

JOËL-FRANÇOIS DURAND

Geister

Victor Lowrie Tafoya · Ensemble Dal Niente · Michael Lewanski
Szilárd Benes · Olivia De Prato
Constance Volk · Katherine Jimoh
Quatuor Bozzini
Mivos Quartet

KAIROS



Joël-François Durand (*1954)

CD 1

- | | | |
|--|--|-------|
| 1 | Geister, schwebende Geister... (2020) for viola and ensemble | 20:21 |
| 2 | La descente de l'ange (2022) for clarinet and violin | 09:45 |
| Quatuor à cordes no. 2 "Cantar de Amigo" (2020) for string quartet | | |
| 3 | I | 04:29 |
| 4 | II | 03:57 |
| 5 | III | 06:30 |
| 6 | IV-V | 09:28 |

TT

54:35

CD 2

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Quatuor à cordes no. 1 (2005) for string quartet | 20:55 |
| 2 | In a weightless quiet (2020) for violin | 12:02 |
| 3 | In the Mirror Land (2005) for flute and clarinet | 05:55 |
| 4 | Mundus Imaginalis (2015) for ensemble | 15:47 |

TT

54:42

CD 1

1 **Victor Lowrie Tafoya**, viola
Ensemble Dal Niente
Constance Volk, flute/alto flute
Andrew Nogal, oboe/english horn
Zachary Good, clarinet/bass clarinet
Kyle Flens, percussion/toy piano
Ben Melsky, harp
Mabel Kwan, piano
Janis Sakai, violin
Sixto Franco, viola
Juan Horie, cello
Michael Lewanski, conductor

2 **Szilárd Benes**, clarinet
Olivia De Prato, violin

3-6 **Quatuor Bozzini**
Clemens Merkel, violin
Alissa Cheung, violin
Stéphanie Bozzini, viola
Isabelle Bozzini, cello

CD 2

1 **Mivos Quartet**
Olivia De Prato, violin
Maya Bennardo, violin
Victor Lowrie Tafoya, viola
Tyler J. Borden, cello

2 **Olivia De Prato**, violin

3 **Constance Volk**, flute
Katherine Jimoh, clarinet

4 **Ensemble Dal Niente**
Emma Hospelhorn, flute/piccolo
Andrew Nogal, english horn
Katherine Jimoh, clarinet
Ben Roidl-Ward, bassoon
Matt Oliphant, french horn
Charles Roberts, trumpet
Kevin Harrison, tuba
Kyle Flens, percussion
Ben Melsky, harp
Mabel Kwan, piano
Minghuan Xu, violin
Janis Sakai, violin
Ammie Brod, viola
Juan Horie, cello
Torstein Johansen, double bass
Michael Lewanski, conductor

The works on this double album, spanning approximately the past twenty years of Joël-François Durand's compositional career, display a remarkable variety of approaches to form and an impressively broad palette of expression. They also chart an important change in technique, at first hearing perhaps unexpected yet not, upon reflection, entirely surprising given certain features of his pieces that were already in development even before the earliest works recorded here. Of specific interest in this connection is his use of quarter-tones and other microtonal pitches. A feature that has been in evidence ever since his earliest work of all: the *String Trio* (1981, effectively his "Opus 1") – if initially to a rather modest extent. With time, microtones have assumed an ever-greater importance in the harmony, melody, and texture of Durand's works; no longer confined to momentary or occasional appearances, they have been ever more thoroughly and extensively integrated into the compositional fabric. Within the last few years, however, a dramatic change has taken place that has significantly altered the compositional function of microtones, in fact supplanting the previous functions of quarter-tone harmony and opening a whole new approach to motivic/rhythmic structure. Since 2019, Durand has made use of the

acoustic phenomenon usually known as "beating," in which a pulsation is set up between two pitches whose frequencies are extremely close to each other, but not identical. As he has explained, under ordinary circumstances, we cannot directly perceive the mathematical ratio between the frequencies of two notes played simultaneously; it remains a matter of abstraction. However, "when the pitches are very close, the phenomenon of 'first-order beat' becomes an actual experience... If, for example, the frequencies are 3 Hz apart – say, 443 Hz and 440 Hz – we hear two things: first, the two original frequencies become one single tone (mathematically, it's the median value of the two); additionally, we hear a pulsation of three beats animating this single tone. The 'median value' in this case is 441.5 Hz, and the pulsation that accompanies it – the difference between the two original frequencies – is three beats per second, which, when we hear them, is the audible manifestation of an arithmetic equation, in this case, the subtraction $443 - 440 = 3$!" This newfound technique thus allows, among other things, for relationships to be established between motivic elements played the "regular" way (for instance, as components of melodic lines) and rhythmic patterns echoing or foretelling these motivic ele-

ments generated by first-order beats. In his scores in which such relationships are exploited, Durand, at certain points, supplies the desired beating resultants in ossia notation, helpfully clarifying matters for the performers but also presenting what for many of them may be a new technical challenge.

In the Mirror Land (2005), the earliest work presented on this album is a duet originally composed for flute and oboe, although it can also be played in either of two other instrumental combinations (flute and clarinet; clarinet and oboe) and is heard here in the first of these alternative options. This piece, one might say, also has a literary history, if a somewhat enigmatic one: its score was first printed in a book published in honor of Durand's fiftieth birthday, containing, among other texts, a lengthy self-interview by Durand, conducted (so he tells us) before a mirror and subtitled *Reflections on a Self-Reflection*.¹ Mirroring, in several senses, does figure in the musical work as well. For instance, in the version played here, the first section

¹ Bernard, Jonathan W.: *Joël-François Durand in the Mirror Land*. Seattle: University of Washington Press, 2005.

begins with the flute initially seeming to play alone, but only gradually does it become evident that the clarinet is “shadowing” the flute, duplicating some of its notes in rhythmic unison at a slightly softer dynamic. Eventually, the two instruments achieve a kind of parity, with mirroring now connoting a kind of continuous “motivic” variation of the initial ascending gestures. In the slower second section, by contrast, an inversionsal relationship develops between the two instruments – another kind of mirror – as they continually exchange notes and thereby project melodic lines defined by constant timbral shifts. Some of the first section's material returns in the final and fastest third section, where the clarinet takes the lead, effectively inverting its earlier relationship to the flute. The work ends with progressively longer durational values dominating as the two instruments, now in perfect equality, play note against note.

The *Quatuor à cordes no. 1* (2005) grew, as Durand has recounted, out of a proposal from the commissioning body (BeethovenFest 2005) to express in some fashion the possibilities of resonance for our present time that Beethoven's late string quartets still provide. This somewhat unusual charge led Durand to consider

how he might, in a way, emulate Beethoven in his striving for expressivity and lyricism while at the same time hewing to severe compositional constraints, such as the strict demands of such venerable forms as fugue or the conventions of large-scale harmonic relationships. As a kind of point of orientation, Durand chose Beethoven's final quartet, Op. 135 in F Major; listeners, however, should not expect (as Durand warns) some kind of Beethoven pastiche, nor will they detect any of the old-school devices that loomed so large in Beethoven's time. Instead, Durand has constructed an imaginary scenario in which Beethoven is hard at work on his piece, trying out ideas in his head and modifying them as he goes along – but this process of working out produces, in Durand's words, “alternate trajectories, remote images, new dramatic chronologies” that are expressed, not in Beethoven's musical language, but Durand's own. Connection to Beethoven remains on an abstract level, “conceptual impetus rather than direct allusion.” For example, the “hocketing” of Op. 135's second movement is completely disassembled, reconfigured, and put back together in stages, with each of the four contributing voices first presented separately, then finally in the ensemble, resulting in “a

sort of equivalent to the obsessive climax” of the Beethoven movement. Another allusion to Beethoven, one might say, comes by way of a general conformation to classical form: Durand's quartet is presented in three main sections, which, even though they are played in segue, do come across analogously to the four movements of Beethoven's quartet.

Mundus Imaginalis (2015) takes its title (meaning, in English, “the imaginal world” rather than the merely “imaginary”) from a term coined by the French philosopher Henri Corbin in reference to the experience of angelic realms by Persian mystics. More precisely, the “imaginal” faculty is the intermediary organ between sensible perception and intellectual intuition. For Durand's purposes, the imaginal world is the territory that the listener is invited to traverse in this work between the sonic, “sensible” surface and its underlying, “intellectual” basis.

This traversal is manifested as a musical process in several ways simultaneously. First, in the rhythmic dimension, the initially stark differentiation between the almost mechanical, regular pulses projected by the percussion instruments and the more emotive

melodic line played in the winds gives way, as the strings enter, to a second section in which those regular pulses begin to control certain features of the melody; then, in the third and final section, the entire texture assumes a general complexity, in which several layers of regular pulses move at different speeds. Second, on the level of melody and harmony, the work begins with what Durand calls “a sort of modal sound” (parallel minor thirds) that is transformed, as the second and third sections unfold, by the gradual introduction of quarter-tones and, eventually, even smaller microtonal intervals, ultimately, over a period of several minutes, all resolving, so to speak, into a sonic whole corresponding to the natural overtone spectrum of a low E-flat – a technique generically familiar from the work of the French “spectralist” composers (Gérard Grisey and others). Third, and finally, further guidance on the listener’s journey is provided in the dimension of timbre, as a shift occurs from the strongly audible opposition between instrumental groups at the outset of the work to what could be termed the “fused” timbres that gradually take over as they merge into the overtone spectrum.

The image shows a page of a musical score for 'Mundus Imaginalis, p. 70'. The score is for a large ensemble and includes the following parts: Flute (Fl.), Clarinet in A (C. A.), Clarinet in C (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn in C (Cor. en C), Horn in F (Cor. en mib), Trumpet in C (Tptte.), Trombone (Tba.), Percussion (Perc.), Harp (Hpc.), Violin 1 (Vin.1), Violin 2 (Vin.2), Viola (Vlc.), and Cello (Cb.). The score is divided into two systems. The top system starts at measure 347 and ends at measure 43. The bottom system starts at measure 43 and ends at measure 43. The score includes various dynamic markings such as *ppp*, *p*, *pp*, *mf*, and *sf*. There are also performance instructions like 'sul tasto' and 'un peu en dehors'. The tempo is marked as ♩ = 43. The score is written in a complex, layered texture with many overlapping lines and dynamic changes.

Mundus Imaginalis, p. 70

Geister, schwebende Geister... (2020), the title of which might be translated, somewhat unsatisfactorily, from the German as “spirits, hovering spirits,” is the first of Durand’s pieces to make use of *first-order beats* (discussed above) as an integral structural device. And it may well have been the experience of working with this device for the first time that inspired his choice of title, connoting as it does a kind of suspended quality of sound maintained at some point not exactly within the usual semitone-calibrated or even quarter-tone-calibrated pitch space, prevented from quite coming to rest. Durand has noted his own fascination with the “otherworldly” character of these beats, which appear “seemingly out of nowhere” and produce rhythmic patterns that are clearly audible yet are not directly produced by the performer.

Geister, schwebende Geister... is a concerto for solo viola and chamber ensemble, and the identity of the principal instrument crucially governs the overall form of the piece since, in order to exploit the phenomenon of beating on a single instrument, the viola’s open strings G, D, and A necessarily serve as the foci of tonal activity. Thus, the long opening section, centered on what can be called the region of A, is followed by the region of G coming into interplay with A; then G

The image shows a page of a musical score for 'Geister, schwebende Geister...'. The score is arranged in systems. The top system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet in A (C. a.), Clarinet in Bb (C. b.), Vibraphone (Vib. Toy piano), Horns (Hpc.), Trombones (Tbn.), and Trumpets (Tpt.). The bottom system includes staves for Alto Saxophone (Alto Solo I-IV), Viola (VI.), Alto Saxophone (Alto.), and Violoncello (Vcl.). The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *ppp*, and *pp*. Performance instructions are written above and below the staves, including 'prendre Flûte en sol', 'rall...', 'plus lent', and 'accorder la corde de la avec le vibraphone (ne pas accorder les autres cordes)'. There are also markings for 'con sord.' and 'ppp -3/4'.

Geister, schwebende Geister..., p. 26

is joined by the D region, whereupon, in the extensive central section of the work, all three regions collab-

orate in polyphonic fashion. At the end of the piece, the main focus returns to A alone. At least as important as this tonally defined form, however, is the way in which the domains of sound and structure traditionally kept separate are fused in this work: rhythmic figures played by the ensemble anticipate or echo the beats played by the viola that feature 3, 5, 7, or 11 pulses per second. Thus, pitch, rhythm, and timbre all spring from a common conception and can readily be heard as such.

In a weightless quiet (2020), written for solo violin, owes its evocative title to a poem by Ted Hughes, *The Hawk in the Rain*, which contains the lines: “...but the hawk / Effortlessly at height hangs his still eye. / His wings hold all creation in a weightless quiet, / Steady as a hallucination in the streaming air.” The fierce alternation between triple *forte* and *piano* that opens this piece, with the loud parts marked, in tremolo, “rough and noisy,” might seem at first not particularly appropriate to the title; yet, as Durand has pointed out, the general tone of the poem is notably *unquiet*, with its decidedly menacing undertone – and, in any case, what has impelled him to choose the image of the hawk is the motion of its wings, flap-

ping slightly and periodically to maintain altitude, then going still again. (This kind of sequence, however, is already integral to the solo viola part of his previous work, *Geister, schwebende Geister...*, which should suffice to dispel any notion that Durand’s intention in *In a weightless quiet* is programmatic.) As in the viola concerto, the overall form of this work is conditioned to an extent by the physical characteristics of the solo instrument, with the three upper strings (first A, in the lengthy opening passage; later D, then E) serving successively as foci for beats – again, as in *Geister*, projecting rhythmic subdivisions of 3, 5, 7, and 11. Further enrichment of the pitch space is provided by the low G string, by extremely sparing semitonal deviations from D and A, and by harmonics.

Quatuor à cordes no. 2 “Cantar de Amigo” (2020) is presented with pauses between movements (except for the transition into the last one), unlike Durand’s first string quartet. Each of the first four of the five movements appears in the score headed by a brief quotation from the work of the Portuguese poet Fernando Pessoa, specifically the poem entitled *D. Diniz, or King Dinis*, from *Mensagem* (*Message*, 1934).

The first movement’s epigraph speaks of “writing a

song of friendship,” alluding in this way to Durand’s dedication of the work to a friend. It is almost entirely devoted to *Concert A*, the pitch to which orchestras and smaller ensembles traditionally tune; ironically, perhaps, here the two violins swerve about the A, microtonally venturing below and above, never settling definitively on it, swelling and decreasing in volume as they do so. Meanwhile, the viola and cello contribute higher As in the form of harmonics. Notes other than A suddenly appear toward the end, producing something of a shock to the ear.

At the head of the second movement, the text refers to an “obscure tumult” – in this case, apparently, of a distant ocean. The fierce tremolos that open this movement and that persist almost all the way through – marked, indeed, “tumultuous” in the score – may remind the listener of similar music in *In a weightless quiet*; like that piece, and like the first movement of this quartet, in the first several bars of this movement we hear nothing but A, but A in several registers (A remains the focus of activity even when other pitches begin to appear); and, with four instruments in play, the tremolo idea is greatly enlarged. The bursts of sound occur in ever-changing, irregular rhythmic combinations, consistently disorienting, until the gradual sub-

sidence to long notes at the end.

In the third, Pessoa’s text suggests a “murmuring silence.” Durand’s music, centered this time on the D a fifth lower than the earlier central A, begins very quietly, with a kind of rocking motion that is almost lulling – and almost static in sensation, until the sudden, strident intrusion of E. At this point, another “steady-state” section begins, this one less lulling thanks to the rapid crescendo/decrescendo patterns that are a constant feature. Some elements of this second section persist until the end of the movement; some gestures from the opening section return in the final bars. The epigraph to the fourth movement refers to “the call of the land yearning for the sea.” Here the music is phrased in very long gestures, notated in the score in unusually long bars, as if to steer the performers away from projecting any sense of downbeat for considerable periods of time. Notable in this movement are the extensive use of glissandi; the compressed pitch range that prevails for much of its length (all four instruments confined to the octave below middle C, except for brief ventures into higher registers); and, in keeping with the long gestures, the consistently unbroken ensemble sonority, some instrument or other always playing in *sostenuto*.

Quatuor à cordes no.2
Cantar de Amigo
Ao meu querido amigo Miguel Ribeiro Pereira, espiral-mente
I
"Na noite escreve um seu Cantar de Amigo..."
Joël-François Durand
2020

Avec émotion, $\text{♩} = 60$

The score shows the beginning of the piece for four string instruments. Violin 1 and Violoncelle have the most active parts, with dynamic markings ranging from *pp* to *mf*. Violin 2 and Alto have more sustained, harmonic parts. The score includes various performance instructions such as 'senza sord.' and 'con sord.', and dynamic markings like *pp*, *p*, *mp*, and *mf*. The tempo is marked 'Avec émotion, ♩ = 60'.

Quatuor à cordes no. 2 "Cantar de Amigo", beginning

The fifth and final movement, conceived as a kind of brief epilogue and proceeding *attacca* from the previous, is

titled *Chorale – in ancient style*, and evokes associations with the famous slow movement of Beethoven's late quartet Op. 132, the *Heiliger Dankgesang*, which does indeed proceed in the style of a chorale, featuring note-against-note motion – but, in Durand's rendering, with gaps in the texture, as if chunks had been cut out of the score. (The sense of "ancient style" is also somewhat ironic, because although Beethoven headed the score of this movement with the further indication "in the Lydian mode," its actual tonal language is very far from being Lydian, in the original, ancient sense.)

La descente de l'ange (2022), for violin and clarinet, the most recent of the pieces heard in this set, begins as if poised hesitantly on the verge of a steep drop, but shortly thereafter initiates a series of basically descending gestures. This angel, apparently, is making a rather ragged approach to a landing (the clarinet part is marked "playful and a bit clumsy" at the outset); the descent picks up speed over the next several bars, with the clarinet getting most, eventually all of the rapid notes as its trajectory smooths out, tightening its focus ever more narrowly on the D one whole step above middle C, thus settling about two octaves below

where it began. Some 20 bars into the piece – perhaps after a minute or so – violin and clarinet reach a state of essential equality, from which point on they occupy themselves almost exclusively with D and the micro-tonal spaces in its immediate vicinity. This, Durand's fourth composition employing the beating phenomenon, is also the first in which a non-stringed instrument participates in producing the beats, signaling perhaps an intent, in future compositions, to explore beats further in instrumental combinations of greater diversity. Given the work's title, especially in the long central section it is almost impossible to avoid drawing an analogy between the aural (the beats set up between the two instruments, as well as between the separate strings of the violin) and the visual (the beating of the wings of an imaginary hovering angel), although this writer gathers, from the composer's reaction, that such an interpretation may be a little more programmatic than what he had intended. At the very end of the work, in any case, the angel, previously hovering or not, rises, and in a few brief moments vanishes.

Jonathan Bernard, 2023

CL. (son rééc)

III.

IV.

CL. (son rééc)

III.

IV.

CL. (son rééc)

III.

IV.

CL. (son rééc)

III.

IV.

*Jusqu'à mes. 55:
ajuster le tempo à l'acoustique de la salle
pour que les battements soient entendus
clairement*

dans un profond recueillement

dans un profond recueillement

** cresc.: émergeant du violon, et sans le dominer*

accél (8) / 4

La descente de l'ange, p. 17

Joël-François Durand

Composing, writing, teaching, inventing new ways of hearing – all are linked in the work of Joël-François Durand. As a composer, his career was launched in Europe with important prizes: a Third Prize in the 1983 Stockhausen Competition for the piano piece *...d'asiles déchirés...*, the Kranichsteiner Preis from the Darmstadt Summer Courses for New Music. Commissions and performances from many of today's most significant ensembles followed – BBC Symphony Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Deutsches Symphonie Orchester Berlin, Seattle Symphony Orchestra, Ensemble intercontemporain, London Sinfonietta, ASKO, Ensemble Recherche, musik-Fabrik, Talea Ensemble, Ensemble Dal Niente, Mivos Quartet, Quatuor Bozzini, Arditti Quartet, Jack Quartet, Quatuor Diotima. His work for orchestra, *Tropes de : Bussy* was commissioned by Ludovic Morlot for the Seattle Symphony, who premiered it in April 2019. He has taught and given masterclasses at the “Centre de la Voix,” Royaumont (France), the Internationale Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt (Germany), the “VIII. Internationaler Meisterkurs für Komposition



des Brandenburgischen Colloquiums für Neue Musik,” Rheinsberg (Germany), the Royal Academy of Music, London (England), the Civica Scuola Musica, Milan (Italy), and Stanford University (USA), among others. Durand is Professor of Composition and Director of the School of Music, University of Washington.

Durand’s works are singular and powerful, combining rigorous and innovative structures with a prominent lyric impulse. Since 2019, he has done extensive research in the phenomenon of first-order beats and sought to use it as the basis of his musical language.

Durand’s music and personality received critical attention in the 2005 book *Joël-François Durand in the Mirror Land* (University of Washington Press and Perspectives of New Music) edited by Jonathan Bernard, which features analyses by Bernard and several of the School’s graduate students, as well as three theoretical texts by Durand.

Commercial recordings are available on several prestigious record labels, and his music is published by Durand Editions and Babel Scores, Paris.

In 2010, Durand embarked on a new path: he designed and started commercial production of a high-end audiophile tonearms for record players, under the company Durand Tonearms LLC. His first tonearm, the Talea, took the audio world by storm and was followed by two further models, the Telos and the Kairos. The fourth model, the Tosca, was introduced at the 2019 Axpona show, Chicago to great acclaim.

Durand is listed in the New Grove Dictionary of Music and Musicians.

www.joelfdurand.com

In the Mirror Land was written for Helen Bledsoe (flute) and Peter Veale (oboe), who premiered it on 22 February 2003 at the School of Music, University of Washington, Seattle, on a concert given by musikFabrik in celebration of Brian Ferneyhough's sixtieth birthday. The work is dedicated to Ferneyhough "in friendship."

Quatuor à cordes no. 1 was commissioned by Beethovenfest for the Quatuor Diotima. The premiere was given by the Quatuor Diotima on 20 October 2005 at the Budapest Autumn Festival in Budapest.

Mundus Imaginalis was commissioned by Ludovic Morlot and the Seattle Symphony, who premiered it on 23 October 2015 at Benaroya Hall in Seattle. The work is dedicated to Ludovic Morlot.

Geister, schwebende Geister... received its premiere on 14 April 2023, at the Kathryn Alvord Gerlich Theater in Seattle. The performers were Melia Watras (viola) and the Ensemble Dal Niente, conducted by Michael Lewanski. The work is dedicated to Melia Watras.

Quatuor à cordes no.2 is dedicated to Miguel Ribeiro Pereira. Its first public performance is scheduled for 2024 by the Mivos Quartet.

La descente de l'ange is dedicated to Jonathan Bernard on the occasion of his seventieth birthday.

The production of these recordings was made possible with the financial support of the College of Arts & Science, University of Washington, Seattle, USA.

Die Werke auf diesem Doppelalbum, die etwa die letzten zwanzig Jahre der kompositorischen Karriere von Joël-François Durand umspannen, zeigen eine bemerkenswerte Vielfalt von Ansätzen zur Form und eine beeindruckend breite Palette des Ausdrucks. Sie zeichnen auch eine wichtige Veränderung in der Technik nach, die beim ersten Hören vielleicht überraschend erscheint, bei genauerer Betrachtung jedoch nicht ganz überraschend ist, wenn man bestimmte Merkmale seiner Stücke berücksichtigt, die bereits vor den frühesten hier aufgenommenen Werken in Entwicklung waren. Von besonderem Interesse in diesem Zusammenhang ist seine Verwendung von Viertelnoten und anderen mikrotonalen Tonhöhen. Ein Merkmal, das seit seinem allerersten Werk, dem *String Trio* (1981, effektiv sein „Opus 1“), erkennbar ist – wenn auch ursprünglich in eher bescheidenem Maße. Im Laufe der Zeit haben Mikrotöne eine immer größere Bedeutung in der Harmonie, Melodie und Struktur von Durands Werken angenommen; nicht länger auf momentane oder gelegentliche Auftritte beschränkt, wurden sie immer gründlicher und umfassender in das kompositorische Gefüge integriert. In den letzten Jahren hat jedoch eine dramatische Veränderung stattgefunden, die die kompositorische Funktion der Mikrotöne sig-

nifikant verändert hat, indem sie tatsächlich die bisherigen Funktionen der Vierteltonharmonik ersetzt und einen völlig neuen Ansatz zur motivisch-rhythmischen Struktur eröffnet. Seit 2019 bedient sich Durand des akustischen Phänomens, das normalerweise als „Schwebung“ bekannt ist, bei dem eine Pulsation zwischen zwei Tönen erzeugt wird, deren Frequenzen extrem nahe beieinander liegen, aber nicht identisch sind. Wie er erklärt, können wir unter normalen Umständen das mathematische Verhältnis zwischen den Frequenzen von zwei gleichzeitig gespielten Noten nicht direkt wahrnehmen; es bleibt eine abstrakte Angelegenheit. „Wenn die Töne jedoch sehr nah beieinander liegen, wird das Phänomen der ‚Schwebung erster Ordnung‘ zu einer tatsächlichen Erfahrung... Wenn beispielsweise die Frequenzen 3 Hz voneinander entfernt sind – sagen wir, 443 Hz und 440 Hz – hören wir zwei Dinge: erstens werden die beiden ursprünglichen Frequenzen zu einem einzigen Ton (mathematisch betrachtet ist es der Medianwert der beiden); zusätzlich hören wir eine Pulsation von drei Schlägen, die diesen einzelnen Ton belebt. Der ‚Medianwert‘ beträgt in diesem Fall 441,5 Hz, und die Pulsation, die ihn begleitet – der Unterschied zwischen den beiden ursprünglichen Frequenzen – beträgt drei Schläge pro Sekunde, die,

wenn wir sie hören, die hörbare Manifestation einer arithmetischen Gleichung sind, in diesem Fall der Subtraktion $443-440 = 3!$ “

Diese neu gefundene Technik ermöglicht es unter anderem, Beziehungen zwischen motivischen Elementen herzustellen, die auf die „reguläre“ Weise gespielt werden (zum Beispiel als Bestandteile von Melodie-linien), und rhythmischen Mustern, die diese motivischen Elemente durch Schwebungen erster Ordnung wiedergeben oder vorwegnehmen. In seinen Partituren, in denen solche Beziehungen genutzt werden, liefert Durand an bestimmten Stellen die gewünschten Schwebungsergebnisse in Ossianotation, um den Ausführenden die Orientierung zu erleichtern, aber auch, um ihnen möglicherweise eine neue technische Herausforderung zu präsentieren.

In the Mirror Land (2005), das früheste Werk auf diesem Album, ist ein Duett, das ursprünglich für Flöte und Oboe komponiert wurde, aber auch in zwei anderen instrumentalen Kombinationen gespielt werden kann (Flöte und Klarinette; Klarinette und Oboe) und hier in der ersten dieser alternativen Optionen zu hören ist. Dieses Stück hat gewissermaßen auch eine literarische Geschichte, wenn auch eine etwas rätsel-

hafte: Die Partitur wurde erstmals in einem zu Ehren von Durands fünfzigstem Geburtstag veröffentlichten Buch gedruckt, das unter anderem eine ausführliche Selbstbefragung von Durand enthält, die (wie er uns mitteilt) vor einem Spiegel durchgeführt wurde und den Untertitel *Reflections on a Self-Reflection*¹ trägt. Die Spiegelung, in mehreren Sinnen, spielt auch in der musikalischen Arbeit eine Rolle. Zum Beispiel beginnt im hier gespielten Abschnitt die erste Sektion mit der Flöte, die anfangs alleine zu spielen scheint, aber es wird allmählich deutlich, dass die Klarinette der Flöte „folgt“, einige ihrer Noten im rhythmischen Unisono bei etwas leiserem Dynamikumfang dupliziert. Schließlich erreichen die beiden Instrumente eine Art Gleichberechtigung, wobei die Spiegelung nun eine Art kontinuierliche „motivische“ Variation der anfänglichen aufsteigenden Gesten bedeutet. Im langsameren zweiten Abschnitt entwickelt sich jedoch eine umgekehrte Beziehung zwischen den beiden Instrumenten – eine andere Art Spiegel –, da sie kontinuierlich Noten austauschen und dabei melodische Linien pro-

¹ Bernard, Jonathan W.: *Joël-François Durand in the Mirror Land*. Seattle: University of Washington Press, 2005.

jizieren, die durch ständige klangliche Verschiebungen definiert sind. Einige Elemente des ersten Abschnitts kehren im finalen und schnellsten dritten Abschnitt zurück, in dem die Klarinette die Führung übernimmt und ihre frühere Beziehung zur Flöte effektiv umkehrt. Das Werk endet mit zunehmend längeren Dauerwerten, die dominieren, während die beiden Instrumente, nun in perfekter Gleichheit, Note gegen Note spielen.

Das *Quatuor à cordes no. 1* (2005) entstand, wie Durand berichtet, aus einem Vorschlag des Auftraggebers (BeethovenFest 2005), in irgendeiner Weise die Möglichkeiten der Resonanz für unsere heutige Zeit auszudrücken, die Beethovens späte Streichquartette immer noch bieten. Diese etwas ungewöhnliche Anforderung führte Durand dazu zu überlegen, wie er auf gewisse Weise Beethoven nachahmen könnte, indem er nach Expressivität und Lyrik strebt, gleichzeitig jedoch strenge kompositorische Einschränkungen einhält, wie die strikten Anforderungen solcher ehrwürdiger Formen wie Fuge oder die Konventionen großangelegter harmonischer Beziehungen. Als eine Art Orientierungspunkt wählte Durand Beethovens letztes Quartett, Op. 135 in F-Dur; die Zuhöre-

rinnen und Zuhörer sollten jedoch nicht (wie Durand warnt) eine Art Beethoven-Pastiche erwarten, noch werden sie irgendwelche altmodischen Vorrichtungen entdecken, die in Beethovens Zeit eine große Rolle spielten. Stattdessen hat Durand ein imaginäres Szenario konstruiert, in dem Beethoven hart an seinem Stück arbeitet, Ideen in seinem Kopf ausprobiert und sie dabei modifiziert – aber dieser Arbeitsprozess erzeugt, in Durands Worten, „alternative Trajektorien, entfernte Bilder, neue dramatische Chronologien“, die, nicht in Beethovens musikalischer Sprache, sondern in Durands eigener, zum Ausdruck kommen. Die Verbindung zu Beethoven bleibt auf einer abstrakten Ebene bestehen, ein „konzeptioneller Impuls“ eher als eine direkte Anspielung. Zum Beispiel wird das „Hocketing“ des zweiten Satzes von Op. 135 vollständig auseinandergenommen, umstrukturiert und in Etappen wieder zusammengesetzt, wobei jede der vier beteiligten Stimmen zuerst separat präsentiert wird und schließlich im Ensemble, was zu einer Art Äquivalent zum obsessiven Höhepunkt des Beethoven-Satzes führt. Eine weitere Bezugnahme auf Beethoven, wenn man so möchte, erfolgt durch eine allgemeine Anpassung an die klassische Form: Durands Quartett wird

in drei Hauptabschnitten präsentiert, die zwar nahtlos gespielt werden, aber analog zu den vier Sätzen von Beethovens Quartett wirken.

Der Titel *Mundus Imaginalis* (2015) stammt von einem Begriff des französischen Philosophen Henri Corbin, der sich auf die Erfahrung von Engelswelten durch persische Mystiker bezieht, was auf Deutsch „die imaginale Welt“ statt einfach „das Imaginäre“ bedeutet. Genauer gesagt, ist das „imaginale“ Vermögen das Zwischenorgan zwischen der sinnlichen Wahrnehmung und der intellektuellen Intuition. Für Durand ist die imaginäre Welt das Territorium, das die Hörerin oder der Hörer in diesem Werk zwischen der klanglichen, „sinnlichen“ Oberfläche und der darunter liegenden, „intellektuellen“ Basis zu durchqueren hat.

Diese Durchquerung manifestiert sich als musikalischer Prozess auf mehrere Arten gleichzeitig. Erstens, in der rhythmischen Dimension weicht die anfänglich deutliche Unterscheidung zwischen den fast mechanischen, regelmäßigen Pulsen, die von den Schlaginstrumenten projiziert werden, und der emotionaleren melodischen Linie in den Bläsern ab, wenn die Streicher hinzukommen, und weicht einem zweiten

Abschnitt, in dem diese regelmäßigen Pulse bestimmte Merkmale der Melodie kontrollieren; dann nimmt in der dritten und letzten Sektion die gesamte Struktur eine allgemeine Komplexität an, in der mehrere Schichten regelmäßiger Pulse mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten bewegt werden. Zweitens, auf der Ebene von Melodie und Harmonie beginnt das Werk mit dem, was Durand „eine Art modaler Klang“ (parallele kleine Terzen) nennt, der sich transformiert, wenn sich die zweite und dritte Sektion entfalten, durch die allmähliche Einführung von Vierteltönen und schließlich sogar kleineren mikrotonalen Intervallen, die über einen Zeitraum von mehreren Minuten alle in den natürlichen Obertonspektrum eines tiefen Es auflösen – eine generisch bekannte Technik aus der Arbeit der französischen „Spektralist“ (Gérard Grisey und andere). Drittens und abschließend wird der Hörerin oder dem Hörer eine weitere Orientierungshilfe in der Dimension der Klangfarbe geboten, da eine Verschiebung von den stark hörbaren Gegensätzen zwischen den Instrumentengruppen zu Beginn des Werks hin zu den sogenannten „verschmolzenen“ Klangfarben stattfindet, die allmählich in das Obertonspektrum übergehen.

Geister, schwebende Geister... (2020) ist das erste Stück von Durand, das erstmalig von Schwebungen erster Ordnung Gebrauch macht (siehe oben) als ein integrales strukturelles Element. Und es könnte durchaus sein, dass die Erfahrung, zum ersten Mal mit diesem Mittel zu arbeiten, ihn zur Wahl des Titels inspiriert hat, der eine Art schwebende Qualität des Klangs bezeichnet, die an einem Punkt aufrechterhalten wird, der nicht genau im üblichen halbtönen- oder sogar vierteltonkalibrierten Tonhöhenraum liegt und daran gehindert wird, ganz zur Ruhe zu kommen. Durand hat seine eigene Faszination für den „andersartigen“ Charakter dieser Schwebungen beschrieben, die „scheinbar aus dem Nichts“ erscheinen und rhythmische Muster erzeugen, die deutlich hörbar sind, aber nicht direkt von der Interpretin oder dem Interpreten erzeugt werden. *Geister, schwebende Geister...* ist ein Konzert für Solo-Viola und Kammerensemble, und die Identität des Hauptinstruments bestimmt entscheidend die Gesamtform des Stücks, denn um das Phänomen der Schwebung auf einem einzigen Instrument auszunutzen, dienen die leeren Saiten G, D und A der Viola notwendigerweise als Zentrum der klanglichen Aktivität. So folgt auf den langen Eröffnungsabschnitt, in dessen Zentrum sozusagen die Region A steht, die Regi-

on G im Wechselspiel mit A; dann gesellt sich zu G die Region D, woraufhin im ausgedehnten Mittelteil des Werkes alle drei Regionen polyphon zusammenwirken. Am Ende des Stücks liegt der Schwerpunkt wieder auf A allein. Mindestens ebenso wichtig wie diese tonal definierte Form ist jedoch die Art und Weise, wie die traditionell getrennten Bereiche von Klang und Struktur in diesem Werk miteinander verschmolzen werden: Rhythmische Figuren, die vom Ensemble gespielt werden, nehmen die von der Viola gespielten Schwebungen mit 3, 5, 7 oder 11 Impulsen pro Sekunde vorweg oder klingen nach. So entspringen Tonhöhe, Rhythmus und Klangfarbe einer gemeinsamen Konzeption und sind als solche leicht zu hören.

In a weightless quiet (2020), geschrieben für Solo-Violine, verdankt seinen suggestiven Titel einem Gedicht von Ted Hughes, *The Hawk in the Rain*, das die Zeilen enthält: „...but the hawk / Effortlessly at height hangs his still eye. / His wings hold all creation in a weightless quiet, / Steady as a hallucination in the streaming air.“ („...aber der Falke / Hängt mühelos in der Höhe sein stilles Auge. / Seine Flügel halten die ganze Schöpfung in einer schwerelosen Ruhe, / Stetig wie eine Halluzination in der strömenden Luft.“) Der

heftige Wechsel zwischen dreifachem Forte und Klavier, der dieses Stück eröffnet, wobei die lauten Teile im Tremolo als „rau und laut“ bezeichnet werden, mag auf den ersten Blick nicht besonders passend zum Titel erscheinen; doch wie Durand betont hat, ist der allgemeine Ton des Gedichts mit seinem entschieden bedrohlichen Unterton besonders unruhig – und was ihn auf jeden Fall dazu veranlasst hat, das Bild des Falken zu wählen, ist die Bewegung seiner Flügel, die leicht und regelmäßig schlagen, um die Höhe zu halten, und dann wieder still werden. (Diese Art von Sequenz ist jedoch bereits Bestandteil der Solo-Viola-Stimme seines vorangegangenen Werks *Geister, schwebende Geister...*, was ausreichen sollte, um jede Vorstellung zu zerstreuen, dass Durands Absicht in *In a weightless quiet* programmatisch ist). Wie im Violakonzert ist die Gesamtform dieses Werks in gewissem Maße durch die physischen Eigenschaften des Soloinstruments bedingt, wobei die drei oberen Saiten (zuerst A in der langen Eröffnungspassage; später D, dann E) nacheinander als Zentrum für Schwebungen dienen – wiederum, wie in *Geister*, rhythmische Unterteilungen von 3, 5, 7 und 11 projizierend. Eine weitere Bereicherung des Tonraumes erfolgt durch die tiefe G-Saite, durch äußerst sparsame halbtönige Abweichungen von D und

A und durch Harmonik.

Quatuor à cordes no.2 „Cantar de Amigo“ (2020) wird im Gegensatz zu Durands erstem Streichquartett mit Pausen zwischen den Sätzen präsentiert (mit Ausnahme der Überleitung zum letzten Satz). Jedem der ersten vier der fünf Sätze ist in der Partitur ein kurzes Zitat aus dem Werk des portugiesischen Dichters Fernando Pessoa vorangestellt, und zwar das Gedicht *D. Diniz* oder *König Dinis* aus *Mensagem* (Botschaft, 1934).

Die Inschrift des ersten Satzes spricht davon, „ein Lied der Freundschaft zu schreiben“, und spielt damit auf Durands Widmung des Werks an einen Freund an. Er ist fast vollständig dem *Konzert A* gewidmet, der Tonhöhe, auf die Orchester und kleinere Ensembles traditionell stimmen; ironischerweise schwanken hier die beiden Violinen um das A herum, wagen sich mikrotonal darunter und darüber, ohne sich jemals endgültig darauf festzulegen, und schwellen dabei in ihrer Lautstärke an und ab. Währenddessen steuern Viola und Violoncello höhere A-Töne in Form von Flageolets bei. Gegen Ende tauchen plötzlich andere Töne als das A auf, was einen gewissen Schock für das Ohr bedeutet. Am Anfang des zweiten Satzes verweist der Text auf einen „obskuren Tumult“ – in diesem Fall offenbar auf

ein fernes Meer. Die heftigen Tremoli, die diesen Satz eröffnen und fast die ganze Zeit über andauern – in der Partitur tatsächlich als „tumultuous“ bezeichnet –, mögen die Hörerin oder den Hörer an ähnliche Musik in *In a weightless quiet* erinnern; wie in jenem Stück und wie im ersten Satz dieses Quartetts hören wir in den ersten paar Takten dieses Satzes nichts als A, aber A in mehreren Registern (A bleibt das Zentrum der Aktivität, selbst wenn andere Tonhöhen auftauchen); und da vier Instrumente im Spiel sind, wird der Tremolo-Gedanke stark erweitert. Die Klangausbrüche treten in ständig wechselnden, unregelmäßigen rhythmischen Kombinationen auf, die durchweg verwirrend sind, bis zum allmählichen Abklingen in langen Noten am Ende.

Im dritten Teil suggeriert Pessoa's Text eine „murmeln-de Stille“. Durand's Musik, diesmal auf dem D zentriert, das eine Quinte tiefer liegt als das frühere zentrale A, beginnt sehr ruhig, mit einer Art Schaukelbewegung, die fast einlullend wirkt – und fast statisch empfunden wird, bis zum plötzlichen, schrillen Eindringen des E. An diesem Punkt beginnt ein weiterer „gleichförmiger“ Abschnitt, der dank der schnellen Crescendo/Decrescendo-Muster, die ein konstantes Merkmal sind, weniger einlullend wirkt. Einige Elemente dieses

zweiten Abschnitts bleiben bis zum Ende des Satzes bestehen; einige Gesten aus dem ersten Abschnitt kehren in den letzten Takten wieder.

Das Epigramm des vierten Satzes bezieht sich auf „den Ruf des Landes, das sich nach dem Meer sehnt“. Hier wird die Musik in sehr langen Gesten phrasiert, die in der Partitur in ungewöhnlich langen Takten notiert sind, als ob man die Ausführenden davon abhalten wollte, über längere Zeiträume ein Gefühl für den Downbeat zu entwickeln. Auffallend in diesem Satz sind der ausgiebige Gebrauch von Glissandi, der komprimierte Tonumfang, der über weite Strecken des Satzes vorherrscht (alle vier Instrumente beschränken sich auf die Oktave unter dem mittleren C, abgesehen von kurzen Ausflügen in höhere Lagen), und, im Einklang mit den langen Gesten, der durchweg ungebrochene Ensembleklang, wobei das eine oder andere Instrument immer im Sostenuato spielt.

Der fünfte und letzte Satz, der als eine Art kurzer Epilog konzipiert ist und attacca vom vorhergehenden Satz ausgeht, trägt den Titel *Choral – im alten Stil* und erinnert an den berühmten langsamen Satz aus Beethovens spätem Quartett op. 132, den *Heiligen Dankgesang*, der in der Tat im Stil eines Chorals abläuft, mit einer Note-gegen-Note-Bewegung, aber

in Durands Wiedergabe mit Lücken in der Textur, als ob Stücke aus der Partitur herausgeschnitten worden wären. (Der Sinn von „antikem Stil“ ist auch etwas ironisch, denn obwohl Beethoven die Partitur dieses Satzes mit der weiteren Angabe „im lydischen Modus“ überschrieben hat, ist seine tatsächliche Tonsprache weit davon entfernt, im ursprünglichen, antiken Sinne lydisch zu sein.)

La descente de l'ange (2022) für Violine und Klarinette, das jüngste der in dieser Reihe zu hörenden Stücke, beginnt wie zögernd am Rande eines steilen Abstiegs, leitet aber kurz darauf eine Reihe von grundsätzlich absteigenden Gesten ein. Dieser Engel befindet sich anscheinend auf einem ziemlich holprigen Landeanflug (die Klarinettenstimme ist zu Beginn als „spielerisch und etwas ungeschickt“ bezeichnet); der Abstieg nimmt im Laufe der nächsten Takte an Geschwindigkeit zu, wobei die Klarinette die meisten, schließlich alle schnellen Noten erhält, während sich ihre Flugbahn glättet und sich immer enger auf das D einen ganzen Schritt über dem mittleren C konzentriert, so dass sie sich etwa zwei Oktaven unter ihrem Ausgangspunkt niederlässt. Etwa 20 Takte später – vielleicht nach etwa einer Minute – erreichen Violine und

Klarinette einen Zustand wesentlicher Gleichheit, von dem an sie sich fast ausschließlich mit dem D und den mikrotonalen Räumen in seiner unmittelbaren Umgebung beschäftigen. Dies ist Durands vierte Komposition, in der er sich mit dem Phänomen der Schwebung beschäftigt, und es ist auch die erste, in der ein Nicht-Saiteninstrument an der Erzeugung der Schwebungen beteiligt ist, was vielleicht auf die Absicht hindeutet, in künftigen Kompositionen Schwebungen in vielfältigeren Instrumentenkombinationen weiter zu erforschen.

In Anbetracht des Titels des Werks ist es vor allem im langen Mittelteil fast unmöglich, nicht eine Analogie zwischen dem Akustischen (die Schwebungen zwischen den beiden Instrumenten sowie zwischen den einzelnen Saiten der Violine) und dem Visuellen (der Flügelschlag eines imaginären, schwebenden Engels) zu ziehen, obwohl der Autor der Reaktion des Komponisten entnimmt, dass eine solche Interpretation vielleicht etwas programmatischer ist, als er es beabsichtigt hatte. Ganz am Ende des Werks erhebt sich der Engel, ob er nun vorher schwebte oder nicht, und verschwindet nach wenigen Augenblicken wieder.

Jonathan Bernard, 2023

Joël-François Durand

Komponieren, Schreiben, Unterrichten, das Erfinden neuer Hörmöglichkeiten – all dies ist in der Arbeit von Joël-François Durand miteinander verbunden. Als Komponist startete seine Karriere in Europa mit bedeutenden Preisen: ein Dritter Preis beim Stockhausen-Wettbewerb 1983 für das Klavierstück *...d'asiles déchirés...*, der Kranichsteiner Preis der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik. Es folgten Aufträge und Aufführungen von vielen bedeutenden Ensembles der Gegenwart, darunter das BBC Symphony Orchestra, das Orchestre Philharmonique de Radio France, das Deutsche Symphonie Orchester Berlin, das Seattle Symphony Orchestra, das Ensemble intercontemporain, die London Sinfonietta, ASKO, das Ensemble Recherche, musikFabrik, Talea Ensemble, Ensemble Dal Niente, Mivos Quartet, Quatuor Bozzini, Arditti Quartet, Jack Quartet, Quatuor Diotima. Sein Orchesterwerk *Tropes de : Bussy* wurde von Ludovic Morlot für das Seattle Symphony Orchestra in Auftrag gegeben und im April 2019 uraufgeführt. Er hat unter anderem am „Centre de la Voix“ in Royaumont



© Joël-François Durand

(Frankreich), den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt (Deutschland), dem VIII. Internationalen Meisterkurs für Komposition des Brandenburgischen Colloquiums für Neue Musik in Rheinsberg (Deutschland), der Royal Academy of Music in London (England), der Civica Scuola Musica in Mailand (Italien) und der Stanford University in den USA unterrichtet und Meisterkurse gegeben. Durand ist Professor für Komposition und Leiter der School of Music an der University of Washington.

Durands Werke sind eigenständig und kraftvoll und kombinieren strenge und innovative Strukturen mit einem ausgeprägten lyrischen Impuls. Seit 2019 hat er sich intensiv mit dem Phänomen von Schwebungen erster Ordnung beschäftigt und versucht, es als Grundlage für seine musikalische Sprache zu nutzen.

Durands Musik und Persönlichkeit wurden 2005 im Buch *Joël-François Durand in the Mirror Land* (University of Washington Press und Perspectives of New Music) herausgegeben und von Jonathan

Bernard kritisch beleuchtet. Es enthält Analysen von Bernard und mehreren Absolventen der Schule sowie drei theoretische Texte von Durand.

Kommerzielle Aufnahmen sind bei zahlreichen renommierten Labels erhältlich und seine Musik wird von Durand Editions und BabelScores in Paris veröffentlicht.

Im Jahr 2010 begab sich Durand auf einen neuen Weg: Er entwarf und startete die kommerzielle Produktion von audiophilen High-End-Tonarmen für Plattenspieler unter der Firma Durand Tonearms LLC. Sein erster Tonarm, der Talea, sorgte in der Audiowelt für Aufsehen und wurde von zwei weiteren Modellen, dem Telos und dem Kairos, gefolgt. Das vierte Modell, der Tosca, wurde auf der Axpona-Messe 2019 in Chicago mit großem Beifall vorgestellt. Durand ist im New Grove Dictionary of Music and Musicians aufgeführt.

www.joelfdurand.com

In the Mirror Land wurde für Helen Bledsoe (Flöte) und Peter Veale (Oboe) geschrieben, die es am 22. Februar 2003 an der School of Music, University of Washington, Seattle, uraufgeführt haben. Dies geschah im Rahmen eines Konzerts von musikFabrik zur Feier des sechzigsten Geburtstags von Brian Ferneyhough. Das Werk ist Brian Ferneyhough „in Freundschaft“ gewidmet.

Quatuor à cordes no. 1 wurde im Auftrag des Beethovenfests für das Quatuor Diotima komponiert. Die Uraufführung fand am 20. Oktober 2005 beim Budapest Autumn Festival in Budapest durch das Quatuor Diotima statt.

Mundus Imaginalis wurde von Ludovic Morlot und dem Seattle Symphony Orchestra in Auftrag gegeben, die es am 23. Oktober 2015 in der Benaroya Hall in Seattle uraufführten. Das Werk ist Ludovic Morlot gewidmet.

Geister, schwebende Geister... erlebte seine Uraufführung am 14. April 2023 im Kathryn Alvord Gerlich Theater in Seattle. Die Aufführenden waren Melia Watras (Viola) und das Ensemble Dal Niente unter der Leitung von Michael Lewanski. Das Werk ist Melia Watras gewidmet.

Quatuor à cordes no.2 ist Miguel Ribeiro Pereira gewidmet. Die erste öffentliche Aufführung ist für 2024 durch das Mivos Quartet geplant.

La descente de l'ange ist Jonathan Bernard gewidmet, anlässlich seines siebzigsten Geburtstags.

Die Produktion dieser Aufnahmen wurde durch die finanzielle Unterstützung des College of Arts & Science, University of Washington, Seattle, USA, ermöglicht.

CD 1

Recording Venue [1] Holtschneider Performance Center, DePaul University, Chicago/USA
[2] 4tune audio production, Vienna/Austria
[3]–[6] Église Saint-Joseph de Rivière-des-Prairies, Montréal/Canada

Recording Dates [1] 17 October 2021, [2] 6 September 2022, [3]–[6] 31 May–2 June 2021

Engineers [1] Dan Nichols, Mark Alletag, Aphorism Studios
[2] Martin Klebahn, 4tune audio production
[3]–[6] James Clemens-Seely

Editors [1] Steven Rodby, [2] Martin Klebahn, [3]–[6] James Clemens-Seely

Producers [1], [2] Joël-François Durand, [3]–[6] Quatuor Bozzini

Publisher BabelScores

CD 2

Recording Venue [1], [2] 4tune audio production, Vienna/Austria
[3] Holtschneider Performance Center, DePaul University, Chicago/USA
[4] Nichols Concert Hall, Evanston/USA

Recording Dates [1] 30 June 2021, [2] 16 October 2021, [3] 19 July 2021, [4] 27 January 2023

Engineers [1], [2] Martin Klebahn, 4tune audio production
[3] Dan Nichols, Mark Alletag, Aphorism Studios
[4] Paul Eachus, Best Classical Recording, Hunter Brown

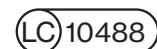
Editors [1], [2] Martin Klebahn, [3] Dan Nichols, Mark Alletag, [4] Steven Rodby

Producer Joël-François Durand

Publisher BabelScores

Translations Benjamin Immervoll

Cover based on artwork by Enrique Fuentes



ISRC: ATK942220001 to 10

[austromechana](http://www.austromechana.com)®

0022200KAI – © 2024 HNE Rights GmbH . © 2024 KAIROS
a production of KAIROS . www.kairos-music.com