



## GÉRARD GRISEY (1946–1998)

- 1 **Le Temps et l'Écume** (1988–89)  
für 4 Schlagzeuger, 2 Synthesizer und Kammerorchester 20:27  
Kompositionsauftrag: Radio France,  
UA 11.12.1989, Paris, Orchestre philharmonique de Radio France, Ltg David Robertson
- Les Chants de l'Amour** (1982–84)  
für 12 Stimmen und Tonband 35:23  
[Texte: Phonèmes, noms d'amants célèbres, différentes phrases amoureuses  
en 22 langues, extraits de *Rayuela* de Julio Cortázar]  
Band realisiert im Ircam, Assistenz Jean-Baptiste Barrière et Pierre-François Baisnée  
Kompositionsauftrag: Ministère de la Culture (France),  
UA 3.6.1985, Espace de projection de l'Ircam Paris, Schola Cantorum Stuttgart,  
Ltg Clytus Gottwald
- 2 I 8:19  
3 II (Ziffer 27) 7:24  
4 III (1 vor Ziffer 57) 5:06  
5 IV (Ziffer 79) 10:08  
6 V (2 nach Ziffer 115) 4:24
- TT:** 55:51
- 1 **Ensemble S · Paulo Alvares Benjamin Kobler** Synthesizer  
**WDR Sinfonieorchester Köln · Emilio Pomárico**
- 2-6 **SCHOLA HEIDELBERG · Walter Nußbaum**

## **SCHOLA HEIDELBERG**

Carola Keil, Margaret Hunter, Uta Krause	Sopran
Truike van der Poel, Barbara Ostertag, Julie Comparini	Alt
Joachim Buhmann, Sebastian Hübner, Tobias Schäfer	Tenor
Jörg Deutschewitz, Tobias Schlierf, Martin Backhaus	Bass
Roland Breitenfeld	Klangregie

## **Ensemble S**

Stephan Meier, Ron Colbers	Schlagzeug
Arnold Marinissen, Norbert Krämer	

## **WDR Sinfonieorchester Köln**

Diego Pagin, Naoko Ogihara	Violine
Sergej Khvorostukhin, Friedemann Rohwer	
Karlheinz Steeb, Katja Püschel	Viola
Oren Shevlin, Susanne Eychmüller	Violoncello
Christian Geldsetzer, Michael Peus	Kontrabass
Stefan Boots, Leonie Brockmann	Flöte/Piccolo
Manuel Bilz, Ionel Radonici	Oboe
Thorsten Johans, Rolf Ludwig	Klarinette
Wolfgang Raumann	Bassklarinette
Henrik Rabien, Martin Kevenhörster	Fagott
Stephan Krings	Kontrafagott
Andrew Joy, Joachim Pörtl	Horn
Jürgen Schild, Peter Roth	Trompete
Hendricus Ries, Frederik Deitz	Posaune

## Traumfabrik

Zahl und Drama

Martina Seeber

Kaum jemandem ist der Spagat zwischen Poesie und moderner Technik so müheles gelungen wie Gérard Grisey. Seine Reisen ins Innere des Klangs, wo sich wie in Zeitlupe überreiche harmonische Farbwelten öffnen, hätten nie stattgefunden, wenn ihm nicht die Mittel des elektronischen Studios zur Verfügung gestanden hätten. Sein Material war immer das Ergebnis akustischer Untersuchungen. Erst wenn die Obertonstruktur – in der Regel eines einzelnen Instrumentalklangs – analysiert war, konnte die Arbeit im Kosmos der Teiltöne beginnen. Dabei war der Mitbegründer der Spektralmusik ein ausgesprochener Instrumentalkomponist. Statt mit den errechneten Sinustönen zu arbeiten, setzte er nach wie vor auf das reiche Dispositiv der klassischen Klangkörper. In seinem Werkkatalog finden sich – abgesehen von der live-elektronisch simulierten Resonanz in *Prolog* für Viola - nur zwei Werke, in denen er die Mittel des Studios nicht nur zur Vorordnung seines Materials, sondern auch konkret zur Erzeugung und Transformation einsetzt. In dieser Hinsicht nehmen *Le Temps et l'Écume* und *Les Chants de l'Amour* Sonderstellungen ein. Als Sinnbild einer ebenso faszinierenden wie als bedrohlich empfundenen technischen Entwicklung verkörpert das Tonband in *Les chants de l'Amour* bisweilen sogar den Albtraum der Mensch gewordenen Maschine. Obwohl es das „Fruchtwasser“ bildet, in dessen Klangraum sich 12 Sänger und Sängerinnen bewegen, nimmt die Stimme der Maschine Einfluss

auf die dramatische Entwicklung:

„Diese Stimme, die nacheinander göttlich, monströs, bedrohend, verführend, Spiegel und Projektion aller Phantasmen der menschlichen Stimme ist, verdoppelt und multipliziert sich bis sie zur Stimme der Menge wird. Sie lernt zu atmen, zu singen, Gefühle zu zeigen, zu stammeln, bis sie 22 Sprachen spricht. Ihr Verhältnis zum Chor ist Verschmelzung, Autonomie, Dialog (im Mittelteil, wo die synthetische Stimme zum Echo der menschlichen Stimme wird), Kampf und Vereinnahmung. Äußerste Verführung: diese Stimme droht menschlicher zu sein als die Natur, bisweilen reiner und schmerzlicher... Der Chor singt ein letztes Wiegenlied, schläft ein und träumt, während das Monster schnarcht. Das Duo «I love you» löst eine danteske Vision der Menge der Liebenden aus: tausende von Stimmen rufen sich gegenseitig an, wirbeln herum, stürzen in die Tiefe.“<sup>41</sup>

Auf dem am Pariser Musikforschungszentrum IRCAM realisierten Tonband sind sowohl elektronisch bearbeitete Aufnahmen menschlicher Stimmen zu hören, als auch synthetisch generierte Stimmen, die mit dem damals neu entwickelten Programm „Chant“ erzeugt wurden. Den *Chants de l'Amour*, die „allen Liebenden der Welt gewidmet“ sind, liegt kein einheitlicher Text zugrunde. Vielmehr setzt sich das Material aus einer Fülle von Vokalen, Konsonanten, Phonemen, aber auch Klagelauten, Seufzern, Lachsalven, Namen berühmter Liebender bis hin zu Liebesbekenntnissen und Literaturzitaten zusammen. Mit der Länge der verwendeten Texte sinkt jedoch die Verständlichkeit, sodass zwar ein gestammeltes „I“ sehr prägnant und deutlich artikuliert zu hören

ist, Auszüge aus Julio Cortázers Roman *Rayuela* hingegen weitgehend von der klingenden Oberfläche verdeckt bleiben.

Sowohl die Form, als auch Klangfarben, Tonhöhen und Dauern der *Chants* sind sämtlich aus dem Satz „I love you“ abgeleitet, indem ihnen Grisey die Kontur der jeweils ersten beiden Formanten des Satzes zugrunde legt. Auch die insgesamt 28 Abschnitte folgen in ihrer atmenden Bewegung der Abfolge des decrescendierenden „I“, des crescendierenden „love“ und des statischen „you“. Deutlich verrät dieses hier nur angedeutete Übertragungsverfahren, wie eng Grisey das Verhältnis zwischen der sentimentalischen Botschaft des Liebeslieds und den kompositorischen Details definiert hat: „Die Musik befindet sich irgendwo am Kreuzungspunkt zwischen Delirium und Struktur, zwischen Zahl und Drama. Und ich persönlich bin auf der Suche nach diesem Gleichgewicht.“<sup>42</sup>

Themen wie die Vereinbarkeit von Technik und Gefühl oder - um weitere populäre Dualismen der Siebziger und Achtziger Jahre zu nennen- von „Mensch und Maschine“ oder „Natur und Technik“ - haben Gérard Griseys Schaffen grundlegend bestimmt. Auch sein Verständnis des Klangs als Lebewesen<sup>3</sup> und sein immer wieder erklärter Respekt vor der Natur des musikalischen Materials verraten den Einfluss der gesellschaftlichen Debatten der Zeit. Zwar betrachtete er sich nicht als Mitglied der ökologischen Bewegung, er bezeichnete sie jedoch ausdrücklich als einen seiner „Orientierungspunkte“<sup>44</sup> und übertrug die Idee des „sanften“ Umgangs mit Technologie auf die Arbeit des Komponisten. Die Mittel der Studioteknik gaben ihm die Möglichkeit, die natürlichen Er-

scheinungsformen gegebener, akustischer Phänomene musikalisch abzubilden. Indem die naturgegebene Frequenzzusammensetzung eines Ausgangsklangs den Tonhöhenvorrat einer gesamten Komposition bestimmt, ist nicht nur die Einheit des Materials garantiert – sie legitimiert zugleich die künstlerischen Entscheidungen vor dem Hintergrund eines ökologischen Denkens. Dass Grisey anschließend jedoch nur äußerst selten mit Sinustönen arbeitet, wie in den elektronischen Stimmen der vorliegende Werke, ist nach wissenschaftlichen Kriterien durchaus anfechtbar. Schließlich sind die von ihm verwendeten Instrumentalklänge - etwa einer Klarinette - wiederum aus einer Fülle von Teiltönen zusammengesetzt und bereichern das zu Grunde liegende Spektrum um neue, zunächst nicht vorgesehene Farben.

Der Einfluss wissenschaftlicher Modelle auf Griseys Arbeit beginnt mit dem konkreten Analysevorgang und erstreckt sich bis in die Bereiche der Metapher. Bisweilen spielt aber auch die Forschung selbst dem Komponisten die geeigneten Metaphern zu, wie etwa die Vorstellung des „Schaums auf den Wellen der Raumzeit“, auf den der Titel von *Le Temps et l'Écume* (Die Zeit und der Schaum) anspielt. Die Konzeption dieses Werks, in dem Grisey zum ersten Mal mit unterschiedlichen Zeitmaßstäben arbeitet, ist von der Idee der Relativität der Zeit bestimmt. Bislang hatte er ausschließlich mit langsamen Zeitskalen und zeitlupeartigen Effekten gearbeitet, um die Aufmerksamkeit auf die Details im Inneren der Klangstrukturen zu lenken. In *Le Temps et l'Écume* führt er die Hörer sukzessive durch drei unterschiedliche Zeitskalen: die Wahrnehmungszeit des Menschen,

die Zeit der Vögel, die aus der menschlichen Perspektive als schnell und gestauch empfunden wird und schließlich die langsame Zeit der Wale. In diese drei Möglichkeiten der Zeitwahrnehmung wird ein und dasselbe Material projiziert, das – isoliert betrachtet – aus „fast nichts“ besteht. Das aus einem diskontinuierlich pulsierenden Geräusch und einem zeitlich ausgedehnten Klang zusammengesetzte Objekt tritt in der Menschenzeit insgesamt 13 Mal in Erscheinung. In der, im chronometrischen Vergleich länger andauernden, Walzeit ist es hingegen – wie in Zeitlupe – nur ein einziges Mal zu hören. Dazwischen liegt die nur eine halbe Minute währende Vogelzeit, in der sich die kurze Geste zu hohen, kristallinen Klängen zusammenzieht. Die Schematisierung dieser Vorgänge setzt sich allerdings darüber hinweg, dass Grisey selbst sein Material nie als isolierte Objekt betrachtete, sondern immer nur als sich unablässig verändernde Momente eines Prozesses: „Das Klangobjekt ist nichts weiter als ein zusammengezogener Prozess, während der Prozess nur ein gedehntes Klangobjekt ist“<sup>5</sup>.

Um diese Transformationsprozesse zu gestalten, bedient sich er sich seines Instrumentariums wie einer Palette von Klangfarben und Gesten. Nur selten komponiert er gestalthafte Melodien wie die an seinen Lehrer Messiaen erinnernden Vogelstimmen, die nach der Hälfte des Stücks über den Farbharmonien aufsteigen. Auch die Klänge der beiden Synthesizer erfüllen eine ähnlich unselbständige Funktion wie die akustischen Instrumente. Auch sie sind nicht mehr als klangfarbliche und motorische Zellen innerhalb der zyklisch heranrollenden und verebbenden Klangfluten. Möglicher-

weise ist ihre Bedeutung in ihrer Zeichenhaftigkeit als Klangchiffren der technischen Innovation und des Science-Fiction-Kinos begründet. Es wäre nicht ungewöhnlich, wenn sich Gérard Grisey in *Le Temps et l'Écume* der Synthesizer bedienen würde, um die astrophysikalische Metapher des Raumzeitschaums akustisch zu illustrieren. Auch im zur selben Zeit entstandenen *Le noir de l'étoile* bediente er sich ähnlich expliziter Ausdrucksmittel, indem er die Radiowellen von Pulsaren live in rhythmische Signale übertragen ließ. Dabei war er sich durchaus bewusst, dass er die Wissenschaft als Projektionsfläche seiner künstlerischen Imagination nutzte. So bekannte er im Hinblick auf die in Musik übersetzten, menschlichen und tierischen Varianten der Zeitwahrnehmung in *Le Temps et l'Écume*: „Zweifellos wird die Realisierung der Intention nicht immer ganz angemessen sein wie auch die Realität dem Traum nicht entsprechen kann. Aber sind es nicht gerade unsere menschliche Schwäche und Unbeholfenheit angesichts eines großen Vorhabens, die das entstehen lassen, was wir Schönheit nennen?“

- <sup>1</sup> Gérard Grisey, Werkkommentar, Programmheft der Uraufführung, 3.6.1985, Centre Georges Pompidou, Paris.
- <sup>2</sup> Gérard Grisey, Andras Davin in: La genèse d'une œuvre, Video, IRCAM, zit. nach: Bruno Bossis, Les Chants de l'Amour in: Le temps de l'écoute, Hg. Danielle Cohen-Levinas, Paris 2004, 267
- <sup>3</sup> Gérard Grisey, Zur Entstehung des Klangs, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, 1978, 75
- <sup>4</sup> Gérard Grisey, zit. nach Peter Niklas Wilson, Unterwegs zu einer „Ökologie der Klänge“ in Melos, 2/1998, 41
- <sup>5</sup> Gérard Grisey, La musique, le devenir des sons, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, 1982, 21

207<sup>a</sup>

55

1  
Soprani 2  
3

1  
Contralti 2  
3

1  
Tenori 2  
3

*mf* Texte Texte Texte Texte belle pense l'âme *mf* l'âme délicate

*mf* Texte Texte Texte Texte Texte Texte

*mf* Texte Texte Texte Texte Texte Texte

*mf* tan tan tan tan belle vous l'âme *mf* l'âme délicate

*mf* tan tan tan tan tan tan

*mf* tan tan tan tan tan tan

*ppp*  
*mp* à pour voir à l'adieu !

*mf* à pour voir l'âme de...  
*mf* vous pour voir l'âme de... (franc)



## Gérard Grisey

*Le Temps et l' cume* (Die Zeit und der Schaum)

Für vier Schlagzeuger, zwei Computersynthesizer  
und Kammerorchester

Der Grund meiner, zu Recht oder zu Unrecht sogenannten „Spektralrecherche“ ist die Unmöglichkeit, eine Erweiterung der Zeit zu komponieren ohne gleichzeitig auch das harmonische Feld, wo der Akkord zum Spektrum wird, sowie die Tiefe dieses Feldes zu erweitern. (Die Höhe wird nicht mehr durch ein Instrument koloriert, sondern das imaginäre Instrument, das Instrumentalspektrum, sorgt für die notwendige Höhe und bestimmt gleichzeitig die Farbe und deren Stellenwert in der Skala der dynamischen Töne).

Die zweidimensionale Orchestrierung wird aufgegeben und der Raum als Bestandteil der durch das Orchester Debussys initiierten Klangwelt beginnt sich schließlich zu entwickeln, und zwar ohne irgendwelche theatralischen Effekte oder kompositorische Kunstgriffe wie Trompeten in den Kulissen oder ein Hornecho.

Ich habe mir nie die Frage gestellt, wohin eine noch über dieses Maß hinausgehende Erweiterung der Musik führen würde – wahrscheinlich zu einem leeren Raum, oder zumindest fast.

Seit *Epilog* und *Talea* gibt es ein Thema, das mich sehr beschäftigt: Beschleunigung.

Kann man einen Prozess beschleunigen, ohne zu einer Musik der Gestik zurück zu kommen?

Wie Conlon Nancarrow uns in seinen Studien für

mechanisches Klavier demonstrierte, kann man so weit beschleunigen, bis man die Geschwindigkeit der menschlichen Sprache überwindet.

Aber ist das ohne mechanische oder elektrische Mittel möglich?

Auf struktureller Ebene navigiert *Le Temps et l'Écume* zwischen der Musik der Wale, jener der Menschen und jener der Insekten. Dieser gleiche Gestus (Rhythmus-Geräusch / gehaltener Ton-Spektralklang) wurde in relative Zeiten aufgespalten und dadurch so voneinander entfernt, dass eine Zelle von einer Sekunde zu einem formalen Prozess werden kann, der sich fast über die gesamte Dauer des Werkes erstreckt.

Jede Kombination zwischen diesen Zeiten ist möglich, allerdings bleiben Zweifel bezüglich der Wahrnehmung derselben bestehen.

Das ist die Frage, welche *Le Temps et l'Ecume* aufwirft, jene Frage, die mir das Werk stellt.

Sicherlich gibt es auch hier wieder ein leichtes Ungleichgewicht zwischen der Absicht und deren Ausführung, zwischen dem Traum und der Realität.

Aber sind es nicht gerade unsere menschliche Schwäche und Unbeholfenheit angesichts eines großen Vorhabens, die das entstehen lassen, was wir Schönheit nennen?

## Gérard Grisey

### *Les Chants de l'Amour*

Kürzlich stellte man mir bei einem Gespräch die Frage: Warum Liebeslieder? Ich wusste nicht, was ich antworten sollte, denn ein Liebeslied ist, ganz wie ein Liebesgedicht, ein schwieriges Genre – und es ist noch schwieriger, darüber zu sprechen. Ist es denn überhaupt ein Genre? Gibt es überhaupt noch Gemeinsamkeiten zwischen dem Übermaß von zwölf menschlichen Stimmen, kontrastiert von der synthetischen Stimme des Computers und den Liebesliedern eines Schubert oder Schumann? Obwohl Romantik ja nun wieder sehr modern ist, möchte ich über die Entstehung und die persönlichen und knisternden Anekdoten zu dem Werk hinweggehen und einfach nur über das formale Konzept des Stücks sprechen.

Gleich vorweg eine Bemerkung – die Musik hat mit der Liebe zumindest eine Tatsache gemein: Der Mensch entdeckt und erfährt über sie die Zeit.

Der erste Entwurf zu den *Chants de l'Amour* und ihre tatsächliche Formgebung stammt aus dem Sommer 1981. Damals konzipierte ich die Idee großer Vokalpolyphonien, die von einem mächtigen Grundakkord getragen und unterstützt werden sollten.

Das Programm „Chant“\*, das von Xavier Rodet und Yves Potard im Ircam konzipiert worden war und von dem ich einige Beispiele gehört hatte, erschien mir sofort als das passende Instrument zur Umsetzung der Continuo- Stimme und der pulsierenden Atembewegungen – fast wie ein echtes Fruchtwasser menschlicher Stimmen.

Allerdings sollte auch auf einige andere Vokalbeispiele verwiesen werden, denen dieses Stück viel verdankt: Vorbild für die Klarheit der Strukturen waren Johannes Ockeghem und Guillaume Dufay, die Inspiration zu den Polyphonien stammt von den Pygm en (besonders von jenen aus dem Wald von Ituri), andere Anst e e kamen von den Brüdern Dagar, mit denen ich das Glück hatte, bei meinem Aufenthalt in Berlin im Frühjahr 1981 zusammen zu wohnen. (Die synthetische Stimme, die den Bezugspunkt für die Sänger darstellt, spielt de facto sehr oft eine ähnliche Rolle wie die Tampura in der indischen Musik).

Zu Beginn der „Liebeslieder“ stand kein bestimmter Text, sondern vielmehr phonetisches Material, das folgende Elemente enthält:

1. Eine Einführung mit der Widmung des Stücks in zehn verschiedenen Sprachen: „Liebeslieder, gewidmet allen Liebenden dieser Erde“.
2. Die verschiedenen Vokale des Satzes „I love you“. Das ergibt sechzehn verschiedene Vokale (a,  , ae, i, e, y, etc.) für die Sänger und in etwa hundert Vokale für die synthetisierte Stimme.
3. Nach und nach tauchen verschiedene Konsonanten in dem Stück auf. Diese werden nur von den Sängern ausgeführt, denn die Synthetisierungsmodelle für Konsonanten existierten zur Zeit der Entstehung dieses Stückes noch nicht.
4. Die Namen berühmter Liebender: Tristan, Isolde, Orfeus, Eurydike, Don Quichotte, Dulcinea, Romeo, Julia, etc.
5. Die Gesänge rund um das Wort „Liebe“ wurden in französisch, englisch, deutsch und un-

garisch verfasst – hauptsächlich aufgrund des Klangs dieser Sprachen.

6. Einwürfe, Seufzer, Auflachen, Keuchen, verschiedene Worte und Satzketten wurden hauptsächlich aufgrund ihrer erotischen Komponente eingefügt.
7. Die Begriffe „Ich liebe dich“, „Liebende“, „Liebe“ wurden in 22 verschiedenen Sprachen aufgenommen (mit 12 Frauen- und 10 Männerstimmen). Diese Aufnahmen bilden das phonetische Material für die Menge. Es wurde dann im Computer weiter bearbeitet.
8. Ein Auszug aus „Himmel und Hölle“ („Rayuela“) von Julio Cortázar.
9. Der Satz „I love you“ ist die formale und formantische Grundlage des gesamten Stücks. Die jeweilige Form, Dauer und Frequenzen der Liebeslieder sind zur Gänze aus der formantischen Form von „I love you“ abgeleitet, wobei allerdings nur die beiden ersten Formanten berücksichtigt werden.

Insgesamt besteht das Stück somit aus 28 Abschnitten, die leicht erkennbar sind, weil jeder aus der gleichen Atmungsstruktur aufgebaut ist:

1. Ein dynamischer Anstieg, Vorbereitung zum Ausstoßen des „I“
2. Ein dynamischer Abstieg in Form des Klangkörpers „love“
3. Statischer Zustand, in dem Geräusche und Sprache auftreten, Überleitung zum Ausklingen mit „you“

In jedem Abschnitt sind folgende Elemente zu finden:

- Ein zentraler oder formantischer Vokal,
- Zwei Hauptfrequenzen, die von den beiden Formanten des gleichen Vokals bestimmt sind,
- Zwei grundlegende Längen sowie ein vokaler und rhythmischer Ambitus, der ebenfalls von diesem Vokal bestimmt wird.

Die Liebeslieder sind in den Harmonien der sieben Grundakkorde und der zwei Nebenakkorde komponiert. Diese Grundakkorde stehen in einer harmonischen Beziehung zueinander (wobei diese aus praktischen Gründen temperiert sind) und drücken die Harmonien 17, 15, 13, 11, 9, 7 und 5 als erfundenen Hyperakkord von 5,76 Hertz aus.

Was das Material betrifft, so besteht dieses aus sieben Arten von Klängen, die von der Polyphonie über verschiedene Vokalstile (syllabisch, litaneiarig, etc.) bis zur Homophonie reichen. Diese Arten von Klängen sind sowohl in der Phase 1, 2 als auch 3 jedes Abschnitts zu finden, sodass jeder Klang durch eine fortschreitende Kreisbewegung nach und nach in jeder dieser Phasen auftaucht. Außerdem ist das Material fließend: So ist in der Abfolge A A' A'' B B' B'' C C' C'' die Art des Klanges B nur eine Zwischenstufe zwischen A und C, A'' ist eine Version von A, die B sehr ähnlich ist, welches wiederum bereits Elemente von B enthält. B' ist eine Version von B, die schon in Richtung C geht, usw. Manche Abwandlungen erwiesen sich im Übrigen als undurchführbar und gegen Ende des Stückes werden die Übergänge zwischen den verschiedenen Arten von Klängen ganz bewusst

viel abrupter. Auch innerhalb der verschiedenen Abschnitte ist eine fließende Bewegung festzustellen, weil das Material in den aufeinander folgenden Stadien und verschiedenen Situationen nach und nach auftaucht. Zusammenfassend kann man festhalten, dass die Inszenierung des Materials, seine Dauer und seine Abwandlung wichtiger sind als das Material an sich. Der Weg ist wichtiger als der, der ihn beschreitet.

Der elektronische Teil der Liebeslieder hat hauptsächlich zwei Quellen – die von dem Programm „Chant“ synthetisierte Stimme und die Aufnahmen der sprechenden Stimmen, die digitalisiert und vom Computer weiter verarbeitet werden, meist über eine Serie von Filtern.

„Chant“ ermöglicht sowohl eine reine Synthese (durch Formanten) als auch eine Umwandlung der konkreten Klänge durch Filter. Somit wird mit dem Programm „Chant“ eine sehr breite Palette von Klängen abgedeckt, von der Simulation des Klangs von Stimmen oder Instrumenten bis zu abstrakten Klängen, je nach Wunsch des Komponisten.

Berkeley, April 1985



## **Dream Factory**

Number and Drama

**Martina Seeber**

Hardly anyone has managed the balancing act between poetry and modern technology as effortlessly as Gérard Grisey. His voyages into the interior of sound, where lavishly harmonious worlds of colour open as in a time loop, could never have occurred had he not had the means available in an electronic studio. His material springs always from acoustic investigations. The harmonic structure – usually a single instrumental sound – had first to be analyzed, before the work on the cosmos of partial tones could begin. At the same time, Grisey, co-founder of spectral music, has been a noted composer of instrumental music. Rather than working with sinus tone computation, he continues to use the rich apparatus of the classical ensemble. In the catalogue of his works – apart from the live electronic simulated resonances in *Prolog for viola* – only two works can be found in which he uses the studio not just for preliminary arrangement of his material, but also for its concrete creation and transformation. In this respect *Le temps et l'écume* and *Les Chants de l'Amour* have a special status. As an image of a technical development perceived as equally fascinating and threatening, the audiotape in *Les chants de l'Amour* sometimes even embodies the nightmare of “person become machine.” Although it serves as the “amniotic fluid” of the tonal space in which 12 male and two female singers move, the voice of the machine influences the dramatic development: “This voice, which is in succession the sublime,

monstrous, threatening, and seductive mirror and projection of all phantasms of the human voice, duplicates and multiplies itself until it is the voice of the mass. It learns to breathe, to sing, to show feelings, to stammer, until it speaks 22 languages. Its relation to the chorus is absorption, autonomy, dialogue (in the central section, where the synthesized voice is the echo of the human voice), struggle and monopolization. The ultimate seduction: this voice threatens to be more human than nature, purer and more poignant sometimes..... The choir sings a last lullaby, sleeps and dreams, while the monster snores. The duo “I love you” provokes a Dante-esque vision of the mass of the loving, thousands of voices call to one another, whirl around, plunge in to the deep.”

On the audiotape created at the Paris music research centre IRCAM one can hear both electronically processed recordings of the human voice, and also synthetically generated voices which were created with the then newly developed programme “Chant.” There is no standard text underlying Chants de l'Amour, which is “dedicated to all the world's lovers”. Rather, the material is composed of an abundance of vowels, consonants and phonemes, but also dirge-like sounds, sighs, guffaws of laughter, names of famous lovers, and on to declarations of love and quotes from literature. However the comprehensibility of the texts used declines with their length, so that a stuttered “I” is heard very concisely and clearly articulated, while excerpts from Julio Cortázar's novel *Rayuela* remain largely covered over by the melodic surface. The form as well as the tonal colours, the pitches and the duration of *Chants* are

all derived from the sentence “I love you”, in that Grisey bases each of them on the contours of the first two formants of the sentence. The entire 28 sections also progressively follow in the breath of their movements the de-crescendo of the “I”, the crescendo of “love” and the static “you.” What is clearly revealed, in what here is only suggested of his methods of transference, is how closely Grisey has defined the relation between the sentimental message of the love song and the compositional details: “The music is located somewhere at the cross-over point between delirium and structure, between number and drama. And I personally am looking for this balance.”

Themes such as the compatibility of technology and feelings or – to mention the much more popular dualism of the 60s and 70s – of “men and machine” or “nature and technology” – have fundamentally defined Gérard Grisey’s creative works. His understanding of sound as a living creature and his repeatedly expressed respect for the nature of musical material reveal the influence of the debates in the society of the time. Although he doesn’t view himself as a member of the environmental movement, he expressly describes it as one of his “points of orientation” and has carried over the idea of a “gentle” handling of technology to the work of the composer. The means available in studio technology gave him the possibility to reproduce musically the natural manifestations of given acoustic phenomena. In that the naturally given configuration of frequencies in an output of sound defines the reservoir of pitches of the entire composition, not only the unity of the material is guaranteed – it also legitimates at the same time

the artistic choices in relation to environmental thinking. That Grisey subsequently however only very seldom worked with sinus tones, as in the electronic voices of the two works presented, is certainly debatable according to scholarly criteria. Ultimately, the instrumental sounds which he used – such as a clarinet – are in turn made up of a multiplicity of partial tones and enrich the basic spectrum with new, initially unforeseen colours.

The influence of scientific models on Grisey’s work begins with the concrete analysis of methods and extends into the area of metaphor. But sometimes the analysis itself provides the composer with the appropriate metaphor, such as the image of the “foam on the waves of space-time”, which the title of *Le temps et l’écume* (Time and Foam) alludes to. The conception behind this work, in which Grisey works for the first time with various time scales, is determined by the idea of the relativity of time. Up to now he has worked exclusively with slow time scales and time-loop type effects, to draw attention to the details in the interior of the structures of sound. In *Le temps et l’écume* he leads the listener successively through three different time scales: the human perception of time, the time of birds, which from the human perspective is fast and compressed, and finally the slow time of whales. In these three possibilities of perceiving time, one and the same material is projected, which – viewed in isolation – is made up of almost nothing. The object made up of a discontinuously pulsing noise and a temporally elongated sound appears altogether 13 times in human time. In the, in terms of comparative duration, longer lasting whale time on the other hand

– as in a time loop – it is heard only once. Between those lies bird time lasting only half a minute, in which the brief gesture concentrates into high crystalline sounds.

Beyond the schematization of these sequences it must however be said that Grisey never himself viewed his material as an isolated object, but always as a ceaselessly changing moment in a process: “The sound object is nothing more than a concentrated process, while the process is only an extended sound object.”

To create this process of transformation, he used his instruments like a palette of sound colours and gestures. He only seldom composed definitively formed melodies such as those reminiscent of his teacher Messiaen’s bird sounds, which in the second half of the piece ascend over the colour harmonies. And the sounds of the two synthesizers fill a similar dependent function as the acoustic instruments. They also are nothing more than sound-colour and motor cells within the cycle of

rolling and ebbing floods of sound. Perhaps their significance is founded on their symbolic quality as sound ciphers of technical innovation and science fiction film. There would be nothing exceptional about Gérard Grisey using, in *Le temps et l'écume*, the synthesizer to illustrate acoustically the astro-physical metaphor of space-time-foam. In *Le noir de l'étoile* which was composed during the same period he uses similar explicit means of expression, in that he had the radio waves of pulsars transmitted live as rhythmic signals. He was fully aware that in doing so he used science as the screen of his creative imagination. Thus he avowed the human and animal variations in perceptions of time as translated into music in *Le temps et l'écume*: “Without a doubt, the realisation of the intention is not always adequate, just as reality can't correspond to the dream. But isn't it precisely our human weakness and ineptness in the face of a great intention which allow that to be created which we call beauty?”

5'41"

2

1 non fegalo, Respirossimo  
2 non fegalo, Respirossimo  
3 grande in d'andante in d'andante  
(a disparte) (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (j) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t) (u) (v) (w) (x) (y) (z) (aa) (ab) (ac) (ad) (ae) (af) (ag) (ah) (ai) (aj) (ak) (al) (am) (an) (ao) (ap) (aq) (ar) (as) (at) (au) (av) (aw) (ax) (ay) (az) (ba) (bb) (bc) (bd) (be) (bf) (bg) (bh) (bi) (bj) (bk) (bl) (bm) (bn) (bo) (bp) (bq) (br) (bs) (bt) (bu) (bv) (bw) (bx) (by) (bz) (ca) (cb) (cc) (cd) (ce) (cf) (cg) (ch) (ci) (cj) (ck) (cl) (cm) (cn) (co) (cp) (cq) (cr) (cs) (ct) (cu) (cv) (cw) (cx) (cy) (cz) (da) (db) (dc) (dd) (de) (df) (dg) (dh) (di) (dj) (dk) (dl) (dm) (dn) (do) (dp) (dq) (dr) (ds) (dt) (du) (dv) (dw) (dx) (dy) (dz) (ea) (eb) (ec) (ed) (ee) (ef) (eg) (eh) (ei) (ej) (ek) (el) (em) (en) (eo) (ep) (eq) (er) (es) (et) (eu) (ev) (ew) (ex) (ey) (ez) (fa) (fb) (fc) (fd) (fe) (ff) (fg) (fh) (fi) (fj) (fk) (fl) (fm) (fn) (fo) (fp) (fq) (fr) (fs) (ft) (fu) (fv) (fw) (fx) (fy) (fz) (ga) (gb) (gc) (gd) (ge) (gf) (gg) (gh) (gi) (gj) (gk) (gl) (gm) (gn) (go) (gp) (gq) (gr) (gs) (gt) (gu) (gv) (gw) (gx) (gy) (gz) (ha) (hb) (hc) (hd) (he) (hf) (hg) (hh) (hi) (hj) (hk) (hl) (hm) (hn) (ho) (hp) (hq) (hr) (hs) (ht) (hu) (hv) (hw) (hx) (hy) (hz) (ia) (ib) (ic) (id) (ie) (if) (ig) (ih) (ii) (ij) (ik) (il) (im) (in) (io) (ip) (iq) (ir) (is) (it) (iu) (iv) (iw) (ix) (iy) (iz) (ja) (jb) (jc) (jd) (je) (jf) (jg) (jh) (ji) (jj) (jk) (jl) (jm) (jn) (jo) (jp) (jq) (jr) (js) (jt) (ju) (jv) (jw) (jx) (jy) (jz) (ka) (kb) (kc) (kd) (ke) (kf) (kg) (kh) (ki) (kj) (kk) (kl) (km) (kn) (ko) (kp) (kq) (kr) (ks) (kt) (ku) (kv) (kw) (kx) (ky) (kz) (la) (lb) (lc) (ld) (le) (lf) (lg) (lh) (li) (lj) (lk) (ll) (lm) (ln) (lo) (lp) (lq) (lr) (ls) (lt) (lu) (lv) (lw) (lx) (ly) (lz) (ma) (mb) (mc) (md) (me) (mf) (mg) (mh) (mi) (mj) (mk) (ml) (mm) (mn) (mo) (mp) (mq) (mr) (ms) (mt) (mu) (mv) (mw) (mx) (my) (mz) (na) (nb) (nc) (nd) (ne) (nf) (ng) (nh) (ni) (nj) (nk) (nl) (nm) (nn) (no) (np) (nq) (nr) (ns) (nt) (nu) (nv) (nw) (nx) (ny) (nz) (oa) (ob) (oc) (od) (oe) (of) (og) (oh) (oi) (oj) (ok) (ol) (om) (on) (oo) (op) (oq) (or) (os) (ot) (ou) (ov) (ow) (ox) (oy) (oz) (pa) (pb) (pc) (pd) (pe) (pf) (pg) (ph) (pi) (pj) (pk) (pl) (pm) (pn) (po) (pp) (pq) (pr) (ps) (pt) (pu) (pv) (pw) (px) (py) (pz) (qa) (qb) (qc) (qd) (qe) (qf) (qg) (qh) (qi) (qj) (qk) (ql) (qm) (qn) (qo) (qp) (qq) (qr) (qs) (qt) (qu) (qv) (qw) (qx) (qy) (qz) (ra) (rb) (rc) (rd) (re) (rf) (rg) (rh) (ri) (rj) (rk) (rl) (rm) (rn) (ro) (rp) (rq) (rr) (rs) (rt) (ru) (rv) (rw) (rx) (ry) (rz) (sa) (sb) (sc) (sd) (se) (sf) (sg) (sh) (si) (sj) (sk) (sl) (sm) (sn) (so) (sp) (sq) (sr) (ss) (st) (su) (sv) (sw) (sx) (sy) (sz) (ta) (tb) (tc) (td) (te) (tf) (tg) (th) (ti) (tj) (tk) (tl) (tm) (tn) (to) (tp) (tq) (tr) (ts) (tt) (tu) (tv) (tw) (tx) (ty) (tz) (ua) (ub) (uc) (ud) (ue) (uf) (ug) (uh) (ui) (uj) (uk) (ul) (um) (un) (uo) (up) (uq) (ur) (us) (ut) (uu) (uv) (uw) (ux) (uy) (uz) (va) (vb) (vc) (vd) (ve) (vf) (vg) (vh) (vi) (vj) (vk) (vl) (vm) (vn) (vo) (vp) (vq) (vr) (vs) (vt) (vu) (vv) (vw) (vx) (vy) (vz) (wa) (wb) (wc) (wd) (we) (wf) (wg) (wh) (wi) (wj) (wk) (wl) (wm) (wn) (wo) (wp) (wq) (wr) (ws) (wt) (wu) (wv) (ww) (wx) (wy) (wz) (xa) (xb) (xc) (xd) (xe) (xf) (xg) (xh) (xi) (xj) (xk) (xl) (xm) (xn) (xo) (xp) (xq) (xr) (xs) (xt) (xu) (xv) (xw) (xx) (xy) (xz) (ya) (yb) (yc) (yd) (ye) (yf) (yg) (yh) (yi) (yj) (yk) (yl) (ym) (yn) (yo) (yp) (yq) (yr) (ys) (yt) (yu) (yv) (yw) (yx) (yy) (yz) (za) (zb) (zc) (zd) (ze) (zf) (zg) (zh) (zi) (zj) (zk) (zl) (zm) (zn) (zo) (zp) (zq) (zr) (zs) (zt) (zu) (zv) (zw) (zx) (zy) (zz)

1 non fegalo, Respirossimo  
2 ve d[ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]  
3 f d b b e g l n d l b e g l d l l e

1 non fegalo, Respirossimo  
2 fegallissime  
3 p mf f

1 ma no troppo  
2 n | (l) (b) (n) n | (m) (d) (l) (b) f n | (m) (d) (l) (b) (h)

Op.  
57

*plus en plus sonores*

Soprani

1 *h*

2 *h* *ff* *rire éclatant et ascendant*

3 *mf* *h* *ha* *h* *ha* *h* *h* *ff* *éclats de rire*

1 *f* *h* *ff* *tutti ♀*

Contralti

1 *mf* *ha ha ha ha ha h* *f* *ff* *rites de plus en plus sonores*

2 *ha ha h* *f* *ff* *Le plus sonore et le plus dense possible.*

3 *6''* *minimum*

Les Chants de l'Amour, p. 46 © Ricordi, Milan

## Gérard Grisey

### *Le Temps et l'Écume*

Pour quatre percussions, deux synthétiseurs numériques et orchestre de chambre

Ma recherche dite à tort ou à raison « spectrale » est motivée par l'impossibilité de composer un temps dilaté sans élargir à la fois le champ harmonique (l'accord devient spectre) et la profondeur de ce champ (la hauteur n'est plus colorée par l'instrument, c'est l'instrument imaginaire – le spectre instrumenté – qui rend la hauteur nécessaire et fixe à la fois sa couleur et son rang dans l'échelle des dynamiques).

L'orchestration à deux dimensions est abolie et l'espace comme constituant du timbre annoncé par l'orchestre de Debussy est enfin possible sans effets théâtraux ni artifices d'écriture tels les trompettes en coulisse ou les cors en écho !

Je ne me suis jamais posé la question de savoir ce que deviendrait une musique dilatée encore davantage (le vide sans doute ou presque . . .).

Par contre, depuis Epilogue et Talea, je suis fort préoccupé par accélération.

Peut-on accélérer un processus sans revenir à une musique gestuelle ?

Comme l'a tenté et réussi Conlon Nancarrow dans ses études pour piano mécanique on peut accélérer jusqu'à dépasser la vitesse du langage humain.

Mais est-ce possible sans moyens mécaniques ou électriques ?

Schématiquement, *Le Temps et l'Écume* navigue entre la musique des baleines, celle des hommes et celle des insectes. Le même geste (rythme-bruit / son tenu-spectre) est passé au crible de ces temps relatifs et si éloignés l'un de l'autre qu'une cellule d'une seconde peut devenir un processus formel qui recouvre presque la durée totale de l'œuvre.

Toute combinatoire entre ces temps est possible, mais le doute subsiste quant à la perception qu'on peut en avoir.

C'est la question que pose et que me pose *Le Temps et l'Écume*.

Il y aura sans doute une fois de plus une légère inadéquation entre l'intention et la réalisation, entre le rêve et la réalité.

Mais n'est-ce pas cette fragilité humaine et cette gaucherie devant un trop vaste projet qui laissent subsister un oeu de ce qu'il est convenu d'appeler la beauté ?

## Gérard Grisey

### *Les Chants de l'Amour*

Lors d'un entretien récent, on m'a posé cette question : « Pourquoi des chants d'amour ? » Je n'ai pas su répondre, car si le chant d'amour, comme le poème d'amour, est un genre difficile, il est encore plus difficile d'en parler. D'ailleurs, est-ce un genre ? Y a-t-il encore quelques points communs entre la démesure de douze voix humaines confrontées à la voix synthétique de l'ordinateur et le *Liebeslied* d'un Schubert ou d'un Schumann ? Bien que le néo-romantisme soit à la mode, j'éviterai l'exégèse et les anecdotes subjectives ou croustillantes pour ne parler que du concept formel de cette pièce.

Aparavant et pour réponse : la Musique a au moins ceci de commun avec l'Amour que l'être humain y découvre et y apprend le Temps.

La première esquisse des *Chants de l'Amour*, en réalité la mise en place formelle, date de l'été 1981. Je conçus alors l'idée de grandes polyphonies vocales enveloppées et soutenues par un fondamental puissant.

Le programme « Chant »\*, conçu par Xavier Rodet et Yves Potard à l'Ircam, dont j'avais alors entendu quelques exemples, m'apparut immédiatement comme l'instrument adéquat pour réaliser cette voix continue et ces pulsations respiratoires, véritable liquide amniotique des voix humaines.

Pour mémoire, voici d'autres exemples vocaux auxquels cette pièce doit beaucoup : Johannes Ockeghem et Guillaume Dufay pour la rigueur des structures, les Pygmées (principalement ceux de la forêt de Lituri) pour les polyphonies, et les frères

Dagar avec lesquels j'ai eu la chance de cohabiter pendant mon séjour à Berlin au printemps 1981. (La voix synthétique, point de référence des chanteurs, joue en effet fréquemment un rôle similaire à celui de la *tampura* dans la musique indienne.)

A l'origine des *Chants de l'Amour*, il n'y a aucun texte particulier mais bien plutôt un matériau phonétique ainsi constitué :

1. Une introduction contenant la dédicace de la pièce en dix langues différentes : « Chants d'Amour dédiés à tous les amants de la Terre ».
2. Les différentes voyelles contenues dans la phrase « I love you ». Ainsi seize voyelles différentes (a, a, ae, i, e, y, etc.) pour les chanteurs et une centaine de voyelles pour la voix synthétisée.
3. Différentes consonnes apparaissant progressivement au cours de la pièce. Elles sont confiées aux chanteurs seuls, car les modèles de synthèse de consonnes n'étaient pas au point au moment de la réalisation de cette pièce.
4. Les noms d'amants et amantes célèbres : Tristan, Isolde, Orfeo, Euridice, Don Quichotte, Dulcinea, Roméo, Gullietta, etc.
5. Ces litanies autour du mot amour, composées en français, anglais, allemand et hongrois, principalement pour leur sonorités.
6. Des interjections, soupirs, éclats de rire, halètements, gémissements, mots divers et brides de phrases, principalement pour leur caractère érotique.
7. « Je t'aime », « Amants », « Amour » enregistrés dans 22 langues différentes (12 voix de femmes, 10 voix d'hommes) matériau phonétique pour la foule, source concrète destinée à être

traîtée par l'ordinateur.

- Un extrait de Rayuela de Julio Cortázar.
- La phrase « I love you », base formelle et formantique de toute la pièce. La forme, les durées et les fréquences des Chants de l'Amour sont entièrement dérivées du contour formantique de « I love you ». Seuls les deux premiers formants sont pris en considération.

Soit au total 28 sections, aisément repérables puisque chacune d'elles possède la même forme respiratoire :

1. montée dynamique (transitoires d'attaque, « I »),
2. descente dynamique (corps du son, « love »),
3. statique, lieu d'émergence des bruits et du langage (transitoires d'extinction, « you »).

Pour chacune des sections, on trouvera :

- une voyelle centrale ou formantique,
- deux fréquences principales déterminées par les deux formants de cette même voyelle,
- deux durées principales, ainsi qu'un ambitus vocal et rythmique également déterminé par cette voyelle.

Les Chants de l'Amour sont composés sur les harmoniques de sept fondamentaux principaux et de deux fondamentaux de passage. Ces fondamentaux sont en rapport harmonique entre eux (tempérés pour des raisons pratiques) et expriment les harmoniques 17, 15, 13, 11, 9, 7, et 5 d'un hyperfondamental fantomatique de 5,76 hertz.

Quant au matériau, il est constitué par sept types de sons allant de la polyphonie à l'homophonie en passant par différents styles vocaux (syllabi-

ques, litaniques, etc.). Ces types de sons habitent indifféremment les moments 1, 2 ou 3 des sections de sorte que, dans un mouvement rotatoire et progressif, chacun d'eux se retrouve successivement dans chacun de ces moments. En outre, ce matériau est fluide : ainsi dans la succession A A' A" B B' B" C C' C", le type de son B n'est qu'une étape entre A et C, A" est une version de A très proche de B, qui en fait contient déjà des éléments de B, B' est une version de B qui tend vers C, etc. Certaines mutations se sont d'ailleurs révélées irréalisables et vers la fin de la pièce les transitions entre les différents types de sons apparaissent volontairement de plus en plus abruptes. Fluides également, les différentes sections présentent progressivement le matériau dans des états progressifs et des situations différentes. Pour résumer, la mise en situation du matériau, le temps dont il dispose et sa mutation sont plus importants que le matériau lui-même. Le chemin est plus important que le véhicule.

La partie électronique des Chants de l'Amour compte essentiellement deux sources sonores : la voix synthétisée par le programme « Chant » et des voix parlées enregistrées, numérisées puis traitées par l'ordinateur, principalement par une série de filtres.

« Chant » permet à la fois la synthèse pure (par formants) et la transformation de sons concrets (par filtres).

Ainsi le programme « Chant » couvre une très large gamme de sons, de la simulation des sons de la voix ou d'instruments, à des sons abstraits, suivant la volonté musicale du compositeur.

Berkeley, avril 1985

## 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 Siena (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 Micha l Levinas die Gruppe L'itinéraire, zu der später noch Hugues Dufourt stieß. Aus dieser Zeit stammen auch die St cke *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 Berkley. 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'écume*, *Le Noir de l'Etoile*, *l'Icone 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 f r 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'itin raire in 1973 together with Tristan Murail, Roger Tessier, and Micha l 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'icône 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 Berkley. 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'icône paradoxale*, *Les Espaces Acoustiques*, *Vortex Temporum* et *Quatre chants pour franchir le seuil*.



## ensemble S



Arnold Marinissen, Stephan Meier und Peppie Wiersma haben in Den Haag am Koninklijk Conservatorium Schlagzeug studiert und arbeiten seit dieser Zeit (1994) daran, instrumentales Perfektionsstreben mit unpräntiösen Darbietungsformen zu vereinen. 1998 gründeten sie dafür das Deutsch-Holländische Ensemble S, das seitdem Gast der europäischen Konzertsäle und Festivals ist. Seit 2002 zieht ihr Circus S mit räumlich konzipierter Musik im eigenen

Zelt durch Europa: Zirkus für die Ohren in Mailand, Utrecht und Hannover mit Musik, die in keinen Konzertsaal paßt.

Arnold Marinissen, Stephan Meier and Peppie Wiersma, who all studied percussion at the Koninklijk Conservatorium Den Haag, have worked together since 1994 to unify instrumental perfectionism and unpretentious performance forms. In 1998 they founded the Dutch-German Ensemble S.

Since 2002 their CIRCUS S takes spatial conceived music all over Europe in its own big top – a circus for the listener's ears, presenting music beyond the capacities of a concert hall.

Arnold Marinissen, Stephan Meier et Peppie Wiersma ont étudié les percussions au Koninklijk Conservatorium de La Haye et s'efforcent depuis lors (1994) de réconcilier la recherche de la perfection instrumentale avec des formes d'exécution accessibles à tous. C'est dans ce but qu'ils ont fondé en 1998 l'ensemble germano-néerlandais Ensemble S qui a participé depuis à de nombreux concerts et festivals.

Depuis 2002, leur Circus S sillonne l'Europe avec un concept musical mis en scène dans l'espace, sous chapiteau : un spectacle de cirque pour l'ouïe présenté à Milan, Utrecht, Hanovre sur une musique qui explose le cadre des salles de concert.

[www.circus-s.de](http://www.circus-s.de)

## SCHOLA HEIDELBERG



Seit ihrer Gründung 1992 schlägt die SCHOLA HEIDELBERG unter der Leitung von Walter Nußbaum die Brücke zwischen Alter Musik und Neuer Vokalmusik. Die bis zu 16 Solisten des Ensembles beherrschen unterschiedlichste Stile und Vokaltechniken bis hin zu mikrotonalen Intonation, Stimm- und Atemgeräuschen und lassen - immer abseits des gängigen Repertoires - die Werke des 16./17.Jh. und des 20./21.Jh. einander befruchten. Aus dem räumlichen Bezug historischer Aufführungspraxis und zeitgenössischer Musik aufeinander entsteht so eine neue Interpretationskultur. Im engen Kontakt mit führenden Komponisten der Gegenwart erarbeitet die SCHOLA HEIDELBERG ein umfangreiches Repertoire, präsentiert aber auch regelmäßig eigene Kompositionsaufträge, etwa die Werkreihen des Projekts Wunderhorn und des Projekts Prinzhorn. Unter dem Dach des KlangForum Heidelberg e.V. ist das Vokalensemble

seit 1993 mit dem Instrumentalensemble ensemble aisthesis vereint.

Zusätzlich zu ihrer Heidelberger Konzertreihe gastiert die SCHOLA HEIDELBERG weltweit u.a. beim Lucerne Festival, mdr Musiksommer, Edinburgh Festival, bei der Biennale di Venezia, der musica viva München, den Kasseler Musiktagen und dem Tongyeong International Music Festival (Korea), und arbeitet mit Klangkörpern wie dem WDR-Sinfonieorchester Köln, den Bamberger Symphonikern oder dem Ensemble Modern zusammen.

Die 2001 erschienenen CDs mit Werken von Helmut Lachenmann bei Kairos und mit Vokalcompositionen des 20. Jahrhunderts bei BIS wurden mehrfach international ausgezeichnet. Ende 2005 entstand die DVD *Furcht und Verlangen*, ebenfalls mit Werken von Helmut Lachenmann in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Rundfunk.

Since its founding in 1992, the SCHOLA HEIDELBERG, under the direction of Walter Nußbaum, has spanned the gap between Ancient Music and vocal New Music. The ensemble's up to 16 soloists have mastered the most varied styles and vocal techniques, including microtonal intonation, voice and breath sounds, allowing - always beyond the standard repertoire - a fruitful exchange between works of the 16/17<sup>th</sup> centuries and those of the 20/21<sup>st</sup> centuries. Out of their intensive involvement with historical performance techniques and contemporary music has come a new culture of interpretation.

Working closely with leading contemporary composers, the SCHOLA HEIDELBERG has develo-

ped a comprehensive repertoire, and also regularly presents works it has commissioned from composers, such as the two series of works in the projects Wunderhorn and Prinzhorn. Since 1993, the vocal ensemble and the instrumental ensemble, ensemble aesthesis, have combined as the registered association KlangForum Heidelberg.

Beyond their series of concerts in Heidelberg, the SCHOLA HEIDELBERG has been invited to appear around the world, including at the Lucerne Festival, mdr Musiksommer, Edinburgh Festival, at the Venice Biennale, the musica viva in Munich, the Musiktagen in Kassel and at the Tongyeong International Music Festival (Korea). They have also worked with orchestras such as the WDR Symphony Orchestra Cologne, the Bamberg Symphony Orchestra and Ensemble Modern. The CDs which were released in 2001 with works by Helmut Lachenmann under the Kairos label, and vocal compositions of the 20<sup>th</sup> century under BIS, have won numerous prizes. The DVD *Furcht und Verlangen* recorded at the end of 2005, likewise with works by Helmut Lachenmann, was made in cooperation with Bavarian Radio.

Depuis sa fondation en 1992, la SCHOLA HEIDELBERG sous la direction de Walter Nußbaum l'ensemble s'attache à faire le lien entre le répertoire ancien et la musique vocale contemporaine. Les membres de l'ensemble (qui compte jusqu'à 16 solistes) maîtrisent tous avec perfection les techniques et les styles vocales les plus variés, telle l'intonation microtonale, bruitages vocaux et modulation de la respiration et parvient à établir en marge du répertoire traditionnel une parfaite

ymbiose entre les œuvres du XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> et celles du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup>. Les références établies entre les interprétations historiques et la musique contemporaine sont à la source d'une nouvelle culture d'interprétation.

La SCHOLA HEIDELBERG dispose d'un vaste répertoire contemporain d'œuvres toujours travaillées en étroite collaboration avec les compositeurs et interprète régulièrement des œuvres commandées à des créateurs contemporains, tel le cycle d'œuvres des projets *Wunderhorn* et *Prinzhorn*. Depuis 1993, la SCHOLA HEIDELBERG collabore avec l'ensemble instrumental *ensemble aesthesis* sous l'égide de l'association *KlangForum Heidelberg e.V.*

Outre le cycle de concerts donné régulièrement à Heidelberg, la SCHOLA HEIDELBERG se produit dans le monde entier entre autres dans le cadre du Festival de Lucerne, du mdr Musiksommer, du Festival d'Edimbourg, de la Biennale de Venise, de musica viva à Munich, les Kasseler Musiktage et le Tongyeong International Music Festival (Corée) et travaille avec des ensembles instrumentaux comme l'orchestre symphonique WDR de radio Cologne, l'orchestre symphonique de Bamberg, l'Ensemble Modern.

Les enregistrements réalisés en 2001 avec des œuvres de Helmut Lachenmann sous le label de Kairos et des compositions vocales du XX<sup>e</sup> s. parues chez BIS ont été récompensés par de nombreux prix. Un DVD sorti en 2005 et consacré à *Furcht und Verlangen*, contient des œuvres de Helmut Lachenmann réalisées en collaboration avec la radio bavaroise le Bayerische Rundfunk.

## Walter Nußbaum

studierte Kirchenmusik in Heidelberg, Orgel u.a. bei Martha Schuster und Dirigieren bei Manfred Schreier. Neben seiner Kantorentätigkeit in Heidelberg erfuhr er wichtige Anregungen durch Peter Eötvös und Michael Gielen. Er gründete 1992 die SCHOLA HEIDELBERG und das ensemble aisthesis und unterrichtet Chorleitung und Dirigieren an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Als Gastdirigent war er u.a. beim RIAS-Kammerchor und international beim Nederlands Kamerkoor, beim Finnischen Rundfunkchor sowie nach Korea eingeladen und gab 2006 sein Debüt als Operndirigent am Mannheimer Nationaltheater (Berio).

Studied church music in Heidelberg, organ with Martha Schuster et al. and conducting with Manfred Schreier. Alongside his activities as cantor in Heidelberg, encounters with Peter Eötvös and Michael Gielen have been important inspirations. He founded the SCHOLA HEIDELBERG and the ensemble aisthesis in 1992, and teaches choral conducting and conducting at the University of Music and Theater in Hannover. He has been guest conductor with et al. the RIAS chamber choir, and internationally, with the Kamerkoor of the Netherlands, with Finnish Broadcasting's choir and has been invited to Korea. He gave his debut as an opera conductor in 2006 at the Mannheim National Theater with a work by Berio.

A suivi des études de musique sacrée à Heidelberg, l'orgue notamment avec Martha Schuster et la direction avec Manfred Schreier. Outre ses activités de cantor à Heidelberg, il a été fortement marqué par Peter Eötvös et Michael Gielen. Il a fondé en 1992 la SCHOLA HEIDELBERG et l'ensemble aisthesis et enseigne la direction de chœur et la direction à la Hochschule für Musik und Theater à Hanovre. Il a été notamment chef invité du RIAS-Kammerchor et du Nederlands Kamerkoor, du chœur de la radio de Finlande et invité en Corée et a fait ses débuts en direction d'opéra en dirigeant en 2006 une oeuvre de Berio au Mannheimer Nationaltheater.

## WDR Sinfonieorchester Köln

1947 entstand das WDR Sinfonieorchester Köln im damaligen Nordwestdeutschen Rundfunk (NWDR), nun: Westdeutscher Rundfunk. Zusammenarbeit mit den Chefdirigenten Christoph von Dohnányi, Zdenek Macal, Hiroshi Wakasugi, Gary Bertini und Hans Vonk. Neben der Pflege des klassisch-romantischen Repertoires machte sich das WDR Sinfonieorchester Köln vor allem durch seine Interpretationen der Musik des 20. Jahrhunderts einen Namen. Chefdirigent des WDR Sinfonieorchesters Köln ist seit der Saison 1997/98 Semyon Bychkov.

The orchestra was founded in 1947 in Cologne as part of what was then the North-West German Radio (NWDR) and is now the West German Radio (WDR). It has worked under the principal conductors Christoph von Dohnányi, Zdenek Macal, Hiroshi Wakasugi, Gary Bertini and Hans Vonk. In addition to playing classical and Romantic repertoire, the WDR Symphony Orchestra Cologne has made a special name for itself in the interpretation of 20<sup>th</sup>-century music. Semyon Bychkov has been the orchestra's principal conductor since the 1997-98 season.

L'orchestre symphonique de la WDR de Cologne a été fondé en 1947 au sein de la NWDR, la radio nord-ouest allemande, aujourd'hui rattachée à la radio ouest-allemande (WDR). L'orchestre a travaillé avec des chefs tels que Christoph von Dohnányi, Zdenek Macal, Hiroshi Wakasugi, Gary Bertini et Hans Vonk. En plus du répertoire classique et romantique, l'orchestre doit sa réputation à ses interprétations de la musique du XXe siècle. Depuis la saison 1997/98, Semyon Bychkov est à la tête de l'orchestre symphonique de la WDR.

## Emilio Pomárico

Wurde als Sohn italienischer Eltern in Buenos Aires geboren. Er studierte in Mailand und bildete sich bei Franco Ferrara (Siena 1979–1980) und Sergiu Celibidache (München 1981) weiter. Er debütierte 1982 mit einer erfolgreichen Konzertserie in Italien und Südamerika. Ein Schwerpunkt von Pomárico ist die zeitgenössische Musik. Zusammen mit dem Ensemble Modern in Frankfurt, dem Freiburger Ensemble Recherche oder dem Klangforum Wien erarbeitete er dementsprechende Werke. Einer seiner grössten Erfolge waren die Aufführung von Nonos *Prometeo* in Lissabon 1995 oder Luciano Berios *Coro* in der Genfer Victoria Hall. Pomárico ist Professor für Dirigieren in Mailand.

Born in Buenos Aires of Italian parents. He completed his musical education in Milan, later attending master-classes with Franco Ferrara (Accademia Musicale Chigiana, Siena 1979, 1980) and Sergiu Celibidache (Munich 1981). He has been a guest artist at some of the most important International festivals. In addition to a traditional orchestral repertoire from Bach to Webern, Emilio Pomárico regularly conducts works by the major contemporary composers, often leading the main European ensembles for contemporary music, such as Ensemble Modern, ensemble recherche and Klangforum Wien. His most notable successes have been with Luigi Nono's *Prometeo* in Lisbon (1995) and the Geneva edition of Luciano Berio's *Coro*, which he conducted in the presence of the composer (Victoria Hall, 1997). With his intensive work as a conductor, Emilio Pomárico couples constant ac-

tivity as a composer. He is professor for conducting at the Civica Scuola di Musica in Milan.

Né à Buenos Aires de parents italiens, il étudie en Italie, à Milan, puis suit les cours de Franco Ferrara (Sienne 1979–1980) et de Sergiu Celibidache (Munich 1981). Il fait ses débuts en 1982 avec une série de concerts donnée en Italie et en Amérique du Sud. Pomárico accorde une grande priorité à la musique contemporaine et coopère avec l'Ensemble Modern (Frankfurt), l'Ensemble Recherche (Fribourg), l'Ensemble Contre-champs (Genève) et le Nieuw Ensemble (Amsterdam). Il a obtenu un vif succès, en dirigeant notamment le *Prometeo* de Luigi Nono à Lisbonne en 1995, ainsi qu'à l'occasion de la création en Suisse de la première symphonie d'Alfred Schnittke en janvier 1996 avec la Sinfonietta de Bâle et de *Coro* de Luciano Berio à la Victoria Hall de Genève. Pomárico enseigne la direction d'orchestre à la Civica Scuola di Musica de Milan.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter [www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com) / All artist biographies at [www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com) / Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante : [www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)

English translation: Joanna King  
Traductions françaises : Chantal Niebisch

**BRUNO MANTOVANI**

Le Sette Chiese

IRCAM

ensemble intercontemporain  
Susanna Mälkki**0012722KAI****SIRÈNES****LUCA FRANCESCONI**

Etymo

IRCAM

ensemble intercontemporain  
Susanna Mälkki**0012712KAI****SIRÈNES****HELMUT LACHENMANN**

Grido

Reigen seliger Geister  
Gran Torso

Arditti String Quartet

**0012662KAI****BEAT FURRER**

FAMA

Isabelle Menke

Neue Vocalsolisten Stuttgart  
Klangforum Wien  
Beat Furrer**0012562KAI****OLGA NEUWIRTH**

Lost Highway

Klangforum Wien  
Johannes Kalitzke**0012542KAI****JOHANNES MARIA STAUD**

Apeiron

Berliner Philharmoniker  
Sir Simon Rattle  
WDR Sinfonieorchester  
Lothar Zagrosek**0012672KAI****ISABEL MUNDRY**Dufay-Bearbeitungen  
Traces des Moments  
Sandschleifen

ensemble recherche

**0012642KAI****LUIGI NONO**No hay caminos...  
Hay que caminar...  
Caminantes...AyacuchoSolistenchor Freiburg  
WDR Rundfunkchor Köln  
WDR Sinfonieorchester Köln**0012512KAI****HELMUT LACHENMANN**Das Mädchen mit den  
Schwefelhölzern  
Musik mit BildernStaatsoper Stuttgart  
Lothar Zagrosek**0012282KAI**

CD-Digipac by

Optimal media production GmbH

D-17207 Röbel/Müritz

<http://www.optimal-online.de>

© &amp; © 2008 KAIROS Production

[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)[kairos@kairos-music.com](mailto:kairos@kairos-music.com)**KAIROS**