover, Dresden und Köln sowie Mitglied der Akademien der Künste in Berlin, Brüssel, Hamburg, Leipzig, Mannheim und München. Seine Werke werden bei vielen Festivals und Konzerten im In- und Ausland gespielt.

Wie kaum ein anderer hat Helmut Lachenmann den Umgang mit dem musikalischen Material, den Schönheitsbegriff, das Hören und das Wahrnehmen von Grund auf hinterfragt. »Komponieren«, sagte er einmal, »heißt Nachdenken über Komponieren, heißt Nachdenken über Musik [...], über die Mittel und wo die Mittel herkommen«. Das klingt zunächst fast trivial, erweist sich aber in der Konsequenz, mit der Lachenmann sein Schaffen kritisch reflektiert, als umso radikaler, ja zuweilen utopisch und visionär. »Komponieren müsste eigentlich heißen« so spitzt er weiter zu, »den Musikbegriff immer wieder neu erfinden in Auseinandersetzung mit dem herrschenden Musikbegriff«. Lachenmann ließ sich schon früh

von der Erkenntnis leiten, dass Töne, Akkorde, Klänge, aber auch Instrumente, Spielweisen oder Gattungen bereits vor dem Zugriff des Komponisten »expressiv geprägt«, also gesellschaftlich vorbestimmt und einem durch Gewohnheit korrumpierten, selten reflektierten Schönheitsbegriff unterworfen seien – und dies umso mehr, als sie im Zusammenhang massenkultureller Phänomene stehen. Aus dieser Warte erscheint schon der einzelne Ton als ein Relikt und ein Instrument wie etwa ein Konzertflügel nicht nur als ein Klangerzeuger, sondern auch als ein mit Tradition aufgeladenes, mit einer Aura umgebenes »Kunstwerk«. Es sind solche Erwägungen, Fragen nach den kulturellen und gesellschaftlichen Bedingungen des Komponierens aber auch der Wahrnehmung, des Hörens, die Lachenmanns musikalische Poetik maßgeblich prägen.

— **Helmut Lachenmann** was born on 27 November 1935 in Stuttgart and studied piano, theory and counterpoint at the Stuttgart Music Academy from 1955 to 1958 and composition with Luigi Nono in Venice from 1958 to 1960. The first public performances of his works took place in 1962 at the Venice Biennale and at the Summer Courses for New Music in Darmstadt. After teaching at the Ludwigsburg Pedagogical Academy, Lachenmann was Professor of Composition at the Music Academies in Hannover (1976–1981) and in Stuttgart (1981–1999). In addition, he led numerous seminars, workshops and master classes in Germany and abroad, including several times at the Darmstadt Summer Courses between 1978 and 2006. In 2008 Lachenmann taught at Harvard University, Cambridge/MA as “Fromm Visiting Professor”. Lachenmann has received numerous awards for his compositional production, including the Ernst von Siemens Music Prize in 1997, the Royal Philharmonic Society Award in London in 2004, the Berlin Art Prize in 2008 and the “Leone d’oro” of the Venice Biennale as well as the Prize of Fundación BBVA “Frontiers of Knowledge” in 2011 in the category of contemporary music. In 2015 he has received

the German Music Authors Award of the GEMA for his life's work. Lachenmann is a fellow of the Royal Academy of Music, Commandeur des Arts et des Lettres, Honorary Doctor of the Music Academies in Hannover, Dresden and Cologne as well as a member of the Academies of the Arts in Berlin, Brussels, Hamburg, Leipzig, Mannheim and Munich. His works are performed at many festivals and concert series in Germany and abroad.

To a nearly unparalleled extent, Helmut Lachenmann has fundamentally questioned the treatment of musical material, the concept of beauty, hearing and perception. "Composing", he once said, "means reflecting on composing, thinking about music [...], about the means and where the means come from." At first glance, this sounds almost trivial, but in view of the consistency with which Lachenmann critically reflects on his production, it proves to be all the more radical, for it is at times utopian and visionary. "Composing would actually have to mean", he drives his point home, "constantly reinventing the concept of music in coming to terms with the present concept of music." Already at an early stage,

Lachenmann was led by the awareness that tones and chords, as well as instruments, manners of playing and genres are "expressively informed and shaped" even before being accessed by the composer—in other words, socially predetermined and subject to a rarely questioned concept of beauty corrupted by habit. And this all the more so, to the extent that they are connected with phenomena of mass culture. From this vantage point, the single note already appears to be a relict and an instrument such as the grand piano, for example, appears not merely as a producer of sound but also as a "work of art" loaded with tradition and surrounded by an aura. It is such considerations as these, this questioning of the cultural and social conditions of composing, as well as the perception of hearing, that have fundamentally influenced Lachenmann's musical poetics.



— **Helmut Lachenmann** est né le 27 novembre 1935 à Stuttgart. De 1955 à 1958, il étudie le piano, la théorie et le contrepoint à la Musikhochschule de Stuttgart puis de 1958 à 1960 la composition avec Luigi Nono à Venise. Les premières exécutions publiques de ses œuvres ont lieu en 1962 à la Biennale de Venise et aux Cours d'été de musique contemporaine de Darmstadt. Après avoir enseigné à l'École Supérieure de Pédagogie de Ludwigsburg, Lachenmann est nommé professeur de composition aux Musikhochschulen de Hannover (1976-1981) et Stuttgart (1981-1999). Il anime en outre de nombreux séminaires, workshops et master classes en Allemagne et à l'étranger, parmi lesquels, à maintes reprises entre 1978 et 2006, les Cours d'été de Darmstadt. En 2008 Lachenmann enseigne en tant que « Fromm Visiting Professor » à la Harvard University, Cambridge/MA. Lachenmann a reçu de nombreuses distinctions pour son œuvre, dont le Prix de la musique Ernst von Siemens en 1997, le Royal Philharmonic Society Award London en 2004, le Berliner Kunstpreis et le Lion d'or de la Biennale de Venise en 2008 ainsi que le Prix de la Fundación BBVA « Frontiers of Knowledge » dans la catégorie musique contemporaine. En

2015 il reçoit le « Deutscher Musikautorenpreis » de la GEMA pour l'ensemble de son œuvre. Lachenmann est Fellow de la Royal Academy of Music, Commandeur des Arts et des Lettres, docteur honoris causa des Musikhochschulen de Hanovre, Dresde et Cologne ; il est membre de l'Académie des Arts à Berlin, Bruxelles, Hambourg, Leipzig, Mannheim et Munich. Ses œuvres sont jouées dans de nombreux festivals et séries de concerts en Allemagne et à l'étranger.

Plus que quiconque, Helmut Lachenmann a radicalement remis en question le rapport au matériau musical, la notion de beauté, l'écoute et la perception. « Composer » dit-il une fois, « c'est mener une réflexion sur l'acte de composition, c'est réfléchir sur la musique [...] sur ses moyens et leur provenance. » Ceci peut paraître presque trivial au premier abord, mais étant donnée la conséquence avec laquelle Lachenmann mène la réflexion critique sur son œuvre, son attitude s'avère d'autant plus radicale et même parfois utopique ou visionnaire. Il insiste plus loin : « en fait composer devrait signifier réinventer sans cesse la notion de musique par le débat sur la notion de musique ». Très tôt, Lachenmann

s'est laissé guider par la reconnaissance que les sons, les accords, les sonorités, mais aussi les instruments, modes de jeu ou genres sont déjà « marqués sur le plan expressif » avant même l'intervention du compositeur, qu'ils sont donc pré-déterminés socialement et soumis à une notion de beauté corrompue par l'habitude et rarement sujette à réflexion – et ce d'autant plus qu'ils appartiennent au contexte d'un phénomène de culture de masse. De ce point de vue, un son isolé apparaît déjà comme une survivance et un instrument comme un piano de concert par exemple est perçu non seulement comme une source sonore mais aussi comme une « œuvre d'art » chargée de tradition et entourée d'une aura. Ce sont ces réflexions, ces questions sur les conditions culturelles et sociétales de la composition mais aussi de la perception, de l'écoute, qui marquent profondément la poétique musicale de Lachenmann.

— Für **gewöhnlich** richtet sich die Aufmerksamkeit des Hörers, aber auch die des Komponisten, wohl vor allem auf den jeweiligen Anfang, den Einsatz von Klangereignissen. Helmut Lachenmann unternimmt in *Ausklang* den Versuch, diese Hörhaltung gegen den Strich zu bürsen, indem er das Phänomen des Verklingens, die Endphase des Klangs fokussiert. »Der Wunschtraum, die Schwerkraft zu überwinden [...]«, sagt er, habe »vielleicht ein Pendant in den vielfältigen Versuchen, die per Impuls in Schwingung versetzte Materie, zum Beispiel den Klavierklang, am Verklingen zu hindern«. Entsprechend spielen hier Resonanz- und Nachhallphänomene eine große Rolle, vor allem die Möglichkeiten der Flageolettbildung und Pedalisierung im Soloklavier, von dem beinahe alle Teile zur Klangerzeugung genutzt werden. Doch Lachenmann geht noch einen Schritt weiter, und zwar mit genuin kompositorischen Mitteln. Dazu zählen nicht nur Klang- und Melodietransformationen, etwa durch Filterungsprozesse, sondern auch die Art und Weise, wie Solist und Orchester sich

zueinander verhalten. Das »concertare«, das wett-eifernd-dialogische Musizieren im traditionellen Konzert, erscheint hier umgedeutet zu einem Mit- und Gegeneinander auf der Ebene der Klanggestalten. Dem Orchester (in dem ein weiteres Klavier mitwirkt) weist Lachenmann die Rolle als einer Art »Superklavier« zu, das den Klängen des Soloklaviers nachhorcht, sie in akustische und strukturelle Prozesse transferiert. So entfaltet sich eine mal dichtere, mal kammermusikalisch ausgedünnte Klang- und Materiallandschaft, abgesteckt durch »rohe Grundformen« (Lachenmann) wie unverformter Hall, Secco-Klang, aber auch komplexere Grundformen wie »falscher Nachhall«, »gefilterte« Kantilenen und Martellato-Felder, die ihr eigenes Echo verdecken oder umgekehrt von ihm »verschluckt« werden, sowie harmonisch vertrautere Klänge wie Obertonorientierte Mixturen, Unisonoklänge (als Übertragung der Saitenchöre des Klaviers auf das Orchester) und Zweiklänge. Auch wenn sich zuweilen eine ganz eigene Virtuosität entfaltet, meidet Lachenmann eine eindeutige Zuordnung

zur Gattung – nicht zufällig wählte er als Untertitel *Musik für Klavier mit Orchester* (statt »Konzert für Klavier und Orchester«). Zwar ließe sich auch die Form – vereinfacht: Bewegtere Außen- teile umsäumen einen ausgesparteren, lyrischeren Mittelteil, in dem sich die Spannung nach innen verlagert – als Auseinandersetzung mit traditionellen Mustern lesen. Doch Lachenmann betont das Prozesshafte und Situative: »Die Musik durchläuft so einen Parcours von Situationen, die – fortsetzend, kontrastierend oder qualitativ umschlagend – auseinander hervorgehen, wobei sie den Ausgangsgedanken zu verraten scheint, weil sich die Bewegungen mehr und mehr verselbständigen, bis diese, als perforiertes Riesencantabile sich erkennend, wieder in ihn einmünden und sich ihm unterwerfen.«

[ANDREAS GÜNTHER]

— **Usually**, the attention of the listener, as well as that of the composer, is primarily directed towards the respective beginning, the starting point of sound events. In *Ausklang*, Helmut Lachenmann attempts to go against the grain of this listening attitude by focussing on the phenomenon of sound dying away, the end phase of the sound. “The great dream of overcoming gravity [...]”, he says, “perhaps has a counterpart in the variety of attempts to prevent the material set in vibration by an impulse—e.g. a piano sound—from dying away.” Phenomena of resonance and echo play a corresponding major role here, especially the possibility of forming harmonics and pedalling in the solo piano, practically all of whose parts are used for sound production. But Lachenmann goes one step further, with genuinely compositional means. These not only include sound and melody transformation through filtering processes, for example, but also the way in which soloist and orchestra behave towards each other. The “concertare” element, the competitive-dialogical music-making in the traditional concerto, appears here to be reinterpreted as a co-existence and conflict on the level of the sound forms. Lachenmann assigns to the

orchestra (which includes another piano) the role of a kind of “super-piano” that listens attentively to the sounds of the solo piano, transferring them into acoustical and structural processes. Thus either a denser or more thinned out (like chamber music) sound and material landscape is developed, defined by “rough elementary forms” (Lachenmann) such as undistorted echo, secco (dry) sound as well as more complex basic forms such as “false echo”, “filtered” cantilenas and martellato (hammered) areas that cover up their own echo or else are “swallowed up” by it. There are also more harmonically familiar sounds such as overtone-orientated mixtures, unison sounds (as transference of the string choirs of the piano onto the orchestra) and dyads. Even though a kind of virtuosity all its own unfolds at times, Lachenmann avoids an unequivocal classification to a genre – it is not by chance that he has chosen as a subheading *Music for Piano with Orchestra* (instead of “Concerto for Piano and Orchestra”). The form – a simplified description of which would be that animated outer sections surround a more recessed, more lyrical middle part in which the tension is transferred to the inside—can be interpreted as a confrontation

with traditional patterns. But Lachenmann emphasises the process-orientated and situational aspects: “The music traverses an obstacle course of situations which—continuing, contrasting with each other or changing suddenly in their quality—originate from one another. In so doing, the music appears to give away the original thought because the movements become increasingly independent until they, realising that they are a giant perforated cantabile, merge into it again and submit to it.”

*Translation from the German:  
David Babcock*

— **Habituellement**, l'attention de l'auditeur, mais aussi celle du compositeur se porte surtout sur le début, l'attaque de chaque événement sonore. Dans *Ausklang*, Helmut Lachenmann essaie de prendre cette attitude auditive à rebours en se focalisant sur le phénomène du son qui s'éteint, sur sa phase terminale. « Le rêve de surmonter la pesanteur [...] », dit-il, « trouve peut-être son équivalent dans les diverses tentatives pour empêcher la matière mise en vibration par une impulsion, un son de piano par exemple, de s'éteindre. » En conséquence, les phénomènes de résonance et d'écho jouent ici un grand rôle, en particulier les possibilités de formation d'harmoniques et de pédalisation au piano solo, dont pratiquement toutes les parties sont utilisées pour produire des sons. Cependant Lachenmann franchit encore un pas supplémentaire, et ce par des moyens authentiquement compositionnels. Parmi eux, citons les transformations de sons et de mélodies au moyen de processus de filtre par exemple, mais aussi la manière dont soliste et orchestre se comportent l'un par rapport à l'autre. Le rapport « concertant », de concours dans le dialogue, typique du concerto traditionnel, est transposé ici à une conjonction et une opposition

au niveau des phénomènes sonores. A l'orchestre (dans lequel est intégré un autre piano), Lachenmann attribue le rôle d'une espèce de « super-piano » à l'écoute des sonorités du piano solo, qui les transforme en processus acoustiques et structurels. Ainsi se déploie un paysage sonore au matériau parfois dense, parfois plus aéré et proche de la musique de chambre, jalonné par des « formes de base crues » (Lachenmann) telles que résonance non transformée, son secco, mais aussi des formes de base plus complexes comme « faux écho », cantilènes « filtrées » et champs martellato, qui cachent leur propre écho ou sont au contraire absorbées par lui, ainsi que des sonorités harmoniques plus familières comme des mixtures [au sens des jeux de mixture de l'orgue (n.d.t)] orientées sur la série des harmoniques, unissons (transposition à l'orchestre des chœurs de cordes du piano) et accords de deux sons. Même si une virtuosité tout à fait particulière se développe parfois, Lachenmann évite de démontrer trop clairement une appartenance au genre – ce n'est pas un hasard s'il a choisi de sous-titrer l'œuvre *Musique pour piano avec orchestre* (au lieu de « Concerto pour piano et orchestre »). La forme – pour faire simple : des parties extérieures

plus animées encadrant une partie centrale plus raréfiée, plus lyrique dans laquelle la tension se déplace vers l'intérieur – pourrait certes elle aussi être comprise comme une confrontation avec les modèles traditionnels. Cependant Lachenmann insiste sur le côté processuel, situatif : « la musique exécute ainsi un parcours de situations, qui découlent les unes des autres – par prolongation, contraste ou basculement qualitatif – la musique semblant trahir la pensée de départ, parce que les mouvements prennent de plus en plus leur autonomie, jusqu'à ce que, s'y reconnaissant sous la forme d'un cantabile géant perforé, ils débouchent finalement sur elle et s'y soumettent. »

*Traduction de l'allemand :*

*Catherine Fourcassié*





— **Pierre-Laurent Aimard** wurde 1957 in Lyon geboren und studierte am Pariser Konservatorium bei Yvonne Loriod und in London bei Maria Curcio. 1973 gewann er den Ersten Preis beim Messiaen-Wettbewerb und wurde drei Jahre später Erster Solopianist im Ensemble intercontemporain unter Pierre Boulez. Aimard hat mit bedeutenden zeitgenössischen Komponisten wie György Kurtág, Karlheinz Stockhausen, Elliott Carter, Pierre Boulez und George Benjamin eng zusammengearbeitet und brachte zahlreiche neue Werke zur Uraufführung. Er trat als Partner der renommiertesten Symphonieorchester international in Erscheinung. Er ist Künstlerischer Leiter des Aldeburgh Festival, lehrt als Professor an der Hochschule für Musik in Köln und ist Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München.

— **Pierre-Laurent Aimard** was born in Lyon in 1957 and studied at the Paris Conservatory with Yvonne Loriod and in London with Maria Curcio. In 1973 he won the First Prize at the

Messiaen Competition and, three years later, became First Solo Pianist with the Ensemble intercontemporain under Pierre Boulez. Aimard has closely collaborated with such important contemporary composers as György Kurtág, Karlheinz Stockhausen, Elliott Carter, Pierre Boulez and George Benjamin and performed the world premieres of numerous new works. He has performed as the partner of the most renowned international orchestras. He is Artistic Director of the Aldeburgh Festival, Professor at the Academy of Music in Cologne and a member of the Bavarian Academy of Fine Arts in Munich.

— **Pierre-Laurent Aimard**, né à Lyon en 1957, fait ses études au Conservatoire de Paris avec Yvonne Loriod et à Londres avec Maria Curcio. En 1973 il remporte le premier prix au Concours Messiaen et devient trois ans plus tard premier piano solo à l'Ensemble intercontemporain sous la direction de Pierre Boulez. Aimard a travaillé en étroite collaboration avec des compositeurs comme György Kurtág, Karlheinz Stockhausen,

Elliott Carter, Pierre Boulez et George Benjamin et assuré la création de nombreuses œuvres contemporaines. Il se produit dans le monde entier en tant que partenaire des orchestres symphoniques les plus renommés. Il est directeur artistique du Festival d'Aldeburgh et enseigne actuellement comme professeur à la Hochschule für Musik de Cologne. Il est membre de l'Académie des Beaux-Arts de Bavière à Munich.

— **Jonathan Nott** wurde 1962 in Solihull (England) geboren. Er studierte Musikwissenschaft an der University of Cambridge, Gesang und Flöte am Royal Northern College of Music in Manchester und Dirigieren in London. Nach Engagements an den Opernhäusern in Frankfurt und Wiesbaden als Kapellmeister übernahm er von 1997 bis 2002 den Posten des Chefdirigenten des Luzerner Sinfonieorchesters. Parallel dazu hatte er für drei Jahre die musikalische Leitung des Ensemble intercontemporain inne. Seit 2000 ist er Chefdirigent der Bamberger Symphoniker. Seit 2014 ist er zudem Erster Dirigent und Künstlerischer Berater der Jungen Deutschen Philharmonie.

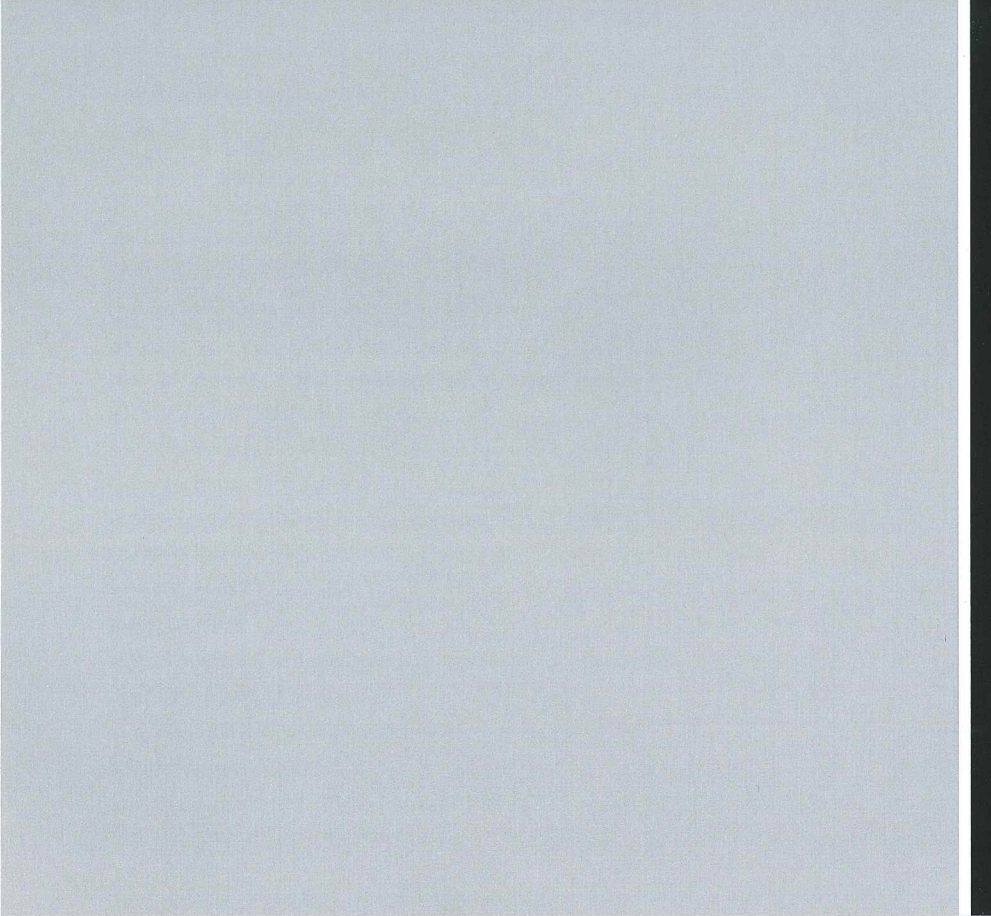
— **Jonathan Nott** was born in 1962 in Solihull, England. He studied musicology at the University of Cambridge, voice and flute at the Royal Northern College of Music in Manchester and conducting in London. Following engagements at the opera houses in Frankfurt and Wiesbaden as *kapellmeister*, he became Principal Conductor of the Lucerne Symphony Orchestra from 1997 to 2002. At the same time, he was Music Director of the Ensemble intercontemporain for three years.

He has been Principal Conductor of the Bamberg Symphony Orchestra since 2000. Beginning in 2014, he also became Principal Conductor and Artistic Advisor of the Junge Deutsche Philharmonie (Young German Philharmonic).

— **Jonathan Nott** est né en 1962 à Solihull (Angleterre). Il a fait des études de musicologie à l'Université de Cambridge, de chant et de flûte au Royal Northern College of Music de Manchester et de direction d'orchestre à Londres. Après des engagements comme chef d'orchestre à l'opéra de Francfort et à celui de Wiesbaden, il prend le poste de directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Lucerne de 1997 à 2002. Parallèlement à ceci, il assure pendant trois ans la direction musicale de l'Ensemble intercontemporain. Depuis 2000, il est directeur musical des Bamberger Symphoniker. A partir de 2014, il est en outre premier chef et conseiller artistique de la Junge Deutsche Philharmonie.

© 2015 NEOS Music GmbH  
© 2013 musica viva / Bayerischer Rundfunk

Distribution [www.neos-music.com](http://www.neos-music.com)  
Producer Wulf Weinmann  
Executive Producer Dr. Larissa Kowal Wolk [musica viva]  
Live Recording musica viva concert 26 April 2013  
Recording Location Herkulessaal der Residenz, Munich, Germany  
Recording Producer Torsten Schreier  
Sound Technicians Klemens Kamp, Ruth-Maria Ostermann, Walter Spring  
CD Mastering Andreas Fischer  
Piano Technician Christian Rabus  
SACD Authoring Ingo Schmidt-Lucas, Cybele AV Studio  
Publisher Breitkopf & Härtel  
Liner Notes Andreas Günther  
Translations David Babcock [English], Catherine Fourcassié [French]  
Photographs Astrid Ackermann  
Editors Dr. Larissa Kowal Wolk [musica viva]  
Brigitte Weinmann [NEOS]  
Layout & Cover Art LMN – Berlin [[lmn-berlin.com](http://lmn-berlin.com)]



LIVE RECORDING

PLAYING TIME 48:13

**HELMUT LACHENMANN [\*1935]  
AUSKLANG,  
MUSIK FÜR KLAVIER MIT ORCHESTER [1984/1985]**

PIANO **PIERRE-LAURENT AIMARD**

**SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS  
CONDUCTED BY JONATHAN NOTT**

© 2015 NEOS Music GmbH Made in Germany

© 2013 musica viva / Bayerischer Rundfunk

[www.neos-music.com](http://www.neos-music.com)

5.0 Channel Surround Sound, 24 bit/48 kHz. This Stereo/Multichannel Hybrid SACD can be played on any compact disc player  
Super Audio CD, DSD and their logos are registered trademarks. Super Audio CD is a joint development of Philips and Sony.

NEOS

KOOPERATION  
MIT

**BR**  
KLASSIK

**BR musicaviva**

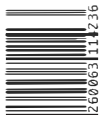
IN LIZENZ DER

**BRmedia**  
Service GmbH

**DDD**



Stereo  
**Multi-ch**



**NEOS 11423**