


WERGO 

helmut lachenmann
got lost



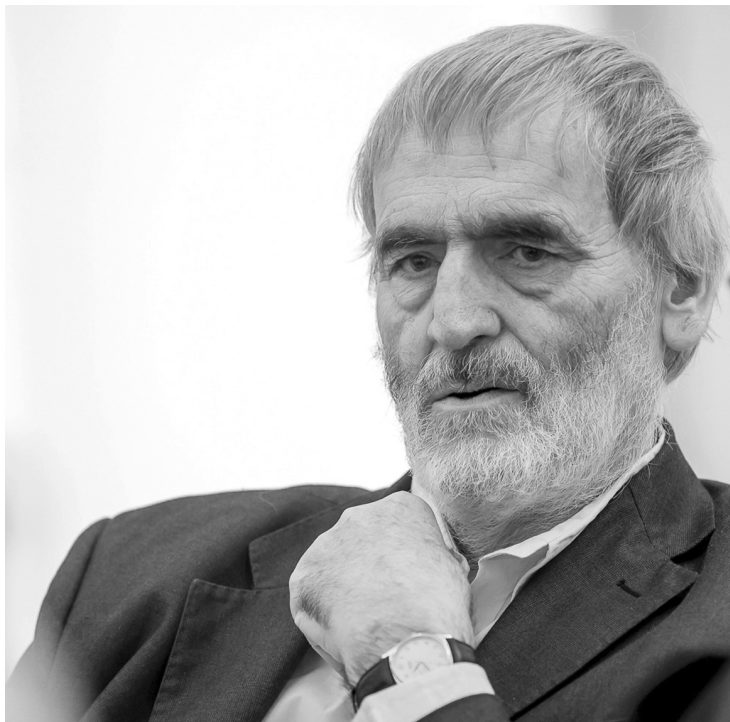
yuko kakuta
yukiko sugawara
trio recherche

Die Ästhetik des Erhabenen

oder: Diesseits und jenseits der „musique concrète instrumentale“

Martin Kaltenecker

Helmut Lachenmann wird oft mit der von ihm entwickelten „musique concrète instrumentale“ in Verbindung gebracht. Die hier eingespielten Werke stehen hingegen diesseits und in gewisser Hinsicht auch jenseits dieser ästhetischen Idee, die, wie Lachenmann 1970 selbst schreibt, ausgeht „vom Klang als charakteristischem Resultat und Signal seiner mechanischen Entstehung und der dabei mehr oder weniger ökonomisch aufgewendeten Energie“. Die geräuschhaften, von Instrumenten produzierten Klänge werden dabei auf Ähnlichkeiten und Kontraste hin untersucht und angeordnet, es werden Kategorien und Familien gebildet als Grundlage für eine Art motivischer Arbeit mit Geräuschen. In dem **Streichtrio** (1965) ist diese Umkehrung noch nicht vollzogen, obwohl die Frage nach dem, was das Material der Komposition sei, hörbar mitschwingt, da dieses zumindest nicht mehr – wie bei Schönberg – in traditionellen thematischen Gestalten oder – wie bei Webern – in streng reduzierten melodisch-metrischen Gesten vom Hörer festgemacht werden kann. Lachenmann beschreibt das Werk als eines von seinen „Befreiungsmanövern von der damals relativ figurationsfeindlichen, also schöner gesagt: ‚afigurativen‘ Kompositionspraxis meines stets geliebten aber umso mehr gehassten Lehrers Nono“, bei dem er zwei Jahre lang in Venedig studiert hatte. Nonos weitgehend negative, also durch Verbote bestimmte Unterweisung hatte sich insbesondere auf das Ausmerzen von dem gerichtet, was er „tonale Zellen“ nannte, also Reste von Melodien, Triller, Ornamente oder Arabesken, wie sie etwa in Boulez *Marteau sans maître* (1954) auftauchen und von Nono als in einem zugleich rhetorisch wie auch politischen



Sinn als „regressiv“ gegeißelt wurden. Ein Gegenentwurf war das Festhalten an einer auf Gesten, Splitter oder Klangblöcke zusammengepressten punktuellen Musik, wie sie am Anfang der 1950er Jahre definiert worden war.

Lachenmann kritisierte noch 1960 Stockhausens *Gruppen* in diesem Sinne, wollte dann aber doch „mit dem selbst auferlegten ‚Regressionsverbot‘ dialektisch [umgehen]: Es entstand ein ‚a-punktuell‘es Werk, dessen vorsichtig, noch einmal quasi mit Herzklopfen entwickeltes figuratives Spiel – undenkbar bei meinem Lehrer, weil bei ihm konsequent ‚überwunden‘ und weit hinter sich gelassen – sich selber auslöschen wollte. Was ich zuvor nicht gelernt, sondern eher meiden gelernt hatte, wurde hier zugleich beschworen und gebannt“.

Es ging 1965 also darum, vorwärts zu kommen ohne einen Schritt zurück zu tun: Das *Streichtrio* ist ein Schritt zur Seite, der darin besteht, jedes Ereignis gewissermaßen anzudeuten, es nie zu wiederholen und die Musik sich permanent aus sich selbst heraus erfinden oder finden zu lassen. Die zwölftönigen Strukturen haben nichts von der ostentativen Strenge der seriellen Musik; meist erklingen innerhalb von zwei Takten die zwölf Töne der chromatischen Tonleiter, aber das Wiederholungsverbot ist aufgeweicht. Die rhythmische Vielfalt ist groß, und es herrschen nicht nur im Vergleich zum ersten betonten Schlag eines Taktes leicht vorweggenommene oder leicht nach hinten gerückte Figuren vor (jener rhythmische Stereotyp der seriellen Musik, der ihr den Anstrich eines Außer-Atems-Seins verlieh), es kommen auch solche vor, die auf dem festen Taktteil beginnen. Die Klangvielfalt ist groß. Der normale Vibrato-Klang (den Lachenmann später „philharmonisch“ nannte) ist nur einer unter vielen – Spielweisen wie pizzicato, sul tasto, sul ponticello, legno saltato, flautato, etc. sowie Übergänge zwischen ihnen werden dauernd benützt und bilden Konglomerate, die größtenteils die verschiedenen ‚Momente‘ der Form definieren. Das *Streichtrio* steht in dieser Hinsicht sowohl in der Tradition der durchgearbeiteten Kammer-

musik, trägt aber auch den Hörerfahrungen der zweiten Phase der seriellen Musik, der Klangkomposition und der elektronischen Musik, Rechnung.

Die Form erscheint nicht wie eine Konstruktion, die auf Symmetrien, Wiederholungen oder Variationen beruhte, sondern wie ein Fluss von aufsprudelnden und durch Generalpausen wieder gehemmten Energien. In der Partitur sind zwar drei Hauptteile mit eingerahmten Titeln bezeichnet: *Largo con brio*; *Tempo fluido, Distintissimo*; *Calmo sempre, Più largo*, was auf die Folie „Langsam/schnell/langsam“ schließen lassen könnte. Innerhalb dieser Teile kommen aber so zahlreiche Tempowechsel und so verschiedenartige Klangmomente vor, dass der Hörer als hauptsächlichen formalen Zug nur die deutliche Zersetzung im letzten Viertel des Stücks wahrnimmt (hier ab 8:56). Pausen, die einen ganzen Takt lang dauern, kommen einige Mal vor, wirken aber eher wie ein kurzes Verschnaufen, ein Überlegen („wie kann es weitergehen?“). Die Takte am Ende zersetzen hingegen die Musik durch Stille.

Das *Streichtrio* deutet in gewisser Hinsicht auf den Begriff des „Strukturklangs“ voraus, den Lachenmann in dem Text *Klangtypen der Neuen Musik* (1966) beschreibt: „Klanglicher und formaler Aspekt gehen bei ihm ineinander auf“ und er kann mit einem „Abtastprozess verglichen werden“. Aus dieser sich hier progressiv auflösenden Vorform eines solchen Strukturklangs treten kurzzeitig einzelne Instrumente (Geige, T. 43, Cello, T. 86) oder melodische Linien hervor (so von 7:49 bis 8:20 auf dieser CD). Aber die Musik lässt sich nirgends nieder, setzt immer neu an, läuft sich selbst voran. Sie ist zugleich lyrisch und nervös, sie zwingt sich zu einer fortsprudelnden Expressivität, die sich mehr im Bereich der Klangfarbe als dem der Tonhöhenstrukturen voll entfaltet.

Auch in der Phase der „musique concrète instrumentale“, in der Lachenmann beginnt, sozusagen ‚serial‘ zu komponieren, also Reihen, Konstellationen und Familien aus Geräuschklingen zu bilden, blieb diese Ausdruckskraft beste-

hen. Sie konnte politische Konnotationen annehmen (wie in *Air*) oder mehr subjektive, bekenntnishafte (wie in *Zwei Gefühle* oder den beiden anderen hier aufgenommenen Stücken), sie verhalf Lachenmanns Œuvre aber letztendlich zu einer Überzeugungskraft, die der Stringenz seiner theoretischen Überlegungen gleichkommt. Am Ende der 1980er Jahre zeichnete sich eine Erweiterung ab, die vielleicht als eine Auseinandersetzung mit der weit verbreiteten ‚postmodernen‘ Rückkehr zu tonalen Elementen verstanden werden kann. Lachenmann wollte nicht nur Alleinherrscher in dem Reich der Geräusche bleiben, sondern seine Techniken – eben die einer ‚Auseinandersetzung‘ – auch auf traditionelle Objekte wie melodische Gesten, Rhythmen und Akkorde anwenden.

Serynade (1998) konzentriert sich auf das Phänomen des Akkords und seines Verklingens. Lachenmann hat 1980 in „Filterschaukel“ (*Kinderspiel*) seine Technik des verdeckten Anschlags vorgeführt: Ein Cluster wird angeschlagen, einige Tasten dann hochgelassen, sodass aus dem dissonanten Klangpaket ein zweiter, weiterklingender Akkord herausgefiltert wird. Indem der Einschwingvorgang – der die Klangfarbe eines Tons bestimmt – kaschiert wird, wird auch der Klang des Klaviers verändert, das nun an eine elektronische Orgel erinnert. Mit dem Phänomen des „Ausklangs“ hatte Lachenmann in seinem gleichnamigen Klavierkonzert von 1985 gearbeitet: Es geht um die Idee eines gestaffelten Verklingens, indem zum Beispiel mit dem dritten Pedal stumme Akkorde selektiert werden, die dann von dem real gespielten Akkord zum Erklingen gebracht werden. In das Naturphänomen des Ausklangs wird also artifiziiell eingegriffen und es entspricht somit der Definition des „Kadenzklangs“ in dem bereits erwähnten Text von 1966, bei dem das Verklingen „charakteristisch geformt wird“.

Der Titel „Serynade“ erklärt sich aus dem Vornamen der Widmungsträgerin Yukiko Sugawara, dessen Y in die alte Genrebezeichnung – von der eher die Aura des stillen, nächtlichen Nachhorchens erhalten bleibt – hineinglitt. Lachenmann

arbeitet mit verschiedenen Klangkonglomeraten, mit Clustern, die auf weißen, auf schwarzen oder auf allen Tasten gespielt werden (also diatonischen, pentatonischen oder chromatischen Clustern), mit einem zehntönigen Akkord, der abwechselnd aus Sekunden und Terzen gebildet wird und einem achttönigen Akkord, der aus einer Schichtung von Terzen und Quartan besteht.¹ Die aus letzteren herausgefilterten Nachklänge sind somit oft tonale Gebilde, ein Dreiklang in erster oder zweiter Umkehrung. Manchmal werden die Akkorde auseinandergezogen und verbreiten sich über die gesamte Tastatur wie ein Lauffeuer, das schnell wieder erlischt.

Serynade hat einen statischen Zug, der von der immer wiederholten Grundgeste Anschlag/Ausklang herrührt. Wollte man eine weitere Unterscheidung Lachenmanns bewegen, so wäre das Stück mehr „Zustand“ als „Text“. So wie auch *Nun* (1997–99) erinnert es an eine Klanglandschaft, die durchmessen und abgemessen wird. Die Partitur bezeichnet sieben Abschnitte. In **A** (*Allegretto capriccioso*) wird die ganze Palette der Nachklangtechniken vorgestellt wie in einer Exposition. Das **B** (*Calmo, quasi misterioso*, ab 5:25) konzentriert sich auf ein einzelnes Objekt, eine kurze, dem Akkord vorgelagerte Note, die aber Teil von diesem ist – also quasi die Spiegelung einer Filterung. **C** (*quasi liberamente, leggieramente*) erinnert an **A**, beißt sich aber am Ende auf rasante Tonrepetitionen fest. Die Repetition bestimmt auch den folgenden Mittelteil, **D** (*a tempo*), der eine deutliche Dramatisierung bringt (ab 10:27). Obstinate fallen die Tontrauben mit ihren gestaffelten Nachklängen herunter; aus den vorgelagerten Noten (wie in **C**) werden nun Akkorde, und schließlich erwächst im tiefen Register eine aufsteigende, konkurrierende Reihe von Clustern, die sich ausbreitet, gegen die Akkorde ankämpft, ganz so, wie in einer klassischen Durchführung die Themen aufeinanderprallen konnten. Die Durchführung gerät hier in einen Engpass: Man vernimmt das Pedal, das perkussiv eingesetzt wird, indem es nach

oben schnappt und eine dumpfe Resonanz auslöst – der Nullpunkt des harmonischen Nachhalls. Teil **E** setzt neu mit Flageolett-Resonanzen an, die sich aus den stumm gehaltenen Tasten mit gleichzeitig kurz und hart angeschlagenen Tönen ergeben, hier im tiefen Register. Noch lauscht die Musik sich selber nach. **F** hat etwas von einer Befreiung der Körper-Energien – Arpeggios und Gesten aus dem ersten Teil werden wiederholt, sowie ein sich festbeißendes *martellato* im *ffff*, mündend in Friktionen auf den Umwicklungen der tiefsten Saiten. Der letzte Teil **G** (Andante calmo, hier ab 22:30), ist eine Art Wiederbelebung des Chorals, wie sie auch im achten Teil von *Allegro sostenuto* (als „Hymne“ bezeichnet) vorkommt. Die Musik entdeckt die horizontale Dimension wieder in Form einer sich selbst suchenden, auseinandergezogenen Melodie, deren Töne manchmal von leiseren, aber über der Note stehenden Akkorden oder von Nebentönen, die sich an ihnen reiben, begleitet wird. Verbunden wird hier ein hohes Pathos mit der Vorstellung einer melodischen Linie, deren Bestandteile – wie die Geräusche des hochschnappenden Pedals – nicht viel mehr sind als Resonanzauslöser.

Von diesem Pathos, nun gebrochen von einer ironischen Textkombination, zeugt auch **Got Lost**, Musik für hohen Sopran und Klavier (2008). Verwendet werden ein Vierzeiler von Nietzsche („Kein Pfad mehr!“; „Verloren bist du, glaubst du – an Gefahr“), eine Anzeige über einen verlorenen Wäschekorb („my laundry basket got lost“) der 2002 in einem Aufzug des Berliner Wissenschaftskollegs hing und ein Gedicht von Fernando Pessoa „Alle Liebesbriefe sind lächerlich“ (1935). „Drei nur scheinbar inkompatible Texte“, schreibt Lachenmann, „ihrer pathetischen, poetischen, profanen Diktion entkleidet, werden aus derselben Klangquelle, einer ‚wie auch immer‘ singenden Sopranstimme, in ein intervallisch ständig sich wandelndes Klang-, Hall- und Bewegungsfeld geschickt: rufend, verspielt, ‚trällernd‘, ariosoid lamentierend: Sie unterbrechen und durchsetzen einander und stecken so einen ihnen letztlich selbst fremden Raum ab, in

welchem wie in allen meinen Kompositionen Musik in ‚ausdrucks‘-loser Heiterkeit und so der diese drei Texte verbindenden transzendenten, gott-losen Botschaft des ‚ridicolas‘ bewusst über sich nachdenkt“.

Der erste Teil beruht ausschließlich auf dem Nietzsche-Text, der zweite auf dem Zettel im Aufzug, kombiniert mit Pessoa, der dritte Teil vermischt sie allesamt. Die zerlegten Texte lesen sich quasi gegenseitig, wobei semantische und phonetische Echos entstehen; so entsteht aus (Ab-)KRUND plus (Laund-)RY ein Verweis auf den Namen „Kundry“. ² Sie werden streckenweise polyphon mithilfe einer Hoquetus-Technik behandelt, wobei jede Schicht auf einem separaten Liniensystem steht. Der Hörer kann die Verse also entweder vorher lesen oder sich abfinden mit ihrer Brechung, mit der nur sprunghaften Beleuchtung des Sinns, der abgetastet wird von zwei ebenso absurden wie perfekten Geräuschmaschinen, dem Klavier und der Stimme. Die Verse und Sätze werden heranzoomt, vergrößert und gestreckt, die Eigenzeit der Sprache gedehnt, ganz wie der Ausschwingvorgang in *Serynade*. Zahlreiche Stimmaktionen sind für die beiden Solisten vorgeschrieben – Flüstern, Ein- und Ausatmen, quasi Pfeifen, Hauchen mit mehr oder weniger weit geöffnetem Mund, Gaumenschnalzen usw., während im Klavierpart alle in *Serynade* angewendeten Spieltechniken wiederkehren. So entstehen oft ‚Reime‘ zwischen Klavier und Stimme, etwa in T. 28, wo schnelle Repetitionen (auf t/k) von einem Glissando über die Vorderkanten der Tasten gespiegelt werden. Der Gesangspart – um nicht zu sagen, die Stimmlandschaft – schwankt hin und her zwischen virtuosem Gesang und schlecht singbarem Material, das aber zum vokalen hinübergezogen werden soll: Die Konsonanten, heißt es im Vorwort der Partitur, „die im Alltag relativ unauffällig artikuliert werden, müssen in diesem Werk ebenso präsent und durchdringend an der Klanggestaltung beteiligt werden wie die gesungenen Töne“, selbst auf Kosten einer „natürlichen Artikulation“. Die Kadenz des Soprans

besteht so aus lauter Geräuschen, aus einem „Wangentätscheln“, bei dem Tonhöhen angedeutet werden.

Got Lost erinnert weniger an einen Liederzyklus als an die Tradition der *Lettera amorosa* (Monterverdi) und der Gesangszene, in der eine (meist verlassene) Frauenfigur wie Ariadne, Medea oder Dido ihr Leid klagt, oft in der halb gesungenen, halb gesprochenen Form des Melodrams. Diese Gattung thematisiert also das Warten, hier auf die Rückkehr des geliebten Mannes. Lachenmanns Stück thematisiert es noch in einem anderen Sinn, als Suche nach dem richtigen Weg – die Pausen, das Anhalten sind charakteristisch für das Stück und der Ausdruck „Kein Pfad“ kehrt mehrfach wieder, zuletzt bei der „erstarren“ Musik am Ende.³ Hier ist es der Komponist, der auf der Suche nach der richtigen Musiksprache unterwegs zu sein scheint – die Suche hat hier einen poetologischen Sinn, in der Tradition von Mahlers *Fischpredigt* als ironischem Selbstporträt („lass ihn reden“, sagen die Fische und schwimmen weiter) oder Schönbergs Zitat von „Oh du lieber Augustin, alles ist hin“ im 2. Streichquartett.

Wichtiger noch scheint eine anagogische Bedeutung, die die Expressivität der Werke andauernd anklingen lässt. Der Mittelteil von *Serynade* mit seinen furchterregenden Klangblöcken lässt an eine Ästhetik des Erhabenen denken; die Melodie am Ende, die sich aus lauter Anschlägen zusammensetzt, wirkt auch wie eine Reihe von Rufen, die an Herders Definition des Klangs als einer Stimme erinnert, die aus dem Inneren der Körper hervorbricht.⁴ Lachenmanns Wortspiel „Got lost/gottlos“ deutet darauf hin, dass jener den Musikern „selbst fremde Raum“ auch im religiösen Sinne zu verstehen ist. Die zerfurchte und suchende Musik ist erhaben im Sinne von Kant – das Erhabene erweckt die Ideen (nicht Begriffe) von Gott und Freiheit, also auch von der Nichtigkeit des Menschen, Begrenztheit, der der Künstler mit einem produktiven Spiel von Ironie, Erfindungsreichtum und Befragung zu entkommen sucht.

1 Vgl. die Analyse von Didier Gigue, „L’Ars subtilior de Helmut Lachenmann. Une incursion dans l’univers sonore de *Serynade*“, in: *Filigrane*, 14 (2011), auf <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=230>, Stand 11/2017

2 Vgl. Rainer Nonnenman, „Bilder-Sturm-Flut. Helmut Lachenmanns *GOT LOST* zwischen Ikonen, Ikonoklassismus und Selbstbildnis“, in: *Helmut Lachenmann. Musik mit Bildern?* Hrsg. von Matteo Nanni und Matthias Schmidt, München, 2012, S. 141–169, hier S. 157.

3 Nonnenmann, a.a.O., S. 160.

4 Johann Gottfried Herder: *Kalligone*, Weimar, 1955, S. 35.

Die Sopranistin **Yuko Kakuta**, geboren in Himeji, Japan, studierte Gesang in Osaka und in Kyoto sowie an der Universität der Künste in Berlin. Bei den Festspielen in Aix-en-Provence debütierte Kakuta als Hermia (*A Midsummer Night's Dream*). 2002/03 erhielt sie ein Festengagement an der Staatsoper Hannover, seit 2006/07 ist sie Mitglied des Ensembles der Staatsoper Stuttgart. Kakuta hatte ihre erste moderne Rolle in *Al gran sole carico d'amore* von Luigi Nono (Regie: Peter Konwitschny) und war Solistin in der zeitopern-Produktion *GOT LOST* mit Musik von Helmut Lachenmann (Staatsoper Stuttgart). Sie sang die erste Titelpartie in Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* an der Deutschen Oper Berlin, bei der Ruhrtriennale, am Teatro Colón in Buenos Aires, an der Oper Frankfurt und beim Spoleto Festival in den USA. Kakuta sang erstmals die Lieder von Toshio Hosokawa (Uraufführung) in Santiago de Com-



postella und im Concertgebouw Brugge sowie die Königin der Nacht an der Komischen Oper Berlin und der Oper Leipzig. Yuko Kakuta gastierte als Solistin in Helmut Lachenmanns *Got Lost* beim SWR Freiburg, NDR Hamburg und der Salzburger Biennale, beim Schönberg-Institut in Wien, bei den Darmstädter Ferienkursen, an der Oper Frankfurt und dem Spoleto Festival in den USA. Zu ihrem Repertoire gehören neben der Königin der Nacht Rollen wie Musetta in *La Bohème*, Rosina in *Il Barbiere di Seviglia*, Morgana in *Alcina*, Despina in *Così fan tutte* oder Waldvogel in *Siegfried* und Susanna in *Le Nozze di Figaro*. 2016 erfolgte die Ernennung zur Kammersängerin. – www.yukokakuta.com

Yukiko Sugawara wurde in Sapporo, Japan, geboren, wo sie zunächst bei Michiko Endo Klavier studierte. Darauf folgten Studien bei Aiko Iguchi am Toho Music College (Tokio) und bei Hans Erich Riebensahm in Berlin. In Köln erhielt sie unter Aloys Kontarsky ihr Diplom als Konzertpianistin. Yukiko Sugawara gewann zahlreiche internationale Preise, darunter den Kranichsteiner Musikpreis. Sie führt Kurse und Workshops durch und nimmt an renommierten europäischen Festivals teil, u. a. an den Donaueschinger Musiktagen, dem Festival ECLAT in Stuttgart, bei Mouvement – Musik im 20. Jahrhundert, Saarbrücken, bei der Ruhrtriennale, beim Holland Festival, den Berliner Festwochen, der



Biennale Berlin, dem Festival d'Automne Paris, Warschauer Herbst, der Münchner Musica Viva, dem Huddersfield Music Festival, Archipel Genf, Ars Musica Brüssel, AVANTI!-Festival Porvoo, Finnland, Music Factory Bergen, ebenso wie in Chicago, New York, Tokio, Kioto und den Akiyoshidai Musical Days. Als Solistin konzertiert Yukiko Sugawara mit Dirigenten wie Sylvain Cambreling, Peter Eötvös, Emilio Pomàrico, Lucas Vis, Peter Hirsch, Peter Rundel, Lothar Zagrosek, Hans Zender und Pierre Boulez. Im Bereich der Kammermusik hat sie in verschiedenen Formationen gespielt, so im von ihr gegründeten Trio Accanto, mit der Sopranistin Yuko Kakuta, als Duo mit der Geigerin Tomoko Kiba und als Piano-Duo mit Tomoko Hemmi. Zahlreiche Aufnahmen belegen ihre kammermusikalische und solistische Arbeit. Ihre Interpretation von Helmut Lachenmanns *Serynade* erhielt 2001 den Preis der deutschen Schallplattenkritik.

Das **ensemble recherche** macht Musikgeschichte. Mit rund 600 Uraufführungen seit der Gründung 1985 hat das Ensemble die Entwicklung der zeitgenössischen Kammer- und Ensemblesmusik entscheidend mitgestaltet. Impulse werden gesetzt mit Konzerten, Musiktheater, Kursen für Komponisten und Instrumentalisten, Produktionen zum Hören und Sehen, mit Kinder- und Jugendklangprojekten, der „Klangpost“ und der gemeinsam mit dem Freiburger Barockorchester veranstalteten Ensemble-Akademie Freiburg. Das neunköpfige Solistenensemble bestimmt mit seiner eigenen dramaturgischen Linie das internationale Musikleben mit. Im Repertoire sind Klassiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts, Impressionisten wie Expressionisten, Komponisten der Zweiten Wiener und der Darmstädter Schule, Spektralistin und experimentierfreudige Avantgardisten der Gegenwartskunst. Rund 50 CDs hat das ensemble recherche veröffentlicht, sie wurden mehrfach ausgezeichnet mit internationalen Preisen, u. a. dem Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik und dem Diapason d'Or. Das ensemble recherche wird vom Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg und vom Kulturamt der Stadt Freiburg institutionell gefördert. – ensemble-recherche.de

An Aesthetic of the Sublime

Lachenmann's "musique concrète instrumentale" and beyond

Helmut Lachenmann is often associated with the "musique concrète instrumentale" that he developed during the middle years of his career. The pieces on this recording, however, were written both before and after this particular aesthetic phase. The point of departure for these ideas (as Lachenmann put it in 1970) is sound itself "as the characteristic result and signal of its mechanical origin and the more or less economical use of the energy required to produce it." Noise-like instrumental sounds are examined for similarities and contrasts. They are also cataloged: categories and families are created as the foundation of a kind of motivic development using noises and sounds. In Lachenmann's *String Trio* from 1965, this aesthetic shift has not yet taken place, although questions concerning the nature of the composer's material hang audibly in the air; the listener can no longer reliably identify this material in traditional thematic structures (as with Schoenberg) or in starkly reduced melodic or metrical gestures (as with Webern). Lachenmann describes this trio as one of his "attempts at liberation from the relatively anti-figurative or, to put it more politely, 'non-figurative' compositional practices of my beloved – but also hated – teacher, Luigi Nono." (Lachenmann studied for two years with Nono in Venice.) Nono's largely negative teaching method, based on prohibitions, focused on the elimination of what he called "tonal cells": remnants of melodies, trills, ornaments, or arabesques that are still present, for example, in Boulez's *Marteau sans maître* (1954), and which Nono condemned as both rhetorically and politically "regressive". One alternative was the adherence to a disjunct (*punktuell*) type of music – made up of gestures, fragments, or blocks of sound – that had been defined in the early 1950s.

Lachenmann criticized Stockhausen's *Gruppen* in Nono's sense in 1960, but he nevertheless felt the need "to deal with this self-imposed 'regression ban' in a dialectical way: the piece that arose was 'non-disjunct' [*a-punktuell*], with the cautious figuration (developed with a racing heart, as it were) wanting to erase itself – unthinkable for my teacher, who had systematically 'transcended' and left behind such things. What I had not learned to do, but instead had learned to avoid, was here both conjured and banished at the same time."

Lachenmann's task in 1965, therefore, was to move forward without moving back; the *String Trio* was a step to the side that consisted of seeming to imply every event, never repeating anything, and letting the music permanently find or discover itself. The twelve-tone structures have none of the ostentatious strictness of serial music; the twelve notes of the chromatic scale usually appear in the course of two measures, but the stricture on repetition is loosened. There is great rhythmic variety, including not only the kind of slightly delayed or anticipated figures that gave serial music its stereotypically breathless aspect, but also figures beginning directly on the beat. There is also a rich variety of sounds. The normal vibrato sound of the string instruments (which Lachenmann later called "philharmonic") is only one possibility among many. Playing instructions such as pizzicato, sul tasto, sul ponticello, legno saltato, flautato, as well as the transitions between them, are used constantly, creating conglomerates that largely define the various "moments" of the form. Lachenmann's *String Trio* belongs to the tradition of through-composed chamber music, but it also acknowledges the developments of the second phase of serial music, as well as "sound composition" and electronic music.

The form does not seem to be based on symmetry, repetition, or variation, but is instead a flow of energies that bubble up and are then restricted by general pauses. Although three main sections are indicated in the score (with the titles

Largo con brio; Tempo fluido, Distintissimo; Calmo sempre, Più largo – suggesting a “slow/fast/slow” structure), there are so many tempo changes and different sound events that the only primary structural element the listener can recognize is the obvious disintegration in the final section of the piece (here from 8:56). There are a number of rests lasting an entire measure, but their effect is like a short pause for the piece to catch its breath and ask itself, “How can this now go forward?” In the measures at the very end, on the other hand, the music dissolves into silence.

Lachenmann's *String Trio* anticipates to some degree the concept of “structural sound” that he described in the essay “Klangtypen der Neuen Musik” [Types of Sound in New Music] in 1966: “The aspects of sound and form merge”, something that can be compared to “a process of feeling one's way.” In the trio, the sounds of individual instruments (violin in m. 43, cello in m. 86) or melodic lines (from 7:49 to 8:20 on this CD) briefly emerge out of this progressively dissolving early form of “structural sound”. However, the music never really settles; it continually begins anew, and seems to be running ahead of itself. It is lyrical and nervous at the same time, forcing itself into a continuing expressivity that unfolds more in the realm of sound color than pitch structures.

This expressive power remained present in Lachenmann's *musique concrète instrumentale* phase, when he began to compose “serially” with noise-like sounds – using this material to construct rows, constellations, and family groups of sounds. This expressivity could have political connotations (as in *Air*) or a more subjective, confessional character (as in *Zwei Gefühle* [Two Feelings] or the two other pieces on this CD); its presence gave Lachenmann's works a persuasive strength able to match the strictness of his theoretical considerations. From the end of the 1980s, there was a gradual expansion and opening in Lachenmann's musical language, perhaps in reaction to the widespread “post-

modern" return to tonal elements. He did not want to remain an isolated master in the realm of noise, but instead to employ his techniques – particularly that of "analytic consideration" – to traditional materials like melodic gestures, rhythms, and chords.

Serynade (1998) concentrates on the nature of chords and the decay of their sounds. In "Filterschaukel" [Filter Swing] from *Ein Kinderspiel* [Child's Play], written for piano in 1980, Lachenmann introduced his technique of the hidden attack. First, a cluster is played, and then certain keys are released, so that out of a dissonant bundle of sound a second chord emerges and continues to sound. Since this second chord has no audible attack (which influences our perception of the sound quality of a pitch), the sound of the piano is also altered and now resembles that of an electric organ. Lachenmann also worked with the concept of fade and decay in *Ausklang* [Fading], his piano concerto from 1985. The idea is to create a gradation of steps in the decay of the sound by, for example, silently selecting chords to be sustained by the middle pedal that are then made to sound by the chord that is actually played. This is an artificial intervention into the natural phenomenon of decay, corresponding to the definition of "cadential sound" in the 1966 essay mentioned earlier, where the fading of the sound is deliberately "formed in a characteristic way."

The spelling of the title *Serynade* came from the name of the pianist to whom the work is dedicated, Yukiko Sugawara. The Y in her name became part of the traditional genre description, and the piece retains the aura of a quiet nocturnal serenade. Lachenmann works with various sound conglomerates: diatonic, pentatonic, or chromatic clusters (played on the white keys, black keys, or all keys); a ten-note chord made up of alternating seconds and thirds; and an eight-note chord made up of layers of thirds and fourths.¹ The fading sounds filtered out of these chords are thus often tonal constructions: triads in first or sec-

ond inversion. Sometimes the chords stretch out and move across the entire keyboard, like a wildfire that rapidly expands and then just as quickly dies out.

Serynade has a static quality resulting from the repeated basic gesture: attack/decay. To invoke another of Lachenmann's distinctions, this work is more a "condition" than a "text". As in his piece *Nun* [Now] from 1997–99, it is like a sound landscape that is traversed and measured. The score is divided into seven sections. In section **A** (*Allegretto capriccioso*), the entire palette of decay and fading techniques is presented as in an exposition. Section **B** (*Calmo, quasi misterioso* – from 5:25) concentrates on a single element: a short note just before the chord that nevertheless belongs to it – the mirror of one of Lachenmann's filtering processes, so to speak. Section **C** (*quasi liberamente, leggiaramente*) recalls **A**, but becomes fixated on rapid pitch repetitions near the end. Repetition also characterizes the following middle section, **D** (*a tempo*), which is significantly more dramatic (from 10:27). The tone clusters (with their gradations of decay) fall obstinately from above, anticipatory notes turn into chords (as in section **C**) and, finally, a competing series of clusters rises up from the low register – spreading out and battling against the chords, much like the clash of themes in a classical development section. However, this development encounters an obstacle: one hears the sound of the pedal, which is used percussively, snapping up and producing a dull resonance – the point of absolute zero for the harmonic decay. In section **E**, the flageolet resonances return, produced by silently depressed keys at the same time as short and hard attacks on other notes, here in the low register. The music still seems to be listening to itself. Section **F** provides a kind of liberation of the music's physical energy. Arpeggios and gestures from the first section are repeated, as well as an obsessive *martellato* marked *ffff*. At the end, we hear frictions produced on the wrapped portions of the lowest strings. The final section, **G** (*Andante calmo* – here from 22:30), is a kind of

reanimation of the chorale heard previously in the eighth part of *Allegro sostenuto*, where it is called "Hymne". The music rediscovers the horizontal dimension with a drawn-out melody that seems to be searching for itself, its pitches sometimes accompanied by softer chords placed above the melody notes or by dissonant neighboring pitches. There is a sense of great pathos about this melody, whose elements – such as the sounds of the pedal being released – are little more than the initiators of resonance.

Got Lost, for high soprano and piano (2008), is also characterized by this sense of pathos, though it is somewhat mitigated here by an ironic combination of texts. Lachenmann used four lines from Nietzsche ("Kein Pfad mehr!" „Verloren bist du, glaubst du – an Gefahr" ["No path anymore!" "You are lost, if you believe – in danger"]), a note found in 2002 in an elevator at the Berlin Institute for Advanced Study ("My laundry basket got lost."), and a poem by Fernando Pessoa ("Todas as cartas de amor são ridículas" [All Love Letters Are Ridiculous], 1935). Lachenmann has written, "Three only seemingly unrelated texts, stripped of their lofty, poetic, or mundane diction, are all presented by the same sound source – a soprano voice singing 'any old way' – and sent into a constantly changing intervallic field of sound, resonance, and movement: playful, calling, lilting, or with *arioso*-like lamentation. The texts interrupt each other and intermingle, staking out a space that is in the end foreign even to themselves, a space in which – as in all my compositions – the music reflects consciously on itself with non-'expressive' cheerfulness and the transcendental, god-less sense of the 'ridículas' shared by the three texts."

The first part of the piece is based entirely on the Nietzsche text, the second uses the notice in the elevator as well as the Pessoa poem, and the third section combines them all. We perceive the fragmentary texts in relation to one another. For example, (Ab-)KRUND plus (Laund-)RY results in an oblique refer-

ence to the name “Kundry”.² The texts are sometimes treated polyphonically using a hocket technique, with every layer given a separate staff in the score. The listener has the choice of reading the texts in advance or accepting the fragmentation that only occasionally illuminates their meaning, which is explored by two absurd yet perfect noise machines: the piano and the voice. The composer zooms in on the verses and sentences, enlarging and stretching them; the natural durations of the language are extended, like the fading of the sound in *Serynade*. Numerous vocal effects are indicated in both the voice and piano parts: whispering, inhaling, exhaling, whistling, clicking, and breathing noises with the mouth open to various degrees. In addition, all the techniques employed in *Serynade* are used in the piano part. This often creates “rhymes” between the piano and voice, as in measure 28, where fast vocal repetitions (on t and k) are mirrored by a glissando on the edges of the piano keys. The vocal part – or rather, the vocal landscape – fluctuates between virtuoso singing and relatively non-idiomatic material that is pulled into the vocal realm. The score indicates that consonants “not articulated particularly clearly in daily life should be produced in a manner equal to that of the sung notes”, even at the expense of a sense of “natural articulation”. The soprano’s cadenza consists of noises whose pitch level is only implied.

Got Lost is reminiscent less of a song cycle than of the tradition of *Lettera amorosa* (Monteverdi) and dramatic vocal scenes where (usually abandoned) female figures like Ariadne, Medea, or Dido lament their fate – often in the half-spoken, half-sung form of the monody melodrama. This genre dealt with the process of waiting: in the case of the figures mentioned above, waiting for the return of an absent lover. Lachenmann’s piece deals with this theme in another way as well: as a search for the right path. The pauses and the process of stopping and waiting are characteristic of the piece; the words “Kein Pfad” [no path]

appear repeatedly, also in the “frozen” music at the end.³ Here, it is the composer who seems to be searching for the proper musical language – a search that also has a poetological aspect, in the tradition of ironic self-portraits exemplified by Mahler’s “Sermon to the Fish” (“Let him talk,” say the fish, who swim on), or Schoenberg’s quotation of “Oh du lieber Augustin” in his Second String Quartet.

The expressive character of the work continually suggests an even more significant spiritual or anagogic interpretation. The middle section of *Serynade*, with its fearsome blocks of sound, suggests an aesthetic of the sublime. The melody at the end, consisting only of attacks, seems like a series of cries reminiscent of Herder’s definition of sound as a voice from the innermost realms of the body.⁴ Lachenmann’s play with the words “got lost” and “gottlos” [godless] suggests that the space “foreign even to [the musicians] themselves” must also be understood in a religious sense. This jagged and searching music is sublime in Kant’s sense – the sublime awakens the ideas (but not necessarily the terminology) of God and freedom, as well as an awareness of the insignificance of man and the limitations that an artist attempts to escape through a productive play with irony, ingenuity, and questioning.

Martin Kaltenecker

English translation by John Patrick Thomas and W. Richard Rieves

1 See Didier Gigue’s analysis, “L’Ars subtilior de Helmut Lachenmann. Une incursion dans l’univers sonore de *Serynade*”, in: *Filigrane*, 14 (2011), <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=230>. Web. 23 Nov. 2017

2 See Rainer Nonnenmann, “Bilder-Sturm-Flut. Helmut Lachenmanns *GOT LOST* zwischen Ikonen, Ikonoklasmus und Selbstbildnis”, in: *Helmut Lachenmann. Musik mit Bildern?* Edited by Matteo Nanni and Matthias Schmidt, Munich, 2012, pp. 141–169, here p. 157.

3 Nonnenmann, loc. cit., p. 160.

4 Johann Gottfried Herder: *Kalligone*, Weimar, 1955, p. 35.

The soprano **Yuko Kakuta**, born in Himeji, Japan, studied singing in Osaka and Kyoto as well as in Berlin. At the festival in Aix-en-Provence Kakuta gave her debut as Hermia (*A Midsummer Night's Dream*). In 2002/03 she received a permanent engagement with the Hanover State Opera and since 2006/07 has been a member of the ensemble of the Stuttgart State Opera. Kakuta was soloist in *Al gran sole carico d'amore* by Luigi Nono (directed by Peter Konwitschny) and in the zeitoper production *GOT LOST* with music by Helmut Lachenmann in the Stuttgart State Opera. She sang the title role in Lachenmann's *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* at the Berlin Deutsche Oper, Ruhrtriennale, the Teatro Colón in Buenos Aires, the Frankfurt Opera and the Spoleto Festival in the USA. Kakuta sang the world premiere of Toshio Hosokawa's lieder in Santiago de Compostella and at the Concertgebouw Brugge as well as Queen of the Night at the Berlin Komische Oper and the Opera Leipzig. Yuko Kakuta gave guest performances as a soloist in Helmut Lachenmann's *Got Lost* at SWR Freiburg, NDR Hamburg, Salzburg Biennale, the Schönberg Institute in Vienna, Darmstadt Ferienkurse, Frankfurt Opera and the Spoleto Festival. Her repertoire includes roles such as Queen of the Night (*The Magic Flute*), Musetta (*La Bohème*), Rosina (*Il Barbiere di Siviglia*), Morgana (*Alcina*), Despina (*Così fan tutte*), Waldvogel (*Siegfried*), Susanna (*Le Nozze di Figaro*). In 2016 she was appointed Kammersängerin. – www.yukokakuta.com

Yukiko Sugawara was born in Sapporo, Japan, where she first studied piano with Michiko Endo. She later studied with Aiko Iguchi at the Toho Music College in Tokyo and with Hans Erich Riebensahm in Berlin. In Cologne, she studied with Aloys Kontarsky and received her concert diploma. Yukiko Sugawara has been the recipient of numerous international awards, including the Kranichstein Music Prize. She teaches special courses and workshops, and is a frequent guest performer at prestigious European festivals such as the Donaueschingen Festival, the Holland Festival, the Huddersfield Music Festival, Ruhrtriennale, Festival d'Automne (Paris), Warsaw Autumn, Musica Viva (Munich),

Berliner Festwochen, Biennale Berlin, Festival ECLAT (Stuttgart), Mouvement – Music in the 21st Century (Saarbrücken), Archipel (Geneva), Ars Musica (Brussels), AVANTI! (Porvoo, Finland), and Music Factory Bergen. She has also performed in Chicago, New York, Tokyo, Kyoto, and at the Akiyoshidai Festival. As a soloist, Yukiko Sugawara has performed with conductors such as Sylvain Cambreling, Peter Eötvös, Emilio Pomàrico, Lucas Vis, Peter Hirsch, Peter Rundel, Lothar Zagrosek, Hans Zender, and Pierre Boulez. She has performed chamber music with various ensembles including the Trio Accanto, of which she is a founding member. She has also appeared with soprano Yuko Kakuta, violinist Tomoko Kiba, and pianist Tomoko Hemmi. Numerous recordings document her work as a soloist and chamber musician. Her interpretation of Helmut Lachenmann's *Serynade* received the German Record Critics' Award in 2001.

The **ensemble recherche** makes music history. With over 600 first performances since its founding in 1985, the ensemble has played a major role in shaping the development of contemporary chamber and ensemble music. Stimuli have been created with concerts, musical theatre, courses for composers and instrumentalists, sight-and-sound productions, sound projects for children and youths, Klangpost ("Sound Post"), and the Ensemble Academy Freiburg (organised jointly with the Freiburg Baroque Orchestra). The nine-strong ensemble of soloists helps define the international music scene with its own dramaturgical line. Its repertoire includes classics of the late 19th century, Impressionists and Expressionists, composers of the Second Viennese and Darmstadt Schools, the Spectralists and the experimental avant-gardists of the contemporary arts. The ensemble recherche has released about 50 CDs, many of which have been awarded international prizes including the annual German Record Critics' Award ("Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik") and the Diapason d'Or. The ensemble recherche is institutionally sponsored by the Ministry of Science, Research and Art of Baden-Wuerttemberg and the Cultural Office of the City of Freiburg. – ensemble-recherche.de

Helmut Lachenmann (* 1935)

- 1 Got Lost**
Musik für hohen Sopran und Klavier
Music for high soprano and piano (2007/08)
Text: Friedrich Nietzsche und/and Fernando Pessoa
27:05
Yuko Kakuta, Sopran | Yukiko Sugawara, Klavier
- 2 Streichtrio**
String Trio (1965)
11:44
trio recherche:
**Melise Mellinger, Violine | Barbara Maurer, Viola |
Åsa Åkerberg, Violoncello**
- 3 Serynade**
Musik für Klavier
Music for piano (1997/98)
29:31
Yukiko Sugawara, Klavier
68:25

© Breitkopf & Härtel (1, 3) | © Edition Modern (2)



v. l. n. r.: Barbara Maurer, Melise Mellinger, Åsa Åkerberg

1: Eine Produktion des Südwestrundfunks, 2016 / Lizenziert durch SWR Media Services GmbH

2–3: Eine Koproduktion mit dem Südwestrundfunk, 2017

Aufnahmen: 18.–19. Januar 2016 (1), 17. März 2017 (2), 1.–2. März 2017 (3), Hans-Rosbaud-Studio des SWR, Baden-Baden

Redaktion: Bernd Künzig / Tonmeister (1, 3), CD-Master: Toygun Kirali / Tonmeister (2): Helmut Hanusch / Tontechnik: Ute Hesse, Robert Müller und Norbert Vossen

Cover: Karl Bohrmann, *Rote Bäume*, 1996, 19,5 cm hoch x 20,1 cm breit, Collage, Ölkreide auf rotem chinesischem Papier, signiert oben Mitte, Courtesy Nachlass Karl Bohrmann

WERGO Design: hj.kropp [www.artional.de] | Booklet-Layout und Redaktion: Ulrike Bretz-Faust

Fotos: Giovanni Dainotti (S. 3), Martin Sigmund (S. 11), Dirk Kittelberger (S. 12), Maurice Korbel (S. 25)

All texts © SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH | Manufactured in Austria · Printed in Austria

© + © 2018 WERGO, a division of SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH, Mainz, Germany

WERGO · Postfach 36 40 · 55026 Mainz · Germany | service@wergo.de · www.wergo.de

 WERGO

helmut lachenmann

- 1 **got lost**
music for high soprano and piano 27:05
 - 2 **streichtrio**
string trio 11:44
 - 3 **serynade**
music for piano 29:31
- 68:25

yuko kakuta, soprano (1)
yukiko sugawara, piano (1, 3)
trio recherche:
melise mellinger, barbara maurer, åsa åkerberg (2)

 SWR2

DDD

LC 00846

1: Eine Produktion des Südwestrundfunks, 2016 | Lizenziert durch SWR Media Services GmbH
2-3: Eine Koproduktion mit dem Südwestrundfunk, 2017
© + © 2018 WERGO, a division of SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH, Mainz, Germany | www.wergo.de
WERGO · Postfach 36 40 · 55026 Mainz · Germany | Manufactured in Austria · Printed in Austria
Eine ausführliche Information liegt bei. Detailed information enclosed.



WERGO

Helmut Lachenmann | Got Lost | Streichtrio | Serynade

WER 7367 2

WERGO

Helmut Lachenmann | Got Lost | Streichtrio | Serynade

WER 7367 2