



## HUGUES DUFOURT (\*1943)

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 1 | <b>L'Afrique d'après Tiepolo</b> (2005)<br>pour piano principal et ensemble instrumental | 25:29 |
| 2 | <b>L'Asie d'après Tiepolo</b> (2009)<br>pour ensemble                                    | 19:32 |

**TT: 45:15**

**ensemble recherche**

**Jean-Pierre Collot** piano · **Martin Fahlenbock** flutes  
**Jaime González** oboes/english horn · **Shizuyo Oka** clarinets  
**Christian Dierstein** percussion · **Melise Mellinger** violin  
**Barbara Maurer** viola · **Åsa Åkerberg** violoncello

Commission by WDR and ensemble recherche, with the support of  
Ernst von Siemens-Musikstiftung and SACEM

Recording venue: Köln, Studio Stolberger Straße

Recording dates: 16./17.12.2009

Recording supervisor: Christian Schmitt

Recording engineer: Christian Meurer

Editing: Thomas Kupilas

Artwork: Jakob Gasteiger

Graphic design: Gabi Hauser

Publisher: Editions Henry Lemoine

Producers: Harry Vogt, Barbara Fränzen, Peter Oswald

Co-production Westdeutscher Rundfunk Köln / KAIROS Music production



Giovanni Battista Tiepolo: Afrika – Bildnachweis: Bayerische Schlösserverwaltung, Foto: © Wolf-Christian von der Mülbe

## ***L'Afrique und L'Asie d'après Tiepolo***

Hugues Dufourt

Zwischen 1752 und 1753 malte Giovanni Battista Tiepolo das immense Gewölbe über der Ehren-  
treppe der Würzburger Residenz aus, die von  
Balthasar Neumann, dem Architekten und Ingenieur  
der Familie Schönborn errichtet worden war.  
Nach dem Utrechter Frieden hatte Graf Johann  
Philipp Franz von Schönborn eine der größten  
Baustellen jener Zeit eröffnet, die des Schlosses  
zu Würzburg, und beauftragte Neumann 1719 mit  
dessen Errichtung. Neumanns Originalität beruht  
auf einem geometrischen Denken, das besonders  
dazu geeignet ist, Volumen zu entwerfen und zu  
kombinieren, Oberflächen und Tiefeneffekte zu  
instrumentieren. Neumann war als Artillerist und  
Militäringenieur ausgebildet worden und begeisterte  
sich für die Wiedererweckung eines kulturellen  
Lothringen, wenn er sich nicht gerade mit Ent-  
würfen für eine „große europäische“ Architektur  
beschäftigte. Als einer der letzten Nachkommen  
Guarinis zeugt er mehr als andere deutsche Archi-  
itekten jener Zeit von einer innovativen Behand-  
lung der Strukturen und löst die Raumprobleme  
mit dem, was die Kunsthistoriker eine „synkopierte  
Verschachtelung“ nennen. Neumann hing am weiten,  
umfangenden Raum, nicht am pittoresken  
Pomp. In Würzburg wollte er einen grandiosen  
Bau von universeller Bedeutung errichten.

1752 beauftragte der Fürstbischof Karl Philipp  
von Greiffenklau Tiepolo mit der Gestaltung eines  
monumentalen Deckenfreskos über dem ellip-  
senförmigen Treppenhaus (30x18m), auf dem der  
Maler den *Olymp und die vier Kontinente* darstellte.  
Tiepolo entledigte sich des Auftrags innerhalb von  
zweihundertachtzehn Arbeitstagen. Das Fresko,  
an dem auch Giandomenico Tiepolo, Georg Anton  
Urlaub und vielleicht Lorenzo Tiepolo beteiligt  
waren, wurde 1753 über dem Gesimse signiert  
und datiert, unter der Figur Asiens. Das gesamte  
Deckenbild, mit einer Perspektive, die sich zu den  
Rändern hin verformt, ist auf die triumphierende  
Gestalt Apolls hin ausgerichtet, dem Gott des  
Lichtes, der im reinen Himmel schwebt. Es han-  
delt sich also um die mythologische Darstellung  
des Sonnenaufgangs. Die Vision des Olymps ruft  
den unwiderstehlichen und Schwindel erregenden  
Eindruck einer luftigen Aufwallung der Tiefe her-  
vor. Auf dem Obergesimse hat Tiepolo die vier Teile  
der Welt dargestellt: Die Allegorie Afrikas gegen  
Osten, zum Inneren hin, die Asiens gegen Westen  
hin, an der Längsseite, die auf den Ehrenhof geht.  
In der Westmauer sind drei Fenster angebracht,  
die den Blick auf einen leeren Horizont freilassen.

## ***L'Afrique d'après Tiepolo***

Afrika, das an der Gewölbeseite gelegen ist, erhält durch die Öffnungen der Westfenster gegenüber und der Nordfenster links, das direkteste und komplexeste Licht.

Man erkennt auf dem Bild Gruppen von Händlern und Rauchern, ein Kamel, Perlenverkäufer, ein immenses blau-weiß gestreiftes Zelt, dann die allegorische Figur *L'Afrique* und den Gott Nil. Svetlana Alpers und Michael Baxandall schreiben: „Der Fluss des Lichtes wird als Hauch des Windes dargestellt. Die Waren treiben auf dem Wasser, die Wolken jagen darüber, die Lanzen krümmen sich, die Figuren beugen sich.“ Der Raum schwillt abwechselnd an oder verengt sich, dehnt sich stark aus oder zerbricht.

*L'Afrique*, das sich bereits in den Händen der europäischen Räuber befindet, wird von einem fahlen Licht beschienen. In diesen bleichen Wolken erkennt man die sonnig schimmernden Paradiese der ländlichen Kultur nicht mehr wieder. Der Himmel wirkt beklemmend. Meine Musik evoziert die blasse Sonne von Tiepolos *L'Afrique* und seine dicken Schwefelwolken.

Sie lebt von der Verwendung der Farbe. Die klangleiche Substanz hat eine eigene Dynamik, die den Raum polarisiert und rhythmisiert, noch bevor dieser zum Objekt der Komposition wird. Komponieren besteht darin, dynamische Eindrücke mit Bewegungen zu suggerieren, ohne diese zu verschieben. Die neuen Dimensionen sind: die Tiefe, die Transparenz, der flüssige Zustand und die strahlende Helligkeit. *L'Afrique d'après Tiepolo* markiert eine Rückkehr zur Intuition der Zeit und

zur konkreten Wahrnehmung der Veränderung. Das Fortdauernde bringt hier eine tiefgründigere Realität als die augenscheinliche Diskontinuität der Phänomene hervor. Nichts suggeriert den Raum besser als die Farbe, die daher zum eigentlichen Mittel des Komponisten wird. In der Musik hängen die Farben von komplexen Schreibweisen ab und bilden deren hochgradig integriertes Resultat. Der gleiche Akkord kann auf der Oberfläche homogen und in der Tiefe heterogen wirken, zunächst lebendig und luzid, dann rau und dunkel in seinen Windungen, eine entstehende Spannung widerspiegelnd. Die Musik ist eine Kunst der Retuschen.

## ***L'Asie d'après Tiepolo***

Die Allegorie Asiens – als Emblem der Wissenschaft und der Monarchie – erscheint in vollem Ornat, im Damensitz auf einem Elefanten reitend und bedeckt mit prachtvollen Juwelen. Es ist eine komplexe Figur, die eine Drehbewegung ausführt. Der Fries, der Asien darstellt, bleibt jedoch ein Rätsel, und die Symbolik der verschiedenen Figuren um den Obelisken herum ist zum Beispiel nicht vollkommen geklärt. Verschiedene historische Welten bestehen gleichzeitig nebeneinander oder liegen im Streit: Man kann den Golgotha erkennen, steinerne Hieroglyphen, die Schlange Äskulaps, den Obelisken, eine Pyramide und die ägyptische Prinzessin, den Fang einer Tigerkatze, den Papagei, der die Fauna versinnbildlicht und vor allem, im Vordergrund, die Masse der gefesselten Sklaven, Gefangene, die am Boden liegen, oder Unterebene, die sich auf die Erde werfen.

Dieser verwirrende Aspekt des Freskos hat die Aufmerksamkeit der Kommentatoren auf sich gezogen. Das Geleit der Soldaten spielt sicher auf die militärische Bedeutung des Kontinents an, doch ist es augenscheinlich, dass das Thema der Gefangenschaft zugleich mit dem der freiwilligen Knechtschaft behandelt wird.

Ein neuer Geist weht durch diesen letzten Fries – dramatische und bleiche Figuren, bitter realistische Situationen, die Verschlingung von verrenkten und anonymen Körpern. Ein immaterieller Wind scheint alles zu beugen und nach sich zu ziehen, wie mit einer dringenden Notwendigkeit. Asien erinnert an Rembrandts Stiche, findet zum Stil von Tiepolos eigenen halluzinatorischen Stahlstichen zurück, den vierundzwanzig *Scherzi di fantasia* (1739-1757), und deutet auf Goyas *Capricchos* voraus. Das Capriccio erscheint als das eigentliche Formprinzip des monumentalen Freskos: Eine fantastische Ansammlung von ungereimten Elementen, die kuriose Kombination von versunkenen Welten, die morbide Darstellung von Kerkerräumen.

Ich betrachte Tiepolos Asien als eine Art vorweggenommenes Manifest der Musik unserer Zeit: Eine Welt ohne Farben, die zu Braun- und Grautönen hinüberspielt, aber zugleich von einer Form von Beschleunigung der Expressivität beherrscht wird. Tiepolo hat hier so etwas wie eine *Ars poetica* der Musik der Zukunft geschrieben. Man entdeckt eine ganze Bandbreite von Geschwindigkeiten, ein *Gespenst* von Geschwindigkeiten, von Turbulenzen, schwankenden Räumen, überhängenden Einrichtungen, verflochtenen Achsen und Schleifen.

Das Fließen, die Drehung, der Druck nach Außen, das Dehnen, das Projizieren und die abgestuften Entfernungen sind die neuen Kategorien dieser Poetik. Die Hauptidee ist, dass man sich zuerst um die grundsätzlichen Gesten kümmern soll, die den Vorrang über die immer zweitrangige Betrachtung ihrer Variationsmöglichkeiten haben.

Mein eigenes *L'Asie d'après Tiepolo* ist ein Auftrag des WDR und des ensemble recherche, mit Unterstützung der Ernst von Siemens Musikstiftung. Sie ist die Fortsetzung von *L'Afrique*, die unter den gleichen Bedingungen 2005 in Witten uraufgeführt wurde. Ich habe in *L'Asie* eine reiche Palette von neuen Schlaginstrumenten verwendet (die chromatische Skala auf philippinischen Gongs, Kuhglocken und japanischen Rins). Ich habe auf die Technik der paradoxen Zeiten aus *Saturne* zurückgegriffen, die darin besteht, ein gemeinsames Metrum und eine gemeinsame metronomische Zeit auf vollkommen verschiedene Artikulationsgeschwindigkeiten, Entwicklungstypen und Gestalten anzuwenden. Der erste Teil des Stücks benützt systematisch die Multiphonics der Bläser, wie eine Art elektronisches Kontinuum. Das Ende, sehr viel ruhiger gehalten, beruht auf einem Duo für Kontrabassklarinetten und Marimbaphon, wobei die Melodie mit einem Satz von verschiedenen Bögen erzeugt wird. Dem Klavier kommt von Anfang bis Ende die Hauptrolle zu, mit einer akustischen Vehemenz, die nie richtig zu ihrer subjektiven Formierung gelangt. Die Streicher werden wie ein Trio behandelt, mit dichten und abgehackten Texturen.

Übersetzung: Lydia Rilling, Martin Kaltenecker

## Klingende Konflikte

Martin Kaltenecker

Hugues Dufourt hat 1979 das Etikett *musique spectrale* geprägt, aber auch schnell gegen die „harmonische“ Auslegung und Weiterentwicklung dieser Ästhetik protestiert, von der man „im Endeffekt nur das zurückbehalten hätte, was die französische Tradition weiterführte. Das Obertonspektrum vollendete die Tradition von Rameau, und so konnte man mit großer Präzision eine Musik entwerfen, die einfach einen höheren Anteil an Inharmonizität enthielt“, die „hübsche, sogar sehr schöne Klangobjekte produzierte, von großer Leuchtkraft, ganz in der Nachfolge der französischen Musik und Malerei“<sup>1</sup>. Dufourt hingegen sah den Spektralismus in Zusammenhang mit der Entwicklung der Schlaginstrumente und der instabilen Klänge im 20. Jahrhundert: „Die Hörsensibilität hat sich sozusagen umgestülpt. Sie kümmert sich nur noch um winzige Schwankungen, um Aufrauungen, um Texturen. Die Plastizität des Klangs, seine Flüchtigkeit, die winzigsten Veränderungen haben eine unmittelbare Suggestivkraft bekommen. Was nun in Klangform vorliegt, ist seine morphologische Instabilität. Nur sie erlangt Bedeutung [...]“. Dementsprechend wird Dufourt als Komponist die Tonhöhenbehandlung vom Obertonspektrum abkoppeln: Direkt übertragene Spektren würden die Sprache nur „versteinern“, sie seien geradezu ein „Unbeweglichkeitsfaktor“, während seine eigenen Akkorde an inharmonische Spektren nur „erinnern“ sollen.

Dufourts Werke erscheinen zumeist wie die langsame Ausdifferenzierung eines übergreifenden „Strukturklangs“ (Lachenmann), wie eine „Textur, die zerreißt und wieder zusammenwächst, wobei ein einheitlicher Ton das Werk vor der Auflösung bewahrt“<sup>2</sup>. Endlos werden hier harmonische Objekte abgewogen, umgewendet, unter die Lupe genommen, gestreckt, von der Instrumentierung leicht verzerrt, gefiltert, verrieben, wobei sich die Grenze zwischen Akkord und Klangfarbe verschiebt. Die Zeitbehandlung gehorcht bei Dufourt einem regelmäßigen Voranschreiten; oft folgt einer Phrase aus zwei bis sechs Akkorden auch ein Atemzeichen zum kurzen Einhalten. Diese Langsamkeit ist qualvoll, sie klingt wie eine ewig hinausgezögerte harmonische Auflösung, eine zurückgehaltene Gewalt, wie ein Warten auf Ausbrüche, die manchmal in Gestalt von kurzen Presto-Passagen aufflammen. Die Musik umkreist nichts, wie etwa bei Morton Feldman, sie schreitet im Halbdunkel voran, sie lotet Räume aus, sie wartet und wankt.

Auch die Kammermusik teilt diese Erfahrung des Raums, durch eine dreidimensionale Instrumentierung: Die Verdoppelung einer Tonhöhe wird als ihr Hervortreten verstanden, auf einer räum-

<sup>1</sup> Interview Deutschland Radio Kultur, 1999.

<sup>2</sup> « Autoportait », im Programmheft des Festival d'Automne, 2001.

lichen Achse die quer zu der Zeitachse steht. In fein abgestuften, scharfe Kontraste vermeidenden Klangfarben, die oft an Schoenbergs *Farben* erinnern, werden die Phrasen verlangsamt, ausgehöhlt, in einer klar aufgeteilten, fast choralartig skandierten Musik, die aber kein Gefühl von Harmonie und Abrundung aufkommen lässt. In dieser Hinsicht ist das Werk von Dufourt zugleich eine Art klingende Kritik an der französischen Musik als Verquickung von philosophischem Vitalismus, Klang-Hedonismus und Selbstherrlichkeit des Subjekts. Dufourt versteht die Farbe nicht als Gnade oder schönes Geschenk, sondern als Arbeit.

Viele Werke von Dufourt stehen im Zusammenhang mit der Melancholie — *Saturne* (1979) bezieht sich auf Erwin Panofskys berühmte Analyse von Dürers Radierung, und ein ganzer Zyklus von Orchesterstücken, *Les Hivers* (1992-2001) ist vier Winterbildern gewidmet (Poussin, Rembrandt, Breughel, Guardi), der Erstarrung und der blockierten Bewegung. Die Melancholie kommuniziert aber in einer produktiven Weise mit einem kompositorischen Denken, das „bei dem Negativen verweilt“<sup>3</sup>. Denn, so Dufourt, „ein Werk, das nicht auf

das Andere stößt, auf die Alterität, entwickelt sich nach nur immanenten und friedlichen Bedingungen. Zum Beispiel nach einer akustischen ‚Logik‘, wie die der französischen spektralen Musik, der Logik des Serialismus, oder einer informatischen. All diese Stücke, die einem logischen Apparat gehorchen, einer Deduktion, sind eine undialektische Musik“<sup>4</sup>. In den letzten Jahren ist bei Dufourt eine neue Energetik hinzugekommen, die oft etwas von Wutausbrüchen hat. Im Streichquartett *Dawn Flight* bestehen sie in gewaltsamen Wiederholungen, während in *Erkönig* der Pianist dem Klavier wie einem Schlagzeug gegenüber sitzt: Das Ende des Stücks, heißt es in der Partitur, „soll so schrill und virulent klingen wie der Bohrer eines Zahnarztes“.

Man muss sich in die Klangwelt von Dufourt einhören, um die Singularität der Werke zu vernennen, auch der beiden hier aufgenommenen Stücke des Tiepolo-Zyklus'. Dufourt assoziiert frei, was ihn als Künstler an den Fresken frappiert; er hält diese Eindrücke in einem Text fest, der keine wissenschaftliche Bildbeschreibung ist, und setzt diesen dann in Musik um. Von Tiepolos Afrika wird hauptsächlich ein gewisser Lichteffect zurückbehalten – „scharf und komplex“, wie ein „bleicher Schein“ unter „blassen Wolken“. Die Figuren selbst, auf die das Licht fällt – Händler, Kamele, Perlenverkäufer, die Allegorie des Nils,

<sup>3</sup> Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Vorrede, *Werke* Bd. 3, Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1986, S.36.

<sup>4</sup> Interview auf Deutschland Radio Kultur, 1999.



wie sie auch auf einer exotischen Opernbühne auftreten könnten – werden weggewischt. So ist auch Dufourts Afrika nicht pittoresk, die Farben erinnern nicht an Holz, Kork, Palmengeflechte und Sand, es kommen keine labialen und palatalen Klänge, keine Heterophonien, kein Marimbaphon; nur kurz (T. 283f) erinnern Pizzicati überhaupt an Schlaginstrumente.

Die Form beginnt mit den breiten, fanfarenartigen Appellen des Klaviers, unterstützt von den gleißenden Tremoli des Vibraphons, und sie wirkt ab dem Einsatz der Streicher wie ein immens gestreckter Ausschwingvorgang. Der lombardische Rhythmus (unbetont/betont), der mehrfach auftaucht, erinnert an einen Zug, eine Prozession von Menschen, die sich schwerfällig voranarbeitet und nie richtig vorankommt. Die faszinierend instrumentierten Klanggebilde arbeiten immer mit der Grenze des Möglichen, mit den „Schwankungen am Rand“, nie mit der sicheren Mitte der Register – jede Partitur von Dufourt ist ein Lehrbuch in dieser Hinsicht. Sie verdichten sich stellenweise zu einem Nebel von Streicherflageoletten (T. 146f), der die Bläserakkorde bedeckt und durch den das Vibraphon schwer durchkommt. Die Musik setzt immer neu an, unter einem Himmel „der eine Umklammerung ist“, einmal kommt ein Murren auf (Klaviertriller im tiefen Register, Ponticello-Figuren, T. 314f), aber nie der Atem zu einer

großen Melodie. Ganz am Ende bricht Zorn aus, mit erratischen Gesten und rabiäten Glissandi, wobei der Schlagzeuger zum Schläger wird. Der kurze Abgesang ist ein ersticktes Wiegenlied: Eine prekäre Klarinettenmelodie klingt wie ein Brahms auf Zehenspitzen, aus einem Albtraum erwacht.

*L'Asie* gehorcht einer ähnlichen Form, nur sind die Proportionen hier umgedreht: ein aufgewühlter, nicht enden wollender Teil nimmt fast zwei Drittel des Stücks ein, der ruhige Abgesang das letzte. Die Musik selbst verweilt nicht bei der rätselhaften Symbolik des Freskos, sondern bei der Beunruhigung, die von ihm ausgeht – „dramatische und bleiche Figuren, bitter realistische Situationen, die Verschlingung von verrenkten und anonymen Körpern [...], eine fantastische Ansammlung von ungereimten Elementen, die kuriose Kombination von versunkenen Welten, die morbide Darstellung von Kerkerräumen“. Dufourt, der 1976 mit *Erehon* eine Symphonie für 6 Schlagzeuger und 150 Schlaginstrumente komponiert hat, trifft hier eine raffinierte Auswahl von asiatischen Instrumenten (japanischer Rin, Gongs der Peking-Oper und aus Thailand, philippinische Trom-Pongs), kombiniert mit Kuhglocken, Crotales und Bell tree. Es wäre nicht verwunderlich, wenn der Komponist – als Leser von André Schaeffner und seiner *Origines des Intruments de musique* (1968) – sich auch an die symbolische Bedeutung der Metallophone

erinnert hätte: Ins Metall sind die Dämonen gefesselt, sagt Plutarch, Metallinstrumente beschwören die bösen Geister zugleich herauf und bannen sie; auch bei manchen arabischen Stämmen wurden kleine metallene Anhänger und Münzen um den Hals eines Kranken gehängt, und ein Sprichwort der Jakuten sagt: Der Schmied und der Schamane stammen aus dem gleichen Bett...

Dufourts Stück beginnt mit aggressiven, kreischenden, fast giftigen Klängen: Asien ist hier ein beängstigender Kontinent und das Stück beschreibt eine Art Modulation von der entfesselten Geisterbeschwörung zurück zur europäischen Kammermusik. Unter den vollen, festen Klängen des Schlagzeugs, die oft den ganzen Tonraum einnehmen, zucken die Streicher und Bläser auf, mit Glissandos, Bebungen, scharfen Multiphonics, überwiegend aufsteigenden Gesten oder Zickzack-Figuren. Diese endlos ausgedehnte Attacke (bis. T. 169) mündet in einen getragenen Teil, der wiederum ausebbt in einer Welt, die an frühere

Stücke Dufourts erinnert (ab. T. 217), wobei der seltsame Klang der Bariton-Oboe (auch hier oft im gespannten, hohen Register) hervortritt. Dem Abgesang von Klarinette und Klavier in *L'Afrique* entspricht hier ein chimärenhaftes Duett zwischen Kontrabassklarinette und Marimbaphon, das aber mit zwei Geigenbögen gestrichen wird: Das Schlaginstrument, behandelt wie ein Saiteninstrument, erzeugt einen Bläserklang, der aus dem fahlen Jenseits herab klingt.

Dufourts Musik ist gewiss eine „Klang-Komposition“. Aber sie zelebriert den Klang nicht in einem umfriedeten Abseits: Sie konfrontiert ihn mit den Spannungen unserer modernen Welt, mit dem Afrika, „das schon in den Händen der europäischen Ausbeuter ist“, mit Asien als „Gespenst von Geschwindigkeiten, von Turbulenzen, schwankenden Räumen“. Ohne pittoreske Versatzstücke, ohne pathetische Texte und Glaubensbekenntnisse lässt Dufourt die Konflikte *erklingen*.



Giovanni Battista Tiepolo: Asien – Bildnachweis: Bayerische Schlösserverwaltung, Foto: © Wolf-Christian von der Mülbe

## ***L'Afrique and L'Asie d'après Tiepolo***

Hugues Dufourt

Between 1752 and 1753, Giovanni Battista Tiepolo painted the immense vaulted ceiling and the staircase of honour of the palace known as the Residenz [Residence] in Würzburg, which was built by Balthasar Neumann, the architect and engineer of the Schönborn Family. Following the Peace of Utrecht, Count Johann Philipp Franz von Schönborn initiated one of his era's largest construction projects, that of the palace in Würzburg, and he awarded Neumann the commission to build it in 1719. Neumann's originality was based on a geometric mode of thinking which is particularly well-suited to creating and combining units of volume, as well as to the exploitation of surfaces and depth effects. Neumann had been trained as an artilleryist and military engineer, and whenever he was not busy doing designs for a "great European" architecture, he also showed considerable interest in the reawakening of Lorraine as a cultural entity. As one of the last disciples of Guarini, he surpassed his German architectural contemporaries in the innovative handling of structures and in his resolution of spatial problems with what art historians refer to as "syncopated interpenetration". Neumann was devoted to the creation of large, enveloping spaces rather than picturesque pomp. In

Würzburg, he aimed to erect a grandiose structure of universal significance.

The year 1752 saw Prince Bishop Karl Philipp von Greiffenklau charge Tiepolo with the creation of a monumental ceiling fresco above the elliptical staircase (30x18m), upon which the painter was to depict Olympus and the Four Continents. Tiepolo executed this commission within two hundred eighteen working days. The fresco, whose creation also involved Giandomenico Tiepolo, Georg Anton Urlaub and possibly Lorenzo Tiepolo, was signed with a date of 1753 just above the cornice moulding and beneath the figure of Asia. The entire ceiling fresco, its perspective distorted toward the edges, is oriented on the triumphant figure of Apollo, the god of light, who hovers in the clear heavens. This, then, is a mythological portrayal of the sunrise. The vision of Olympus evokes the irresistible and dizzying impression of airy turbulence rising out of the depths. Atop the upper moulding, Tiepolo depicted the four continents of the world: the allegory of Africa looks inward, toward the east, and that of Asia looks west from the long side facing the court of honour. The western wall contains three windows that afford a view of a sweeping, uncluttered horizon.

## *L'Afrique d'après Tiepolo*

Africa, located on the vault's side, receives the most direct and complex light through the immediately opposite west window and the north window to the left.

On the picture, one can make out groups of traders and smokers, a camel, pearl merchants and an immense blue-and-white striped tent, then the allegorical figure of *L'Afrique* along with an allegory of the Nile. Svetlana Alpers and Michael Baxandall wrote that "the flow of light is portrayed as a puff of wind. The wares float along on the water, the clouds race by overhead, lances bend and figures bow." Space alternately swells up and narrows, expanding or breaking apart.

*L'Afrique*, who is already in the clutches of the European thieves, is illuminated by a dull light. In the midst of these pale clouds, one no longer recognizes the sunny, shimmering paradises of rural culture. The sky seems oppressive. My music evokes the pale sun of Tiepolo's *L'Afrique* and its thick, sulphurous clouds. It lives from the use of colour. The sound's substance has its own dynamic which polarizes and rhythmizes the space even before it becomes the object of the composition. Composing consists in suggesting dynamic impressions with movements without actually shifting them. The new dimensions are depth, transparency, the liquid state and radiant brightness.

*L'Afrique d'après Tiepolo* marks a return to the intuition of time and to the concrete perception of change. Here, that which lingers on delivers a reality that is deeper than the apparent discontinuity of the phenomena. Nothing suggests space

better than colour, which therefore becomes the composer's actual medium. In this music, the colours depend on—and form the highly integrated result of—complex methods of writing. One and the same chord can seem homogenous on the surface and heterogeneous deeper down: at first lively and lucid, and then raw and dark in its convolutions, reflecting a tension that is just beginning to arise. Music is an art of retouching.

## *L'Asie d'après Tiepolo*

The allegory of Asia—as an emblem of science and monarchy—appears in full raiment, riding side-saddle on an elephant and covered with magnificent jewels. It is a complex figure which is in the midst of executing a turning motion. The frieze depicting Asia remains a riddle, however, with the symbolism of the various figures arranged around the obelisk, for example, not having been completely determined. Here, various historical worlds coexist side-by-side or engage in conflict: one can make out Golgotha, hieroglyphics in stone, the snake of Asclepius, an obelisk, a pyramid and Egyptian princess, a tiger and its prey, the parrot symbolizing the animal kingdom and in the foreground, above all, the crowd of tied-up slaves, prisoners lying on—or subordinates throwing themselves to—the ground. This confusing aspect of the frescos has attracted the attention of commentators. Their being escorted by soldiers is surely a reference to the military significance of the Asian continent, but it is also obvious that, here, the theme of captivity is being treated together with that of voluntary servitude.

A new spirit wafts through this last frieze—dramatic and pale figures, bitterly realistic situations, the consumption of contorted and anonymous bodies. An immaterial wind seems to bend everything and draw it towards itself, in the manner of an urgent necessity. Asia is reminiscent of Rembrandt's engravings and harkens back to the style of Tiepolo's own hallucinatory engravings on steel (the twenty four *Scherzi di fantasia* [1739–1757]) while also foreshadowing Goya's *Capricchos*. The capriccio seems to be the true formal principle of this monumental fresco: a bizarre collection of discordant elements, a curious combination of submerged worlds, a morbid depiction of prison-like spaces.

I regard Tiepolo's *Asie* as a sort of premature manifesto of the music of our times: a world without colours, wandering into brown and grey tones but at the same time dominated by a form of accelerated expressivity. Here, Tiepolo wrote something like an *Ars poetica* of the music of the future. One discovers an entire range of tempi, a phantom of tempi, of turbulences, teetering spaces, overhanging structures, interwoven axes and loops. Flowing, turning, expansive pressure, extension, projection and graduated distances are the new categories of these poetics. The main idea is that

one should first take care of the fundamental gestures, which take priority over the always secondary consideration of their possible variations.

My own *L'Asie d'après Tiepolo* was commissioned by the WDR and ensemble recherche, with support from the Ernst von Siemens Music Foundation. It is the sequel to *L'Afrique*, which was premiered within the same context at Witten in 2005. In *L'Asie*, I have used a rich palette of new percussion instruments (chromatically tuned sets of Philippine gongs, cowbells and Japanese rin gongs). I once again have made use of the technique of paradox times from *Saturne*, which consists in applying a common metre and a common metronomic time to completely different speeds of articulation, types of development and forms. The first part of the piece makes systematic use of the winds' multiphonics as a sort of electronic continuum. The conclusion, written in a much calmer vein, is based on a duet for contrabass clarinet and marimbaphone, with the melody being produced using a set of different bows. The piano is given the main role from the beginning to the end, exhibiting an acoustic vehemence which never really manages to arrive at an authentically personal formulation. The strings are treated like a trio, with dense and truncated textures.

*Translation: Christopher Roth*

## Resounding Conflicts

Martin Kaltenecker

It was in 1979 that Hugues Dufourt coined the label *musique spectrale*. Soon, however, Dufourt was to protest against the “harmonic” interpretation and further development of this aesthetic, a process which “ultimately retained only that which continued the French tradition. The overtone spectrum served to complete the tradition of Rameau, meaning that it facilitated the highly precise creation of a music which simply exhibited a greater degree of inharmonicity,” which “produced pretty, even quite beautiful sound-objects of great luminescence, direct successors to the established French traditions of music and painting.”<sup>1</sup> Dufourt, on the other hand, viewed spectralism in the context of the development of percussion instruments and sonic instability during the 20<sup>th</sup> century: “Out sensitivity in listening has been, so to speak, turned inside-out. Today, it is really only concerned with miniscule shifts, rough spots, textures. The plasticity of sound, its ephemerality, the tiniest changes have been invested with an immediate suggestive power. What we now have before us in sonic form is sound’s morphological instability. Only this manages to be significant [...]” It was in keeping with this that Dufourt proceeded to decouple the handling of pitch from the overtone spectrum: his reasoning was that directly transferred spectra would only “ossify” the musical language; he considers them to be a veritably

“immotile factor.” His own chords, on the other hand, are meant to be merely “reminiscent” of inharmonic spectra.

Dufourt’s works typically appear to be something like the slow differentiation of an overarching “structural sound” (Lachenmann), like a “texture which tears apart and grows back together again, albeit with a unified note that prevents the work from disintegrating.”<sup>2</sup> Here, harmonic objects are endlessly weighed, turned over, put under a magnifying glass, stretched, distorted slightly, filtered and rubbed to dust via instrumentation, with the fine line between chord and timbre drifting this way and that. Dufourt’s handling of time entails regular advances; a phrase of two to six chords is often followed by a breath symbol denoting a short pause. Such slowness is excruciating; it sounds like an endlessly stretched harmonic resolution, a restrained force, as if waiting for eruptions which occasionally flare up in brief presto passages. The music circles around nothing, much like the music of Morton Feldman; it strides forward in the twilight, probing spaces, waiting and teetering.

His chamber music also shares this experience of space via a style of instrumentation that

<sup>1</sup> Interview with Deutschland Radio Kultur, 1999.

<sup>2</sup> « Autoportrait » in the program booklet of the *Festival d’Automne*, 2001.

is three-dimensional in nature: the doubling of a pitch is understood as its emergence on a spatial axis that runs perpendicular to the time-axis. In finely graded tonal colours that avoid sharp contrasts and are often reminiscent of Schönberg's *Farben*, the phrases are retarded and hollowed out in a clearly divided music that is declaimed in an almost chorale-like manner, but allows no feelings of harmony or well-roundedness to arise. In this respect, Dufourt's oeuvre is also a sort of audible critique of French music with regard to its mix of philosophical vitalism, sonic hedonism and self-glorification of the subject. Dufourt understands colour to be not mercy, or a beautiful gift, but work.

Many pieces by Dufourt are in some way associated with melancholy—*Saturne* (1979) refers to Erwin Panofsky's well-known analysis of Dürer's etching, and an entire cycle of orchestral works—*Les Hivers* (1992–2001)—is dedicated to four winter paintings (by Poussin, Rembrandt, Breughel and Guardi), to torpidity and blocked movement. But melancholy communicates in a productive way with a mode of compositional thought that “dwells on the negative.” For according to Du-

four, “a work that does not encounter the Other, encounter Other-ness, develops only according to immanent and peaceful parameters. For example according to an acoustic ‘logic’ such as that of French spectral music, to the logic of serialism or of computers. All of these pieces that obey a logical apparatus—a deduction—are un-dialectic music.” Over the past few years, Dufourt has found a new sort of energy, which expression is often akin to enraged outbursts. In the string quartet *Dawn Flight*, these consist in violent repetitions, while in *Erlkönig* the pianist goes at the piano as if playing a drum: the end of the piece, according to the score, “should sound as shrill and virulent as a dentist's drill.”

One does have to grow accustomed to listening to Dufourt's world of sound in order to grasp the singularity of his works, and the two pieces from the Tiepolo Cycle recorded here are no exception. Dufourt's freely associates what strikes him as an artist about the frescos; he recorded these impressions in a text (which is not an academic description of a painting), and then he transferred this text to music. What remains of Tiepolo's Africa is mainly a certain light-effect—“focussed and complex,” like a “pale shining” beneath “pale clouds.” The figures themselves, upon which the light falls—traders, camels, pearl merchants and the allegory of the Nile, as they might also appear in

<sup>3</sup> Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Preface, *Werke* Vol. 3, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986, p.36.

<sup>4</sup> Interview with Deutschland Radio Kultur, 1999.



an exotic opera staging—are washed away. Thus, Dufourt's *Africa* is not picturesque; the colours are not reminiscent of wood, cork, woven palm leaves or sand, there are no labial or palatal sounds, no heterophonies, and there is no marimbaphone; only briefly (at measure 283f) do pizzicati remind one at all of percussion instruments.

The work's form begins with the broad, fanfare-like appeals of the piano, supported by glistening tremolos from the vibraphone, and once the strings have begun, it seems like an immensely stretched decay process. The Lombard rhythm (weak-strong) which crops up several times is reminiscent of a parade, a procession which laboriously works its way forward but never really seems to make actual progress. The fascinating instrumentation of the various aggregates of sound works constantly with the limits of what is possible and with "peripheral instabilities"—and never with the secure middle of the register; every score by Dufourt is a textbook example of this. The sounds condense here and there into a fog of string harmonics (m. 146f) which covers the wind chords and which the vibraphone has a difficult time cutting through. The music begins again and again, beneath a sky "that is a bracket"—there once arises a murmur (piano trills in low registers, sul ponticello figures, m. 314f), but this never attains sufficient breath to produce a great melody.

At the very end there occurs an outbreak of rage, with erratic gestures and positively rabid glissandi, and with the drummer taking on a rather thuggish role. The brief denouement amounts to a choked-off lullaby, with a precarious clarinet melody sounding like a tip-toeing Brahms, just awakened from a nightmare.

*L'Asie* adheres to a similar form, only here, the proportions are reversed: an agitated, seemingly endless section takes up nearly two thirds of this work, with the final third being a peaceful conclusion. The music itself dwells not upon the mysterious symbolism of the fresco, but rather on the disquiet that emanates from it—"dramatic and pale figures, bitterly realistic situations, the consumption of contorted and anonymous bodies [...], a fantastical collection of discordant elements, a curious combination of submerged worlds, a morbid depiction of prison-like spaces." Dufourt, who in 1976 composed a symphony for six percussionists and 150 percussion instruments—*Erewhon*—has selected a refined combination of Asian instruments here (Japanese rin, gongs from the Beijing Opera and from Thailand, and Philippine trom-pongs), combined with cowbells, crotal bells and a bell tree. It would not be surprising if the composer—as a reader of André Schaeffner and his *Origines des Instruments de musique*—had also thought of the symbolic meaning that

metallophones possess: Plutarch wrote that demons are bound into metal. Metal instruments simultaneously conjure up and banish evil spirits. In some Arab tribes, it is customary to hang small metal pendants and coins from the neck of a sick person, and a Yakutian saying goes: the smith and the shaman come from the same bed...

Dufourt's piece begins with aggressive, screaming, almost poisonous sounds: here, Asia is a frightening continent, and the piece describes a sort of modulation from the unfettered conjuring of spirits and back to European chamber music. Beneath the full and solid sounds of the drum, which often take up the entire written rage of the piece, the strings and winds twitch with glissandi, tremolos, biting multiphonics, predominantly rising gestures and zigzagging figures. This attack, endlessly extended (until m. 169), leads into a solemn passage that in turn ebbs out in a world that is reminiscent of earlier pieces by Dufourt

(from m. 17), with the strange sound of the baritone oboe (here, as well, often in its tense upper register) coming to the fore. The swansong of the clarinet and piano in *L'Afrique* has its analogue here in a chimera-like duet between the contrabass clarinet and the marimbaphone, which is played with two violin bows: the percussion instrument, played like a stringed instrument in this section, creates a wind-instrument-like timbre that sounds out from the pale beyond.

Dufourt's music is indeed the "composition of sound." But it does not celebrate sound in a cloistered-off reserve: it confronts sound with the tensions of our modern world, with the Africa that is "already in the hands of the European exploiters," with Asia as "a *ghostly apparition* of speeds, of turbulences, of unstable spaces." Doing without picturesque set pieces, without pathetic texts and declarations of faith, Dufourt simply makes conflicts *sound*.

*Translation: Christopher Roth*

Crotales  
 Trom-pongs  
 Cloches de vache  
 Vibraphone  
 Piano  
 Violon  
 Alto  
 Violoncelle

Musical score for "L'Asie d'après Tiepolo" (fragment of the score). The score is arranged in a system with five staves for percussion and three for strings. The percussion parts (Crotales, Trom-pongs, Cloches de vache, and Vibraphone) feature rhythmic patterns with accents and dynamic markings of *ff*. The Piano part includes a melodic line with dynamics ranging from *pp* to *ff* and a bass line with a *200s* marking. The string parts (Violon, Alto, and Violoncelle) are marked with *mp* and *ff* dynamics, and include performance instructions such as *sal pont.*, *glissando sul II*, and *tr*. The score is divided into measures 13, 14, and 15, with time signatures of 7:53, 6:51, and 8:51 respectively. The tempo is marked as  $\text{♩} = 126$ .

L'Asie d'après Tiepolo (fragment of the score), by courtesy of Editions Henry Lemoine, Paris

## ***L'Afrique et L'Asie d'après Tiepolo***

Hugues Dufourt

Entre 1752 et 1753, Giovanni Battista Tiepolo décore l'immense voûte du Grand Escalier d'Honneur de la Résidence de Würzburg, dont Balthasar Neumann, l'architecte-ingénieur des Schönborn, premier architecte du prince-évêque, avait assumé la construction. Après la paix d'Utrecht, le comte Johann Philipp Franz von Schönborn œuvre l'un des plus importants chantiers de l'époque, celui du château de Würzburg, et le confie en 1719 à Neumann. L'originalité de Neumann consiste en une pensée géométrique particulièrement apte à concevoir et combiner les volumes, à orchestrer les surfaces et les effets de profondeur. Neumann avait reçu une formation d'artilleur et d'ingénieur militaire et nourrissait une passion des synthèses lotharingiennes, quand il n'embrassait pas des projets de « grande architecture » européenne. Lointain héritier de Guarini, il pousse plus loin qu'aucun autre architecte allemand la réflexion novatrice sur les structures et résout ses problèmes d'espace par ce que les historiens d'art appellent une « interpénétration syncopée ». Neumann aimait l'ampleur, non la pompe pittoresque. Il voulut édifier à Würzburg un grandiose édifice de portée universelle.

En 1752, le prince- évêque Karl Philipp von Greiffenklau confia à Tiepolo l'exécution des fresques monumentales décorant la voûte en ellipse gigantesque de l'escalier d'honneur (30 x 18 m), où le peintre mit en scène *l'Olympe et les quatre continents*. Tiepolo s'acquitta de sa tâche en deux cent dix-huit journées de travail. La fresque — à l'exécution de laquelle ont contribué Giandomenico Tiepolo, Georg Anton Urlaub et peut-être même Lorenzo Tiepolo — est signée et datée de 1753 sur la corniche, au dessous de *l'Asie*. La vue d'ensemble du plafond, avec une perspective déformant les bords, est centrée, en plein ciel, sur la figure triomphante d'Apollon, dieu de la lumière. Il s'agit d'une représentation mythologique du lever du soleil. Il se dégage de cette vision de l'Olympe une impression d'émergence aérienne de la profondeur, irrésistible et vertigineuse. Sur la corniche, Tiepolo a représenté les *Quatre parties du monde*. L'allégorie de *l'Afrique* se situe à l'Est, du côté intérieur. *L'Asie* figure à l'Ouest, ornant le côté longitudinal donnant sur la Cour d'Honneur. Le mur ouest est percé de trois fenêtres et s'œuvre sur un horizon dégagé.

## *L'Afrique d'après Tiepolo*

*L'Afrique*, située sur le côté est de la voûte, en reçoit la lumière la plus crue, la plus complexe aussi, qui provient des embrasures des fenêtres ouest, en face, et de celles des fenêtres nord, par la gauche.

On y distingue des groupes de marchands et de fumeurs, un chameau, des vendeurs de perle, une immense tente rayée bleu et blanc, puis *L'Afrique* en personne et le dieu Nil. Cette frise se présente comme le déploiement d'un processus unique qui produit des structures et les emporte aussitôt dans son cours. Svetlana Alpers et Michael Baxandall écrivent : « Le flux de la lumière est représenté comme le souffle du vent. Les étoffes flottent, les nuages courent au-dessus, les lances se courbent, les figures s'inclinent ». L'espace tour à tour s'enfle ou s'amincit, s'étale ou se tord, se distend ou se brise.

*L'Afrique*, qui est déjà aux mains des prédateurs européens, est étrangement nimbée d'une lumière blafarde. On ne reconnaît plus dans ces nuages livides la blancheur ensoleillée des paradis de la culture pastorale. Le ciel est une étreinte. La musique évoque le pâle soleil d'*Afrique* de Tiepolo et ses épaisses nuées de soufre. L'œuvre musicale se définit par l'usage de la couleur. La substance sonore possède une organisation dynamique propre qui polarise et rythme l'espace bien avant que celui-ci ne devienne un objet de composition. Composer consiste à suggérer des impressions dynamiques avec des mouvements sans déplacement. Les nouvelles dimensions de la musique

sont la profondeur, la transparence, la fluidité et la luminosité.

La musique du XX<sup>e</sup> siècle a essentiellement construit sa durée sur des édifices abstraits, cherchant à s'écarter par là de l'empirisme du sens intime. *L'Afrique d'après Tiepolo* marque un retour à l'intuition du temps et à la perception concrète du changement. Le continu y forme une réalité plus profonde que l'apparente discontinuité des phénomènes. L'espace n'est plus la pensée d'une immobilité. C'est une forme en puissance. Le changement n'est plus lié à la trajectoire, il suppose des transitions insensibles, des passages inassignables. La forme musicale devient un modèle de masses et de vides, un flux de forces et de valeurs.

Rien n'est plus propre à suggérer l'espace que la couleur, qui devient le vrai moyen du musicien. Les couleurs, en musique, dépendent de procédés d'écriture complexes dont elles sont la résultante hautement intégrée. Un même accord peut apparaître homogène en surface et hétérogène en profondeur, vif et translucide au premier abord et rugueux et sombre dans la sinuosité de ses replis, à l'image d'une tension naissante. La musique est un art de retouches.

Écrite pour l'ensemble recherche qui en est, avec la WDR, le commanditaire, cette œuvre comprend une flûte qui joue aussi la petite flûte, un hautbois qui joue aussi le cor anglais, une clarinette en si bémol qui joue aussi la clarinette basse, un piano, un vibraphone et un trio à cordes.

## L'Asie d'après Tiepolo

L'allégorie de l'Asie — emblème de la science et de la monarchie — apparaît en costume d'apparat, assise en amazone sur un éléphant et parée de bijoux somptueux. C'est une figure savante, animée d'un mouvement de torsion. La frise de l'Asie reste une énigme et la signification symbolique des divers personnages du groupe à l'obélisque n'a, par exemple, pas encore été entièrement élucidée. Des mondes historiques coexistent ou s'affrontent : on remarque le Golgotha, les hiéroglyphes de pierre, le serpent d'Esculape, l'obélisque, une pyramide et la princesse d'Égypte, la capture d'une tigresse, le perroquet, illustrant la faune, et surtout, au premier plan, la masse des esclaves enchaînés, des prisonniers gisant au sol ou des sujets prosternés. Cet aspect trouble de la frise a d'ailleurs retenu l'attention des commentateurs. La présence d'une escorte de soldats fait sans doute allusion à l'importance militaire du continent, mais il est manifeste que le thème de la captivité y est traité conjointement à celui de la servitude volontaire.

Un esprit nouveau souffle sur cette dernière frise : des figures dramatiques, livides, des plans fragmentés, des situations amèrement réalistes, un enchevêtrement de corps distordus et anonymes. Un vent immatériel semble tout ployer, tout emporter sur son passage, dans l'urgence d'une impérieuse nécessité. L'Asie se souvient des gravures de Rembrandt, retrouve la manière des vingt-quatre hallucinantes eaux-fortes — les *Scherzi di fantasia* (1739-1757) — de Tiepolo lui-même et annonce les *Caprices* de Goya. Le ca-

*priccio* semble le principe formel de cette fresque monumentale : un assemblage fantastique d'éléments disparates, une recombinaison insolite de mondes engloutis, une évocation morbide d'espaces cacéaux.

Je considère l'Asie de Tiepolo comme une sorte de manifeste anticipé de la musique de notre temps : un monde privé de couleurs, qui tourne au brun et au gris, et néanmoins dominé par une forme d'accélération expressive. Tiepolo a écrit là une sorte d'art poétique de la musique de l'avenir. On y découvre un éventail de vitesses, un *spectre* de vitesses, des espaces turbulents, des dispositifs en porte-à-faux, un entrelacs d'axes et de boucles. Flux, pivotements, tensions latérales, dilatations, projections, degrés d'éloignement sont les nouvelles catégories de cet art poétique. L'idée principale est qu'il faut s'attacher d'abord aux gestes élémentaires, qui priment la considération toujours seconde des spectres de variation.

Ma propre *Asie d'après Tiepolo* est une commande de la Westdeutscher Rundfunk et de l'ensemble recherche, avec le soutien de la Ernst von Siemens Musikstiftung. Elle fait suite à *l'Afrique*, créée dans les mêmes conditions en 2005 à Witten. J'ai employé dans *l'Asie* une large palette de percussions d'un type nouveau (gamme chromatique de gongs philippins, de cloches de vache, de rins japonais). J'ai réutilisé le procédé des temporalités paradoxales de *Saturne*, consistant à rapporter à une mesure métrique et métronomique commune des vitesses de déroulement et des types de développement et d'écriture très différents. La première partie de la pièce fait un emploi systématique des sons multiphoniques des instru-

ments à vent, à la manière d'un continuum électronique. La fin, plus apaisée, gravite autour d'un duo de clarinette contrebasse et de marimba, dont la mélodie est obtenue par un jeu d'archets. Le piano tient d'un bout à l'autre un rôle central, dans une

sorte de véhémence acoustique qui ne parviendrait jamais à la formulation subjective. Les cordes sont traitées à la manière d'un trio, avec des textures denses et saccadées.

The image displays a piano score for measures 24 through 46. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes various dynamic markings and performance instructions. The dynamics range from *p* (piano) to *ff* (fortissimo). Performance markings include *mf dolce*, *mf*, *f dolce*, *ff*, *cresc. poco a poco*, and *più ff*. The score features complex textures with many notes, some marked with accents and slurs. There are also some markings like *mf dolce* and *f dolce* that appear to be repeated or sustained. The tempo is marked as *♩ = 126*. The score is divided into three systems, with double bar lines and repeat signs indicating the structure of the music.

L'Afrique d'après Tiepolo (fragment of the score), by courtesy of Editions Henry Lemoine, Paris

## Conflits sonores

Martin Kaltenecker

Hugues Dufourt avait proposé en 1979 l'étiquette de *musique spectrale* mais il a également protesté souvent contre l'interprétation et le développement « harmoniciste » de cette esthétique, dont on aurait gardé, en fin compte « seulement ce qui prolongeait la tradition française. Le spectre harmonique parachevait la tradition de Rameau et on pouvait ainsi concevoir avec une grande précision une musique qui comprenait simplement une part d'inharmonicité plus grande », en produisant « des objets sonores jolis, très beaux même, d'une grande luminosité, tout à fait dans la tradition de la musique et de la peinture françaises<sup>1</sup> ». De son côté, Dufourt concevait le spectralisme plutôt par rapport au développement des instruments à percussion et des sons instables au XX<sup>e</sup> siècle : « La sensibilité auditive s'est pour ainsi dire retournée. Elle ne se soucie plus que de minimes oscillations, de rugosités, de textures. La plasticité du son, sa fugacité, ses infimes altérations ont acquis une force de suggestion immédiate. Ce qui prévaut désormais dans le forme du son, c'est l'instabilité morphologique. Elle seule revêt une valeur significative<sup>2</sup> ». Par conséquent, en tant que compositeur, Dufourt vise à déconnecter le traitement des hauteurs du spectre : transposer un spectre d'harmoniques ne ferait que « pétrifier » le langage, puisqu'il représente même un « facteur d'immobilité » ; ses propres accords sont censés « rappeler de loin » des spectres inharmoniques.

Les œuvres de Dufourt se présentent très souvent comme la lente différenciation d'une « sonorité structurale » globale (pour reprendre une notion de Lachenmann), comme une « texture, une trame qui se déchire et se rétablit, sans interrompre son mouvement de progression. L'unité de ton préserve pourtant l'œuvre de la dissolution<sup>3</sup> ». Sans fin, des objets harmoniques sont ici pesés, retournés, scrutés, distendus, légèrement déformés, filtrés ou étalés par l'instrumentation, la frontière entre l'accord et le timbre se trouvant elle-même brouillée. Le traitement du temps ressortit à une avancée régulière : souvent d'ailleurs, une phrase constituée de deux à six accords sera suivie d'un signe indiquant une respiration brève. Et cette lenteur est pénible, elle sonne comme une résolution harmonique infiniment différée, comme l'attente d'explosions qui surgissent parfois sous la forme de brefs passages au presto. Cette musique ne veut pas « faire le tour » de quelque chose, comme celle de Morton Feldman, elle s'avance plutôt dans un clair-obscur, elle explore des espaces, elle attend et tâtonne.

La musique de chambre renferme cette même expérience spatiale, à travers une instrumentation

<sup>1</sup> Interview sur Deutschland Radio Kultur, 1999.

<sup>2</sup> *Musique, Pouvoir, Ecriture*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 289s.

<sup>3</sup> Autoportrait, dans le livre programme du Festival d'Automne, 2001.



en trois dimensions : une doublure est comprise comme une avancée vers l'auditeur, le long d'un axe perpendiculaire à l'axe temporel. Au moyen de timbres subtilement dosés, qui se ressemblent et évitent les contrastes tranchés, rappelant parfois le mouvement *Farben* de l'Opus 16 de Schoenberg, les phrases sont ici ralenties, creusées de l'intérieur, au sein d'une musique clairement découpée, scandée presque à la manière d'un choral, mais qui ne suscite aucun sentiment de clôture harmonieuse. En cela, l'œuvre de Dufourt est presque une critique sonore d'une certaine musique française faite de vitalisme, d'hédonisme sonore, terrain dominé par un sujet souverain. Dufourt ne comprend pas le timbre comme une grâce, mais comme un travail.

Beaucoup de ses œuvres se sont rapportées à la mélancolie – *Saturne* se réfère à la célèbre analyse par Erwin Panofsky de la gravure de Dürer, et tout un cycle orchestral, *Les Hivers* (1992-2001) est dédié à quatre tableaux (de Poussin, Rembrandt, Breughel et Guardi) traduisant la rigidité et le mouvement bloqué. Or, la mélancolie communique d'une façon productive avec une pensée compositionnelle qui « séjourne auprès du négatif » comme dit Hegel<sup>4</sup>. Car, selon le compositeur, « une œuvre qui ne rencontre pas l'Autre, une altérité, se développe à partir de conditions seulement immanentes et pacifiques. Par exemple selon une 'logique'

acoustique, comme dans la musique spectrale française, ou selon la logique du sérialisme, ou celle informatique. Toutes ces pièces, qui obéissent à un appareil logique, à une déduction, sont une musique non dialectique. Un exemple de musique dialectique en revanche serait pour moi celle de Lachenmann<sup>5</sup> ». Ces dernières années, il s'y est ajouté chez Dufourt un nouvel énergétisme, qui a souvent quelque chose d'une fureur. Dans le quatuor à cordes *Dawn Flight*, les explosions apparaissent sous forme de répétitions violentes, et à la fin de *Erk König*, le pianiste affronte son piano comme un instrument à percussion, comme un dompteur luttant contre une bête qui se redresse toujours : la fin de la pièce, dit la partition, doit sonner avec la stridence d'une fraise de dentiste...

Il faut toujours accorder notre oreille au monde sonore de Dufourt pour percevoir la singularité de chacune de ses œuvres, ce qui vaut également pour les deux pièces du cycle d'après Tiepolo enregistrées ici. Dufourt associe à ces fresques ce qui l'intéresse en tant qu'artiste, et non en tant qu'historien de l'art ; il fixe ses impressions dans un texte qui n'est pas une description scientifique, et c'est lui qui sera converti en musique. De *L'Afrique*, Dufourt retient pour l'essentiel un certain effet de

<sup>4</sup> Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, préface.

<sup>5</sup> Interview sur Deutschland Radio Kultur, 1999.

lumière – « la plus crue, la plus complexe », une « lumière blafarde », sous des « nuages livides ». Les figures elles-mêmes que cette lumière dé-taille, comme elles pourraient apparaître sur la scène d'un opéra exotique – marchands, charmeaux, vendeurs de perles, l'allégorie du Nil – sont effacées. *L'Afrique* de Dufourt ne sera guère pittoresque, les timbres n'évoquent pas le bois, le liège, les palmes, les lacis ou le sable, il n'y a guère de couleurs labiales ou palatales, pas d'hétérophonie, pas de marimba ; de façon fugitive seulement (mes. 283s), les pizzicatos font penser à des percussions.

La forme se déploie à partir des larges appels, presque d'une fanfare, au piano, rejoints par les trémolos étincelants du vibraphone, et à partir de l'entrée des cordes, elle donne l'impression d'une immense résonance qui décroît lentement. Le rythme lombard (non accentué/accentué), qui reviendra souvent, rappelle un cortège qui se fraye un chemin avec difficulté, sans arriver à avancer vraiment. Les objets sonores, instrumentés de façon fascinante, travaillent toujours avec les limites de ce qui est instrumentalement plausible, les « oscillations au bord » pour paraphraser encore un fois un titre de Lachenmann, jamais dans le milieu sûr des registres – chaque partition de Dufourt est un traité à cet égard. Ils deviennent parfois plus denses, formant une brume d'harmoniques aux

cordes (mes. 146s) qui recouvrent les accords des vents, à travers laquelle le vibraphone perce malaisément. La musique est faite d'une succession de nouveaux départs, sous ce « ciel qui est une étreinte » ; des grommellements surgissent à un moment (trilles dans le registre grave du piano, figures joués sur le chevalet, mes. 314s), mais la grande respiration libératrice ne se forme jamais. À la toute fin, la fureur se déchaîne, avec des gestes erratiques et des glissandos rudes, où le percussionniste se fait casseur. Le bref *Abgesang* final est une berceuse étranglée, une mélodie précaire de la clarinette qui sonne comme du Brahms avançant sur la pointe des pieds, tirée d'un cauchemar.

*L'Asie* illustre une forme comparable, mais les proportions s'inversent : une partie agitée, qui paraît ne vouloir s'apaiser jamais dure presque les trois quarts de la pièce, et un tranquille *Abgesang* prend le dernier. La musique ne s'en tient pas à la symbolique énigmatique de la fresque, mais capte l'inquiétude qui en émane : « des figures dramatiques, livides, des plans fragmentés, des situations amèrement réalistes, un enchevêtrement de corps distordus et anonymes [...], un assemblage fantastique d'éléments disparates, une recombinaison insolite de mondes engloutis, une évocation morbide d'espaces carcéraux ». Dufourt, qui a composé avec *Erewhon* (1976) une symphonie pour

6 percussionnistes et 150 instruments à percussion opère ici une sélection subtile d'instruments asiatiques (rins japonais, gongs de l'Opéra de Pékin et de Thaïlande, trom-pongs des Philippines) combinés avec des cloches de vache, des crotales et un *bell tree*. Il ne serait pas étonnant que le compositeur, lecteur des *Origines des Instruments de musique* (1968) d'André Schaeffner, se soit souvenu ici de la valeur symbolique des métallophones : les démons sont captifs de l'airain, dit Plutarque, et un peu partout, les instruments en métal évoquent et chassent en même temps les esprits malins ; chez certains tribus arabes, on attachait de petits objets de métal au cou des malades et un proverbe des yakoutes affirme : le forgeron et chamane sont du même lit...

La pièce commence en tout cas avec des sonorités agressives, criardes, presque toxiques : l'Asie apparaît comme un continent qui fait peur et l'œuvre module d'une cérémonie déchaînée pour évoquer les esprits vers la musique de chambre occidentale. Sous les coups durs et pleins de la percussion, qui emplissent souvent tout l'espace sonore, les vents et les cordes se tordent, avec

des glissandos, des tremblements, des multiphoniques âpres, des gestes souvent ascendants ou des figures en zigzag. Cette attaque infiniment étirée (jusqu'à la mes. 169) débouche sur une partie plus retenue et qui se dissout elle-même très lentement au sein d'un monde rappelant les pièces antérieures de Dufourt (à partir de la mes. 217), où le son étrange du hautbois baryton (là aussi dans le registre aigu, plus tendu) apparaît plus nettement. Au chant final de clarinette et du piano dans *L'Afrique* correspond ici le duo chimérique entre clarinette contrebasse et un marimba joué avec deux archets de violon : l'instrument à percussion, traité comme les cordes, produit une sonorité d'instrument à vent qui descend d'un au-delà livide.

La musique de Dufourt relève certes d'une « composition du son ». Mais elle ne célèbre guère la sonorité au sein d'un espace apaisé : elle le confronte avec les tensions du monde moderne, avec une Afrique livide « déjà aux mains des prédateurs européens », avec une Asie comme « *spectre* de vitesses ». Sans pièces de décor pittoresques, sans professions de foi pathétiques, Dufourt fait *résonner* les conflits.

339 340 341 342 343 *son d'affle' avec un chiffon ou une sourdine* 344

Cor anglais   
 Clarinette contrebasse   
 Marimba   
 Piano   
 Violon   
 Alto   
 Violoncelle

*p*  $\gg$  *pp* *p* *pp* *pp*

*poco mp dolcissimo*  $\rightarrow$  *pp*

*p* *pp* *p* *p* *p* *p*

*p*

339 340 341 342 *sul fassetto* 343 344

*pp* *pp* *pp* *pp*

*sul fassetto* *pp* *sul fassetto* *pp*

*pp* *pp* *pp* *sul fassetto poco vibrato*

*senza sord.* *sul fassetto* *poco mp dolcissimo*  $\rightarrow$  *pp*

345 346 347 348 349 350

Clarinette contrebasse   
 Marimba

*p* *pp* *pp* *p* *pp* *p* *p*

*p* *pp* *p* *p* *pp*

L'Asie d'après Tiepolo (fragment of the score), by courtesy of Editions Henry Lemoine, Paris

## Hugues Dufourt

Der französische Komponist und Philosoph wird am 28. September 1943 in Lyon geboren. Seine musikalische Ausbildung erhält er am Genfer Konservatorium, wo er bei Louis Hiltbrand Klavier (1961-68) und bei Jacques Guyonnet Komposition und Elektroakustik (1965-70) studiert. Nach seiner „Agregation“ im Jahr 1967 lehrt er als Dozent an der Universität von Lyon, ab 1973 arbeitet er für das CNRS (das Französische Zentrum für wissenschaftliche Forschung). Als Mitglied des Ensemble L'itinéraire wird er von 1976 bis 1981 einer der Ensembleleiter. 1977 gründet er das Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse Sonore. Von 1982 bis 1998 leitet er das Informations- und Dokumentationszentrum „Recherche musicale“ (Musikalische Forschung) am CNRS, das eine gemischte Forschungseinheit aus CNRS, École Normale Supérieure und IRCAM wird. 1989 gründet und bis 1999 leitet er die Doktoratsausbildung Musik und Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts, an der auch die École Normale Supérieure und das IRCAM mitwirken. Neben zahlreichen Aufträgen von großen französischen und italienischen Orchestern und den angesehensten Ensembles für zeitgenössische Musik erhält Dufourt 1975 den Großen Kammermusikpreis (SACEM), 1980 den Großen Preis der Académie Charles Cros, 1985 den Preis der Fondation Koussevitzky, 1987 den Jurypreis des Festivals Musique en cinéma, 1994 den Prix des Compositeurs von SACEM und 2000 den von der Académie Charles Cros für sein Gesamtwerk verliehenen Prix du Président de la République.

Das Festival Présences programmiert 2001 *Lucifer* mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France und der Zyklus *Les Hivers* (1992-2001) wird im Rahmen des Festival d'Automne vom Ensemble Modern unter der Leitung Dominique My gespielt. 2004, Uraufführung des *Cyprés blanc* für Bratsche und Orchester, sowie von *L'Origine du monde*, für Klavier und Ensemble. 2006 wird *Au plus haut fait de l'instant* von Francesco Pomarico (Oboe) und dem Orchester der RAI, Turin und Emilio Pomarico uraufgeführt. Die wichtigsten Schriften von Dufourt sind in den Bänden *Musique, Pouvoir, Ecriture* (1991) und *Mathesis et subjectivité* (2007) versammelt.

<http://brahms.ircam.fr/composers/composer/1167>

The French composer and philosopher Hugues Dufourt was born in Lyon on 28 September 1943. He received his musical training at the Geneva Conservatory of Music, where he studied piano with Louis Hiltbrand (1961–68) and composition and electroacoustics with Jacques Guyonnet (1965–70). After earning his teaching certificate (*Agrégation*) in 1967, he served as an instructor at the University of Lyon, and in 1973 he went to work for the French National Centre for Scientific Research (CNRS). He was a member of the ensemble L'itinéraire, which he also co-led from 1976 to 1981. In 1977, he founded the Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse Sonore. From 1982 to 1998, he headed the music information and documentation centre Recherche musicale at

the CNRS, which was to become a mixed research unit of the CNRS, the École Normale Supérieure and IRCAM. He founded a doctoral program for 20<sup>th</sup>-century music and musicology in which the École Normale Supérieure and IRCAM are also involved, and which he oversaw until 1999. In addition to numerous commissions from renowned French and Italian orchestras and from the most highly regarded contemporary music ensembles, Dufourt was a recipient of the Great Chamber Music Award (SACEM) in 1975, the Grand Prix du Disque of the Académie Charles Cros in 1980, the award of the Koussevitzky Foundation in 1985, the Jury Award of the Festival Musique en cinéma in 1987, the Prix des Compositeurs of SACEM in 1994, and the Prix du Président de la République of the Académie Charles-Cros for his life's work in 2000.

The Présences Festival programmed *Lucifer* with the Orchestre Philharmonique de Radio France in 2001, and the cycle *Les Hivers* (1992–2001) was performed at the Festival d'Automne by Ensemble Modern conducted by Dominique My. 2004 saw the world première of *Cyprés blanc* for viola and orchestra, as well as of *L'origine du monde* for piano and ensemble. *Au plus haut fait de l'instant* received its première in 2006, played by Francesco Pomarico (oboe) and the RAI National Symphony Orchestra of Turin under Emilio Pomarico. Dufourt's most important writings so far are compiled in the volumes *Musique, Pouvoir, Ecriture* (1991) and *Mathesis et subjectivité* (2007).

<http://brahms.ircam.fr/composers/composer/1167>

Compositeur et philosophe français né le 28 septembre 1943 à Lyon. Hugues Dufourt est né en 1943 à Lyon. Sa formation musicale se déroule au Conservatoire de Genève, avec des études piano auprès de Louis Hiltbrand (1961-68) et de composition ainsi que d'électroacoustique (1965-70) auprès de Jacques Guyonnet. Agrégé de philosophie en 1967, il enseigne à l'Université de Lyon, puis entre au CNRS en 1973. Membre de l'Ensemble L'Itinéraire, il en devient l'un des responsables de 1976 à 1981 ; il fonde en 1977 le Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse Sonore. De 1982 à 1998 il dirige au CNRS le Centre d'Information et de Documentation « Recherche musicale » qui devient une unité mixte de recherche associant le CNRS, l'École Normale Supérieure et l'Ircam. De 1989 à 1999, il crée et dirige à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales la Formation Doctorale Musique et Musicologie du XX<sup>e</sup> siècle, avec le concours de l'École Normale Supérieure et de l'Ircam. Outre de nombreuses commandes émanant de grands orchestres français et italiens, et des ensembles de musique contemporaine les plus prestigieux, Dufourt a reçu le Grand Prix de la Musique de chambre (SACEM) en 1975, le Grand Prix de l'Académie Charles Cros 1980, le Prix de la fondation Koussevitzky en 1985, le Prix du Jury du Festival Musique en cinéma en 1987, le Prix des Compositeurs de la SACEM en 1994 et le Prix du Président de la République pour l'ensemble de son œuvre, décerné par l'Académie Charles Cros en 2000.

En 2001, le Festival Présences présente *Lucifer*, avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France. Créé le 9 novembre 2001, au Festival d'Automne, dans sa version intégrale, le cycle des *Hivers* (1992-2001), est interprété par l'Ensemble Modern sous la direction de Dominique My. 2004 voit la création du *Cyprès blanc*, pour alto et orchestre, ainsi que *L'Origine du monde*, pour piano et ensemble. En 2006, Au plus haut faite de l'instant est créé par Francesco Pomàrico (hautbois) et l'Orchestre de la RAI de Turin dirigés par Emilio Pomàrico. Ses principaux écrits ont été réunis dans les ouvrages *Musique, Pouvoir, Ecriture* (1991) et *Mathesis et subjectivité* (2007).

<http://brahms.ircam.fr/composers/composer/1167>



## **ensemble recherche**

Das ensemble recherche ist eines der profiliertesten Ensembles für neue Musik. Mit über 400 Uraufführungen seit der Gründung 1985 hat das Ensemble die Entwicklung der zeitgenössischen Kammer- und Ensemblesmusik maßgeblich mitgestaltet. Das neunköpfige Solistenensemble hat mit seiner eigenen dramaturgischen Linie einen festen Platz im internationalen Musikleben gefunden.

Neben seiner ausgedehnten Konzerttätigkeit wirkt das ensemble recherche bei Musiktheaterprojekten mit, produziert für Hörfunk und Film, gibt Kurse für Instrumentalisten und Komponisten und bietet dem musikalischen Nachwuchs Einblick in seine Probenarbeit.

Das Repertoire beginnt bei den Klassikern des ausgehenden 19. Jahrhunderts, reicht u. a. vom



französischen Impressionismus über die Zweite Wiener Schule und die Expressionisten bis zur Darmstädter Schule, dem französischen Spektralismus und avantgardistischen Experimenten der Gegenwartskunst. Ein weiteres Interesse des ensemble recherche gilt der zeitgenössischen Sicht auf die Musik vor 1700. Von der enormen Bandbreite des Repertoires zeugen etwa 50 CDs. Das ensemble recherche veranstaltet zusammen mit dem Freiburger Barockorchester die jährlich stattfindende Ensemble-Akademie Freiburg, die ein Forum für die Weiterbildung professioneller Musiker im Ensemblespiel in alter und neuer Musik und für die Begegnung beider Musikbereiche bildet. Die Musiker des ensemble recherche geben Kurse an Musikhochschulen und unterrichten bei den renommierten Internationalen Ferienkursen in Darmstadt.

The ensemble recherche is one of the most distinguished ensembles for contemporary music. Since it was founded in 1985, it has given more than 400 first performances and thus decisively promoted the development of contemporary chamber and ensemble music. This nine-member soloist ensemble has gained a firm position on the international music scene through its own dramaturgical policy. In addition to its extensive concert programme, the ensemble recherche takes part in music theatre projects, radio broadcasts and film productions, gives courses for instrumentalists and composers and offers up-and-coming musicians insight into its rehearsal work. Its repertoire starts with the late 19<sup>th</sup> century classics and extends from French Impressionism to

the Second Viennese School and the Expressionists to the Darmstadt School, French Spectralism and the avant-garde experiments in contemporary music. A further field of interest of the ensemble recherche is a contemporary view of music prior to 1700. Almost 50 recordings testify to the enormous scope of this repertoire.

Together with the Freiburger Barockorchester, the ensemble recherche organises the annual Ensemble Akademie Freiburg, a forum for training professional musicians in ensemble playing in early and contemporary music and for encounters between both areas of music. The musicians in the ensemble recherche give courses at music academies and teach at the prestigious International Summer Course for New Music in Darmstadt.

*Translation: Pauline Cumbers*

Depuis sa création en 1985, l'ensemble recherche s'est imposé comme un ensemble de premier plan dans le domaine de la musique nouvelle. Avec plus de 400 créations à son actif, il a contribué de façon déterminante au développement du répertoire contemporain de musique de chambre et d'ensemble. L'ensemble, composé de neuf solistes, s'est acquis par l'originalité de sa programmation une place solide sur la scène internationale. Parallèlement à une large activité de concerts, il produit pour la radio et le film, participe à des projets de théâtre musical, dispense des cours pour instrumentistes et compositeurs et permet à la jeune génération une approche de son travail par l'accès libre à certaines répétitions. Son répertoire s'étend de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle

aux expériences les plus radicales de l'avant-garde en passant par les impressionnistes français, l'école de Vienne et l'expressionnisme, l'école de Darmstadt ou le spectralisme. Un regard contemporain porté sur la période antérieure à 1700 constitue un autre centre d'intérêt de l'ensemble. Plus de 50 disques témoignent de l'étendue de son répertoire.

Conjointement au Freiburger Barockorchester, l'ensemble recherche organise chaque année une académie d'été à l'intention des musiciens professionnels, forum où se rencontrent musiques ancienne et nouvelle. Les musiciens de l'ensemble enseignent dans les conservatoires et dispensent des cours dans le cadre du prestigieux festival de Darmstadt.

*Traduction : Jean-Pierre Collot*

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

*English translation: Christopher Roth, Pauline Cumbers  
Deutsche Übersetzung: Monika Kalitzke, Lydia Rilling,  
Martin Kaltenecker*

*Traduction française : Jean-Pierre Collot*

**FRIEDRICH CERHA**

Spiegel-Monumentum-Momente

SWR-Sinfonieorchester  
Baden-Baden und Freiburg  
Sylvain Cambreling  
ORF Radio-Symphonie-  
orchester Wien  
Dennis Russell Davis · F. Cerha

**0013002KAI** 2CD BOX**BEAT FURRER**

Streichquartett Nr. 3

KNM Berlin

**0013132KAI****BRIAN FERNEYHOUGH**

Terrain

Graeme Jennings  
Geoffrey Morris  
Carl Rosman · Erkki Veltheim  
ELISION Ensemble  
Franck Ollu · Jean Deroyer

**0013072KAI****HÉCTOR PARRA**

Hypermusic Prologue

Lisa Randall · Matthew Ritchie  
Charlotte Ellet · James Bobby  
Ensemble intercontemporain  
Clement Power  
IRCAM-Centre Pompidou

**0013042KAI** 2CD BOX**PETER ABLINGER**

Voices and Piano

Nicolas Hodges

**0012952KAI****WOLFGANG RIHM**

Sotto voce

Arditti String Quartet  
Nicolas Hodges  
Jonathan Nott  
John Axelrod  
Luzerner Sinfonieorchester

**0012952KAI****PHILIPPE MANOURY**

Fragments pour un portrait

Christophe Desjardins  
Susanna Mälkki  
Ensemble intercontemporain  
IRCAM-Centre Pompidou

**0012922KAI** **SIRÈNES****MICHAEL JARRELL**

Cassandre

Astrid Bas  
Susanna Mälkki  
Ensemble intercontemporain  
IRCAM-Centre Pompidou

**0012912KAI** **SIRÈNES****JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ**

Conciertos

Alberto Rosado · Ernst Kovacic  
Juan Carlos Garvayo  
Deutsches Symphonie  
Orchester Berlin  
Johannes Kalitzke

**0013062KAI**

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

© & © 2010 KAIROS Music Production  
[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)  
[kairos@kairos-music.com](mailto:kairos@kairos-music.com)

**KAIROS**