



ATLi INGÓLFSSON
CAPUT ENSEMBLE
ARDITTI QUARTET

ENTER >>

ATLI INGÓLFSSON (b. 1962)

[1] THE ELVES' ACCENT (1998) for quintet <i>(BMG Ricordi, Milan)</i>	10'00
[2] /SLASH 1/	0'18
[3] OBJECT OF TERROR (2000) for ensemble of 14 <i>(BMG Ricordi, Milan)</i>	15'25
[4] /SLASH 2/	0'12
[5] HZH: STRING QUARTET NO. 1 (1999) <i>(BMG Ricordi, Milan)</i>	17'12
[6] /SLASH 3/	0'10
[7] LA MÉTRIQUE DU CRI (1996) for ensemble of 11 <i>(BMG Ricordi, Milan)</i>	12'03
[8] /SLASH 4/	0'13
[9] FLECTE LAPIS II (1998) for clarinet and keyboard sampler <i>(Iceland MIC)</i>	13'45
TT: 71'02	

THE CAPUT ENSEMBLE ([1], [3], [7])

ATLI INGÓLFSSON *electronics* ([2], [4], [6], [8])

ARDITTI QUARTET ([5])

IRVINE ARDITTI *violin* • GRAEME JENNINGS *violin* • RALF EHLERS *viola* • ROHAN DE SARAM *cello*

GUÐNI FRANZSON *clarinet* • MASSIMILIANO VIEL *keyboard* ([9])

Atli Ingólfsson – an interview

You studied under Gérard Grisey and spectral music has had a great influence on your work. Can you explain the term and how it has influenced your music and attitude towards composition?

In brief we might say that spectral composers consider music first and foremost as a material phenomenon. They observe the real physical qualities of sound and use them to construct and develop their forms. This is not a result of any specific interest in physics; it only aims at deriving the formal logic from the logic already present in sound itself. This applies equally to pitch, note values, dynamics and timbre. Whoever gets into close contact with the spectral aesthetic will inevitably be influenced by it. His view of music and sound cannot remain unchanged. Actually I believe the spectral school has influenced all contemporary music. I am particularly attracted by the idea that music tends to materialize as a spirit that acquires flesh, becomes flesh. There are many places in my recent music where I drive the music towards the material, where I actually want it to stop being music and to become a sculpture, or dirt or whatever. The idea of language transforming into an image or into pure rhythm is related to this, and it is an important tendency in many of my recent works.

Spectral music does not view form and content as separate entities, and in your music you have explored the point of contact between timbre, harmony and rhythm. What does this imply?

When you work on the material long enough, stir, distil, warm, cool and so on, you gradually discover all its different natures, that it is all in one rhythm, chord, melody, metre. Then you stop thinking especially of themes or sequences or harmonic progress. A friend of mine once asked me what harmonic progression I was using in a piece I was halfway through composing. He was rather surprised when I sin-

cerely answered I really didn't know. There were chords there but I was not concentrating particularly on them, they were just part of the general flow of energy.

What about metrics? You have written on metrics in the Icelandic language and several of your works have titles that suggest its influence on your music.

I suppose it is the same with metrics as with spectral music: I do not write metric works rather than spectral, but my metric conscience must have influenced them. The most direct influence of metrics on my work may be seen, logically, in my rhythms. For me, the placing of a note in time always has a real physical meaning. Each note is imprinted in a sort of timeband in our body and those that follow are compared to it. This is no abstract play with proportions and ideas. It takes place in the body. There is some regular beat somewhere behind the music in all my later works. Then I have sometimes used an audible beat, for instance in *La métrique du cri*. The influence of metrics on my work is audible, since if I weren't into metrics the music would sound differently, but no traditional poetic metre can be heard in the music.

It seems as though you are experimenting with the flow and continuity of the music, especially in your latest works (HZH, Orchestra B). In your earlier works the continuity was more readily apparent, but in HZH it seems that the gestures are more restricted, and that the music moves in larger waves.

Probably the contour of my images has become clearer with time, and lately I introduce less detail and do not worry about the works having a 'correct' sound. The pieces have actually grown simpler in form, and composite formal episodes have almost disappeared. An idea is set off and it then remains until it transforms slowly or suddenly into something new. There can also be mutations on the surface that give the impression that a new idea has arrived totally out of the blue although it has an intimate logical/physical connection to what came before it.

Sometimes the musical energy in your works is very much in the foreground, for example in the dance-like sections of Object of Terror, as well as in the rhythmically active parts of The Elves' Accent and La métrique du cri. Is this something you specifically seek to create?

Just like life itself, music may be seen as only a certain type of energy. You mention places where the music has a distinctly physical or dance-like quality and certainly they show a certain type of energy that bursts out on the surface, but actually it is present underneath in everything that happens. If the music goes in a certain direction it generates energy, the energy of expectation, but also if it is immobile it generates energy of impatience; when two ideas meet they generate energy by friction; when there is a mutation we also get energy... and so on and so forth. An experienced composer is constantly in contact with the psychological barometer and conducts his form so as it will never lack information or energy. I often strive to evidentiate the physical sides of the material, simply because it gives perspective to the form. I do not worry about maintaining the same rhetorical style throughout: I want the form to reveal its different qualities and a lot of energy is generated in the passage from one type of surface to the other.

Looking back on your compositions so far, do you see a certain development? Are there any works that are especially significant in terms of style, where you felt that you were changing direction?

I sometimes feel that *The Elves' Accent* stands precisely on a borderline. It took me ages to compose it, perhaps because my mind constantly roamed away from the traditional narrative style of chamber music, i.e. the style where each formal section is a variation on the preceding one or reacts to it in other ways. This character is, however, present in the piece. That's why I feel it is the last of my pieces where the notes 'speak' in a certain way but at the same time the first piece where

the form is propelled by one process from the beginning to the end. The rhythm here is mostly developed in one continuous line (for example, the repeated phrases in the end correspond to the regular pulsation the piano plays in the beginning). After *The Elves' Accent* I feel the surface of my works resembles one unified image rather than speech and the development relies only in small part on the notes as such: although they do matter, they don't necessarily guide the formal development. I don't know where I am heading with my music, but it is quite clear that I am increasingly alien to the normal musical standards of classical chamber music.

Interview conducted by Árni Heimir Ingólfsson

A few words on the editing strategy adopted on this disc

There is an essential difference between a concert performance of a piece of music and a recording of it. To explain why, we might use an analogy: if a stage play is to be issued on video cassette, thus becoming a screen play of sorts, a whole set of new aspects needs to be taken into consideration: lighting, close-ups, camera movements, angles and so on. The stage work inevitably has to be reinterpreted; it has to go through a lengthy post-production process in order to make it fit the new medium. The situation is exactly the same when it comes to the transfer of a piece of music from a concert version to a CD version, unless the explicit aim of the recording is to document a live performance. This means that the recording has to be prepared conceptually and technically with post-production in view. The recordings on this CD were made by placing separate microphones on each instrument, plus a stereo set at a certain distance. A number of 'special takes' were also done with only one instrument or separate sections playing. The mixing process then aimed at making the music 'speak' through the speakers. This meant making full use of the possibilities of stereo, moving and

rearranging the instruments in space, changing the microphone angles (e.g. recording the violin through the flute microphone), zooming from close microphones to more distant stereo mikes, doubling or boosting some instruments, varying reverberation and even filtering some sounds. At all times we tried to find clear sound images that would do justice to the music, and these images change along with the music. I say ‘do justice’: the results are not to be considered faithful reproductions of the concert pieces, they are new and independent products, though intimately related to the acoustic versions. I should also stress that this ‘invasive’ post-production of the recordings was never an attempt to ‘improve’ on the original musical performances. The performances are certainly ‘counterfeited’ at times, but that is simply because a living performer cannot produce the effects required for the CD version (just as you cannot ask an actor in a stage play to ‘fade out’!). In actual fact, the excellent performances of the musicians involved became another stimulus to put them in the ‘right’ frame on the recordings. I have no idea whether some listeners will be bothered by the fact that a flute may sound more on the left at the beginning of a piece and more on the right at the end. I suppose it also took time for cinema-goers to get used to camera movements. There is certainly nothing ‘natural’ about the way these recordings sound, but neither is there anything natural in the way loudspeakers, headphones, CD players or car stereos sound. We cannot capture or reconstruct the magic of live performance, but we can treat the recording itself as a living and expressive performance, or, pardon the word play, as a ‘live recording’.

Atli Ingólfsson

The **Caput Ensemble** was formed in 1987 by a group of enthusiastic young Icelandic musicians with the aim of performing and commissioning new music. Caput consists of some 25 players, most of them resident in Iceland. Since its

foundation, Caput has established itself as a strong force in Icelandic cultural life and as one of the leading new-music ensembles in Europe, with concerts in North America and fifteen European countries. The ensemble is widely acclaimed for its powerful interpretations and technical proficiency, and regularly appears at major festivals such as the annual International Rostrum of Composers in Paris, Warsaw Autumn, Gulbenkian Festival, Holland Festival and Reykjavík Art Festival. Caput receives regular support from the Icelandic government and from the city of Reykjavík, but is a fully independent ensemble.

The **Arditti Quartet** enjoys a world-wide reputation for its spirited and technically refined interpretations of contemporary and earlier twentieth-century music. Several hundred string quartets and other chamber works have been written for the ensemble since its foundation by first violinist Irvine Arditti in 1974. These works have left a permanent mark on twentieth-century repertoire and have given the Arditti Quartet a firm place in music history. World premières of quartets by composers such as Birtwistle, Cage, Carter, Dillon, Ferneyhough, Gubaidulina, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Nancarrow, Reynolds, Rihm, Scelsi, Stockhausen and Xenakis show the wide range of music in the Arditti Quartet's repertoire. The ensemble believes that close collaboration with composers is vital to the process of interpreting modern music and therefore attempts to work with every composer whose music it plays. The players' commitment to educational work is indicated by their masterclasses and workshops for young performers and composers all over the world. From 1982 to 1996 the quartet's members were resident string tutors at the Darmstadt Summer Courses for New Music. Over the past 25 years, the ensemble has received many prizes. The prestigious Ernst von Siemens Music Prize was awarded to the players in 1999 for 'lifetime achievement' in music.

Massimiliano Viel, born in Milan in 1964, studied the piano, electronic and computer music, conducting and composition under teachers including Azio Corghi, Marco Stroppa, Klaus Huber and Brian Ferneyhough. His activities as a composer, keyboard player and sound designer have brought him into collaboration with ensembles and orchestras such as the Caput Ensemble, MusikFabrik and the La Scala Theatre Orchestra, and with composers such as Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen and Peter Eötvös.

CAPUT ENSEMBLE

Kolbeinn Bjarnason, flute (tracks 1, 3 & 7)

Eydis Franzdóttir, oboe (tracks 3 & 7)

Guðni Franzson, clarinet (tracks 1, 3, 7 & 9)

Darren Stoneham, bassoon (tracks 3 & 7)

Emil Friðfinnsson, horn (tracks 3 & 7)

Eiríkur Örn Pálsson, trumpet (track 3)

Sigurður Þorbergsson, trombone (track 3)

Helga Bryndís Magnúsdóttir, piano (tracks 3 & 7)

Daniel Þorsteinsson, piano (track 1)

Steeff van Oosterhout, percussion (track 3)

Gerður Gunnarsdóttir, violin (tracks 3 & 7)

Hildigunnur Halldórsdóttir, violin (tracks 3 & 7)

Sif Tulinius, violin (track 1)

Guðmundur Kristmundsson, viola (tracks 3 & 7)

Sigurður Bjarki Gunnarsson, cello (track 7)

Sigurður Halldórsson, cello (track 3)

Bryndís Halla Gylfadóttir, cello (track 1)

Hávarður Tryggvason, double bass (tracks 3 & 7)

Guðmundur Óli Gunnarsson, conductor (tracks 3 & 7)

Snorri S. Birgisson, conductor (track 1)

The Elves' Accent was commissioned by the Icelandic Composer's Society

Object of Terror was commissioned by Reykjavík 2000 and the Caput Ensemble

HZH: String Quartet No. 1 was written for the Arditti Quartet and commissioned by the Berliner Festspiele

La métrique du cri was commissioned by Ensemble l'Itinéraire and supported by the Iceland National Radio Composer's Fund

Flecte Lapis II was commissioned by Agon/Fondazione Gentilucci in Milan and Erkitid in Reykjavík

Viðtal við Atla Ingólfsson

Þú lærðir hjá Gérard Grisey og spektral tónlist hefur haft mikil áhrif á þig. Geturðu útskýrt hvað felst í hugtakinu sjálfu og hvernig það hefur lítað þín eigin verk og viðhorf til tónsmíða?

Í sem stystu máli mætti segja að spektral tónlist leitist við að vinna úr tónlist sem væri hún efniskennt fyrirbæri. Hún lítur á raunverulega eðlisfræðilega eiginleika hljóðsins og nýtir þá til að byggja og þróa formin. Þetta er ekki af neinum sérstökum áhuga á eðlisfræði heldur einungis til að leiða rök tónsmíðarinnar af þeim rökum sem þegar eru til staðar í hljóðinu og þetta tekur jafnt til tónhæða, lengdargilda, styrks og litar. Sá sem einu sinni hefur kynnt sér skáldskap spektralistanna af einhverri alvöru hlýtur að verða fyrir einhverjum áhrifum af því. Sjónarhorn hans á tónlist og hljóðið getur ekki orðið það sama á eftir, og reyndar tel ég þessa stefnu hafa haft áhrif á alla nútímatónlist. Ég er sérlega heillaður af hugmyndinni um tónlist sem leitast við að hlutgerast eins og andi sem fær hold, verður hold. Það eru margir staðir í minni tónlist undanfarið þar sem ég kný tónlistina í átt að hlutgervingu, þar sem ég beinlínis vil að hún hætti að vera tónlist og breytist í skúlptúr, mold eða hvaðeina. Hugmyndin um tungumál sem breytist annað hvort í mynd eða hreinan takt er af sama toga en hún er næstum því leiðarljós í mörgum seinni verkum mínum.

Spektral tónlist lítur ekki á form og efnivið sem aðskilda hluti, og í tónlist þinni reynir þú að ná fram einingu hljóðs, hljómagrindur og rytma. Í hverju felst þessi eining?

Þegar maður situr nógu lengi yfir hráefninu, hrærir, eimar, smáhitir, kælir o.s.frv. kemur smám saman í ljós að hráefnið má skoða frá ólíkum sjónarhornum, að það er allt í senn, rytmi, hljómur, laglína, taktur. Þá hættir maður að hugsa sérstaklega um stef eða nótnaraðir eða hljómagang. Kunningi minn einn spurði varðandi verk

sem ég var hálfnaður með hver væri hljómagangurinn í því. Hann varð dálítið kyndugur þegar ég svaraði í einlægni að ég vissi það ekki. Það voru einhverjir hljómar þarna en ég var alls ekki að einbeita mér að þeim, þeir voru bara hluti af heildarorkuflæðinu.

Hvað með bragfræðina? Þú hefur ritað töluvert um bragfræði og nokkur verka þinna bera heiti sem vísa í áhrif hennar á tónlistina.

Ætli það sé ekki svipað með bragfræðina og spektral tónlistina: Ég skrifa ekki „bragfræðileg“ verk frekar en „spektral“ tónlist, en meðvitundin um bragfræðilega eiginleika tónlistarinnar hlýtur að hafa áhrif á verkin. Greinilegustu áhrif bragfræðinnar í verkum mínum er tilfinningin fyrir rytma. Fyrir mér hefur staðsetning nótu í tímanum alltaf raunverulegt efnislegt eða líkamlegt gildi. Hver nóta er þrykkt í ákveðinn tímaborða í líkama okkar og þær sem á eftir koma eru bornar saman við hana. Þetta er enginn leikur með hlutföll og hugmyndir, þetta á sér stað í líkamanum. Það er einhvert reglulegt taktslag einhvers staðar að baki í öllum síðari verkum mínum. Síðan hef ég stundum unnið með heyranlegt taktslag eins og í *La métrique du cri*. Áhrifin eru heyranleg að því leyti að ef þeirra gætti ekki væri tónlistin öðruvísi, en þau eru ekki heyranleg í þeim skilningi að við greinum taktslag einhvers þekkts bragarhátar í tónlisinni.

Mér heyrir þú vera að gera ákveðnar tilraunir, sérstaklega í nýjustu verkum þínum (HZH, Orchestra B) með framvindu og flæði tónlistarinnar. Í eldri verkunum er flæðið a.m.k. auðheyranlegra, en í HZH er eins og hreyfingarnar séu afmarkaðri og komi meira í bylgjum?

Líklega hefur skilgreining myndanna orðið meira afgerandi með tímanum, minna um smáatriði og minni áhyggjur af að verkin hljómi „rétt“ eða skynsamlega. Í raun hafa verkin einfaldast mjög í formi og varla þekkjast lengur í þeim margbrotnir

formhlutar (spurning-svar-spurning-svar o.s.frv.). Hugmynd er ýtt af stað og svo varir hún þar til hún ummyndast hægt eða skyndilega í eitthvað nýtt. Það geta líka orðið stökkbreytingar á yfirborðinu sem verka þannig að þótt ný hugmynd sé alveg rökrétt þá virðist hún næstum úr lausu lofti gripin við fyrstu heyrn.

Talandi um orku, þá eru ýmsar ólíkar tegundir af orku í tónlist þinni. Stundum er hún augljós, eins og t.d. í „dans“-köflum í Object of Terror, og sömuleiðis eru mjög rytmískt aktívir kaflar í Elves' Accent og La métrique du cri. Er þetta eitthvað sem þú leitast sérstaklega við að ná fram?

Eins og lífið sjálft þá er tónlistin ekkert annað en viss tegund af orku. Þú bendir á staði þar sem áferð tónlistarinnar er hvað líkamlegust eða danshæfust og vissulega springur þar ákveðin orka út á yfirborðinu en undir niðri er hún í öllu sem gerist. Ef tónlistin ferðast í einhverja átt myndast orka, væntingarorka, en jafnframt þegar hún er kyrr myndast óðreyjuorka, þegar tveimur hugmyndum slær saman myndast orka við núninginn, þegar tónlistin breytir um svip myndast líka orka... og svona mætti mjög lengi telja. Tónskáld sem kann sitt fag er sífellt tengt við snúningsmæli andans og stýrir forminu þannig að ekki myndist í því helgidagar og hortittir. Ég leitast oft við að láta efnið birta sínar líkamlegu hliðar, einfaldlega vegna þess að það gefur forminu dýpt. Eins og ég ýjaði að áður þá leitast ég ekki við að viðhalda sama frásagnartóni frá upphafi til enda. Ég vil að formið opinberi sínar ólíku náttúru því mikil orka felst í ferlinu milli þessarra opinberana.

Hver finnst þér þróunin vera á þínum tónskáldskap þegar þú lítur yfir farinn veg? Eru einhver „tímamótaverk“ þar sem þú breytir um stefnu?

Stundum finnst mér *The Elves' Accent* standa nákvæmlega á vissum mörkum. Það tók mig mjög langan tíma að semja það, kannski af því hugurinn leitaði stöðugt burt frá venjulegum frásagnarstíl kammertónlistar þar sem hver formhluti myndar

tilbrigði við þann á undan eða bregst við honum á annan hátt. Þessi eiginleiki er samt til staðar í verkinu. Þess vegna finnst mér þetta vera síðasta verk mitt þar sem nóturnar „tala“ á vissan hátt en um leið það fyrsta þar sem formið er drifið áfram af einu orkuferli frá upphafi til enda: Rytmi verksins er að mestu leyti unninn eins og eitt ferli (til dæmis samsvara endurteknu hendingarnar í lok verksins nóttunni sem píanóið endurtekur með reglulegu bili í byrjun). Eftir þetta finnst mér yfirborð verkanna líkjast meira einni samstæðri hugmynd en „tali“ og framvinda þeirra reiðir sig aðeins að litlu leyti á nóturnar sjálfar: Þótt þær skipti miklu máli er ekki þar með sagt að þær knýji verkið áfram. Ég veit ekki hvert ég stefni með músikinni en það er alveg ljóst að viðtekin tónlistarleg viðmið klassískrar kammertónlistar höfða æ minna til mín.

Viðtal: Árni Heimir Ingólfsson

Nokkur orð um hljóðböndun þessa geisladisks

Það er mikilvægur munur á flutningi tónverks á tónleikum og upptöku þess fyrir geisladisk. Til að lýsa honum er einfaldast að grípa til líkingar: Ímyndum okkur að gefa eigi sviðsleikrit út á myndbandi svo úr verði eins konar sjónvarpsleikrit. Þá þarf að skoða fjölda nýrra þátta þess upp á nýtt: Lýsing, nærmyndir, hreyfingar tókuvélar, sjónarhorn og margt fleira. Það þarf augljóslega að túlka sviðsverkið alveg upp á nýtt, það fer í gegn um langa eftirvinnslu til að fella það að nýjum miðli, sjónvarpsskermi. Nákvæmlega það sama gerist þegar gera á geisladisk með tónleikaútgáfu tónverks, nema yfirlýstur tilgangur þess sé að skrásetja tónleikaflutning. Því þarf að undirbúa upptökuna með eftirvinnsluna í huga.

Upptökurnar á þessum diskum voru allar gerðar með nálægum hljóðnemum á hverju hljóðfæri, með stereópar að auki úti í sal. Síðan voru gerðar nokkrar sértökur þar sem aðeins eitt hljóðfæri eða ein deild léku. Hljóðblöndunin miðaði

að því að tónlistin kæmi sem best út í hátölurum. Það fól í sér að nýta möguleika stereóhljóms til fulls, að færa hljóðfærin til í rýminu eða breyta uppröðun þeirra eftir hendinni, eða vinna með sjónarhorn (hlustarhorn?) hljóðnemanna (til dæmis þannig að fiðlan hljómi gegn um flautuhljóðnemann), að færa tókuna frá nálægu hljóðnemunum og út í sal, að tvöfalda eða draga fram ákveðin hljóðfæri, breyta endurómi eða jafnvel sigta sum hljóðin. Við reyndum alltaf að búa til hljóðmynd sem hæfði tónlistinni sem best, en sú mynd breytist með tónlistinni. Útkomuna ber ekki að skoða sem trygga eftirmynd verksins. Hún er nýtt og sjálfstætt afsprengi þess þótt hún tengist því mjög náið. Mér er jafnframt í mun að benda á að þessi mikla eftirvinnsla á upptökunum var aldrei tilraun til að „betrumbæta“ flutninginn. Flutningurinn er vissulega stundum „falsaður“, en það er einfaldlega vegna þess að lifandi flytjandi getur ekki framkallað allt það sem þörf er á í geisladiskautgáfu verkanna (rétt eins og ekki er hægt að biðja leikara á sviði að „fara úr fókus“!) Í raun og veru var frábær frammistaða hljóðfæraleikaranna okkur einungis frekari hvatning til að búa þeim „rétt“ umgjörð í upptökunni.

Ég veit ekki hvort það truflar einhverja hlustendur að flauta hljómi meira vinstra megin í upphafi verks en meira hægra megin í enda þess. Sjálfsagt tók það fyrstu bíógestina líka tíma að venjast tókuvél sem hreyfðist. Að sjálfsögðu er ekkert „náttúrulegt“ við það hvernig þessar upptökur hljóma nú, en það er heldur ekkert náttúrulegt við hljóm hátalara, heyrnartóla, geislaspilara eða bílaúvarpa. Það er ekki hægt að gripa galdur lifandi flutnings á disk, en fara má með sjálfa upptökuna sem lifandi og tjáningarríkan flutning verks og það reyndum við að gera.

Atli Ingólfsson

Caput-hópurinn var stofnaður 1987 af ungum íslenskum tónlistarmönnum í þeim tilgangi að flytja nýja tónlist. Caput hefur frumflutt fjölda íslenskra og evrópskra tónverka og haldið tónleika Norður-Ameríku og í 15 löndum Evrópu. Caput hefur komið fram á fjölmörgum tónlistarhátíðum í Evrópu, í Ameríku og á Íslandi. Hér má nefna: „Haust í Varsjá“, Gulbenkian hátíðina í Lissabon, New Concert Series í Toronto, Santa Cecilia í Róm, Wigmore Hall í London, Holland Festival í Amsterdam, Listahátíð í Færeyjum, Listahátíð í Reykjavík og Sumartónleika í Skálholtskirkju. Caput er leiðandi afl í nýrri tónlist á Íslandi og er á meðal fremstu tónlistarhópa í Evrópu sem fást við nýja tónlist. Hópurinn hefur hvarvetna hlotið lof fyrir kraftmikla túlkun og tæknilega yfirburði. Caput hlaut menningarverðlaun Dagblaðsins árið 1995 og hafa tónverk flutt af hópunum margoft verið valin til kynningar á Alþjóðlega tónskáldaþinginu í París.

Arditti-kvartettinn hefur aflað sér heimsfrægðar fyrir líflegan og fágaðan flutning sinn á tónlist 20. og 21. aldarinnar. Nokkur hundruð strengjakvartettar og önnur kammerverk hafa verið samin fyrir hópinn síðan fíðluleikarinn Irvine Arditti stofnaði hann árið 1974. Þessi verk eru merkt framlag til kammertónlistar á 20. öldinni og ná yfir breitt svið. Meðal þeirra tónskálda sem samið hafa fyrir kvartettinn eru Birtwistle, Cage, Carter, Dillon, Ferneyhough, Gubaidulina, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Nancarrow, Reynolds, Rihm, Scelsi, Stockhausen og Xenakis. Arditti-kvartettinn vinnur náið með tónskáldunum og hefur auk þess haldið fjölmörg námskeið fyrir ungt fólk, bæði flytjendur og tónskáld. Meðlimir kvartettsins voru gestakennarar á Darmstadt-tónlistarnámskeiðunum frá 1982 til 1996. Á síðustu 25 árum hefur kvartettinn unnið til fjölmargra verðlauna, og hlaut hin virtu tónlistarverðlaun Ernst von Siemens árið 1999 fyrir framlag sitt til tónlistar.

Massimiliano Viel fæddist í Mílanó 1964 og nam píanóleik, raf- og tölvutónlist, hljómsveitarstjórn og tónsmíðar, m.a. hjá Azio Corghi, Marco Stroppa, Klaus Huber og Brian Ferneyhough. Hann starfar sem tónskáld, hljómborðsleikari og raftónlistarmaður og hefur unnið með hópum á borð við Caput, MusikFabrik í Düsseldorf og Scala-hljómsveitinni, auk þess sem hann hefur átt samstarf við tónskáldin Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen og Peter Eötvös.

Atli Ingólfsson – ein Interview

Sie haben bei Gérard Grisey studiert, und die spektrale Musik hat Sie sehr beeinflusst. Können Sie uns diesen Begriff und die Art und Weise, wie Ihre Musik und Ihr Komponieren davon beeinflusst wurde, erklären?

Kurz gesagt verstehen die „spektralen Komponisten“ Musik zuallererst als ein materielles Phänomen. Sie beschäftigen sich mit den tatsächlichen physikalischen Qualitäten des Klanges und nutzen sie, um ihre Formen zu bilden und zu entwickeln. Dies liegt nicht an einem etwaig besonderen physikalischen Interesse; es zielt nur darauf, die Logik der Form aus der Logik abzuleiten, die bereits im Klang selber enthalten ist. Dies gilt ebenso für die Parameter Tonhöhe, Tondauer, Dynamik und Klangfarbe. Wer einmal in engen Kontakt zur spektralen Ästhetik gekommen ist, wird unweigerlich von ihr beeinflusst werden. Sein Musik- und Klangverständnis kann nicht dasselbe bleiben. Ich glaube, daß die spektrale Schule die gesamte zeitgenössische Musik beeinflusst hat. Besonders fasziniert mich die Idee einer Musik, die sich so materialisiert wie ein Geist Fleisch annimmt, Fleisch wird. In meinen jüngsten Kompositionen gibt es viele Stellen, an denen ich die Musik ins Material treibe, wo es mir darauf ankommt, daß sie aufhört, Musik zu sein, um stattdessen Skulptur, Dreck oder was auch immer zu werden. Hiermit verbunden ist die Vorstellung einer Sprache, die sich in ein Bild oder in reinen Rhythmus verwandelt, was ebenfalls eine wichtige Tendenz meiner jüngeren Kompositionen darstellt.

Spektrale Musik versteht Form und Inhalt nicht als separate Größen, und in Ihrer Musik haben Sie die Berührungspunkte zwischen Klangfarbe, Harmonie und Rhythmus erkundet. Was impliziert dies?

Wenn man lange genug am Material arbeitet, es bewegt, destilliert, wärmt, kühlt etc., dann entdeckt man allmählich all seine verschiedenen Qualitäten und daß sie in einem einzigen Rhythmus, einem Akkord, einer Melodie oder einem Metrum

enthalten sind. Man hört auf, in Themen, Sequenzen oder harmonischen Fortschreitungen zu denken. Ein Freund von mir fragte mich einmal, welche harmonische Progression ich in einem Stück verwendete, das gerade zur Hälfte fertig war. Er war ausgesprochen überrascht, als ich ihm ehrlich antwortete, ich wisse es nicht. Zwar gab es Akkorde, doch ich konzentrierte mich nicht besonders auf sie; sie waren lediglich Teil des allgemeinen Energieflusses.

Wie ist Ihr Verhältnis zur Metrik? Sie haben über Metrik in der isländischen Sprache geschrieben, und mehrere Ihrer Werke tragen Titel, die einen Einfluß von dieser Seite vermuten lassen.

Ich denke, mit der Metrik ist es wie mit der spektralen Musik: Ich schreibe genauso wenig metrische Werke wie spektrale, doch hat mein metrisches Bewußtsein sie sicher beeinflußt. Der direkteste Einfluß der Metrik auf mein Schaffen findet sich naturgemäß in meiner Rhythmik. Für mich hat die Positionierung eines Tons im Zeitverlauf immer eine reale physische Bedeutung. Jeder Ton wird auf eine Art Zeitband in unserem Körper gedruckt und die, die folgen, werden mit ihm verglichen. Das ist kein abstraktes Spiel mit Proportionen und Vorstellungen. Es findet im Körper statt. In allen meinen jüngeren Werken gibt es irgendwo hinter der Musik einen regelmäßigen Rhythmus. Bisweilen auch habe ich einen hörbaren Rhythmus verwendet, wie etwa in *La métrique du cri* (Die Metrik des Schreis). Man kann meiner Musik den Einfluß der Metrik anhören, denn ohne dieses Interesse würde sie anders klingen; keinesfalls aber kann man ihr ein traditionelles poetisches Metrum entnehmen.

Es scheint, als ob Sie insbesondere in Ihren letzten Werken mit dem Fließen und der Kontinuität der Musik experimentierten (HZH, Orchestra B). In Ihren früheren Werken war die Kontinuität offenkundiger, aber in HZH scheinen die Gesten verhaltener zu sein und die Musik in größeren Wellenbewegungen voranzuschreiten.

Die Kontur meiner Bilder mag mit der Zeit klarer geworden sein, und neuerdings lege ich weniger Wert auf Details und Sorge mich nicht darum, ob die Werke einen „korrekten“ Klang haben. Die Stücke sind in der Tat formal einfacher geworden; formal gemischte Episoden sind beinahe verschwunden. Eine Idee wird vorgestellt und bleibt so lange, bis sie sich allmählich oder plötzlich in etwas Neues verwandelt. Mitunter gibt es an der Oberfläche Mutationen, die den Eindruck vermitteln, aus dem Nichts sei ein neuer Gedanke aufgetaucht, obschon er eine enge logische/physische Verbindung zu dem Vorhergehenden aufweist.

Manchmal steht die musikalische Energie in Ihren Werken sehr im Vordergrund, wie beispielsweise in den tanzartigen Episoden von Object of Terror (Objekt des Schreckens) oder in den rhythmisch geprägten Teilen von Elves' Accent (Der Akzent der Elfen) und La métrique du cri. Komponieren Sie dies ganz bewußt so?

Wie das Leben, so kann man auch die Musik als eine bloße Erscheinungsform von Energie verstehen. Sie haben Stellen erwähnt, in denen die Musik eine betont physische oder tänzerische Qualität hat, und sicherlich zeigen sie eine gewisse Form von Energie, die an der Oberfläche explodiert; tatsächlich aber grundiert sie alles, was geschieht. Wenn die Musik in eine bestimmte Richtung geht, erzeugt sie Energie: die Energie der Erwartung. Bewegt sie sich nicht, erzeugt sie die Energie der Ungeduld; treffen zwei Gedanken aufeinander, erzeugen sie Reibungsenergie; Mutationen erzeugen ebenfalls Energie usw.. Ein erfahrener Komponist ist ständig mit dem psychologischen Barometer in Kontakt und lenkt seine Form so, daß sie es weder an Information noch an Energie mangeln läßt. Ich bemühe mich oft, die physischen Aspekte des Materials hervorzuheben, weil dies die Form perspektivisch anreichert. Mir geht es nicht darum, im ganzen Stück denselben Stil beizubehalten.

Wenn Sie jetzt auf Ihre Kompositionen zurückblicken, sehen Sie dann eine gewisse Entwicklung? Gibt es Werke, die in stilistischer Hinsicht besonderes signifikant sind, weil sie etwa einen Richtungswechsel verkörpern?

Manchmal habe ich das Gefühl, daß *The Elves' Accent* eine Grenzlinie markiert. Die Komposition hat mich Ewigkeiten gekostet, vielleicht weil es mich wegzog vom narrativen Stil der traditionellen Kammermusik, d.h. von einem Prinzip, bei dem jeder Formteil eine Variation des vorhergehenden ist oder auf diesen in anderer Weise reagiert. Dennoch ist dieser Charakter in dieser Komposition vorhanden. Deshalb meine ich, daß dies das letzte meiner Stücke ist, bei dem die Noten auf eine gewisse Weise „sprechen“, und zugleich das erste, bei dem die Form in einem einzigen Prozeß von Anfang bis Ende vorangetrieben wird. Die Rhythmik wird hier zumeist in einer kontinuierlichen Linie entwickelt (beispielsweise korrespondieren die wiederholten Phrasen am Ende mit dem regelmäßigen Puls, der das Klavier zu Beginn prägt). Ich glaube, daß die Oberfläche meiner Werke nach *The Elves' Accent* eher einem einheitlichen Bild als einer Sprache ähnelt; die Entwicklung beruht nur zu einem geringen Teil auf den Tönen an sich: Obwohl sie wichtig sind, bestimmen sie nicht unbedingt den formalen Prozeß. Ich weiß nicht, wohin ich mich mit meiner Musik entwickle; klar aber ist, daß ich mich zusehends den normalen musikalischen Standards der klassischen Kammermusik entfremde.

Das Interview führte Árni Heimir Ingólfsson

Einige Worte zu den Editionsstrategien bei dieser Einspielung

Zwischen der Konzertaufführung und der CD-Einspielung einer Komposition gibt es einen wesentlichen Unterschied. Um dies zu erklären, soll uns eine Analogie helfen: Wenn ein Theaterstück auf Video aufgenommen werden soll und damit

zu einer Art Film wird, muß eine ganze Reihe neuer Aspekte in Betracht gezogen werden: Licht, Nahaufnahmen, Kamerabewegungen, Blickwinkel usw.. Das Bühnenwerk muß unweigerlich neu interpretiert werden und eine umfängliche Nachbearbeitungsphase durchlaufen, um dem neuen Medium angepaßt zu werden. Bei der Übertragung einer Konzertaufnahme auf CD ist die Situation genau dieselbe – es sei denn, das Ziel der Aufnahme besteht gerade darin, eine Live-Aufführung zu dokumentieren. Das bedeutet, daß die Aufnahme im Hinblick auf die Post-Production konzeptionell und technisch vorbereitet werden muß. Bei den Einspielungen für diese CD wurden auf jedes Instrument mehrere Mikrophone gerichtet; in einigem Abstand befand sich ein Stereo-Set. Außerdem wurde eine Reihe von separaten „Takes“ mit nur einem Instrument oder einzelnen Gruppen gemacht. Ziel der anschließenden Abmischung war es, die Musik durch die Lautsprecher „sprechen“ zu lassen. Dabei wurden alle Möglichkeiten der Stereotechnik genutzt, Instrumente wurden durch den Raum bewegt und neu angeordnet, die Mikrofonwinkel wurden geändert (z.B. wurde die Violine durch das Flötenmikrophon aufgenommen), es gibt Zooms von nah fokussierten Mikrophenen zu entfernteren Stereomikrophenen, einige Instrumente wurden verdoppelt oder verstärkt, der Nachhall wurde variiert und einige Klänge wurden sogar gefiltert. Stets haben wir versucht, klare Klangbilder zu finden, die der Musik gerecht werden, und diese Bilder ändern sich mit der Musik. Ich sage „gerecht werden“, denn die Ergebnisse sollen nicht als getreue Reproduktionen der Konzertversionen verstanden werden – es sind neue und unabhängige Produkte, die gleichwohl in enger Beziehung zu den akustischen Fassungen stehen. Auch möchte ich betonen, daß die „invasive“ Nachbearbeitung der Aufnahmen kein Versuch war, die originalen musikalischen Aufnahmen zu „verbessern“. Sicherlich werden die Einspielungen mitunter „gefälscht“, doch dies liegt allein daran, daß ein echter Musiker die für diese CD-Fassung erforderlichen Effekte nicht erzeugen kann

(ungefähr so, wie man einen Bühnenschauspieler nicht bitten kann, sich „auszublenden“!). Tatsächlich bildete das exzellente Spiel der beteiligten Musiker einen weiteren Stimulus, sie für die CD in den „richtigen“ Rahmen zu plazieren. Ich weiß nicht, ob es einige Hörer stört, daß eine Flöte zu Beginn eines Stücks mehr von links und am Ende mehr von rechts kommt. Ich denke, daß auch die Kinobesucher Zeit brauchten, bis sie sich an die Kamerafahrten gewöhnt hatten. Der Klang der Stücke auf dieser CD ist mit Sicherheit nicht „natürlich“, aber auch Lautsprecher, Kopfhörer und CD-Spieler klingen nicht natürlich. Wir können die Magie von Live-Aufführungen nicht einfangen oder rekonstruieren, aber wir können die Aufnahme selber als eine lebendige und expressive Aufführung behandeln – als eine „Live-Aufnahme“, gewissermaßen.

Atli Ingólfsson

Das **Caput Ensemble** wurde 1987 mit dem Ziel gegründet, neue Musik aufzuführen und in Auftrag zu geben. Es besteht aus 25 Spielern, von denen die meisten auf Island leben. Seit seiner Gründung hat sich Caput zu einer angesehenen Einrichtung im kulturellen Leben Islands etabliert und ist heute mit Konzerten in Nordamerika und Europa eines der führenden Ensembles Neuer Musik. So tritt es regelmäßig bei den großen Musikfestivals auf, wie z.B. bei dem jährlich stattfindenden International Rostrum of Composers in Paris, dem Warschauer Frühling, dem Gulbenkian Festival, dem Holland Festival und dem Reykjavík Art Festival. Das Ensemble ist weltweit anerkannt für seine kraftvollen Interpretationen und seine Professionalität. Es wird von der isländischen Regierung und der Stadt Reykjavík gefördert, ist aber grundsätzlich ein finanziell unabhängig arbeitendes Ensemble.

Das **Arditti Quartet** genießt weltweit einen hervorragenden Ruf für seine leidenschaftlichen und technisch subtilen Interpretationen der Musik der Gegenwart und des 20. Jahrhunderts. Hunderte von Streichquartetten und anderen Kammermusikwerken sind für das 1974 vom Primarius Irvine Arditti gegründete Ensemble geschrieben worden. Diese Werke bilden einen wichtigen Bestandteil der Musik des 20. Jahrhunderts und garantieren dem Arditti Quartet einen festen Platz in der Musikgeschichte. Quartetturaufführungen von Komponisten wie Birtwistle, Cage, Carter, Dillon, Ferneyhough, Gubaidulina, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Nancarrow, Reynolds, Rihm, Scelsi, Stockhausen und Xenakis zeigen die große Repertoire-Bandbreite des Arditti Quartet. Das Ensemble erachtet die enge Zusammenarbeit mit Komponisten für wesentlich bei der Interpretation zeitgenössischer Musik und sucht daher stets den Austausch mit den Komponisten, deren Musik es spielt. Das pädagogische Engagement der Spieler belegen Meisterklassen und Workshops für junge Musiker und Komponisten in der ganzen Welt. Von 1982 bis 1996 unterrichteten die Mitglieder des Quartetts bei den Darmstädter Sommerkursen für Neue Musik. In den letzten 25 Jahren hat das Ensemble zahlreiche Preise erhalten; 1999 erhielt es den renommierten Ernst-von-Siemens-Musikpreis für seine musikalische „Lebensleistung“.

Massimiliano Viel, 1964 in Mailand geboren, studierte Klavier, elektronische und Computer-Musik, Dirigieren und Komposition u.a. bei Azio Corghi, Marco Stroppa, Klaus Huber und Brian Ferneyhough. Seine Aktivitäten als Komponist, Keyboarder und Klang-Designer haben zur Zusammenarbeit mit Ensembles und Orchestern wie dem Caput Ensemble, der MusikFabrik und dem La Scala-Theaterorchester sowie mit Komponisten wie Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen und Peter Eötvös geführt.

Atli Ingólfsson – une interview

Vous avez étudié avec Gérard Grisey et la musique spectrale a exercé beaucoup d'influence sur vos œuvres. Pouvez-vous expliquer le terme de musique spectrale et quel effet elle a eu sur votre musique et votre attitude envers la composition ?

Disons en bref que les compositeurs de musique spectrale considèrent la musique d'abord et avant tout comme un phénomène matériel. Ils observent les qualités physiques réelles du son et ils les utilisent pour construire et développer leurs formes. Elle n'est pas le résultat de quelque intérêt précis pour la physique ; elle ne veut que tirer la logique formelle de la logique déjà présente dans le son lui-même. Ceci s'applique tout autant à la hauteur de son, aux valeurs de note, aux nuances et au timbre. Quiconque vient en contact étroit avec l'esthétique spectrale en sera inévitablement influencé. Ses idées sur la musique et le son ne peuvent rester inchangées. A vrai dire, je crois que l'école spectrale a influencé toute la musique contemporaine. Je me sens particulièrement attiré par l'idée de la musique qui tend à se réaliser comme un esprit qui se fait chair, qui devient chair. Il se trouve plusieurs endroits dans ma musique récente où je pousse la musique vers le matériel, où je veux en fait qu'elle cesse d'être de la musique et qu'elle devienne une sculpture, de la boue ou quoi que ce soit d'autre. L'idée du langage se transformant en une image ou en rythme pur est reliée à cela et c'est une tendance importante dans plusieurs de mes dernières œuvres.

La musique spectrale ne voit pas la forme et le contenu comme des entités séparées et, dans votre musique, vous avez exploré le point de contact entre timbre, harmonie et rythme. Qu'est-ce que cela laisse entendre ?

Quand on travaille assez longtemps sur du matériel, on brasse, distille, chauffe, refroidit et ainsi de suite, on en découvre graduellement les différentes natures, que tout se trouve entièrement dans un rythme, un accord, une mélodie, un mètre.

Puis vous cessez de penser spécialement aux thèmes ou suites ou progressions harmoniques. Un de mes amis me demanda un jour quelle progression harmonique j'utilisais dans une pièce que j'avais composée à moitié. Il fut assez surpris quand je répondis sincèrement que je ne le savais pas vraiment. Il y avait des accords mais je ne me concentrais pas tellement sur eux, ils n'étaient qu'une partie du courant général d'énergie.

Qu'en est-il de la métrique ? Vous avez écrit sur la métrique de la langue islandaise et plusieurs de vos œuvres ont des titres qui suggèrent son influence sur votre musique.

Je suppose qu'il en est de même de la métrique que de la musique spectrale : je n'écris pas des œuvres plus volontiers métriques que spectrales mais ma conscience de la métrique doit les avoir influencées. L'influence la plus directe de la métrique sur mes œuvres peut être logiquement vue dans mes rythmes. Pour moi, l'emplacement d'une note dans le temps a toujours une signification réellement physique. Chaque note est gravée dans une sorte d'orchestre temporel dans notre corps et les suivantes y sont comparées. Ce n'est pas une pièce de théâtre abstraite sur les proportions et les idées. Elle a lieu dans le corps. Il y a une mesure régulière en quelque part dans la musique dans toutes mes dernières œuvres. Puis j'ai parfois utilisé une mesure audible, par exemple dans *La métrique du cri*. L'influence de la métrique sur mon œuvre est audible puisque s'il n'en était pas d'elle, la musique sonnerait autrement mais on ne peut pas entendre de mètre poétique traditionnel dans la musique.

On dirait que vous expérimentez avec le courant et la continuité de la musique, surtout dans vos dernières œuvres (HZH, Orchestra B). La continuité était plus facilement apparente dans vos œuvres antérieures mais, dans HZH, on dirait que les gestes sont plus restreints et que la musique se meut par grandes vagues.

Le contour de mes images est devenu plus clair avec le temps et, dernièrement, j'ai introduit moins de détails et je ne me soucie pas que les œuvres aient une sonorité « correcte ». Les pièces ont en fait acquis une forme plus simple et les épisodes formels composites ont presque disparu. Une idée est exposée et elle existe jusqu'à ce qu'elle se transforme lentement ou soudainement en quelque chose de nouveau. Il peut aussi se trouver des mutations à la surface qui donnent l'impression qu'une idée nouvelle est arrivée comme un cheveu sur la soupe quoiqu'elle ait un lien logique/physique étroit avec ce qui l'a précédée.

L'énergie musicale dans vos œuvres est parfois nettement mise en évidence, par exemple dans les sections dansantes d'Object of Terror, ainsi que dans les parties rythmiquement actives d'Elves' Accent et de La métrique du cri. Est-ce quelque chose que vous cherchez particulièrement à créer ?

Tout comme la vie elle-même, la musique peut n'être vue que comme un certain type d'énergie. Vous nommez des endroits où la musique a une qualité distinctement physique ou dansante et ils montrent certainement un certain type d'énergie qui explose à la surface mais, en fait, elle est présente au-dessous de tout ce qui arrive. Si la musique va dans une certaine direction, elle engendre de l'énergie, l'énergie d'attente mais aussi si elle est immobile, elle engendre de l'énergie d'impatience ; quand deux idées se rencontrent, elles engendrent de l'énergie par friction ; une mutation produit aussi de l'énergie et ainsi de suite. Un compositeur expérimenté est constamment en contact avec le baromètre psychologique et il dirige sa forme de sorte qu'elle ne manque jamais d'information ou d'énergie. Je m'efforce souvent de mettre en évidence les côtés physiques du matériel, simplement pour donner une perspective à la forme. Je ne me soucie pas de maintenir le même style rhétorique tout au long : je veux que la forme révèle ses qualités différentes et beaucoup d'énergie est engendrée dans le passage d'un type de surface à l'autre.

En jetant un regard en arrière sur vos compositions jusqu'ici, voyez-vous un certain développement ? Y a-t-il des œuvres qui sont particulièrement importantes en termes de style, où vous avez senti que vous changiez de direction ?

J'ai parfois l'impression que *The Elves' Accent* est exactement à une frontière. Sa composition a requis une éternité, peut-être parce que mon esprit errait loin du style narrateur traditionnel de la musique de chambre, c'est-à-dire le style où chaque section formelle est une variation de la précédente ou une réaction à celle-ci. Ce caractère est cependant présent dans la pièce. C'est pourquoi il me semble qu'elle est la dernière de mes pièces où les notes « parlent » d'une certaine manière mais en même temps la première pièce où la forme est propulsée par un procédé du début à la fin. Le rythme ici est en majeure partie développé en une ligne continue (par exemple les phrases répétées à la fin correspondent au martèlement régulier joué par le piano au début). Après *The Elves' Accent*, je sens que la surface de mes œuvres ressemble à une image unifiée plutôt qu'au discours et le développement repose seulement en petite partie sur les notes en tant que telles : quoiqu'elles aient de l'importance, elles ne guident pas nécessairement le développement formel. J'ignore où je m'en vais avec ma musique mais il est bien clair que je suis de plus en plus étranger aux critères musicaux normaux de la musique de chambre classique.

Intervieweur: Árni Heimir Ingólfsson

Quelques mots sur la stratégie d'édition adoptée sur le disque

Il y a une différence essentielle entre une exécution en concert et un enregistrement sur disque d'une pièce de musique. Une analogie l'expliquera : si une pièce de théâtre doit sortir sur cassette vidéo, devenant ainsi une sorte de pièce pour la télévision, il faudra tenir en ligne de compte tout une série de nouveaux aspects :

éclairage, gros plans, mouvement des caméras, angles et ainsi de suite. La mise en scène doit inévitablement être refaite ; elle doit passer à travers un long procédé de post-production pour convenir au nouveau medium. La situation est exactement la même quand il s'agit du transfert d'une pièce de musique d'une version de concert à une version sur CD, à moins que le but explicite de l'enregistrement est de documenter une exécution en direct. Cela veut dire que l'enregistrement doit être préparé du point de vue conceptuel et technique en vue d'une post-production. Les enregistrements sur ce disque ont été faits en plaçant des microphones sur chaque instrument, ainsi qu'un ensemble de stéréo à distance. Certaines « prises spéciales » ont aussi été faites avec un seul instrument ou des sections indépendantes. Le mixage devait alors faire « parler » la musique à travers les haut-parleurs. Cela impliqua l'emploi complet des ressources du stéréo, déplaçant et réarrangeant les instruments dans l'espace, changeant les angles des microphones (en enregistrant le violon au moyen du microphone destiné à la flûte par exemple), en faisant un « zoom » de microphones rapprochés à de plus éloignés en stéréo, en doublant ou stimulant certains instruments, en variant la réverbération et même en filtrant certains sons. Nous avons toujours essayé de trouver des images sonores claires qui rendraient justice à la musique et ces images changent avec la musique. Je dis « rendre justice » : les résultats ne doivent pas être considérés comme des reproductions fidèles des pièces de concert, ce sont des produits nouveaux et indépendants quoique intimement reliés aux versions acoustiques. Je devrais aussi souligner que cette post-production « envahissante » des enregistrements ne fut jamais un essai « d'améliorer » les exécutions musicales originales. Les exécutions sont certainement « contrefaites » par moments mais la raison est simplement qu'un interprète ne peut pas produire les effets requis pour la version du disque (tout comme on ne peut pas demander à un acteur sur scène de faire une « disparition » !) En réalité, les excellentes exécutions des musiciens concernés

devint un autre stimulant pour les mettre dans l'état d'esprit « juste » pour les enregistrements. Je ne sais pas si quelques auditeurs seront dérangés par le fait qu'une flûte peut sonner plus à gauche au début d'une pièce et plus à droite à la fin. Je suppose que les gens qui vont au cinéma ont dû aussi mettre du temps à s'habituer aux mouvements de la caméra. Il n'y a certainement rien de « naturel » dans la manière dont ces enregistrements sonnent mais il n'y a rien de naturel non plus dans le son rendu par les haut-parleurs, écouteurs, lecteurs de CD ou stéréos d'automobiles. On ne peut pas capter ou reconstruire la magie de l'exécution en direct mais on peut traiter l'enregistrement même comme exécution vivante et expressive ou, excusez le jeu de mots, comme « enregistrement en direct ».

Atli Ingólfsson

Formé en 1987 par un groupe de jeunes musiciens islandais enthousiastes, l'**Ensemble Caput** a pour but d'exécuter et de commander de la musique nouvelle. Caput consiste en 25 musiciens environ, la plupart vivant en Islande. Depuis sa fondation, Caput s'est établi comme une grande force dans la vie culturelle islandaise ainsi que l'un des principaux ensembles de musique nouvelle en Europe, comptant des concerts en Amérique du Nord et dans quinze pays européens. L'ensemble est salué partout pour ses interprétations frappantes et sa technique accomplie; il se produit à d'importants festivals comme la Tribune Internationale de Compositeurs à Paris, l'Automne à Varsovie, le festival Gulbenkian, le festival de la Hollande et le festival d'Art de Reykjavík. Caput reçoit une aide régulière du gouvernement islandais et de la ville de Reykjavík mais l'ensemble est totalement indépendant.

Le **Quatuor Arditti** jouit d'une réputation internationale pour ses interprétations enjouées et techniquement raffinées de musique contemporaine et du début du

20^e siècle. Plusieurs centaines de quatuors à cordes et autres œuvres de musique de chambre ont été écrites pour l'ensemble depuis sa fondation par le premier violon Irvine Arditti en 1974. Ces œuvres ont laissé une marque indélébile sur le répertoire du 20^e siècle et ont donné au Quatuor Arditti une place assurée dans l'histoire de la musique. La création mondiale de quatuors de Birtwistle, Cage, Carter, Dillon, Ferneyhough, Gubaidulina, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Nancarrow, Reynolds, Rihm, Scelsi, Stockhausen et Xenakis montre l'immense étendue musicale du répertoire du Quatuor Arditti. L'ensemble estime que la collaboration étroite avec les compositeurs est vitale au processus d'interprétation de la musique moderne et c'est pourquoi il essaie de travailler avec chaque compositeur dont il joue la musique. L'engagement des musiciens au travail éducationnel est indiqué par leurs cours de maître et ateliers pour jeunes interprètes et compositeurs partout au monde. De 1982 à 1996, les membres du quatuor furent professeurs en résidence pour cordes aux cours d'été pour musique nouvelle à Darmstadt. Ces 25 dernières années, l'ensemble a reçu plusieurs prix. Le prestigieux prix de musique Ernst von Siemens a été accordé aux musiciens en 1999 pour leur « apport à vie » à la musique.

Né à Milan en 1964, **Massimiliano Viel** a étudié le piano, la musique électronique et pour ordinateur, la direction et la composition avec Azio Corghi, Marco Stroppa, Klaus Huber et Brian Ferneyhough entre autres. Son travail de compositeur, pianiste et ingénieur de son l'a fait collaborer avec des ensembles et orchestres réputés dont Caput Ensemble, MusikFabrik et l'Orchestre du théâtre de La Scala ainsi qu'avec des compositeurs comme Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen et Peter Eötvös.

This CD was realized with the kind support of:
STEF, Kópavogur Culture Fund, Lyfjathroun biopharmaceuticals, Hitaveita Sudurnesja

Special thanks to Haukur Tómasson, Elva Brá and Óli, Aðalsteinn, Jónas Þór Jónasson and Þurí.



RECORDING DATA

Object of Terror, La métrique du cri: recorded in August 2001, *The Elves' Accent* March 2002 and *Flecte Lapis II* August 2002 and August 2004 at Salurinn, Kópavogur, Iceland; *HZH: String Quartet No. 1*: recorded on 11th July 2003 at All Saints Church, Finchley, London, England

Recording producer: Hans Kipfer (*Object of Terror, The Elves' Accent, La métrique du cri*);

Atli Ingólfsson (*HZH: String Quartet No. 1, Flecte Lapis II, Slash 1-4*)

Balance engineer, additional effects: Atli Ingólfsson, Sveinn Kjartansson

Recording and editing: Sveinn Kjartansson

Mixing from multitrack recording: Sveinn Kjartansson, Atli Ingólfsson (*Object of Terror, The Elves' Accent, La métrique du cri*); Sveinn Kjartansson, Guðni Franzson (*Flecte Lapis II*); Sveinn Kjartansson (*HZH: String Quartet No. 1, Slash 1-4*)

Recording equipment: DPA and Neumann microphones, Apogee AD-8000 AD converter; Focusrite Red1 pre-amplifier;

ATI 8MX2 pre-amplifier; Tascam MA-AD8 pre-amplifier; ProTools TDM; Stax headphones. (*HZH: String Quartet No. 1*:

Soundfield MkV, DPA 4040 and DPA 4041 microphones; HD192 interface; ProTools HD; Recorded at 24bit 96kHz

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Árni Heimir Ingólfsson and Atli Ingólfsson 2004

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1298 © & © 2004, BIS Records AB, Åkersberga.

