FELIPE LARA
Chamber Works for Strings
Mivos Quartet · Duo Diorama · JACK Quartet
Joshua Rubin · Modney · Parker Quartet
Hannah Levinson · Experimentalstudio des SWR Freiburg
KAIROS

© Rolex/Hugo Glendinning

Felipe Lara (*1979)

CD 1

1	**Corde Vocale** (2005) for string quartet	07:51
2	**Prisma** (2006) for violin and piano	07:54
3	**Tran(slate)** (2008) for string quartet	08:22
4	**Postcard** (2008) for violin and clarinet	05:30
5	**Sonare** (2021) for string quartet	37:32
	TT	**67:11**

CD 2

1	**Archi Elastici** (2014) for string quintet	16:11
2	**Tran(slate)** (2008) version for string quartet and live electronics	08:04
	TT	**24:17**

CD 1

1 **Mivos Quartet**
- **Olivia De Prato**, violin
- **Maya Bennardo**, violin
- **Victor Lowrie Tafoya**, viola
- **Tyler J. Borden**, cello

2 **Duo Diorama**
- **MingHuan Xu**, violin
- **Winston Choi**, piano

3 **JACK Quartet**
- **Christopher Otto**, violin
- **Ari Streisfeld**, violin
- **John Pickford Richards**, viola
- **Kevin McFarland**, cello

4 **Joshua Rubin**, clarinet
Modney, violin

5 **Parker Quartet**
- **Daniel Chong**, violin
- **Ken Hamao**, violin
- **Jessica Bodner**, viola
- **Kee-Hyun Kim**, cello

CD 2

1 **Hannah Levinson**, viola
Mivos Quartet
- **Olivia De Prato**, violin
- **Maya Bennardo**, violin
- **Victor Lowrie Tafoya**, viola
- **Tyler J. Borden**, cello

2 **JACK Quartet**
- **Christopher Otto**, violin
- **Ari Streisfeld**, violin
- **John Pickford Richards**, viola
- **Kevin McFarland**, cello

Experimentalstudio des SWR
- **Detlef Heusinger**, sound director
- **Lukas Nowok**, sound director

Felipe Lara: Chamber Music for Strings

Ia. The Ensemble as Mouth: *Corde Vocale* and *Tran(slate)*

Here is one place to start: the string instrument as voice. We all know Goethe's notion of the Haydnesque string quartet as a "conversation," this "Man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, und glaubt, ihren Discursen etwas abzugewinnen," one hears four sensible (reasonable, rational, moderate...) people discoursing with one another and one believes that one can profit from their discourse, a cliché already by the time he got to it two hundred years ago.

Our image of what musical discourse is and can be has changed since Haydn's day, of course; it was already changing in the latter decades of his lifetime. (Goethe had something to do with it.) In the twenty-first century, for Felipe Lara – and he is of course far from alone – the string ensemble is not necessarily a consort of voices on account of its gestures, its echoes, its potential for wit, riposte, some musical equivalent of the Enlightenment salon *bon mot*. It is not a potted simulacrum of a socially determined collection of voices at all. But it can, and this is where Lara stakes his claim, nevertheless remain a voice: one voice, anatomically. Musical discourse has dived, more or less in concert with so much else about the Western conception of artistic and social expression in the intervening centuries, deeply inward.

On one level it's as simple as this: the string is a vocal cord, the bow is the breath, setting the cord to vibrate through tangential transverse force. A bowstroke is a breath, sharp or restful, spastic or regular. But on another level it is not as simple as this at all. Much of Lara's conception of chamber music (and of his other music besides) has to do with resonances, overtones, harmonies generated from the interior life of a low pitch: vowels, in other words, spectra generated by the

shape of a hypothetical resonating cavity. Not specific vowels but vowelness: the ensemble as mouth. The four instruments in Lara's quartets coalesce, liquidly diverge, fragment, and reform in waves. The voice is not that of one of a coterie of bewigged eighteenth-century gentlemen, existing as discourse only insofar as it is conversing, but an unnamable subterranean force, unitary, somehow violent and monstrous but at the same time (like all the best monsters) fundamentally human.

Lara describes *Corde Vocale*, written in 2005 for the Arditti Quartet, as juxtaposing and combining three different languages – one overtone-based, one "noisy" (relying on a variety of unpitched and quasi-pitched vocabularies), and one treating pitch intervallically in the more or less traditional modernist fashion. And it does so, energetically and insistently: the interaction is clear, the conversation as it were, although the gentlemen are here less learned than obstreperous and stubbornly impassioned. But the center of gravity is unmistakable. The insistently arpeggiated permutational figures and the grindings and scrapings return again and again to their source. Again and again we find ourselves in the territory of the vowel, the constantly reshaping maw with sixteen vocal cords at the center of a resonating cavern.

In the broadest terms, *Tran(slate)* – also written for the Ardittis, three years later, and heard here in two versions, with and without live electronics – begins with a similar animating premise. Again, a fundamental vocality, the string as cord and the whole as mouth, confronts another conception of material, drier and more impulsively mutable. Here, however, it is not the voice but a voice: Lara's own, placed in various types of extremity (overtone singing, singing while whistling), spectrographically analyzed as one basis for an ensemble harmony, juxtaposed with material derived from a similar analysis of a variety of sounds from an electric guitar.

Again we enter a world of distorted, X-rayed resonances, not so far from that of *Corde Vocale* if a bit more energetically flexible, here augmented occasionally (as in the opening bars) by a musician's actual, personal voice. This world is quickly poked at, ornamented, and eventually infiltrated by another, heralded by recurrent pizzicati, col legno attacks, and other regular events of increasing insistence. Knowing the two main characters here – the voice (in an actual, literal, albeit dissectively abstracted sense) and the guitar (ditto) – makes it possible to trace the incredible intricacy of their ambiguous pas de deux, in which it is often not clear what resonances we are hearing. The terms of the dance are set by "metaphorical" invocations of electronic processing techniques, bound – for the moment – within the ensemble's sixteen strings.

The version with actual live electronics, however, explodes those bounds. It is in fact the work's original form, and it adds a third, alien voice to what is already the least Haydnesque of conversations. The ghostly, unexpected interjections of that third voice, coming only very infrequently in the first half of the piece but dominating much of the second, are like accumulating spectral responses to a séance gone out of control, and the resulting three-body problem finds the quartet locked not in the subtle twisting dance with itself of the acoustic *Tran(slate)* but a larger dialogue, between resonance as controlled and understood and resonance as wild and monstrous, the voice as expression pitted against the voice as force.

Ib. The Imbricated Voice: *Sonare*

The largest work here and the most recent, the nearly forty-minute *Sonare* – as its title suggests – is more abstract and more general in its conceptual origin. Vocality cedes the spotlight to "mere" sound, sounding, the sonata as form and framework. We

have not quite left behind the voice as motivating factor, but it has been contextualized, its anatomical imperative placed in a wider universe of material possibilities than the pair or handful of contrasting states that inflect a fundamental, grounding mouthness in *Corde Vocale* and *Tran(slate)*. Indeed, there is something of the processional in this piece. It proceeds, from its fragmentary, exploratory, floating opening, through overlapping loopings, large and small, returning again and again to a nested set of referential worlds. Glissando-heavy ornamental figures and regular pizzicato sequences fall from above, or ascend as if in projected in reverse; contrapuntal webs explore slowly shifting microtonal harmonic surfaces with a calmly insectoid persistence. The work's extended length emerges from the patience, the generous balance, with which these contrasting material states are held adjacent to each other. Here still, though, again, at the center is the chorale. Chord sequences of all sorts – some recognizably if broadly tonal, some inhabiting Lara's long-explored language of dense overtone-based resonances, some growing out of growling low-register fifths in the cello in syncopated sequences bringing to mind the unique soundworld of Claude Vivier – expand and contract with slowly growing insistence until coming to dominate the latter stretches of this large-scale construction in something almost like a groove.

II. "The bow is the breath": *Archi elastici*

"The bow is the breath," I wrote above, in taking as an opening signpost the basic, semi-metaphorical equivalence between a bowed string instrument and the human voice. But *Corde Vocale* and *Tran(slate)* are not about that, really: they are about the voice as resonator, generator of internal harmonic worlds, which may – as in the electronic *Tran(slate)* – come to exceed their origins. The vocal cavity, that is,

rather than the embodied voice per se.

But the quintet (with added viola) *Archi elastici*, from 2014, is something else. True, it mines the same cavernous, overtone-generated harmonic worlds, placing us again inside a resonant cavity with the strings' native low C as a generative source. But there is something about the sense of time in this work, the pulling and sticking, the sudden lingerings, that brings to the fore a sense of vocality that is not so abstract, not merely about the phenomenon of the vowel, but rather something to do with muscles, endurance – with holding one's breath. With tensing the diaphragm, with stretching, with inviting a slowly increasing resistance.

A breath, like a bowstroke, is a physical action whose duration and intensity is always experienced in relation to an implicit sense of the longest possible. One can hold one's breath, one can bow slowly, but time still passes, and the urgency of that passing is gradually intensified by the athleticism of the anatomical effort involved, as we wait for further suspension to become, suddenly, painfully, impossible.

Archi elastici begins with Lara's native musical language: muscular gestures, emphatic crescendi, spectral harmonies tipping over into noise through uncontainable excess of energy. But almost right away, something unusual happens. Things slow, struggle, get bogged down. The gestures begin to sound like breaths: ragged, a bit desperate maybe, but inward and outward, oscillating, retreading the same gestural space, at a biologically recognizable pace. And then things slow down even further. By three and a half minutes into this sixteen-minute piece, we are in an alien world: high, sparkling, static, repetitive, time of all sorts – gestural, metrical, respiratory, muscular – suddenly standing still. We have come out on the other side of the breath. Vast swathes of the rest of the piece take place in these

post-anatomical landscapes of slow rotations and echoing, static ornaments.

To approach, briefly, from another angle: the archi of the title are, according to the composer, both the string instruments themselves, naturally enough, and the more general concept of the arch that permeates the work: symmetry, that is, stretching (elastically!) and relaxing, approaching and then retreating backwards from points of equilibrium or extremity or crisis. We do, indeed, on the largest scale, end where we began, in that respiratorily gestural language on the C-generated spectral harmonies; and we can clearly hear ornamental formulae and harmonic regions advancing and retreating at various time-scales throughout. But what makes *Archi elastici* such a special work is what happens at the top of the arch, where gravity seems to be suspended, where the supports, grounded in the anatomy of the diaphragm, are momentarily forgotten.

III. Singing Companions, Echoes, Languages: *Postcard* and *Prisma*

There are, let us not forget, a pair of small works here as well, each scored for a violin paired with a heterogeneous partner. The problem here is different. Without the possibility of the sort of unanimous, anatomically vocal structures that animate Lara's writing for strings on this album, the perspective shifts slightly outward. We have left the quartet but Goethe has returned: we have to confront something like conversation, or at least the fundamental multiplicity of beings and of languages: different ways of vibrating, different ways of resonating.

Postcard, for violin and clarinet, was written for the New York Miniaturist Ensemble, a group that commissioned dozens of works in the first decade of the century from a huge variety of composers, from student friends to Stockhausen, with the

single stipulation that the scores contain no more than one hundred notes. On first acquaintance, it seems obvious that Lara has totally ignored this condition – but, as the ensemble well knew, that word "note" contains loopholes. Many composers writing for NYME sought some degree of refuge from the apparent stringency of the condition by considering – at the ensemble's explicit invitation – the ambiguity of what a "note" actually is, what variety of incidents and conditions it can come to imply, and what sort of expansions were possible through other, surrounding notational means.

Postcard is not a large piece, but it is certainly not a miniature, and it does not seem particularly compressed. In this performance it is over five minutes long, and it could be a couple of minutes longer. Lara's "hundred notes" are involuted in a variety of ways, branching out in performance to a colorful full-fledged duo with many hundreds of pitches. In a sense, in fact, *Postcard's* three-page score works as something of a catalogue of ways to imply, suggest, cue, and hide things within a single notational element. The clarinet's core material, for instance, is a series of three multiphonics, given in the score only with top and bottom pitches for reference – is this "cheating" in the face of NYME's harsh regime, or is it an accurate reflection of the theoretically specifiable but realistically indistinct internal pitch content of these not-quite-chords? Glissandi and trills abound, compacting far-reaching energies and physical actions within the ambit of a single "event". And, most significantly, small passages are frequently repeated (as often as the performers desire) or expanded or improvised upon. (A squiggle in the score with verbal annotations, after all, is not a note.) Through these and other devices, *Postcard* unfolds like an origami flower, finding ways to react to the strict minimalism of NYME's demand with Lara's typical energy, expansiveness, and generosity.

Prisma, for violin and piano, is something altogether different. The pairing of violin and obbligato keyboard, like the string quartet, has its long and masterpiece-filled repertoire from Bach to Xenakis and beyond, but unlike the quartet it is also famously recalcitrant, difficult to balance and unwieldy to manage. These instruments are not extensions of each other; they do not breathe with each other. They can echo each other, but they will always be talking to themselves. The conflict is not insurmountable – witness that historical repertoire – but it requires a strategy. Part of the material of every new duo for this combination is a stance taken on how it can be made to work, just this once.

Lara begins solving this insoluble problem by finding fleeing atoms of common ground. First, a quiet sustained resonance: the stratospheric violin inhabits the pedal-supported sympathetic vibrations of a sharp piano attack. Then, a loud, abrupt brusqueness: the ornamental tails of those resonance-supported held tones are echoed – that word again – by piano figures of broadly similar articulation (the first one marked, tellingly, come ricochet). Then, strings: the pianist's hands travel inside the instrument. Then, ornament: shared languages of trills, quasi-trills, alternations, tremolos... and so, tile by colorful tile, a bespoke mosaic language is created and a position taken. In *Prisma*, the instruments will try to coexist, to speak to each other; the phonetic limitations of their native tongues have them talking in dialects, with strong accents, but that does not prevent a form built on a long series of micro-dialogues. If *Postcard* unfurls organically, its development constrained and encouraged by its hundred-note limit and the composer's strategems for subverting it, *Prisma* is a collection of shards.

IV. The Voice as Motion

I have written elsewhere[1] about Lara's music as fundamentally a phenomenon of kinetic energy: its palpable excess, with forms built out of a variety of more or less failed strategems to contain it. There, I described his work as "always in motion, restlessly flexing, squirming, shuddering, breathing [!], heaving, darting around corners, turning itself inside out." It stands to reason, then, that we need to consider breath and voice, insofar as they are motivating metaphors in Lara's work, as muscular: as a question of the accumulation and release of tension, its constant fluctuation, as a matter of energy vectors, of strain, of urgency, of the potential for injury. The thing about breath is that it hurts when the muscles stop moving.

And the voice, too: whether speaking, singing, moaning, crying: all the things that set of vibrating strings surrounded by a resonating cavity is capable of doing are defined by constant change, by fluctuation. The expressive voice cannot stand still, even for a moment.

So Lara's work is always in motion, except for the exceptionally tense passages, primarily in *Archi elastici*, where it is not, where time is what moves instead.

Everything about Lara's work points in this direction: life is movement, expression is torsion, singing and speaking and resonating and vibrating are phenomena of instability. The voice may be a metaphor or a model – except where, in *Tran(slate)*, it is an actual source of acoustic data – but what is it a model of? We know, pace Goethe, it is no longer conversation. But it need not even be speech, or, in the last analysis, anything so anatomically specific

1 Note to *Felipe Lara: Portals* (KAIROS, 2024).

as the vocal. Instead, it can be something more fundamental, more general, and, for Lara, more musical: an endless fount of vitality, a model of being.

Evan Johnson

Felipe Lara

Felipe Lara (*1979) is hailed as a gifted Brazilian-American modernist by the New York Times, with his works being described as sensational, exuberant, vivid, brilliantly realized, technically formidable, wildly varied, and possessing voluptuous, elemental lyricism. He is known for creating unique musical contexts by reinterpreting and translating acoustical and extra-musical properties of familiar source sonorities into project-specific forces. His compositions often aim to establish self-similar relationships between the macro and micro-articulation of the musical experience.

Lara has garnered numerous commissions from prestigious soloists, ensembles, and institutions, including the Arditti Quartet (with Experimental Studio Freiburg SWR), Brentano Quartet, Claire Chase, Conrad Tao, Donaueschinger Musiktage, Ensemble intercontemporain, Ensemble Modern, Helsinki Philharmonic, International Contemporary Ensemble, loadbang, Los Angeles Philharmonic,

São Paulo Symphony, and Talea Ensemble. His works have been performed by Ensemble Recherche, esperanza spalding, JACK Quartet, KNM Berlin, Mivos Quartet, Netherlands Radio Philharmonic Hilversum, New York Philharmonic, Nouvel Ensemble Moderne, Tanglewood Music Center Orchestra, and conductors David Fulmer, Dirk Kaftan, Ilan Volkov, James Baker, Peter Eötvös, Neil Thomson, Susanna Mälkki, Steven Schick, Thomas Adès, and Vimbayi Kaziboni.

His compositions have been featured in prestigious venues and festivals worldwide, including the Aspen, Acht Brücken, Aldeburgh, Ars Musica, Aspekte Salzburg Festival, Bang on a Can Summer Festival, Berliner Festspiele's MaerzMusik, Budapest Music Center, Burning Man, Carnegie Hall, Darmstadt, David Geffen Hall, Donaueschinger Musiktage, Europalia, Fromm Players at Harvard, Heidelberger Frühling, Huddersfield, The Kitchen, Luxembourg Philharmonie, Lincoln Center's Mostly Mozart Festival, Miller Theatre Composer Portraits, Musikfest Frankfurt, New York Philharmonic Biennial, Philharmonie de Paris, Roulette, Sala São Paulo, Southbank Centre's Queen Elizabeth Hall, Tanglewood, Teatro Amazonas, Teatro La Fenice, TimeSpans, and Walt Disney Concert Hall.

Lara's accomplishments include honors such as a Radcliffe Institute for Advanced Study Fellowship from Harvard University, Nexus and Catalyst Awards from Johns Hopkins University, a fellowship from the Civitella Ranieri, and the Staubach Prize in Darmstadt. He has also been commissioned by the Ernst von Siemens Musikstiftung, Chamber Music America, Koussevitzky Music Foundation at Library of Congress, and Fromm Music Foundation at Harvard University. In 2014, he was a finalist for the Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative.

Currently, Felipe Lara serves as Associate Professor and Chair of Composition at The Peabody

Institute of The Johns Hopkins University. He has previously held teaching positions at The Boston Conservatory at Berklee and New York University. He has also served as Visiting Assistant Professor at the University of Chicago and Visiting Lecturer at Harvard University.

www.felipelara.com

Mivos Quartet

The Mivos Quartet is devoted to performing works of contemporary composers and presenting diverse new music to international audiences. The quartet, founded in 2008, commissions and premieres new repertoire for string quartet, and is dedicated to creative collaborations with a wide variety of artists. Mivos maintains an active international performance schedule, with regular appearances as ensemble-in- residence at festivals including June in Buffalo, Shanghai New Music Week, and Wien Modern. Mivos takes part in many educational residencies at universities and summer festivals, working with young performers and composers to develop their skills. The quartet also runs two composition prizes to help discover and promote emerging composers in the US and abroad. Beyond these activities, Mivos is committed to collaborating with guest artists, exploring multimedia projects, and performing improvised music.

www.mivosquartet.com

© Titilayo Ayangade

JACK Quartet

Undeniably our generation's "leading new-music foursome," the Grammy-nominated JACK Quartet celebrates their landmark 20th anniversary season in 2024–2025. Through intimate, long-standing relationships with many of today's most creative voices, JACK Quartet has a prolific commissioning and recording catalog, has been nominated for three Grammy Awards, and is the 2024 recipient of Chamber Music America's Michael Jaffee Visionary Award.

Among the highlights of the 2024–2025 season, JACK premieres new commissions by Anthony Cheung, Juri Seo, and Ellen Fullman, releases Zorn's complete string quartets on Tzadik Records, and performs internationally at Wigmore Hall, Pierre Boulez Saal, Konzerthaus Berlin, as well as appearances in Toronto, Barcelona, and Lugano and Winterthur, Switzerland. The Quartet has performed to critical acclaim at venues such as Carnegie Hall, Lincoln Center, Berlin Philharmonie, Muziekgebouw, The Louvre, Kölner Philharmonie, the Lucerne Festival, La Biennale di Venezia, Suntory Hall, Bali Arts Festival, Festival Internacional Cervantino, and Teatro Colón, among many others. Included in their honors are an Avery Fisher Career Grant, Fromm Music Foundation Prize, and Musical America's 2018 "Ensemble of the Year."

Receiving hundreds of applications each season from around the world, JACK Studio offers composers paid opportunities to develop new work, hear their music performed by JACK Quartet, consult with mentors in the field, and receive recorded documentation.

JACK Quartet makes their home in NYC, where they are the Quartet in Residence at the Mannes School

of Music at The New School. They also teach each summer at New Music on the Point and maintain a long-standing relationship with the University of Iowa String Quartet Residency Program.

www.jackquartet.com

© Shervin Lainez

Joshua Rubin

Joshua Nathan Rubin served as the Program Director and then Artistic Director of the International Contemporary Ensemble (ICE) from 2011 to 2018, where he oversaw the creative direction of more than one hundred concerts per season in the United States and abroad. As a clarinetist, The New York Times has praised him as “incapable of playing an inexpressive note.”

Joshua has worked closely with many of the prominent composers and performers of our time and can be heard on recordings by various prestigious labels. His album *There Never is No Light* highlights music that uses technology to capture the human engagement of the performer and the listener. He has appeared as a soloist on modern and historical clarinets with The Seattle Symphony, Nagoya Philharmonic, Ojai Music Festival, Mostly Mozart Festival, Oregon Bach Festival, and with ensembles around the world including ICE, WildUp, Saint Paul Chamber Orchestra, and Tesserae Baroque.

He serves on the faculty of the College of the Performing Arts at The New School in New York, soundSCAPE Festival at the Hindemith Centre in Blonay, Switzerland, and Ensemble Evolution. Joshua holds degrees in Biology and Clarinet from Oberlin College and Conservatory, and a Master’s degree from the Mannes School of Music.

His passion for technology in the arts led Joshua to develop LUIGI, management software that is available to ensembles and other arts organizations that value transparency and collective management, as well as his ongoing work teaching electronic music technologies to make them accessible for performers and composers. He maintains an artistic presence in New York and Los Angeles.

© Mandee Johnson

Modney

Modney is a violinist and creative musician working at the nexus of composition, improvisation, and interpretation. A “new-music luminary” (The New York Times) hailed as “one of today’s most intrepid experimentalists” (Bandcamp Daily), Modney is a foremost interpreter of adventurous contemporary music, and has cultivated a holistic artistic practice as a composer, solo improviser, bandleader, writer, and collaborator. A highly detailed relationship to sound production on the violin is foundational to Modney’s creative practice, with a particular interest in complex timbres, just intonation, and in exploring the perceptual space between improvisation and notation. Modney has released three albums as a composer-performer: *Ascending Primes* (2024), *Near To Each* (2022), and *Engage* (2018). Modney has received awards from The Shifting Foundation and Millay Arts. Modney is the violinist and Executive Director of the Wet Ink Ensemble, and a member of the International Contemporary Ensemble.

www.modney.art

© Frank Heath

Parker Quartet

Internationally recognized for their “fearless, yet probingly beautiful” (The Strad) performances, the Grammy Award-winning Parker Quartet has distinguished itself as one of the preeminent ensembles of its generation, dedicated purely to the sound and depth of their music. Inspired performances and exceptional musicianship are hallmarks of the Quartet, having appeared at the world’s most illustrious venues since its founding in 2002.

Recording projects are an important facet of the Quartet’s artistic output. Described by Gramophone Magazine as a “string quartet defined by virtuosity so agile that it’s indistinguishable from the process of emotional expression,” their newest release features Dvořák’s Viola Quintet as well as György Kurtág’s *Six Moments Musicaux* and *Officium breve*. The Strad also declared the album as “nothing short of astonishing.” Under the auspices of the Monte Carlo Festival Printemps des Arts, they recorded a disc of three Beethoven quartets, of which Diapason “admired the group’s fearlessness, exceptional control, and attention to detail.” The Quartet can also be heard playing Mendelssohn, Bartók, and the complete Ligeti Quartets, for which they won a Grammy Award for Best Chamber Music Performance.

The members of the Parker Quartet serve as Professors of the Practice and Blodgett Artists-in-Residence at Harvard University’s Department of Music. The Quartet also holds a visiting residency at the University of South Carolina as well as at the Walnut Hill School for the Arts, in Natick, MA, working with gifted high school musicians.

Founded and currently based in Boston, the Parker Quartet’s numerous honors include winning the Concert Artists Guild Competition, the Grand Prix

and Mozart Prize at France's Bordeaux International String Quartet Competition, and Chamber Music America's prestigious Cleveland Quartet Award.

www.parkerquartet.com

© Beowulf Sheehan

Hannah Levinson

Violist Hannah Levinson is an in-demand performer of contemporary and classical music based in Ohio. She has recently been featured as a soloist and chamber musician at Carnegie Hall, The Stone, 92Y, Miller Theater, Willamette Valley Chamber Music Festival, June in Buffalo, and the Andy Warhol Museum, and at international festivals including the Kroch Festival (Stockholm), Musikprotokol Festival (Graz), Projektgruppe Neue Musik (Bremen), and Festival Musica (Strasbourg). Dedicated to working with living composers, Hannah has commissioned and premiered over 50 chamber and solo works.

Hannah is a founding member and Executive Director of the violin/viola duo andPlay, described by I Care If You Listen as “enthusiastic champions for new music and collaboration.” She is also a member of the Talea Ensemble (“a crucial part of the New York cultural ecosphere”, New York Times). Hannah frequently performs with NYC ensembles including the International Contemporary Ensemble, either/or, counter)induction, Heartbeat Opera, Cantata Profana, Contemporaneous, and The Rhythm Method Quartet.

Hannah is currently Assistant Professor of Viola at Bowling Green State University. She earned degrees at Oberlin College and Conservatory (BM in Viola Performance, BA in Russian East European Studies), Manhattan School of Music (MM in Contemporary Performance), and NYU Steinhardt (PhD in Performance). Her primary teachers include Karen Ritscher, Martha Strongin Katz, and Nadia Sirota.

www.hannahlevinson.com

© Shervin Lainez

Experimentalstudio des SWR

The Experimentalstudio considers itself as gateway between compositional idea and technical realisation. Therefore, several composers and musicians are invited every year for a work-scholarship for being able to realise their works in a creative discourse with the specialized equipment as well as the team of the Experimentalstudio, e.g. music information scientists, sound designers, sound-engineers and sound-directors.

Apart from creating new works together with the composers, the Experimentalstudio also performs as an ensemble and is regularly invited worldwide. After 50 years of presence in the international new music business it has established itself as leading ensemble for performing ambitious compositions with live-electronics and gives concerts regularly at almost all important festivals (like Berliner Festwochen, Wiener Festwochen, Salzburger Festspiele, Festival d'Automne à Paris, Biennale di Venezia) as well as many well-known music theatres (like Teatro alla Scala Milan, Carnegie Hall New York, Théâtre de la Monnaie, Teatro Real Madrid) to name but a few.

Outstanding compositions in music history that were created at the Experimentalstudio were created there by well-known composers as Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen and Luigi Nono, whereas Nono produced almost all works of his late period in close relationship with the studio and its team there. Since its first performance 1984, his "tragedia dell'ascolto" *Prometeo* has been realized through the Experimentalstudio more than 90 times, and can be called as a milestone in music history of the 20th century that points the way.

The younger generation of composers is represented by such names as Mark Andre, Chaya Czernowin, José María Sánchez-Verdú and

Georg Friedrich Haas. They can be considered as the ones who have written very successfully forward-looking pieces in co-production with the Experimentalstudio.

Outstanding music figures who can look back on a long-term relationship with the Experimentalstudio are Mauricio Pollini, Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Gidon Kremer, Carolin and Jörg Widmann, Irvine Arditti and Roberto Fabbriciani.

The Experimentalstudio was awarded several international prices for his exemplarily work, recently with the Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik for the CD-production of works by Luigi Nono.

Following Hans-Peter Haller, André Richard and Detlef Heusinger, Joachim Haas has been director of the Experimentalstudio.

© Anja Limbrunner

© Rolex/Hugo Glendinning

Felipe Lara: Kammermusik für Streicher

Ia. Das Ensemble als Mund: *Corde Vocale* und *Tran(slate)*

Hier ist ein Ansatzpunkt: das Streichinstrument als Stimme. Wir alle kennen Goethes Vorstellung vom Haydnschen Streichquartett als „Gespräch", dieses „Man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, und glaubt, ihren Discursen etwas abzugewinnen" – ein Klischee, das bereits vor zweihundert Jahren, als Goethe es aufgriff, altbekannt war.

Unser Bild davon, was musikalischer Diskurs ist und sein kann, hat sich seit Haydns Zeiten natürlich verändert; es begann bereits in den letzten Jahrzehnten seines Lebens, sich zu wandeln. (Goethe hatte damit etwas zu tun.) Im einundzwanzigsten Jahrhundert ist für Felipe Lara – und er ist dabei keineswegs allein – das Streichensemble nicht notwendigerweise ein Konsortium von Stimmen aufgrund seiner Gesten, seiner Echos, seines Potenzials für Witz, Erwiderung, irgendein musikalisches Äquivalent zum Bonmot des Salons der Aufklärung. Es ist keineswegs eine konstruierte Nachbildung einer sozial determinierten Ansammlung von Stimmen. Aber es kann, und genau hier setzt Lara seinen Ansatzpunkt, dennoch eine Stimme bleiben: eine Stimme, anatomisch betrachtet. Der musikalische Diskurs hat sich, mehr oder weniger im Einklang mit vielem anderen in der westlichen Auffassung von künstlerischem und sozialem Ausdruck in den dazwischenliegenden Jahrhunderten, tief nach innen gewendet.

Auf einer Ebene ist es so einfach: Die Saite ist eine Stimmlippe, der Bogen der Atem, der die Saite durch tangentiale transversale Kraft in Schwingung versetzt. Ein Bogenstrich ist ein Atemzug, scharf oder ruhig, krampfhaft oder regelmäßig. Auf einer anderen Ebene ist es jedoch überhaupt nicht so einfach. Ein großer Teil von Laras Auffassung

von Kammermusik (und auch seiner anderen Musik) bezieht sich auf Resonanzen, Obertöne, Harmonien, die aus dem Innenleben eines tiefen Tons entstehen: Vokale, also Spektren, die durch die Form eines hypothetischen Resonanzkörpers generiert werden. Nicht spezifische Vokale, sondern Vokalität: das Ensemble als Mund. Die vier Instrumente in Laras Quartetten verschmelzen, lösen sich fließend auf, fragmentieren und formen sich in Wellen neu. Die Stimme ist nicht die eines Kreises gepuderter Herren aus dem 18. Jahrhundert, die nur als Diskurs existiert, insofern sie spricht, sondern eine unbenennbare unterirdische Kraft, einheitlich, irgendwie gewaltsam und monströs, aber zugleich (wie alle großen Monster) zutiefst menschlich.

Lara beschreibt *Corde Vocale*, 2005 für das Arditti Quartett geschrieben, als die Gegenüberstellung und Kombination von drei verschiedenen Sprachen: einer auf Obertönen basierenden, einer „rauschhaften“ (die eine Vielzahl von ungestimmten und quasi-gestimmten Vokabularen verwendet) und einer, die Intervalle tonal in der mehr oder weniger traditionellen modernistischen Weise behandelt. Und dies geschieht energisch und eindringlich: Die Interaktion ist klar, das „Gespräch“, wenn man so will, obwohl die Herren hier weniger gelehrt als aufmüpfig und starrköpfig leidenschaftlich sind. Doch der Schwerpunkt ist unverkennbar. Die beharrlich arpeggierten Permutationsfiguren sowie das Reiben und Kratzen kehren immer wieder zu ihrem Ursprung zurück. Immer wieder finden wir uns im Bereich der Vokale wieder, des ständig sich umformenden Schlunds mit sechzehn Stimmlippen im Zentrum einer resonierenden Höhle.

In den weitesten Zügen beginnt *Tran(slate)* – ebenfalls für die Ardittis geschrieben, drei Jahre später und hier in zwei Versionen zu hören, mit und ohne Live-Elektronik – mit einer ähnlichen belebenden Prämisse. Wiederum konfrontiert eine

fundamentale Vokalität, die Saite als Stimmlippe und das Ganze als Mund, eine andere Auffassung von Material, trockener und impulsiv wandelbarer. Hier jedoch ist es nicht die Stimme, sondern eine Stimme: Laras eigene, in verschiedenste Extremzustände versetzt (Obertongesang, Singen während des Pfeifens), spektrographisch analysiert und als Grundlage für eine Ensembleharmonie verwendet, kombiniert mit Material, das aus einer ähnlichen Analyse verschiedener Klänge einer E-Gitarre abgeleitet wurde.

Wieder betreten wir eine Welt verzerrter, durchleuchteter Resonanzen, nicht allzu weit entfernt von der in *Corde Vocale*, wenn auch etwas energisch flexibler, hier gelegentlich ergänzt (wie in den Eröffnungstakten) durch die tatsächliche, persönliche Stimme eines Musikers. Diese Welt wird schnell durchstoßen, verziert und schließlich von einer anderen infiltriert, die durch wiederkehrende Pizzicati, *col legno*-Technik und andere regelmäßige, zunehmend eindringliche Ereignisse angekündigt wird. Wenn man die beiden Hauptakteure kennt – die Stimme (in einem tatsächlichen, wörtlichen, wenn auch analytisch abstrahierten Sinn) und die Gitarre (dito) – wird es möglich, die unglaubliche Komplexität ihres ambivalenten pas de deux nachzuvollziehen, bei dem oft unklar ist, welche Resonanzen wir hören. Die Bedingungen des Tanzes werden durch „metaphorische“ Beschwörungen elektronischer Verarbeitungstechniken festgelegt, die – vorerst – innerhalb der sechzehn Saiten des Ensembles gebunden bleiben.

Die Version mit tatsächlicher Live-Elektronik sprengt jedoch diese Grenzen. Sie ist in der Tat die ursprüngliche Form des Werks und fügt eine dritte, fremde Stimme zu dem bereits am wenigsten Haydnschen Gespräch hinzu. Die geisterhaften, unerwarteten Interjektionen dieser dritten Stimme, die in der ersten Hälfte des Stücks nur sehr selten auftreten, aber einen Großteil der zweiten

dominieren, ähneln sich anhäufenden spektralen Antworten auf eine Séance, die außer Kontrolle geraten ist. Das resultierende Dreikörperproblem lässt das Quartett nicht in dem subtilen, verdrehten Tanz mit sich selbst verweilen, wie in der akustischen Version von *Tran(slate)*, sondern eröffnet einen größeren Dialog: zwischen Resonanz als kontrolliert und verstanden und Resonanz als wild und monströs, zwischen der Stimme als Ausdruck und der Stimme als Kraft.

Ib. Die verschachtelte Stimme: *Sonare*

Das größte und jüngste Werk in diesem Kontext, das fast vierzig Minuten lange *Sonare*, ist – wie der Titel andeutet – abstrakter und allgemeiner in seiner konzeptionellen Herkunft. Die Vokalität tritt hier zugunsten des „bloßen" Klangs, des Erklingens, zurück, der Sonate als Form und Rahmenwerk. Zwar haben wir die Stimme als treibendes Element nicht vollständig verlassen, doch sie wird in einen größeren Kontext materialer Möglichkeiten eingebettet als die paar oder wenigen kontrastierenden Zustände, die in *Corde Vocale* und *Tran(slate)* eine grundlegende Mundhaftigkeit prägen. In der Tat besitzt dieses Werk etwas Prozessionales. Es schreitet voran, von seinem fragmentarischen, erkundenden, schwebenden Anfang, durch überlappende Schleifen, groß und klein, die immer wieder auf ein verschachteltes Set referenzieller Welten zurückkehren. Figuren mit schwerpunktmäßigen Glissandi und regelmäßigen Pizzicato-Sequenzen fallen von oben herab oder steigen auf, als würden sie rückwärts projiziert; kontrapunktische Geflechte erkunden langsam sich verändernde mikrotonale harmonische Oberflächen mit einer ruhig insektoiden Beharrlichkeit. Die ausgedehnte Länge des Werks entsteht aus der Geduld und der großzügigen Balance, mit der diese kontrastierenden Materialzustände nebeneinander gehalten werden. Doch auch hier,

wie so oft in Laras Musik, steht wieder der Choral im Zentrum. Akkordsequenzen aller Art – einige erkennbar, wenn auch weit gefasst tonal, andere tief verwurzelt in Laras erforschter Sprache dichter, obertonbasierter Resonanzen, wieder andere, die aus brummenden Quintklängen im tiefen Register des Cellos entstehen und synkopierte Sequenzen bilden, die an die einzigartige Klangwelt von Claude Vivier erinnern – dehnen und verdichten sich mit langsam wachsender Eindringlichkeit. Im letzten Abschnitt dieser groß angelegten Konstruktion nehmen diese Sequenzen eine fast groovige Qualität an und dominieren schließlich das musikalische Geschehen. *Sonare* verweilt dabei in einem Spannungsfeld zwischen Klang als Struktur, Klang als Bewegung und Klang als Ausdruck, das den Bogen zu Laras vokal inspirierten Kammermusikwerken schlägt und dennoch in eine neue, weitläufigere Klangwelt vorstößt.

II. „Der Bogen ist der Atem“: *Archi elastici*

„Der Bogen ist der Atem“, schrieb ich zuvor, als ich das grundlegende, semi-metaphorische Äquivalent zwischen einem gestrichenen Streichinstrument und der menschlichen Stimme als Ausgangspunkt nahm. Doch *Corde Vocale* und *Tran(slate)* handeln eigentlich nicht davon: Sie sind vielmehr Studien über die Stimme als Resonator, als Erzeuger innerer harmonischer Welten, die – wie in der elektronischen Version von *Tran(slate)* – ihre Ursprünge übersteigen können. Es geht um die Vokalhöhle, nicht so sehr um die verkörperte Stimme an sich.

Das Quintett *Archi elastici* (2014), mit einer zusätzlichen Viola, ist jedoch etwas anderes. Zwar erschließt es dieselben obertonreichen, resonanzbasierten harmonischen Welten und platziert uns erneut in einer resonanten Höhle, die von den nativen tiefen C-Saiten der Streicher ausgeht. Doch die Zeitwahrnehmung in diesem

Werk – das Ziehen und Verharren, die plötzlichen Verlangsamungen – bringt eine Vokalität in den Vordergrund, die nicht so abstrakt ist, die sich nicht nur auf das Phänomen des Vokals bezieht, sondern vielmehr mit Muskeln, Ausdauer und dem Anhalten des Atems zu tun hat. Mit dem Anspannen des Zwerchfells, mit Dehnung, mit einer langsam zunehmenden Widerstandskraft.

Ein Atemzug, wie ein Bogenstrich, ist eine physische Handlung, deren Dauer und Intensität immer in Bezug auf ein implizites Gefühl der maximal möglichen Länge erfahren wird. Man kann den Atem anhalten, man kann langsam streichen, doch die Zeit vergeht dennoch, und die Dringlichkeit dieses Vergehens wird durch den athletischen Aufwand der anatomischen Anstrengung allmählich intensiviert, während wir darauf warten, dass die weitere Aussetzung plötzlich, schmerzhaft, unmöglich wird.

Archi elastici beginnt mit Laras vertrauter musikalischer Sprache: kraftvolle Gesten, betonte Crescendi, spektrale Harmonien, die durch einen Überfluss an Energie in Rauschen umkippen. Doch fast sofort geschieht etwas Ungewöhnliches. Die Dinge verlangsamen sich, kämpfen, stocken. Die Gesten beginnen wie Atemzüge zu klingen: rau, vielleicht ein wenig verzweifelt, aber ein und aus, oszillierend, denselben gestischen Raum durchwandernd, in einem biologisch wiedererkennbaren Tempo. Und dann verlangsamen sich die Dinge noch weiter. Bereits nach dreieinhalb Minuten in diesem sechzehnminütigen Stück befinden wir uns in einer fremden Welt: hoch, funkelnd, statisch, repetitiv, eine Zeit, die – gestisch, metrisch, respiratorisch, muskulär – plötzlich stillzustehen scheint. Wir sind auf der anderen Seite des Atems angekommen. Weite Abschnitte des restlichen Stücks spielen sich in diesen post-anatomischen Landschaften langsamer Rotation und widerhallender, statischer Ornamente ab.

Aus einem anderen Blickwinkel betrachtet: Die archi des Titels sind laut dem Komponisten sowohl die Streichinstrumente selbst – wie zu erwarten – als auch das allgemeinere Konzept des Bogens, das das Werk durchdringt: Symmetrie, also Dehnung (elastisch!) und Entspannung, das Annähern und anschließende Zurückweichen von Gleichgewichtspunkten, Extremen oder Krisen. Tatsächlich enden wir auf der größten zeitlichen Skala dort, wo wir begonnen haben, in dieser respiratorischen, gestischen Sprache auf den vom C generierten spektralen Harmonien; und wir können klar ornamentale Formeln und harmonische Regionen hören, die sich auf verschiedenen Zeitskalen vor- und zurückbewegen.

Doch was *Archi elastici* zu einem so besonderen Werk macht, ist das, was am Scheitelpunkt des Bogens geschieht, wo die Schwerkraft scheinbar aufgehoben ist, wo die Stützen, die im Zwerchfell verankert sind, für einen Moment vergessen werden.

III. Singende Gefährten, Echos, Sprachen: *Postcard* und *Prisma*

Es gibt hier, nicht zu vergessen, auch zwei kleinere Werke, jeweils für eine Violine gepaart mit einem heterogenen Partner. Das Problem ist hier ein anderes. Ohne die Möglichkeit einheitlicher, anatomisch-vokaler Strukturen, die Laras Streicherwerke auf diesem Album beleben, verschiebt sich die Perspektive leicht nach außen. Wir verlassen das Quartett, aber Goethe kehrt zurück: Wir stehen vor etwas wie einem Gespräch oder zumindest vor der grundlegenden Vielfalt von Wesen und Sprachen – unterschiedliche Arten zu schwingen, unterschiedliche Arten zu resonieren.

Postcard, für Violine und Klarinette, wurde für das New York Miniaturist Ensemble (NYME) geschrieben, eine Gruppe, die in den ersten Jahren des Jahrhunderts Dutzende Werke von einer Vielzahl von Komponist:innen und Komponisten –

von befreundeten Studierenden bis zu Stockhausen – in Auftrag gab, mit der einzigen Bedingung, dass die Partituren nicht mehr als hundert Noten enthalten. Auf den ersten Blick scheint es offensichtlich, dass Lara diese Bedingung völlig ignoriert hat – doch, wie das Ensemble wusste, enthält das Wort „Note“ Schlupflöcher. Viele Komponistinnen und Komponisten, die für das NYME schrieben, suchten Zuflucht vor der scheinbaren Strenge der Regel, indem sie – ausdrücklich ermuntert durch das Ensemble – die Mehrdeutigkeit dessen erforschten, was eine „Note“ eigentlich ist, welche Vielfalt an Ereignissen und Bedingungen sie implizieren kann und welche Art von Erweiterungen durch andere, umgebende notatorische Mittel möglich waren.

Postcard ist kein großes Werk, aber es ist sicherlich keine Miniatur, und es wirkt auch nicht besonders komprimiert. In dieser Aufführung dauert es über fünf Minuten und könnte noch länger sein. Laras „hundert Noten“ sind auf vielfältige Weise verschachtelt, in der Aufführung entfalten sie sich zu einem farbenreichen, vollwertigen Duo mit Hunderten von Tönen. Tatsächlich funktioniert die dreiseitige Partitur von *Postcard* wie eine Art Katalog von Möglichkeiten, Dinge innerhalb eines einzelnen Notationselements zu implizieren, vorzuschlagen, anzudeuten oder zu verbergen. Das Kernmaterial der Klarinette besteht beispielsweise aus drei Multiphonics, die in der Partitur nur mit den oberen und unteren Referenztönen angegeben sind – ist das ein „Betrug“ gegenüber NYMEs strenger Vorgabe, oder eine realistische Reflexion der spekulativ bestimmbaren, aber praktisch ungenauen inneren Tonhöhe dieser „nicht ganz Akkorde“? Glissandi und Triller häufen sich, bündeln weitreichende Energien und physische Aktionen in einem einzigen „Ereignis“. Noch bedeutender ist, dass kleine Passagen häufig wiederholt (so oft die Interpretinnen und Interpreten es wünschen) oder erweitert oder improvisiert werden können. Durch diese und andere Mittel entfaltet sich *Postcard* wie

eine Origami-Blume, die auf die strenge Minimalität von NYMEs Forderung mit Laras typischer Energie, Weite und Großzügigkeit reagiert.

Prisma, für Violine und Klavier, ist etwas völlig anderes. Das Duo mit Violine und obligatem Klavier hat – ähnlich wie das Streichquartett – ein langes, meisterhaftes Repertoire, von Bach bis Xenakis und darüber hinaus. Doch im Gegensatz zum Quartett ist es auch bekanntlich widerspenstig, schwer auszugleichen und sperrig zu handhaben. Diese Instrumente sind keine Erweiterungen voneinander; sie atmen nicht miteinander. Sie können einander widerhallen, aber sie sprechen immer auch für sich selbst. Der Konflikt ist nicht unüberwindbar – die historische Tradition beweist es –, doch er erfordert eine Strategie. Ein Teil des Materials jedes neuen Duos für diese Kombination besteht darin, eine Haltung zu entwickeln, wie es ausnahmsweise funktionieren kann.

Lara löst dieses unlösbare Problem, indem er flüchtige gemeinsame Elemente findet. Zuerst eine leise, anhaltende Resonanz: Die stratosphärische Violine findet sich in den pedalgetragenen sympathischen Schwingungen eines scharfen Klavieranschlags wieder. Dann eine laute, abrupte Schroffheit: Die ornamentalen Enden dieser resonanzgestützten gehaltenen Töne werden – wieder dieses Wort – vom Klavier in Figuren mit ähnlich breit angelegter Artikulation aufgegriffen (die erste, bezeichnend, als come ricochet markiert). Danach Saiten: Die Hände der Pianistin oder des Pianisten bewegen sich ins Innere des Instruments. Schließlich Ornamente: geteilte Sprachen aus Trillern, Quasi-Trillern, Alternationen, Tremoli... und so entsteht, Kachel für bunte Kachel, eine maßgeschneiderte Mosaiksprache, eine Haltung. In *Prisma* versuchen die Instrumente, nebeneinander zu bestehen, miteinander zu sprechen; die phonetischen Grenzen ihrer einheimischen Sprachen führen zu Dialekten, mit starken Akzenten, aber das verhindert nicht

die Entstehung einer Form, die auf einer langen Serie von Mikro-Dialogen basiert. Wenn *Postcard* sich organisch entfaltet, seine Entwicklung durch das Hundert-Noten-Limit und Laras Strategien zu dessen Unterwanderung geformt und gefördert, dann ist *Prisma* eine Sammlung von Scherben. Doch aus diesen Scherben entsteht eine lebendige, wenn auch zersplitterte Form von Dialog, die in ihrer Vielfalt und ihrem Detailreichtum beeindruckt.

IV. Die Stimme als Bewegung

Ich habe anderswo[2] über Laras Musik als ein Phänomen kinetischer Energie geschrieben: ihre spürbare Überfülle, mit Formen, die aus einer Vielzahl mehr oder weniger gescheiterter Strategien gebaut sind, sie zu bändigen. Dort beschrieb ich sein Werk als „immer in Bewegung, rastlos sich beugend, windend, zitternd, atmend [!], keuchend, um Ecken jagend, sich selbst nach außen kehrend." Es liegt daher nahe, dass wir Atem und Stimme, insofern sie motivierende Metaphern in Laras Werk sind, als muskulär betrachten müssen: als eine Frage der Ansammlung und Freisetzung von Spannung, ihrer ständigen Fluktuation, als eine Sache von Energievektoren, von Anspannung, von Dringlichkeit, von der potenziellen Gefahr des Scheiterns.

Das Besondere am Atem ist, dass es schmerzt, wenn die Muskeln aufhören, sich zu bewegen. Und ebenso die Stimme: Ob sie spricht, singt, stöhnt, weint – all die Dinge, die ein Satz vibrierender Saiten, umgeben von einer resonierenden Höhle, tun kann, sind durch ständige Veränderung, durch Fluktuation definiert. Die expressive Stimme kann nicht stillstehen, nicht einmal für einen Moment. So ist Laras Werk immer in Bewegung, abgesehen

[2] Anmerkung zu *Felipe Lara: Portals* (KAIROS, 2024).

von den außergewöhnlich angespannten Passagen, vor allem in *Archi elastici*, wo es dies nicht ist – wo stattdessen die Zeit dasjenige ist, was sich bewegt. Alles an Laras Arbeit weist in diese Richtung: Leben ist Bewegung, Ausdruck ist Torsion, Singen und Sprechen und Resonieren und Vibrieren sind Phänomene der Instabilität. Die Stimme mag eine Metapher oder ein Modell sein – außer dort, wo sie in *Tran(slate)* tatsächlich eine akustische Datenquelle ist –, doch wofür ist sie ein Modell? Wir wissen, entgegen Goethe, dass sie kein Gespräch mehr ist. Aber sie muss nicht einmal Sprache sein oder, in letzter Analyse, etwas so anatomisch Spezifisches wie das Vokale. Stattdessen kann sie etwas Fundamentaleres, Allgemeineres sein und, für Lara, etwas Musikalischeres: ein unendlicher Quell an Vitalität, ein Modell des Seins.

Evan Johnson

Felipe Lara

Felipe Lara (*1979) wurde von der New York Times als begnadeter brasilianisch-amerikanischer Modernist gefeiert, dessen Werke als sensationell, überschwänglich, lebendig, brillant umgesetzt, technisch beeindruckend, wild variiert und mit üppiger, elementarer Lyrik ausgestattet beschrieben werden. Er ist bekannt dafür, einzigartige musikalische Kontexte zu schaffen, indem er akustische und außermusikalische Eigenschaften vertrauter Klangquellen neu interpretiert und in projektspezifische Kräfte übersetzt. Seine Kompositionen zielen häufig darauf ab, selbstähnliche Beziehungen zwischen der Makro- und Mikroartikulation musikalischer Erfahrung herzustellen.

Lara erhielt zahlreiche Kompositionsaufträge von namhaften Solistinnen und Solisten, Ensembles und Institutionen, darunter das Arditti Quartett (mit ExperimentalStudio Freiburg SWR), das Brentano Quartett, Claire Chase, Conrad Tao, Donaueschinger Musiktage, Ensemble intercontemporain, Ensemble Modern, Helsinki Philharmonic, International Contemporary Ensemble, loadbang, Los Angeles Philharmonic, São Paulo Symphony und das Talea Ensemble. Seine Werke wurden vom Ensemble Recherche, Esperanza Spalding, dem JACK Quartet, dem KNM Berlin, dem Mivos Quartet, dem Netherlands Radio Philharmonic Orkest Hilversum, dem New York Philharmonic, dem Nouvel Ensemble Moderne, dem Tanglewood Music Center Orchestra und von Dirigentinnen und Dirigenten wie David Fulmer, Dirk Kaftan, Ilan Volkov, James Baker, Peter Eötvös, Neil Thomson, Susanna Mälkki, Steven Schick, Thomas Adès und Vimbayi Kaziboni aufgeführt.

Seine Kompositionen wurden weltweit bei renommierten Festivals aufgeführt, u. a. Aspen, Acht Brücken, Aldeburgh, Ars Musica, Aspekte Salzburg Festival, Bang on a Can Summer Festival, Berliner Festspiele MaerzMusik, Budapest Music

Center, Burning Man, Carnegie Hall, Darmstadt, David Geffen Hall, Donaueschinger Musiktage, Europalia, Fromm Players at Harvard, Heidelberger Frühling, Huddersfield, The Kitchen, Luxembourg Philharmonic, Lincoln Center's Mostly Mozart Festival, Miller Theatre Composer Portraits, Musikfest Frankfurt, New York Philharmonic Biennial, Philharmonie de Paris, Roulette, Sala São Paulo, Southbank Centre's Queen Elizabeth Hall, Tanglewood, Teatro Amazonas, Teatro La Fenice, TimeSpans und Walt Disney Concert Hall.

Zu seinen Auszeichnungen zählen ein Radcliffe Institute for Advanced Study Fellowship der Harvard University, Nexus und Catalyst Awards der Johns Hopkins University, ein Civitella Ranieri Stipendium und der Staubach-Preis der Stadt Darmstadt. Außerdem erhielt er Kompositionsaufträge von der Ernst von Siemens Musikstiftung, Chamber Music America, der Koussevitzky Music Foundation der Library of Congress und der Fromm Music Foundation der Harvard University. Im Jahr 2014 war er Finalist der Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative.

Felipe Lara ist derzeit außerordentlicher Professor und Leiter der Kompostionsabteilung am Peabody Institute der Johns Hopkins University. Zuvor unterrichtete er am Boston Conservatory at Berklee und an der New York University. Außerdem war er Gastprofessor an der University of Chicago und Gastprofessor an der Harvard University.

www.felipelara.com

Mivos Quartet

Das Mivos Quartett widmet sich der Aufführung von Werken zeitgenössischer KomponistInnen und der Präsentation vielfältiger neuer Musik vor einem internationalen Publikum. Das 2008 gegründete Quartett gibt neue Werke für Streichquartett in Auftrag, bringt sie zur Uraufführung und widmet sich der kreativen Zusammenarbeit mit einer Vielzahl von KünstlerInnen. Mivos pflegt eine rege internationale Konzerttätigkeit und tritt regelmäßig als Ensemble-in-Residence bei Festivals wie June in Buffalo, Shanghai New Music Week und Wien Modern auf. Mivos nimmt an zahlreichen Ausbildungsaufenthalten an Universitäten und Sommerfestivals teil und arbeitet mit jungen InterpretInnen und KomponistInnen zusammen, um deren Fähigkeiten zu entwickeln. Das Quartett vergibt außerdem zwei Kompositionspreise, um aufstrebende KomponistInnen in den USA und im Ausland zu entdecken und zu fördern. Darüber hinaus engagiert sich Mivos für die Zusammenarbeit mit GastkünstlerInnen, die Erforschung von Multimedia-Projekten und die Aufführung improvisierter Musik.

www.mivosquartet.com

JACK Quartet

Das Grammy-nominierte JACK Quartett ist unbestreitbar das führende Quartett für neue Musik unserer Generation und feiert 2024–2025 sein 20-jähriges Jubiläum. Dank seiner engen und langjährigen Beziehungen zu vielen der kreativsten Stimmen unserer Zeit kann das JACK Quartet auf einen umfangreichen Auftrags- und Aufnahmekatalog verweisen, wurde für drei Grammy Awards nominiert und ist 2024 Empfänger des Michael Jaffee Visionary Award von Chamber Music America.

Zu den Höhepunkten der Saison 2024–2025 gehören die Uraufführung neuer Auftragswerke von Anthony Cheung, Juri Seo und Ellen Fullman, die Veröffentlichung sämtlicher Streichquartette von Zorn und internationale Konzerte in der Wigmore Hall, im Pierre Boulez Saal, im Konzerthaus Berlin sowie Auftritte in Toronto, Barcelona, Lugano und Winterthur in der Schweiz. Das Quartett ist unter anderem in der Carnegie Hall, im Lincoln Center, in der Berliner Philharmonie, im Muziekgebouw, im Louvre, in der Kölner Philharmonie, beim Lucerne Festival, auf der Biennale di Venezia, in der Suntory Hall, beim Bali Arts Festival, beim Festival Internacional Cervantino und im Teatro Colón aufgetreten und wurde von der Kritik gefeiert. Zu den Auszeichnungen gehören ein Avery Fisher Career Grant, der Fromm Music Foundation Prize und Musical America's 2018 „Ensemble of the Year“.

Das JACK Studio, für das jede Saison Hunderte von Bewerbungen aus der ganzen Welt eingehen, bietet KomponistInnen gegen Bezahlung die Möglichkeit, neue Werke zu entwickeln, ihre Musik vom JACK Quartett aufführen zu lassen, sich von MentorInnen aus der Praxis beraten zu lassen und eine Dokumentation zu erhalten.

Das JACK Quartet lebt in New York City, wo es das Quartet in Residence an der Mannes School

of Music an der New School ist. Außerdem unterrichten sie jeden Sommer bei New Music on the Point und unterhalten eine langjährige Beziehung zum University of Iowa String Quartet Residency Program.

www.jackquartet.com

Joshua Rubin

Joshua Nathan Rubin war von 2011 bis 2018 Programmdirektor und dann künstlerischer Leiter des International Contemporary Ensemble (ICE), wo er die kreative Leitung von mehr als hundert Konzerten pro Saison in den USA und im Ausland übernahm. Als Klarinettist lobte die New York Times ihn als „nicht in der Lage, eine ausdruckslose Note zu spielen".

Joshua hat eng mit vielen prominenten KomponistInnen und InterpretInnen unserer Zeit zusammengearbeitet und ist auf Aufnahmen verschiedener namhafter Labels zu hören. Sein Album *There Never is No Light* stellt Musik in den Mittelpunkt, die Technologie einsetzt, um das menschliche Engagement von InterpretInnen und ZuhörerInnen einzufangen. Er trat als Solist auf modernen und historischen Klarinetten mit der Seattle Symphony, dem Nagoya Philharmonic, dem Ojai Music Festival, dem Mostly Mozart Festival, dem Oregon Bach Festival und mit Ensembles auf der ganzen Welt wie ICE, WildUp, Saint Paul Chamber Orchestra und Tesserae Baroque auf.

Er ist Mitglied des Lehrkörpers des College of the Performing Arts an der New School in New York, des soundSCAPE Festivals am Hindemith Centre in Blonay, Schweiz, und des Ensemble Evolution. Joshua hat Abschlüsse in Biologie und Klarinette vom Oberlin College and Conservatory und einen Masterabschluss von der Mannes School of Music.

Seine Leidenschaft für Technologie in der Kunst führte Joshua zur Entwicklung von LUIGI, einer Managementsoftware, die Ensembles und anderen Kunstorganisationen zur Verfügung steht, die Wert auf Transparenz und kollektives Management legen, sowie zu seiner kontinuierlichen Arbeit als Lehrer für elektronische Musiktechnologien, um sie für InterpretInnen und KomponistInnen zugänglich zu machen. Er ist in New York und Los Angeles künstlerisch tätig.

Modney

Modney ist ein Violinist und kreativer Musiker, der an der Schnittstelle von Komposition, Improvisation und Interpretation arbeitet. Als „Koryphäe der Neuen Musik“ (The New York Times) und „einer der unerschrockensten Experimentalisten von heute“ (Bandcamp Daily) ist Modney einer der führenden Interpreten abenteuerlicher zeitgenössischer Musik und kultiviert eine ganzheitliche künstlerische Praxis als Komponist, Soloimprovisator, Bandleader, Autor und Kollaborateur. Eine hochdetaillierte Beziehung zur Klangproduktion auf der Violine bildet die Grundlage von Modneys kreativer Praxis, mit einem besonderen Interesse an komplexen Klangfarben, reiner Stimmung und der Erforschung des Wahrnehmungsraums zwischen Improvisation und Notation. Modney hat drei Alben als Komponist und Performer veröffentlicht: *Ascending Primes* (2024), *Near To Each* (2022) und *Engage* (2018).

Modney erhielt Auszeichnungen von The Shifting Foundation und Millay Arts. Modney ist Geiger und Geschäftsführer des Wet Ink Ensemble und Mitglied des International Contemporary Ensemble.

www.modney.art

Parker Quartet

Das mit einem Grammy ausgezeichnete Parker Quartet, das international für seine „furchtlosen, aber dennoch wunderschönen“ (The Strad) Auftritte anerkannt ist, hat sich als eines der herausragenden Ensembles seiner Generation profiliert, das sich ausschließlich dem Klang und der Tiefe seiner Musik widmet. Inspirierte Darbietungen und außergewöhnliche Musikalität sind die Markenzeichen des Quartetts, das seit seiner Gründung im Jahr 2002 in den berühmtesten Konzertsälen der Welt aufgetreten ist.

Aufnahmeprojekte sind eine wichtige Facette des künstlerischen Schaffens des Quartetts. Das Gramophone Magazine beschrieb das Quartett als „ein Streichquartett, das sich durch eine Virtuosität auszeichnet, die so agil ist, dass sie vom Prozess des emotionalen Ausdrucks nicht zu unterscheiden ist“. Auf ihrer neuesten Veröffentlichung sind Dvořáks Bratschenquintett sowie György Kurtágs *Six Moments Musicaux* und *Officium breve* zu hören. Das Album wurde von The Strad als „schlichtweg erstaunlich“ bezeichnet. Unter der Schirmherrschaft des Monte Carlo Festival Printemps des Arts nahm das Quartett eine CD mit drei Beethoven-Quartetten auf, deren „Furchtlosigkeit, außergewöhnliche Kontrolle und Liebe zum Detail“ von Diapason bewundert wurde. Das Quartett ist außerdem mit Aufnahmen von Mendelssohn, Bartók und den vollständigen Ligeti-Quartetten zu hören, für die sie einen Grammy Award in der Kategorie „Best Chamber Music Performance“ gewannen.

Die Mitglieder des Parker Quartet sind als Professors of the Practice und Blodgett Artists-in-Residence am Department of Music der Harvard University tätig. Das Quartett hat zudem Gastresidenzen an der University of South Carolina sowie an der Walnut Hill School for the Arts in Natick, Massachusetts, wo sie mit talentierten Highschool-MusikerInnen arbeiten.

Das 2002 gegründete und in Boston ansässige Parker Quartet wurde mit zahlreichen Ehrungen ausgezeichnet, darunter der Gewinn der Concert Artists Guild Competition, des Grand Prix und des Mozart-Preises beim Internationalen Streichquartettwettbewerb in Bordeaux, Frankreich, sowie dem renommierten Cleveland Quartet Award von Chamber Music America.

www.parkerquartet.com

Hannah Levinson

Die Bratschistin Hannah Levinson ist eine gefragte Interpretin zeitgenössischer und klassischer Musik mit Sitz in Ohio. Zu ihren jüngsten Auftritten als Solistin und Kammermusikerin zählen Engagements in renommierten Spielstätten wie der Carnegie Hall, The Stone, 92Y, dem Miller Theater, dem Willamette Valley Chamber Music Festival, June in Buffalo und dem Andy Warhol Museum sowie bei internationalen Festivals wie dem Kroch Festival (Stockholm), dem Musikprotokoll Festival (Graz), der Projektgruppe Neue Musik (Bremen) und dem Festival Musica (Straßburg). Ihrer Leidenschaft für die Zusammenarbeit mit lebenden KomponistInnen folgend, hat Hannah über 50 Kammermusik- und Solowerke in Auftrag gegeben und uraufgeführt.

Hannah ist Gründungsmitglied und geschäftsführende Direktorin des Violin-/Viola-Duos andPlay, das von I Care If You Listen als „begeisterte Fürsprecher für neue Musik und Zusammenarbeit“ beschrieben wurde. Sie ist zudem Mitglied des Talea Ensemble, das von der New York Times als „ein unverzichtbarer Bestandteil der kulturellen Landschaft New Yorks“ bezeichnet wurde. Hannah tritt regelmäßig mit New Yorker Ensembles wie dem International Contemporary Ensemble, either/or, counter)induction, Heartbeat Opera, Cantata Profana, Contemporaneous und dem Rhythm Method Quartet auf.

Derzeit ist Hannah Assistant Professor für Viola an der Bowling Green State University. Sie erwarb Abschlüsse am Oberlin College and Conservatory (BM in Viola Performance, BA in Russisch-Osteuropäischen Studien), der Manhattan School of Music (MM in Contemporary Performance) und der NYU Steinhardt (PhD in Performance). Zu ihren wichtigsten LehrerInnen zählen Karen Ritscher, Martha Strongin Katz und Nadia Sirota.

www.hannahlevinson.com

Experimentalstudio des SWR

Das Experimentalstudio versteht sich als Schnittstelle zwischen kompositorischer Idee und technischer Umsetzung. Jedes Jahr werden daher mehrere KomponistInnen und MusikerInnen zu einem Arbeitsstipendium eingeladen, um ihre Werke in kreativem Diskurs mit der spezialisierten Ausstattung sowie dem Team des Experimentalstudios – darunter MusikinformatikerInnen, SounddesignerInnen, TontechnikerInnen und KlangregisseurInnen – zu realisieren.

Neben der Schaffung neuer Werke in Zusammenarbeit mit KomponistInnen tritt das Experimentalstudio auch als Ensemble auf und wird regelmäßig weltweit eingeladen. Nach 50 Jahren Präsenz in der internationalen Neuen-Musik-Szene hat es sich als führendes Ensemble für die Aufführung anspruchsvoller Kompositionen mit Live-Elektronik etabliert. Es gibt regelmäßig Konzerte bei nahezu allen bedeutenden Festivals (wie den Berliner Festwochen, den Wiener Festwochen, den Salzburger Festspielen, dem Festival d'Automne à Paris, der Biennale di Venezia) sowie in bekannten Musiktheatern (wie dem Teatro alla Scala in Mailand, der Carnegie Hall in New York, dem Théâtre de la Monnaie in Brüssel oder dem Teatro Real in Madrid), um nur einige zu nennen.

Herausragende Kompositionen der Musikgeschichte wurden im Experimentalstudio von namhaften KomponistInnen wie Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und Luigi Nono geschaffen. Besonders Nono produzierte fast alle Werke seiner späten Schaffensphase in enger Zusammenarbeit mit dem Studio und dessen Team. Seit seiner Uraufführung im Jahr 1984 wurde seine *„tragedia dell'ascolto" Prometeo* mehr als 90 Mal vom Experimentalstudio realisiert und gilt als Meilenstein der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, der zukunftsweisend ist.

Die jüngere Generation von KomponistInnen ist durch Namen wie Mark Andre, Chaya Czernowin, José María Sánchez-Verdú und Georg Friedrich Haas vertreten, die in Koproduktion mit dem Experimentalstudio zukunftsweisende Werke erfolgreich geschaffen haben.

Herausragende Persönlichkeiten der Musik, die auf eine langjährige Zusammenarbeit mit dem Experimentalstudio zurückblicken können, sind Mauricio Pollini, Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Gidon Kremer, Carolin und Jörg Widmann, Irvine Arditti und Roberto Fabbriciani.

Das Experimentalstudio wurde für seine vorbildliche Arbeit mit mehreren internationalen Preisen ausgezeichnet, zuletzt mit dem Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik für die CD-Produktion von Werken Luigi Nonos.

Nach Hans-Peter Haller, André Richard und Detlef Heusinger hat Joachim Haas die Leitung des Experimentalstudios übernommen.

CD 1

Recording Venues
[1], [3]–[5] Oktaven Audio, Mount Vernon/USA
[2] Guarneri Hall, Chicago/USA

Recording Dates
[1] 19 October 2019, [2] 11 April 2024
[3] 1 August 2014, [4] 31 March 2024
[5] 9 March 2024

Engineers, Editors
[1], [3]–[5] Ryan Streber (Oktaven Audio)
[2] Christopher Willis

Producers
[1], [3]–[5] Felipe Lara, Ryan Streber
[2] Felipe Lara

CD 2

Recording Venues
[1] Oktaven Audio, Mount Vernon/USA
[2] DiMenna Center for Classical Music (Time:Spans Festival), New York/USA

Recording Dates
[1] 19 October 2019, [2] 18 August 2018

Engineers, Editors
[1] Ryan Streber (Oktaven Audio)
[2] Caley Monahon-Ward

Producers
[1] Felipe Lara, Ryan Streber
[2] Felipe Lara

Mastering	Ryan Streber (Oktaven Audio)
Publisher	Anima Vera Music (ASCAP)
German Translations	Benjamin Immervoll
Cover	based on artwork by Enrique Fuentes

This album is made possible by a generous Dean's Accelerator Grant,
from The Peabody Institute of The Johns Hopkins University.

0022203KAI
a production of KAIROS
© 2025 HNE Rights GmbH
℗ 2025 KAIROS
www.kairos-music.com

LC 10488 ISRC: ATK942220301 to 07
austromechana®