



ELENA MENDOZA (*1973)

Díptico (2004)

for clarinet, saxophone, violoncello,
piano and percussion

1 I. 8:58

2 II. 5:56

3 **Breviario de espejismos** (2005) 8:10
Referencia al Capricho Nr. 6
"Nadie se conoce" de Francisco de Goya
for guitar solo

4 **Akt Zeichnung** (2005) 8:07
for baritone, contrabass clarinet, trumpet,
trombone, violin, violoncello and piano
(with electronic amplification)
Text: Julio Cortázar

1-2 **ensemble recherche**

3 **Jürgen Ruck** guitar solo

4 **Guillermo Anzorena** baritone • **ensemble mosaik** • **Enno Poppe** conductor

5-7 **Konrad von Coelln** • **Christoph Rabbels**

8 **Duo 10**

9-12 **Aperto Piano Quartet**

Contra-dicción (2001)

for two violas

5 I. No hay 3:16

6 II. Caminos, hay 3:36

7 III. Que caminar 4:34

8 **Lo que nunca dijo nadie** (2004) 5:05
for violin and guitar
Text: Ángel González

Nebelsplitter (2008)

for piano, violin, viola and violoncello

9 I. 5:16

10 II. 4:27

11 III. 2:22

12 IV. 4:19

TT: 62:08

ensemble recherche

Shizuyo Oka	clarinet
Marcus Weiss (guest)	saxophone
Åsa Åkerberg	violoncello
Klaus Steffes-Holländer	piano
Christian Dierstein	percussion

ensemble mosaik

Christian Vogel	contrabass clarinet
Nathan Plante	trumpet
Matthias Jann	trombone
Chatschatur Kanajan	violin
Mathis Mayr	violoncello
Ernst Surberg	piano

Duo 10

Susanne Zapf	violin
Hubert Steiner	guitar

Aperto Piano Quartet

Frank-Immo Zichner	piano
Gernot Süßmuth	violin
Stefan Fehlandt	viola
Hans-Jakob Eschenburg	violoncello

La indeterminación de las cosas La compositora Elena Mendoza

Rainer Pöllmann

Niebla es el título de la obra más reciente de Elena Mendoza para el teatro musical, una pieza clave para comprender a la compositora. La obra versa sobre el ser y el volverse extraño, sobre cómo la percepción se torna nebulosa y se desvanecen las certezas, incluida la de la propia identidad. La compositora describe *Niebla* como un “cuestionamiento permanente de realidades”. Y el plural no es gratuito. Si ya la realidad misma sólo existe en la pluralidad de las percepciones individuales, la obra vuelve a cuestionar estas “realidades”, que ya previamente han pasado por filtros anatómicos, síquicos y vivenciales, confundiendo nuevamente, entretejiéndolas para crear un des-orden artísticamente estructurado, que finalmente permitiría llegar a una especie de “conocimiento”. Un conocimiento de las realidades en las que nos movemos, las ilusiones que cultivamos, pero también de las posibilidades que éstas nos brindan.

Las irritaciones en la percepción de la realidad fascinan a la compositora Elena Mendoza. Insiste en “dejar las cosas en la indeterminación” en vez de enfocarlas con una precisión inadecuada que las privaría de su encanto y también de su expresividad polidimensional. Equívocos, desplazamientos de tiempo y espacio, identidades borrosas – he ahí algunos de sus intereses como compositora.

En *Niebla* cristalizan en una obra de gran formato los temas que siempre le habían interesado. Los títulos de obras anteriores dan testimonio de estos intereses. *Nebelsplitter* (Astillas de niebla) se llama una pieza, *Breviario de espejismos* otra. Encontramos *Contextos*, *Contextos-Juegos* y contradicciones (*Contra-dicción*). Hasta una obra de teatro musical infantil lleva el nombre nada inocente *Yo soy tú*.

Influenciada por el *humanismo*, corriente de la filosofía española que, según ella, pone en primer plano “al ser humano en todos sus aspectos vitales, racionales e irracionales”, Elena Mendoza entiende su música también como expresión de un pensamiento filosófico. Afirma que no le es posible hacer una distinción entre el arte y la filosofía, y a ésta va asociada la literatura, por lo que el verbo, el *logos* tiene una importancia extraordinaria dentro de su obra musical.

Tan versada en la literatura hispana como en la alemana (cursó estudios de filología alemana en su Sevilla natal) ha musicalizado textos del escritor argentino Julio Cortázar, quien en sus relatos siempre exploraba los límites entre realidad y ficción, y del poeta español Ángel González, un representante de la “Generación del 50”, así como un poema de Hans Magnus Enzensberger. El denominador común de los autores mencionados es su compromiso político, ya fuese contra Franco en España, Perón en Argentina o el anquilosamiento social en la República Federal de Alemania. Y así, en la selección de los poetas, Elena Mendoza se revela como una compositora con conciencia política, aunque se abstiene de adscribirse a posiciones concretas.

Porque la lógica y el *logos* no son fines en sí mismos. Elena Mendoza es una compositora decididamente no ideo-lógica. Muestra de ello es su proceso de formación con maestros tan distintos como Manfred Trojahn y Hanspeter Kyburz. Gracias a su libertad e independencia interior no se ha convertido en imitadora de ninguno de ellos. Al menos en su obra no encontramos huellas de ningún tipo de desgarramiento interior.

Aunque escoge poetas y textos con una clara y meditada intención, éstos se vuelven “irreconocibles” durante el proceso compositivo – desaparecen en la *niebla*, por decirlo así. En *Lo que nunca dijo nadie* ambos músicos emiten sílabas, a veces solamente sonidos, del poema de Ángel González; las palabras no se entienden – y sin embargo están presentes. Asimismo, al principio de *Akt Zeichnung*, el texto de Julio Cortázar solamente es susurrado, y estos susurros y murmullos dan lugar a una ambivalencia, un difuminado de los contornos, que es mucho más expresivo y poético de lo que sería la dicción clara de una “musicalización” literal.

Por supuesto “dejar las cosas en la indeterminación” de ninguna manera implica una indeterminación en el proceso de composición. Elena Mendoza trabaja con suma precisión. Sólomente sobre una base de perfección racional en su estructura musical, puede emerger el momento irracional al que aspira.

Hasta ahora, Elena Mendoza ha compuesto pre-

ferentemente piezas para ensemble, música de cámara y obras para pequeños conjuntos. Sus obras son más bien breves: incluso la obra de teatro musical *Niebla* se compone de 25 escenas individuales, claramente separadas. Sin embargo, hasta en las piezas solistas y para dúo, la notación es extremadamente densa, cada detalle es relevante, cada parámetro está definido en cada instante. Y precisamente una gran cualidad de esta compositora es que su música, en el momento de la escucha, apenas deja traslucir su alta densidad constructiva.

Por muy complejas que sean las realidades que la compositora explore, y por muy complejos que resulten a veces procesos musicales como la permutación o la variación – para el oyente su música siempre es “inteligible”, según Arnold Schönberg uno de los criterios más importantes para juzgar la calidad de una composición. Se trata, por supuesto, de una inteligibilidad que a menudo engaña conscientemente al oyente. En un mundo donde no existen las evidencias ni las certezas, nuestra percepción es siempre un juego de ilusiones (o quizás mejor: un caleidoscopio). Flotante, centelleante, aérea– así suena su música, en la que además lo cómico y lo absurdo desempeñan un papel central. Cuestionar la realidad es para Elena Mendoza un acto de racionalidad, que, sin embargo, lejos de explicar o de desencantar analíticamente, “embruja” para iniciarnos en un conocimiento más profundo.

Jugar con realidades Acerca de la música de Elena Mendoza

Markus Böggemann

Lo más liberador del arte es que le hace a uno
dudar de que exista.

Miguel de Unamuno, *Niebla*

Quien juega, se mueve en otras realidades. El juego, estructurado por sus propias reglas, de transcurso abierto y desenlace incierto, ofrece “posibilidades de un presente extraordinario” (Martin Seel): jugar es poblar una imaginación.

La composición como juego – esto es más que una metáfora. Pone en primer plano el aspecto actuacional, el “hacer arte”, y refleja además un impulso esencial en la obra de la compositora Elena Mendoza: “Componer significa entre otras cosas crear una serie de elementos constructivos propios y un conjunto de reglas, para luego comenzar a jugar. Este jugar por un lado tiene un componente lúdico, por otro lado entra en esferas más profundas: es también invención de la realidad.”

El arte es por tanto un lugar donde es posible esbozar de forma lúdica realidades con derecho propio, desarrollarlas y anularlas de nuevo, un lugar donde la realidad que nos rodea se ve súbitamente confrontada con realidades alternativas. En su música, Elena Mendoza pone en práctica este proyecto con delicadeza y énfasis, extraordinaria musicalidad y rigor estructural. Parte por un lado de la necesidad formal de crear una unidad global que a su vez sea variada en el detalle, y por otro

lado de una reflexión sobre la categoría compleja del “sonido”. El primer movimiento de *Díptico*, por mencionar un ejemplo, se basa en el trabajo con células rítmicas y grupos de sonidos, los cuales, sin embargo, en lugar de predeterminar la estructura sirven como un primer inventario de material. Su selección y su realización sonora se moverán luego sutilmente entre una serie de contrarios: entre sonido y ruido, gesto individual y superficie sonora, movimiento estacionario y dirigido, pulsación clara y desaparición de los contornos rítmicos. Estas dicotomías definen la gama de decisiones de la compositora, mas no las decisiones concretas; son las reglas establecidas por ella para un juego que el oyente percibe siempre de forma transparente pero nunca previsible.

La obra *Díptico* fue compuesta en el marco del proyecto *Tres miradas sobre Machaut* del ensemble *Taller Sonoro*, que combinaba la *Messe de Notre Dame* de Guillaume de Machaut con creaciones contemporáneas. Las técnicas compositivas del *Ars Nova* eran por tanto un punto de partida establecido, si bien para Mendoza el interés reside en su libre aplicación, no en su –supuesto– rigor. Cuando alguna vez las emplea de forma estricta, es por consideraciones dramáticas, para llegar a un punto culminante mediante una estructura repetitiva. Este manejo de procedimientos técnicos al servicio de una organización dramática nos remite al carácter teatral de la música de Mendoza, que está presente incluso en obras de plantilla mínima, como en el *Breviario de espejismos*, para guitarra sólo, compuesto por encargo del guitarrista Jürgen Ruck para formar parte de su proyecto *Caprichos Goyescos*. La ta-

rea de componer una pieza para guitarra inspirada en uno de los Caprichos de Francisco de Goya da pie a Mendoza a desarrollar una escena de gran virtuosismo (basada en el grabado n° 6. “Nadie se conoce”), caracterizada tanto por la negación de la comunicación y el continuo malentendido, como por la transformación repentina e imperceptible de una determinada cualidad sonora en otra.

Tal actitud narrativa, que se nutre de la tensión producida por la otredad/alteridad, también se pone de manifiesto -a varios niveles- en la obra *Akt Zeichnung*: según la compositora, una cuestión fundamental en la obra es la integración de la voz en un conjunto instrumental, la búsqueda de una vía estéticamente coherente de tratar musicalmente el lenguaje en el contexto de la abstracción instrumental, cuestión que se ve agravada por la presencia física, corporal del cantante como foco de atención. Creación preliminar para su ópera *Niebla* (inspirada en la obra de Miguel de Unamuno), el título *Akt Zeichnung* (nota del traductor: Akt = desnudo / acto) juega con un doble significado: la subdivisión de una ópera en actos y el dibujo del cuerpo humano. Integrando la voz en el ensamble -en el sentido muy concreto de hacer hablar a los instrumentistas y también en el sentido más sutil de duplicar los ritmos hablados en las líneas canónicas de las partes instrumentales- la obra no solamente se balancea en el límite entre el sonido incorpóreo del conjunto instrumental y la presencia física de la voz, sino que enfatiza y hace palpable este límite como tensión dramática fundamental. Y precisamente el texto de Julio Cortázar en que se basa la obra (*Rayuela, capítulo*

80), salvando las distancias, hace referencia a ese límite: “Duele pensar que vamos delante de este cuerpo, pero que la delantera es ya error y rémora y probable inutilidad.”

La teatralidad va siempre asociada a la presencia de figuras distinguibles, ya sean los actores mismos o los gestos, roles y personajes representados. En este espacio presencial es donde actúa la música de Elena Mendoza – incluso allí donde se reduce a una expresión tan mínima como en *Contra-dicción* para dos violas. Su separación en el espacio (la indicación musical dice: “Los músicos se colocan uno frente a otro en ambos extremos de la sala. El público se sienta entre ellos.”) solamente acentúa lo que ya está contenido en la música: un juego de caracteres exactamente definidos que se distancian, aproximan y confunden en un diálogo de dicción y contra-dicción – todo ello a menudo en el umbral de lo audible y aprovechando todas las posibilidades tímbricas de los instrumentos. Y sí, efectivamente el Nono tardío está presente: como evocación, no como cita. En *Lo que nunca dijo nadie* para violín y guitarra hay figuras y sonidos similares. A su carácter latente de cuasi-lengua je se añade en esta pieza la lengua hablada en sí misma, repartida entre los dos músicos y reducida a sílabas. Esto podría considerarse como una interpretación del texto de Ángel González (*Ahí, donde fracasan las palabras*) que trata justamente de lo inefable. Más importante es, sin embargo -como en *Akt Zeichnung*- la integración de voz hablada y sonido, de gesto instrumental y vocal. Por otro lado, Mendoza domina el arte de la transición, de transformar una figura sonora o motívica en otra, a través de

7

Vln. *pizz* arco *sf* *c.l.b.* *gitt.* *pizz* *c.l.b.* *gitt.* *sf*

Vla. *c.l.b.* *gitt.* *arco*

Vc. *c.l.b.* *gitt.* *sf* *pizz mit Nagel* *sf*

Pno. *sf* *cres. molto*

ff

Vln. *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Pno. *f* *p*

20

12

Vln. *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Pno. *pp*

21

♯ Mini Podal two

mínimas diferencias – como un juego de realidades contrastantes que parecen imbricarse unas en otras: Lo que era una superficie sonora estática se convierte en línea dirigida, lo que era una sílaba individual se convierte de repente en figura instrumental de ritmo discontinuo.

Tales duplicaciones y multiplicaciones son más que una mera técnica compositiva, son un programa estético, como se pone de manifiesto en el cuarteto con piano *Nebelsplitter* (Astillas de niebla), la obra más reciente de esta grabación. Si *Akt Zeichnung* puede considerarse como estudio preliminar para *Niebla*, *Nebelsplitter* es el epílogo instrumental de la ópera: se compone en parte de material tomado de la obra escénica, especialmente una serie de figuras marcadas que aparecen en los cuatro movimientos, y cuya función formal, no obstante, se vuelve cada vez más ambigua. En mutaciones permanentes entre sonidos de parámetros definidos y ruidos difusos,

aprovechando impulsos mínimos para confundirse entre sí y reaparecer transformados, estos elementos ponen en escena un juego de máscaras e identidades que se extiende también al nivel tímbrico: El empleo de sonidos de fricción producidos por baquetas, vasos y cepillos en el interior del piano, convierte el teclado de improviso en un instrumento de cuerda. Mediante este trabajo con el sonido se exploran los límites entre lo conocido y lo desconocido, lo primario y lo derivado, al igual que mediante la forma de la obra: Los cuatro movimientos están concebidos como comentarios mutuos. Corrigiéndose constantemente entre ellos, inventan realidades sonoras para en seguida entrecruzarlas. Lo que un movimiento plantea, el otro lo cuestiona. Como siempre en la música de Elena Mendoza, abren un horizonte que hace posible trasladar al mundo de los sentidos una cuestión filosófica: ¿Es la realidad visible más real que la realidad ficticia del juego ?

⑤

Bariton
 Kontrabaß
 klarinette
 Trompet
 Posaune
 Violine
 Violoncello
 Klavier

die Nitz
 hat
 oder
 oder den Kopf ge-sch-schnitten
 o-der den Kopf ganz-schön ha-be
 o-der wenn

2/4 4/4 4/4 4/4

pp sf sf pp

Ped *Ped

⑥

Bariton
 Kontrabaß
 klarinette
 Trompet
 Posaune
 Violine
 Violoncello
 Klavier

ha-be
 o-der
 wenn ich mir
 die Nitz
 wenn
 wenn ich
 ge-re-de
 sich
 sich
 die
 Ne-jel
 Rein-schneiden
 schneiden
 o-der wenn ich bin-schleichen

4/4 4/4 4/4 4/4 4/4 4/4

pp sf sf pp

(Ped)- *

Elena Mendoza, Akt Zeichnung, T. 5-8

Die Unbestimmtheit der Dinge Die Komponistin Elena Mendoza

Rainer Pöhlmann

Niebla heißt das jüngste Werk Elena Mendozas für das Musiktheater, ein Schlüsselwerk zum Verständnis dieser Komponistin. Es geht darin um das Fremdsein und Fremdwerden, um das Verschwimmen der Wahrnehmung, es geht darum, wie Gewissheiten, auch die der eigenen Identität, vage werden.

Als ein „fortwährendes Infragestellen von Wirklichkeiten“ – so hat die Komponistin selbst *Niebla* beschrieben. Man beachte den Plural. Schon die Realität existiert nur in der Vielfalt der individuellen Wahrnehmung, und auch diese durch anatomische, psychische und erfahrungsgesättigte Filter gegangenen „Wirklichkeiten“ werden von ihr noch einmal in Frage gestellt, durcheinandergewirbelt, ineinander geschoben, um endlich in einer künstlerisch geformten Un-Ordnung so etwas wie „Erkenntnis“ zu erlauben. Eine Erkenntnis über die Wirklichkeiten, in denen wir uns bewegen, über die Illusionen, die wir über uns hegen, aber auch über die Möglichkeiten, die diese Wirklichkeiten für uns bieten.

Es sind die Irritationen der Realität, die die Komponistin Elena Mendoza faszinieren. Sie legt Wert darauf, „Dinge in ihrer Unbestimmtheit zu belassen“ und nicht durch eine unangemessene Scharfzeichnung ihres Zaubers, aber eben auch ihrer polydimensionalen Aussagekraft zu berauben. Verwirrungen, Verschiebungen in Zeit und Raum, das Verschwimmen der Identitäten – das

ist ihr Anliegen als Komponistin.

In *Niebla* hat zur großen Form gefunden, was die Komponistin lange schon beschäftigt. Die Titel ihrer Werke legen davon beredt Zeugnis ab. *Nebelsplitter* heißt eines dieser Werke, es gibt ein *Breviario de espejismos*, also ein Brevier der Luftspiegelungen, Zusammenhänge (*Contextos*, *Contextos-juegos*) werden ebenso thematisiert wie Widersprüche (*Contra-dicción*), und selbst ein Kindertheater trägt den alles andere als harmlosen Titel *Ich bin du*.

Geprägt vom *humanismo*, einer Strömung der spanischen Philosophie, die, so Elena Mendoza, „den Menschen mit allen seinen rationalen und irrationalen Seelenkräften in den Vordergrund“ stelle, versteht sie Musik immer auch als Ausdruck philosophischen Denkens. Sie könne nicht unterscheiden zwischen Kunst und Philosophie, sagt sie, aber neben die Philosophie tritt gleichberechtigt die Literatur und so kommt dem Wort, dem *logos*, in ihrer Musik eine außerordentlich große Bedeutung zu.

Gleichermaßen bewandert in der spanischsprachigen wie der deutschen Literatur (in ihrer Heimatstadt Sevilla studierte sie auch Germanistik), vertonte sie Texte des argentinischen Schriftstellers Julio Cortázar, der in seinen Erzählungen immer wieder die Grenzen zwischen Realität und Fiktion auslotete, oder des spanischen Dichters Ángel González, eines Vertreters der „Generación del 50“, ebenso wie ein Gedicht von Hans Magnus Enzensberger. Gemeinsam ist den erwähnten Literaten, dass sie sich auch politisch engagierten, sei es gegen Franco in Spanien, gegen Perón in Argentinien oder gegen die verkrusteten Verhält-

nisse in der Bundesrepublik Deutschland. Und so zeigt sich in der Wahl der Dichter Elena Mendoza auch als politisch akzentuierte Komponistin – obwohl sie sich eindeutiger Stellungnahmen enthält. Denn Logik und *logos* sind nicht Selbstzweck. Elena Mendoza ist eine dezidiert un-ideologische Komponistin. Wofür schon ihre Ausbildung spricht. Als sie nach Deutschland kam, studierte sie bei so unterschiedlichen Lehrern wie Manfred Trojahn und Hanspeter Kyburz. Das ging nur, indem sie sich eine innere Freiheit und Unabhängigkeit bewahrte, die sie davon abhielt, zum Adepten des einen oder des anderen zu werden. Spuren innerlicher Zerrissenheit sind in ihrem Werk jedenfalls nicht zu finden.

So bewusst die Dichter und Texte gewählt sind, so sehr werden sie im Laufe des Kompositionsprozesses „unkenntlich“ gemacht – sie verschwinden gewissermaßen im Nebel. In *Lo que nunca dijo nadie* stoßen die beiden Interpreten die einzelnen Silben, oft nur Laute des Gedichts von Ángel González, mühsam heraus, die Worte sind nicht zu verstehen – und doch sind sie gegenwärtig. Und auch in *Akt Zeichnung* wird der Text von Julio Cortázar zunächst nur gewispert, und dieses Wispern und Flüstern erzeugt eine Uneindeutigkeit, ein Verschwimmen der Konturen, das viel eindrucksvoller, viel poetischer ist als es die klare Diktion einer inhaltsbezogenen „Vertonung“ sein könnte. „Dinge in ihrer Unbestimmtheit zu belassen“ bedeutet natürlich keineswegs, auch im kompositorischen Prozess unbestimmt zu bleiben. Elena Mendoza ist eine außerordentlich präzise arbeitende Komponistin. Erst aus der rational gesteuerten Perfektion des musikalischen Satzes schält

sich das erstrebte irrationale Moment heraus. Bislang hat Elena Mendoza vornehmlich für kleinere Besetzungen komponiert, Kammermusik- und Ensemblewerke stehen im Vordergrund. Ihre Werke sind eher kurz – selbst das abendfüllende Werk *Niebla* ist gegliedert in 25 einzelne, voneinander deutlich abgesetzte Szenen – , aber auch in Solo- oder Duo-Stücken ist der Notentext ausgesprochen dicht, jedes Detail ist wichtig, jeder Parameter zu jedem Zeitpunkt definiert. Es gehört zu den Qualitäten dieser Komponistin, dass ihre Musik im Moment des Erklingens von der konstruktiven Dichte nur ahnen lässt.

So komplex die Wirklichkeiten, die sie musikalisch fasst, so komplex mitunter auch das musikalische Verfahren der Permutation oder Variation – für den Hörer ist ihre Musik immer in hohem Maße „fasslich“, für Arnold Schönberg bekanntlich eines der wichtigsten Kriterien bei der Komposition guter Musik. Es handelt sich dabei freilich um eine Fasslichkeit, die den Hörer mitunter ganz bewusst in die Irre führt. In einer Welt, in der es keine Selbstverständlichkeiten, keine Gewissheiten oder gar Wahrheiten mehr gibt, ist auch unsere Wahrnehmung ein ständiges Vexierspiel (oder vielleicht besser: ein Kaleidoskop). Schwebend, flirrend, schwebend leicht – so klingt ihre Musik, und nicht zuletzt das Komische und das Absurde spielen darin zentrale Rollen. Die Wirklichkeit in Frage zu stellen ist auch bei Elena Mendoza ein Akt der Aufklärung, aber es ist kein Decouvrieren, keine analytische Ent-Zauberung – sondern, ganz im Gegenteil, eine klangliche Ver-Zauberung im Sinne einer tieferen Erkenntnis.

Spiel mit Wirklichkeiten Zur Musik von Elena Mendoza

Markus Böttgermann

Das Befreiendste an der Kunst ist, dass sie einen
an seiner Existenz zweifeln lässt.

Miguel de Unamuno, *Niebla*

Wer spielt, bewegt sich in anderen Realitäten. Von je eigenen Regeln strukturiert, offenen Ablaufs und ungewissen Endes, bietet das Spiel „Möglichkeiten einer außergewöhnlichen Gegenwart“ (Martin Seel): Spielen heißt eine Imagination bewohnen.

Komponieren als Spiel – das ist mehr als eine Metapher. Es rückt den Handlungsaspekt, das Kunst-Machen in den Vordergrund und benennt einen essentiellen Antrieb auch im Schaffen der Komponistin Elena Mendoza: „Komponieren heißt auch, sich selbst einen Baukasten und ein Regelwerk zusammenzustellen, um anschließend damit zu spielen. Dieses Spielen ist auf der einen Seite ein ‚Ludus‘, geht aber auch in tiefere Schichten hinein, es ist eben auch Wirklichkeitsfindung.“

Kunst also als der Ort, an dem Realitäten eigenen Rechts spielerisch entworfen, gesetzt und wieder kassiert werden können; als Ort, an dem, was uns als Wirklichkeit umgibt, sich plötzlich mit Alternativen konfrontiert sieht: Die Musik Elena Mendozas realisiert dieses Projekt mit Leichtigkeit und Emphase, mit außergewöhnlichem Klangsinn und struktureller Konsequenz. Ausgangspunkte bilden für sie dabei zum einen die Forderung nach Vielgestaltigkeit im Detail bei übergeordneter Kohärenz,

zum anderen ein Denken in der komplexen Kategorie „Klang“. So beruht beispielsweise der erste Satz von *Díptico* auf der Arbeit mit vordefinierten rhythmischen Zellen und Tonhöhengruppen, die jedoch nicht zur Prädeterminierung der Struktur, sondern als Materialfundus dienen. Ihre Auswahl und klangliche Erscheinung wird dabei bestimmt von einer Reihe fein abgestufter Gegensätze: zwischen Ton und Geräusch, Einzelklang und Fläche, stationärer und gerichteter Bewegung, klarer Pulsation und Verschwimmen der rhythmischen Konturen. Diese Gegensatzpaare definieren den Entscheidungsraum, in dem sich die Komponistin bewegt, nicht aber die konkreten Entscheidungen, sie sind die selbst gesetzten Regeln in einem Spiel, das dem Hörer immer transparent, nie aber voraussehbar entgegen tritt.

Díptico entstand im Zusammenhang mit dem Projekt *Tres miradas sobre Machaut* des Ensembles *Taller Sonoro*, das die Aufführung von Guillaume de Machauts *Messe de Nostre Dame* mit zeitgenössischen Kompositionen kombinierte. Der Bezug auf Techniken der *Ars nova* war somit gegeben, wobei für Mendoza der Reiz in der Freiheit ihrer Anwendung liegt, nicht in ihrer – vermeintlichen – Strenge. Kommt es doch einmal zu ihrer strikten Handhabung, dann geschieht das aus dramaturgischen Erwägungen, zur Schürzung des Knotens durch eine repetitive Struktur. Diese Handhabung technischer Verfahren als Mittel dramatischer Gestaltung verweist auf den musiktheatralischen Grundzug von Mendozas Komponieren. Er tritt auch in reduziertester Besetzung zutage, so im *Breviario de espejismos*, einem Auftragswerk des Gitarristen Jürgen Ruck

im Rahmen seines Projekts *Caprichos Goyescos*. Dessen Vorgabe, unter Bezugnahme auf eines der *Caprichos* Francisco de Goyas ein neues Werk für Gitarre zu schreiben, dient Mendoza als Anlass für eine hochvirtuose Szene (in Anlehnung an Goyas Nr. 6: „Nadie se conoce“), die verweigerte Kommunikation und wechselseitiges Missverstehen ebenso einschließt wie das plötzliche unmerkliche Umschlagen einer wohldefinierten klanglichen Qualität in eine andere.

Solch eine sich aus der Spannung eines Anderseins/Anders sein speisende erzählerische Haltung wird in dem Stück *Akt Zeichnung* gleich auf mehreren Ebenen thematisiert: Im Mittelpunkt, so die Komponistin, stand dabei die Suche nach Möglichkeiten, die Singstimme in ein Instrumentalensemble zu integrieren, die Frage nach dem ästhetisch schlüssigen Umgang mit – durch die körperliche Gegenwart des Sängers noch zusätzlich fokussierter – Sprache im Kontext der instrumentalklanglichen Abstraktion. Bereits im Hinblick auf ihre Oper *Niebla* (nach Miguel de Unamuno) geschrieben, spielt schon der Titel *Akt Zeichnung* mit der Doppelbedeutung von

musikdramatischer Entität und Exponiertheit des menschlichen Körpers. Durch das Hineinholen der Stimme in das Ensemble – im sehr konkreten Sinne der sprechenden Instrumentalisten ebenso wie im subtilen einer Verdoppelung der Sprachrhythmen durch kanonisch geführte Instrumentalstimmen – balanciert das Werk nicht bloß auf dem Grat zwischen körperlosem Ensembleklang und physischer Präsenz der Stimme, es zeichnet

ihn auch nach, macht ihn als dramaturgische Grundspannung erfahrbar. Und der dem Stück zugrunde liegende Text von Julio Cortázar (*Rayuela*, Kapitel 80) hebt, mutatis mutandis, just darauf ab: „Es tut weh, zu denken, daß wir diesem Körper voraus sind, daß aber dieses Voraussein bereits ein Irrtum und ein Hemmschuh ist“.

Theatralität ist an die Gegenwart distinkter Gestalten gebunden, seien es die der Akteure oder die der verkörperten Gesten, Rollen, Figuren. In diesem Gegenwartsraum agiert die Musik von Elena Mendoza – auch dort, wo sie sich so sehr zurücknimmt wie in *Contra-dicción* für zwei Bratschen. Deren räumliche Trennung (die Spielanweisung



Nadie se conoce – Francisco de Goya

lautet: „Die Spieler stehen sich gegenüber, jeder an einem Ende des Saales. Das Publikum sitzt dazwischen“) macht nur noch stärker erfahrbar, was in der Musik schon angelegt ist: ein Spiel präzise umrissener Charaktere, ihr Sich-voneinander-Absetzen, Annähern und Ineinander-Übergehen im Wechsel von Rede und Gegen-Rede (*Contradicción*) – das alles häufig genug an der Grenze der Hörbarkeit und unter Ausnutzung aller zur Verfügung stehenden klanglichen Möglichkeiten der Instrumente. Und ja, der späte Nono spielt eine Rolle: als Beschwoener, nicht als Zitiertes.

Lo que nunca dijo nadie für Violine und Gitarre kennt ähnliche Klänge und Gestalten. Zu deren latenter Sprachhaftigkeit tritt hier aber noch gesprochene Sprache hinzu, aufgeteilt auf die beiden Spieler und auf Silbengröße zerkleinert. Das kann, wer will, als Entsprechung zum Text von Ángel González (*Ahí, donde fracasan las palabras*) deuten, der das Unaussprechliche zum Thema hat; entscheidender aber ist, wie in *Akt Zeichnung*, die Integration von Sprache und Klang, von instrumentalem und vokalem Gestus. Dazu kommt Mendozas Kunst des Übergangs, das Umschlagen einer klanglichen oder motivischen Gestalt in eine andere über kleinste Differenzen – auch dies ein Spiel mit Wirklichkeiten, die, voneinander grundverschieden, ineinander zu fallen scheinen: Was eben noch statische Klangfläche war, das ist nun ein gerichteter Lauf, was eben noch eine einzeln herausgestoßene Silbe, wird im nächsten Moment zur diskontinuierlichen rhythmischen Instrumentalfigur.

Solche Doppel- und Mehrgesichtigkeit ist nicht nur kompositorische Technik, sie ist auch ästhe-

tisches Programm, zumal im Klavierquartett *Nebelsplitter*, dem jüngsten Werk dieser Aufnahme. Lässt sich *Akt Zeichnung* als Vorstudie zu *Niebla* verstehen, so bildet *Nebelsplitter* das instrumentale Nachspiel zum Musiktheaterstück: Es beruht in Teilen auf Material des Bühnenwerks, insbesondere auf einer Auswahl prägnanter Gestalten, die in allen vier Sätzen wiederauftauchen, deren Status aber zunehmend verunklart wird. Permanent zwischen parametrisch fixiertem und geräuschhaft-diffusum Klang changierend, durch kleinste Anstöße ineinander kippend und in anderer Form wieder auftauchend, inszenieren sie ein Spiel um Maskierung und Identität, das auf der klangfarblichen Ebene seine Fortsetzung findet. Die Verwendung von Wisch- und Reibeklängen, erzeugt durch den Einsatz von Schlägeln, Gläsern und Bürsten im Klavierinnenraum, macht aus dem Tasten- unversehens ein Saiteninstrument. Diese Arbeit am Klang lotet ebenso die Grenzen zwischen Bekanntem und Unbekanntem, Primärem und Abgeleitetem aus, wie es auf der Ebene der Großform der Fall ist. Die vier Sätze sind als wechselseitige Kommentare angelegt; ständig einander berichtigend, erfinden sie klangliche Realitäten und durchkreuzen sie zugleich wieder: was der eine setzt, das stellt der andere in Frage. Wie Elena Mendozas Musik generell, halten sie so einen Horizont offen, in dem die philosophische Frage, ob denn die „reale Wirklichkeit“ tatsächlich einen höheren Realitätsgehalt habe als die fiktive Wirklichkeit des Spiels, sinnlich erfahrbar wird.

Akt Zeichnung

Wenn ich mir gerade die Nägel geschnitten oder den Kopf gewaschen habe, oder wenn ich beim Schreiben so ein Kollern in meinem Magen höre, habe ich wieder das Gefühl, mein Körper sei hinter mir zurückgeblieben (nicht daß ich in den Dualismus zurückfalle, aber ich unterscheide zwischen mir und meinen Nägeln), und wenn der Körper anfängt, nicht mehr recht mitzumachen und zuviel oder zuwenig wird. Anders gesagt: wir hätten längst eine bessere Maschine verdient (...). Es tut weh zu denken, daß wir diesem Körper voraus sind, daß aber dieses Voraussein bereits ein Irrtum und ein Hemmschuh ist, denn diese Nägel, dieser Nabel, ich meine etwas anderes, beinahe Unfaßbares: nämlich daß die „Seele“ (mein nicht-Nägel-Ich) die Seele eines nicht existierenden Körpers ist. Vielleicht hat die Seele den Menschen in seiner körperlichen Entwicklung vorwärtsgestoßen, aber sie hat es satt, immer nur zu ziehen und zu schieben, und geht ihren Weg nun alleine weiter. Kaum tut sie zwei Schritte o weh! geht die Seele kaputt, weil ihr wirklicher Körper nicht existiert und sie einfach fallen läßt, plaff. Die Ärmste geht nach Hause zurück usw., aber das ist nicht, was ich eigentlich Na schön.

Aus: Julio Cortázar, *Rayuela*, Kapitel 80 (1963)

Deutsche Übersetzung: Fritz Rudolf Fries (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1981)

Lo que nunca dijo nadie

Poeta de lo inefable.

Logró expresar finalmente
lo que nunca dijo nadie.

Lo condenaron a muerte.

Ángel González, *Ahí, donde fracasan las palabras*

Aus: *Palabra sobre palabra* (Antologie)

Seix Barral, Barcelona, 1986

The Uncertainty of Things The Composer Elena Mendoza

Rainer Pöllmann

Niebla is the title of Elena Mendoza's most recent work of music theater, and it is a key to understanding her as a composer. It is a work that deals with being a stranger, with becoming a stranger, and with the blurring of perception, a work that explores how certainties, also that of one's own identity, become vague.

"A continual questioning of realities" – the composer herself has described *Niebla* in this way. One should make note of the plural. Reality exists only in the multiplicity of individual perception, and the "realities" that have passed through the anatomical, psychical and experience-saturated filter are put into question again, scrambled, pushed into one another, before she finally allows something like "knowledge" to emerge in an artistically formed disorder. Knowledge of the realities in which we move, of the illusions that we maintain regarding ourselves, but also of the possibilities that these realities offer us.

The irritations of reality are what fascinate the composer Elena Mendoza. For her it is important to "leave things in their uncertainty," to avoid robbing them of their magic, and also of their poly-dimensional expressiveness, by drawing them wit an inappropriate exactness. Confusions, displacements in time and space, the blurring of identities: these are the things that she values as a composer.

In *Niebla* issues that have long preoccupied Mendoza have found their way to major form, and the titles of her works eloquently bear witness to these preoccupations: one of these works is entitled "Fog Splinters" (*Nebelsplitter*), and then there is a breviary of mirages (*Breviario de espejismos*). Contexts (*Contextos*, *Contextos-juegos*) are thematized, as are contradictions (*Contra-dicción*), and even a children's theater piece carries the anything but harmless title *Ich bin du*.

Influenced by *humanismo*, a movement in Spanish philosophy that according to Elena Mendoza puts in the foreground "the human being with all of his rational and irrational mental powers," she always understands music as being also an expression of philosophical thinking. She states that she cannot differentiate between art and philosophy, whereby literature takes its place in her work as an equal partner next to philosophy. Thus the word, the *logos*, is also accorded an extraordinary significance in this music.

Equally at home in the literature of both the Spanish and the German languages (she also studied German in her hometown Seville), Mendoza has set texts by authors such as the Argentinean Julio Cortázar, whose narrative work explores the boundaries between reality and fiction, or the Spanish poet Ángel González, one of the key figures of the "Generación del 50" group, as well as a poem by Hans Magnus Enzensberger. The aforementioned authors were all politically active, be it against Franco in Spain, against Perón in Argentina or against the ossified structures of the Federal Republic of Germany. In her selection of literature Mendoza shows that she is a politically accentu-

ated composer, although she refrains from clear pronouncements.

Logic and *logos* are not ends in themselves. Elena Mendoza is a decidedly un-ideological composer, as one can clearly appreciate in her education. When she moved to Germany she studied under teachers as disparate as Manfred Trojahn and Hanspeter Kyburz. This was possible because she maintained an inner freedom and independence, which kept her from becoming an adept of one or the other. One does not find traces of inner conflict in her work. While the authors and texts are selected with great care, the composition process makes them “unrecognizable” – they disappear into the fog. In *Lo que nunca dijo nadie* the two musicians expel individual syllables, often nothing more than phonemes, from the poem by Ángel González. The words cannot be understood, and yet they are present. In *Akt Zeichnung* the text by Julio Cortázar is at first only whispered, whereby this whispering gives rise to an ambiguity, a blurring of contours, that makes a far greater impression and is more poetic than the clear diction of a content-oriented “setting” could ever be.

“Leaving things in their uncertainty” does not, of course, imply any uncertainty in the compositional process. Elena Mendoza is an artist who works with exceptional precision. It is only from a rationally controlled perfection of the musical fabric that the element of irrationality begins to emerge.

Until now Mendoza has primarily composed for smaller ensembles. Her works tend to be short, and even the evening-filling work *Niebla* is divided into twenty-five clearly delimited scenes. But even in solo pieces or duets the scores are remarkably

dense: every detail is important, and every parameter is defined precisely at every point in time. One of this composer’s great qualities is that in the moment of the music’s sounding the listener can at most suspect the constructive density behind it.

Despite the complexity of the realities that Elena Mendoza delves into musically, and also the high degree of complexity often found in the musical procedures of permutation and variation, the listener still finds the music “comprehensible” (*fasslich*), to cite a well-known criteria that Arnold Schoenberg found essential in composing good music. This is, of course, a comprehensibility that quite intentionally misleads the listener. In a world in which there are no longer any forgone conclusions, no certainties or even truths, our perception is also a continual game of deception (or maybe it would be better to say a kaleidoscope). Floating, shimmering, whirring airily – this is how her music sounds, whereby one should not forget that the comic and the absurd play a central role. For Elena Mendoza, questioning reality is also an act of enlightening, but not an uncovering, not an analytic explaining away of all magic, rather, very much to the contrary, a sonic enchantment in the sense of a deeper form of knowledge.

Playing with Realities The Music of Elena Mendoza

Markus Böggemann

The most liberating thing about art is that it lets
one doubt one's own existence.

Miguel de Unamuno, *Niebla*

To play is to move in other realities. Structured by its own rules, with an open progression and uncertain end, play offers "possibilities of an extraordinary present" (Martin Seel): to play means to inhabit an imagination.

Composing as play – that is more than a metaphor. It puts the action, the making of art, in the foreground and emphasizes an essential driving force behind the work of the composer Elena Mendoza: "Composing also means putting together a set of building blocks and a set of rules and then playing with them. This play is a *ludus*, but it also goes into deeper levels; it is also a finding of reality."

Art is thus considered the place where realities subject to laws of their own can be designed, created and also discarded, a place where the reality surrounding us, sees itself suddenly confronted with alternatives. The music of Elena Mendoza realizes this project with lightness and emphasis, with an extraordinary sense for sound and structural consistency. Her points of departure are the demand for a multiplicity of form in detail under an overarching coherency and a thought process operating in the complex category "sound". The first movement of *Díptico*, for instance, is based on work with predefined rhythmic cells and pitch

groups. These are not a means of predetermining the structure, rather serve as a store of material. Their selection and aural manifestation is determined by a series of finely gradated oppositions: between tone and noise, individual sound and surface, stationary and directional movement, clear pulsation and the blurring of rhythmic contour. These oppositions define the space of decision in which the composer moves, but not the actual decisions themselves. They are the self-imposed rules that present themselves to the hearer in a game that maintains transparency while never becoming predictable.

Díptico was created in the context of the project *Tres miradas sobre Machaut* by the ensemble *Taller Sonoro*, which combined a performance of Guillaume de Machaut's *Messe de Nostre Dame* with contemporary compositions. The link to the techniques of *Ars Nova* was thus established from the beginning, the allure of which Mendoza finds in the freedom of their application and not in their – purported – rigor. When a strictness of hand can nonetheless be sensed in their use, it arises for reasons of dramatic development through a repetitive structure. Such applications of technical procedure as a means of creating dramatic form are an indication of the music-theatrical vein running through the whole of Mendoza's composition. This also becomes apparent in works of more reduced instrumentation, such as *Breviario de espejismos*, a piece commissioned by the guitarist Jürgen Ruck within the framework of his project *Caprichos Goyescos*. The task of writing a new work for guitar referencing one of Francisco de Goya's *Caprichos* provided Mendoza with an

occasion for writing a highly virtuosic scene (in reference to Goya's no. 6: "Nadie se conoce") that brings into play a refusal of communication and mutual misunderstanding as well as the sudden unnoticed turning of one well-defined sonic quality into another.

This sort of narrative position feeding on the tension "being different/different being" is thematized in the piece *Akt Zeichnung* on multiple levels. Of central importance, according to the composer, was the search for possibilities of integrating the singing voice into an instrumental ensemble, the question of an aesthetically convincing treatment of language – with the additional focusing thereon caused by the bodily presence of a singer – in the context of the abstraction of instrumental sound. As a composition already written looking ahead to her opera *Niebla* (after Miguel de Unamuno), *Akt Zeichnung*, even in its title, plays with the double meaning of music-dramatic entities and with the exposedness of the human body (Akt = act / nude). By bringing the voice into the ensemble – in the very literal sense of having the instrumentalists speak, but also in the more subtle doubling of speech rhythms in canonically organized instrumental voices – the work does not just balance on the precipitous ridge between disembodied ensemble sound and the physical presence of the voice: it also traces it, making it experienceable as an underlying dramaturgic tension. The text by Julio Cortázar upon which the piece is based addresses (*Rayuela*, chapter 80), *mutatis mutandis*, precisely this tension: "It hurts to think that we are ahead of this body, but that being ahead in this way is an error and an obstacle."

Theatricality is tied to the presence of distinct forms, be they those of the protagonists or those of embodied gestures, rules, figures. The music of Elena Mendoza operates in this space of the present moment – also in those cases where she assumes as distanced a position as she does in *Contra-dicción* for two violas. The spatial separation of the two instrumentalists (the performance direction specifies: "The musicians stand facing each other, one at each end of the hall. The audience is seated in between.") makes even more tangible that which is already established in the music: the play of precisely outlined characters, their differentiation of themselves from one another, how they approach and merge into one another in an alternation of statement and counterstatement (*Contra-dicción*). And yes, the late Nono plays a role: as one who is conjured up, not as one who is quoted. *Lo que nunca dijo nadie* for violin and guitar knows similar sounds and forms. But here latent speechfulness is joined by actual spoken language, which is divided between the two musicians and broken down into syllables. If one would like, one can interpret this as a correspondence with the text by Ángel González (*Ahí, donde fracasan las palabras*), whose theme is the unspeakable. More decisively, however, it is an integration of speech and sound, of vocal and instrumental gesture. Here one can also appreciate Mendoza's artfulness in shaping transitions, the way a sonic or motivic form turns into another through the smallest alterations – this also being a play with realities, which seem so different and yet fall together and merge: that which was a static sound surface is suddenly a traceable run; that which was uttered

as a lone syllable is in the next moment a discontinuous rhythmic instrumental figure.

Such two-facedness is not only a compositional technique: it is an aesthetic program, for instance in *Nebelsplitter*, the most recent work on this recording. If *Akt Zeichnung* is understood as a study for *Niebla*, then *Nebelsplitter* represents an instrumental postlude to the music-theater piece. Parts of it are based on material from the dramatic work, particularly on a selection of concise forms that reappear in all four movements, but whose status becomes increasingly unclear. Perpetually oscillating between parametrically fixed sonic material and diffuse noise, they engage in a game involving masking and identity, which is continued on the level of tone color. The use of sounds created by wiping and rasping, produced through the imple-

mentation of mallets, glasses and brushes in the piano's interior, unexpectedly transforms the keyboard instrument into a stringed instrument. This direct work with sound explores the boundaries between the known and the unknown, between the primary and the derivative, whereby this exploration is continued on the level of overall form as well. The four movements are conceived as reciprocal commentaries; continually correcting one another, they invent sonic realities only to cross them out again. That which one sets down is immediately queried by the other. In this way they keep a horizon open, as the music of Elena Mendoza generally does, translating into sensuous experience the philosophical question of whether "real reality" in fact has a higher reality content than the reality of play.

Lo que nunca dijo nadie

Elena Mendoza-López, 2004

♩ = 92

Violine

Gitarre

VI.

Gt.

VI.

Gt.

VI.

Gt.

Lyrics: GRÓ, PRE, LÓ, MEN, NAL, TE, DIE, CA, LO, EX, SAR

L'indetermination des choses La compositrice Elena Mendoza

Rainer Pöllmann

Niebla est le titre de l'œuvre la plus récente qu'Elena Mendoza ait écrite pour la scène, et elle représente une œuvre-clef pour la compréhension de son art. Il y est question de l'altérité, du devenir étranger, de la perception qui se brouille, de la manière dont les certitudes, même celles sur notre propre identité, peuvent s'estomper.

La compositrice parle à ce propos d'une « mise en question de réalités ». Il faut noter ce pluriel : la réalité n'existe qu'au travers la multiplicité de la perception individuelle, et même ces « réalités » passées par le filtre anatomique, psychique, ou celui d'une expérience saturée, seront encore une fois questionnées, mélangées, imbriquées, afin de permettre à la fin, dans un désordre qui résulte d'une activité artistique, quelque chose comme une « connaissance ». Connaissance de réalités au sein desquelles nous nous tenons, des illusions que nous entretenons sur nous-mêmes, mais aussi sur les possibilités qu'elles recèlent.

Ce sont les irritations de la réalité qui fascinent la compositrice. Elle tient à « laisser les choses dans leur indétermination » et à ne pas les priver par une détermination trop tranchée de leur charme ou de la polyvalence de leur force expressive. Les confusions, les décalages dans le temps et l'espace, le brouillage des identités, voilà ce qui préoccupe Mendoza.

Dans *Niebla* elle a accédé à la grande forme, une question qui la hante depuis longtemps. Ses ti-

tres en témoignent, comme *Nebelsplitter* (« éclats de neige »), ou encore *Breviario de espejismos* (Bréviaire des mirages); il y a aussi le thème des relations (*Contextos et Contextos-juegos*), des contradictions (*Contra-dicción*) et même une pièce de théâtre pour enfants plutôt inoffensive s'intitule *Ich bin du* (Je suis toi).

Influencée par l'*humanismo*, un courant de la philosophie espagnole, qui, selon les termes de la compositrice, met au premier plan « l'être humain avec toutes les forces rationnelles et irrationnelles de son âme », elle comprend aussi la musique comme l'expression d'une pensée philosophique : elle ne saurait faire la distinction entre art et philosophie, assure-t-elle, mais à côté de celle-ci, la littérature revendique également ses droits, si bien que la parole, le *logos*, prend dans sa musique une importance exceptionnelle.

Aussi experte dans le domaine de la littérature de langue espagnole que celle de langue allemande (elle a étudié l'allemand dans sa ville natale, Séville), elle a mis en musique des textes de l'écrivain argentin Julio Cortázar, qui a toujours exploré dans ses récits les frontières entre la réalité et la fiction, ceux du poète espagnol Ángel González, un représentant de la « Generación del 50 », ou encore un poème de Hans Magnus Enzensberger. Ce qui rapproche ces écrivains, c'est aussi leur engagement politique, contre Franco, contre Perón, contre les structures calcifiées en Allemagne. Le choix même des poètes montre déjà une accentuation politique de la musique de Mendoza, même si elle s'abstient de prises de positions univoques.

Car la logique et le *logos* ne sont pas des fins en

soi. Elena Mendoza s'affirme comme une compositrice non « idéo-logique », ce que sa formation indique déjà : quand elle est venue en Allemagne, elle a étudié avec des professeurs aussi différents que Manfred Trojahn et Hanspeter Kyburz. Ceci n'était possible qu'à la condition de conserver une liberté et une indépendance intérieure qui l'empêchent de devenir l'épigone de l'un ou de l'autre. On ne trouve en tout cas aucune trace d'un quelconque déchirement dans son œuvre.

Aussi conscient que soit le choix des poètes et des textes, ceux-ci sont pourtant rendus « méconnaissables » au cours du processus compositionnel – ils se perdent en somme dans les brumes. Dans *Lo que nunca dijo nadie* les deux interprètes préfèrent les différentes syllabes, parfois seulement des phonèmes du poème de González, si bien que les mots deviennent incompréhensibles — tout en étant très présents. Dans *Akt Zeichnung*, le texte de Cortázar est d'abord uniquement chuchoté, et ce susurrant produit des ambiguïtés, des contours flous, beaucoup plus impressionnants et poétiques que ne pourrait l'être la claire diction d'une « mise en musique » qui rendrait le sens du texte.

« Laisser les choses dans leur indétermination » ne signifie aucunement en effet que le processus d'écriture ne soit clairement déterminé. Elena Mendoza travaille de façon extraordinairement précise : ce n'est qu'à partir de cette perfection rationnelle de l'écriture que l'élément irrationnel se dégagera.

Jusqu'ici, la compositrice a surtout écrit pour des effectifs plutôt réduits, des pièces de musique de chambre ou pour ensemble. Ses œuvres sont plu-

tôt courtes – même *Niebla*, qui remplit une soirée, est divisé en 25 scènes clairement découpées, même si la partition est très dense même dans les passages en solo ou en duo ; chaque détail compte, chaque paramètre est défini à chaque instant. L'une des qualités de l'artiste réside en ceci qu'au moment où sa musique résonne, on ne soupçonne guère une telle densité de la construction.

Aussi complexe que soient les réalités qu'elle saisit musicalement et ses techniques de permutation et de variation, sa musique reste toujours facile à saisir pour l'auditeur, au sens de cette *Fasslichkeit* (capacité d'être appréhendé) qui constituait pour Schoenberg l'un des critères les plus importants d'une bonne composition. Il s'agit cependant ici d'une clarté qui abuse parfois l'auditeur à dessein. Dans un monde où il n'existe plus d'évidences, de certitudes, voire de vérités, notre perception est elle-même un jeu de miroirs – ou mieux, un kaléidoscope. Suspendue, irisée, légère, voilà comment sa musique nous apparaît, bien que l'élément comique ou même absurde n'en soient pas absents. Mettre en question la réalité relève chez Elena Mendoza d'un acte qui veut éclairer intellectuellement, sans qu'il s'agisse d'une exploration, d'un désenchantement analytique : c'est, tout au contraire, un enchantement sonore qui va vers une connaissance profonde.

4

59 *ff* *sff* *sff* *p* *pp*

66 *pp* *f* *pp* *mf*

72 *pp* *sff* *pp* *mf* *pp* *gliss.* *pp* ② ③

81 *pp* *gliss.* *mp* ② *pp* *mf* *gliss.* *dedillo*

85 *sf* *p* *sf sempre* *dedillo* *sf*

Jouer avec les réalités La musique d'Elena Mendoza Markus Böggemann

Ce qu'il y a de plus libérateur dans l'art, c'est qu'il nous fait douter de notre propre existence.
Miguel de Unamuno, *Niebla*

Celui qui joue se meut dans des réalités autres. Structuré par des règles toujours différentes, ouvert et à l'issue toujours incertaine, le jeu offre « les possibilités d'une présence extra-ordinaire » (Martin Seel). Jouer signifie habiter notre imagination.

L'écriture comme jeu : c'est là plus qu'une métaphore. On peut souligner ainsi l'aspect actif, la fabrication de l'art, en désignant un aspect qui constitue aussi une impulsion centrale dans l'œuvre de la compositrice Elena Mendoza: « Composer veut dire aussi se constituer un jeu de kit et un ensemble de règles, pour jouer ensuite. Ce jeu est d'un côté un *ludus*, mais il pénètre également dans des couches profondes, représentant une recherche de la réalité ».

L'art est donc le lieu où d'autres réalités de plein droit sont esquissées, posées puis brisées à nouveau de manière ludique, le lieu où le réel qui nous entoure se voit confronté d'un coup à des alternatives. La musique d'Elena Mendoza réalise un tel projet avec légèreté et emphase, avec un sens exceptionnel du timbre et une grande cohérence structurelle. Ses points de départ sont d'une part l'exigence de la richesse des détails au sein d'une conduite logique, et, de l'autre, une pensée visant

la catégorie complexe du « son ». Ainsi, le premier mouvement de *Díptico* repose sur un travail à partir de cellules rythmiques et de groupes de hauteurs prédéfinis, qui ne servent pourtant pas à prédéterminer la structure mais à fournir un réservoir de matériaux. Leur sélection et leur apparence sonore est fonction d'une série d'oppositions subtiles : entre le son et le bruit, le son isolé et la texture, un mouvement directionnel ou stationnaire, une pulsation claire et des contours rythmiques qui s'estompent. Ces oppositions binaires définissent l'espace des décisions que prendra la compositrice, mais non ces décisions mêmes ; elles représentent les règles d'un jeu qui doit apparaître à l'auditeur de manière transparente, sans être prévisible.

Díptico est né en rapport avec le projet *Tres miradas sobre Machaut* initié par l'ensemble Taller Sonoro, qui combinait l'exécution de la *Messe Nostre Dame* avec des compositions contemporaines. Un rapport avec les techniques de l'Ars nova s'imposait ainsi, dont l'attrait résidait pour Mendoza dans la liberté de leur application et non leur supposée rigueur. Quand il arrive qu'elles soient appliquées strictement, ce sera en fonction de considérations liées à la dramaturgie de l'œuvre, afin de nouer l'intrigue par une structure répétitive. Cette utilisation de procédés techniques à des fins dramaturgiques indique un élément fondamental de l'écriture de Mendoza, qui relève du théâtre musical. Il apparaît également dans un effectif extrêmement réduit, comme le *Breviario de espejismos*, commande du guitariste Jürgen Bruck dans le cadre de son projet *Caprichos Goyescos*. La contrainte de se référer à l'un de caprices du cycle

de Goya dans une nouvelle œuvre pour guitare sert ici de prétexte pour écrire une scène d'une extrême virtuosité, en référence au 6e caprice *Nadie se conoce*, mais qui inclut aussi bien une communication refusée et des malentendus réciproques que le basculement soudain et imperceptible d'une qualité sonore parfaitement définie vers une autre.

Une telle attitude narrative, qui se nourrit de la tension d'un « être autre », est thématifiée dans *Akt Zeichnung* (« dessin de nu ») à plusieurs niveaux. La préoccupation centrale, dit la compositrice était la recherche de nouvelles possibilités pour intégrer la voix chantée dans un ensemble instrumental, et pour trouver des solutions convaincantes pour l'utilisation de la langue – sur laquelle l'attention se focalise de surcroît par la présence corporelle du chanteur – dans le contexte abstrait du son instrumental. Tout comme l'opéra *Niebla* (d'après Miguel de Unamuno), le titre fait allusion à la signification ambiguë d'une entité dramaturgique qui est aussi un corps exposé (Akt = acte / nu). En intégrant la voix dans l'ensemble — très concrètement en faisant parler les instrumentistes et en doublant subtilement les rythmes de la parole par des voix instrumentales, écrites en imitation – l'écriture se tient non seulement sur la corde raide entre le son instrumental désincarné et la présence physique de la voix, mais elle l'imité également, en rendant l'auditeur conscient d'une tension fondamentale. Le texte de Julio Cortázar (*Rayuela*, chapitre 80) se réfère *mutatis mutandis* à cet aspect précis : « Cela fait mal de penser que nous sommes en avance sur ce corps, et que cette avance est en même temps déjà une erreur

et une entrave ».

La théâtralité est tributaire de formes distinctes, elles des acteurs ou de gestes, rôles ou figures incarnés. C'est dans cet espace de présence que se meut la musique de Mendoza – même là où elle se retient aussi fortement que dans *Contra-dicción* pour deux altos. La partition indique que les instrumentistes se font face, chacun à l'un des bouts de la salle, alors que le public est placé entre eux. La séparation spatiale rend encore plus aigüe l'expérience de ce qui est déjà inscrit dans la musique elle-même : un jeu avec des caractères clairement dessinés, des manières de s'approcher, de se démarquer, de se fondre l'un de l'autre, à travers un jeu d'affirmations et de contradictions, tout cela très souvent aux limites de l'audible et en exploitant toutes les possibilités timbriques de l'instrument. Et certes, le dernier Nono joue ici un rôle – invoqué mais non pas cité.

Lo que nunca dijo nadie pour violon et guitare nous confronte avec des sons et des gestes comparables. À leur caractère parlant, toujours latent, se joint la langue parlée, répartie entre les deux instrumentistes et réduite à l'état de syllabes. Si l'on veut, on peut voir ici un écho du texte d'Ángel González (*Ahí, donde fracasan las palabras*) qui aborde le thème de l'ineffable; plus décisive cependant est l'intégration de la langue dans le son, comme dans *Akt Zeichnung*, celle des gestes vocaux et instrumentaux. À cela s'ajoute l'art de la transition qui caractérise Mendoza, le basculement d'une figure sonore ou mélodique vers une autre, à travers une différenciation infime – là aussi, il s'agit d'un jeu avec des réalités qui, fondamentalement différentes l'une de l'autre, semblent

coïncider soudain : une texture statique apparaît comme directionnelle, la syllabe isolée et proférée se métamorphose en une figure instrumentale au rythme discontinu.

Ces visages doubles ou multiples d'un même élément ne ressortissent pas seulement à une technique instrumentale, elles s'inscrivent aussi dans un programme esthétique, en particulier dans le quatuor avec piano *Nebelsplitter* (« éclats de brume »), l'œuvre la plus récente qui figure sur cet enregistrement. Si l'on peut comprendre *Akt Zeichnung* comme un premier état de *Niebla*, le quatuor apparaît comme un postlude instrumental à cet opéra : il se fonde sur des matériaux qui en sont extraits, une sélection de gestes caractérisés qui réapparaissent ici dans chacun des quatre mouvements, mais dont le statut sera de moins en moins clair. Oscillant en permanence entre un son précisément paramétré et une sonorité bruitiste plus diffuse, s'effondrant sous des impacts minuscules

et réapparaissant plus loin, les sons mettent en branle un jeu autour de l'identité et du masque, qui se prolonge au niveau du timbre. L'utilisation de techniques de sons frottés et grattés, produits par l'utilisation de baguettes, de verres et de brosses à l'intérieur du piano, transforme soudain l'instrument à clavier en un instrument à cordes. Ce travail avec le son explore les frontières qui séparent le connu de l'inconnu, des données de base et ce qui en est déduit, auquel répond celui sur la forme globale. Les quatre mouvements sont conçus comme des commentaires : ils se corrigent en permanence l'un l'autre, ils inventent des réalités sonores autres, se croisent et s'interrompent : ce que pose l'un sera mis en question aussitôt par le suivant. Comme la musique d'Elena Mendoza en général, ils ouvrent un espace qui rend possible l'expérience sensible d'une question philosophique : est-ce que le « contenu réel » de la réalité est plus grand que la réalité fictive du jeu ?

Elena Mendoza

Elena Mendoza nació en Sevilla en 1973. Realizó estudios de filología alemana en Sevilla y de piano y composición en el Conservatorio Superior de Música de Zaragoza con Teresa Catalán, en Augsburg con John Van Buren, en la Robert-Schumann Hochschule Düsseldorf con Manfred Trojahn y en la Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlín con Hanspeter Kyburz. Vive y trabaja en Berlín.

Su catálogo comprende en su mayor parte música de cámara instrumental, con un énfasis en cuestiones tímbricas y dramáticas. Tiene además especial interés por el teatro, el trabajo con el espacio y la musicalización del lenguaje, interés que ha cristalizado en el reciente estreno de la obra de teatro musical *Niebla* (basada en la obra homónima de Miguel de Unamuno) en el Centro Europeo para las Artes Dresden Hellerau, en estrecha colaboración con el director de escena Matthias Rebstock.

Su música ha sido interpretada por formaciones como Klangforum Wien, Ensemble Modern, Vogler-Quartett, ensemble mosaik, Taller Sonoro, Ensemble emex, Ensemble Recherche, Deutsche Oper am Rhein, Oper Nürnberg, Philharmonisches Orchester Freiburg y otras muchas y ha tomado parte en numerosos festivales internacionales (Wittener Tage für Neue Kammermusik, Ars Musica Bruxelles, Darmstädter Ferienkurse, World New Music Festival Stuttgart 2006, Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik, MaerzMusik Berlin, Festival de Música Contemporánea de Camagüey (Cuba)). Además, ha recibido numerosos premios y becas de trabajo.

Fue profesora de composición en el Conservatorio Superior de Música de Zaragoza y tiene especial interés en la difusión de los lenguajes contemporáneos, como atestiguan sus numerosos talleres de composición y análisis auditivo. Actualmente imparte clases de composición y música experimental en la Universität der Künste Berlin.

Elena Mendoza wurde 1973 in Sevilla geboren. Sie studierte Germanistik in ihrer Heimatstadt, Klavier und Komposition in Zaragoza bei Teresa Catalán, in Augsburg bei John Van Buren, in Düsseldorf bei Manfred Trojahn und in Berlin bei Hanspeter Kyburz an der Musikhochschule Hanns Eisler. Sie lebt und arbeitet in Berlin.

Ihr Interesse gilt besonders klangfarblichen und dramaturgischen Fragen in instrumentaler Komposition. Einen besonderer Stellenwert haben in ihrer Arbeit außerdem das Musiktheater und die musikalischen Möglichkeiten von Sprache. In diese Richtung hat sie 2007 mit der Musiktheaterproduktion *Niebla* (Europäisches Zentrum der Künste Dresden Hellerau), das in enger Zusammenarbeit mit dem Regisseur Matthias Rebstock entstanden ist, maßgebliche Akzente gesetzt.

Sie hat mit Interpreten wie Klangforum Wien, Ensemble Modern, Vogler-Quartett, ensemble mosaik, Ensemble emex, Ensemble Taller Sonoro, ensemble recherche, Deutsche Oper am Rhein, Oper Nürnberg, dem Philharmonischen Orchester Freiburg u.a. zusammengearbeitet.

Ihre Musik wurde in Festivals wie Ars Musica Brüssel, Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik, Festival de Música Contemporánea de Camagüey (Cuba), Wittener Tage für neue Kammermusik,

Darmstädter Ferienkurse, World New Music Festival Stuttgart 2006 oder MaerzMusik Berlin vorgestellt. Zudem hat sie zahlreiche Preise und Arbeitsstipendien bekommen.

Elena Mendoza arbeitet aktiv an der Vermittlung und Verbreitung neuer Musiksprachen, u.a. durch Höranalyse- und Kompositionsworkshops. Seit Oktober 2007 ist sie zudem Dozentin für Komposition und experimentelle Musik an der Universität der Künste Berlin.

Elena Mendoza was born in Sevilla in 1973, where she studied German linguistics. She then studied piano and composition in Zaragoza with Teresa Catalán, in Augsburg with John Van Buren, in Düsseldorf with Manfred Trojahn and in Berlin with Hanspeter Kyburz at the *Hochschule für Musik Hanns Eisler*.

She is particularly interested in timbral and dramaturgical questions and has particular preferences for theatrical concepts touching on language, space and music. From these emerged in 2007 the music-theater production *Niebla* (Europäisches Zentrum der Künste in Dresden Hellerau), written in close cooperation with the director Matthias Rebstock and setting new music-theatre standards.

She has worked in collaboration with, among others, Klangforum Wien, Ensemble Modern, Vogler-Quartett, ensemble mosaik, Ensemble emex, Ensemble Taller Sonoro, ensemble recherche, Deutsche Oper am Rhein, Oper Nürnberg, Philharmonisches Orchester Freiburg.

Her music has been presented at several international festivals, such as Ars Musica (Brussels),

Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik, Festival de Música Contemporánea de Camagüey (Cuba), Wittener Tage für neue Kammermusik, Darmstädter Ferienkurse, World New Music Festival Stuttgart 2006 or MaerzMusik Berlin. Besides, she has been awarded with numerous prizes and grants.

Elena Mendoza works to spread the understanding of recent musical languages using (for example) procedures of analysis by listening and offering composition-workshops. Since October 2007 she also teaches composition and experimental music at the *Universität der Künste Berlin*.

Elena Mendoza est née en 1973 à Séville. Elle y a étudié les Lettres allemandes, puis le piano et la composition avec Teresa Catalán à Saragosse, avec John Van Buren à Augsburg, avec Manfred Trojahn à Düsseldorf puis à Berlin avec Hanspeter Kyburz dans la *Hochschule für Musik Hanns Eisler*. Elle vit et travaille à Berlin.

Elle s'intéresse en particulier aux questions du timbre et de la dramaturgie. Le théâtre musical et les possibilités de musicalisation de la langue représentent également un aspect important de son œuvre, qui l'a amené à la production très remarquée de *Niebla* (2007, à l'Europäisches Zentrum der Künste Dresden Hellerau), conçue en étroite collaboration avec le metteur en scène Matthias Rebstock. Elle a travaillé avec des ensembles comme Klangforum Wien, Ensemble Modern, Vogler-Quartett, ensemble mosaik, Ensemble emex, Ensemble Taller Sonoro, ensemble recherche, avec la Deutsche Oper am Rhein et l'Orchestre Philharmonique de Freiburg. Sa musique a été

jouée dans les festivals Ars Musica (Bruxelles), Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik, Festival de Música Contemporánea de Camagüey (Cuba), Wittener Tage für neue Kammermusik, Darmstädter Ferienkurse, World New Music Festival Stuttgart 2006, ou encore MaerzMusik (Berlin). En outre, elle a reçu des nombreux prix et bourses de travail.

Elena Mendoza travaille activement à l'échange et à la promotion des nouveaux langages musicaux, à travers des analyses d'écoute et des stages de composition. Depuis octobre 2007 elle enseigne par ailleurs la composition et le musique expérimental à la *Universität der Künste de Berlin*.

Jürgen Ruck

Nació en 1961 en Friburgo. Como becario de la fundación universitaria alemana (Studienstiftung) estudió guitarra con Sonja Prunnbauer en Friburgo y en Basilea con Oscar Ghiglia. En 1986 recibió el primer premio del Deutscher Musikwettbewerb y en 1990 el Premio Kranichstein para la música contemporánea.

El repertorio de Jürgen Ruck abarca desde la música del siglo XVI hasta obras contemporáneas. Ha participado en los más diversos conjuntos de música de cámara y en muchos festivales internacionales.

Como solista ha actuado con la Filarmonía de Berlín (donde es invitado frecuentemente), el Ensemble Scharoun, el Ensemble intercontemporaine de París, la London Sinfonietta y muchos otros ensembles.

Jürgen Ruck es un artista especialmente comprometido con la música contemporánea, como guitarrista del Ensemble Modern y a través de su colaboración con compositores como György Kurtág, Hans Werner Henze, Helmut Lachenmann o John Adams.

Desde 2003, Ruck desarrolla con gran éxito su proyecto "Caprichos Goyescos", una colección de piezas solistas inspiradas en el famoso ciclo de grabados de Goya. Hasta la fecha 20 compositores han creado 40 piezas para el proyecto.

Jürgen Ruck es catedrático de guitarra en la Escuela superior de música de Wurzburg y dirige el taller de guitarra en los cursos de verano de Darmstadt.

Jürgen Ruck was born in Freiburg (Germany). He studied guitar in Freiburg with Sonja Prunnbauer and in Basel with Oscar Ghiglia. In 1986 he won first prize in the German national music competition „Deutscher Musikwettbewerb“ and in 1990 the international Kranichstein prize for the interpretation of New Music.

Jürgen Ruck's repertoire consists of music from the 16th century to the present day. He performs in a big variety of chamber music combinations and has given concerts in many international festivals. He played as soloist for example with Berlin Philharmonic Orchestra, Ensemble intercontemporaine Paris and the London Sinfonietta.

Jürgen Ruck is especially interested in the music of our time: being the guitarist of Ensemble Modern, the leading German Ensemble for New Music and collaborating with important composers like György Kurtág, Hans Werner Henze, Helmut

Lachenmann and John Adams.

Since 2003, Juergen Ruck very successfully performs his remarkable project „Caprichos Goyescos“, a cycle of solo compositions, especially written for him. All these compositions are related to Francisco de Goya's famous set of etchings “Los Caprichos“. Until now, over 40 pieces were created by 20 different composers.

Jürgen Ruck teaches guitar at the Musikhochschule in Würzburg. He is also head of the guitar studio at the International Darmstadt Summer Courses for New Music.

ensemble mosaik

El ensemble mosaik surgió en Berlín en 1997 como iniciativa de un grupo de jóvenes instrumentistas y compositores. Su interés está dirigido hacia la gran variedad de conceptos estéticos y manifestaciones de la música contemporánea. Con el objetivo de encontrar una práctica de ejecución adecuada para cada obra, el ensemble colabora estrechamente con los compositores. Un tema central en su trabajo es además la promoción de compositores jóvenes, aún desconocidos. El ensemble ha estrenado numerosas obras, entre ellas muchas que fueron escritas para él. Desde 1998, Enno Poppe es su director permanente. El ensemble mosaik ha sido invitado a numerosos festivales nacionales e internacionales de música contemporánea: musica viva, Musik der Jahrhunderte, Donaueschinger Musiktage, 18 Musikbiennale Berlín, MaerzMusik, y participa con regularidad en el Festival UltraSchall y la Klangwerkstatt

de Berlín.

En 2001, 2002 y 2004 el ensemble fue galardonado con el premio de promoción de la Fundación Ernst-von-Siemens.

The ensemble mosaic, formed in 1997, centers on the variety of aesthetic concepts and manifestations represented in contemporary music. In order to do justice to the individual works in the sense of a contemporary performance practice, the ensemble works in close exchange with composers. Collaboration with younger, still unknown artists is thus one clear focus. The ensemble has performed numerous premieres, including many compositions that were written for the ensemble. Enno Poppe is ensemble member since 1998 as a permanent conductor. The ensemble mosaic has performed at festivals for contemporary music in Germany and abroad, as well as at musica viva, Musik der Jahrhunderte, the Donaueschinger Musiktage, in Berlin at Musikbiennale, MaerzMusik, and as regular guests at UltraSchall and Klangwerkstatt Berlin. In 2001, 2002, and 2004 the ensemble received the Förderpreis der Ernst-von-Siemens-Stiftung.

ensemble recherche

El ensemble recherche es una de las agrupaciones más destacadas de la música contemporánea. Con más de cuatrocientos estrenos desde su fundación en 1985, el conjunto ha contribuido de forma determinante al desarrollo de la música contemporánea de cámara y ensemble. La agru-

pación de nueve solistas se ha creado un espacio propio en el panorama musical internacional gracias a su personal perfil artístico. Aparte de su amplia actividad concertística, el ensemble recherche participa en proyectos de ópera, realiza producciones para la radio y el cine e imparte cursos para instrumentistas y compositores. El repertorio comienza con los compositores clásicos de finales del siglo diecinueve y abarca desde la segunda Escuela de Viena hasta los experimentos vanguardistas del arte contemporáneo, pasando por la escuela de Darmstadt y el Espectralismo francés, entre otros. Otro ámbito importante en el trabajo del ensemble es la música anterior a 1700, enfocándola desde un punto de vista contemporáneo. Unos 50 CDs grabados dan testimonio de la amplia gama estilística de su repertorio. El ensemble recherche organiza conjuntamente con la Freiburger Barockorchester la Ensemble-Akademie de Friburgo, que ofrece cursos de perfeccionamiento para músicos profesionales en música contemporánea y antigua y constituye un foro de intercambio entre las dos especialidades. Los integrantes del ensemble recherche ofrecen además cursos en conservatorios superiores de música y enseñan en los famosos cursos de verano de Darmstadt. El ensemble recherche se administra de forma autónoma y lleva a cabo una temporada de conciertos propia en su base en Friburgo.

The ensemble recherche is one of the most distinguished ensembles for contemporary music. Since it was founded in 1985, it has given more than four hundred first performances and thus decisively

promoted the development of contemporary chamber and ensemble music. This nine-member soloist ensemble has gained a firm position on the international music scene through its own dramaturgical policy. In addition to its extensive concert programme, the ensemble recherche takes part in music theatre projects, radio broadcasts and film productions, gives courses for instrumentalists and composers and offers up-and-coming musicians insight into its rehearsal work. Its repertoire starts with the late 19th century classics and extends from French Impressionism to the Second Viennese School and the Expressionists to the Darmstadt School, French Spectralism and the avant-garde experiments in contemporary music. A further field of interest of the ensemble recherche is a contemporary view of music prior to 1700. Almost 50 CDs testify to the enormous scope of this repertoire. Together with the Freiburger Barockorchester, the ensemble recherche organises the annual Ensemble Akademie Freiburg, a forum for training professional musicians in ensemble playing in early and contemporary music and for encounters between both areas of music. The musicians in the ensemble recherche give courses at music academies and teach at the prestigious International Summer Course for New Music in Darmstadt. The ensemble recherche is self-managed and organises its own concert series in its home town of Freiburg.

Aperto Piano Quartet

El cuarteto con piano Aperto fue fundado por músicos de renombre y experiencia para cultivar especialmente el repertorio para esta formación. Gernot Süßmuth (violín) y Hans-Jakob Eschenburg (violonchelo) son miembros fundadores del cuarteto Petersen, donde tocaron durante casi veinte años, cosechando triunfos en el mundo de la música de cámara con grabaciones y conciertos. El conjunto se compone además del violista Stefan Fehlandt, miembro del cuarteto Vogler, y del pianista Frank-Immo Zichner, quien, además de su carrera exitosa como solista, ha colaborado con prestigiosas formaciones de cámara como los cuartetos Vogler, Petersen y Leipzig. Aperto se distingue por su “sonoridad exquisita y la sensibilidad de su comunicación musical.” (Joachim Wormsbäcker, Frankfurter Allgemeine Zeitung) Todos los integrantes del cuarteto están formados en la Escuela superior de música “Hanns Eisler” de Berlín y han recibido impulsos de Menahem Pressler (Beaux Arts Trio), György Kurtág y Norbert Brainin (Amadeus Quartet). El amplio repertorio de Aperto comprende todos los cuartetos de piano de Mozart, Beethoven, Brahms, Schumann y Reger, así como composiciones de Mahler, Schnittke y compositores contemporáneos.

The Aperto Piano Quartet was established for the performance of works in this genre by a group of distinguished and experienced musicians. The violinist Gernot Süßmuth and cellist Hans-Jakob Eschenburg were co-founders of the Petersen Quartet, in which they played for twenty years.

The viola-player Stefan Fehlandt, who joined the Aperto Piano Quartet in 2007, is a member of the Vogler Quartet, among others, while the pianist Frank-Immo Zichner has enjoyed a distinguished career as a soloist, appearing in chamber music with the Vogler, Petersen and Leipzig String Quartets. The players had their training at the Hanns Eisler Musikhochschule in Berlin and received encouragement from Menahem Pressler (Beaux Arts Trio), György Kurtág and Norbert Brainin (Amadeus Quartet). The repertoire of the Aperto Piano Quartet includes all the works in this form by Mozart, Beethoven, Brahms, Schumann, Fauré and Reger, in addition to compositions by Mahler, Schnittke and contemporary composers.

Todas las biografías de los artistas en / Sämtliche Künstler-Innen-Biographien unter / All artist biographies at / Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante:

www.kairos-music.com

Traducción al español: Elena Mendoza, Wolfgang Ratz
English translation: Christopher Barber
Traduction française: Martin Kaltenecker

MAURICIO SOTELO

Wall of Light -
Music for Sean Scully

musikFabrik
Stefan Asbury · Brad Lubman

0012832KAI**JOSÉ M. SÁNCHEZ-VERDÚ**

Orchestral Works

0012782KAI**HÉCTOR PARRA**

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

ensemble recherche

0012822KAI**OLIVIER MESSIAEN**

Éclairs sur l'Au-Delà

Wiener Philharmoniker
Ingo Metzmacher

0012742KAI**GÉRARD GRISEY**

Les Chants de l'Amour

Ensemble S
WDR Sinfonieorchester Köln
Emilio Pomárico
Schola Heidelberg
Walter Nußbaum

0012752KAI**SALVATORE SCIARRINO**

Orchesterwerke

Orchestra Sinfonica Nazionale
della RAI
Tito Ceccherini

0012802KAI 3 CDs**OLGA NEUWIRTH**

Music for Films

The Long Rain
Canon of Funny Phases
Durch Luft und Meer
Symphonie Diagonale
The Calligrapher
Miramondo Multiplo

0012772KAI 2 DVDs**BEAT FURRER**

Begehren / Musiktheater

Petra Hoffmann · Johann Leutgeb
Vokalensemble NOVA
ensemble recherche · Beat Furrer
Reinhild Hoffmann
Zaha Hadid · Patrik Schumacher
Anna Eiermann · Reinhard Traub

0012792KAI DVD**LUCA FRANCESCONI**

Etymo

IRCAM
Ensemble intercontemporain
Susanna Mälkki

0012712KAI SIRÈNES

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

© & P 2008 KAIROS Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS