

JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ

Infinita Domenica

Arditti Quartet

Irvine Arditti · Lucas Fels · Alberto Rosado

KAIROS



José Manuel López López (*1956)

1	Cuarteto de cuerda nº 1 (2007) for string quartet		22:20
2	Trio III (2008) for piano trio		16:46
3	Cuarteto de cuerda nº 2 “Infinita doménica” (2020) for string quartet		22:59
		TT	62:08
1, 3	Arditti Quartet Irvine Arditti, violin Ashot Sarkissjan, violin Ralf Ehlers, viola Lucas Fels, violoncello		
2	Irvine Arditti, violin Lucas Fels, violoncello Alberto Rosado, piano		

Infinita domenica

String Quartet No. 1 (2007) was commissioned by the Arditti Quartet and the Instituto Valenciano de la Música and is dedicated to this mythical quartet. Among the main ideas appearing in the work are the use of granular textures and rhythmic micro-figures, the circulation between different states of time and timbre, and the creation of musical processes, actions, and gestures in moments of sonic inactivity. In fashioning granular textures, the aim is to surpass the polyphonic context of durations effected by traditional contrapuntal techniques – even the most recent ones – and to accumulate and treat a multitude of attacks and micro-figures per unit of time, thereby enriching the polyphony and the overall perception of the work. This accumulation grazes the limits of individual instrumental speed. When this velocity is multiplied by the four musicians in unsynchronized attacks with dissociated movements of each of these instrumentalists' hands, our perception becomes unsettled by the reception of non-inventoried information and is

subsequently situated in a hybrid terrain between the instrumental and the electronic.

As I have already said, another key point in the work's composition is the movement through time, manifested in metric modulations which, much like passageways, enable us to become suffused with the features and energies from temporal states both near and far. These states meld into a single whole, comprised of quantum clouds of multi-time, where time (t) (understood as a perceptible pulsation) disappears at the hands of the multitude of attacks accumulated, superimposed, and circulated through the aforesaid passageways. This yields what I call "Metric Granulation."

In the realization of these processes, an important point is the use of timbre changes to create pulsation or rhythm, thereby allowing the perception of transitions between tempi. Thus, a continuous sound becomes discontinuous when passing

the bow over the “tasto” or over the “ponticello”; when being played with or without a sordine; when changing its dynamics in a rhythmically precise manner; when being played with wood or strings; when producing a tremolo or a trill; when adjusting the bow pressure to shift from sound to noise; when transitioning from bow to “pizzicato”; when using the measured “vibrato”; and a lengthy “et cetera” of additional possibilities. These timbral changes, together with the combination of actions such as “bariolages” and “glissandi”, “gettati”, etc., offer an immense palette of expressive possibilities which ultimately remain the essential aim of writing.

Another aspect that impregnates the work is the continuous transitions between sonorities we could label as harmonic (not in the functional sense of the term, but rather as autonomous chords and overlapping intervals), and sonorities of a timbral nature, and even the transitions to distortion and noise. Exactly the same transpires in the pulsa-

tion and rhythm, thanks to a constant back and forth between the synchronous and the asynchronous, between the striated and the usual, between pulsations and textures that expand and contract organically.

Finally, another key idea emerges, one reserved as a final surprise for the concert version and consisting of creating processes, actions, and musical gestures with the bow and fingers without touching the strings: moments of sonic inactivity – but not of musical inactivity – in which each of the musicians must perform – sometimes synchronously, other times independently – a series of gestures, rhythms, metric modulations, tempo crossings, contrasting or progressive dynamics, etc., which in turn place us in a musical state that verges on the psychology of sound more than the sound itself. A musical situation in which we hear sounds that do not sound, “crescendi” that do not grow, “accelerandi” and “ritardandi” that are not heard, “for-

tissimi” and “pianissimi” that yield the same sonic result (i.e., absolute silence), but that do increase or decrease muscular and visual energy. In a way, it is a means of underscoring the importance of reflection and silent thought, but with great acoustic and expressive consequences; a means of highlighting the performer’s image, gesture, and energy by depriving these elements of sound; a way to link invisible art to inaudible art.

A year later, I composed *Trio III* (2008), commissioned by the Ernst von Siemens Musikstiftung for the work’s dedicatee, Trío Arbós. The work again reflects my interest in the universe of particles and textures, the densities and polyphonic interactions between them, and aligning these with the beauty and relationships that emanate from the cosmic and quantum voids we pass through and which are us. The piece is oriented toward the macro- and micro-temporal processing of the sonic material via modulations and metric granulations that pro-

duce superimposed and coexistent layers of time. These textures are differentiated from one another by their internal rhythms, harmonies, timbres, registers, and dynamics. Each is characterized by their distinct evolution: jointly, where the overall rhythm affects the three performers, or disjointedly, where each performer evolves discretely – even within the same instrument. Such is the case of the piano, where an octave in the high register is prepared to obtain an extremely dry and percussive sound, and, thanks to the violinist moving to the piano to either mute the strings of the low register or allow them to vibrate within the piano’s body, double layers of rhythm and timbre are created. This also occurs in the violin and cello by combining assorted movements of the left and right hands, creating equally varied timbral and temporal layers. To accentuate the singularity of each of these layers, I assign a rhythm to the timbre and the intensities, and even a rhythm to the silence – which is just as composed as the sound – to facilitate the perception of each

musician's sonic space, a space that is but one more dimension to ply, just as one would harmony, frequencies, dynamics, time, timbre, or form.

With regard to harmony, there is a spectral, inharmonic work that entwines with noise and the widespread techniques of the three instruments, resulting in sonorities very akin to those of electronic music. Sonorities full of amplitude and frequency modulations, of distortions bordering on noise, of band filtering, etc., which reveal a very particular poetic-sonic dimension, one that bathes the structure to create multiple ways of perceiving sound and the magic of its abstraction.

As with every work I write, I took on *Trio III* with the deep intention to make it original and attractive, and to grant as much the listener as myself entry anew into the marvellous universe within sound. The work concludes with a section in which the piano is transformed into a Japanese koto by employing

a technique some performers have called “pizzicato-López”, which entails attacking on the keyboard whilst simultaneously using a finger from the free hand to apply and release pressure on a specific string. Depending on the pressure applied, a kind of semi- or quarter-tone “pizzicato-glissando” is produced, a “glissando” that is theoretically impossible to achieve on a piano.

After twelve years without undertaking a new string quartet composition, I was commissioned by the Centro Nacional de Difusión Musical to write *String Quartet No. 2* (2020) for the Arditti Quartet. The work is dedicated to Cora Rozwadower and Carlos Grätzer, and the subtitle *Infinita domenica* refers to the dramatic, unprecedented, and unexpected period that was the Covid-19 pandemic. Whether intentional or not, *Infinita Domenica* (Infinite Sunday) conveys the feelings of that period of confinement and the fear that marked a watershed for humanity, a time that enabled many of us who sur-

vived to delve significantly into our work and to traverse some borders encountered in a terra incognita. The sense of writing without a deadline, of having an infinite amount of time to express emotions, was indescribable, beautiful, and dramatic at the same time. For these reasons, the work did not premiere in Madrid on its scheduled date and had to wait nearly a year to be performed by the Arditti Quartet at the Ensems music festival in Valencia.

Infinita domenica begins by exploring that unusual dimension of instrumental music I previously mentioned: sonic space. To this end, the cellist, who is on stage at the start, begins to play alone; then the violins and the viola, positioned at the far ends of the hall, join in freely, gradually approaching the stage whilst repeatedly playing material specific to each musician. Comprised of curvilinear gestures and repeated chords, this material contains distinct tempo changes and varying pauses for each musician and is both precise and extremely flexi-

ble. The proposed material can thus be combined in a multitude of ways during this journey to the stage (and even afterwards), and given its uniqueness, it can be easily located at different spatial points along its route, transforming and emphasizing the spatial dimension of this music. Distributing instruments about the hall at the beginning of the work allows the audience to depart from a classical concert scenario whilst simultaneously providing an unusual musical perception arising from this uncommon spatial situation. From there, the outcome and perception of the remainder of the work are transformed. Once all the musicians reach the stage, the tempi are synchronized; at this point, another key idea comes into play: the coupling of the frequential and the metronomic. In other words, a relationship is established between the tempi and the spectral fundamentals and their corresponding harmonics, all to establish a kind of harmonic gravity. A gestural and temporal spectralism – not in the aesthetic sense of the term, but in the phys-

ical sense of the Fourier analysis – in which pitch, as an element of this spectrum, is relegated to the background. Having said this, the preceding material of repeated chords and multiple tempi, punctuated by irregular voids, subsequently appears interpolated between the synchronous tempi, thereby creating – in terms of form and overall listening – a macro-formal fractalization of the fractal.

From a harmonic standpoint (i.e., the verticality and superposition of frequencies), I have used spectral distortions; in other words, genetic transformations of a harmonic base material, a material that, starting from sound, connects to life and to matter in the universe – and through us, paradoxically, thinks to itself. Exactly the same occurs with the form and the intervening processes of these compositions, which emit their expressive signals as I write them, evolving on their own and setting off for sometimes unexpected places, but with a surprising inner logic and naturalness.

Approaching these works with an open mind and exploring other forms of instrumental expressiveness and sonic emotion led me to extract consequences of capital importance from figures, gestures, and minimal and apparently fragile elements that evolve and multiply, thereby making a great impact from an expressive and formal perspective. All this affirms a hallmark revealing a great continuity and coherence among the works included in this album.

José Manuel López López
Translation by Matt Zugsay



Las fronteras del sonido: del infinito a lo granular

El pensamiento sonoro de José Manuel López López se fundamenta, sustancialmente, en una profunda reflexión sobre los dos campos que de modo principal definen el ámbito de lo musical, como son el sonido y el tiempo. De hecho, vinculadas a ellos, se nos presentan las dos referencias estéticas sobre las que, de un modo más destacado, el compositor construye su corpus creativo. Una, la que proviene de la música espectral y, la otra, el paradigma granular.

El espectralismo, entendido en su pretensión de codificar el timbre de un sonido a partir de los armónicos o parciales que lo conforman, marca la llegada del compositor a su madurez creativa, que podríamos situar a partir de 1992. Si bien, el modo particular en el que lleva a la práctica los preceptos de dicha corriente hace que consideremos su influencia principalmente en el plano intelectual. Podríamos decir de hecho que, sobre todo, contribuyó a promover en el compositor una determinada acti-

tud a la hora de aproximarse al sonido, basada en su estudio y análisis, lo que ha producido en su lenguaje variadas y cada vez más sofisticadas concreciones. Tal es así que, mientras que en la década de los 90 los agregados derivados del filtrado de la serie de armónicos naturales solían protagonizar buena parte de su música, ya en el nuevo milenio, las distorsiones, modulaciones de frecuencia y amplitud o los filtrados de las regiones superiores del espectro nos conducen a un territorio en el que la inarmonicidad y el ruido acaban confluyendo.

Como si el movimiento de dos placas tectónicas se tratara, a partir del año 2000 ha ido aflorando en la obra del autor un interés creciente por el fenómeno temporal que, bajo el paraguas teórico de lo que se conoce como paradigma granular, adquiere un papel fundamental en su pensamiento creativo. La toma de conciencia de las diferentes escalas del tiempo en las que sucede el hecho musical y, sustancialmente, del umbral que separa el ámbito de

las duraciones (macro tiempo) del de las alturas (micro tiempo), se erige en un referente clave a la hora de explicar varias de las estrategias compositivas empleadas en su obra más reciente, siendo observables en la práctica dos líneas de trabajo derivadas de este marco teórico. En primer lugar, está la voluntad de alcanzar en la escritura estructuras que traspasen el umbral que separa ambas escalas, situado entre los 100 y los 50 milisegundos. Diversas son las configuraciones polifónicas y texturales, así como las técnicas instrumentales extendidas empleadas, para conseguir que el sonido se transforme en una especie de nube corpuscular. Por otro lado, está la pretensión de relacionar lo micro y lo macro, lo que implica buscar espacios conceptuales que permitan vincular y pensar de un modo unificado los parámetros tradicionalmente separados de altura y duración, algo así como una teoría del todo en el ámbito musical. Las escalas de *tempi* desarrolladas a través de modulaciones métricas, la relación entre espectros

y *tempi* o, incluso, la generación de pulsaciones o batidos a partir de determinadas combinaciones armónicas son algunos de los procedimientos empleados para alcanzar este ideal.

Las obras recogidas en este disco exhiben los resultados de varias décadas de investigación creativa, dando fe de ello los numerosos ejemplos en los que la alta densidad polifónica nos sumerge en una música de partículas, o en los que la superposición de estratos heterogéneos, decalajes y modulaciones tímbricas genera un espacio de temporalidades superpuestas. En definitiva, son creaciones referenciales de la música de nuestro tiempo en las que el sonido recorre el camino que une las fronteras de su territorio: del infinito a lo granular.

Jacobo Gaspar Grandal

Infinita domenica

El *Cuarteto de cuerda nº1* (2007) es un encargo del Cuarteto Arditti y del Instituto Valenciano de la Música, y está dedicado a este mítico cuarteto. Entre las principales ideas que aparecen en la obra, figuran la utilización de texturas granulares y micro figuras rítmicas, la circulación entre estados diversos del tiempo y del timbre, y la generación de procesos, acciones y gestos musicales en momentos de inactividad sonora. En la elaboración de las texturas granulares, el propósito es sobrepasar el contexto polifónico de duraciones generadas por las técnicas contrapuntísticas tradicionales, incluso de las más recientes, y acumular y tratar un gran número de ataques y micro-figuras por unidad de tiempo, que enriquezcan la polifonía y la percepción global de la obra. Esta acumulación roza los límites de la velocidad instrumental individual, que al ser multiplicada por los cuatro músicos en ataques no sincronizados, junto a la disociación de acciones entre cada una de las manos de los cuatro instrumentistas, hace que nuestra percepción se trastorne al recibir infor-

maciones no inventariadas y se sitúe en un terreno híbrido entre lo instrumental y lo electrónico.

Como ya he dicho, otro de los puntos claves en la composición de esta obra es la circulación a través del tiempo, que se materializa gracias a modulaciones métricas que, a modo de pasarelas, nos permiten impregnarnos de las características y energías de estados temporales próximos o alejados. Estados que se funden en un todo, constituido por nubes cuánticas de multi-tiempos donde el tiempo (t), entendido como pulsación perceptible, desaparece a causa de la multitud de ataques que se acumulan, superponen y circulan por las citadas pasarelas. Esto produce lo que yo llamo «Granulación Métrica».

En la realización de estos procesos, un punto importante es la utilización de cambios de timbre como elemento generador de pulsación o de ritmo, que permita la percepción de la transición entre tempos. Así, un sonido continuo deviene discontinuo

al pasar el arco sobre el «tasto» o sobre el «ponticello», al ser tocado con sordina o sin sordina, al cambiar su dinámica de forma rítmicamente precisa, al ser tocado con la madera o con las crines, al hacer un trémolo o un trino, al cambiar la presión del arco y pasar del sonido al ruido, al pasar de arco a «pizzicato», al utilizar el «vibrato» medido, y un largo etcétera de posibilidades. Estos cambios tímbricos junto a la combinación de acciones como «bariolages» y «glissandos», «gettatos», etc., ofrecen una inmensa paleta de posibilidades expresivas que en definitiva son el fin primordial de la escritura.

Otro aspecto que impregna la obra son las continuas transiciones entre sonoridades que podríamos denominar armónicas (no en el sentido funcional del término, sino más bien como acordes autónomos y superposiciones interválicas) y sonoridades de carácter tímbrico, e incluso las transiciones a la distorsión y al ruido. Lo mismo ocurre en el territo-

rio de la pulsación y del ritmo, gracias a un ir y venir constante entre lo sincrónico y lo asincrónico entre lo estriado y lo regular, entre la pulsación y las texturas que se expanden y se comprimen de forma orgánica.

Por último aparece otra idea clave, reservada como sorpresa final para la versión de concierto, consistente en generar procesos, acciones y gestos musicales con el arco y los dedos sin rozar las cuerdas: momentos de inactividad sonora – que no de inactividad musical – donde cada uno de los músicos debe realizar – en ocasiones de manera sincrónica, en ocasiones de forma independiente– una serie de gestos, ritmos, modulaciones métricas, cruzamientos de tempos, dinámicas contrastantes o progresivas etc., los cuales nos sitúan en un estado musical que toca la psicología sonora, más que el sonido propiamente dicho. Una situación musical donde escuchamos sonidos que no suenan, «crescendos» que no crecen, «acele-

randos» y «ritardandos» que no se escuchan, «fortísimos» y «pianísimos» con el mismo resultado sonoro – es decir, el silencio absoluto – pero que incrementan o disminuyen la energía muscular y visual. En cierto modo, una manera de subrayar la importancia de la reflexión y del pensamiento silencioso, pero de consecuencias acústicas y expresivas capitales; una manera de poner en relieve la imagen, el gesto y la energía del intérprete al desproveerlos de sonido, un modo de relacionar el arte invisible con el arte inaudible.

Un año después compuse el *Trío III* (2008), encargo de la Fundación Ernst von Siemens para el Trío Arbós, dedicatario de la obra. La obra refleja nuevamente mi interés por el universo de las partículas y de las texturas, densidades e interacciones polifónicas que existen entre ellas, poniendo en paralelo la belleza y las relaciones que desprenden los vacíos cósmicos y cuánticos que atravesamos y que somos. La pieza está orientada hacia el

procesamiento macro y micro temporal del material sonoro, a través de modulaciones y de granulaciones métricas que producen capas de tiempos que se superponen y cohabitan. Estas texturas se diferencian entre sí gracias a sus ritmos internos, a sus armonías, a sus timbres, registros y dinámicas, caracterizándose por las diversas formas de evolucionar: conjunta – donde el ritmo global afecta a los tres ejecutantes – o disjunta – donde cada ejecutante evoluciona de manera diferente, incluso dentro de un mismo instrumento. Es el caso del piano, donde se prepara una octava del registro agudo para obtener un sonido extremadamente seco y percutivo, y también gracias a la intervención del violinista, que se desplaza hasta el piano para apagar o dejar vibrar las cuerdas del registro grave en el interior del instrumento – creando así dobles capas de ritmo y de timbre. Esto sucede también en el violín y el violoncelo al combinar diferentes acciones entre la mano izquierda y la derecha, creando igualmente capas tímbr-

co-temporales diversas. Para acentuar la singularidad de cada una de estas capas, asigno un ritmo al timbre y a las intensidades, y un ritmo incluso al silencio – que está tan compuesto como el sonido –, lo que facilita la percepción del espacio sonoro de cada uno de los músicos – una dimensión, el espacio sonoro, tan tratable como pueden serlo la armonía, las frecuencias, las dinámicas, el tiempo, el timbre o la forma.

En lo que respecta a la armonía, hay un trabajo inarmónico espectral, que convolucionada con el ruido y las técnicas extendidas de los tres instrumentos y que da como resultado unas sonoridades muy próximas a las de la música electrónica. Sonoridades repletas de modulaciones de amplitud y de frecuencia, de distorsiones cercanas al ruido, de filtrados de banda, etc., que dejan traslucir una dimensión poético-sonora muy particular, que baña la estructura para crear formas múltiples de percibir el sonido y la magia de su abstracción.

Como en cada obra que escribo, abordé el *Trío III* con la profunda intención de que fuese original y atractivo y que nos permitiese, tanto a los oyentes como a mí, acceder una vez más al maravilloso universo del interior del sonido. La obra concluye con una sección en la que el piano se transforma en un koto japonés, gracias a la técnica que algunos intérpretes han llamado «pizzicato-López», consistente en atacar sobre el teclado y, simultáneamente, con un dedo de la mano libre, presionar y relajar la presión sobre la cuerda indicada. Esto produce una suerte de «pizzicato-glissando» de un semitono o de un cuarto de tono, en función de la presión ejercida; *glissando* en teoría imposible de obtener en un piano.

Tras doce años sin abordar la composición de un nuevo cuarteto de cuerda, el Centro Nacional de Difusión Musical me encargó el *Cuarteto de cuerda nº 2* (2020) para el Cuarteto Arditti. La obra está dedicada a Cora Rozwadower y a Carlos Grätzer, y el subtítulo *Infinita domenica* hace ref-

erencia al dramático, insólito e inesperado periodo que fue para todos la pandemia Covid-19. *Infinita domenica*, domingo infinito en español, transmite voluntaria o involuntariamente las sensaciones de aquel tiempo de confinamiento y de miedo que marcó un antes y un después para la humanidad; un tiempo que nos permitió a muchos de los que subsistimos, profundizar de forma trascendente en nuestro trabajo y atravesar unas fronteras que se situaban en un territorio desconocido. La sensación de escribir sin fecha de entrega, de disponer de un tiempo infinito para expresar emociones, fue indescriptible, bella y dramática al mismo tiempo. Por las razones mencionadas la obra no se estrenó en la fecha prevista en Madrid, y tuvo que esperar cerca de un año para ser interpretada por el Cuarteto Arditti en el Festival Ensembles de Valencia.

Infinita domenica comienza explorando la dimensión inhabitual, que antes mencionaba, en la música instrumental: el espacio sonoro. Para ello, el violoncelista, instalado en escena desde el ini-

cio, comienza a tocar en solitario; después se incorporan libremente los violines y la viola, situados en lugares extremos de la sala, que paulatinamente se desplazan hacia el escenario, tocando un material en bucle propio para cada uno de los músicos. Este material de gestos curvilíneos y acordes repetidos, que contiene cambios de tempo distintos y pausas diversas para cada músico, es al mismo tiempo preciso y extremadamente flexible. Ello permite que durante el trayecto hasta el escenario, e incluso después, el material propuesto se combine de formas muy diversas y, dada su singularidad, sea fácil de localizar en los distintos puntos del espacio desde donde surge, transformándose y poniendo en relieve la dimensión espacial de esta música. El hecho de que los instrumentos estén distribuidos por la sala al comienzo de la obra, permite al público salir de una situación clásica de concierto y ofrece una percepción musical inhabitual a partir de una situación espacial diferente. Desde ahí, el devenir y la

percepción del resto de la obra se transforman. Una vez están todos los músicos en escena, los tiempos se sincronizan, punto en donde se instala otra idea clave consistente en conectar lo frecuencial y lo metronómico; es decir, en establecer la relación entre los tempos y las fundamentales espectrales y sus armónicos correspondientes, en un intento de establecer una suerte de gravedad armónica. Un espectralismo gestual y temporal – no en el sentido estético del término, sino en el físico de análisis de Joseph Fourier – donde la altura, en tanto que elemento de ese espectro, queda en segundo plano. Dicho esto, el material precedente de acordes repetidos y de tempos múltiples jalonados por vacíos no regulares, aparece ulteriormente interpolado entre los tempos sincrónicos, lo que crea en el sentido de la forma y de la escucha global una fractalización macroformal de lo fractal.

Desde el punto de vista armónico, es decir de la

verticalidad y la superposición de frecuencias, he utilizado distorsiones espectrales; es decir, transformaciones genéticas de un material armónico de base, que desde el sonido conecta con la vida y con la materia del universo, y que paradójicamente, a través de nosotros, se piensa a sí misma. Exactamente igual ocurre con la forma y los procesos que intervienen en estas composiciones, que a medida que las escribo van emitiendo señales expresivas propias, evolucionando por sí mismas y dirigiéndose hacia lugares en ocasiones imprevisibles, pero de una una lógica y una naturalidad sorprendentes.

Afrontar estas obras desde una actitud abierta y explorar otras formas de expresividad instrumental y de emoción sonora me llevan a sacar consecuencias de importancia capital, de figuras, gestos y elementos mínimos y aparentemente frágiles que evolucionan y se multiplican, produciendo un gran impacto desde el punto de vista expresivo y

formal. Todo ello reafirma un sello de identidad que deja traslucir una gran continuidad y coherencia entre las obras que figuran en este álbum.

José Manuel López López



Infinita domenica

Das *Streichquartett Nr. 1* (2007) wurde vom Arditi-Quartett und dem Instituto Valenciano de la Música in Auftrag gegeben und ist diesem legendären Quartett gewidmet. Zu den Grundideen des Werks gehören die Verwendung von Granulartexturen und rhythmischen Mikrofiguren, die Zirkulation zwischen diversen Tempi und Klangfarben, und die Generierung musikalischer Prozesse, Aktionen und Gesten in Momenten klanglicher Inaktivität.

Bei der Entwicklung der Granulartexturen verfolge ich die Intention, den polyphonen Kontext der durch traditionelle, kontrapunktische Techniken – selbst der aktuellen Techniken – generierten Dauern zu übertreffen und eine große Anzahl von Anschlägen und Mikrofiguren pro Zeiteinheit anzusammeln und zu behandeln, die die Polyphonie und die globale Wahrnehmung des Werks bereichern. Diese Anhäufung gelangt an die Grenzen der individuellen Instrumentengeschwindigkeit, die aufgr-

und der Multiplikation mit vier Musikerinnen oder Musikern in asynchronen Anschlägen und samt der Entkopplung der Aktionen der jeweils einzelnen Hände der vier Instrumentalistinnen oder Instrumentalisten bewirkt, dass unsere Wahrnehmung durch nicht inventarisierte Informationen erschüttert wird und sich in einen Hybridbereich zwischen dem Instrumentalen und dem Elektronischen positioniert.

Wie bereits erwähnt, ist ein weiteres Kernelement in der Komposition dieses Werks die Zirkulation durch das Zeitmaß oder Tempo, die sich dank metrischer Modulationen materialisiert, die es uns ermöglichen, mit den Charakteristiken und Energien von nahen und entfernten Zeitzuständen zu durchdringen. Zustände, die sich in ein Ganzes verschmelzen, bestehend aus quantischen Wolken der Multitempi, in denen die Tempi, verstanden als wahrnehmbare Pulsierung, aufgrund der Vielzahl an Anschlägen, die sich ansammeln, überlappen und durch die zuvor erwähnten Passagen zirku-

lieren, verschwindet. Dies führt zu dem, was ich „Metrische Granulation“ nenne.

Ein wichtiger Aspekt in der Umsetzung dieser Prozesse ist die Verwendung von Klangfarbenveränderungen als Pulsation (Anschlag) oder Rhythmus generierendes Element, die eine Wahrnehmung der Übergänge zwischen den Tempi ermöglichen. Auf diese Weise wird aus einem kontinuierlichen Klang ein diskontinuierlicher in dem Moment, wenn der Bogen über „Tasto“ oder „Ponticello“ geführt wird, wenn er mit oder ohne Dämpfer gespielt wird, wenn er seine Dynamik auf rhythmisch präzise Weise verändert, wenn er mit dem Holz der Bogenstange oder dem Rosshaar des Bogens bespielt wird, wenn er ein Tremolo oder einen Triller spielt, wenn der Bogendruck verändert wird und vom Klang zum Geräusch übergeht, wenn er vom Bogenstreichen in „Pizzicato“ wechselt, wenn das gemessene „Vibrato“ (Bebung) angewendet wird, sowie eine lange Reihe weiterer Möglich-

keiten. Diese klanglichen Veränderungen kombiniert mit Aktionen wie „Bariolagen“, „Glissandos“, „Gettatos“, usw. eröffnen eine immense Palette an Ausdrucksmöglichkeiten, die letztlich das wesentliche Ziel des Komponierens darstellen.

Ein weiterer Aspekt, der das Werk prägt, sind die kontinuierlichen Übergänge zwischen den Klängen, die man als harmonisch bezeichnen könnte (nicht im funktionalen Sinne des Begriffs, sondern eher als autonome Akkorde und Intervallüberlagerungen), und Klängen mit klanglichem Charakter, und sogar Übergänge zur Verzerrung und zum Geräusch. Gleiches geschieht im Bereich des Anschlags (Pulsation) und des Rhythmus, dank eines konstanten Hin und Her zwischen dem Synchronen und dem Asynchronen, zwischen dem Gestreiften und dem Regulären, zwischen Anschlag (Pulsation) und Texturen, die sich auf organische Weise ausdehnen und verdichten.

Schließlich taucht ein weiterer Schlüsselgedanke auf, der als finale Überraschung für die Konzertversion reserviert ist und darin besteht, musikalische Prozesse, Aktionen und Gesten mit dem Bogen und den Fingern zu erzeugen, ohne die Saiten zu berühren: Momente klanglicher Inaktivität – nicht indes musikalischer Inaktivität –, in denen jeder einzelne der Musikerinnen und Musiker – manchmal synchron, manchmal unabhängig – eine Reihe an Gesten, Rhythmen, metrischen Modulationen, Tempokreuzungen, Kontrast- oder Progressivdynamiken, usw. ausführt, die uns in einen musikalischen Zustand versetzen, der eher die Psychologie des Klangs als den Klang selbst berührt. Ein musikalischer Zustand, in dem wir Töne hören, die nicht erklingen, „Crescendi“, die nicht wachsen, „Accelerandi“ und „Ritardandi“, die man nicht hört, „Fortissimi“ und „Pianissimi“ mit demselben Klangergebnis – nämlich absoluter Stille –, die aber die muskuläre und visuelle Energie steigern oder verringern. In gewisser Weise eine Art, die Bedeu-

tung der Reflexion und des stillen Nachdenkens zu unterstreichen, jedoch mit kapitalen akustischen und expressiven Konsequenzen; eine Art, das Bild, die Geste und die Energie der Interpretin oder des Interpreten hervorzuheben, indem man sie oder ihn des Klanges beraubt, eine Art, die unsichtbare Kunst mit der unhörbaren Kunst zu verbinden.

Ein Jahr später komponierte ich *Trio III* (2008), ein Auftragswerk der Ernst von Siemens Musikstiftung für das Trio Arbós, dem das Werk gewidmet ist. Das Werk spiegelt erneut mein Interesse am Universum der Partikel und der Texturen, Elementendichte und polyphonen Interaktionen wider, die zwischen ihnen existieren, parallel zu der Schönheit und den Beziehungen, die von den kosmischen und quantenmechanischen Leerräumen ausgehen, die wir durchqueren und die wir sind. Das Stück orientiert sich an der makro- und mikrozeitlichen Verarbeitung des Klangmaterials durch Modulationen und metrische Granulationen, die Schichten

von sich überlagernden Tempi erzeugen. Diese Texturen unterscheiden sich voneinander durch ihre internen Rhythmen, Harmonien, Klangfarben, Register und Dynamiken, die sich über ihre unterschiedlichen Entwicklungsweisen charakterisieren: gemeinsam – wenn der globale Rhythmus die drei Interpretinnen oder Interpreten beeinflusst – oder getrennt – wenn jede Interpretin oder jeder Interpret sich anders entwickelt, sogar innerhalb desselben Instruments. Dies ist der Fall beim Klavier, wo eine Oktave des hohen Registers vorbereitet wird, um einen extrem trockenen und perkussiven Klang zu erhalten, und auch dank der Intervention der Violine, die sich zum Klavier bewegt, um die Saiten des tiefen Registers im Inneren des Instruments zu dämpfen oder sie schwingen zu lassen – und so doppelte Schichten von Rhythmus und Klangfarbe zu schaffen. Dies geschieht auch auf der Violine und dem Violoncello durch die Kombination verschiedener Aktionen der linken und rechten Hand, wodurch ebenfalls verschiedene Klangfarben- und

Temposchichten entstehen. Um die Einzigartigkeit jeder dieser Schichten zu akzentuieren, weise ich der Klangfarbe und den Intensitäten einen Rhythmus zu, und selbst der Stille – die ebenso komponiert ist wie der Klang – einen Rhythmus zu, der die Wahrnehmung des Klangraums jedes einzelnen Musizierenden erleichtert – eine Dimension, der Klangraum, der so greifbar ist, wie es Harmonie, Frequenzen, Dynamiken, Tempo, Klangfarbe oder Form sein können.

Was die Harmonie betrifft, so gibt es eine spektrale, unharmonische Arbeit, die sich mit dem Geräusch und den erweiterten Techniken der drei Instrumente verbindet und zu Klangbildern führt, die denen der elektronischen Musik sehr nahekommen. Klänge voller Amplituden- und Frequenzmodulationen, Verzerrungen, die fast Geräuschen entsprechen, Bandfilterungen, usw., die eine ganz besondere poetisch-klangliche Dimension offenbaren, die die Struktur durchdringt, um vielfältige

Möglichkeiten der Klangwahrnehmung und die Magie ihrer Abstraktion zu schaffen.

Wie bei jedem Werk, das ich schreibe, bin ich auch an das *Trio III* mit der festen Absicht herangegangen, es originell und ansprechend zu komponieren, und sowohl den Zuhörerinnen und Zuhörern als auch mir selbst erneut den Zugang zum wunderbaren Universum des Inneren des Klanges zu ermöglichen. Das Werk schließt mit einem Abschnitt, in dem sich das Klavier in ein japanisches Koto verwandelt, und zwar dank einer Technik, die einige Interpretinnen und Interpreten als „López-Pizzicato“ bezeichnen, die darin besteht, die Tastatur anzuschlagen und gleichzeitig mit einem Finger der freien Hand den Druck auf die bestimmte Saite zu geben und wieder zu lösen. Auf diese Weise entsteht eine Art Pizzicato-Glissando eines Halb- oder Vierteltons, je nach ausgeübtem Druck; ein Glissando, das auf einem Klavier theoretisch unmöglich zu erreichen ist.

Nachdem ich zwölf Jahre lang keine neue Komposition eines Streichquartetts in Angriff genommen hatte, beauftragte mich das Centro Nacional de Difusión Musical mit dem *Streichquartett Nr. 2* (2020) für das Arditti Quartett. Das Werk ist Cora Rozwadower und Carlos Grätzer gewidmet, und der Untertitel *Infinita domenica* bezieht sich auf die dramatische, außergewöhnliche und unerwartete Zeit, welche die Covid-19-Pandemie für uns alle bedeutet hat. *Infinita domenica* (Unendlicher Sonntag) vermittelt freiwillig oder unfreiwillig die Empfindungen jener Zeit des Lockdowns und der Angst, die für die Menschheit ein Vorher und ein Nachher geprägt hat; eine Zeit, die es vielen von uns, die es überstanden haben, ermöglichte, unsere Arbeit auf bedeutsame Weise zu vertiefen und Grenzen zu überschreiten, die sich auf unbekanntem Terrain befanden. Das Gefühl, ohne Abgabefrist zu schreiben, unendlich viel Zeit zu haben, um Gefühlen Ausdruck zu verleihen, war unbeschreiblich, schön und dramatisch zugleich. Aus den oben genannten

Gründen wurde das Werk nicht zum geplanten Termin in Madrid uraufgeführt und musste knapp ein Jahr darauf warten, bis es vom Arditti Quartett beim Festival Ensembles in Valencia zum ersten Mal aufgeführt wurde.

Infinita domenica beginnt mit der Erkundung der ungewöhnlichen Dimension in der instrumentalen Musik, die ich zuvor erwähnte: dem Klangraum. Zu diesem Zweck beginnt der Cellist, der sich von Anfang an auf der Bühne eingerichtet hat, zunächst allein zu spielen; danach treten die Violinen und die Viola frei hinzu, die sich auf entgegengesetzten Enden des Saales befinden und sich nach und nach auf die Bühne zubewegen, wobei sie ein für jeden Musiker spezifisches Material immer wieder in Schleife spielen. Dieses Material aus kurvenförmigen Gesten und wiederholten Akkorden, das für jeden Musiker unterschiedliche Tempowechsel und Pausen enthält, ist gleichzeitig präzise und äußerst flexibel. Dies ermöglicht, dass das vorgeschlagene

Material während des Weges zur Bühne und auch danach auf vielfältige Weise kombiniert wird und aufgrund seiner Einzigartigkeit an den verschiedenen Punkten des Raumes, aus denen sie hervorgehen, leicht zu lokalisieren ist, wodurch die räumliche Dimension dieser Musik verändert und hervorgehoben wird. Die Tatsache, dass die Instrumente zu Beginn des Werks im Saal verteilt sind, ermöglicht es dem Publikum, eine klassische Konzertsituation zu verlassen und bietet eine außergewöhnliche musikalische Wahrnehmung aus einer anderen räumlichen Situation heraus. Von da an werden sich die Entwicklung und die Wahrnehmung des restlichen Werks verändern. Sind dann alle Musikerinnen und Musiker auf der Bühne, werden die Tempi synchronisiert, ein Punkt, an dem eine weitere Kernidee anknüpft, der darin besteht, das Frequenzielle und das Metronomische zu verbinden; das heißt, die Relation zwischen den Tempi und den spektralen Grundtönen und ihren entsprechenden Obertönen herzustellen, um zu versuchen

eine Art harmonische Schwerkraft zu schaffen. Ein gestischer und zeitlicher Spektralismus – nicht im ästhetischen Sinne des Wortes, sondern im physikalischen Sinne der Analyse von Joseph Fourier –, bei dem die Höhe als Element dieses Spektrums im Hintergrund bleibt. Dies vorausgeschickt, erscheint das vorangehende Material aus sich wiederholenden Akkorden und mehrfachen Tempi, die von unregelmäßigen Leerstellen gekennzeichnet sind, später zwischen den synchronen Tempi, was im Sinne von Form und globalem Hören eine makroformale Fraktalisierung des Fraktals schafft.

Vom harmonischen Standpunkt aus, d. h. aus der Vertikalität und der Überlagerung der Frequenzen aus betrachtet, habe ich spektrale Verzerrungen verwendet, d. h. genetische Transformationen eines harmonischen Basismaterials, das sich vom Klang her mit dem Leben und der Materie des Universums verbindet und das sich paradoxerweise durch uns selbst denkt.

Genauso verhält es sich mit der Form und den Prozessen, die in diesen Kompositionen intervenieren, die, während ich sie schreibe, ihre eigenen expressiven Signale aussenden, die sich von selbst entwickeln und sich in Richtungen bewegen, die manchmal unvorhersehbar, aber überraschend logisch und natürlich sind.

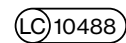
Indem ich mich diesen Werken mit einer offenen Haltung nähere und andere Formen instrumentaler Expressivität und klanglicher Emotionen erforsche, ziehe ich bedeutende Konsequenzen, aus Figuren, Gesten und minimalen Elementen, die fragil erscheinen und die sich entwickeln und vervielfältigen, und somit eine große Wirkung in expressiver und formaler Hinsicht erzeugen. All dies bekräftigt ein Identitätssiegel, das eine große Kontinuität und Kohärenz zwischen den Werken auf diesem Album offenbart.

José Manuel López López
Übersetzung von Nela de Fries Gandía

Recording Venue	Auditorio de Zaragoza, Sala Mozart, Zaragoza/Spain
Recording Date	January 2023
Engineers	Santi Bargañó, Hugo Romano Guimaraes
Producer, Editor, Mastering	Santi Bargañó
Publisher	Maison ONA
Cover	based on artwork by Enrique Fuentes

With the support of **Fundación BBVA**

0022029KAI – © 2023 HNE Rights GmbH . © 2023 KAIROS
a production of KAIROS . www.kairos-music.com



ISRC: ATK942202901 to 03

austromechana[®]