

Lachenmann
Works for String Quartet
Quatuor Diotima

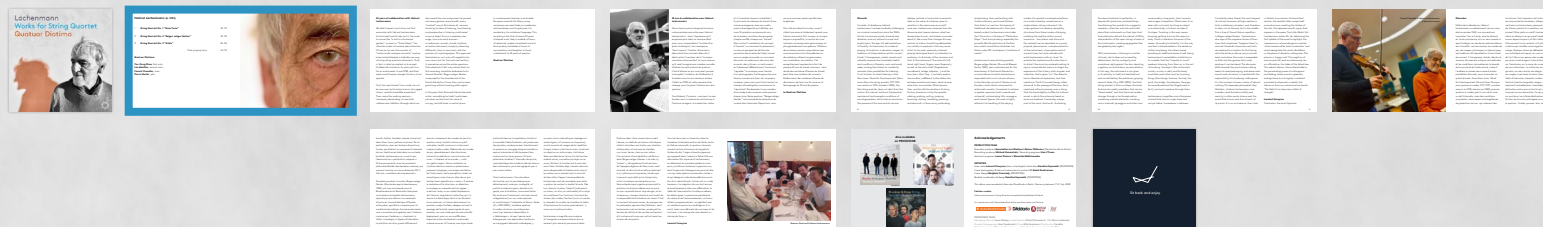


Helmut Lachenmann (b. 1935)

1	String Quartet No. 1 "Gran Torso"	20. 33
2	String Quartet No. 2 "Reigen seliger Geister"	25. 03
3	String Quartet No. 3 "Grido"	24. 00
	Total playing time:	69. 39

Quatuor Diotima:

Yun-Peng Zhao, first violin
Léo Marillier, second violin
Franck Chevalier, viola
Pierre Morlet, cello



25 years of collaboration with Helmut Lachenmann

We didn't expect much from our first encounter with Helmut Lachenmann. As he himself would later put it, his music to us was like "a visit to a botanical garden"—a music in "Noise Major," the ultimate avatar of musical deconstruction. Of course, he was the inventor of "instrumental musique concrète," and we knew he had devised a radically new way of using string quartet instruments. That, in fact, is what prompted us to accept ProQuartet's invitation to work with him for an entire week. It was 1998, and that week would forever change the story of our quartet.

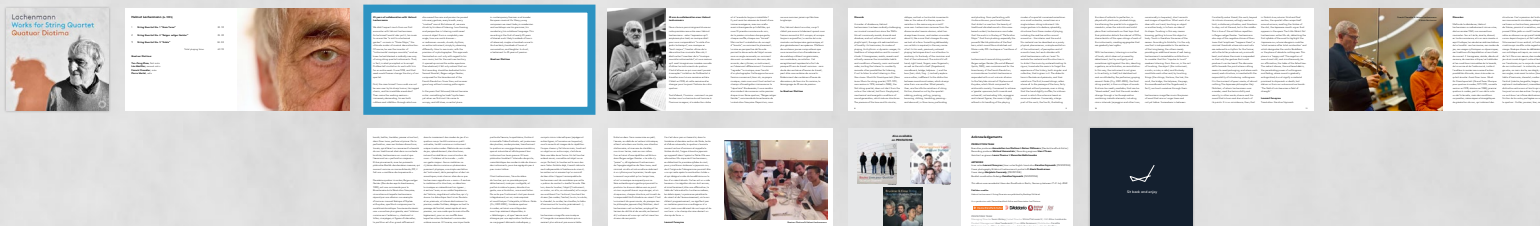
First, the man himself: how could one not be won over by his sharp humor, his rugged charm, and his irresistible anecdotes? Then came the working sessions—immensely demanding, his ear both ruthless and infallible—through which we

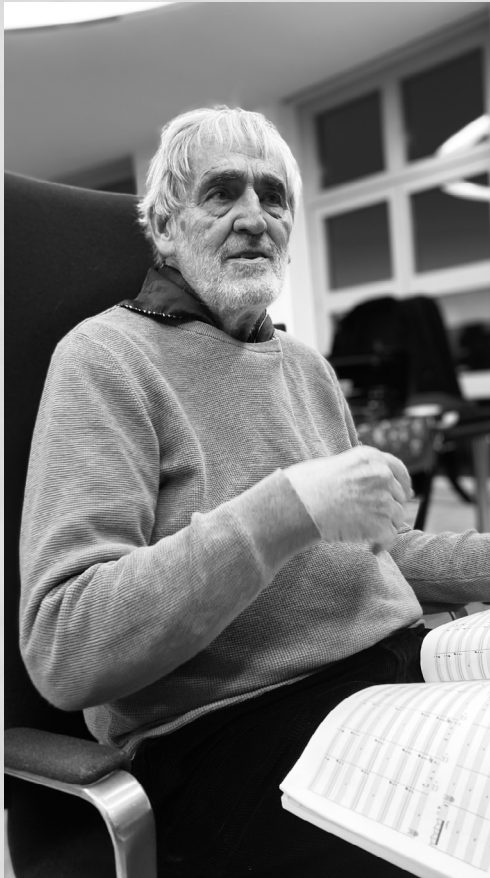
discovered the care and passion he poured into every gesture, every breath, every "crushed" sound. But above all, we were struck by his idea of *listening*: how framing and perspective in listening could reveal a sound object from a completely new angle, how one could discover—or rediscover—sounds, chords, rhythms, an entire instrument, simply by observing differently. How to see music, with the precision of a photographer. This approach fascinated us—not only with regard to his own music, but for the vast new territory it opened up across the entire *repertoire*. Overwhelmed, it felt only natural that our first recording should be dedicated to his Second Quartet, *Reigen seliger Geister*, composed for the bicentennial of the French Revolution. Since then, we've never gone long without crossing paths again.

In the years that followed, Helmut became a star—something he hadn't quite been yet when we first met. He came to occupy, and still does, a central place

in contemporary German and broader European musical life. Many young composers we meet today in academies and workshops use his grammar, his vocabulary, his notational language. This recording is the fruit of nearly 25 years of shared work: likely hundreds of hours of rehearsal, maybe a hundred concerts. And certainly hundreds of hours of conversation, and laughter. In short, a testament to 25 years of passion.

Quatuor Diotima





25 ans de collaboration avec Helmut Lachenmann

Nous n'avions pas misé grand chose sur notre première rencontre avec Helmut Lachenmann : selon l'expression qu'il emploiera plus tard, sa musique était pour nous comparable à "la visite d'un jardin botanique", une musique en "bruit majeur", l'avatar ultime de la déconstruction musicale. Bien sûr, il était certes l'inventeur de la "musique concrète instrumentale", et nous savions qu'il avait imaginé une manière nouvelle d'utiliser les instruments du quatuor. C'est d'ailleurs ce qui nous avait poussé à accepter l'invitation de ProQuartet à travailler avec lui une semaine entière. C'était en 1998, et cette semaine aller changer pour toujours l'histoire de notre quatuor.

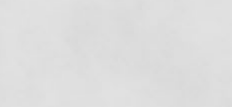
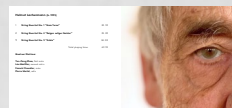
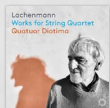
Tout d'abord, l'homme : comment ne pas tomber sous le charme de cet homme à l'humour ravageur, à la séduction rêche

et à l'anecdote toujours irrésistible ? Il y eut aussi les séances de travail d'une immense exigence, avec son oreille aussi intransigeante qu'infaillible, qui nous fit prendre conscience du soin, de la passion mis dans chaque geste, chaque souffle, chaque son "écrasé". Mais surtout la révélation du concept d'"écoute", ou comment le placement, la mise en perspective de l'écoute permet la découverte de l'objet sonore sous un angle renouvelé, ou comment découvrir ou redécouvrir des sons, des accords, des rythmes, un instrument, en l'observant différemment. Comment "regarder" la musique, avec l'acuité d'un photographe. Cette approche nous fascina concernant, bien sûr, sa propre musique, mais nous ouvrit tout autant un champs d'investigation immense sur le "répertoire". Bouleversés, il nous sembla alors évident de consacrer notre premier disque à son 2ème quatuor, "Reigen seliger Geister", commande du bicentenaire de la révolution française. Depuis lors, nous

ne nous sommes jamais quittés bien longtemps.

Puis, Helmut devint une star, ce qu'il n'était pas encore totalement quand nous l'avions rencontré. Et il occupa, et occupe toujours aujourd'hui, le centre de la vie musicale contemporaine germanique, et plus généralement européenne. D'ailleurs de nombreux jeunes compositeurs que nous rencontrons lors d'académies ou de workshop utilisent sa grammaire, son vocabulaire, sa notation. Cet enregistrement représente le fruit de presque 25 ans de travail commun : sans doute des centaines d'heures de travail, peut-être une centaine de concerts. Évidemment des centaines d'heure de discussions, de fous rire. En somme, le témoignage de 25 ans de passion.

Le Quatuor Diotima



Discords

A master of dissidence, Helmut Lachenmann has been radically challenging our musical conventions since the 1960s. His art consciously avoids, discards and dissolves, and not without a moral and playful spirit, the age-old sedimentations of tonality: its harmonies, its modes of playing, its rhythmic or dynamic usages, its traditions of interpretation and its concert rituals. It transgresses, resists, reveals and critically censures the immutable habits and conditions of beauty, norm and social order, inviting the listener to constantly recreate other possibilities for listening, if not to listen to what listening is. Also *Gran torso. Musik für Streichquartett* (*Gran torso. Music for string quartet*, 1971-1972, new version in 1978, revised in 1988), the first string quartet, does not start from the note or the interval, but from the physical, mechanical and energetic conditions of sound generation, which induce structures. The pressure of the bow and its circular,

oblique, vertical or horizontal movements take on the value of a theme, open to variation in the same way as a motif once was. Lachenmann removes from the discourse what seems obvious, what has always been known, and makes us wonder about it, like a scar that changes the way we look at a face. Something deliberately non-artistic is required, in the very name of art. In his work, previously unheard playing techniques direct our attention to anatomy—to the body of the musician and that of the instrument. The violinist's left hand, right hand, fingers, even fingernails, as well as the violin itself (fingerboard, soundboard, bridge, tailpiece...) and the bow (hair, stick, frog...) mutually explore one another, indifferent to the distinction between sounds and noises, which always arise from one another. What prevails, then, are the infinite variations of string friction, shared or not by the quartet: rubbing, pushing, pulling, jumping, bouncing, striking, trembling, pressing—and above all, in *Gran torso*, perforating

and plucking. From perforating, with its discontinuous, punctured timbres that distort or overturn the beauty of traditional vibrated sound in this noise-based context, Lachenmann concludes that the work is in the key of "Perforation Major." And from plucking—especially the powerful Bartók pizzicatos of the final bars, which sound like a stretched-out Morse code, *ffff*—he shapes a "cantilena of cracks."

Lachenmann's second string quartet, *Reigen seliger Geister* (*Round of Blessed Spirits*, 1989), was commissioned for the bicentenary of the French Revolution, a circumstance to which Lachenmann responded with a not unironic allusion to the fairytale minuet of *Orpheus and Eurydice*, which Gluck composed for aristocratic society. Concerned to achieve a 'greater openness, both inwards and outwards', not excluding trills, arpeggios and interval figures, the score is highly refined in its handling of the playing

modes of a quartet conceived sometimes as a small orchestra, sometimes as a single sixteen-string instrument. His major gesture is to deduce, splendidly, structures from these modes of playing, including the realities within us and around us - the interior and the world. No material can be described as a purely physical phenomenon, a simple excitation of the instrument, of perception and of acoustic laws, but each vibrates with what Lachenmann calls an 'aura'. To exclude the material and the structure is to distort the music by underestimating its rigour; to exclude the aura is to forget the experience of the history, both singular and collective, that is given in it. The dialectic here is *flautato* and *pizzicato*, and their variations. The first, bowed strings, refers above all to the passage of the bow, fairly rapid and without pressure, over a string that the hand slightly muffles, for a blown sound in which the notes are heard as sonorous shadows. Conversely, a large part of the work, the fourth, illustrating



the idea of ostinato to perfection, is played with plectrums, plucked strings, transforming the quartet into a gigantic mandolin, when the violinists and violist place their instruments on their laps. And their pizzicatos disturb the interval of fifths, characteristic of the open strings of each of the instruments, creating aggregates that are gradually less legible.

With Lachenmann, listening is a matter of touch, which does not proceed by detachment, but by contiguity, and sometimes right against the skin, denoting a gesture, an articulation, an auscultation. In this way, the instrument is not given in its entirety, in itself, but sketched out and constituted by the performer, groping around. *Grido* (Cry, 2001-2002), the third string quartet, is thus a critique of sounds that are too readily available, that can be "downloaded", and that the work renders strange through a tactile exploration combining melodic elements, including micro-intervals (arpeggios and other lines,

occasionally in *hoquetus*), short accents and images of repetition. What each of us does with our hand, touching an object or another body, is to form an idea of its shape. Touching in this way means knowing, getting to know this object or body. Touch is therefore the sense of the senses. According to Aristotle, it is the only one that is indispensable to the existence of the living being, the others merely providing an additional sense of well-being. Lachenmann's remarkable contribution is to consider that this "impulse to touch" awakens listening. From then on, in the act of touching, the object (the instrument, a violin, a viola, a cello) and the body constitute each other and, by touching things (the strings, the bow, the hair, the scroll, the bridge, the tailpiece, the pegs, the soundboard and the fingerboard, in fact), we touch ourselves through them.

Lachenmann magnifies music like pieces of wood that are no longer trees and not yet tables. Somewhere in between.

Constantly under threat, the work, beyond its intrinsic slowness, willingly reaches a limit, a stationary situation, and threatens to stop, not at the end, but in the middle. This is true of the *ad libitum* repetition in *Reigen seliger Geister*. 'Lachenmann also says of the negative climax of *Gran torso* that 'emptiness "happens there", a minimal threshold where viola and cello are reduced to a rhythm for the former, while the latter produces only a smooth beat, and where the music is suspended so that only the gesture that could produce it can be heard. The discourse drifts towards the point where nothing seems to need prolonging, and where each sound, each structure, is invested with the responsibility of introducing nothingness. It is the moment of *quasi niente*, of almost nothing. The Japanese philosopher Keiji Nishitani, of whom Lachenmann was a reader, used the terms nihilism and vacuity, in other words, silence and the sound that is born and dies at each of its points. It is no coincidence, then, that

in *Grido*'s slow, solemn third and final section, the quartet often wraps itself around unisons, recalling the timbre of the shō, the Japanese mouth organ that appears in the opera *The Little Match Girl*. Lachenmann writes *Mu-sik*, detaching the first syllable of the word to highlight the Japanese *mu*, whose ideogram could be 'what remains after total combustion' and which designates the void in Buddhism or the place of absolute nothingness. This place is a 'happy void'. The negation of sound must still, and simultaneously, be an affirmation, the table of the felled tree. The radiant silence, the scattered debris, the penetrating power of nothingness and fading, where sound is gradually extinguished, do not signify a material promised to shipwreck or death, but deliver us from our wolves and our bonds: 'The field of ruin becomes a field of strength.'

Laurent Feneyrou

Translation: Karolina Szymanik



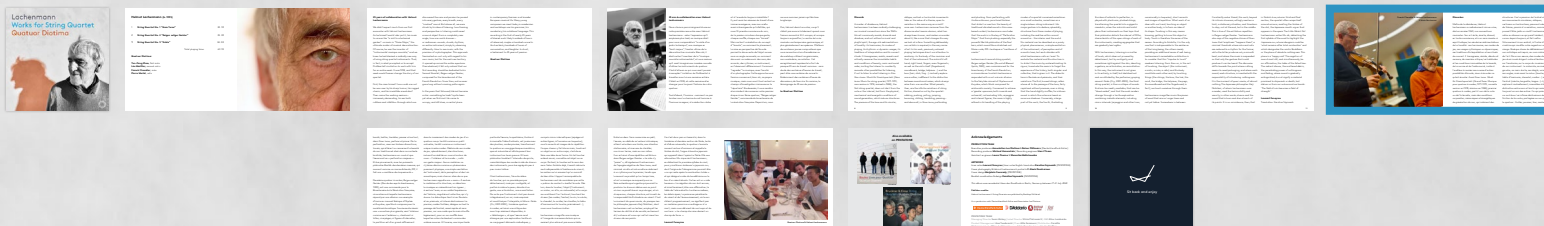


Franck Chevalier & Helmut Lachenmann
© Alexis Descharmes

Discordes

Maître de la dissidence, Helmut Lachenmann a radicalement mis en crise, dès les années 1960, nos conventions musicales. Son art évite, écarte, dissout, en toute conscience, et non sans morale ni esprit ludique, les séculaires sédimentations de la tonalité : ses harmonies, ses modes de jeu, ses usages rythmiques ou dynamiques, ses traditions d'interprétation et ses rituels de concert. Il transgresse, résiste, dévoile et censure, de manière critique, les habitudes et les conditions immuables de la beauté, de la norme et de l'ordre social, invitant l'auditeur à recréer sans cesse d'autres possibilités d'écoute, sinon à écouter ce qu'est écouter. Aussi *Gran torso. Musik für Streichquartett* (*Grand Torse. Musique pour quatuor à cordes*, 1971-1972, nouvelle version en 1978, révision en 1988), premier quatuor à cordes, part-il non de la note ou de l'intervalle, mais des conditions corporelles, mécaniques et énergétiques de génération du son, qui induisent des

structures. Car la pression de l'archet et ses mouvements circulaires, obliques, verticaux ou horizontaux, prennent valeur de thème, promis à la variation, comme pouvait l'être jadis un motif. Lachenmann retire au discours ce qui paraît évident, connu depuis toujours, et fait naître l'étonnement à son endroit, à l'instar d'une cicatrice qui modifie notre regard sur un visage. Quelque chose de délibérément non artistique est requis, au nom même de l'art. Dans son œuvre, des modes de jeu alors inouïs dirigent notre attention sur l'anatomie, sur le corps du musicien et de son instrument : le violoniste, sa main gauche, sa main droite, ses doigts, voire ses ongles, mais aussi le violon (touche, table d'harmonie, chevalet, cordier...) et l'archet (mèche, baguette, bague...) s'y explorent mutuellement, insensibles à la distinction entre sons et bruits qui naissent toujours les uns des autres. Ce qui prévaut, ce sont donc les infinies déclinaisons de la friction de la corde, partagées ou non par le quatuor : frotter, pousser, tirer, sauter,



bondir, battre, trembler, presser et surtout, dans *Gran torso*, perforer et pincer. De la perforation, avec ses timbres discontinus, troués, qui altèrent ou renversent la beauté du son traditionnel vibré dans ce contexte bruitiste, Lachenmann en conclut que l'œuvre est en « perforation majeure ». Et des pincements, avec les puissants pizzicatos-Bartók des dernières mesures, qui sonnent comme un morse distendu, *ffff*, il fait une « cantilène de claquements ».

Deuxième quatuor à cordes, *Reigen seliger Geister* (*Ronde des esprits bienheureux*, 1989), est une commande pour le Bicentenaire de la Révolution française, circonstance à laquelle Lachenmann répond par une allusion non exempte d'ironie au menuet féérique d'*Orphée* et *Eurydice*, que Gluck composa pour la société aristocratique. Soucieuse de réussir une « ouverture plus grande, vers l'intérieur comme vers l'extérieur », n'excluant ni trilles, ni arpèges, ni figures d'intervalles, la partition est d'un grand raffinement

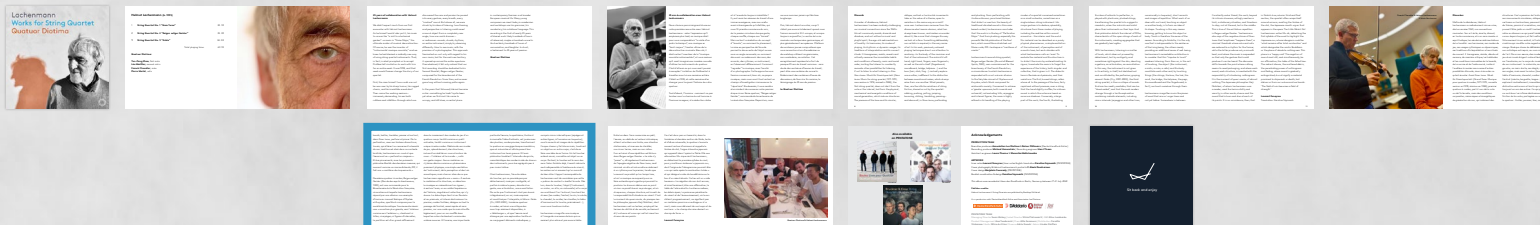
dans le maniement des modes de jeu d'un quatuor conçu tantôt comme un petit orchestre, tantôt comme un instrument unique à seize cordes. Déduire de ces modes de jeu, splendidement, des structures, incluant les réalités en nous et autour de nous — l'intérieur et le monde —, voilà son geste majeur. Aucun matériau ne s'y laisse décrire comme un phénomène purement physique, une simple excitation de l'instrument, de la perception et des lois acoustiques, mais chacun vibre de ce que Lachenmann appelle une « aura ». À exclure le matériau et la structure, on dénature la musique en mésestimant sa rigueur ; à exclure l'aura, on en oublie l'expérience de l'histoire, singulière et collective, qui s'y donne. La dialectique tient ici au *flautato* et au *pizzicato*, et à leurs déclinaisons. Le premier, cordes frottées, désigne surtout le passage de l'archet, assez rapide et sans pression, sur une corde que la main étouffe légèrement, pour un son soufflé dans lequel les notes s'entendent comme des ombres sonores. À l'inverse, une importante

partie de l'œuvre, la quatrième, illustrant à merveille l'idée d'ostinato, est jouée avec des plectres, cordes pincées, transformant le quatuor en une gigantesque mandoline, quand violonistes et altiste posent leur instrument sur leurs genoux. Et leurs pizzicatos troublent l'intervalle de quinte, caractéristique des cordes à vide de chacun des instruments, pour des agrégats peu à peu moins lisibles.

Chez Lachenmann, l'écoute relève du toucher, qui ne procède pas par détachement, mais par contiguïté, et parfois à même la peau, dénotant un geste, une articulation, une ascultation. De sorte que l'instrument n'est pas donné intégralement, en soi, mais esquissé et constitué par l'interprète, à tâtons. *Grido* (*Cri*, 2001-2002), troisième quatuor à cordes, est ainsi une critique des sons trop aisément disponibles, à « télécharger », et que l'œuvre rend étranges par une exploration tactile où se conjuguent éléments mélodiques, y

compris micro-intervalliques (arpèges et autres lignes, à l'occasion en *hoquetus*), courts accents et images de la répétition. Ce que chacun y fait de sa main, touchant un objet ou un autre corps, c'est de se faire une idée de sa forme. Un tel toucher entend savoir, connaître cet objet ou ce corps. Partant, le toucher est le sens des sens. Selon Aristote déjà, il serait même le seul indispensable à l'existence du vivant, les autres ne lui assurant qu'un surcroît de bien-être. L'apport remarquable de Lachenmann est de considérer que cette « pulsion de contact » éveille l'écoute. Dès lors, dans le toucher, l'objet (l'instrument, un violon, un alto, un violoncelle) et le corps se constituent l'un l'autre et, touchant les choses (les cordes, l'archet, le crin, la volute, le chevalet, le cordier, les chevilles, la table d'harmonie et la touche, précisément...), nous nous touchons à elles.

Lachenmann magnifie une musique à l'image de morceaux de bois qui ne seraient plus arbre et pas encore table.



Entre les deux. Sans cesse mise en péril, l'œuvre, au-delà de sa lenteur intrinsèque, atteint volontiers une limite, une situation stationnaire, et menace de s'arrêter, non à son terme, mais en son milieu. Il en est ainsi d'une répétition *ad libitum* dans *Reigen seliger Geister*. « Le vide s'y "passe" », dit également Lachenmann en détachant la première syllabe du mot, pour y mettre en évidence le japonais *mu*, dont l'origine de l'idéogramme pourrait être « ce qui reste après la combustion totale » et qui désigne le vide du bouddhisme ou le lieu d'un néant absolu. Ce lieu est un « vide heureux ». La négation du son doit encore, et simultanément, être une affirmation, la table de l'arbre abattu. Le silence radieux, les débris épars, la puissance pénétrante du néant et de l'évanouissement, où le son s'éteint progressivement, ne signifient pas un matériau promis au naufrage ou à la mort, mais nous délivrent de nos loups et de nos liens : « Le champ de ruine devient un champ de force. »

Ce n'est donc pas un hasard si, dans la troisième et dernière section de *Grido*, lente et d'allure solennelle, le quatuor s'enroule souvent autour d'unisson et rappelle le timbre du *shō*, l'orgue à bouche japonais qui apparaît dans l'opéra *La Petite Fille aux allumettes*. Mu-sique écrit Lachenmann, en détachant la première syllabe du mot, pour y mettre en évidence le japonais *mu*, dont l'origine de l'idéogramme pourrait être « ce qui reste après la combustion totale » et qui désigne le vide du bouddhisme ou le lieu d'un néant absolu. Ce lieu est un « vide heureux ». La négation du son doit encore, et simultanément, être une affirmation, la table de l'arbre abattu. Le silence radieux, les débris épars, la puissance pénétrante du néant et de l'évanouissement, où le son s'éteint progressivement, ne signifient pas un matériau promis au naufrage ou à la mort, mais nous délivrent de nos loups et de nos liens : « Le champ de ruine devient un champ de force. »

Laurent Feneyrou



Quatuor Diotima & Helmut Lachenmann



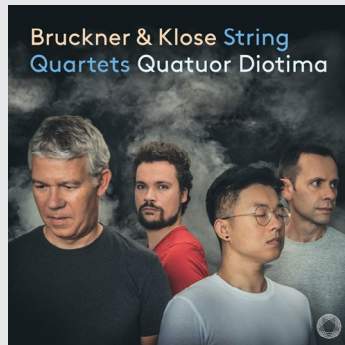
Also available
on PENTATONE



PTC5187360



PTC5187061



PTC5187216

Acknowledgements

PRODUCTION TEAM

Executive producers **Association Les Diotima & Rainer Pöllmann** (Deutschlandfunk Kultur)
Recording producer **Michael Havenstein** | Recording engineer **Henri Thaon**
Assistant engineers **Laura Picerno & Weronika Malinkowska**

ARTWORK

Liner notes **Laurent Feneyrou** | Liner notes English translation **Karolina Szymanik** (PENTATONE)
Cover photography & Helmut Lachenmann's portraits © **Alexis Descharmes**
Cover design **Marjolein Coenrady** (PENTATONE)
Booklet coordination & design **Karolina Szymanik** (PENTATONE)

This album was recorded at Haus des Rundfunks in Berlin, Germany between 17-21 July 2022.

Publisher credits:

Helmut Lachenmann's String Quartets are published by Breitkopf & Härtel.

A co-production with Deutschlandfunk Kultur and Association Les Diotima.



PENTATONE TEAM

Managing Director **Sean Hickey** | Label Director **Silvia Pietrosanti** | A&R **Alice Lombardo**
Product Management **Ana Teodorović** | Press **Allie Summers** | Distribution **Camilla Vickerage** | Audio **Wirre de Vries** | Finance **Adrie Engels** | Admin **Lineke Steffers**





Sit back and enjoy

