

GEORGES LENTZ

from "String Quartet(s)"



The Noise String Quartet

KAIROS

Georges Lentz (*1965)

from “String Quartet(s)” (2023–2024)

Music from the Cobar Sound Chapel

1	(section 1)	08:29
2	(section 2)	10:07
3	(section 3)	11:25
4	(section 4)	09:53
5	(section 5)	06:21
6	(section 6)	11:35
7	(section 7)	06:14
8	(section 8)	08:33
TT		72:37

The Noise String Quartet

Véronique Serret, violin

Mirabai Peart, violin

James Eccles, viola

Oliver Miller, cello

Quartered Space(s)

About eight hours inland from Sydney, Australia, lies the small mining town of Cobar. It is located on the ancestral lands of the Ngiyampaa Wangaaypuwan people, with important ceremonial sites at Mount Grenfell close by. There are also valuable seams of gold and copper here, and Cobar's well-preserved nineteenth-century buildings speak to the colonial mining history that overlays its Indigenous heritage. Today it is a remote and unassuming place with a population of just under 4,000.

On its scrubby western outskirts, there is a rusty steel water tank. Erected in 1901 but no longer in use, it seems unremarkable except for a pair of concrete slabs that extend from its northern axis to create a narrow corridor. Past its entrance gate, the visitor is guided through the tank's wall and into a purpose-built five-metre concrete cube inside. One wall of the cube is inscribed with the first line of William Blake's *Jerusalem*: "There is a Void, outside of Existence, / which if enter'd into / Englobes itself & becomes a Womb." Inside, a single concrete block on which to sit. Looking up, blue slit windows radiate in each of the four corners of the box. Above them, the space is capped by a golden dome and a circular opening up to the sky. And there's music.

This is the Cobar Sound Chapel, a collaboration between composer Georges Lentz, Pritzker Prize-winning architect Glenn Murcutt, Indigenous artist Sharron Ohlsen and the musicians of the Sydney-based string quartet The Noise. The music, *String Quartet(s)* (2000–2023) – a fixed media work of fragments composed for and improvised by The Noise – runs continuously on a 43-hour (!) loop, through a concealed and solar-powered four-channel speaker system in the four walls. It is a place for listening, alone or in a small group. A short music festival is held here once a year, but the rest of the time the music simply sounds, day and night, often to no one at all. The present album is a 70-minute edit of that continuous soundscape; a separate rib, carved into its own dramatic arc. The Chapel's music is often hushed and meditative – like a night sky, its empty spaces as prominent as its points of light, yet also dynamic and endlessly shape-shifting.

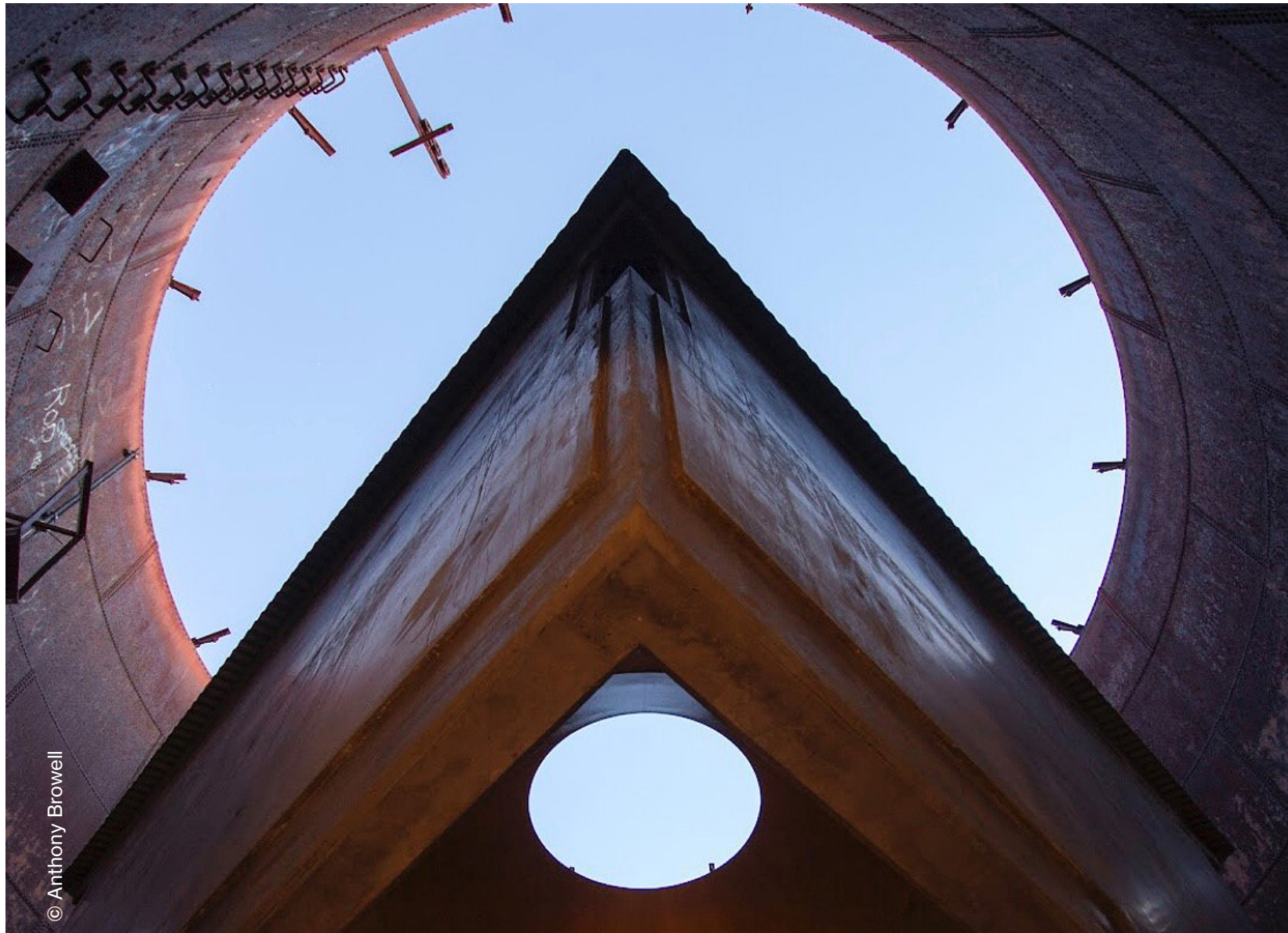
Lentz has always thought of music and architecture in terms of each other. He describes revising a piece as "like adding a wing to a building." When the Cobar Sound Chapel was being built, the reverse was also true: he saw its concrete forms in musical terms. This is reflected in certain features of the building's structure, such as the division of its proportions into units

of four plus one (Ohlsen's blue windows are one metre long, for example, and placed four metres above the ground). This reflects a long-standing idiosyncrasy of Lentz's music of dividing time into similar quartered proportions – semibreves/crotchets/semiquavers – to create rhythms that reveal unexpected openings across a regular surface.

The music's architectural qualities extend beyond the imprint of the Sound Chapel. The recordings of *The Noise* which form the basis of Lentz's composition were made in all kinds of spaces, using different equipment and different microphone setups, from high-spec to smartphone, remote to extreme close-up, dry to resonant. Each of these spaces and circumstances leaves a unique trace on the recordings themselves, such that we can hear the qualities of every different space: its size, the materials from which it is built, our distance from the players and so on. Spaces interlock, overlay and intersect, like some fantastical building that reshapes itself before our eyes. When one recording is heard over another, we hear chambers within chambers – the impossibility of two or more spaces within the same space. All of them in dialogue with the space of listening itself, whether that be a purpose-built Sound Chapel or our private home.

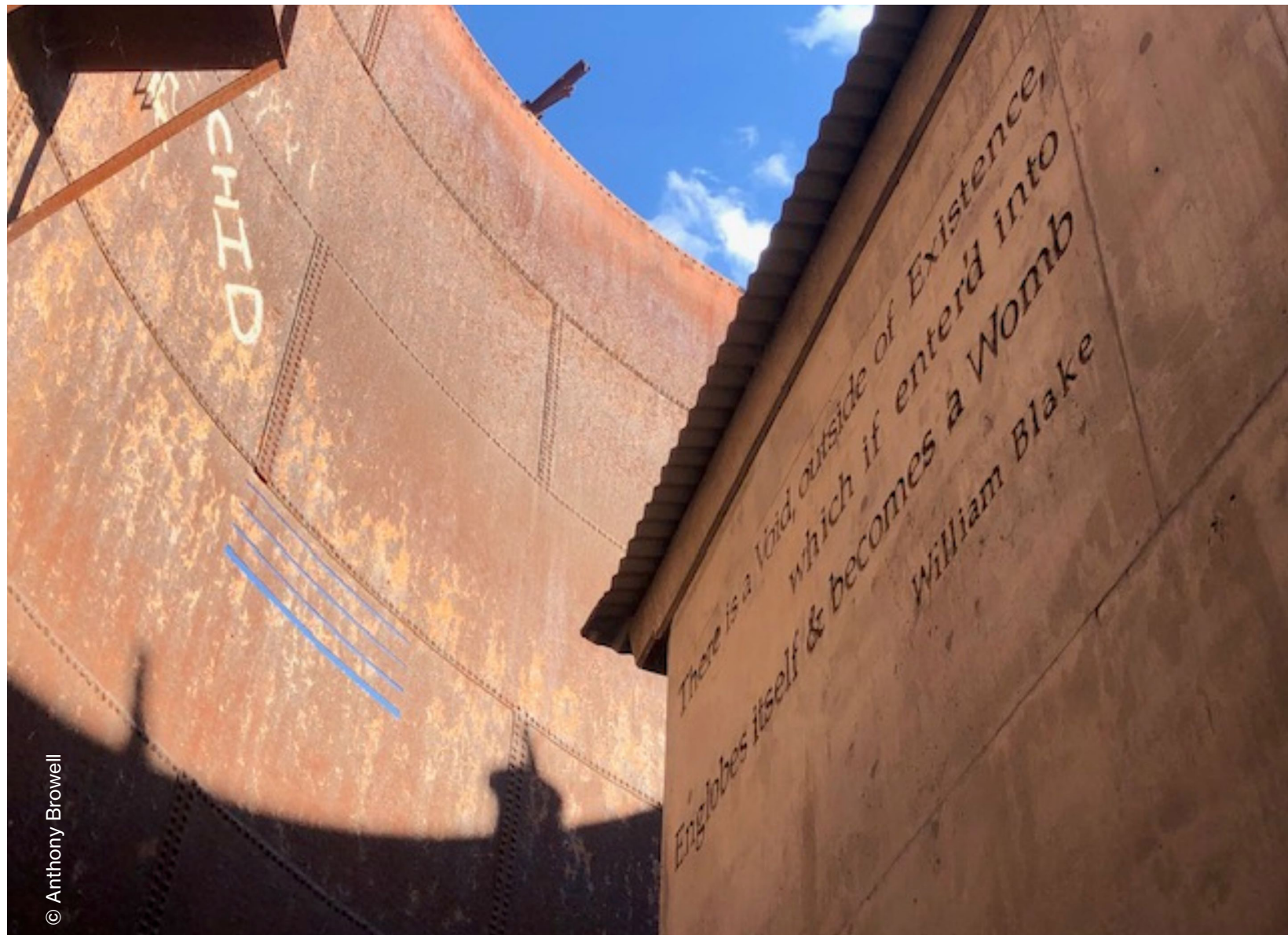
The spatiality of the string quartet is part of this conversation. The number four is central: four players, each with four strings. Like a square, the string quartet is the most idealised of Western musical forms: an Aristotelean ideal of unity, balance and containment. In the three-dimensional space of the Cobar Sound Chapel, the square becomes a cube. In Lentz's music (symbolised by the bracketed (s) of his title) the cube is extended one dimension further, like a hypercube or tesseract. In so doing, its balance and containment are disturbed. No longer a stable four-pointed geometry fixed in space and time, it becomes an irrational, amorphous multiverse, impossible to pin down within our familiar physics. Listening is similarly multi-dimensional: *String Quartet(s)* is structured like a series of passageways from one location to another, each of vastly different proportions and qualities. Here a rainforest, there the inside of a crystal, now a sweep across the shortwave radio spectrum.

Yet Lentz's piece is also grounded in a concrete reality. Because among the different registers of his music (from all-out noise to quasi-tonal chorales) there is also room for the vernacular, the impulsive and the emotionally direct. This ties back once more



© Anthony Browell

Cobar Sound Chapel



Cobar Sound Chapel, William Blake inscription

to Cobar: as well as its grand landscape setting and the view of the stars above, Lentz was drawn to the tank and the layers of rust and graffiti that coat its outer and inner walls – a palimpsest of textures and imagery that reminded him of the over-painted polaroids of Gerhard Richter, whose layered media find a clear parallel in the overlapping sonic spaces of Lentz’s music. Or, to look closer to Cobar itself, the layers of rock and ore exposed by its open-cast mines.

Is *String Quartet(s)* a wormhole to the Australian outback? A palimpsest of elsewheres and elsewhens? A womb? A document of a creative process? A spiritual fiction? Creativity, says Lentz, is “like squinting”. It is a matter of bringing unrelated things together and seeing them such that they merge into each other. Like the Indigenous/postcolonial/post-industrial landscape from which it was born, the music is both porous and resistant, uncontained and uncontainable, disturbing – yet magnificent.

Tim Rutherford-Johnson

The image shows a page of musical notation with several staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are several handwritten annotations and markings on the page:

- At the top left, there is a small box containing the number "3".
- On the left side, there are labels for different parts: "Col.", "V.", "VI.", and "VC.".
- There are several circled numbers: "3" in the top right, "4" in the middle right, and "5" in the bottom right.
- Handwritten notes include "new wave of", "cholesterol", "alternating", "new chords", and "noise".
- There are also some crossed-out sections and markings.

At the bottom of the page, there is a section of notation with the following handwritten notes:

col legno
rattle on E → 8 to - 60 - off
(col legno → normal → sul pont (circle)) → noise

A 2013 sketch of *String Quartet(s)* on top of a score page from the orchestral work *Guyuhmngan*.

© Georges Lentz

Thoughts on *String Quartet(s)*

In parallel with my work on orchestral scores, I have been drawn in the last twenty-or-so years to that most sublime of musical genres, the string quartet. This has led me to writing many quartet fragments over the years, as well as listening with great interest to numerous string quartets by other contemporary composers. It may well be that, working with orchestras (often a rather conservative institution these days), I felt an urge to put aside, for a change, all the financial, technical and time constraints often associated with that institution and allow myself complete freedom in a totally different musical context. This reminded me of the quartet sketches on my desk and I started glimpsing a somewhat different way I might be able to use them.

From early on in this project, I dreamt about a space where my music might find a permanent home and resonate with the vast, silent, starry environment which inspired it – the Australian Outback. After briefly speaking to the great architect Glenn Murcutt many years ago, I approached him when the project became a bit more tangible and was surprised to find Glenn remembered our earlier conversation exactly and was just as enthusiastic about the idea as I was. I decided there and then not to aim for a live performance, but to instead work on a piece that would exist as a four-channel recording in a dedicated space,

focussing on structures that would be impossible to achieve in a live setting. After initially toying with interactivity, I ended up rejecting that idea, fashionable though it is in connection with all things digital. Perhaps it was because of the firmly structured nature of the music that I decided to call the new composition a ‘string quartet,’ rather than simply a ‘soundscape with quartet sounds.’

I approached a young Sydney ensemble, The Noise String Quartet, and started recording, over many hours and in fact over many years (2008–2020), some of the sketches on my desk with these wonderful, open-minded musicians (including solo/duo sessions with violist James Eccles and cellist Ollie Miller). The Noise often work with contact microphones and pedals in order to transform their sound. Improvisation is another strength of these excellent musicians, and it too came to the fore in our recording sessions. We worked with anything from high-end mics to recording straight into a tinny smartphone, from very inferior acoustics all the way to the Concert Hall of the Sydney Opera House. We placed the mics very far from the sound source, other times so close they touched the vibrating string! In this way we achieved a multitude of sounds right from the recording stage. The hiss and rumble of poor microphones,

the howls of struggling effect pedals feedback, the noise of distorted recording levels etc., after initially being discarded, came to be seen as an interesting and often usable part of the sound material. In fact, the process of recording itself, with all its strengths and weaknesses, increasingly became one of the overriding themes of the emerging composition.

Through all this I found many exciting structural possibilities opening up to me, things that I would simply not have been able to achieve with a live quartet on a stage – in terms of sound, layering, time scales... Even the shortcomings of the music software, clearly developed for far simpler commercial purposes, yielded unpredictable yet often exciting results. Accidents happened along the way – a CD with part of our recordings, which I had lost, turned up months later badly scratched – and I discovered that the digital glitch caused by the damaged surface produced some quirky beats. More generally, the various accidental digital bleeps/glitches/drones/feedback interested me more and more and I started zooming in on them, chopping/looping/stringing them to produce what could perhaps be seen as the occasional sonic barcode or techno rhythm. It was also a new experience for me to experiment with computer-generated decision-making

processes and even primitive forms of AI, juxtaposing half-second “sound windows” (semiquavers in my written notation) in random succession. In another instance, while rehearsing in an old warehouse on Sydney’s Cockatoo Island, the tape was rolling in preparation for recording, and someone was fiddling in an adjacent hall with heavy chains and metal equipment. On listening back, the rumble in the distance of the cavernous space sounded ominous and industrial, somewhat like William Blake’s “dark satanic mills.” Finally, during the construction of the Cobar Sound Chapel in 2020–2021, I recorded workers hammering, grinding, cutting into the steel tank... In short, an exciting creative process was starting to develop, often fluctuating between compositional control and a sense of letting go, between written-out music and free improv, between rational planning and the many surprises encountered along the way. Because of the roughness of some of the sounds, the conscious inclusion of ‘lo-fi’ techniques, as well as the improvised (or seemingly improvised) nature of some of the material, I came to increasingly compare the whole thing to a graffitied wall, and I still like to think of the final result as a gigantic canvas sprayed with audio graffiti.

We witness the incredible ease with which AI neural networks can imitate and increasingly outpace humans. Especially in the visual arts, I have been impressed with some AI-generated material that I sensed was actually starting to produce results which I felt humans had not achieved in quite the same way. This led me to imagine an awe-inspiring musical AI that might be truly creative, and I found myself musing about what such an AI might sound like – in other words, I found myself imitating AI, rather than it imitating me! A rather unusual concept for me at first, but it has turned into one of the overarching drivers behind the creation of *String Quartet(s)*.

The present recording is a stereo extract from a vast four-channel work playing constantly, day and night, inside the Cobar Sound Chapel, in the silence of the outback. How is one to find one's bearings in the profusion of such music, especially in its full quadrophonic 43-hour form? Perhaps by exploring an extract only, as one might examine a detail of the night sky, in the knowledge that “there is so much more”? Or perhaps by stepping back from the sheer flood of detail, as one might from a pointillist painting?

‘Pointillist’ is a term that might also be applied to the artwork which helped shape the composition of *String Quartet(s)* – a large 2007 painting containing many thousands of tiny dots, by the eminent Aboriginal artist Kathleen Petyarre (ca. 1940–2018). Somewhat incorrectly however, as pointillism is a term that very much comes from Western art discourse and probably has little meaning in the context of Australian Indigenous art. The painting hangs in my work space and, like Blake's *Jerusalem*, has been my steady companion during the work on *String Quartet(s)*. Complexity/simplicity, a deep starry night sky, four bold lines (the four instruments and their four strings?) as well as many intriguing more hidden lines, a sense of spirituality which in Australian Indigenous culture has retained an authenticity it has often lost in Western culture, a feeling of endless space reaching far beyond the edge of the canvas – all these are things I see in Kathleen's painting. They also happen to be the things that have always inspired my music.

Georges Lentz



© Klæe McGuinness



Georges Lentz

Born in Luxembourg in 1965, Georges Lentz studied violin, piano and music theory at the Luxembourg Conservatoire (1975–82) and at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris (1982–86), followed by postgraduate studies at the Musikhochschule in Hannover (1986–90). Since 1990 Georges Lentz has been living in Sydney, Australia. Awards include the Paris International Rostrum of Composers 2002 (for *Guyuhmgan*), as well as APRA Best Composition by an Australian Composer 2009 (for *Monh*). Georges Lentz rarely publishes new works. His music has been performed by many leading orchestras/ensembles throughout the world and is published by Universal Edition in Vienna. He has written a violin concerto, *...to beam in distant heavens...*, for Arabella Steinbacher, and a work for viola, orchestra and electronics, *Monh*, for Tabea Zimmermann, for whom he is currently also writing a new solo piece, *Anyente*, to be premiered at Pierre-Boulez-Saal in Berlin in December 2024. He is the overall creator of the Cobar Sound Chapel.

www.georgeslentz.com
www.cobarsoundchapel.com

The Noise String Quartet

The Noise String Quartet began as an experiment: Could a string quartet (that most traditional of classical ensembles) create cohesive music using only improvisation? Eschewing the strictures of musical notation, TNSQ sought to create (or 'write') string quartets in the moment, digesting and repurposing a world of sonic influences: new, old, classical, jazz, world, alternative rock... It was guided by an ethos that said 'no sound is off limits' – any sound or noise could be used for musical purposes – hence the group's name: The Noise String Quartet. This led to university residencies and performances at festivals around Australia. TNSQ's fresh, innovative approach attracted the attention of composers seeking collaboration outside the usual classical avenues – such as Paul Cutlan, Rosalind Page, Andrew Ford and Georges Lentz. The ensemble honed their ability to blend improvised and composed materials under the direction of different composers. These deep collaborations revealed an unusual capacity for musical exploration, philosophical enquiry and emotional engagement. TNSQ released their albums *Spontaneous Improvisation* (2010) and *Stream* (2015) – both collections of improvised work – and *Composed Noise* (2013), featuring collaborations with a number of leading Australian composers. TNSQ has been in a state of semi-permanent hiatus

since 2020, with its members following their own eclectic and creative journeys. Both Véronique and Mirabai have released their own albums as singer/songwriters. James has spent a decade immersed in historical viola while Oliver is working as a musician, photographer and filmmaker. Ultimately, TNSQ's journey underscores the essence of music-making as a joyful, experimental collaboration. Whether the composer is alive or long departed, the boundary between performer and composer is fluid, and even the great notated classical works offer a beginning, a departure point, and an invitation for expression, enquiry, and experimentation in the ongoing conversation between musicians and our world.

www.thenoise.com.au



© Michael Wholley

Gevierte Räumlichkeit(en)

Etwa acht Stunden landeinwärts von Sydney in Australien liegt die kleine Ortschaft Cobar. Auf dem angestammten Land des Ngiyampaa-Wangaaypuwan-Volkes gelegen, und mit wichtigen Zeremonienstätten am unweit gelegenen Mount Grenfell, gibt es hier auch wertvolle Gold- und Kupfervorkommen, und Cobars gut erhaltene Gebäude aus dem 19. Jahrhundert zeugen von einer das indigene Erbe überlagernden kolonialen Bergbaugeschichte. Heute ist Cobar ein abgelegener, unscheinbarer Ort mit knapp 4000 Einwohnern. In trockener Umgebung westlich der Ortschaft steht ein verrosteter Wasserturm, 1901 errichtet, doch heute als solcher ungenutzt und unbemerkenswert, abgesehen von zwei massiven Betonplatten, die aus seiner Nordachse herausragen und einen schmalen Korridor bilden. Durch das Eingangstor und die Wand des Wasserturms betreten Besucherinnen und Besucher einen eigens errichteten fünf Meter hohen Betonkubus. Eingraviert in eine Wand, die erste Zeile von William Blakes epischem Gedicht *Jerusalem*: „There is a Void, outside of Existence, which if enter'd into Englobes itself & becomes a Womb“ (Es gibt eine Leere außerhalb des Seins, welche, betritt man sie, sich selbst einschließt und zum Mutterleib wird). Im Inneren des Kubus befindet sich ein einzelner Sitzblock. Nach oben schauend erblickt der Besucher vier aus

den Ecken des Raums strahlende blaue Schlitzfenster. Darüber wird der Betonraum von einer goldenen Kuppel überhöht, mit kreisförmiger Öffnung zum Himmel. Und es erklingt Musik.

Dies ist die Cobar Sound Chapel, eine Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten Georges Lentz und dem Architekten und Pritzker-Preisträger Glenn Murcutt, gemeinsam mit der indigenen Künstlerin Sharron Ohlsen und den Musikerinnen und Musikern des in Sydney ansässigen Streichquartetts The Noise. Die Musik, *String Quartet(s)* (2000–2023), eine Surround-Komposition aus notierten und improvisierten Fragmenten, läuft kontinuierlich in 43-stündiger (!) Schleife durch ein verstecktes und solarbetriebenes Vierkanal-Lautsprechersystem in den vier Betonwänden. Ein Ort zum Hören. Allein oder in kleiner Gruppe. Einmal im Jahr findet ein kurzes Musikfestival statt, die restliche Zeit erklingt *String Quartet(s)* Tag und Nacht, oft ganz ohne Zuhörer. Das vorliegende Album ist ein 70-minütiger Ausschnitt aus der Klangkomposition, eine separate Fassung, in einen eigenen dramatischen Spannungsbogen geformt. Die Musik in der Cobar Sound Chapel ist über lange Strecken verhalten: wie ein Nachthimmel, dessen leere Räume ebenso prägnant sind wie die Lichtpunkte, dennoch dynamisch und sich endlos in der Gestalt verschiebend.

Lentz sieht Musik und Architektur seit jeher als verwandte Disziplinen. Gerne beschreibt er die Überarbeitung eines Werks als „Hinzufügen eines Flügels zu einem Gebäude“. Beim Bau der Cobar Sound Chapel ging es ihm dann auch umgekehrt: Er sah ihre baulichen Formen durchaus auch als Musik. Dies spiegelt sich in bestimmten Merkmalen der Gebäudestruktur wider, beispielsweise in der Aufteilung von Proportionen in Einheiten von 4+1 (Ohlsens blaue Fenster sind z. B. einen Meter lang, in einer Höhe von vier Metern). Dies weist auf eine seit langem zu beobachtende Eigenart von Georges Lentz' Musik hin, die Zeit in ähnliche geviertelte Proportionen zu unterteilen – ganze Noten/Viertel/Sechzehntel. So schafft er Rhythmen, die unerwartete Öffnungen auf einer regelmäßigen Fläche offenbaren.

Die architektonischen Qualitäten der Musik gehen dabei über den physischen Raum der Kapelle hinaus. Die Aufnahmen des Noise String Quartet, die die Grundlage der Komposition bilden, wurden in den unterschiedlichsten Räumen mit abweichender Technik und verschiedensten Mikrofonkonfigurationen gemacht, von High-Spec bis zur Handyaufnahme, von weit bis extrem nah, trocken bis resonant. Jede dieser Räumlichkeiten hinterlässt eine einzigartige Spur in den Aufnahmen selbst, so dass der

Hörer der akustischen Eigenschaften jedes Raums gewahr wird: seiner Ausdehnung, Materialien, unserer Entfernung zu den Musikerinnen und Musikern... Räume greifen ineinander, überlagern sich, kreuzen sich, wie ein fantastisches Gebäude, das sich vor unseren Augen ständig neu formiert. Wir hören Kammern innerhalb von Kammern – die Unmöglichkeit zweier oder mehrerer ineinander geschobener Räume innerhalb eines Raums. Sie alle stehen im Dialog zum Raum des Hörens selbst, sei dies eine eigens dafür errichtete Sound Chapel, oder das Zuhause des Hörers.

Die Räumlichkeit des Streichquartetts ist ebenfalls Teil des Dialogs. Im Mittelpunkt steht die Zahl 4: vier Spielerinnen und Spieler mit jeweils vier Saiten. Wie ein Quadrat ist das Streichquartett die wohl erhabenste Musikgattung der klassischen Musik: ein aristotelisches Ideal von Einheit, Ausgewogenheit und In-sich-Ruhen. In der Dreidimensionalität der Cobar Sound Chapel wird das Quadrat zum Kubus. In Lentz' Musik dann wird der Kubus, symbolisiert durch die Klammern (s) des Titelplurals, um eine weitere Dimension ausgedehnt, in eine Art Hyperwürfel oder Tesseract. Gleichgewicht und In-sich-Geschlossensein des Streichquartetts werden gewissermaßen

gestört: nicht mehr mit einer stabilen, in Raum und Zeit fixierten viereckigen Geometrie haben wir es zu tun, sondern eher mit einem irrationalen, amorphen Multiversum, das sich nicht ohne weiteres in unsere vertraute Physik einordnen lässt. Das Hören wird ähnlich mehrdimensional: *String Quartet(s)* präsentiert sich als eine Reihe von Räumen und Gängen, mit jeweils sehr unterschiedlichen Proportionen und Qualitäten: hier vielleicht ein Regenwald, dort das Innere eines Kristalls, oder aber ein Blick durch das Kurzwellenradiospektrum.

Lentz' Musik ist jedoch keineswegs abgehoben und gründet auch immer wieder auf handfest Realem. In den verschiedensten Registern (vom ohrenbetäubenden Lärm bis zum quasi-tonalen Choral) findet sich auch immer wieder das Schlichte/ Umgangssprachliche, das Impulsive und emotional Direkte. Dies erinnert einmal mehr an den Entstehungsort, Cobar: Neben der grandiosen Landschaftskulisse und dem Blick in die Sterne zeigt sich Lentz auch vom Wasserturm mitsamt seinen Rost- und Graffitischichten angezogen – ein Palimpsest aus Texturen und Bildern, das er gerne etwa mit den übermalten Polaroids eines Gerhard Richter vergleicht: geschichtete Farbmaterialien als Pendant zu den überlappenden Klangräumen der Musik. Man

könnte, konkret auf die Geologie des Orts bezogen, die Musik vielleicht auch mit den im Tagebau freigelegten Gesteins- und Erzschichten der lokalen Minen in Verbindung bringen.

Ist *String Quartet(s)* nun ein „Wurmloch“ ins australische Outback? Ein Palimpsest sich überlagernder Orte und Zeitschichten? Eine Gebärmutter? Dokument eines kreativen Prozesses? Fiktion einer Spiritualität? Kreativität, so Lentz, sei immer „wie Blinzeln“. Es geht ihm dabei offenbar darum, scheinbar Unzusammenhängendes zusammenzubringen, es so zu betrachten, dass das Unvereinbare ineinander übergeht. Genau wie die indigene/postkoloniale/postindustrielle Landschaft, aus der sie geboren wurde, ist diese Musik in ihrer Struktur porös doch widerstandsfähig, streng doch entfesselt, verstörend – und großartig.

Tim Rutherford-Johnson



Cobar Sound Chapel, exterior view looking west



© Anthony Browell

Cobar Sound Chapel, interior view looking south



Gedanken zu *String Quartet(s)*

Parallel zu meiner Arbeit an Orchesterwerken habe ich mich in den letzten zwanzig Jahren oft zum Streichquartett hingezogen gefühlt, dieser wohl erhabensten aller musikalischen Gattungen. Es entstanden über die Jahre allerhand Quartettfragmente und ich hörte mir auch immer wieder gerne Quartette von Kolleginnen und Kollegen an. Mag sein, dass mich die Arbeit mit Orchestern (heute leider einer allzuoft eher konservativen Institution) dazu führte, mir einmal in ganz anderem Rahmen größtmögliche Freiheit zu erlauben, ganz ohne die technischen und finanziellen Einschränkungen, die so oft damit verbunden sind. Ich erinnerte mich an den Stapel an Skizzen auf meinem Schreibpult und dachte darüber nach, wie man dieses ganze Material auf etwas andere Art verwenden könnte.

Schon sehr früh in diesem Projekt hatte ich den verrückten Traum von einem eigens dafür geschaffenen Raum, der meine Musik beherbergen könnte und im Einklang wäre mit der endlosen, sternklaren Umgebung, welche sie inspirierte: dem australischen Outback. Nachdem ich vor vielen Jahren kurz mit Glenn Murcutt gesprochen hatte, trat ich, als das Projekt etwas konkreter wurde, erneut an diesen bedeutenden Architekten heran und war überrascht, dass Glenn sich exakt an unser

früheres Gespräch erinnerte und genau so begeistert von dem Projekt war wie ich! Ich beschloss daraufhin endgültig, kein Live-Quartett zu schreiben, sondern eine Musik, die lediglich als Vier-Kanal-Aufnahme existieren würde, wobei ich mich auf Strukturen konzentrieren wollte, die in einem Live-Konzert nicht möglich wären. Nachdem ich anfänglich mit Interaktivität gespielt hatte, verwarf ich diese im Zusammenhang mit allem Digitalen so modische Idee wieder. Vielleicht war es wegen des klar strukturierten Charakters eines fixen Werks, dass ich mich entschied, das Stück als "Streichquartett" zu bezeichnen und nicht einfach als "Soundscape mit Quartettklängen".

Ich wandte mich an ein junges Ensemble aus Sydney, das Noise String Quartet, und fing an, mit diesen tollen, offenen Musikerinnen und Musikern über viele Stunden und Jahre (2008–2020) meine Skizzen aufzunehmen, inklusive Solo/Duo-Aufnahmen mit dem Bratschisten James Eccles und dem Cellisten Oliver Miller. Das Ensemble arbeitet oft mit Kontakt-Mikrofonen und Effektpedalen zum vielfältigen Variieren ihres Klangs. Improvisation ist eine weitere Stärke der vier exzellenten Musiker, und auch sie kam in unseren Aufnahmen voll zur Geltung. Wir arbeiteten meist mit hochwertigen Aufnahmegeräten, nahmen aber auch

aufs Handy auf, in bewusst minderwertigen Akustiken ebenso wie im Konzertsaal des Sydney Opera House. Wir platzierten das Mikrofon manchmal ganz weit von der Klangquelle entfernt, ein anderes Mal so nahe dran, dass es die vibrierenden Saiten berührte! So erhielten wir gleich schon bei der Aufnahme eine Fülle an unterschiedlichem Klangmaterial. Zuerst verwarf ich die Zischgeräusche minderwertiger Mikrofone, das Heulen überforderter Effektpedale, die Verzerrungen überdrehter Aufnahme-Levels..., bis mir klar wurde, dass dieses Material ein durchaus interessanter und oft brauchbarer Bestandteil unserer Aufnahmen war. So wurde der Prozess des Aufnehmens selber, mit all seinen Stärken und Schwächen, zusehends zu einem vorrangigen Thema der entstehenden Komposition.

Es öffneten sich mir hierbei eine Fülle von Möglichkeiten, die ich mit einem Live-Quartett auf einer Bühne einfach nicht hätte ausloten können. Selbst die Unzulänglichkeiten der Musiksoftware, offensichtlich für viel einfachere, kommerziellere Aufgaben gedacht, führten zu unvorhersehbaren, doch manchmal faszinierenden Ergebnissen. Fehler passierten natürlich auch: ich verlor eine CD mit einigen unserer Aufnahmen und fand sie später ziemlich zerkratzt wieder, und der digitale Glitch der

beschädigten CD-Oberfläche ergab einen reizvollen Beat. Ganz allgemein interessierten mich "Unfälle"/"Fehler"/Geräusche/Lärm immer mehr und ich fokussierte mich zusehends auf sie, zerstückelte, loopte, reihte aneinander und erhielt so manchmal fast etwas wie einen Barcode oder einen Techno-Rhythmus. Aufregend war für mich auch das Rumbasteln mit computergesteuerten Entscheidungen und primitiven Formen von KI, und so ließ ich die Software zum Beispiel halbsekündige „Klangfenster“ beliebig aneinanderreihen. Einmal nahmen die Musiker des Quartetts und ich in einer alten Sydneyer Lagerhalle auf, und während die Aufnahme schon lief, hantierte jemand im Nebenraum mit schweren Ketten. Beim späteren Wiederanhören klang das entfernte Scharren und Rasseln in der höhlenartigen Akustik irgendwie industriell-bedrohlich und erinnerte mich an die "dark satanic mills", jene berühmte Metapher des englischen Dichters und Graphikers William Blake, dessen großes visionäres Werk *Jerusalem* mich durch den ganzen Kompositionsprozess begleitete. Während der Bauarbeiten zur Cobar Sound Chapel 2020–21 schließlich nahm ich die Arbeiter beim Hämmern, Schleifen und Schneiden des stählernen Wasserturms auf. Kurzum, es entwickelte sich ein für mich spannender kreativer Prozess zwischen Kontrolle und Loslassen, notierter Musik

und freier Improvisation, zwischen Planung und den vielen Überraschungen, denen wir begegneten. Wegen der Rauheit mancher Klänge, der bewussten Einbeziehung von Lo-Fi-Techniken, sowie dem (scheinbar) improvisierten Charakter vieler Klänge fing ich an, das Ganze mit einer Graffitiwand zu vergleichen, und auch das fertige Werk erscheint mir oft noch als eine mit Audiograffiti besprayte Leinwand.

Immer mehr bin ich von der unfassbaren Leichtigkeit überwältigt, mit der neuronale Netzwerke menschliches Denken nachahmen und zunehmend auch überschreiten können. Vor allem in der bildenden Kunst stieß ich neulich auf KI-Erzeugnisse, die, wie mir schien, eine neue, manchmal durchaus eigene Qualität entwickelten. Dies führte mich zum Nachdenken über eine zukünftige, wahrhaft kreative Musik-KI, und ich versuchte, sie mir musikalisch vorzustellen. In anderen Worten: ich begann in gewisser Weise, KI nachzuahmen, nicht andersrum. Für mich war dies zuerst ein etwas ungewohnter Gedanke, doch wurde er allmählich zu einem Hauptanliegen im Schaffensprozess.

Die vorliegende Aufnahme ist lediglich ein Stereoauszug aus einer ausufernden Surround-Klangkomposition, welche ununterbrochen, Tag und Nacht, in der Cobar Sound Chapel in

der Stille der australischen Wüste spielt. Wie findet man sich in einer solchen schillernden Vielfalt zurecht, besonders in ihrer ganzen überbordenden quadrophonen 43-Stunden-Fülle? Eventuell dadurch, dass man lediglich einen kleinen Auszug erforscht, etwa so, also ob man einen Ausschnitt aus dem Sternenhimmel betrachtete, wissend, dass da "noch viel mehr ist"? Oder vielleicht indem man von der schieren Detailflut einen Schritt zurücktritt, so wie man von einem pointillistischen Bild zurücktreten würde, um das Gesamtbild besser zu erkennen?

Als pointillistisch könnte man auch eventuell das Bild bezeichnen, das die Komposition von *String Quartet(s)* mitbeeinflusst hat: ein großformatiges Gemälde, bestehend aus vielen Tausenden von winzigen Punkten, gemalt 2007 von der bedeutenden Aborigine-Künstlerin Kathleen Petyarre (ca. 1940–2018). Die Bezeichnung wäre allerdings eher unzutreffend, da Pointillismus ein Begriff aus dem westlichen Kunstdiskurs ist und wahrscheinlich im Zusammenhang mit australischer Eingeborenenkunst wenig Sinn macht. Jedenfalls hängt das Gemälde in meinem Arbeitsraum und war, genau wie Blakes *Jerusalem*, mein ständiger Begleiter während der Arbeit an *String Quartet(s)*. Die Spannung zwischen Komplexität und Einfachheit, der tiefe Sternenhimmel, die vier

klaren Linien (Symbol der vier Streichinstrumente und ihrer vier Saiten?) und die vielen versteckten Linien, ein Gefühl der Spiritualität, das sich in der Kultur der Aborigines eine Frische und Authentizität bewahrt hat, die in der westlichen Kultur oft verloren gegangen ist, das Weit-über-den-Rahmen-Hinausreichen: all das sind Dinge, die ich in Kathleen Petyarres Bild sehr bewundere. Es sind dies auch die Dinge, die meine Musik seit jeher beeinflussen.

Georges Lentz



© Simon Pradhan

Cobar Sound Chapel at night

Georges Lentz

Geboren 1965 in Luxemburg. Studierte Geige, Klavier und Musiktheorie am Luxemburger Konservatorium (1975–82) und am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris (1982–86). Aufbaustudium an der Musikhochschule Hannover (1986–90). 1990 Übersiedlung nach Sydney (Australien), wo er seither lebt. Preise und Ehrungen u. a. beim International Rostrum of Composers in Paris 2002 (für *Guyhmgan*), sowie Best Composition der Australian Performing Rights Association 2009 (für *Monh*). Lebt zurückgezogen und veröffentlicht nur selten neue Werke. Aufführungen weltweit durch wichtige Orchester/Ensembles. Seine Werke sind bei der Universal Edition Wien verlegt. Er schrieb u. a. ein Violinkonzert *...to beam in distant heavens...* für Arabella Steinbacher, sowie ein Werk für Bratsche und Orchester, *Monh*, für Tabea Zimmermann. Ein neues Solobratschenwerk für Tabea Zimmermann, *Anyente*, wird von dieser im Dezember 2024 im Berliner Pierre-Boulez-Saal uraufgeführt. Georges Lentz ist der Schöpfer der Cobar Sound Chapel.

www.georgeslentz.com
www.cobarsoundchapel.com

The Noise String Quartet

Das Ensemble The Noise String Quartet begann als eine Art Experiment: kann ein Streichquartett ausschließlich mit Improvisation stringente Musik erzeugen, ohne Einschränkungen durch Notation? Das Ensemble strebte an, Streichquartette im Moment zu erschaffen, unter Einbeziehung zahlreicher klanglicher Einflüsse – Klassik, Jazz, World Music, Alternative Rock. Dies führte zu Einbindungen des Ensembles in Universitäten sowie zu Konzerten bei Festivals durch ganz Australien. Die frische Herangehensweise ließ Komponistinnen und Komponisten aufhorchen, die eine Zusammenarbeit außerhalb des gewohnten Rahmens suchten: Paul Cutlan, Rosalind Page, Andrew Ford, Georges Lentz. Eine tiefgehende Zusammenarbeit, in der sich Improvisation mit notiertem Material verband, versuchte, musikalisch, philosophisch und emotional Neues auszuloten. Es entstanden die Alben *Spontaneous Improvisation* (2010), *Composed Noise* (2013) und *Stream* (2015). Seit 2020 musiziert das Ensemble nur noch unregelmäßig zusammen, während die verschiedenen Mitglieder ihre eigenen kreativen Wege gehen: Véronique Serret und Mirabai Peart produzierten eigene Alben als Singer/Songwriter, während James Eccles sich der Barockbratsche zuwandte und Oliver Miller sich als Musiker, Fotograf und Filmemacher betätigte. Das Noise String Quartet

versteht sich seit jeher als offenes, experimentierfreudiges Ensemble, das die Grenzen zwischen Komposition und Interpretation, alter und zeitgenössischer Musik, Ausdruck und Erforschung verwischt.

www.thenoise.com.au



The Noise String Quartet during recording sessions for String Quartet(s),
Cockatoo Island, Sydney 2011



Kathleen Petyarre

Untitled 2007

170 x 125 cm

Acrylic on Belgian linen

© Georges Lentz

Recording Venues	various, Sydney/Australia
Recording Dates	2008–2020
Engineer, Editor, Producer	Georges Lentz
Mastering	Oliver Miller
German Translations	Marcel Müller, Georges Lentz
Cover	based on artwork by James Eccles

0022046KAI
a production of KAIROS
© 2024 HNE Rights GmbH
® 2024 KAIROS
www.kairos-music.com

 ATK942204601 to 08
austromechana®

GEORGES LENTZ (*1965)

from “String Quartet(s)” (2023–2024)
Music from the Cobar Sound Chapel

1	(section 1)	08:29
2	(section 2)	10:07
3	(section 3)	11:25
4	(section 4)	09:53
5	(section 5)	06:21
6	(section 6)	11:35
7	(section 7)	06:14
8	(section 8)	08:33

TT

72:37

The Noise String Quartet
Véronique Serret, violin
Mirabai Peart, violin
James Eccles, viola
Oliver Miller, cello



0022046KAI



© 2024 HNE Rights GmbH . © 2024 KAIROS . www.kairos-music.com
ISRC: ATK942204601 to 08 . Made in the E.U.