



GÉRARD GRISEY

Quatre chants pour franchir le seuil (1997–98)

für Sopran und Ensemble

1	Prélude I. La mort de l'ange	12:40
2	Interlude II. La mort de la civilisation	7:05
3	Interlude III. La mort de la voix	4:38
4	Faux Interlude IV. La mort de l'humanité	12:50
5	Berceuse	4:19

TT: 66:09

Catherine Dubosc *soprano*

Klangforum Wien · Sylvain Cambreling *conductor*

Klangforum Wien

Eva Furrer	<i>flute, piccolo</i>
Donna Wagner Molinari	<i>clarinet 2 in B, contrabass clarinet</i>
Bernhard Zachhuber	<i>clarinet 1 in B, bass clarinet</i>
Gerald Preinfalk	<i>alto saxophon, tenor saxophon 1</i>
Lars Miekusch	<i>bariton saxophon, tenor saxophon 2</i>
Sasa Dragovic	<i>trumpet</i>
Andreas Eberle	<i>tenor trombone 1</i>
Hannes Haider	<i>bass trombone 2</i>
Alexander Rindberger	<i>bass trombone 3</i>
Annette Bik	<i>violin</i>
Benedikt Leitner	<i>violoncello</i>
Uli Fussenegger	<i>contrabass</i>
Giovanna Reitano	<i>harp</i>
Lukas Schiske	<i>percussion 1</i>
Björn Wilker	<i>percussion 2</i>
Adam Weisman	<i>percussion 3</i>

poco rall. → a Tempo

33

Fl.

Trp.

VI.

Viol.

Sax. 1

Sax. 2

Vcl.

Perc. 1

Clar. 1

Clar. 2

C. B.

Harp.

Perc. 3

ppp dolcissimo, ritardando

ppp

Quatre chants pour franchir le seuil, p. 132 © Ricordi Milano

Prélude / Präludium / Prelude

La mort de l'ange

De qui se doit
de mourir
comme ange

...
comme il se doit de mourir
comme un ange
je me dois
de mourir
moi même

il se doit son mourir
son ange de mourir
comme il s'est mort
comme un ange

D'après *Les heures de la nuit*
de Christian Guez-Ricord

Der Tod des Engels

Von dem, der auferlegt ist
zu sterben
wie Engel

...
wie man sterben können muss
wie ein Engel
so muss ich
sterben,
ich selbst.

man muss sein Sterben können
sein Engel ist es zu sterben
da er gestorben ist
wie ein Engel

Nach *Die Stunden der Nacht*
von Christian Guez-Ricord

Death of the angel

By him who has the duty
to himself
to die as an angel

just as he has a duty to
himself to die like an angel
my duty is
to die
myself

he owes this death to himself
his angelic destiny is to die
just as he has departed
like an angel

After *The Hours of the Night*
by Christian Guez-Ricord

Grenz-Gesänge

Notizen zu Gérard Griseys *Quatre chants pour franchir le seuil*

Peter Niklas Wilson

Als der französische Komponist Claude Vivier 1983 ums Leben kam, widmete ihm sein Kollege Gérard Grisey ein Diptychon für ein tiefes Holzblasinstrument. „Anubis – Nout“ heißt das Stück, benannt nach zwei Göttern der altägyptischen Mythologie, die zugleich die Polarität der Weltsicht dieser Kultur aufspannen: Anubis, der schakalköpfige Beschützer der Toten, Nout, die den Horizont umspannende Gottheit der Tagwelt, die jeden Abend die Sonne verzehrt, um sie am nächsten Morgen neu zu gebären. Es war nicht das erste Mal, daß Grisey, der 1946 geborene Vordenker des sogenannten spektralen Komponierens, auf das Weltbild der Ägypter rekurrierte. Bereits „Jour, contre jour“, ein Ensemblestück aus dem Jahr 1979, spiegelte den Dualismus von Sonnen- und Schattenreich, von den Sphären der Lebenden und der Toten musikalisch wider, in einem Spiel mit strahlenden Klangspektren und düsteren Klangschatten. Auch wenn sich der Theoretiker Gérard Grisey gegen eine Befruchtung der Musik mit Geschichten, gegen außermusikalische Programme aussprach, so war die Musik des Komponisten Gérard Grisey doch keineswegs frei von einer semantischen Schicht von metaphysischer Tragweite. Nirgends tritt dies deutlicher zutage als in den *Quatre chants pour franchir le seuil*, den „Vier Gesängen, um die Schwelle zu überschreiten“, der letzten Partitur, die Grisey

vor seinem plötzlichen Tod am 11. November 1998 vollendete.

Es fällt schwer, von bloßer Koinzidenz zu sprechen, wenn das letzte Werk eines Komponisten, ein vierzigminütiges Stück für Sopran und 15 Instrumentalisten, ausgerechnet eines ist, das den Tod thematisiert. Denn die Schwelle, von deren Überschreiten im Titel die Rede ist, ist die zwischen Leben und Tod. Vier Gesänge auf der Grundlage von vier poetischen Versuchen, das Ungreifbare des Nicht-mehr-Lebens in Worte zu fassen: Reflexionen über das Sterben des Engels aus den „Les heures à la nuit“ des 1989 verstorbenen französischen Lyrikers Christian Guez Ricord, den Grisey 1972 in der Villa Medici in Rom kennen gelernt hatte (Grisey: „Der Tod des Engels ist in der Tat der schrecklichste von allen, denn ihm sind unsere Träume anvertraut“). Worte aus den nur bruchstückhaft entzifferbaren Inschriften ägyptischer Sarkophage des mittleren Reichs. Zeilen über die Stille im Reich der Toten der altgriechischen Dichterin Erinna aus Telos. Und schließlich Verse aus dem altbabylonischen Gilgamesch-Epos, die die Ruhe und Schönheit der Welt nach der Sintflut schildern. Vier Gesänge vom Überschreiten der Schwelle: vier Reflexionen über den Tod aus vier Zeiten, vier Kulturen, der christlichen, der ägyptischen, der griechischen, der mesopotamischen, und doch ist ihnen eines gemein: ein

Fehlen des Aufbegehrens, der Verzweiflung, stattdessen Abgeklärtheit, ein ruhiges Annehmen einer neuen, anderen Daseinsform. Eben jene Ruhe im Angesicht des unfasslich Anderen strahlen auch die meisten Klänge aus, die Gérard Grisey in den Monaten vor seinem Tod für diese Texte fand.

„In der Unterwelt verhallt das Echo ungehört. Und es verstummt bei den Toten. Die Stimme verliert sich im Schattenreich.“ So die Worte der griechischen Dichterin Erinna aus Telos, die um 350 vor unserer Zeitrechnung lebte und im Alter von nur 19 Jahren starb, eine verbale Folie für die instrumentalen Klangschatten der Gesangsstimme, wie sie Gérard Grisey im dritten der *Quatre chants pour franchir le seuil* skizziert hat. Es ist kein Zufall, dass Grisey sich immer wieder zu akustischen Reflexionen über Werden und Vergehen, über Licht und Schatten hingezogen fühlte, betrachtete er doch selbst den Klang als ein Lebewesen, einen Organismus. Und da der Klang ein Zeit-Wesen ist, bedeutet Komponieren zugleich Reflexion über Werden und Vergehen. In Griseys Metapher: „Mit einer Geburt, einem Leben und einem Tod ähnelt der Klang einem Lebewesen. Die Zeit ist seine Atmosphäre und sein Territorium.“ Der Klang als Kreatur, die Komposition als Biographie der Klänge: ein biologistisches Verständnis des Akustischen, und gemäß diesem Credo entdecken wir in Griseys *Quatre chants pour franchir le seuil* einmal mehr all' jene ästhetischen Qualitäten, die Griseys spektrales, aus den Eigenheiten der Obertonreihe abgeleitetes Komponieren zu mehr machen als zu Etüden über Themen aus

dem Akustik-Lehrbuch (um einen häufigen und nicht immer unbegründeten Vorwurf gegen die Schule des spektralen Komponierens zu benennen). „Biomorphes“ Komponieren, das bedeutet: Klang nicht als starres, parametrisch rubrizierbares Objekt, sondern als lebendiger Mikro-Organismus, dessen Eigendynamik zum Modell musikalischer Gestaltung in allen Dimensionen wird, biomorphes Komponieren, das heißt: „natürlicher“ Wechsel von Spannung und Entspannung, Verdichtung und Verdünnung, Aktivität und Ruhe nach dem Modell des Atmens, das heißt auch: die „weiche“, unscharfe Periodizität des Herzschlags anstelle des starren Rasters von Puls und Takt, allmählicher Übergang statt schroffer Kontrast, Vermittlung zwischen extremen Zuständen des Klangs, und das heißt: eine Vorliebe für das Niemandsland, in dem die Grenzen zwischen Einzelton und Akkord, zwischen Akkord und Klangfarbe, zwischen reinem Ton und Geräusch auf verführerische Weise verschwimmen. Biomorphes Komponieren ist gleichbedeutend mit prozessuellem Komponieren. In Griseys Worten: „Das Klangobjekt ist ein zusammengezogener Prozess, der Prozess ist ein ausgedehntes Klangobjekt. Die Zeit ist gleichsam die Atmosphäre, welche diese beiden lebendigen Organismen in verschiedenen Höhenlagen atmen.“ Wie wenige andere Komponisten war Gérard Grisey ein Meister der Arbeit in diesen verschiedenen „Höhenlagen“, einer, der virtuos zwischen Mikro- und Makrozeit hin- und herzoomte, oder, in Griseys schönem Bild, zwischen der Zeit der Menschen, der gedehnten Zeit

der Wale und der extrem komprimierten Zeit der Insekten. Und jene Verfügung über Zeit, über die Hör-Perspektive gibt – Grisey wusste es wohl – der Musik eine Macht, die ebenso an Metaphysisches rührt wie die Texte der „Quatre chants“ dies tun. „Mit Zeit befruchtet, ist die Musik mit jener Gewalt des Heiligen ausgestattet, von der Georges Bataille spricht, stumme und sprachlose Gewalten, welche der Klang und sein Werden – vielleicht und nur für einen Augenblick – beschwören und austreiben können.“

In seinen letzten Jahren suchte Gérard Grisey eine neue Beziehung zur abendländischen Musiktradition. Nicht im Sinne von Nostalgie oder Stilkopie, sondern im Sinne einer neuen Perspektive auf das Alte, im Sinne der Kommunikationsfähigkeit der eigenen kompositorischen Ideen mit der Musik früherer Generationen. Im Quintett „Vortex temporum“ hatte er eine Flötenfigur aus Ravels „Daphnis et Chloe“ in einen Wirbel von Zeit- und Spektral-Transformationen gesteckt. In den „Quatre chants“ gibt es, ungeachtet aller Grisey-typischen Spektral- und Zeit-Dehnungen und -stauchungen, subkutane Beziehungen zu traditionellen abendländischen Topoi des musikalischen Umgangs mit dem Thema Tod – so die absteigende, in den Bereich der Mikrotöne verfeinerte Chromatik des ersten Gesangs, so das demonstrativ dunkle Kolorit des Ensembles mit Bass- und Kontrabassklarinette, mit tiefem Schlagwerk, mit zwei Tuben und Kontrabass. Ungewöhnlich manifest wird der Konnex zu traditionellen Todes-Chiffren im letzten Gesang, jenem Auszug aus dem Gilgamesch-Epos, der

eine weltverwüstende Katastrophe und die schöne Stille nach der Apokalypse schildert, eine Stille, in der alle Menschen wieder zu Erde geworden sind. Mächtige tiefe Trommeln und das vierfache Fortissimo zweier Tuben: Dies sind Register des akustischen Infernos, die unwillkürlich an Berlioz oder Mahler denken lassen. Mit dem musikalischen Armageddon, dem der lyrische Abgesang folgt, reiht sich Grisey, vielleicht ungewollt, in die großen Todes- und Abschiedsszenarien von Mahler und Strauss ein, werden die *Quatre chants pour franchir le seuil* zu einem Nachtrag zu den bewegenden Abgesängen der Musik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Grisey selbst hat diese Musik freilich anders gehört: „Die zarte Berceuse, die fast wie ein fünfter [...] Gesang den Zyklus beendet, ist nicht für das Einschlafen, sondern für das Erwachen gedacht. Es ist Musik der Morgendämmerung einer Menschheit, die endlich vom Alptraum befreit ist. Ich wage zu hoffen, dass dieses Wiegenlied nicht zu jenen gehören wird, die wir eines Tages für die ersten menschlichen Klone singen werden – wenn man ihnen die genetische und psychologische Gewalt bewusst machen wir, die ihnen eine verzweifelt nach Grundtabus suchende Menschheit zugefügt hat.“ Hier sind andere Grenzen menschlichen Lebens angesprochen, solche, von denen die VerfasserInnen der Texte der *Quatre chants pour franchir le seuil* noch nichts ahnten. Als die „Quatre chants“ am 3. Februar 1999 in London uraufgeführt wurden, hatte Gérard Grisey bereits selbst die letzte Schwelle überschritten.

Interlude / Interludium / Interlude

La mort de la civilisation

n° 811 et 812

(presque entièrement disparus)

n° 814: « Alors que tu reposes
pour l'éternité... »

n° 809

(détruit)

n° 868 et 869

(presque entièrement détruits)

n° 870 : « J'ai parcouru ...

j'ai été florissant ...

je fais une déploration ...

Le lumineux tombe

à l'intérieur de ... »

n° 961 et 963

(détruits)

n° 973 : « qui fait le tour

du ciel ... jusqu'aux confins

du ciel ... jusqu'à l'étendue
des bras ...

Fais-moi un chemin

de lumière,

laisse-moi passer ... »

n° 903

(détruit)

n° 1050:

« formule pour être
un dieu ... »

Der Tod der Zivilisation

811 et 812:

(fast vollständig verloren)

814: „Also ruhe
in Ewigkeit...“

809:

(zerstört)

868 und 869:

(fast vollständig zerstört)

870: „Ich bin durchgegangen...
ich war in voller Blüte gewesen ...

ich klage ...

Der Erleuchtete fällt

in das Innere des ...“

961 und 963

(zerstört)

973: „wer den Himmel

durchreist ... bis an die Enden

des Himmels ... bis dorthin,
wohin die ausgestreckten

Arme reichen ...

Mach mir einen Weg aus Licht,

lass mich hinüberkommen ...“

903:

(zerstört)

1050:

“Sprich, um ein Gott
zu sein...”

Death of civilization

811 and 812:

(almost entirely disappeared)

814: “Now that you rest
for eternity”

809:

(destroyed)

868 and 869:

(almost entirely destroyed)

870: “I have travelled through ...
I have been prosperous ...

I make my lamentation ...

The Luminous falls

inside the...”

961 and 963

(destroyed)

973: “that makes the circuit

of the sky ... right to the borders

of the sky ... right to
the arms' furthest reach ...

Make me a pass of light,

let me pass on ...”

903:

(destroyed)

1050:

“Formula for being
a god...”

D'après les *Sarcophages
Égyptiens du moyen empire*

Nach *ägyptischen Sarkophagen
des mittleren Reiches*

After the *Egyptian Sarcophagi
of the Middle Empire*

Interlude / Interludium / Interlude

La mort de la voix

Dans le monde d'en bas,
l'écho en vain dérive.
Et se tait chez les morts.
La voix s'épand dans
l'ombre.

D'après *Erinna*

Der Tod der Stimme

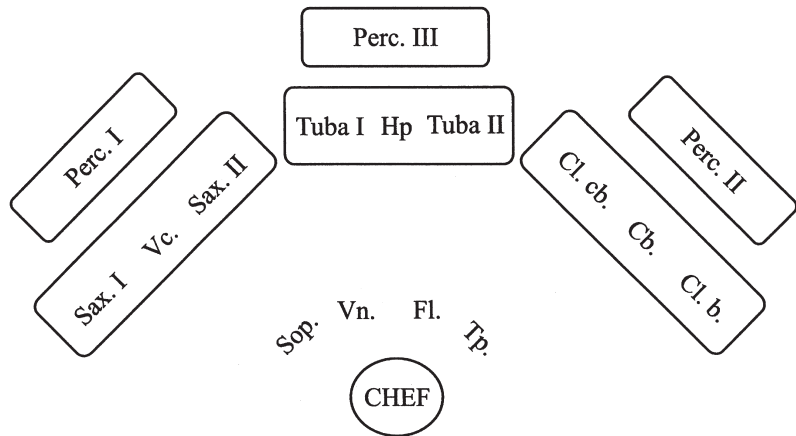
In der unteren Welt verhallt
Das Echo ungehört.
Und es verstummt bei den Toten.
Die Stimme verliert sich im
Schattenreich.

Nach *Erinna*

Death of the Voice

In the world below,
the echo drifts in vain,
and falls silent among the
dead. The voice spreads in
the shadow.

After *Erinna*



Plazierung der Instrumente, Placement of the instruments, Placement des groups instrumentales
© Ricordi München

Die spektrale Musik – auf Dauer!

Philippe Hurel

Wie Gérard Grisey es immer betonte, stellt die „spektrale Musik“ keine in sich abgeschlossene Technik dar, sondern eine Haltung. Fünfundzwanzig Jahre nach „Partiels“ eben desselben Gérard Grisey wollen die „Spezialisten“ der Neuen Musik jedoch in den sogenannten spektralen Werken nur die Harmonik und Form betreffende Fertigkeit sehen, welche sie als zu hedonistisch bezeichnen, wenn sie der seriellen Chromatik nachtrauern, oder als zu komplex, wenn sie Anhänger eines Neo-Klassizismus sind, der von der Modalität geprägt wird. Wie fast immer in der Geschichte der Musik fußt aber der ästhetische Kommentar auf Begriffen, die schon seit langem entwickelt wurden und die die jungen Komponisten seit Beginn ihrer Ausbildung kennen. Von spektraler Musik zu sprechen macht nur Sinn, wenn man sich nicht auf die Verwendung des Obertonspektrums beschränkt (ein Gebilde, das sowohl Harmonik als auch Klangfarbe umfasst), da es nur ein Teil jener Haltung ist, von der Grisey sprach, und das paradoxerweise die Komponisten, die jener Schule entstammen, nicht immer interessiert. Was bleibt dann aber heute von jenem Abenteuer? Wie nimmt sich die Haltung der Komponisten aus, die auf jene Musik gestoßen sind?

Mehr noch als die harmonischen Aspekte des Spektrums, als die „auseinandergezogene“ oder „gestauchte“ Zeit, als Schwellen oder Mikro- und Makrophonie, wie sie das Werk von

Grisey kennzeichnen, sind es die melodischen, rhythmischen und formellen Konsequenzen des Spektralismus, die die Arbeit der jüngeren Komponisten heute stimulieren.

In dem Artikel „Vous avez dit spectral?“ für die Contemporary Music Review stellt Grisey eine Liste der bekanntesten Folgen der spektralen Musik auf. In dem Abschnitt „Formelle Konsequenzen“ steht folgender Satz: „Verwendung von neutralen und flexiblen Klangarchetypen, die die Wahrnehmung und Memorisierung der Prozesse erleichtert.“

Dies bezeichnet einen Punkt, an dem sich die Geister der Erben des Spektralismus scheiden. Eine solche Neutralität des Materials, die die Operationen und Prozesse leichter wahrnehmen lässt, ist nicht das alleinige Erbe der „Spektralistin“: auch die Minimal Music wäre hier anzuführen und Künstler aus anderen Bereichen, wie etwa die Bewegung BMTP und zumal Daniel Buren, der ähnliches in Anspruch nimmt. Die 8,7 cm breiten Streifen, die in allen seinen Werken vorkommen, hatten ihm zuerst ermöglicht, eine Form zu organisieren, ohne das Material in den Vordergrund zu stellen und dann, in der Folge, den Kontext mit einzubeziehen und das Werk in ihm zu situieren. Ohne die Künste einander annähern zu wollen, kann man doch behaupten, dass diese Art Minimalismus dem nahe kommt, was Grisey in „Vortex Temporum“ realisierte.

Man braucht nur dieses Stück etwas näher zu analysieren. Es beruht durchgehend auf einer Gestalt, die von einem Motiv aus „Daphnis et Chloé“ von Ravel abgeleitet wurde, genauer

aus dem „Sonnenaufgang“. Der neutrale Charakter des Materials ist hier eklatant, da es sich einfach um ein aufsteigendes Arpeggio handelt, von dem später nur die Hülle, der Gestus übrigbleibt, der das ganze Stück determiniert. So kann Grisey im ersten Satz das Motiv nacheinander mit einem Sinuston, einer viereckigen Welle und schließlich einer Zickzack-Welle identifizieren. Man kann leicht ersehen, dass eine solche Neutralisierung des Materials zahlreiche, flexible und für die Wahrnehmung wirksame Operationen ermöglicht. Wenn diese Prozedur sich als sehr fruchtbar erwies, so zieht die Neutralisierung doch un- vermeidlich eine identische Wahrnehmung der melodischen und rhythmischen Figuren nach sich. Von den Prozessen und ihren Ablegern abgesehen, werden nur die skalenartigen Gesten zurückbehalten (Tonleiter, Arpeggio, Tremolo, Bariolage), welche vielen jüngeren Komponisten von ihrer Morphologie her nicht als prägnant genug erscheinen.

Denn die Musik der jungen Komponisten ist weit davon entfernt, minimalistisch zu sein, sie ist voll von charakteristischen, vielfältigen und heterogenen Gesten, was einen der Hauptunterschiede zu dem Spektralismus von Grisey ausmacht. Es scheint fast, als seien die jungen Komponisten auf der Lauer nach solchen Materialien, um sie dann zu „korrumpieren“. Denn für die neueren Generationen stellt Melodik und Rhythmik kein Problem dar: mehr noch, sie gehört zum Spiel. Es geht heutzutage darum, eine Kohärenz zu erzielen, die von heterogenen und gar widersprüchlichen Elementen

ausgeht. Das Problem besteht weniger darin, von der Mikrophonie zur Makrophonie überzugehen, zum Beispiel von der Klangfarbe zur Melodie, sondern von einem kulturell erkennbaren Element zu einer globaleren Struktur, selbst von einem bekannten Zitat zu einem originellen Stil zu gelangen, und vor allem darin, das „unreine“ Element zu bezwingen, indem es a posteriori durch den Kompositionsstil neutralisiert wird und zur Koexistenz mit den Elementen gezwungen wird, die es umgeben. Ein solche Dialektik überschreitet aber die Haltung des Spektralismus.

Während des Komponierens jedoch sind die aus der spektralen Musik gezogenen Erfahrungen äußerst dienlich, denn die Gesamthaltung ist zum Teil die gleiche geblieben. Es bleibt die „Objektivität“ des Stils (im Goetheschen Sinne), die Abwesenheit unnützer Gesten, die aus einer veralteten Technik der Entwicklung herrühren und durch einsichtige Prozesse ersetzt werden, welche den Regelzwängen entspringen. Es bleibt auch die Suche nach dem „Ausreichenden und Notwendigen“ und das Zurückweisen einer Musik, deren Berechtigung außerhalb ihrer selbst liegt. Eine wiederum Gegenromantik im Sinne Goethes, der Grisey sicher zugestimmt hätte. Aber das Material hat sich verändert – ein wichtiger Punkt: denn indem es „bedeutender“ werden will, bewirkt es glücklicherweise auch eine Umwälzung der Form.

Diese Revolution der Form in der spektralen Musik vollzog sich übrigens sehr rasch. In der Tat haben die Komponisten meiner Generation, die von dem Spektralismus beeinflusst

waren, sehr schnell ein Recht auf Wiederholung eingefordert. Wiederholung von Motiven, von musikalischen Situationen, Reprise ganzer Abschnitte: nicht zufällig fiel diese Forderung mit dem Zurückweisen eines allzu neutralen Materials zusammen. Einerseits wollten sie mit der „Hypnose der Langsamkeit“ aufräumen und dem Fehlen jeder Rückwendung als Folge eines „obsessionellen Kontinuums“, andererseits bot das prägnantere Material, das sie verwendeten, endlich die Möglichkeit, bei seiner Wiederholung klarer wahrgenommen zu werden.

Während Grisey so mehrmals ein Klangobjekt wiederholte, um es langsam zu verändern, ohne Möglichkeit eines Zurück, führten die Komponisten meiner Generation ihre linearen Prozesse mit Wiederholungen, Kreislaufbewegungen und Rückblenden ein, Dinge, die dem spektralen Gestus jener Zeit durchaus zuwiderliefen. Was mich betrifft, so bin ich in dem Stück „Pour l'image“ (1986-87) dieses Problem angegangen und habe vor allem in „Six miniatures en trompe-l'œil“ und Flashback versucht, die Dichotomie von linearem Prozess und Wiederholung aufzuheben.

Grisey hat sich in dieser Hinsicht am Ende der Meinung der Jüngeren angeschlossen. Man braucht nur „Vortex temporum“ (1996) anzuhören und die „Reprise“ des Anfangs zu Beginn des 3. Satzes. Diese ist übrigens deshalb so effektiv, weil das wiederholte Motiv (im Gegensatz zu seiner melodischen Neutralität) harmonisch und rhythmisch sehr charakteristisch ist und leicht wiedererkannt wird.

Diese Beobachtungen zu Material und Form verleiten uns somit dazu, die Frage des Rhythmus genauer zu fassen, der eines der Hauptprobleme der jüngeren Komponisten ausmacht. Kehren wir hierfür zu Grisey zurück. In dem Abschnitt „Konsequenzen für die Zeit“ des oben erwähnten Textes notiert er: „Erforschung der Grenzwerten zwischen Rhythmen und Dauern.“

Das Wort „Schwelle“ ist von grundlegender Bedeutung, da es das Wesen der spektralen Musik und zumal der von Grisey bezeichnet, die er selbst als „liminale“ (von lateinisch *limen*, die Grenze) charakterisierte. Das Erproben solcher Schwellen ist in seiner Musik nicht nur im Bereich des Rhythmus anzutreffen, sondern auch im Übergang von Makro- zu Mikrophonie, von Harmonizität zu Inharmonizität, von Verschmelzung zu Verstreuung, von kontinuierlichen zu diskontinuierlichen Passagen. Man könnte sagen, dass bei Grisey das Phänomen des Rhythmus nur als Resultat der Prozeduren erscheint, die auf die Klangfarbe angewendet werden, welche ihre eigenen inneren Rhythmen birgt, und dass es nur aus eben diesen resultiert, sobald jene Schwelle einmal überschritten wurde.

Auch hier unterscheidet sich die neue Generation von ihren Vorgängern, insofern als die von jener verwendeten rhythmischen Modelle im allgemeinen eher makrophonisch sind und oft charakteristische Konnotationen aufweisen. Das Modell kann etwa aus Bewegungen in der Natur oder „konkreten“ Objekten gezogen werden (Philippe Leroux), aus außereuropäischer

Musik (Benjamin de la Fuente), einem Stück des Repertoires des 20. Jahrhunderts (Frédéric Verrières), einem Computermodell, das mit Volksmusik gekreuzt wurde (Mauro Lanza), aus dem Jazz oder der Rockmusik.

Was diese Komponisten (man könnte weitere nennen) hingegen mit der spektralen Haltung verbindet, ist die Beziehung zu einem akustischen Modell. Es handelt sich nicht mehr darum, Dauern zu „behandeln“, sondern mit klar erkennbaren rhythmischen Situationen zu arbeiten, die sicherlich nicht neutral sind. Ähnliches ließe sich von der Melodie sagen, die, wie ich es oben bemerkte, bei den Jüngeren nicht mehr nur skalenähnlich und neutral auftaucht, sondern bereits komponiert, mit Bezug auf ein Modell oder als Metapher eines solchen. Grisey notierte in dem bereits zitierten Text: „Aufstellen neuer Tonskalen und – auf die Dauer – Neuerfindung von Melodik.“

Dieses „auf die Dauer“ ist bezeichnend für das, was Grisey vorschwebte und was jüngere Komponisten nun wiederentdecken müssen. Grisey blieb dazu leider keine Zeit. Man kann in der Tat feststellen, daß sich die Melodie bei ihm nur als die organisierte Entfaltung der Obertöne darstellt; die verschiedenen Instrumentalsolos in „Talea“ und „Vortex temporum“ beweisen dies. Man bemerkt dort, dass Grisey die Melodie auf eine neue Art und Weise zu behandeln sucht, dass sie aber auch der Harmonie/Klangfarbe zu sehr unterworfen ist, um vollkommen autonom zu werden. Und doch zeichnet sich in den *Quatre chants pour franchir le seuil* ein neuer melodischer Ansatz ab, vor-

nehmlich in der „Berceuse“, wo der Flötenpart so individuell und frapierend gestaltet ist, dass die anderen Instrumente nur zur harmonischen Begleitung zu dienen scheinen.

In der jungen Generation regt sich in dieser Beziehung wenig und das rhythmische Element erweist sich vor allem dank der Informatik als durchaus fruchtbarer. Es hat den Anschein, als sei die Melodie, von den seriellen Komponisten umgangen und dann von den Spektralen oder den Minimalisten neutralisiert, noch kein Parameter, den die jüngeren Komponisten mit einer gewissen Effizienz behandelten. Man kann jedoch bemerken, dass die Verwendung kulturell konnotierter Materialien die jungen Künstler dazu führt, die Abtrennung der Parameter zu verwerfen. Wo Grisey den Begriffen Konsonanz/ Dissonanz und Modulation wieder zu Recht verhalf, versuchen jene wiederum, Beziehungen zwischen Melodie, Rhythmus und Harmonik aufzustellen. Der prägnante Charakter, den sie ihrem Ausgangsmaterial verleihen möchten, treibt sie in dieser Richtung weiter, obwohl sie noch kaum erforscht wurde. Die Wiederentdeckung der Melodik kommt, aber warten wir auf die Resultate!

Kehren wir noch einmal zu dem Text von Grisey zurück. Im Abschnitt „Konsequenzen für Klangfarbe und Harmonik“ schreibt er: „Exploration des temperierten Systems.“

Wie steht es heute um die Verwendung von Mikrointervallen? Es scheint, als seien die Vierteltöne von vielen jungen Komponisten, die unter dem Einfluss des Spektralismus stan-

den, als obligatorisch empfunden worden. Viele auch haben sie fallengelassen und so ihre Musik vereinfacht, indem sie in einer enttäuschenden Sehnsucht nach Vergangenen schwelgten.

Für die jüngeren Nachkommen des spektralen Abenteuers bleiben Mikrintervalle und nicht-temperierte Tonskalen ein wichtiges Forschungsfeld. Und doch ist die Verwendung von Viertel- oder Achteltönen in ihren Stücken nicht systematisch, wie dies bei den älteren der Fall war. Da die Komposition auf makrophonischen Materialien fußen kann, geht es nicht mehr primär darum, untemperiert zu komponieren. Da zudem der Rhythmus auch nicht mehr aus der Analyse der Klangfarbe gezogen wird oder den Manipulationen, denen diese unterworfen wird, so zwingt den Komponisten nichts mehr zur systematischen Verwendung von Mikrointervallen. Ihre Behandlungsweise wird somit freier: etwa wird ein bestimmter, rhythmisch oder polyphonisch komplexer Abschnitt von einer solchen Intervallbehandlung schwerlich profitieren, während ein auf die Harmonik ausgerichteter ihrer nicht entraten kann. Dieser Kontrast verschiedener Gestaltungstechniken ist für das Komponieren heute bezeichnend, und wie wir bereits sagten, geht es eben darum, Kohärenz aus dem Widersprüchlichen zu ziehen. Eine neu aufgefundene Freiheit, die es den Jüngeren erlaubt, mit gewichtigeren Kontrasten als nur dem Gegensatz harmonisch/inharmonisch oder Sinuston/ Weißes Rauschen zu spielen. Diese Haltung ist also nicht nur nicht unvereinbar mit Spektralismus, sondern sie bekräftigt ihn noch, da sie das Gebiet der

zu übertretenden Schwellen erweitert: von nun an müssen die Übergänge von temperierten zu nicht-temperierten Zonen ohne jeglichen stilistischen Bruch gestaltet werden.

Es bedürfte eines langen Artikels, um die neuesten Verzweigungen der spektralen Musik anzuführen, und doch würde man sehr schnell bemerken, dass sie auf einem gleichen Verlangen nach dem Zusammenschweißen und der Vereinigung der allerwidersprüchlichsten Elemente beruhen: als ganz natürlicher Reaktion einer Generation, die man hat glauben machen wollen, dass Kohärenz a priori existiert, sobald das Ausgangsmaterial konzipiert wird.

Wenn man nun sieht, wie die junge Generation nicht davor zurückscheut, heterogene Elemente oder Techniken anzuwenden und kulturell vorgeprägte Modelle zu entleihen, so sollte man meinen, dass diese neue Musik nur postmodern sein kann. (Selbst Gérard Grisey, im Bewusstsein dessen, was er entdeckte, bezeichnete während unseres letzten Zusammentreffens seine *Quatre chants pour franchir le seuil* als post-modern!)

Sie ist es sicherlich der etymologischen Bedeutung nach, insofern als die jüngere Generation, obwohl sie an der Erforschung und dem Entwickeln neuer Kompositionstechniken teilhat, sich von der „historisierenden“ Position ihrer Vorgänger absetzt.

Und doch ist diese Musik in keiner Weise neoklassizistisch oder nostalgisch: sie wendet sich der Zukunft zu und weiß die Konsequenzen aus dem unmittelbar Vorhergegangenen zu ziehen. Angesichts der Pluralität musikalischer Ausdrucksweisen wollen die jungen Kompo-

nisten die Ohren aller öffnen und alle Materialien ihren Ansprüchen unterwerfen. Mehr als andere erlaubt dies die undogmatische spektrale Haltung: immer offen für Klang und Welt.

Übersetzung aus dem Französischen
von Martin Kaltenecker

Erstveröffentlichung im Almanach des Festivals
WIEN MODERN 2000. Abdruck mit freundlicher
Genehmigung von Philippe Hurel und WIEN MODERN

Faux interlude / Falsches Interludium / False Interlude

La mort de l'humanité

... Six jours et sept nuits,
Bourrasques, Pluies battantes
Ouragans et Déluge
Continuèrent de
Saccager la terre.
Le septième jours arrivé.
Tempête, Déluge et
Hécatombe cessèrent.
Après avoir distribué
leurs coups de hasard,
Comme une femme
dans le douleurs,
La Mer se calma
et s'immobilisa.

Je regardai alentour:
Le silence régnait!
Tous les hommes étaient
Retransformés en argile:-
Et la plaine liquide
Semblait une terrasse.
(Berceuse)

J'ouvris une fenêtre
Et le jour tomba
sur ma joue.
Je tombai à genoux, immobile,
Et pleurai ...
Je regardai l'horizon
de la mer, le monde ...

D'après l'épopée de *Gilgamesch*

Der Tod der Menschheit

... Sechs Tage und sieben Nächte,
Stürme, strömender Regen, Orkane
und Sintflut
hörten nicht auf,
die Erde zu verwüsten
Als der siebte Tag anbrach,
verstumten die Gewitter,
Sintflut und Blutbad.
Nachdem sie ihre Schläge aufs
Geratewohl ausgeteilt hatten,
Wie eine Frau,
die in den Wehen liegt,
beruhigte sich das Meer
und wurde still.

Ich blickte um mich:
Es herrschte Stille!
Alle Menschen waren
wieder in Ton umgewandelt;
und die flüssige Ebene
erschien wie eine Terrasse.

Ich öffnete ein Fenster
und der Tag berührte
meine Wangen.
Ich fiel auf die Knie, regungslos
und weinte ...
Ich betrachtete den Meereshorizont,
die Welt ...

Nach dem *Gilgamesch-Epos*

Death of mankind

... For six days and seven nights,
Squalls, Pelting rains,
Hurricanes and Flood
Continued
to ravage the earth.
When the seventh day arrived,
Tempest, Flood
and Carnage ceased.
Having distributed
their random blows
Like a woman
in labour
The Sea calmed herself
into stillness.

I looked about:
Silence reigned!
All mankind had been
Returned to clay
And the flat liquid
Resembled a terrace.

I opened a window
And daylight fell on
my cheek.
I fell to my knees, immobile,
And wept ...
I looked at the sea's horizon,
the world ...

After *The Epic of Gilgamesch*

Threshold Songs

Notes on Gérard Grisey's *Quatre chants pour franchir le seuil*

Peter Niklas Wilson

When the French composer Claude Vivier died in 1983, his colleague Gérard Grisey dedicated a diptychon for a bass wooden wind instrument to him. The piece is entitled "Anubis – Nout" and bears the name of two gods of ancient Egyptian mythology who stretch across the polarity of this culture's world view: Anubis, the jackal-headed protector of the dead, Nout, the goddess who spans the horizon of the day world, who devours the sun every evening to give birth to it anew the next morning. This was not the first time for Grisey, pioneer thinker of so-called spectral composition born in 1946, to recur to the Egyptian view of the world. "Jour, contre jour", an ensemble piece dating back to 1979, already musically mirrors the dualism of the kingdom of the sun and the kingdom of shadows, of the spheres of the living and the dead, in a play with radiating sound spectra and gloomy sound shadows. Even though the theoretician Gérard Grisey was against freighting music with stories, against extra-musical programmes, the music of the composer Gérard Grisey was in no way free of a semantic layer of metaphysical significance. Nowhere is this more obvious than in the "Quatre chants pour franchir le seuil", the "Four chants to cross the threshold", the last score Grisey completed before his sudden death on November 11, 1998. It is difficult to consider mere coincidence that

the last work of a composer, a forty-minute piece for soprano and 15 instrumentalists, happens to be one that thematises death. For the threshold to which the title alludes is the one that separates life from death. Four chants based on four poetical attempts to express the intangible of no-longer living in words: Reflections on the dying of the angel from "Les heures à la nuit" of the French poet Christian Guez Ricord, who died in 1989, and whom Grisey met at Villa Medici in Rome in 1972 (Grisey: „The death of the angle is indeed the most horrible of all, since he is entrusted our dreams"). Words of the inscriptions on Egyptian sarcophaguses of the Middle Kingdom of which only fragments have been deciphered. Lines on the quiet in the realm of the dead by the ancient Greek poetess Erinna aus Telos. And finally verses from the ancient Babylonian Gilgamesh epic, depicting the peacefulness and beauty of the world after the Great Deluge. Four chants on crossing the threshold: four reflections on death from four ages, four cultures, the Christian, the Egyptian, the Greek, the Mesopotamian, and still they have one thing in common: the lack of revolt, of desperation, instead tranquillity, a peaceful acceptance of a new, other form of existence. It is precisely this peacefulness that most of the sounds Gérard Grisey found for these texts in the months before his death emanate when

faced by the intangible other.

"In the underworld the echo dies unheard. And it goes silent with the dead. The voice is lost in the realm of shadows." These are the words of the Greek poetess Erinna of Telos who lived around 350 before Christ and died at the age of 19, a verbal foil for the instrumental sound shadows of the singing voice as outlined by Gérard Grisey in the third of the "Quatre chants pour franchir le seuil". It is no coincidence that Grisey repeatedly felt inclined to acoustic reflections on coming and going, on light and shadow, since he himself considered sound to be a living being, an organism. And since sound is a time being, composing means reflection on waxing and waning at the same time. In Grisey's metaphor: "With a birth, a life, and a death, sound resembles a living being. Time is its atmosphere and its territory." Sound as a creature, composition as a biography of sounds: a biologicistic understanding of the acoustic, and in compliance with this creed we once again discover all those aesthetic qualities in Grisey's "Quatre chants pour franchir le seuil" that make Grisey's spectral composition inferred from the singularities of the overtones more than etudes on themes taken from the acoustics textbook (just to point out a frequent and not always unfounded reproach to schools of spectral composition). "Biomorphous" composition means: sound not as a rigid, parametrical classifiable object, but as a living micro-organism whose own momentum becomes the model of musical creation in all dimensions, biomorphous composition means: "natural" alterna-

tion of tension and relaxation, densification and thinning, activity and repose with breathing as the model, which also means: the "soft", indistinct periodicity of the heart beat instead of the rigid pattern of pulse and beat, gradual transition instead of abrupt contrast, mediation between extreme states of the sound, and this means: a propensity toward the no-man's-land, where the bounds between a single sound and a chord, between a chord and a tone colour, between pure sound and noise seductively blur. Biomorphous composition stands for processural composition. In Grisey's words: „The sound object is a contracted process, the process is an extended sound object. Time is, as it were, the atmosphere the two living organisms breathe at different altitudes.“

As only few other composers, Gérard Grisey was a master at working in these various "altitudes", one who skilfully zoomed back and forth between micro- and macro-time, or, in Grisey's beautiful imagery, between human time and the extended time of whales and the extremely compressed time of insects. And this disposal of time, of the hearing perspective – Grisey certainly knew it – affords the music a power that touches on the metaphysical just as the texts of "Quatre chants" do. "Fertilised with time, the music is afforded the power of the sacred of which Georges Bataille speaks; mute and silent forces that invoke and exorcise the sound and its emergence – perhaps and only for a moment."

In the last years of his life, Gérard Grisey sought a new relationship with Western music tradi-

tion. Not in the sense of nostalgia or a copy of style, but in the sense of a new perspective toward the old, as the ability to communicate one's own compositional ideas with the music of earlier generations. In the quintet "Vortex temporum" he placed a flute figure from Ravel's "Daphnis et Chloe" in a vortex of time and spectral transformations. In "Quatre chants" there are, despite all spectral and temporal stretchings and compressions so typical of Grisey, subcutaneous relations to traditional Western topoi of the musical development of the death theme – this explains the chromatics descending to the range of microtones in the first song, this explains the demonstrative dark colours of the ensemble with bass and double bass clarinet, with low sounding percussion, with two tubas and double bass. There is an unusually manifest connexion to traditional death ciphers in the last song, extracted from the Gilgamesh epic, which depicts a catastrophe that devastates the world and the beautiful quiet following the apocalypse, a quiet in which all humans have become earth again. Powerful low sounding drums and the fourfold fortissimo of two tubas: registers of the acoustic inferno that involuntarily remind of Berlioz or Mahler. With the musical Armageddon, which is followed by the lyrical swan song, Grisey, perhaps unintentionally, ranks himself among the great death and farewell scenarios of Mahler and Strauss and the "Quatre chants pour franchir le seuil" become a postscript to the moving songs of farewell in the music of the late 19th and early 20th century. Grisey himself, of course, heard this

music differently: "The delicate berceuse, which ends the cycle almost as a fifth [...] song, is not intended to make one fall asleep but to awaken. It is the music to the dawning of a humanity finally liberated of its nightmare. I dare to hope that this lullaby is not one of those we will one day sing for the first human clones – when we will make them aware of the genetic and psychological violation they have been subjected to by a humanity desperately seeking fundamental taboos." Other limits of human life are addressed here, those the authors of "Quatre chants pour franchir le seuil" had no idea of. When the "Quatre chants" premiered in London on February 3, 1999, Gérard Grisey himself had already crossed the final threshold.

Spectral music: long-term ... perspectives

Philippe Hurel

As Gérard Grisey was wont to point out, spectral music is not so much a definitive technique as an attitude. And yet 25 years after Grisey's own "Partiels", all that the self-styled specialists in contemporary music can see in what is known as spectral music is merely hedonistic harmonic and formal know-how (for those who yearn for serial chromaticism), or an overly complex argument (for those won over by neo-classicism marked by a return to modalism). As so often happens in the history of music, the aesthetic argument grows out of concepts that have already been well developed over a long period, familiar to student composers in their first year of training. Talking about spectral music makes sense if one does not confine oneself to the use of the spectrum – an entity that integrates both harmony and timbre – which is only one aspect of the "attitude" that Grisey described and which, paradoxically, does not necessarily interest all those who compose in this style. It is enlightening to examine what is left of this experiment today, and see how composers react on meeting this music.

More than the harmonic problems of the spectrum, the "stretched" or "contracted" time of microphony or macrophony, or the threshold that were all Grisey's hallmarks, it is the melodic, rhythmic and formal consequences of the spectral adventure that excite young composers today.

In his article "Vous avez dit spectral?", Gérard

Grisey made out a table of all the well-known consequences of spectralism. In the paragraph "Formal consequences" one may read the following: – "the use of neutral, flexible sound archetypes that facilitate perception and memorisation of the procedure.

Here, it seems to me, is a point on which the young inheritors of the spectral movement diverge. The neutrality of the material that enables one to visualise the workings is not peculiar to spectral music. It is also an aspect that is shared not only by repetitive musicians but also by artists in other areas. This reminds me, for example, of the BMPT movement, and particularly of Daniel Buren who upholds this viewpoint. The 8.7 cm tapes that are common to all his works have allowed him, first of all, to organise form without putting material at the forefront, and as a consequence, to recognise the context and create the work *in situ*. Without assimilating all the arts, this minimalism can be considered as being close to the work that Grisey undertook in a piece like "Vortex temporum". One has only to examine this work more closely to understand. It is entirely based on a gestalt taken from a motif from Ravel's "Daphnis et Chloé", namely the "Lever du jour" Here the neutrality of the material is all the more apparent in that the motif is a simple broken chord, of which there will later remain nothing but the outline, an envelope that contains all the work. So in the first movement, Grisey was able to

assimilate this motif successively to a sine wave, a square wave and a saw-toothed wave. It may easily be imagined that such neutral material allows for numerous operations that are both flexible and perceptually efficient.

While this procedure is very rich, the very neutrality of the material inevitably engenders an identical perception of the melodic and rhythmic figuration. Apart from the procedure and its derivations, only the scalar movements are retained – scales, arpeggios, percussion and bariolages – which, for many younger composers, are not distinctive enough.

For the music of young composers, far from being minimalists, is full of pregnant matter which is both varied and heterogeneous, and this is where they fundamentally diverge from Griseyan spectralism. It is as though they were lying in wait for such material in order to corrupt it, since melodic and rhythmic references are no longer a problem for them. In fact, they are now part of the game. Today what matters is to build up a coherent whole out of heterogeneous and even contradictory elements. The problem is no longer how to effect a passage from microphony to macrophony, from timbre to melody, for example, but rather than from a culturally recognisable element to a more global structure, even from a quotation from the existing repertoire to a personal argument, above all confining the “impure” element, neutralising it after the event by the style of composition, and allowing it to cohabit with the other elements in this context. This form of dialectics goes beyond the spirit of spectralism.

Nevertheless, the lesson drawn from spectralism during the composition are still of use, for part of the global attitude remains the same. The objectivity of the argument, in Goethe’s sense, remains while futile gestures generated by techniques of obsolete development give way to clearer procedures as a result of limiting operations. And there also remains the search for “the necessary and sufficient”, as well as the rejection of all justification outside music. Grisey would surely have approved of such Goethian anti-romanticism. But the material has changed, and that is an important point, because in trying to become more “significant” it fortunately succeeds in breaking up form.

Besides, in the history of spectral music, this evolution took place quite rapidly. Composers of my generation who were in fact very soon marked by spectralism also claimed repetition for their own – repetition of motifs, musical situations and re-exposition of sections, it is no coincidence that the claim was made at the same time that they tried to reject the idea of neutral material. On the one hand, they wanted to break with the “hypnosis of slowness” and the absence of a return to the start on account of “the obsession with continuity”, while on the other, the more distinctive matter that they used could be repeated more perceptibly.

So while Grisey could reiterate an object several times and slowly transform it without ever going back, composers of my generation would inject repetitions, loops and returns into the long linear procedures and this was diametrically opposed to the spectral spirit of the time.

As far as my work is concerned, it was in "Pour l'Image" (1986-7) that I began to deal with this problem and this is particularly in "Six Miniatures en trompe-l'œil" and "Flashback" that I tried to resolve the dichotomy between the linear procedure and repetition.

Grisey came round to the way of thinking of younger composers rather than later, and one has only to listen to "Vortex temporum" (1996) and the "re-exposition" at the start of the piece in the third movement. This section works because the re-exposed motif is still sufficiently harmonically and rhythmically distinctive – despite its melodic neutrality – to be easily recognised.

These considerations of matter and form now lead us to put more precise questions as to rhythm, one of the major problems young composers have to tackle. But to return for a moment to Grisey we may read in the paragraph on "temporal consequences" in the work quoted above: – the exploration of threshold between rhythm and duration.

The word "threshold" is of the utmost importance here, for it defines the very essence of spectral music, and particularly that of Grisey, who would himself describe it as "liminal" (from the Latin *limen*, meaning threshold). The idea of exploring thresholds is present in his music at other levels than purely rhythmic, such as the passage from macrophony to microphony, from harmonicity to inharmonicity, from fusion to diffraction and from the continuous to the discontinuous. One could say that with Grisey, rhythm appears only as result of the operations

carried out on timbre, containing its own inner pulse, and that it is therefore merely a consequence of having crossed the threshold.

But here again, the new generation takes a different path, generally using macrophonic rhythmic models that often have recognisable cultural connotation. This model could be a rhythmic structure that has resulted from natural or "concrete" movements of the objects that surround us (Philippe Leroux), that could have been borrowed from non-European music (Benjamin de la Fuente) or from something closer to home (Frédéric Verrières), from a computer-generated model with ethnic overtones (Mauro Lanza) or from the world of music influenced by jazz and rock. What binds these few composers to the spectral attitude is the reference to an acoustic model. It is no longer a question of "controlling" the duration of the notes, but of starting with dearly regognisable rhythmic situations that are anything but neutral.

The same goes for the melody which, as I underlined above, no longer appears with the younger composers in the most neutral scalar form, but rather already composed, in the form of a reference to a pre-existing model, or as a metaphor for this model. To quote from the same text on this subject: - setting up new scales and – in the long term – melodic reinvention.

The words "in the long term" refer to how Grisey thought about the future, and what awaits young composers today. Grisey's own time was cut tragically short. In fact it can be seen that melody for him was often the organisation of harmonics, as demonstrated by the

various instrumental solos in “Talea” or “Vortex temporum”. In these pieces we can see that Grisey was searching for a new way to envisage melody, but it remains too much the servant of harmony and timbre to find its full autonomy. And yet in *Quatre chants pour franchir le seuil* a new approach to melody can be discerned. Notably in the “Berceuse” where the flute part takes such an individual line that the other instruments seem to harmonise it. Younger composers do not appear to have delved very far in this respect, finding more fruitful work in rhythm, especially with the aid of computers. So it seems today that melody, having long been side-lined by the avant-garde, then neutralised by spectral or repetitive musicians, has still not made enough of a comeback to be genuinely revived by young composers. It may be remarked though, that using matter with cultural connotations leads young composers to reject a separation of the parameters. While Grisey was returning to the notions of consonance/dissonance and modulation, young composers today try to re-establish the links between melody, rhythm and harmony. They are led along this path by the pregnant character with which they hope to imbue their material, even though it has not been properly explored. Melodic reinvention is under way – but let us wait for the long term. To return to Grisey’s article. In the paragraph “Consequences: harmony and timbre” we find the words: – discarding the tempered system. So what has happened to micro-intervals today? It would seem that for several young

composers, writing in quartertones was considered a necessary rite of passage for those influenced by ambient spectralism. Many then abandoned it, at the same time simplifying their music and escaping to a disappointingly old-fashioned style.

For those younger composers who have inherited the spirit of the spectral adventure, micro-intervals and non-tempered scales remain an important field of research. The use of quartertones and eight-tones, however, is not systematic in their work as it was for their elders. Since composition uses material, that may be macrophonic, it is therefore not necessary to write in a non-tempered style. Moreover, since rhythm is no longer the result of the observation of timbre nor of the manipulations it might undergo, the composer is in no way obliged to make systematic use of micro-intervals. A new and freer way of using them appears: one section dominated by polyphonic and rhythmic complexity will gain nothing from the use of quartertones, while another, more harmonic and microphonic section, could not begin to exist without them. Such a contrast between different writing techniques is part of today’s composition and, as I indicated above, it is important to build up a cohesive whole despite the contradictions. The new-found freedom for younger composers allows them to play on wider contrasts than the simple harmonic-inharmonic or sine wave /noise opposition. This stance, far from opposing spectralism, in fact corroborates it, since it widens the field of thresholds to be crossed, so that from now on

the passage from tempered to non-tempered must be effected without any stylistic hiatus.

It would need another long article to list the latest extensions to spectral music, but one would soon notice that they are based on the same aim of constraint and unification of the most contradictory elements. This is a normal reaction from a generation that has been led to believe that cohesion must exist from the start, from the conception to the material.

While we may remark that the new generation does not hesitate to use heterogeneous elements and techniques, nor to borrow from models with cultural connotations, we will also notice that this new music can only be post-modern (and the last time we met even Grisey realised this, describing his own *Quatre chants pour franchir le seuil* as post-modern!).

And post-modern it is, in the etymological sense of the term, insofar as the new generation, while taking part in the research and development of new writing techniques, at the same time refuses to take up the "historicist" position of their elders. And yet this music can in no way be considered as neo-classical or nostalgic since it resolutely faces the future, profiting from the consequences that result from recent experiments. Faced with the multiplicity of musical expression, young composers are ready to open their ears and mould all types of material to their demands. More than anything else, the spectral attitude – devoid of dogma, and open to the world and to sound – enables composers to follow this path.

Chants de passage

Notices sur les *Quatre chants pour franchir le seuil* de Gérard Grisey

Peter Niklas Wilson

En 1983, lors du décès du compositeur français Claude Vivier, son collègue Gérard Grisey lui dédia un diptyque pour un instrument à vent en bois, de tessiture grave. La pièce se nomme « Anubis – Nout », d'après les deux divinités de la mythologie égyptienne antique, qui sont les deux pôles de la vision du monde propre à cette culture : Anubis, le protecteur des morts avec sa tête de chacal ; Nout, la déesse du Ciel, qui avale le Soleil chaque soir, pour le faire renaître le matin suivant. Ce n'était pas la première fois que Grisey, né en 1946, le précurseur de ce qu'on appelle la composition spectrale, avait recours à la cosmologie des Égyptiens. Déjà, le morceau « Jour, contre-jour » pour ensemble, daté de 1979, reflétait en musique le dualisme du monde de l'astre du jour et du royaume des ombres, du domaine des vivants et celui des morts, dans un jeu présentant des spectres sonores rayonnants et des ombres harmoniques lugubres. Même si le théoricien Gérard Grisey se prononçait contre un lestage de la musique avec des histoires et contre des programmes extra-musicaux, la musique du compositeur Gérard Grisey n'était pas dépourvue de strates sémantiques de portée métaphysique. Plus que pour toute autre, la justesse de cette remarque s'applique à l'œuvre *Quatre chants pour franchir le seuil*, l'ultime partition achevée par Grisey avant son décès subit,

le 11 novembre 1998.

On a du mal à parler de simple coïncidence, quand précisément la dernière œuvre d'un compositeur, un morceau de quarante minutes pour soprano et 15 musiciens, a la mort pour sujet. Car le seuil qu'il est question de franchir dans le titre est celui situé entre la vie et la mort. Quatre chants composés à partir de quatre tentatives poétiques d'exprimer l'intangible de la « non-vie » : Réflexions sur la mort de l'ange tirées de l'œuvre « Les heures à la nuit » du poète français Christian Guez Ricord, disparu en 1989, et dont Grisey avait fait la connaissance en 1972 à la Villa Médicis à Rome (Grisey: « La mort de l'ange est en vérité la pire de toutes les morts, car c'est à lui que nous avons confié nos rêves ») ; des propos issus des inscriptions déchiffrables seulement en partie, qu'on a retrouvées sur des sarcophages égyptiens du Moyen Empire ; des lignes attribuées à la poétesse grecque de l'antiquité Erinna de Telos sur la paix qui règne au royaume des morts ; et enfin des vers tirés des poèmes épiques mésopotamiens racontant la légende de Gilgamesh, où sont décrits le calme et la beauté du monde après le Déluge. Quatre chants qui parlent du franchissement du seuil : quatre réflexions sur la mort venues de quatre époques, quatre cultures différentes (chrétienne, égyptienne,

grecque et mésopotamienne), et ayant pourtant quelque chose en commun, cette absence de protestation, de désespoir, et au lieu de cela la sérénité, l'acceptation calme d'une forme d'existence nouvelle, différente. C'est justement cette paix face à l'altérité inconcevable que répand la plupart des sonorités trouvées par Gérard Grisey pour ces textes, durant les mois qui précédèrent sa mort. « Dans les enfers, l'écho se perd sans qu'on l'entende. Et il se tait chez les morts. La voix se disperse au royaume des ombres. » Telles sont les paroles de la poétesse grecque Erinna de Telos, qui vécut vers 350 av. J.C. et mourut dès l'âge de 19 ans, un arrière-plan verbal aux ombres sonores instrumentales de la partie vocale, telle que les a esquissées Gérard Grisey dans le troisième des *Quatre chants pour franchir le seuil*. Ce n'est pas un hasard si Grisey se sentait sans cesse attiré par des réflexions acoustiques sur les thèmes de devenir et disparition, de lumière et ombre, car il considérait lui-même le son comme un être vivant, un organisme. Et comme le son est un être temporel, le fait de composition est en même temps une réflexion sur le devenir et la disparition. La métaphore de Grisey : « Le son ressemble à un être vivant, avec une naissance, une vie et une mort. Le temps est son milieu et son territoire ». Le son considéré comme une créature, l'acte de composition comme une biographie des sons : c'est une compréhension biomorphique du phénomène acoustique. Et en conformité avec ce credo, nous découvrons une fois de plus dans les *Quatre chants pour franchir le seuil* de Grisey toutes ces qualités

esthétiques qui font de la composition spectrale de Grisey, dérivée des particularités des séries d'harmoniques, plus que de simples études thématiques tirées des méthodes d'acoustique (pour évoquer l'un des reproches les plus fréquents et pas toujours injustifiés exprimés à l'égard de l'école de composition spectrale). Composition « biomorphique » signifie que le son est considéré non pas comme un objet statique, insérable dans une rubrique d'après certains paramètres, mais comme un micro-organisme vivant, dont le dynamisme propre devient le modèle de l'interprétation musicale dans toutes ses dimensions ; composition biomorphique signifie alternance « naturelle » de tension et détente, de concentration et raréfaction, d'activité et repos selon le modèle de la respiration ; cela signifie aussi périodicité « souple » et floue de la systole à la place de la trame figée de la pulsation et de la mesure, ou bien transition progressive au lieu de contraste brusque, ou bien encore intervention médiatrice entre des états extrêmes du timbre, et cela veut aussi dire : préférence pour la zone neutre dans laquelle les frontières entre le son particulier et l'accord, entre l'accord et le timbre, entre le son pur et le bruit s'estompent de manière séduisante. Le fait de composition biomorphique est semblable à la composition en processus. Ceci dit avec les mots Grisey : « L'objet sonore est un processus comprimé, le processus est un objet sonore dilaté. Le temps est en quelque sorte le milieu dans lequel ces deux organismes vivants respirent à des altitudes différentes. »

A l'instar de très peu de compositeurs, Gérard Grisey était un maître en ce qui concerne le travail à ces différents « altitudes », un virtuose du déplacement de son zoom entre le microtemps et le macrotemps, ou bien selon la belle image de Grisey, entre le temps des humains, le temps dilaté des baleines et le temps comprimé à l'extrême des insectes. Et cette faculté d'user à son gré du temps, de la perspective d'écoute confère à la musique (Grisey le savait bien) un pouvoir touchant aussi bien à la métaphysique que le font les textes des « Quatre chants ». « Fécondée par le temps, la musique est douée de cette puissance du Sacré dont parle Georges Bataille, ces forces muettes et coites que le son et son devenir sont en mesure de conjurer et exorciser, ne serait-ce que l'espace d'un instant ». Durant les dernières années de sa vie, Gérard Grisey chercha à établir un nouveau contact avec la tradition musicale occidentale, pas dans un esprit de nostalgie ou bien de copie stylistique, mais par intérêt pour l'ancien sous une perspective nouvelle, pour mesurer l'aptitude communicative de ses propres idées relatives à la composition avec la musique des générations antérieures. Dans le quintette « Vortex temporum », il avait plongé une figure de flûte du « Daphnis et Chloé » de Ravel dans un tourbillon de transformations temporelles et spectrales. Dans les « Quatre chants », il y a, hormis toutes les dilatations et compressions de temps et de spectres typiques chez Grisey, des relations hypodermiques avec les motifs traditionnels occidentaux récurrents dans le traitement musical du thème de la mort ; ainsi le chroma-

tisme descendant du premier chant, affiné dans le domaine des microtons, de même le coloris manifestement sombre de l'ensemble avec des clarinettes basse et contrebasse, avec des percussions graves deux tubas et une contrebasse. La connexion avec les codes traditionnels liés à la mort devient exceptionnellement évidente dans le dernier chant, l'extrait de l'épopée de Gilgamesh qui décrit une catastrophe ravageant la terre et le calme agréable succédant à l'Apocalypse, un calme où tous les êtres humains sont retournés à la terre. De puissants tambours graves et le quadruple fortissimo de deux tubas : ce sont les registres de l'Enfer acoustique, qui font spontanément penser à Berlioz ou Mahler. Avec l'Armageddon musical, que suit l'« Abgesang » lyrique (troisième partie dans la forme Bar), Grisey, peut-être à son insu, s'inscrit dans les grands scénarii de mort et d'adieux à la Mahler ou Strauss, et les « Quatre chants pour franchir le seuil » se positionnent en codicille aux grands « Abgesang » de la musique de la fin du 19ème et début du 20ème siècle. Grisey lui-même a sûrement entendu cette musique de manière fort différente : « La douce berceuse qui clôt le cycle presque comme un cinquième [...] chant n'est pas conçue pour l'assoupissement, mais plutôt pour l'éveil. Elle est la musique de l'aube d'une humanité enfin libérée du cauchemar. J'ose espérer que cette berceuse ne comptera pas parmi celles entonnées un jour pour les premiers clones humains, quand on leur fera prendre conscience de la violence génétique et psychologique que leur aura infligée une humanité désespérément en

recherche de tabous élémentaires ». Ce sont ici d'autres frontières de la vie humaine qui sont abordées, de celles que les rédacteurs et les rédactrices des textes des *Quatre chants pour franchir le seuil* ne soupçonnaient pas encore. Quand le 3 février 1999, les « Quatre chants » furent créés à Londres, Gérard Grisey avait lui-même déjà franchi l'ultime seuil.

La musique spectrale...à terme !

Philippe Hurel

Comme le soulignait Gérard Grisey, la musique spectrale n'est pas une technique close mais est une attitude. Pourtant 25 ans après « Partiels » du même Grisey, les « spécialistes » de la musique contemporaine ne veulent voir dans les œuvres dites spectrales qu'un savoir-faire harmonique et formel trop hédoniste s'ils sont des nostalgiques du chromatisme sériel, ou un discours trop complexe s'ils sont acquis au néo-classicisme marqué par le retour au modalisme. Comme toujours dans l'histoire de la musique, le discours esthétique s'établit autour de concepts qui sont déjà développés depuis fort longtemps et que les jeunes compositeurs connaissent dès leur premières années de formation. Parler de musique spectrale a un sens si l'on ne s'en tient pas à l'utilisation du spectre - entité intégrant à la fois l'harmonie et le timbre - qui n'est qu'un aspect de « l'attitude » que décrivait Grisey, et qui paradoxalement n'intéresse pas toujours les compositeurs issus de ce courant esthétique.

Mais alors, que reste-t-il aujourd'hui de cette aventure ? Quelle attitude adoptent les compositeurs qui ont rencontré cette musique. Plus que les problèmes harmoniques du spectre, de temps « étiré » ou temps « contracté », de microphonie ou de macrophonie, de seuil... qui sont la marque de Grisey, ce sont les conséquences mélodiques, rythmiques et formelles de l'aventure spectrale qui stimulent les compositeurs plus jeunes.

Dans l'article « Vous avez dit spectral ? » pour la contemporary music review, Gérard Grisey dresse un tableau des conséquences notoires du spectralisme. Dans le paragraphe « conséquences formelles », on peut lire cette phrase : – Utilisation d'archétypes sonores neutres et souples facilitant la perception et la mémorisation des processus.

Voici un point sur lequel les nouvelles générations héritières du spectre divergent, me semble-t-il. Cette neutralité du matériau permettant de mieux percevoir les opérations et les processus n'est d'ailleurs pas l'apanage de la musique spectrale. C'est un point partagé par les musiciens répétitifs mais aussi par des artistes d'autres domaines. Je pense par exemple au mouvement BMPT et particulièrement à Daniel Buren qui revendique cette position. Les bandes de 8,7 cm de large communes à toutes ses œuvres lui ont permis dans un premier temps d'organiser la forme sans mettre en avant le matériau puis, par voie de conséquence, de prendre conscience du contexte et de créer l'œuvre *in situ*. Sans vouloir rapprocher les arts, on peut penser que ce minimalisme est proche du travail que celui de Grisey a effectué dans une pièce comme « Vortex Temporum ».

Il suffit d'analyser cette œuvre pour mieux comprendre. Elle est entièrement fondée sur une gestalt tirée d'un motif du « Daphnis et Chloé » de Ravel, plus précisément du Lever du jour. La neutralité du matériau apparaît ici de manière éclatante dans la mesure où le motif n'est qu'un arpège brisé dont il ne restera plus tard que le dessin, l'enveloppe qui gère

toute l'œuvre. Ainsi, dans le premier mouvement, Grisey pourra assimiler le motif successivement à un sinus, une onde carrée et enfin une onde en dent de scie. On peut imaginer aisément qu'une telle neutralisation du matériau puisse permettre des opérations nombreuses, souples et perceptuellement efficaces. Si cette démarche s'est révélée très riche, il n'en demeure pas moins que cette neutralité du matériau entraîne inévitablement une perception identique de la figuration mélodique et rythmique. On ne retient, en dehors des processus et de leurs avatars, que des mouvements scalaires – gammes, arpèges, batteries, bariolages - qui, pour beaucoup de compositeurs plus jeunes, ne semblent pas suffisamment typés sur le plan morphologique.

Car, loin d'être minimale, la musique des jeunes compositeurs regorge de matériaux prégnants, variés et hétéroclites et c'est là une de ses différences fondamentales avec le spectralisme de Grisey. Tout se passe comme si les jeunes compositeurs étaient à l'affût de ces matériaux afin de les corrompre. Car pour les nouvelles générations, la référence mélodique et rythmique n'est pas un problème. Bien plus, elle fait partie du jeu. Il s'agit aujourd'hui de composer la cohérence à partir d'éléments hétérogènes, voire contradictoires. Le problème n'est plus tellement de passer de la microphonie à la macrophonie, du timbre à la mélodie par exemple, mais plutôt d'un élément culturel reconnaissable à une structure plus globale, voire d'une citation du répertoire à un discours personnel... et surtout de contraindre l'élément

« impur », de le neutraliser a posteriori par le biais de l'écriture et de le faire cohabiter avec les éléments qui l'entourent. Cette forme de dialectique excède l'esprit spectral.

Pourtant, pendant l'écriture, les leçons tirées du spectralisme servent encore, car une partie de l'attitude globale est restée la même. Il reste l'objectivité du discours - au sens goethéen du terme - l'absence de gestes inutiles générés par des techniques de développement obsolètes au profit de processus clairs gérés par des opérations de contraintes. Il reste aussi la recherche du « nécessaire et suffisant » et le refus de toute justification extérieure à la musique. Un anti-romantisme encore goethéen que Grisey aurait approuvé. Mais le matériau a changé, et c'est là un point important, car en se voulant plus « signifiant », il finit heureusement par bouleverser la forme.

D'ailleurs, dans l'histoire de la musique spectrale, ce bouleversement de la forme a eu lieu très rapidement. En effet, très vite, les compositeurs de ma génération marqués par le spectralisme ont revendiqué le droit à la répétition. Répétition de motifs, de situations musicales, réexposition de sections... et ce n'est pas une coïncidence si cette revendication s'est manifestée au moment où ils tentaient de refuser la neutralité du matériau. D'une part, ils voulaient en finir avec « l'hypnose de la lenteur » et l'absence de retour en arrière due à « l'obsession de la continuité », d'autre part, les matériaux plus typés qu'ils utilisaient donnaient enfin la possibilité d'être répétés de manière plus perceptible.

Ainsi, alors que Grisey réitérait plusieurs fois un objet pour le transformer lentement sans possibilité de véritable retour en arrière, les compositeurs de ma génération injectaient des répétitions, des boucles et des retours en arrière dans de grands processus linéaires, ce qui était tout à fait contraire à l'attitude spectrale de l'époque. En ce qui me concerne, c'est avec « pour l'Image » (1986-87) que j'ai commencé à traiter ce problème et c'est particulièrement avec les « Six miniatures en trompe-l'œil » et « Flashback » que j'ai tenté de résoudre la dichotomie entre processus linéaire et répétition. Dans ce domaine, Grisey s'est rangé à l'avis des plus jeunes de manière tardive. Il suffit d'écouter « Vortextemporum » de 1996 et la « réexposition » du début de la pièce dans le troisième mouvement. L'efficacité de cette « reexposition » est d'ailleurs due au fait que le motif réexposé est encore assez typé rythmiquement et harmoniquement – malgré sa neutralité mélodique – pour être facilement reconnu.

Ces considérations sur le matériau et la forme nous amènent ainsi à nous poser plus précisément la question du rythme, l'un des problèmes majeurs auxquels s'attaquent les jeunes compositeurs. Revenons à Grisey. Dans le paragraphe « conséquences temporelles » du texte cité plus haut, on peut lire : – exploration des seuils entre rythmes et durées.

Le mot « seuil » est d'une importance capitale car il définit l'essence même de la musique spectrale et particulièrement de celle de Grisey qu'il caractérisait lui-même de « liminale » (du

latin limen, le seuil). Dans sa musique, cette notion d'exploration des seuils est présente à d'autres niveaux que le rythme : passage de la macrophonie à la microphonie, de l'harmonie à l'inharmonie, de la fusion à la diffraction, du continu au discontinu... On pourrait dire que chez Grisey, le rythme n'apparaît que comme le résultat des opérations effectuées sur le timbre qui contiendrait ses propres pulsations internes, qu'il n'est en fait qu'une conséquence une fois le seuil franchi.

Là-encore, la nouvelle génération se distingue dans la mesure où les modèles rythmiques employés sont généralement d'ordre macrophonique et souvent de connotation culturelle repérable. Le modèle pourra être un structure rythmique issue des mouvements naturels ou « concrets » d'objets qui nous entourent (Philippe Leroux), elle pourra être empruntée à la musique extra-européenne (Benjamin de la Fuente), ou à une œuvre du répertoire proche (Frédéric Verrières), à un modèle généré par ordinateur revisité par la musique ethnique (Mauro Lanza), au monde des musiques marquées par le jazz, le rock ...

Ce qui relie cependant ces compositeurs – pour ne citer qu'eux – à l'attitude spectrale, c'est la référence à un modèle acoustique. Il ne s'agit plus de « gérer » des durées mais bien de travailler à partir de situations rythmiques claires et reconnaissables, certainement pas neutres. Il en va de même de la mélodie qui, comme je le soulignais plus haut, n'apparaît plus seulement, chez les plus jeunes, sous la forme scalaire la plus neutre, mais plutôt, déjà composée,

sous forme de référence à un modèle existant ou de métaphore de ce modèle. A ce propos et toujours dans le même texte, Grisey écrit : – établissement de nouvelles échelles et – à terme – réinvention mélodique.

Le « à terme » est significatif de ce qu'imaginait Grisey et de ce que devront découvrir maintenant les compositeurs plus jeunes. Grisey n'en aura malheureusement pas eu le temps. En effet, on peut remarquer que la mélodie, dans sa musique, n'est souvent qu'un déploiement organisé des harmoniques. Les divers solos instrumentaux de « Talea » ou de « Vortex temporum » en sont la preuve. Dans ces pièces, on observe que Grisey cherche une nouvelle manière d'envisager la mélodie, mais elle reste trop inféodée à l'harmonie/timbre pour trouver sa pleine autonomie. Pourtant, dans les *Quatre chants pour franchir le seuil* se dessine une nouvelle approche de la mélodie, notamment dans la « Berceuse » où la partie de flûte s'individualise de façon si frappante que les autres instruments semblent l'harmoniser.

Du côté de la jeune génération, rien ne se dessine de très probant dans ce domaine et le travail sur le rythme s'avère plus fructueux notamment grâce aux manipulations informatiques. Il semblerait que la mélodie, longtemps boudée par les musiciens de l'avant-garde, puis neutralisée par les musiciens spectraux ou répétitifs, ne soit pas encore un paramètre « revisité » de manière totalement efficace par les jeunes compositeurs. On peut remarquer cependant que l'utilisation de matériaux culturellement connotés conduit les jeunes compo-

siteurs à refuser la séparation des paramètres. Alors que Grisey rétablissait les notions de consonance/dissonance et de modulations, les jeunes compositeurs tentent de rétablir les relations entre mélodie, rythme et harmonie. Le caractère prégnant qu'il souhaite donner à leurs matériaux les pousse dans cette voie, sans qu'elle soit encore véritablement explorée. La réinvention mélodique est en cours, mais attendons, ... à terme !

Revenons encore au texte de Gérard Grisey. Dans le paragraphe « conséquences harmoniques et timbriques », on peut lire : – Éclatement du système tempéré.

Qu'en est-il aujourd'hui de l'utilisation des micro-intervalles ? Il semble que pour beaucoup de jeunes compositeurs, l'écriture en quart-de-ton a été perçue comme un passage obligé sous l'influence du spectralisme ambiant. Beaucoup l'ont abandonnée et dans le même temps ont simplifié leur musique pour se réfugier dans un passéisme décevant.

Pour les jeunes compositeurs héritiers de l'aventure spectrale, les micro-intervalles et les échelles non tempérées restent un champ d'investigation très important. Pourtant l'utilisation des quarts ou des huitièmes-de-ton n'est pas systématique dans leurs œuvres ainsi que c'était le cas chez leurs aînés. La composition s'effectuant à partir de matériaux qui peuvent être macrophoniques, il ne s'agit plus, dès lors, d'écrire obligatoirement de manière non tempérée. De plus, le rythme n'étant plus la conséquence de l'observation du timbre ou des manipulations qu'on lui fait subir, rien n'oblige

alors le compositeur à utiliser systématiquement les micro-intervalles. Il s'ensuit une nouvelle manière plus libre de les utiliser : telle section dont le caractère dominant sera la complexité polyphonique et rythmique ne gagnera rien à être écrite en quarts-de-tons, telle autre plus harmonique et microphonique ne pourra exister sans eux. Ce contraste entre les techniques d'écriture participe aujourd'hui de la composition et comme nous le signalions plus-haut, il s'agit bien de composer la cohérence en dépit des contradictions. Cette liberté retrouvée des compositeurs plus jeunes leur permet de jouer sur des contrastes plus larges que la seule opposition harmonique/inharmonique ou bruit blanc/sinus. Loin de s'opposer au spectralisme, cette position le corrobore puisqu'il élargit le champ des seuils à franchir : désormais il faut organiser les passages du tempéré au non-tempéré et ceci, sans hiatus stylistique. Il faudrait un long article pour faire l'inventaire des derniers prolongements de la musique spectrale, mais l'on s'apercevrait rapidement qu'ils reposent sur le même désir de contraindre et d'unifier les éléments les plus contradictoires, réaction normale d'une génération à qui l'on a fait croire que la cohérence existe a priori, dès l'engendrement du matériau.

Mais si l'on remarque que les nouvelles générations n'hésitent pas à utiliser des éléments et des techniques hétérogènes et à emprunter des modèles culturels connotés, on est amené à penser que cette nouvelle musique ne peut être que post-moderne (Gérard Grisey, lui-même, conscient de ce qu'il découvrirait, qualifia de

post-modernes ses *Quatre chants pour franchir le seuil* lors de notre dernière rencontre !!).

Elle l'est, au sens étymologique du terme, dans la mesure où les nouvelles générations, tout en participant aux recherches et au développement de nouvelles techniques d'écriture, ne veulent plus prendre de position « historiciste » comme l'ont fait leurs aînés. Pourtant, cette nouvelle musique n'est en aucun cas néo-classique ou nostalgique car elle se tourne vers l'avenir et sait tirer les conséquences qui s'imposent des expériences précédentes. Devant la pluralité des expressions musicales, les jeunes compositeurs veulent ouvrir les oreilles et plier tous les matériaux à leurs exigences. Plus que toute autre, l'attitude spectrale, sans dogme, ouverte au monde et au son, permet cette démarche compositionnelle.

Gérard Grisey

Gérard Grisey wurde 1946 in Belfort geboren. 1963-65 studierte er an der Staatlichen Musikhochschule Trossingen (Deutschland) und trat dann ins Pariser Conservatoire National Supérieur ein. Dort erhielt er Preise für Klavierbegleitung, Harmonie- und Kontrapunktlehre und Komposition. 1968-72 war er Schüler von Olivier Messiaen. Zur gleichen Zeit studierte er bei Henri Dutilleux an der Ecole Normale de Musique (1968) und nahm an den Sommerkursen der Accademia Chigiana in Sienna (1969) sowie 1972 an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt mit Ligeti, Stockhausen und Xenakis teil. Als Stipendiat der Villa Medici in Rom (1972–74) gründete Grisey 1973 zusammen mit Tristan Murail, Roger Tessier und Michaël Levinas die Gruppe L'itinéraire, zu der später noch Hugues Dufourt stieß. Aus dieser Zeit stammen auch die Stücke *Dérives*, *Périodes* und *Partiels*, die die Spektralmusik mitbegründeten. Ab 1974/75 studierte Grisey Akustik bei Emile Leipp an der Universität Paris VI. 1982-86 unterrichtete er Musiktheorie und Komposition an der University of California in Berkeley. Ab 1987 unterrichtete er Komposition am Pariser Konservatorium und leitete zahlreiche Kompositionsseminare in Frankreich (Centre Acanthes, Lyon, Paris), Deutschland (Darmstadt, Freiburg) und in vielen anderen Ländern (Mailand, Oslo, Helsinki, Malmö, Los Angeles, Stanford, London, Moskau, Madrid, ...). Er starb am 11. November 1998 in

Paris.

Zu Griseys wichtigsten Werken zählen: *Dérives*, *Jour contre-jour*, *Tempus ex Machina*, *Les Chants*

de l'Amour, *Talea*, *Le Temps et l'écumé*, *Le Noir de l'Etoile*, *l'Icône paradoxale*, *Les Espaces Acoustiques*, *Vortex Temporum* und *Quatre chants pour franchir le seuil*.

Gérard Grisey was born in Belfort in 1946. Between 1963 and 1965 he studied at the Staatliche Musikhochschule Trossingen (Germany) and entered the Conservatoire National Supérieur in Paris. There, he was awarded prizes for piano accompaniment, harmony and counterpoint theory, and composition. From 1968 to 1972 he studied with Olivier Messiaen. At the same time he studied with Henri Dutilleux at the Ecole Normale de Musique (1968) and attended the summer courses of the Accademia Chigiana in Sienna (1969) and the Internationale Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt with Ligeti, Stockhausen, and Xenakis in 1972. As recipient of the Villa Medici scholarship in Rome (1972-74), Grisey founded the group L'itinéraire in 1973 together with Tristan Murail, Roger Tessier, and Michaël Levinas, while Hugues Dufourt joined their ranks later on.

It is during these years that he composed *Dérives*, *Périodes*, and *Partiels*, co-founding spectral music. Starting 1974/75, Grisey studied acoustics with Emile Leipp at the Universität Paris VI. From 1982 to 1986 he taught music

theory and composition at the University of California in Berkeley. Starting 1987 he taught composition at the Paris Conservatory and conducted numerous composition seminars in France (Centre Acanthes, Lyon, Paris), Germany (Darmstadt, Freiburg), and in many other countries (Milan, Oslo, Helsinki, Malmö, Los Angeles, Stanford, London, Moscow, Madrid, ...). He died on November 11, 1998 in Paris. Grisey's major works include: *Dérives*, *Jour contre-jour*, *Tempus ex Machina*, *Les Chants de l'Amour*, *Talea*, *Le Temps et l'écume*, *Le Noir de l'Étoile*, *L'Îcône paradoxale*, *Les Espaces Acoustiques*, *Vortex Temporum*, and *Quatre chants pour franchir le seuil*.

Gérard Grisey est né en 1946 à Belfort. Durant les années 1963/65, il étudia d'abord à la Staatliche Musikhochschule Trossigen (Allemagne) et entra ensuite au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Là, il obtint les prix d'accompagnement au piano, d'harmonie, contrepoint et de composition. Entre 1968 et 1972, il fut l'élève d'Olivier Messiaen. A la même époque, il étudia à l'École Normale de Musique (1968) dans la classe d'Henri Dutilleux et prit part aux cours d'été de l'Accademia Chigiana à Sienne (1969). En 1972, il participa aux Internationales Ferienkurse für Neue Musik (Cours Internationaux pour la Musique Nouvelle) à Darmstadt avec Ligeti, Stockhausen et Xenakis. Lauréat de la Villa Medici à Rome (de 1972 à 1974), Grisey créa en 1973 le groupe L'itinéraire en compagnie de Tristan Murail, Roger Tessier et Michaël Levinas, auxquels se joignit par la suite Hugues Dufourt.

C'est à cette époque que furent composées les pièces *Dérives*, *Périodes* et *Partiels*, qui contribuèrent à fonder la musique spectrale. A partir de 1974/75, Grisey étudia l'acoustique auprès d'Émile Leipp à l'Université de Paris VI. Durant les années 1982 à 1986, il enseigna la théorie musicale et la composition à l'University of California à Berkeley. A dater de 1987, il enseigna la composition au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et dirigea de nombreux séminaires de composition en France (Centre Acanthes, Lyon, Paris), en Allemagne (Darmstadt, Fribourg), ainsi que dans d'autres pays (Milan, Oslo, Helsinki, Malmö, Los Angeles, Stanford, Londres, Moscou, Madrid, etc...). Il est décédé le 11 novembre 1998 à Paris. Parmi les œuvres les plus importantes de Grisey, on compte : *Dérives*, *Jour contre-jour*, *Tempus ex Machina*, *Les Chants de l'Amour*, *Talea*, *Le Temps et l'écume*, *Le Noir de l'Étoile*, *L'Îcône paradoxale*, *Les Espaces Acoustiques*, *Vortex Temporum* et *Quatre chants pour franchir le seuil*.



Catherine Dubosc

Nach dem Studium (Violoncello, Musikwissenschaft) am Straßburger Konservatorium Gesangsausbildung bei Gerda Hartmann. Studium an der Ecole d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris, danach am Atelier d'Interprétation de l'Opéra de Lyon. Danach zwei Jahre an der Lyoner Oper engagiert. Auftritte auf allen großen Bühnen Frankreichs und Europas. Ihr Repertoire reicht von Barockmusik bis zur zeitgenössischen Musik. Zahlreiche CD-Einspielungen. In der letzten Saison Engagements an der Royal Albert Hall, in Barcelona und an der Oper von Enschede (Niederlande).

After completing her studies (violoncello, musicology) at the Strassbourg Conservatory she studied voice with Gerda Hartmann. Studies at Ecole d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris, subsequently at the Atelier d'Interprétation de l'Opéra de Lyon. Then two-year engagement at the Opéra de Lyon Performances on all major stages in France and Europe. Her repertoire ranges from baroque to contemporary music. Numerous CD recordings. Engaged at the Royal Albert Hall, in Barcelona and at the Enschede Opera (Netherlands) last year.

Après des études de violoncelle et de musicologie au Conservatoire de Strasbourg, Catherine Dubosc suivit une formation lyrique dans la classe de Gerda Hartmann. Vinrent ensuite des études à l'Ecole d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris, puis à l'Atelier d'Interprétation de l'Opéra de Lyon. A la suite de cela, elle fut engagée durant deux années à l'Opéra de Lyon. Catherine Dubosc s'est produite sur les grandes scènes françaises et dans toute l'Europe. Son répertoire s'étend de la musique baroque aux compositions contemporaines. Elle a participé à de nombreux enregistrements de disques compact. Durant la saison dernière, Catherine Dubosc a obtenu des engagements au Royal Albert Hall (Londres), à Barcelone et à l'Opéra d'Enschede (Pays-Bas).



© Lukas Beck - www.lukasbeck.com

Klangforum Wien

24 MusikerInnen aus neun Ländern verkörpern eine künstlerische Idee und eine persönliche Haltung, die ihrer Kunst zurückgeben, was ihr im Verlauf des 20. Jahrhunderts allmählich und fast unbemerkt verloren gegangen ist: einen Platz in ihrer eigenen Zeit, in der Gegenwart und in der Mitte der Gemeinschaft, für die sie komponiert wird und von der sie gehört werden will.

Seit seinem ersten Konzert, welches vom Ensemble noch als „Société de l'Art Acoustique“ unter der musikalischen Leitung seines Gründers Beat Furrer im Palais Liechtenstein gespielt wurde, hat das Klangforum Wien unversehens ein Ka-

pitel Musikgeschichte geschrieben: An die fünfhundert Kompositionen von KomponistInnen aus drei Kontinenten hat das Ensemble uraufgeführt und so zum ersten Mal ihre Notenschrift in Klang übersetzt. Auf eine Diskographie von mehr als 70 CDs, auf eine Reihe von Preisen und Auszeichnungen und auf 2000 Auftritte in den ersten Konzert- und Opernhäusern Europas, Amerikas und Japans, bei den großen Festivals ebenso wie bei jungen engagierten Initiativen könnte das Klangforum Wien zurückblicken, wenn das Zurückblicken denn seine Sache wäre. Über die Jahre sind tiefe Künstlerfreund-

schaften mit herausragenden KomponistInnen, DirigentInnen, SolistInnen, RegisseurInnen und engagierten ProgrammacherInnen gewachsen. Am Profil des Klangforum Wien haben sie ebenso Anteil, wie dieses seinerseits ihr Werk mitgetragen und -geformt hat. In den letzten Jahren haben sich einzelne Mitglieder wie auch das Ensemble als ganzes zunehmend um die Weitergabe von Ausdrucksformen und Spieltechniken an eine neue Generation von InstrumentalistInnen und KomponistInnen bemüht.

Seit dem Jahr 2009 könnte sich das Klangforum Wien auf Grund eines Lehrauftrags der Kunstuniversität Graz auch in corpore „Professor“ nennen. Das alles würde äußerlich bleiben, wäre es nicht das Ergebnis des in den monatlichen Versammlungen aller MusikerInnen des Ensembles permanent neu definierten Willens eines Künstlerkollektivs, dem Musik letztlich nur ein Ausdruck von Ethos und Wissen um die eigene Verantwortung für Gegenwart und Zukunft ist. Und so wie die Kunst selbst ist auch das Klangforum Wien nichts anderes als eine durch ihr Metier nur sehr behelfsmäßig getarnte Veranstaltung zur Verbesserung der Welt. Wenn sie das Podium betreten, wissen die MusikerInnen des Ensembles, dass es nur um eines geht: um alles. Eros und Unbedingtheit dieses Wissens machen das Besondere der Konzerte des Klangforum Wien.

24 musicians from nine different countries represent an artistic idea and a personal approach that aims to restore to their art something that seems to have been lost - gradually, almost

inadvertently - during the course of the 20th century, which gives their music a place in the present and in the midst of the community for which it was written and for whom it is crying out to be heard.

Ever since its first concert, which the ensemble played under its erstwhile name “Société de l’Art Acoustique” under the baton of its founder Beat Furrer at the Palais Liechtenstein, Klangforum Wien has written musical history. The ensemble has premiered roughly 500 new pieces by composers from three continents, giving a voice to the notes for the first time. It could - if given to introspection - look back on a discography of over 70 CDs, a series of honours and prizes and around 2000 appearances in the premier concert houses and opera venues in Europe, the Americas and Japan, for renowned festivals as well as youthful and idealistic initiatives. Over the years, strong artistic and affectionate links have developed with outstanding composers, conductors, soloists, directors and dedicated programmers. These have been influential in forming Klangforum’s profile, just as the ensemble has played an important part in forming and supporting the shape of their endeavours. During the last few years, individual members and the ensemble as a whole have made increasing efforts to pass on special techniques and forms of musical expression to a new generation of instrumentalists and composers.

And from 2009, owing to a teaching assignment at the University of Performing Arts Graz, Klangforum Wien as a whole could style itself “professor”. All of this would remain purely superficial,

if it didn't have its base in the monthly assemblies of all the ensemble's musicians and the constantly redefined artistic will of a collective for which music, finally, is nothing less than an expression of their ethos and awareness of their own share of responsibility for the present and future. And just as in their art, Klangforum Wien itself is nothing but a force, barely disguised by its metier, to improve the world. The moment they step onto the podium, the musicians know that only one thing counts: everything. Eros and the absoluteness of this conviction are at the root of the inimitable quality of their concerts.

24 musiciens de neuf pays différents œuvrent pour une idée originale et une approche toute personnelle de leur art : ils aspirent à accorder de nouveau à la musique ce dont elle a peu à peu été privée au cours du XX^{ème} siècle, c'est-à-dire sa place à son époque, dans notre temps et au cœur de la société pour laquelle elle a été composée et par qui elle souhaite être entendue.

Contre toute attente, le Klangforum Wien a marqué l'histoire de la musique, depuis son premier concert au Palais Liechtenstein de Vienne, donné par l'orchestre à l'époque encore appelé « Société de l'Art Acoustique » sous la baguette de son fondateur Beat Furrer : depuis, plus de cinq cents œuvres de compositeurs de trois continents ont été créées, faisant ainsi entendre pour la première fois des partitions inédites. Le Klangforum Wien a également enregistré plus de 70 CD, remporté de prestigieux prix et récompenses, et compte aujourd'hui à son actif

plus de 2000 concerts dans les plus grandes salles de concert et d'opéra d'Europe, d'Amérique et du Japon, dans les festivals renommés aussi bien que lors de manifestations organisées par de jeunes musiciens passionnés. Au fil des années se sont ainsi forgés de solides liens avec de très grands compositeurs, chefs d'orchestre, solistes, metteurs en scène et des directeurs de programmation audacieux. A leur tour, eux-mêmes ont activement contribué à la formation et au développement de cet orchestre. Ces dernières années, certains musiciens – tout comme l'orchestre lui-même – se sont attaché à transmettre leur moyen d'expression et leur technique de jeu à une nouvelle génération d'instrumentalistes et de compositeurs.

Titulaire depuis 2009 d'une chaire à l'université des Beaux-Arts de Graz, le Klangforum Wien s'est même vu accorder 'in corpore' le titre de « Professeur ». Ce résultat n'est cependant que le fruit des rencontres mensuelles de tous les membres de l'orchestre, qui y réaffirment en permanence la nécessité d'un collectif artistique, pour lequel la musique n'est autre que l'expression d'un credo et de l'acceptation de la responsabilité de chacun face au présent et à l'avenir. A l'instar de l'art lui-même, le Klangforum Wien ne se conçoit que comme une manifestation - par définition très provisoire - au profit d'un monde meilleur. Lorsqu'ils entrent en scène, les musiciens de l'orchestre savent qu'ils n'y vont pour donner qu'une chose : tout. C'est l'assurance de ce savoir et le plaisir du jeu qui font de chaque concert du Klangforum un moment unique.



Sylvain Cambreling

Sylvain Cambreling wurde 1948 in Amiens, Frankreich geboren. Seine Ausbildung erhielt er am Pariser Konservatorium. 1971 wurde er als Posaunist für das Orchestre Symphonique und an die Opéra Nouveau Lyon verpflichtet; dort war er ab 1975 (bis 1981) stellvertretender Musikdirektor.

1976 holte ihn Pierre Boulez als ständigen Gastdirigenten des Ensemble intercontemporain nach Paris. Er debütierte 1977 an der Opéra mit *Les Contes d'Hoffmann*, gleichzeitig folgten Einladungen zum Festival dei due Mondi in Spoleto, Italien, Glyndebourne Festival und zu den Salzburger Festspielen. 1981 Generalmusikdirektor des Théâtre de la Monnaie, wo Sylvain

Cambreling während seiner zehnjährigen Tätigkeit 40 Neuinszenierungen musikalisch betreute. In dieser Zeit dirigierte er auch an der Pariser Oper, der Metropolitan Opera, der Mailänder Scala und der Wiener Staatsoper. Von September 1993 bis Juli 1997 war er Künstlerischer Intendant und Generalmusikdirektor der Oper Frankfurt.

Neben seiner Tätigkeit als Chefdirigent des SWR Symphonieorchesters (ab 1999) und Erster Gastdirigent des Klangforum Wien (ab 1997) sowie Chefdirigent des Yomiuri Nippon Symphony Orchestra (ab 2010) arbeitet er mit allen führenden Orchestern, so u.a. mit den Wiener und den Berliner Philharmonikern, dem Oslo Philharmonic Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, den Rundfunkorchestern in Stockholm, Kopenhagen, Hamburg, Köln und München. In Nordamerika leitete er das Cleveland Orchestra, Los Angeles Philharmonic, San Francisco und Montreal Symphony Orchestra. Derzeitige und künftige Engagements beinhalten die Zusammenarbeit mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, Münchener Philharmonikern, Wiener Symphonikern u.a.

Sylvain Cambreling verfügt über ein Repertoire, das sich vom Barock bis zur Neuen Musik erstreckt und mehr als 70 Opern sowie über 400 Konzertwerke umfasst. Bekannt ist er vor allem für seine ideenreiche Programmgestaltung und als ein überzeugender Anwalt zeitgenössischer Musik.

2009 bekam Sylvain Cambreling den „ECHO Klassik“ als Dirigent des Jahres für die Einspielung der Orchesterwerke Olivier Messiaens. Seit

vient le directeur musical du Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, où il a assuré pendant dix ans la création de quarante nouvelles productions. Il a également dirigé pendant ce temps-là à l'Opéra de Paris, au Metropolitan Opera, à la Scala de Milan et au Staatsoper de Vienne. De septembre 1993 à juillet 1997 il a été intendant et directeur musical de l'Opéra de Francfort.

À côté de son activité de directeur musical du SWR Symphonieorchester (depuis 1999) et de premier chef invité de Klangforum Wien (depuis 1997), ainsi que de directeur musical du Yomiuri Nippon Symphony Orchestra (depuis 2010), Cambreling travaille avec de nombreux orchestres importants, dont les Philharmoniques de Berlin et de Vienne, l'Oslo Philharmonic Orchestra, le BBC Symphony Orchestra, les orchestres des radios de Stockholm, Copenhague, Hambourg, Cologne et Munich. En Amérique du Nord, il a dirigé le Cleveland Orchestra, le Los Angeles Philharmonic, les orchestres symphoniques de San Francisco et Montréal. Parmi ses engagements actuels ou à venir figurent la collaboration avec le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin et les Philharmoniques de Munich et de Vienne.

Sylvain Cambreling maîtrise un répertoire qui s'étend de la musique baroque à la musique contemporaine, comprenant plus de 70 opéras et 400 œuvres de concert. Il est réputé pour sa conception inventive des programmes et comme un défenseur engagé du répertoire actuel.

En 2009 Sylvain Cambreling a reçu le prix ECHO Klassik comme chef de l'année pour son enregistrement des œuvres orchestrales d'Olivier Messiaen. Depuis 2002 il est professeur de direction d'orchestre à l'université Johannes Gutenberg de Mayence.

*Traduction française: Martin Kaltenecker
Deutsche Übersetzung: Monika Kalitzke
English translation: Christopher Roth*

Todas las biografías de los artistas en:
Toutes les biographies des artistes à
l'adresse suivante:
Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter:
All artist biographies at:
www.kairos-music.com

HÉCTOR PARRA

Hypermusic Prologue

A Projective opera in seven planes

Lisa Randall • Matthew Ritchie
Charlotte Ellett • James Bobby
Ensemble intercontemporain
IRCAM-Centre Pompidou**0013042KAI - 2CD BOX****JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ**

Conciertos

Alberto Rosado
Ernst Kovacic
Juan Carlos Garvayo
Deutsches Symphonie Orchester Berlin
Johannes Kalitzke**0013022KAI****MICHAEL JARRELL**

Cassandre

Astrid Bas
Susanna Mälkki
Ensemble intercontemporain
IRCAM-Centre Pompidou**0012912KAI****ELENA MENDOZA**

Nebelsplitter

ensemble recherche
Jürgen Ruck
ensemble mosaik
Aperto Piano Quartet**0012882KAI****JOSÉ M. SÁNCHEZ-VERDÚ**

AURA

Neue Vocalsolisten Stuttgart
Kammerensemble Neue Musik Berlin
Duo Alberdi & Aizpiolea
EXPERIMENTALSTUDIO des SWR
José M. Sánchez-Verdú**0013052KAI****ALBERTO POSADAS**

Liturgia fractal

Quatuor Diotima

0012932KAI**PHILIPPE MANOURY**Fragments pour un portrait
Partita IChristophe Desjardins
Susanna Mälkki
Ensemble intercontemporain
IRCAM-Centre Pompidou**0012922KAI****FRIEDRICH CERHA**

Spiegel-Monumentum-Momente

SWR-Sinfonieorchester
Baden-Baden und Freiburg
Sylvain Cambreling
ORF Radio-Symphonieorchester Wien
Dennis Russell Davis • F. Cerha**0013002KAI - 2CD BOX****BRUNO MANTOVANI**Le Sette Chiese
Streets
Eclair de LuneSusanna Mälkki
Ensemble intercontemporain
IRCAM-Centre Pompidou**0012722KAI**CD-Digipac by
Optimal media production GmbH
D-17207 Röbel/Müritz
<http://www.optimal-online.de>© & P 2010 KAIROS Music Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com**KAIROS**