



GÉRARD GRISEY (1946-1998)

CD 1

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Prologue (1976)
pour alto seul | 15:28 |
| 2 | Périodes (1974)
pour 7 musiciens | 15:28 |
| 3 | Partiels (1975)
pour 18 musiciens | 22:02 |

TT: 53:00

CD 2

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Modulations (1976-77)
pour 33 musiciens | 16:10 |
| 2 | Transitoires (1980-81)
pour grand orchestre | 19:54 |
| 3 | Epilogue (1985)
pour 4 cors soli et grand orchestre | 8:03 |

TT: 44:09

Garth Knox, Viola **WDR Sinfonieorchester Köln**
Asko Ensemble **Stefan Asbury**

© Eine Produktion des Westdeutschen Rundfunks Köln 2002

© & © 2005 KAIROS Production, www.kairos-music.com

CD 1

Garth Knox Viola 1

Asko Ensemble

Jeannette Landré	Flöte/kleine Flöte	2 3
Mirjam Teepe	Flöte/kleine Flöte	3
Hans Cartigny	Oboe/Englischhorn	2
Frank van den Brink	Klarinette	2
Hans Colbers	Klarinette	3
Carlos Galvez	Klarinette	3
Harry Sparnaay	Bassklarinette/Kontrabassklarinette	3
Wim Timmermans	Horn	3
Jan Harshagen	Horn	3
Toon van Ulsen	Posaune	2 3
Harriët Markus	Akkordeon	3
Steeph Gerritse	Schlagzeug	3
Herman Halewijn	Schlagzeug	3
Anna McMichael	Violine	3
Jan Erik van Regteren Altena	Violine	3
Bas Wiegers	Violine	3
Liesbeth Steffens	Bratsche	2
Elisabeth Smalt	Bratsche	3
Rogier van der Tak	Bratsche	3
Doris Hochscheid	Violoncello	2 3
Pieter Smithuijsen	Kontrabass	2 3

CD 2

Andrew Joy	Horn	3
Joachim Pörtl	Horn	3
Kathleen Putnam	Horn	3
Hubert Stähle	Horn	3
Stephan Blaumer	Solo-Bratsche	2 3

WDR Sinfonieorchester Köln

Gérard Grisey

Les Espaces Acoustiques (1974-85)

Der 1974 begonnene und 1985 abgeschlossene Zyklus „die akustischen Räume“ besteht aus sechs Instrumentalwerken, die nacheinander gespielt werden können, da jedes den akustischen Raum des vorigen erweitert. Die Einheit des Ganzen beruht auf der formalen Ähnlichkeit der Stucke und auf zwei akustischen Anhaltspunkten: dem Obertonspektrum und der Periodizität.

Ich möchte die musikalische Sprache der Stucke folgendermaßen zusammenfassen:

- nicht mehr mit Noten, sondern mit Tönen komponieren;
- auf die Unterschiede einwirken, das heißt, die Entwicklung (oder Nicht-Entwicklung) des Tons und die Geschwindigkeit seiner Entwicklung kontrollieren;
- der Relativität unserer Wahrnehmung Rechnung tragen;
- auf das Gebiet der Instrumentalklange Phänomene übertragen, die seit langem in den elektronischen Studios erforscht worden sind. Diese Anwendungen sind radikaler hörbar in Partiels und Modulations;
- einen synthetischen Stil anstreben, in dem die verschiedenen Parameter zu der Konstruktion eines einzigen Klanges beitragen. Ein Beispiel: Die Struktur der nicht-temperierten Tonhöhen lässt neue Klangfarben entstehen, aus denen gewisse Strukturen von Dauern entspringen usw. Die Synthese betrifft einerseits das Erstellen der Klange (das Material) und dann die Beziehungen zwischen den Tönen (die Formen).

Prologue (1976)

Man kann eine Melodie auf zweierlei Weise wahrnehmen und memorieren, nämlich von den Tönen her, aus denen sie besteht, oder nach ihrer Gestalt, der Form der melodischen Kurve. *Prologue* ist auf diesen zweiten H rtypus hin ausgerichtet. Man findet dort eine melodische Silhouette und Transformationen, die andauernd in einer Art Spirale wiederkehren. Die genaue Definition dieser Silhouetten verändert sich beständig, da sich die Tonhöhen nach und nach von dem ursprunglichen Spektrum entfernen und schließlich über gewisse Grade von Inharmonizit t zum Geräusch gelangen. Die melodische Silhouette bestimmt die Gesamtform, die Tempi und das Auftauchen von zwei Arten von Einschuben: den Herzschlag (kurz/lang) und das Echo.

Eine einzelne Stimme, doch auch eine abstrakte und konzessionslose Struktur - ich hoffe, hier formuliert zu haben, was für mich die Musik ausmacht: eine Dialektik zwischen Rausch und Form.

Périodes (1974)

In *Périodes* kommen drei Typen von Momenten vor: dynamisch/steigend, dynamisch/entspannend und statisch/periodisch, analog zum menschlichen Atem: Einatmen, Ausatmen, Ruhepause. Die Periodizität wird hier wie eine wahre Beschwerde erlebt, ein Pol, wo die Abwesenheit einer neuen Energie uns zwingt, uns buchstäblich im Kreise zu drehen, bevor eine Anomalie entdeckt wird, die den Keim für eine neue Entwicklung, einen neuen Ausflug bildet. Die Periodizitäten ähneln jedoch nicht de-

nen, die ein Synthesizer produzieren könnte: Ich bezeichne sie als unscharf, wie unser Herz und unser Gang nie präzise und periodisch sind, sondern einen fluktuierenden Spielraum besitzen, der sie interessant macht.

Périodes ist ein intimes Werk, in dem das Streichquartett eine herausragende, delikate Rolle spielt. Man wird dort unter anderem bemerken:

- das erste „Einatmen“, während die Instrumente das „D“ der Bratsche mit einem Spektrum umgeben und sich dann allmählich davon distanzieren mit Tonkomplexen, die sich von diesem Ausgangsspektrum immer weiter entfernen;

- das zweite „Einatmen“, ausschließlich rhythmischer Art (Übergang von Periodik zu Aperiodik), dem Herzschlag entspringend;

- ein Abschnitt, in dem eine spezielle Spieltechnik in den Streichern verwendet wird, die es ihnen erlaubt, progressiv von einem sehr differenzierten harmonischen Komplex in eine sehr einfache Färbung des Grundtons überzugehen.

Was die Zeitstrukturen betrifft, so sind sie ausschließlich aus dem Spektrum der ungeraden Obertöne abgeleitet, das in diesem Stück verwendet wird.

Partiels (1975)

Der Titel soll den Teil eines größeren Werks bezeichnen, aber auch, wie in der Akustik, die Teiltöne eines Klanges.

Zwei Charakteristika markieren die Entwicklung der Klänge: Periodizität und Obertonspektrum. Diese sehr leicht zu identifizierenden Elemente erlauben eine Kontinuität und eine Dynamik des Stücks, das ziemlich genau die zyklische Form des mensch-

lichen Atmens übernimmt (Einatmen - Ausatmen - Ruhepause, oder: Spannung/Zusammenfall - Entspannung - Sammeln der Energie).

Zahlreiche Abschnitte von *Partiels* nehmen die Technik der Instrumentalsynthese vorweg. Analog zur auditiven Synthese, die in den Programmen für digitale elektronische Musik verwendet wird, benutzt die Technik das Instrument (Mikro-Synthese), um die verschiedenen Komponenten des Klangs auszudrücken und eine neue globale Synthese (Makro-Synthese) zu erzielen. Dieses Vorgehen bewirkt, dass für unsere Wahrnehmung die verschiedenen instrumentalen Ursprungsklänge verschwinden, um einer neu erfundenen, synthetischen Klangfarbe zu weichen. Diese verschiedenen Verschmelzungen ermöglichen es, eine ganze Reihe von Klangfarben zu artikulieren und in Beziehung zu setzen, vom Obertonspektrum über verschiedene Spektren mit inharmonischen Teiltönen bis hin zum weißen Rauschen.

Modulations (1976-77)

In *Modulations* existiert das Material nicht an und für sich, sondern wird in ein reines musikalisches Fließen und Entstehen aufgelöst, das sich andauernd verändert und in keinem Augenblick recht zu fassen ist; alles ist in Bewegung.

Die einzigen Anhaltspunkte in diesem sowohl langsamen als auch dynamischen Fließen sind das Obertonspektrum eines „E“ (41, 2 Hz) und periodische Dauern. Diese Fixpunkte sind für unsere Wahrnehmung äußerst wichtig, da sie uns ermöglichen, die durchmessenen Distanzen, den Grad von Inharmonizität eines Intervalls oder eines Tonkomplexes oder die Aperiodizität der Dauern abzuschätzen.

Die Form dieses Stücks ist die Geschichte der Töne selbst, aus denen es besteht. Die Klangparameter sind orientiert und geleitet, damit mehrere Modulationsprozesse entstehen, die größtenteils auf Entdeckungen der Akustik fußen: Obertonspektren, Teiltonspektren, Formanten, Durchgangstöne, Zusatztöne, Differentialtöne, weißes Rauschen, Filterungen usw. Die Analyse der Sonogramme von Blechblasinstrumenten und ihrer Dämpfer hat es mir ermöglicht, ihre Klangfarben synthetisch wieder zusammenzustellen oder sie im Gegenteil zu verzerren. Der Klang der Blechbläser war also sehr wichtig für die Konzeption von *Modulations*.

Indem sich die Aufmerksamkeit beständig nicht auf das Material, sondern auf eine „Leere“ richtet, auf die Distanz, die ein wahrgenommenes Moment vom nächsten trennt (den Veränderungs- oder Entwicklungsgrad), glaube ich, mich ein wenig der wahren Zeit angenähert zu haben, nicht der chronometrischen, sondern der psychologischen Zeit mit ihren relativen Werten.

Trotz der Kontinuität der Entwicklung kann man fünf Prozesse und eine Unterbrechung wahrnehmen oder zusammenfassen, deren Dauern sich proportional zu den Intervallen des Spektrums der ungeraden Obertöne verhalten.

1. Spannung/Entspannung:

Homophonie: Zwei Zwillingsakkorde (Komplex mit Zusatztönen) gehen vom heterogenen zum homogenen Zustand über, von aperiodischen zu periodischen Dauern.

2. Entspannung/Spannung:

Homophonie - Polyphonie - Homophonie: Übergang vom Binären zum Vielfachen. Dann Abbrechen und Stille.

3. Spannung/Entspannung:

Immer verschwommenere Homophonie: Entwicklung von Ringmodulationen auf verschiedenen Ebenen zu einer Abwesenheit von Modulationen hin. Entwicklung der Durchgangstöne.

4. Entspannung/Spannung:

Homophonie/Heterophonie (Zwei-Stimmen-)Heterophonie von Blöcken (Vier-Stimmen-)Homophonie. Dieser Prozess verwendet verschieden gefilterte Obertonspektren, die sich zu vollkommen inharmonischen Spektren hin entwickeln. Die Grundtöne entwickeln sich in umgekehrter Richtung.

5. Entspannung/Spannung:

Übergang vom Binären zum Indifferenzierten durch allmähliche Verschmelzung, bis hin zum weißen Rauschen, mit umgedrehtem Becken, eine Verkehrung des Moments, wo der „arme“ Schlagzeuger am Ende von *Partiels* erschien...

Transitoires (1980-81)

Das Stück wurde komponiert, während ich als Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) in Berlin wohnte. Während *Prologue* und *Périodes* die Streicher herausfordern, *Partiels* die Holz- und Blechbläser, ist *Transitoires* wegen der Behandlung des Rhythmus für den Dirigenten äußerst schwierig.

Mit ihrem weiten akustischen Raum realisieren *Transitoires*, und später *Epilogue*, was in den anderen Stücken des Zyklus latent vorhanden war: Der Filter wird fortgenommen, die Zeit auseinandergezogen, die Spektren explodieren bis hin zum 55. Oberton und wahre spektrale Polyphonien durchziehen den gesamten Tonraum.

Man findet in diesem Stück dasselbe Ausgangsma-

terial, dieselben Kraftfelder und dieselben Prozesse wie in den vorhergehenden. So wird vielfach auf Ereignisse zurückgegriffen, die in *Partiels* erscheinen, doch ist auch die melodische Gestalt aus *Prologue* da, die Verzerrungen von *Périodes* und auch die gefilterten Spektren aus *Modulations*.

Abgesehen von den bereits erwähnten Techniken der Anwendung von Instrumentalspektren und ihrer Durchgangstöne und Kombinationen, benutzt das Stück ebenfalls eine instrumentale Anwendung der Frequenzmodulation für die Schichtung der inharmonischen Spektren.

Erinnerung, Wiederkehr und Aufbrechen: In *Transitoires* kommen auf diese Weise unvermutete Aspekte des Materials zutage und münden in eine „primäre“ Melodie, eine Art Wiegenlied, die *Prologue* entnommen ist.

Epilogue (1985)

Epilogue ist das einzige Stück des Zyklus, das nicht gesondert gespielt werden kann, sondern *Transitoires* beschließt. Ist es ein Abschluss? Ich bezweifle es. Ich musste eher willkürlich einen „entropischen“ Prozess unterbrechen, der nach und nach das offene System der *Espaces Acoustiques* angreift.

Die Solohörner nehmen das Material von *Prologue* wieder auf und werden über einen Prozess von Filtrierung und Zersetzung des Obertonspektrums eines „E“ geschichtet. Ich führe hier also einen Dualismus ein, der das System zerstört: Der kollektiven und magischen Zeit des Kosmos wird eine individuelle, diskursive Zeit hinzugefügt, die der Sprache.

Gérard Grisey

Les Espaces Acoustiques (1974-85)

The “Acoustic Spaces” cycle, begun in 1974 and completed in 1985, consists of six instrumental works that may be played consecutively, since each acoustic space extends the previous one. The unity of the whole is based on the formal similarity of the pieces and on the two acoustic points of reference: the overtone spectrum and periodicity.

I would like to summarize the musical language of the pieces as follows:

- no more composing with notes but rather with tones;
- controlling the differences, i.e. developing (or not developing) the tone and speed of its development;
- taking into account the relativity of our perceptions;
- applying phenomena that have long been studied in electronic studios to the area of instrumental sound. These applications may be heard in their more radical forms in *Partiels* and *Modulations*;
- striving for a synthetic style in which various parameters contribute to the construction of a single sound. For example: the structure of un-tempered pitches results in the creation of new tone colours, giving rise to certain structures of duration, etc. The synthesis involves the creation of sounds (substance), on the one hand, and relationships among the tones (form), on the other.

Prologue (1976)

Melodies may be perceived and memorised in two different ways: based on their constituent tones or

based on their structure, the form of the melodic curve. *Prologue* is oriented towards this second type of listening. It contains a melodic silhouette and transformations that continually return in a type of spiral. The exact contours of these silhouettes undergo continual change as the pitches gradually depart from the original spectrum finally transforming into noise as they grow increasingly inharmonic. The melodic silhouette determines the overall form, the tempi, and the emergence of two types of insertions: the heart beat (short/long) and the echo. A single voice, combined with an abstract and uncompromising structure – this is my attempt to express what for me is the essence of music: the dialectics between noise and form.

Périodes (1974)

In *Périodes*, there are three types of moments: dynamic/expansion, dynamic/contraction and static/periodic, analogous to human respiration: inhalation, exhalation, and rest. Periodicity is experienced here as a real weight, a pole where the absence of new energy makes us literally turn in circles before an anomaly is discovered that provides the seed for a new development, a new excursion. The periodicity is not like the one generated by a synthesizer, however: I would describe it as “fuzzy”, never precise and yet periodic, like our heart and our gait, with a fluctuating margin of free-play that makes it interesting.

Périodes is an intimate work in which the string quartet plays an extraordinary, delicate role. Among other things, we should notice:

- the first “inhalation”, where the instruments surround the “D” of the viola with a spectrum and then

gradually depart from it with tone complexes increasingly remote from their original spectrum;

- the second “inhalation”, purely rhythmic in nature (the transition from periodic to aperiodic), arising from the heartbeat;

- a section in which a specific playing technique is used in the strings, allowing them to change progressively from a highly diverse harmonic complex to a very simple colouring of the fundamental.

Regarding the time structures, they are derived exclusively from the spectrum of odd overtones that is used in this piece.

Partiels (1975)

The title refers to both a part of a larger work and to partial tones of a sound as in acoustics.

Two traits characterise the development of sounds: periodicity and the overtone spectrum. These elements, which are very easy to identify, give the piece continuity and a dynamic that corresponds rather closely to the cyclical form of human respiration (inhalation, exhalation and rest) or tension/collapse – relaxation – collection of energy).

Many sections of *Partiels* anticipate the technique of instrumental synthesis. Just as auditory synthesis, which is used in digital electronic music programmes, this technique relies on the instrument (micro-synthesis) to express the various components of sound in order to achieve a new global synthesis (macro-synthesis). As a result of this process, the various original instrumental sounds vanish from our perceptions, giving way to a newly invented, synthetic tone colour. This gradual blending process makes it possible to formulate a whole series of colour tones and establish relationships among

them, from the overtone spectrum to various spectra with inharmonic partials and even white noise.

Modulations (1976-77)

In *Modulations*, the substance does not exist in and of itself. Rather, it dissolves into a process of musical flow and becoming that constantly changes and cannot be captured at any one moment; everything is in flux.

The only points of reference in this slow yet dynamic flow are the overtone spectrum of an „E“ (41.2 Hz) and periodic durations. These fixed points are extremely important for our perception, since they allow us to estimate the measured distances, the degree of dissonance of an interval or a tone complex, and the aperiodic nature of the durations.

The form of this piece is the story of the very tones of which it consists. The sound parameters are oriented and guided so that several modulation processes emerge, many based on the discoveries of acoustics: overtone spectra, partial tone spectra, formants, passing notes, differential tones, white noise, filtering, etc. By analysing the sonogram of brass instruments and their mutes, I was able to build their tone colours synthetically or, on the contrary, to distort them. The sound of the brass instruments was also very important for the concept of *Modulations*.

Since the focus of attention is not always the substance but rather an “emptiness”, a distance that separates one given moment from the next (the degree of change or development), I believe that I have come a bit closer to real time: psychological time with its relative values rather than chronometric time.

Despite the continuity of development, it is possible to perceive or outline five processes and one interruption, the durations of which are proportional to the intervals of the spectrum of the odd overtones.

1. Tension/Relaxation:

Homophony: two twin chords (complex with additional notes) change from the heterogeneous to the homogeneous, from aperiodic to periodic durations.

2. Relaxation/Tension:

Homophony – polyphony – homophony: transition from the binary to the complex, followed by interruption and silence.

3. Tension/Relaxation:

increasingly fuzzy homophony: development from ring modulations on various levels to an absence of modulations. The development of passing tones.

4. Relaxation/Tension:

Homophony/heterophony: (two-voice) heterophony from block (four-voice) homophony. This process uses various filtered overtone spectra that develop into complete inharmonic spectra. The fundamental tones develop in the reverse direction.

5. Relaxation/Tension:

Transition from the binary to the undifferentiated through a gradual meltdown into white noise, with inverted cymbals, a reversal of the moment when the ‘poor’ percussionist appears at the end of *Partiels*...

Transitoires (1980-81)

This piece was composed when I was studying in Berlin on a grant from the German Academic Exchange Service (DAAD). Whereas *Prologue* and *Périodes* challenge the string-players, and *Partiels*

the woodwinds and brass, the great difficulty of *Transitoires* is for the conductor, who has to handle extremely complex rhythms.

With their broad acoustic space, *Transitoires*, and later *Epilogue*, achieve what was already latent in the other pieces of the cycle. The filter is removed, time is drawn apart, the spectra explode into 55 overtones, and true spectral polyphony runs the gamut of the tonal space.

This piece has the same starting material, the same force fields and the same processes as the previous ones. Many allusions are made to events that appeared in *Partiels*, but the melodic pattern from *Prologue* is also present, along with the distortions of *Périodes* and the filtered spectra from *Modulations*.

Apart from the previously mentioned techniques of using instrumental spectra and their passing tones and combinations, the piece also makes use of an instrumental application of frequency modulation to layer the inharmonic spectra.

Recollection, return, and a new start: *Transitoires* reveals unsuspected aspects of the material that converge into a “primary” melody”, a sort of lullaby, taken from the *Prologue*.

Epilogue (1985)

Epilogue is the only piece in the cycle that cannot be played separately. Rather, it concludes *Transitoires*. Is it an end? I doubt it. I arbitrarily had to interrupt an “entropic” process” which was gradually attacking the open system of *Espaces Acoustiques*.

The solo horns once again take up the material from *Prologue* and are layered through a process of filte-

ring and decomposition of the overtone spectrum of an “E”. This means that I introduce a dualism here that destroys the system: discursive time of language is added to the collective, magical time of the cosmos, the individual.

Gérard Grisey

Les Espaces Acoustiques (1974-85)

Les Espaces acoustiques m'apparaissent aujourd'hui comme un grand laboratoire où les techniques spectrales sont appliquées à diverses situations (du solo au grand orchestre).

Tout a commencé avec *Périodes* pour sept musiciens, qui a été créé en 1974 à la Villa Médicis. Cette pièce consiste, d'un point de vue formel, en une succession d'épisodes et, dans le dernier d'entre eux, j'expérimentais pour la première fois une technique qui me paraissait devoir être développée. J'avais en effet analysé, à l'aide d'un spectrogramme, le son d'un mi de trombone et réalisé ses principaux composants (la fondamentale et ses harmoniques) par les instruments de *Périodes*. Cela ouvrait la voie à une nouvelle pensée harmonique et à ce que j'ai appelé plus tard la « synthèse instrumentale ». Il me fallait donc écrire une suite et ce fut *Partiels* pour 18 musiciens (1975) qui inclut les instruments de *Périodes*. Puis je décidai finalement de constituer un cycle entier qui commencerait par une pièce pour un seul instrument, et finirait par le grand orchestre.

Mais c'est aussi sous l'aspect esthétique et musical que *Périodes* constitue le départ de ce cycle, car c'est là que j'ai cherché à définir les premiers

fondaments acoustiques et psychologiques d'une technique capable d'intégrer l'ensemble des phénomènes sonores. Plus précisément, c'est dans *Périodes* que j'ai commencé à contrôler différents degrés de tension harmoniques (harmonicité/inharmonicité) et à opérer, sur le plan rythmique, des oppositions entre « périodique » et « apériodique ». C'est aussi dans *Périodes* qu'apparaît la forme générale du cycle, une forme quasi respiratoire construite autour d'un pôle (le spectre de mi), à partir duquel s'articulent, en s'en éloignant plus ou moins progressivement, toutes les dérivées sonores proposées – l'éloignement étant perçu comme un facteur de tension, et le retour comme un facteur de détente [...]

Les différentes pièces des *Espaces acoustiques* peuvent être jouées séparément, mais lorsqu'elles sont jouées ensemble, elles s'enchaînent les unes aux autres et chaque fin de pièce appelle la suivante.

Prologue (1976)

Dédié à Gérard Caussé, *Prologue* pour alto seul ou alto et résonateurs, composé d'avril à juillet 1976, est le début du cycle *Les Espaces Acoustiques*.

Essentiellement mélodique, *Prologue* se détache lentement et progressivement de la pesanteur et de l'hypnose de la répétition. Une cellule unique jouant sur les hauteurs d'un spectre d'harmoniques sert d'axe et de point de repère à une sorte de spirale. Tout provient de cette cellule, tout y retourne mais jamais exactement au même niveau. La mélodie est ici travaillée dans son essence même, dans sa Gestalt, dans sa silhouette, mais jamais au niveau de la note car les hauteurs qui la composent

von s'éloigner peu à peu du spectre original pour atteindre le bruit en passant par différents degrés d'inharmonicité.

Cette silhouette mélodique gère également la grande forme, les tempos et l'apparition de deux types d'insert : le battement de cœur (brève-longue) et l'écho.

Non tempéré, *Prologue* pose d'énormes problèmes d'interprétation. (Il est déjà si difficile de jouer juste sur un alto !)

A ce rêve mélodique, s'ajoute cette Réponse de l'inerte, cette vibration par sympathie des différents instruments qui entourent l'alto et qui jouent exactement le même rôle passif que les cordes sympathiques du sitar ou du sarangui, à cette différence près que ces instruments couvrent ici un champ acoustique beaucoup plus large et qu'ils peuvent, grâce aux moyens électroniques, être modulés.

Voix seule, réponse fantomatique d'instruments inhabités, mais aussi de structure abstraite et sans concession, j'espère être parvenu ici à balbutier ce que je crois être la musique : une dialectique entre le délire et la forme.

Prologue émane d'une commande du Ministère de la Culture.

Périodes (1974)

Commande de l'Ensemble l'Itinéraire, *Périodes* (pour flûte, clarinette, trombone, violon, alto, violoncelle et contrebasse) est une partition intime, où le quatuor à cordes joue un rôle essentiel et délicat. On remarquera en particulier : la première « inspiration », pendant laquelle les instruments enveloppent le « rè » de l'alto dans le spectre d'harmoniques, puis se distancient peu à peu, dans

des complexes de sons de plus en plus éloignés du spectre initial; la deuxième « inspiration », essentiellement rythmique (passage du périodique à l'apériodique) et procédant du battement du cœur ; le passage utilisant une technique particulière des cordes, leur permettant de passer progressivement d'un complexe harmonique très différencié à une coloration extrêmement simple du fondamental.

Quant aux structures temporelles, elles sont entièrement déduites du spectre d'harmoniques impaires utilisé dans cette pièce.

Partiels (1975)

Partiels, pour seize ou dix-huit musiciens, s'inscrit dans le cycle *Les Espaces Acoustiques*. Chaque pièce élargissant le champ acoustique de la précédente. *Partiels*, comme telle, fait suite à *Périodes* pour sept musiciens et précède *Modulations* pour trente-trois musiciens. Le titre s'entend comme moment d'un ouvrage plus vaste mais aussi dans le sens acoustique de composantes du son.

Deux balises en jalonnent le devenir sonore : la périodicité et le spectre d'harmoniques. Ces instants aisément identifiables autorisent une continuité et une dynamique du discours musical, dans lequel s'insère la forme cyclique de la respiration humaine :

Inspiration-expiration-repos, ou si l'on préfère : tension (dislocation)-détente-reconstitution d'énergie. De nombreuses séquences de *Partiels* annoncent une technique nouvelle : celle de la synthèse instrumentale.

Analogue à la synthèse additive utilisée dans les programmes de musique électronique digitale, cette écriture utilise l'instrument (micro-synthèse)

pour exprimer les différentes composantes du son et élaborer une forme sonore globale (macro-synthèse). De ce traitement, il résulte que, pour notre perception, les différentes sources instrumentales disparaissent au profit d'un timbre synthétique totalement inventé. Ces différentes fusions permettent d'articuler et d'organiser toute une gamme de timbres allant du spectre d'harmoniques au bruit blanc, en passant par différents spectre de partiels harmoniques.

Modulations (1976-1977)

Commande de l'ensemble InterContemporain, dédiée à Oliver Messiaen à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire, *Modulations* fait appel à trente-trois musiciens. Le matériau n'existe plus en soi, il est sublimé en un pur devenir sonore sans cesse en mutation es insaisissable dans l'instant: tout est en mouvement. Seules balises dans cette dérive à la fois lente et dynamique : un spectre d'harmoniques sur la note mi (41,2Herz) et des durées périodiques.

Ces repères essentiels pour notre perception nous permettent d'évaluer les distances parcourues, de jauger le degré d'inharmonicité d'un intervalle ou d'un complexe de sons et de mesurer le degré d'apériodicité des durées.

La forme de cette pièce est l'histoire même des sons qui la composent. Les paramètres du son sont orientés et dirigés pour créer plusieurs processus de modulation, processus qui font largement appel aux découvertes de l'acoustique : spectres d'harmonique, spectres de partiels, transitoires, formants, sons additionnels, sons différentiels, bruit blanc, filtres, etc.

D'autre part, l'analyse des sonogrammes des cuivres et de leur sourdine m'a permis de reconstituer synthétiquement leurs timbres ou au contraire de les distordre. Les cuivres sont donc très importants pour l'élaboration de *Modulations*.

Transitoires (1980-1981)

Commande de l'Orchestre Symphonique de Sicile pour la Biennale de Venise en 1981, *Transitoires* fait appel au grand orchestre. Si *Prologue* et *Périodes* mettaient les cordes en valeur, pour *Partiels* il s'agit des bois et pour *Modulations* des cuivres, *Transitoires*, de par son écriture rythmique, met le chef et l'orchestre tout entier à rude épreuve !

Par son large champ acoustique *Transitoires*, et plus tard *Epilogue*, réalisent ce qui était latent dans les autres pièces du cycle des *Espaces Acoustiques* : le filtre est retiré, le temps est dilaté, les spectre éclatent jusqu'à la 55ème harmonique, de véritables polyphonies spectrales se répartissent tout l'espace sonore. On retrouvera dans cette pièce le même matériau, les mêmes champs de force et quelquefois les mêmes processus que dans les œuvres précédentes. Ainsi, il est fait un très large usage des événements apparaissant pour la première fois dans *Partiels* est là également, de même que les distorsions de *Périodes* et les spectres filtrés de *Modulations*.

Mémoire, résurgence et éclatement, *Transitoires* révèle les aspects insoupçonnés du matériau et l'achève dans une mélodie primale, sorte de berceuse citée de *Prologue* pour alto seul.

Epilogue (1985)

Commande de la Biennale de Venise pour

l'Orchestre Symphonique de la BBC, *Epilogue*, pour quatre-vingts musiciens et quatre cors, est l'unique pièce de ce cycle qui ne peut être jouée isolément, mais uniquement comme conclusion de *Transitoires*.

Conclusion? J'en doute. Il m'a fallu plutôt introduire arbitrairement un processus entropique qui érode peu à peu le système ouvert des *Espaces Acoustiques*.

Les quatre cors reprennent le matériau de *Prologue* et se superposent au processus de filtrage, puis de désintégration du spectre harmonique de la note mi.

J'introduis donc ici une dualité qui détruit le système : au temps collectif et onirique du cosmos se superpose un temps individuel et dissuasif, celui du langage.

Gérard Grisey

Geboren 1946 in Belfort. 1968-72 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 Michael Levinas die Gruppe *L'itinéraire*, zu der später noch Hugues Dufourt stieß. Er starb 1998 in Paris.

Gérard Grisey was born 1946 in Belfort. 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 Siena (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 Michael Levinas, while Hugues Dufourt joined their ranks later on. He died 1998 in Paris.

Gérard Grisey est né en 1946 à Belfort. 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'été de l'*Accademia Chigiana* à Sienne (1969). En 1972, il participa aux *Internationale 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. Il est décédé le 11 novembre 1998 à Paris.

WDR Sinfonieorchester Köln

1947 vom damaligen Nordwestdeutschen Rundfunk als WDR-eigenes Orchester in Köln gegründet. Zusammenarbeit und Aufnahmen mit namhaften Dirigenten wie Otto Klemperer, Sir Georg Solti, Dimitri Mitropoulos, Herbert von Karajan, Claudio Abbado u.a. Konzertreisen in Europa und nach

Fernost. 1990-91 als erstes deutsches Orchester unter Gary Bertini Aufführung aller Mahler-Sinfonien in Tokio und Osaka. Neben klassisch-romantischem Repertoire Pflege der Musik des 20. Jahrhunderts. Ur- und Erstaufführungen von Werken von Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, Luciano Berio, Luigi Nono, Bernd Alois Zimmermann und Karlheinz Stockhausen. Chefdirigent ist seit 1997/98 Semyon Bychkov.

Stefan Asbury

Stipendiat der Oxford University und des Royal College of Music, studierte Dirigieren bei Oliver Knussen. Zahlreiche Uraufführungen u.a von Rihm und Francesconi mit dem Asko Ensemble (Witten 1997), der Kammeroper *Berenice* von Johannes Maria Staud (Biennale München 2004).

Garth Knox

1956 in Dublin/Irland geboren. Preisträger mehrerer Viola- und Kammermusikwettbewerbe. 1980 Mitglied des English Chamber Orchestra. Auf Einladung von Pierre Boulez Mitglied des Ensemble InterContemporain. 1989-98 Mitglied des Arditti String Quartet.

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

*English translations by
BrainStorm translations & interpretation*

HANS ZENDER

Shir Hashirim

SWR-Vokalensemble Stuttgart
SWR Sinfonieorchester
Baden-Baden und Freiburg
Sylvain Cambreling
0012612KAI

PIERLUIGI BILLONE

1+1=1

Stump-Linshalm
0012602KAI

BEAT FURRER

FAMA

Isabelle Menke
Neue Vocalsolisten Stuttgart
Klangforum Wien
Beat Furrer
0012562KAI

OLGA NEUWIRTH

Lost Highway

Klangforum Wien
Johannes Kalitzke
0012542KAI

BERNHARD LANG

Das Theater der Wiederholungen

les jeunes solistes
Klangforum Wien
Johannes Kalitzke
0012532KAI

GÉRARD GRISEY

Solo pour deux
Anubis-Nout
Stèle - Charme
Tempus ex machina

Ernesto Molinari
Uwe Dierksen
ensemble S
0012502KAI

CLAUDE VIVIER

Orion
Siddhartha
Cinq chansons pour persussion

Christian Dierstein
WDR Sinfonieorchester Köln
Peter Rundel
0012472KAI

BEAT FURRER

Begehren

Petra Hoffmann
Johann Leutgeb
Vocalensemble NOVA
ensemble recherche
Beat Furrer
0012432KAI

GÉRARD GRISEY

Quatre chants
pour franchir le seuil

Catherine Dubosc
Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012252KAI

CD-Digipac by
Optimal media production GmbH
D-17207 Röbel/Müritz
<http://www.optimal-online.de>

© & © 2005 KAIROS Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS