



DENIS DUFOUR

Avalanche

François-Michel Rignol

KAIROS











## Denis Dufour (\*1953)

### Avalanche, Op. 82 (1995)

1	Aperdlaut (first snow)	02:07
2	Aput (snow on the ground)	02:19
3	Quaniit (falling snow)	02:42
4	Kanik (powdery, falling snow)	03:05
5	Apivok (large snowflakes)	01:08
6	Persok (snow flurry)	01:05
7	Masak (wet snow)	03:25
8	Pugak (crusty snow)	01:55
9	Quinek (melted snow)	03:31
10	Aput aajivitseq (eternal snow)	07:20
11	Kanigpok (resting snow)	03:34
12	Makornat (icy snow blown by the wind)	02:09
13	Mangerkak (crusty, frozen snow formed into waves by the wind)	00:55
14	Kinernek (wavelets of snow formed on the glacier)	01:32
15	Kakak persopok (smoking mountain)	02:01
16	Alittineq (steep slope of snowdrifts)	02:16
17	Paarwaq (gusts of snow)	02:12
18	Piseeq (snow shelters for hunters)	02:46
19	Ittingaq (igloo)	07:24
	TT	55:44

François-Michel Rignol, piano

# Denis Dufour

## *Avalanche*

Composed from October 1993 to July 1995 at the request of Gülsin Onay

Commissioned by the festival Aujourd'hui Musiques, Perpignan

Dedicated to François-Michel Rignol

Movements 1-10 premiered by François-Michel Rignol at the John Cage auditorium, Perpignan, on November 20<sup>th</sup>, 1995, for the festival Aujourd'hui Musiques

Full premiere by François-Michel Rignol at the John Cage auditorium, Perpignan, on May 21<sup>st</sup>, 1996, for the Aujourd'hui Musiques en saison

### Premonition

Before the night that preceded my receiving the score for *Avalanche*, I had never had a prophetic dream. I don't tend to support this type of belief. At this time, my imagination was nourished by the large structures of Boulez and Baraqué, and so, upon learning that I was going to have to replace at the last minute the pianist chosen to give the first performance of a fluvial new work by Denis Dufour, I had prepared myself for a score of this type. That night, this lurking concern brought me to dream of a cycle of nineteen preludes in the style of Schumann! You can easily imagine my surprise the next day upon discovering not only the exact same number as the one in the dream, but also its having been organized into a succession of short pieces! Despite my better judgment, there was enough here to make my dream "prophetic"!

This anecdote wouldn't merit being told if it didn't go on to have a profound impact on my work later on... Of course, I

always considered the music of today as the next logical step after all the music that had gone into preparing it, even if it's only through references to works of the past (be they conscious, as some claim, or unconscious, as others refute). And I look out for what appear to be the unchanging contours within the process of composition, at least in the West. Which doesn't stop me one bit from going and trying to flush out the newness of each artistic approach, singling out the uniqueness of a particular composer's world.

For a performer, giving a work's premiere performance with perspicacity is a fearsome experience in which they need to find a subtle balance between enthusiastic imagination and modest, detailed analysis. Well, I had the strange yet reassuring feeling of being led by the hand of Schumann and his cycle of miniatures, and of Chopin, Scriabin, Debussy and the many composers that have written preludes. The architecture of these cycles, while the performer must always keep it in mind, lies hidden behind the attention given to every detail, as if it were nothing much. In the same way each organ gives life to the organism, the life of every element here creates that of the whole. So I found myself face to face with a life-size piece necessitating the kind of work I was used to.

Thanks to Schumann, I attempted a fantasia-like, improvisational approach, making my way joyfully, surprised and in awe, across an unpredictable discourse enlivened by constantly changing "humor". The walk off the beaten track that *Avalanche* invites us to take is, for me, akin to the whimsical domain of Schumann's. From one tableau to another, one snowy texture to the next; crusty, soft, powdery, etc. All things being equal, my own hiking activities have often led me to similar experiences. I therefore enjoyed highlighting all the delicious details, the volley of sonorities, the inventiveness of the piano writing in the service of the evocation of the various textures.

Thanks to Chopin, I cultivated a form of abstraction – that of the *Préludes* (or even more so, the *Études*!) – that I found again in Denis Dufour’s writing. For both composers, the precision in the contrapuntal writing whose lines seem to be concerned only with themselves, but that are in reality organized so that they poke fun at their intertwinings and the echoes they generate – create a meticulously constructed abstract form. I personally enjoyed weaving secret threads between each piece whilst admiring the solid overall structure.

These two apparently contradictory approaches actually turned out to be complementary. The resulting dialectic helped me translate the poetry in each piece – as well as their descriptive powers – without neglecting the cycle’s structural organization.

Thanks to Debussy, my work ended up being made a great deal easier. All I had to do was follow in his... *Steps in the Snow*, the prelude that provides the *Avalanche* cycle’s quotation-cell. As for the transparent writing shared by both musicians, it allowed me to highlight textures, colors and lines; shadows brought by a light touch of the pedal; never forgetting a certain mysterious quality that transcends analysis.

Thanks to Denis, I had what for a performer is a priceless chance to benefit from his guidance and his benevolent ear, devoid of all dogmatism – and this, right from the start. Throughout our correspondence, and always gracefully, he gave me precious advice for which I’m grateful.

Finally, thanks to my love for solitude and asceticism, I think I’ve managed to birth one of the many possible outcomes of any score; and, by some mysterious path, come near to the dream, or more modestly, one of the dreams of its creator.

François-Michel Rignol, April 2020

## Water’s Beyond

In nineteen movements of varying lengths and moods, this piece invites us on a voyage across the infinite variation of the forms taken by snow, and the rich vocabulary established by the Inuits for it since their arrival on Greenland, the continent of ice. At work in this piece is a transposition, inspired by morphologies, of a certain kind of energy onto the relationships between the physical and musical realms. This includes the evocative influence the rhythms and timbres so specific to the Inuits’ sound art – at once intimate and strange – might have. You might be surprised at how this essentially vocal and game-centered art form might influence writing for piano. But the attempt to grab hold of such moments, so fragile and fleeting in their archaism, with the piano – symbol of ultimate technical efficiency set in stone by the 19<sup>th</sup> century – can be fun and exciting. Paradoxically, it transcends what appears old-fashioned in the stunted modernism of Romantic technology still used today in the West. It breathes unexpected modernity into the all-too-familiar world of the piano.

But let’s come back to the idea at hand, the main argument of this work. Throughout Denis Dufour’s works, water appears to have a revelatory force that pulls one in and that constitutes a subtly cogent, underlying theme, a leitmotiv, a source of inspiration. Like a kind of sap by turns boiling and calm, water soaks the inner center of a number of his pieces with a sort of archetypal energy tied to a whole range of atmospheres, sentimental references and spiritual value, and a certain kind of egregore.

Here, the emblematic form of the snow crystal, its ever-changing fragility, its symbolism loaded with purity and innocence (like that of the people met by Jean Malaurie), offers up a decisive transformation of this fundamental conduction. It’s the paradoxical mystery of fixed energy – with its sonic hazards, muffled or creaking, the “sound/

ambiance” created from sleep and worry, the “white sound” at once full and empty, total color and absence of color – it’s this that we’re looking to explore within a musicality paying nonetheless discreet tribute to the footsteps that preceded it (Debussy’s own *Footsteps in the Snow*).

Moreover, structured by melodic and morphological themes, *Avalanche* reveals the complete plan of a crystal throughout its nineteen movements. A sequence of aggregated sonic cells that suggests the precise, fixed aggregates of water molecules, structured in perfect order and fragility. Tight combinatorics, in service to melodic and rhythmic developments, model themselves on their atomic sequences, paying double tribute to Rabelais-Schaeffer’s *Les Paroles dégelées* (*The Unfrozen Words*, TN) and to the physician Jacques Benveniste’s daring hypothesis in *Water Memory*.

*Avalanche* suggests that beyond the fixed and perfect world of the frozen spaces of the North, pulsing movements every now and again animate the most orderly havens, bringing into being a worrying desire to be buried as well as temptations of frozen fusion. The danger of rigidity stirs anew over the researcher of oblivion as we follow the slope while climbing up it, casting over the piece an atmosphere of anxious expectation that exasperates fascination.

Thomas Brando

### **The Ubac and Adret<sup>1</sup> of Denis Dufour**

*Avalanche*: a great, fast and powerful downward surge of snow following a schism in the snow packs. Quite the stuff to awaken the sense and the mind of a composer, one trained at the Schaefferian school, who likes to think of music in terms of sound phenomena. Be it acousmatic (projected from speakers) or instrumental, Denis Dufour’s music is a matter

of gesture and the energy that propels it. It opens our ears (or even our eyes, to put a spin on the metaphor for auricular arts) to the sound morphologies his imagination has inspired in him and which his writing strives to reproduce.

Such is the adventure of *Avalanche*, a challenge Dufour gives himself by choosing the piano keyboard to work with and nothing else. The writing calls for no technique that isn’t traditional. The composer takes on the instrument of the great Romantic repertory, the bourgeois piece of furniture from the 19<sup>th</sup> century. Without repudiating its virtues, and via an ad hoc approach to writing, he tries to feel it out in its innermost recesses, musically translating the plasticity of the figures and the material depiction the snow mantle inspires in him. The composer has aimed to transpose the different types of Greenland snow (powdery, blown about, melted, wet, crusty, etc.) as imagined if not sensed in situ, observing their materiality, their substance and their sentient aspect. In the long run, the piece will have required two years of work, from 1993 to 1995.

It was prompted by the poet Thomas Brando, who wrote up the “script” and proposed the idea in nineteen separate visions of the snowy mantle: *Aput*, *Apivok*, *Persok*, *Massak*, *Makornat*, etc. Each movement is headlined with a title in the Inuits’ language, this robust and sonorous language, accompanied by an indication (movement, articulation, character) and a unique affect specified in brackets. For example, I. *Aperdlaut*, slow and mysterious (hypnotic), or II. *Aput*, measured, staccato, light (shivering). In the score, the translation of the terms in French (*first snow*, *snow on the ground*, etc.) only appears at the end of each piece, like Debussy with his *Préludes*, so as not to “force” the listener’s imagination. The composer of *Steps in the Snow* is indeed a reference throughout the whole project.

## Music and Numbers

Dufour conceives of his score like a well-organized cycle run through with recurring figures, gestures and motifs all interweaving. We'll get to the details later on. The composer's magic number, six, is at the center of the piece's organizational structure, and rhythms the stages of the overall form (movements 6, 12 and 18 hold a structural role) as well as dictating the tempi (all of which are multiples of six). Through a well thought-out process in the most developed movement, number X, *Aput aajvitseq*, Dufour gives himself the restriction of reusing the first six tempi of the nineteen movements of *Avalanche*. The contrivances present in such a combination are at work throughout the score, indicated in several places by retrogradation<sup>2</sup>. The end is the beginning<sup>3</sup> in number VII, *Masak*, where the last eleven measures are simply the recurrence of the first eleven. The symbolics of numbers also dictates the pitch system, wherein the interval of the sixth (and its inversion as a third) is given a consequential function.

A rhythmic series based on multiples of six can also be read in the composer's blueprints. Finally, the number six refers to the hexagonal form of snow crystals, the iconic figure of this epic hike through the great cold.

The harmonic space is built up of non-octave scales (example 1) which Denis Dufour drew up within a total chromatic context. Five modes are born at the hand of the composer, generating a color and several, unique interval functions. They simultaneously govern the horizontal (melodic) and vertical (chords) dimensions. They can be transposed or even slightly varied in their structural edict in favor of variable notes imparting nuances to the original scale's color. The composition's prior blueprints, then, are packed full of things to learn from.

Example 1: Mode 1

I – Aperdlaut

The image shows a musical score for a piece titled "I – Aperdlaut". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff begins with a fermata over the first note, followed by a melodic line with various accidentals (sharps and naturals). A dynamic marking "p" is placed below the first few notes. A bracket labeled "10" spans a group of notes. Further along, a bracket labeled "9" spans another group of notes. The bass clef staff has a lower melodic line, starting with a dynamic marking "mp" and followed by an ellipsis "...". The score concludes with a comma and a double bar line.



## Reference material

The further you progress through the score of *Avalanche* and its nineteen movements, the more complex it gets, and the more your virtuosity is called for. Textures densify amid the gradual accumulation of previously exposed material. You might be tempted to call it a “snowball effect”. It, *Aperdlaut/first snow*, begins with an arabesque, a malleable, waving, 32<sup>nd</sup> note figure which strains toward the basses before climbing back up to the higher ranges. Its chromatic modal scale (Dufour’s First Mode) clearly points to Debussy and the *Faun*’s flute, and like that flute makes its back-and-forth movements slightly asymmetrically. Subjected to the most untame variations and deformations (ripples, waves, garlands, ribbons, etc.), the Dufourian arabaesque is stretched, fragmented, and remodeled, circulating throughout the whole score, punctuating its journey with periodical reappearances. It appears again in its natural form in movement VI (*Persok/snow flurry*) but transposed up into the high end of the

keyboard. It’s there too in movement XII (*Makornat/icy snow pushed by the wind*), then fragmented and turned upside down in movement XVIII (*Piseeq/snow shelters for hunters*). The 32<sup>nd</sup>-note material that comes from the original arabesque expands into its most extreme range and its most spectacular forms in movement XVI (*Alittineq/drifts on the steep slopes*), and thus frees itself entirely from its model.

A second, no less striking figure in *Avalanche* takes the shape of an iambic (long-short) rhythm, also quite Debussy-esque. The composer here however has fixed it so that it always remains the same (examples 2 and 3). From here on out we’re able to take note of the propensity for superposing two independent rhythmic strata, steering wide of any attempts at an organic accord between left and right hands. The iambic formula stretches up to the high end of the keyboard from the beginning of *Aput* (II) onward, while three quarters of the way through Dufour quotes verbatim the first

## II – Aput

The image displays a musical score for the piece "II – Aput". It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a dynamic marking of *p* (piano). The lower staff is also in treble clef and contains a rhythmic accompaniment consisting of a series of eighth notes, with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The score is presented in a clean, black-and-white format.

measures of *Steps in the snow*, the Debussy prelude placed – what are the odds? – in sixth position of his First Book. The rhythmic cell in *Steps in the Snow* reappears in several movements. It's a peculiar vein running throughout *Avalanche*, especially when it's played *ff* or even *fff* by the pianist's left hand (XVII, *Paarwaaq*).

Example 2: Iambic rhythm

Example 3: Iambic rhythm

The third structural element is a melodic fragment borrowed from Inuit repertory, material as modest as it is touching: – a few articulated notes (major second, minor third and perfect fourth) constantly being shouted out, as much in their rhythm as in their melodic profile and color. They nonetheless make up an almost physical foundation in the earth for this ice continent inhabited by the Inuit people. *Mangerkak* (*crusty, frozen snow formed into waves by the wind*, XIII), a vignette as searing as it is short, seems to evoke the vocal jousts of the inhabitants of Greenland, brightened by the energetic rhythms of their improvisation. Here the word for word thematic repetitions appear for the first time and will be heard again in the later movements, including the loops in movement XIX (*Ittinngaq/igloo*). From the third measure of *Qaniit* (*falling snow*), Dufour writes the melodic motif slightly out of phase between the two hands (like a sort of 16<sup>th</sup> note canon), generating a stunning reverberation effect under the pianist's fingers. This spelling-out of resonance will appear

XIV – Kinerkek

The musical score for XIV – Kinerkek is written in 2/4 time. The right hand (treble clef) features a melodic line with a repeating motif of three notes (G4, A4, B4) beamed together, marked with a '3' above the notes. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with a similar triplet pattern. The piece is marked *mp* (mezzo-piano) throughout. A quintuplet (5) is present in the right hand towards the end of the excerpt, and a crescendo leads to a *mf* (mezzo-forte) dynamic in the left hand.



more than once during the work. In *Quinek* (*melted snow*, IX), the refrain motif is heard, always in canon (Schumann is still here!) and in heightened polyphonic intensity, as Dufour systematically duplicates the brief melodic incisions.

Other reference materials could be cited such as the chord that begins number VII (*Masak/wet snow*), its unfolding and color easily recognizable throughout the score. Or this other figure articulating two incisions in the form of call and response. Yet another nod to Debussy, the formula unexpectedly closes the third movement, *Quaniit*, does the same in movement IX, *Quinek*, and can be heard twice in number X (*Aput aajivitseq/eternal snow*), the second occurrence being transposed a sixth lower.

### Gestures and Textures

All the parameters – dynamics, metric, tempi, articulations, ranges – serve the morphological writing present. They invite us to feel, you could say to hold in our hands, matter which is in constant metamorphosis. Efficiently and inventively, movement is exerted in *Kanik* (*powdery, falling snow*, IV). The tempo is noted from quarter-note = 0 to 174 as Dufour repeats the *accelerando* indication twenty-nine times in order to communicate the inexorable surge forward. We may note that this movement (like movements I, II, VIII, etc.) is not measured, therefore giving it intensified fluidity. Equally unstable is the “falling snow” of III, the randomness of its falling suggested by a new tempo at practically every measure. Evocative to the end, the floating polyphony of movements VII (*Masak/wet snow*) and XII (*Makornat/icy snow blown by the wind*) put the registers in dialog with one another and open up space and depth to a new kind of plasticity.

It's upon this floating polyphony unfolding within a suspended, atomized space-time (serial writing is never far) that XIX (*Ittinagaq/igloo*) opens, subject as it is to “bouts of repetition”.

It takes the place of a recapitulative coda within the cycle organized into multiples of 6. “It is made up of all the modes put together that are used throughout the piece, spliced with the repeated cells of the other eighteen movements”, the composer specifies. These figures, all distinguishable one from another and easily recognizable, are embedded in the sonic web at the start of *Ittinagaq*, disturbing the peace. Then they march off in loops, one after another and in their respective tempi, as in studio editing techniques, while the pianist's voice can be heard, “like certain instrumentalists who you can hear murmuring what they're playing”, Dufour writes on the score.

Unexpected in such a context, this substantially attracts the ear toward the new, more fragile and intimate source of sound, that of the performer's voice as it underscores the music being played. Humming while playing the piano was a habit of Glenn Gould's, leaving behind the traces of his breath and a little of his being in a consented effort to bring the music to life from within. This physical space – a walker's step, a heaving body, the voice spoken or sung – is present throughout all of Denis Dufour's acousmatic and instrumental music. It owed itself to eventually emerge out of this adventurous score, placing listening itself as close as possible to the performer's very body in a backwards-forwards, inside-out movement that ultimately modifies our auditory perspectives.

Michèle Tosi

---

1 Mountaineering terms designating the shaded side of a mountain or valley (*ubac*) and the opposite side, most exposed to the sun (*adret*) [T.N.]

2 The process by which a melodic line is written in reverse.

3 Allusion to Guillaume de Machaut's famous rondeau, *Ma fin est mon commencement* (*My End is my Beginning*), which demonstrates the retrograde process.

**Denis Dufour,  
Instrumental Composer**

(extract from the introduction written in 2018 for the booklet of the CD *Inventions*)

To better recognize the musical style of Denis Dufour, one must get to know the term typo-morphology. As unusual as this might sound in instrumental music, it is important to realize that Pierre Schaeffer didn't conceive it for use in composing with electronics but for a phenomenological understanding of hearing; aspects humans have evolved with, long before instrument playing and making came to their present form two or three centuries ago. That with which a child, even today, awakens itself to the world of music and develops their listening abilities. That's why, although this aspect is part of our everyday life, we feel it, but don't really see it, don't really pay attention to it. Thanks to his practice as a performer on analogue synthesizers, especially in the TM+ ensemble in the 80s, Denis Dufour developed this ability to see through our hearing, allowing him to distance himself from the reflexes of and dependence on preconceived clichés in sound phenomena. In his quest to make his instrument – the habitually smooth and pre-fabricated synthesizer – speak in a more human way, he found ways to give it a surprising beastliness whilst keeping proper phrasing. Denis Dufour shows that thinking of music in terms of sound phenomena and motifs – rather than pitch, duration, intensity and timbre – is nothing new. The success of his translation into uniquely classical instruments proves once again that human feeling is timeless and that how we make ourselves heard doesn't deeply change what we have to convey. This counter-investigation has taken him to great heights, where he has surpassed the – already relatively human – gestures of classical performers. This transcendental experience has permitted him to play freely on phenomenological aspects

of hearing without interfering with the innate constitution of instruments of contemporary music culture. Denis Dufour is a craftsman of music, who, for the sake of a demanding and effusive finishing, invites us to immerse ourselves in the world of our own ears. His “stone” is not made of sound but of the impressions the sound leaves on our collective perception. This way, he, the composer steps aside, to leave all the space for the ultimate pleasure of hearing as humans again.

Hamish Hossain



## Denis Dufour

Since studying classical music at the Conservatoire National in Lyon in 1972 and the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris from 1974 to 1979, Denis Dufour (\*1953 in Lyon) has become a composer who is celebrated as much in the domain of instrumental composition as that of electroacoustic music. He has signed some 200 instrumental, vocal, mixed-music, live electronic and acousmatic works, qualifying him as a sound artist of the highest standard for the past 40 years. Among the pioneers of the morphological and expressive approach to sound, he explores the largest range of the dimensions of sound phenomena in his work, also driving his experimentation past the boundaries of dance, video, mixed works (combining instrumental parts and audio media), musical theater, sound installations, radio art and Hörspiele. In naturally and deliberately opening his music up to all sounds, Denis Dufour works with total freedom, independence and rigor. The concern for artisanal detail is so fine that the listener doesn't even think about it. He has collaborated regularly with the writer and poet Thomas Brando, the author of several texts that have inspired or accompanied his works, since 1980.

Researcher and member of the Ina-GRM (Groupe de recherches musicales de l'Institut national de l'audiovisuel, the musical research group at the National Audio-Visual Institute) from 1976 to 2000, Denis Dufour founded a synthesizer ensemble and made crucial contributions to "real-time" practices (which, with the synthesizer in 1977, were analog



and then became digital with the Syter from 1984 onward), and also to the development of digital sound processing interfaces. He equally made advances in analytic tools when he made the first graphic scores for acousmatic works on the computer in the 1980's; he preceded the acousmographe and contributed heavily to its creation.

He is at the genesis of several organizations, collectives and instrumental ensembles that continue to permeate musical life to this day: Motus, Futura, Syntax, TM+, Les Temps Modernes, to name but a few. He has also been an adviser to the Linea ensemble in Strasbourg as well as organizer and artistic director of many initiatives dedicated to contemporary practices such as the Acore concerts in Lyon, Syntax in Perpignan, Musiques à réaction in Paris, and the Futura festival in Crest. Through these, he has had a hand in producing, organizing and hosting several hundred events, concerts, gatherings, workshops, courses and master classes throughout France and the world. He has contributed to the development of acousmatic art in Japan and Italy, helping to put together acousmoniums (or "speaker orchestras"), training courses for composers and acousmatic performers, and festivals.

Aware of the need to broaden the range of output of work made in the studio (on tape and computer) and diffused through speakers, Denis Dufour has given acousmatic art a more open definition that places it beyond solely music. He has equally enhanced the speaker orchestra in many different ways, evolving it to make it more powerful and flexible, like a real, adjustable instrument that can be fine-tuned. His model has served as the basis for many speaker set-ups in France and worldwide. Last but not least, he is the indefatigable facilitator and defender of the concept of the performance of sound pieces "spatialized" on acousmonium. Acousmatic art has, through his actions, become a productive genre that, in

the footsteps of Pierre Schaeffer and Pierre Henry, continues to influence numerous electronic musicians, composers, and artists.

After having been an assistant to Pierre Schaeffer and Guy Reibel at the Paris CNSM, Denis Dufour also became composition professor at the Paris CRR, the Pôle supérieur d'enseignement artistique Paris Boulogne-Billancourt, and the Lyon and Perpignan regional conservatories. In these schools, he has taught dozens of students in artistic creation many of whom are active to this day, as much in the field of sound as in visual arts and literature.

His instrumental, electroacoustic and acousmatic works are published by Maison ONA and released on various labels.

denisdufour.fr  
opus53.eu  
maison-ona.com



# François-Michel Rignol

After high-level studies in mathematics (admission to the École Polytechnique and École Normale Supérieure on Ulm Street), François-Michel Rignol decided to dedicate himself to music. Following his unanimously awarded performance diploma, the so-called Concert Degree from the École Normale Supérieure de Musique in Paris under Françoise Thinat, he passed the skills certificate competition. His time is split between his love of teaching at the Perpignan Conservatoire National de Région and his concerts, which he gives in France, Brazil, Japan, Spain, Finland, Italy, Germany, and elsewhere.



To look for the man hidden in the notes, the beating heart behind the music, the profound thinking of the composer – this is his eternal artistic quest, whatever the piece, its style or its period. He is passionate about the music of today. He has premiered pieces that have often been dedicated to him by composers such as Luis de Pablo, Claude Ballif, Philippe Leroux, Daniel Tosi, Bruno Giner, Denis Dufour, Bertrand Dubebout, Bruno Mantovani, Michèle Reverdy, François Rossé, Bruno Ducol, and others.

He was part of the École Collective in Toulouse and the ensemble Syntax in Perpignan. He plays in various ensembles among which we may include the cello and piano duo with Daniel Brun, the Mare Nostrum free-form chamber ensembles with François Ragot, or as accompanist to the soprano Anne Rodier. He has played in festivals such as Aujourd'hui Musique in Perpignan, Présence Vocale at the Capitole Theatre in Toulouse, the Matinées du Piano at Orléans, Novelum in Toulouse, and others. Many of his concerts have been broadcast by France Musique and other radio and television shows in France and abroad.

His album *L'Air du Large* with Annie Ploquin presents works for flute and piano by Bertrand Dubebout, Denis Dufour, Bruno Giner, Philippe Leroux and Daniel Tosi, receiving praise from the press and awarded 5 Diapason by the journal Diapason. He also participated in the recording of *Fractions du Silence, 3e livre* by Bertrand Dubebout, a long quartet for violin, clarinet, saxophone and piano with the Pythagore ensemble, a disc awarded by 5 Diapason. In 2014, he released the complete works of Déodat de Séverac on three discs, for the first time in 45 years. Universally acclaimed by the press (Pianiste, Res Musica, etc.), the album was awarded Choc ("Shock") in the journal Classica. And finally, he recorded the piano works of Marcel Dupré, a world first, which received very positive reviews from Music Web International<sup>1</sup>, Res

Musica<sup>2</sup>, and Classica<sup>3</sup> which gave it one star. Alongside other participants such as Jay Gottlieb, Roland Conil, Alain Neveux and Denis Pascal, he took part in the editing of *10 ans avec le piano du XXe siècle (10 Years with the 20th Century Piano)* and *10 ans avec le piano des XVIIIe et XIXe siècles (10 Years with the 18th and 19th Century Piano)*, two educational texts commissioned and published by the Cité de la Musique in Paris.

---

1 “François-Michel Rignol feels utterly in command of these scores and the demands placed on him by the composer” [Rob Barnett, musicweb-international]

2 “This portrait of Dupré as pianist wouldn’t have succeeded without François-Michel Rignol’s lively approach, imparting the sensibility of these scores with a perfectly sensitive and mastered performance.” [Frédéric Muñoz, ResMusica]

3 “François-Michel Rignol, who has already released an exciting rendition of the complete works of Séverac, shows himself once more up to the task with his impeccable technique, his sense of timbre and the way he has of caressing the sound and the scores’ perfect intelligence.” [Jacques Bonnaure, Classica]





## Denis Dufour (\*1953)

### Avalanche, Op. 82 (1995)

1	Aperdlaut (erster Schnee)	02:07
2	Aput (Schnee am Boden)	02:19
3	Quaniit (fallender Schnee)	02:42
4	Kanik (fallender Pulverschnee)	03:05
5	Apivok (große Schneeflocken)	01:08
6	Persok (Schneesturm)	01:05
7	Masak (feuchter Schnee)	03:25
8	Pugak (verkrusteter Schnee)	01:55
9	Quinek (geschmolzener Schnee)	03:31
10	Aput aajivitseq (ewiger Schnee)	07:20
11	Kanigpok (ruhender Schnee)	03:34
12	Makornat (windgetriebener Eisschnee)	02:09
13	Mangerkak (Gefrorene Schneekruste, die vom Wind zu Wellen geformt wird)	00:55
14	Kinernek (auf dem Packeis, zu kleinen Wellen geformter Schnee)	01:32
15	Kakak persopok (der rauchende Berg)	02:01
16	Alittineq (Steilseite der Schneeverwehungen)	02:16
17	Paarwaq (Schneeböe)	02:12
18	Piseeq (Schneeunterstand für die Jagd)	02:46
19	Ittinngaq (Igloo)	07:24
	TT	55:44



# Denis Dufour

## *Avalanche*

Komponiert von Oktober 1993 bis Juli 1995 auf Wunsch von Gülsin Onay  
Im Auftrag des Festivals Aujourd'hui Musiques (Perpignan)  
Gewidmet an François-Michel Rignol  
Uraufführung der Sätze 1 bis 10 in Perpignan, Auditorium John Cage, am 20. November 1995 im Rahmen des Festivals Aujourd'hui Musiques durch François-Michel Rignol  
Gesamte Uraufführung in Perpignan, John Cage Auditorium, am 21. Mai 1996 im Rahmen von Aujourd'hui Musiques en saison von François-Michel Rignol

### **Vorahnung**

Vor dieser Nacht, die den Erhalt der Noten von *Avalanche* voranging, hatte ich noch nie einen prophetischen Traum gehabt – ich bin für derlei Aberglauben nicht besonders anfällig. Ich sollte wohl noch darauf hinweisen, dass meine Fantasie damals von den imposanten Strukturen von Boulez und Baraqué genährt wurde. Als ich erfuhr, dass ich kurzfristig für die Pianistin einspringen sollte, die ein monumentales Stück Denis Dufours hätte uraufführen sollen, hatte ich mich darauf vorbereitet, mit einem ähnlichen Werk konfrontiert zu werden. Meine unterschwellige Beunruhigung brachte mich aber dazu, in dieser Nacht von einem Zyklus von 19 Präludien im Stil von Schumann zu träumen! Man kann sich mein Befremden leicht vorstellen, als ich am nächsten Tag entdeckte, dass sowohl die geträumte Zahl wie die Organisation in einer Reihe von

kurzen Stücken stimmten! Auch wenn nur widerwillig, konnte ich jetzt schlecht den Traum anders denn als „Vorahnung“ bezeichnen!

Diese Anekdote wäre es nicht wert, erzählt zu werden, wenn sie meine spätere Arbeit nicht tief beeinflusst hätte... Ich habe natürlich die Musik unserer Zeit immer als logische Folge aller vorbereitenden Musikrichtungen gesehen, sei es nur durch ihre Bezüge zu den Werken der Vergangenheit, ob bewusst (wie manche es behaupten) oder unbewusst (auch wenn manche es verfechten); ich bin auch für die Kraftlinien empfindlich, die zumindest im Westen im kompositorischen Prozess unveränderlich scheinen. Was mich aber nicht daran hindert, die Neuartigkeit eines jeden künstlerischen Ansatzes zu suchen und die Einzigartigkeit des Universums eines Komponisten zu erfassen.

Für einen Interpreten ist es eine ungeheure Erfahrung, ein Werk mit der ihm gebührenden Einsicht uraufzuführen, denn es gilt, ein subtiles Gleichgewicht zwischen enthusiastischer Fantasie und bescheidener und gewissenhafter Analyse zu finden. Nun, ich hatte das seltsame und gleichzeitig beruhigende Gefühl, dass ich von der Hand Schumanns und seiner Miniaturzyklen, Chopins, Skrjabins, Debussys und all der vielen Komponisten von Präludien geführt wurde. In diesen Zyklen verbirgt sich die Architektur – die der Ausführende nie vergessen darf – „einfach so“ hinter der Aufmerksamkeit für jedes Detail; das Leben eines jeden Elements schafft in Wirklichkeit das Leben des Ganzen, so wie jedes Organ einem ganzen Organismus Leben verleiht. Ich sah mich mit einem Werk von menschlichem Ausmaß konfrontiert, das eine Arbeit erforderte, an die ich gewöhnt war.

Dank Schumann habe ich versucht, eine Art Fantasie, Improvisation zu bewahren, mit der Freude am Staunen und an der Überraschung, im Verlauf eines immer unvorhersehbaren

Diskurses, der von einem sich ständig verändernden „Humor“ belebt wird. Der Spaziergang ohne Markierungen, zu dem *Avalanche* einlädt, von einem Bild zum anderen, von einer Beschaffenheit des Schnees zur anderen, krustig, weich, pulvrig usw. – was ich in meiner Praxis als Bergbewohner oft erlebt habe – ist für mich ähnlich wie Schumanns launischer Ansatz. Ich habe es daher genossen, all die köstlichen Details hervorzuheben, das Spiel der Klangfarben, den Erfindungsreichtum des Klaviersatzes im Dienste der Evokation der verschiedenen Texturen.

Dank Chopin konnte ich eine Art Abstraktion pflegen, nämlich die der *Préludes* (und noch mehr die der *Etüden!*), die ich bei Denis Dufours Schreibspielen wiederfand. Bei beiden Komponisten schafft die Präzision der kontrapunktischen Komposition mit Linien, die scheinbar nur mit sich selbst beschäftigt sind, in Wirklichkeit aber für das Spiel mit ihren Begegnungen und den von ihnen erzeugten Echos organisiert werden, eine solide strukturierte abstrakte Form. Ich für meinen Teil habe es genossen, geheime Verbindungen zwischen den einzelnen Teilen zu knüpfen, während ich die solide Konstruktion des Ganzen bewunderte.

Diese beiden scheinbar widersprüchlichen Ansätze haben sich in Wirklichkeit als komplementär erwiesen. Diese Dialektik leitete mich bei der Übersetzung der Poesie der einzelnen Stücke – einschließlich ihrer Beschreibungskraft – ohne die strukturelle Organisation des Zyklus zu vernachlässigen.

Dank Debussy wurde mir die Arbeit sehr erleichtert: Ich brauchte nur meine Schritte seinen... *Pas sur la neige* folgen zu lassen, das *Prélude*, das das Zellzitat für den Zyklus *Avalanche* liefert. Was die Transparenz des gemeinsamen Werks der beiden Musiker betrifft, so lud es mich ein, die Klangfarben, Farben und Linien, die Schatten, die ein zartes Pedal werfen, hervorzuheben, ohne dabei eine geheimnisvolle Qualität zu vergessen, die sich der Analyse entzieht.

Dank Denis hatte ich das für einen Interpreten unschätzbare Glück, von Beginn meiner Arbeit an von seinen Ratschlägen und seinem wohlwollenden, von jeglichem Dogmatismus freien Zuhören zu profitieren. Während unseres Austauschs gab er mir, auf poetische Weise, wertvolle Hinweise, wofür ich ihm dankbar bin...

Schließlich denke ich, dass ich dank meiner Liebe zur Einsamkeit und zur Askese eine der vielen Möglichkeiten einer Partitur geboren habe und mich auf einem geheimnisvollen Weg dem Traum oder, bescheidener ausgedrückt, einem der Träume des Schöpfers genähert habe...

François-Michel Rignol [April 2020]

## **Jenseits des Wassers**

In neunzehn Sätzen von sehr unterschiedlicher Dauer und Stimmung will dieses Werk die unendlichen Variationen der Zustände des Schnees und das reiche Vokabular erkunden, das die Inuit seit ihrem Leben auf dem Eiskontinent Grönland dem Schnee gewidmet haben. Es ist eine Inspiration von Morphologien, eine Übertragung einer bestimmten Art von Energie und Verbindungen aus einem physischen Universum in ein musikalisches Universum, die in diesem Werk wirken, einschließlich des evokativen Einflusses der Rhythmen und Klangfarben – sowohl intim als auch seltsam –, die für die Klangkunst der Inuit so charakteristisch sind. Es mag überraschen, dass diese im Wesentlichen gesangliche und spielerische Kunst das Klavierspiel in irgendeiner Weise beeinflussen könnte. Aber der Versuch, flüchtige und zerbrechliche Ereignisse in ihrer Archaik durch das Klavier, das Symbol einer ultimativen technischen Errungenschaft, die im 19. Jahrhundert eingefroren wurde, einzufangen, kann amüsieren und anregen: Er transzendiert paradoxerweise das Veraltete an der angehaltenen Moderne der romantischen



Technologie der heute im Westen noch verwendeten Instrumente. Es haucht der übermäßig konnotierten Welt des Klaviers eine unerwartete Modernität ein.

Kehren wir jedoch zum Hauptgedanken, zum Hauptargument dieser Arbeit zurück. Im Gesamtwerk von Denis Dufour scheint das Wasser eine offenbarende, treibende Kraft zu haben und stellt ein subtil prägendes Grundthema, ein Leitmotiv, eine Wiege der Inspiration dar. Wie in eine Art Saft, abwechselnd sprudelnd und leise, taucht die innere Umgebung vieler seiner Werke in eine Art besondere, archetypische Energie, die mit einer ganzen Kette von Atmosphären, emotionalen Bezügen und spirituellen Werten, mit einer gewissen Art von „Eglogie“ verbunden ist.

Hier bietet die emblematische Form des Schneekristalls, seine sich ständig verändernde Zerbrechlichkeit, seine mit Reinheit und Unschuld aufgeladene Symbolik (im Bild der Völker, die Jean Malaurie kennengelernt hat) eine entscheidende Verwandlung dieser grundlegenden Leitung. Es ist das paradoxe Geheimnis der gefrorenen Energie – mit ihren klanglichen Unwägbarkeiten der Dämpfung und des Knirschens, „Klang-Ambiance“ aus Schlaf und Angst, dem „weißen Klang“, der zugleich voll und leer ist, totale Farbe und Abwesenheit von Farbe –, das wir in einer Musikalität erforschen wollen, die diskret den vorangegangenen Schritten huldigt (*Des pas sur la neige*, die von Debussy).

Außerdem ist die Strukturierung durch melodische und morphologische Themen der Plan eines vollständigen Kristalls, der sich durch alle neunzehn Sätze des Werks zieht. Eine Kette von aggregierten Klangzellen, die an die präzise und feste Aggregation von Wassermolekülen erinnert, die in höchster Ordnung und Zerbrechlichkeit angeordnet sind. Diese atomaren Sequenzen bilden die Grundlage für eine straffe Kombinatorik, die der melodischen und rhythmischen

Entwicklung dient und eine Hommage sowohl an die *Paroles dégelées* (die aufgetauten Worte) von Rabelais-Schaeffer als auch an die kühne Hypothese des Physikers Jacques Benveniste über das Gedächtnis des Wassers darstellt.

Schließlich deutet *Avalanche* darauf hin, dass jenseits des gefrorenen und perfekten Universums der eisigen Räume des hohen Nordens gelegentlich impulsive Bewegungen die geordnetsten Paradiese beleben und beunruhigende Begierden nach Verschüttung, Versuchungen eisiger Verschmelzung hervorrufen. Die Gefahr der Unbeweglichkeit, die den Sucher des Vergessens bedroht, wird wieder belebt, wenn man dem Hang nach oben folgt, und schafft ein Klima der ängstlichen Erwartung, das die Faszination noch verstärkt.

Thomas Brando

### **Denis Dufour, Nordhang und Südhang**

*Avalanche*: Lawine, ein großer, schneller und starker Schneestrom, der auf eine Störung des Gleichgewichts der Schneedecke folgt. Das ist etwas, das die Sinne und den Verstand eines an der Schaeffer-Schule geschulten Komponisten weckt, der Musik gerne in Form von Klangphänomenen denkt. Ob akusmatisch (auf Lautsprecher projiziert) oder instrumental, Denis Dufours Musik ist eine Frage der Geste und der Energie, die ihn antreibt, um den Klangmorphologien, die seine Vorstellungskraft diktiert und die seine Komposition zu reproduzieren versucht, eine Stimme zu geben – ein Gesicht könnte man sagen, wenn man die Metapher des Hörspektakels weiterspinnen würde.

Das ist das Abenteuer von *Avalanche*, eine Herausforderung, die Dufour sich selbst stellt, indem er die Klaviertastatur und nur diese wählt, da die Komposition keine nicht-traditionelle Spieltechnik erfordert. Es ist das Instrument des großen

romantischen Repertoires, das bürgerliche Möbelstück des 19. Jahrhunderts, mit dem der Komponist konfrontiert wird und das er bis an seine Grenzen ausloten will, ohne seine Tugenden zu verleugnen, um die Plastizität der Figuren und die Wiedergabe des Materials, die der Schneemantel in ihm weckt, musikalisch und durch Ad-hoc-Schreiben umzusetzen. Der Komponist hat sich zum Ziel gesetzt, die verschiedenen Zustände (pulvrig, verweht, geschmolzen, nass, verkrustet usw.) des grönländischen Schnees, die er sich vorstellt, wenn er sie nicht sogar vor Ort fühlt, und die er in ihrer Materialität, ihrer Substanz und ihrer sensiblen Dimension wahrnimmt, in ein klangliches Universum einzuschreiben. Diese langfristige Arbeit dauerte zwei Jahre, von 1993 bis 1995.

Das Projekt wurde von dem Dichter Thomas Brando initiiert, der das „Szenario“ entwarf und die Idee in neunzehn einzelnen Visionen der Schneedecke deklinierte: *Aput*, *Apivok*, *Persok*, *Massak*, *Makornat* usw., die Titel von *Avalanche* sind in der Sprache der Inuits, in dieser robusten und klangvollen Sprache, die am Anfang jedes Satzes erscheint. Sie werden von einer Spielangabe (Tempo, Artikulation, Charakter) und einem singulären Affekt begleitet, der in Klammern gesetzt wird; zum Beispiel: I. *Aperdlaut*, Langsam und geheimnisvoll (hypnotisch) oder II. *Aput*, gleichmäßig, staccato, leicht (zitternd). Die französische Übersetzung (*Première neige*, *Neige sur le sol*, etc.) wird nur am Ende jedes Stückes gelesen, wie Debussy es in seinen *Préludes* tut, um die Vorstellungskraft des Hörers nicht zu „zwingen“. Der Komponist von *Pas sur la neige* ist auch eine Referenz für das gesamte Projekt.

### **Musik und Zahlen**

Dufour konzipiert seine Partitur als einen geordneten Zyklus, der von Figuren, Gesten und wiederkehrenden Motiven durchzogen ist, die dem Schreiben Struktur geben und auf die wir später noch eingehen werden. Die Lieblingszahl des Komponisten, die Sechs, steht im Mittelpunkt der

Gesamtorganisation des Materials, die den Etappen der großen Form (die Sätze 6, 12 und 18 spielen eine strukturelle Rolle) ebenso wie den Tempi (alles Vielfache von sechs) einen Rhythmus verleiht. In X, *Aput aajivitseq*, dem am weitesten entwickelten Stück, stellt sich Dufour die Aufgabe, die ersten sechs Schläge der neunzehn Sätze von *Avalanche* nach einem gut durchdachten Verfahren zu wiederholen. In der gesamten Partitur sind kombinatorische Vorrichtungen am Werk, die bei verschiedenen Gelegenheiten durch retrograde Prozesse<sup>1</sup> signalisiert werden. Das Ende ist der Anfang<sup>2</sup> in VII, *Masak*, wobei die letzten elf Takte der Krebs der ersten elf sind. Die Zahlensymbolik steuert auch das Tonhöhen-system, indem sie dem Intervall der Sexte (oder ihrer Umkehrung der Terz) eine entscheidende Funktion zuweist. Auch in den Skizzen des Komponisten ist eine rhythmische Reihe über die Vielfachen von sechs zu lesen. Die Zahl sechs schließlich verweist auf die sechseckige Form der Schneekristalle, der emblematischen Figur dieser epischen Ballade in der großen Kälte.

Der harmonische Raum basiert auf nicht-oktavierten modalen Skalen (Beispiel 1), die Denis Dufour im Zusammenhang mit der chromatischen Totalität ausarbeitet. Fünf Modi entstehen unter der Feder des Komponisten, die einzigartige Farben und Intervallfunktionen erzeugen. Sie bestimmen sowohl die horizontale (melodische) als auch die vertikale (akkordische) Dimension der Komposition. Sie können transponiert oder sogar in ihrer strukturellen Anordnung durch bewegliche Noten leicht verändert werden, die ebenso viele Nuancen in der Farbe der ursprünglichen Tonleiter ergeben. Die Skizzen, die der Komposition vorausgehen, sind in dieser Hinsicht sehr lehrreich.

Beispiel 1: Modus 1 (siehe Seite 7)

## Das Verweismaterial

Je weiter man sich in die Partitur von *Avalanche* vertieft, desto komplexer und virtuoser wird die Komposition im Laufe der neunzehn Sätze. Man könnte versucht sein, den „Schneeball“-Effekt heraufzubeschwören, da die Texturen durch die allmähliche Anhäufung von zuvor eingeführtem Material dichter werden. Am Anfang (*Aperdlaut/Erster Schnee*) steht die Arabeske, eine sanft gewellte Figur in Zweiunddreißigstel, die sich zum tiefen Register hin neigt, bevor sie zum hohen Register zurückkehrt. Seine chromatische Modalskala (Dufours Modus 1) ist offensichtlich an Debussy und die Flöte des *Faune* angelehnt und weist, wie letztere, eine leichte Asymmetrie in der Hin- und Herbewegung auf. Die Dufoursche Arabeske, die den freiesten Variationen und Verformungen unterworfen ist (Welle, Woge, Girlande, Band usw.), wird gedehnt, fragmentiert, umgestaltet und zirkuliert in der Partitur, indem sie ihren periodischen Wiederholungen Rhythmus verleiht. Man findet sie in VI (*Persok/Schneesturm*) wieder, sich selbst treu, aber in die hohe Lage transponiert. Sie ist in XII (*Makornat/Windgetriebener Eisschnee*) vorhanden, dann fragmentiert und umgekehrt in XVIII (*Piseeq/Schneeunterstand für die Jagd*). Das von der ursprünglichen Arabeske abgeleitete Material der Zweiunddreißigstel wird in XVI (*Alittineq/Steilseite der Schneeverwehungen*) in seinem maximalen Register und seinen spektakulären Erscheinungsformen entfaltet und emanzipiert sich damit vollständig von seinem Vorbild.

Eine zweite Figur, die in *Avalanche* nicht weniger prominent ist, wird durch den iambischen (kurz-langen) Rhythmus verkörpert, ebenfalls mit Debussy'schem Vorbild, dessen vom Komponisten festgelegte Schreibweise jedoch immer dieselbe sein wird (Beispiele 2 und 3). Man bemerkt von nun an diese Neigung, zwei autonome rhythmische Schichten zu überlagern und jede Tendenz zur Organizität zwischen linker und rechter Hand abzulehnen. Die jambische Formel ist zu

Beginn von *Aput* (II) im oberen Bereich der Tastatur zu hören, während Dufour nach drei Vierteln des Stücks wörtlich die ersten Takte von *Pas sur la neige* zitiert, Debussys *Prélude*, das in seinem *Ersten Buch* glücklicherweise an sechster Stelle steht. Die rhythmische Zelle von *Pas sur la neige* taucht in mehreren Sätzen wieder auf, eine einzigartige Ader in *Avalanche*, besonders wenn sie *ff* oder sogar *fff* von der linken Hand des Pianisten gespielt wird (XVII, *Paarwaq*).

Beispiel 2: Iambischen Rhythmus  
(siehe Seite 8)

Beispiel 3: Iambischen Rhythmus  
(siehe Seite 9)

Das dritte Strukturelement ist ein melodisches Fragment, das dem Repertoire der Inuit entlehnt ist, ein ebenso armes wie liebenswertes Material: einige wenige artikulierte Töne (große Sekunde, kleine Terz und reine Quarte), die in ihrer rhythmischen Grundlage, ihrem melodischen Profil und ihrer Farbe immer wieder geneckt werden. Sie sind jedoch eine fast physische Verankerung mit der Erde, mit dem Eiskontinent, auf dem die Inuit leben. *Mangerkak* (*Gefrorene Schneekruste, die vom Wind zu Wellen geformt wird*, XIII), eine ebenso kurze wie rasende Vignette, scheint an die Gesangkämpfe der Grönländer zu erinnern, durch die energischen Rhythmen ihrer Improvisation belebt. Zum ersten Mal werden Textwiederholungen eingeführt, die in den letzten Sätzen bis zur Schleifenschrift von XIX (*Ittinngaq/Igloo*) zu hören sein werden. Ab dem dritten Takt von *Quaniit* (*Fallender Schnee*) schreibt Dufour das melodische Motiv in einer leichten Verschiebung in beiden Händen (eine Art Sechzehntel-Kanon), wodurch ein überraschender Nachhall-Effekt unter den Fingern des Pianisten entsteht. Dieses hallende Schreiben wird im Laufe des Werkes mehrmals auftauchen. In *Quinek* (*Geschmolzener Schnee*, IX) erklingt



das Refrain-Motiv, immer noch im Kanon (Schumann bleibt!), in einer gesteigerten polyphonen Komplexität, wobei Dufour die kurzen melodischen Einschnitte systematisch verdoppelt.

Andere Verweise sollten erwähnt werden, wie der Akkord, mit dem VII (*Masak / Feuchter Schnee*) beginnt, mit seiner Entfaltung und seiner Färbung, die im Verlauf der Partitur leicht auszumachen ist; oder diese andere Figur, die zwei Einschnitte in Form einer Frage/Antwort artikuliert. Wiederum eine Anspielung auf Debussy ist die Formel, die unerwartet den dritten Satz, *Quaniit*, beschließt, ebenso den IX, *Quinek*, und zweimal in X (*Aput aajivitseq/Ewiger Schnee*) zu hören ist, wobei das zweite Mal eine Sexte tiefer transponiert wird.

### Gesten und Texturen

Alle Parameter der Komposition – Dynamik, Metrik, Tempi, Artikulationen, Register – werden in den Dienst der morphologischen Komposition gestellt und geben dem Hörer zu fühlen, zu befühlen sogar, dass sich das Material in ständiger Metamorphose befindet. Effizient und erfinderisch ist die Art und Weise, wie das Tempo in *Kanik* (*Fallender Pulverschnee*, IV) eingesetzt wird. Das Tempo ist von 0 bis 174 pro Viertelnote notiert, wobei Dufour die *Accelerando*-Angabe neunundzwanzig Mal wiederholt, um einen unaufhaltsamen Vorwärtsdrang zu vermitteln. Man beachte, dass dieser Satz (wie auch die Sätze I, II, VIII usw.) keine Takte besitzt, was der Schrift eine größere Flüssigkeit verleiht. Unbeständig ist auch der „fallende Schnee“ von III, wobei die Zufälligkeit des Falles durch die fast in jedem Takt wechselnden Tempi suggeriert wird. Schließlich bringt die anschaulich schwebende Polyphonie von VII (*Masak/Feuchter Schnee*) und XII (*Makornat/Windgetriebener Eisschnee*) die Register in Dialog und öffnet Raum und Tiefenschärfe in einer neuen Plastizität.

Auf dieser schwebenden Polyphonie, die sich in angehaltener Zeit und atomisiertem Raum entfaltet (das serielle Schreiben ist nicht weit entfernt), beginnt XIX (*Ittinagaq/Igloo*), das „wiederholten Zugriffen“ unterliegt. Es dient als zusammenfassende Coda im Rahmen dieses Zyklus, der von den Vielfachen von sechs bestimmt wird. „Es besteht aus allen im Stück verwendeten Modi, durchsetzt mit einer wiederholten Zelle aus jedem der achtzehn anderen Sätze“, erklärt der Komponist. Diese heterogenen, klar erkennbaren Figuren sind zu Beginn von *Ittinagaq* in das Klangbild eingebettet, um dessen Ruhe zu stören. Dann werden sie in einer Schleife nacheinander und in ihrem jeweiligen Tempo, entsprechend der Schnitttechnik des Studios, gespielt, während der Pianist seine Stimme erhebt, „wie gewisse Instrumentalisten, die man summen hört, was sie interpretieren“, schreibt Dufour in der Partitur.

Dies ist in einem solchen Kontext unerwartet und verlagert das Hörerlebnis erheblich auf diese neue, zerbrechlichere und intimere Klangquelle, wobei die Stimme des Interpreten die gespielte Musik unterstreicht. Für Glenn Gould war es üblich, während des Klavierspiels zu summen und dabei ein Stück seines Körpers und die Spur seines Atems zu hinterlassen, um die Musik von innen heraus zum Leben zu erwecken. Dieser physische Raum – der Schritt eines Gehenden, das Keuchen eines Körpers, die gesprochene oder gesungene Stimme – durchzieht die gesamte akusmatische und instrumentale Musik von Denis Dufour. Sie musste am Ende dieser abenteuerlichen Partitur auftauchen und das Zuhören so nah wie möglich an den Körper des Interpreten heranführen, in einem Hin und Her zwischen außen und innen, das letztlich die Hörperspektiven verändert.

Michèle Tosi

## Denis Dufour, Instrumentalkomponist

(Auszug aus der Einleitung, die 2018 für das Booklet der CD *Inventions* geschrieben wurde)

Um den Stil von Denis Dufour besser zu verstehen, ist es notwendig, die Bedeutung eines Begriffs zu begreifen: die Typo-Morphologie. So ungewöhnlich dieser Begriff in der Instrumentalmusik auch erscheinen mag, er umfasst die grundlegendsten Aspekte des Klangphänomens. Diejenigen, mit denen sich der Mensch entwickelt hat, lange bevor sich das Instrumentalspiel und der Geigenbau in den letzten zwei oder drei Jahrhunderten in ihrem Erscheinungsbild festgesetzt haben. Diejenigen, mit denen ein Kind schon jetzt in die Welt der Musik eintaucht und seine auditive Sensibilität entwickelt. Deshalb spüren wir diese Sensibilität, wenn sie uns umgibt, aber wir sehen sie nicht, wir sind uns ihrer nicht leicht bewusst. Dank seiner Praxis als Instrumentalist bei TM+ in den 1980er Jahren hat Denis Dufour diese Fähigkeit entwickelt, über die gefährliche Hypnose der vorprogrammierten, leblosen Klänge hinauszusehen. In seinem Bestreben, sein Instrument – den so glatten und vorgefertigten Synthesizer – universeller sprechen zu lassen, hat er Wege gefunden, ihm eine überraschende Wildheit zu verleihen. Für ihn ist es nichts Neues, Musik in Form von Klangphänomenen und Mustern zu denken – und nicht in Form von Tonhöhen, Dauern, Intensitäten und Klangfarben. Sein Erfolg jenseits des Instrumentariums der Vergangenheit zeigt einmal mehr, dass das menschliche Gefühl zeitlos ist und dass die Art und Weise, wie wir uns Gehör verschaffen, nicht grundlegend ändert, was wir sagen. Diese Forschung hat ihn weit gebracht, bis zu einem Punkt, an dem er die Geste des klassischen Instrumentalisten übertroffen hat, was ihm erlaubt, die Instrumente, obwohl sie relativ vermenschlicht sind, an fast tierische Grenzen zu bringen. Denis Dufour ist der Handwerker einer Musik, die mit einem anspruchsvollen

und großzügigen Ziel zum Eintauchen in eine eigene Welt einlädt und den Klang nicht um seiner selbst willen, sondern um des Hörens und der Wahrnehmung willen bearbeitet. Auf diese Weise gibt er schließlich dem inneren Kino eines jeden Zuhörers Raum.

Hamish Hossain

- 
- 1 Ziel ist es, dasselbe Fragment durch Rückwärtslesen neu zu schreiben.
  - 2 Anspielung auf Guillaume de Machaut und sein berühmtes Rondeau *Ma fin est mon commencement*, das den Prozess des Krebsgangs nutzt.

# Denis Dufour

Nach einem klassischen Studiengang am Conservatoire national de région de Lyon in 1972 und am Conservatoire national supérieur de musique de Paris zwischen 1974 und 1979 wurde Denis Dufour (geb. 1953 in Lyon) als Komponist sowohl im Bereich der Instrumentalmusik wie der elektroakustischen Musik anerkannt. Er hat um die 200 instrumentale, vokale, gemischte, live electronic und akusmatische Werke geschrieben, die ihn seit mehr als vierzig Jahren als vorrangiger Klangplastiker erscheinen lassen. Als einer der Pioniere der „morphologischen“ und expressiven Auffassung vom Klang, schließt er in seiner Arbeit das breiteste Spektrum der Dimensionen des Klangphänomens mit ein und treibt seine Forschung auch in den Bereichen des Tanzes, des Videos, der gemischten Werke (die instrumentalen Einsatz und Tonträger verbinden), des Musiktheaters, der Installationen und Klangräume, der Radiokunst oder des Hörspiels voran. Indem er willentlich aber doch natürlicherweise seine Musik für alle Klänge öffnet, zeigt sich Denis Dufour als freier, unabhängiger und so fein besorgter Handwerker, dass man die Machart ganz vergisst. Seit 1980 arbeitet er regelmäßig mit dem Schriftsteller und Dichter Thomas Brando, der mehrere Texte geschrieben hat, die seine Werke anregen oder begleiten.

Als Forscher und Mitglied des Ina-GRM (Forschungsgruppe für Musik des staatlichen Instituts für den audiovisuellen Sektor) zwischen 1976 und 2000, hat Denis Dufour ein Synthesizer-Ensemble gegründet, und entscheidend zur Real-Time-Praxis beigetragen (analog schon ab 1977 mit

Synthesizer und informatisch mit Syter ab 1984), ebenso zur Entwicklung von Schnittstellen zur digitalen Bearbeitung von Klang sowie zu den analytischen Werkzeugen, durch die Erstellung der ersten graphischen Aufstellungen von akusmatischen Werken auf Computer in den 1980er-Jahren. Er nimmt dadurch den Akusmograph vorweg und nimmt ausschlaggebend an seiner Entstehung teil.

Er hat verschiedene Strukturen, Kollektive und Instrumentalensembles in die Wege geleitet, die weiter das Musikleben beleben: Motus, Futura, Syntax, TM+, Les Temps modernes... und war Berater für das Linea-Ensemble in Straßburg. Er war Veranstalter und musikalischer Leiter von zahlreichen Veranstaltungen, die der zeitgenössischen Kunst gewidmet sind: Zyklen Acore in Lyon, Syntax in Perpignan, Musiques à réaction in Paris, Futura Festival in Crest. Dadurch hat er Hunderte von Ereignissen, Konzerten, Arbeitstreffen, Workshops und Meisterkursen in Frankreich und in der ganzen Welt organisiert oder geleitet. Er hat zur Entwicklung der Akusmatik in Japan und in Italien beigetragen, indem er beim Aufbau von Akusmoniums (Lautsprecher-Orchester), bei der Ausbildung von Komponisten und von Interpreten der akusmatischen Musik und bei der Veranstaltung von Festivals geholfen hat.

Weil er sich der Notwendigkeit bewusst war, die Tragweite der Werke zu erweitern, die aus einer auf Tonträgern aufgezeichneten Studioproduktion kommen und der Lautsprecher-Wiedergabe bestimmt sind, hat Denis Dufour eine offene Definition der akusmatischen Kunst gegeben, die sie jenseits des rein musikalischen Gebiets verortet. Er hat gleichermaßen auf vielfältige Weise das Lautsprecher-Orchester, sprich Akusmonium, bereichert und hat es zu einer höheren Leistungsfähigkeit, Flexibilität gebracht, um es zu einem echten einstellbaren und abstimmbaren Instrument werden zu lassen. Seine Vorrichtung gilt als Vorbild für viele



andere, die in Frankreich und in der ganzen Welt gebaut wurden. Schließlich ist er der unermüdliche Leiter und der Verfechter eines Konzepts von interpretierter Verräumlichung der klanglichen Akusmonium-Werke. So ist die akusmatische Kunst durch seine Tätigkeit zu einem fruchtbaren Genre geworden, das auch nach Pierre Schaeffer und Pierre Henry weiter zahlreiche Musiker, Komponisten und Künstler der elektronischen Musik beeinflusst.

Nachdem er Pierre Schaeffer und Guy Reibel am Pariser CNSM assistierte, war Denis Dufour Professor für Komposition am Pariser CRR, am Pôle supérieur d'enseignement artistique Paris Boulogne-Billancourt und an den regionalen Conservatoires von Lyon und Perpignan, wo er Dutzende von Studentinnen und Studenten ausgebildet hat, unter welchen viele im Feld des Schaffens, sei es im akustischen, visuellen, plastischen oder literarischen Bereich, noch tätig sind.

Sein instrumentales, elektroakustisches und akusmatisches Werk wird von Maison ONA herausgegeben und auf CD auf verschiedenen Labels veröffentlicht.

denisdufour.fr  
opus53.eu  
maison-ona.com

# François-Michel Rignol

Nach einem brillanten Studium der Mathematik (Aufnahme an der École Polytechnique und der École Normale Supérieure de la rue d'Ulm) beschloss François-Michel Rignol, sich der Musik zu widmen. Nach seinem einstimmig verliehenen Konzertdiplom (Licence de concert) an der École Normale Supérieure de Musique de Paris in der Klasse von Françoise Thinat bestand er das Certificat d'aptitude im Wettbewerb. Er teilte seine Zeit zwischen seiner Leidenschaft für das Unterrichten am Conservatoire national de région de Perpignan und seinen Konzerten in Frankreich, Brasilien, Japan, Spanien, Finnland, Italien, Deutschland...

Sein ständiges künstlerisches Bestreben ist es, den Menschen hinter den Noten zu finden, das Herz, das hinter dem musikalischen Text schlägt, den tiefen Gedanken des Komponisten, unabhängig vom Werk, seinem Stil und seiner Zeit. Er ist ein leidenschaftlicher Anhänger der Musik unserer

Zeit. Er hat Werke uraufgeführt, die ihm oft gewidmet sind, von Luis de Pablo, Claude Ballif, Philippe Leroux, Daniel Tosi, Bruno Giner, Denis Dufour, Bertrand Dubebout, Bruno Mantovani, Michèle Reverdy, François Rossé, Bruno Ducol... Er war Mitglied des Collectif Éole in Toulouse und des Ensembles Syntax in Perpignan. Er spielt in verschiedenen Formationen, darunter das Cello- und Klavierduo, das er mit Daniel Brun bildet, die Kammermusikensembles Mare Nostrum mit François Ragot und die Sopranistin Anne Rodier, die er begleitet.

Er spielte beim Festival Aujourd'hui Musique in Perpignan, beim Festival Présence vocale im Théâtre du Capitole in Toulouse, bei den Matinées du piano in Orléans, beim Festival Novelum in Toulouse... Mehrere seiner Konzerte wurden von France Musique und anderen französischen und ausländischen Radio- und Fernsehstationen übertragen.

Sein Album *L'Air du large* im Duett mit Annie Ploquin, mit Werken für Flöte und Klavier von Bertrand Dubedout, Denis Dufour, Bruno Giner, Philippe Leroux und Daniel Tosi wurde von der Presse positiv aufgenommen und von der Zeitschrift Diapason mit 5 Diapason ausgezeichnet. Er war auch an der Aufnahme von *Fractions du Silence*, dem 3e livre von Bertrand Dubedout, beteiligt, einem langen Quartett für Violine, Klarinette, Saxophon und Klavier mit dem Ensemble Pythagore, das von éOle Records veröffentlicht wurde und ebenfalls mit 5 Diapason ausgezeichnet wurde. Im Jahr 2014 nahm er das Gesamtwerk von Déodat de Séverac auf drei CDs auf, das erste Mal seit 45 Jahren. Von der Presse (Pianiste, Res Musica...) einhellig anerkannt, wurde dieses Album in der Zeitschrift Classica mit einem Choc ausgezeichnet. Schließlich nahm er die Weltpremiere der Klavierwerke von Marcel Dupré auf, ein Album, das von den Zeitschriften Music Web International<sup>1</sup>, Res Musica<sup>2</sup> und Classica<sup>3</sup>, die ihm 4 Sterne verliehen, hervorragend bewertet wurde.

An der Seite von Jay Gottlieb, Roland Conil, Alain Neveux und Denis Pascal hat er an den pädagogischen Werken *10 ans avec le piano du XXe siècle* und *10 ans avec le piano des XVIIIe et XIXe siècles* mitgewirkt, die von der Cité de la Musique de Paris in Auftrag gegeben und veröffentlicht wurden.

- 
- 1 „François-Michel Rignol hat das Gefühl, diese Partituren und die Anforderungen, die der Komponist an ihn stellt, vollkommen zu beherrschen.“ (Rob Barnett, musicweb-international)
  - 2 „Dieses Porträt von Dupré als Pianist wäre nicht erfolgreich ohne den lebendigen Ansatz von François-Michel Rignol, der diesen Partituren durch ein perfektes und sensibles Spiel ihre volle Sensibilität verleiht.“ (Frédéric Muñoz, ResMusica)
  - 3 „François-Michel Rignol, der bereits eine faszinierende Gesamteinspielung von Séverac veröffentlicht hat, beweist einmal mehr, dass er der Aufgabe gewachsen ist, mit seinen tadellosen technischen Fähigkeiten, seinem Sinn für Klangfarben und seiner Kunst, den Klang und die perfekte Intelligenz der Partituren zu umschmeicheln.“ (Jacques Bonnaure, Classica)





## Denis Dufour (\*1953)

### Avalanche, Op. 82 (1995)

1	Aperdlaut (première neige)	02:07
2	Aput (neige sur le sol)	02:19
3	Quaniit (neige qui tombe)	02:42
4	Kanik (poudreuse qui tombe)	03:05
5	Apivok (gros flocons de neige)	01:08
6	Persok (tourmentes de neige)	01:05
7	Masak (neige humide)	03:25
8	Pugak (neige croûteuse)	01:55
9	Quinek (neige fondue)	03:31
10	Aput aajivitseq (neige éternelle)	07:20
11	Kanigpok (neige en repos)	03:34
12	Makornat (neige glacée poussée par le vent)	02:09
13	Mangerkak (croûte de neige gelée modelée en vagues par le vent)	00:55
14	Kinernek (sur la banquise, neige modelée en vaguelettes)	01:32
15	Kakak persopok (la montagne qui fume)	02:01
16	Alittineq (versant abrupt des congères)	02:16
17	Paarwaq (rafales de neige)	02:12
18	Piseeq (abris de neige pour la chasse)	02:46
19	Ittinngaq (igloo)	07:24
	TT	55:44

# Denis Dufour

## *Avalanche*

Composé d'octobre 1993 à juillet 1995 à la demande de Gülsin Onay

Commande du festival Aujourd'hui Musiques (Perpignan)

Dédié à François-Michel Rignol

Création des mouvements 1 à 10 à Perpignan, auditorium John Cage, le 20 novembre 1995 lors du festival Aujourd'hui Musiques par François-Michel Rignol

Création intégrale à Perpignan, auditorium John Cage, le 21 mai 1996 lors de Aujourd'hui Musiques en saison par François-Michel Rignol

### Prémonition

Avant la nuit qui a précédé la réception de la partition d'*Avalanche*, je n'avais jamais eu de rêve prémonitoire – mon esprit ne me porte guère à ce type de croyances. Je précise qu'à cette époque mon imagination était nourrie des grosses structures de Boulez et de Baraqué. Et, apprenant qu'il me faudrait remplacer à brève échéance la pianiste pressentie pour créer une œuvre-fleuve de Denis Dufour, je m'étais donc préparé à affronter une partition du même genre. Or mon inquiétude latente me porta, cette nuit-là, à rêver d'un cycle de dix-neuf préludes dans le style de Schumann ! On peut aisément imaginer mon trouble en découvrant le lendemain autant l'exactitude du nombre rêvé que son organisation en une succession de pièces brèves ! Il y avait là, à mon corps défendant, de quoi qualifier mon rêve de « prémonitoire » !

Cette anecdote ne mériterait pas d'être relatée si elle n'avait profondément nourri mon travail ultérieur... Certes,

j'ai toujours considéré la musique de notre temps comme la suite logique de toutes les musiques qui l'ont préparée, ne serait-ce que par ses références aux œuvres du passé, conscientes (comme le revendiquent certains) ou inconscientes (même si d'autres s'en défendent) ; et je suis sensible aux lignes de forces qui semblent immuables, en Occident tout du moins, dans le processus de composition. Ce qui, d'ailleurs, ne m'empêche nullement de chercher à débusquer la nouveauté de chaque démarche artistique et à saisir la singularité de l'univers d'un compositeur.

Pour un interprète, réaliser avec clairvoyance la création d'une œuvre est une expérience redoutable, parce qu'il faut trouver un subtil équilibre entre l'imagination enthousiaste et une analyse modeste et scrupuleuse. Eh bien, j'ai eu le sentiment, étrange et rassurant à la fois, d'être conduit par la main de Schumann et ses cycles de miniatures, de Chopin, de Scriabine, de Debussy et de tous les nombreux compositeurs de préludes. Dans ces cycles, l'architecture – que l'interprète ne doit jamais oublier – se cache, « l'air de rien », derrière l'attention à chaque détail ; la vie propre de chaque élément crée réellement celle de l'ensemble ainsi que chaque organe donne vie à un organisme entier. Je me suis trouvé alors face à une œuvre à taille humaine, exigeant un travail auquel j'étais accoutumé.

Grâce à Schumann, j'ai tenté de conserver une forme de fantaisie, d'improvisation, avec cette joie de cheminer émerveillé et surpris, au fil d'un discours toujours imprévisible, animé par un « humor » sans cesse changeant. La promenade sans balises à laquelle nous invite *Avalanche*, d'un tableau à l'autre, d'une texture de neige à l'autre, croûteuse, molle, poudreuse, etc., – ce que, toutes proportions gardées, ma pratique de montagnard m'a souvent fait expérimenter – s'apparente pour moi à la démarche fantasque de Schumann. Je me suis ainsi amusé à mettre en valeur tous les détails



savoureux, les jeux de sonorités, l'inventivité de l'écriture pianistique au service de l'évocation des différentes textures.

Grâce à Chopin, j'ai soigné une forme d'abstraction, celle des *Préludes* (et plus encore des *Études* !), que j'ai retrouvée dans les jeux d'écriture de Denis Dufour. Chez les deux compositeurs, la précision de l'écriture contrapuntique avec des lignes qui semblent ne se soucier que d'elles-mêmes, mais organisées en réalité pour se jouer de leurs rencontres et de l'écho qu'elles suscitent, crée une forme abstraite solidement architecturée. Pour ma part, j'ai eu plaisir à tisser des liens secrets entre chacune des pièces tout en admirant la solide construction de l'ensemble.

Ces deux approches, en apparence contradictoires, se sont en fait avérées complémentaires. Cette dialectique m'a guidé pour traduire la poésie de chaque pièce – y compris son pouvoir descriptif – sans négliger l'organisation structurale du cycle.

Grâce à Debussy, mon travail s'est trouvé grandement facilité : je n'avais qu'à mettre mes pas dans ses... *Pas sur la neige*, prélude qui a fourni la citation-cellule du cycle d'*Avalanche*. Quant à la transparence d'écriture commune aux deux musiciens, elle m'a invité à mettre en valeur timbres, couleurs et lignes, les ombres portées par une pédale délicate, sans oublier une qualité de mystère qui transcende l'analyse.

Grâce à Denis, j'ai eu cette chance, inestimable pour un interprète, de bénéficier, dès les prémices du travail, de ses conseils et de son écoute bienveillante, exempte de tout dogmatisme. Tout au long de nos échanges, et de façon poétique, il m'a donné des pistes précieuses et je lui en suis reconnaissant...

Enfin, grâce à mon amour de la solitude et l'ascèse, je pense avoir fait naître l'un des nombreux possibles d'une partition, et m'être approché, par un chemin mystérieux, du rêve ou, plus modestement, de l'un des rêves du créateur...

François-Michel Rignol, avril 2020

## L'au-delà de l'eau

En dix-neuf mouvements de durées et d'humeurs très différentes, c'est l'infinie variation des états de la neige et le riche vocabulaire que les Inuits lui ont consacré depuis qu'ils vivent sur le continent de glace, le Groenland, que cette œuvre se propose de parcourir. C'est une inspiration de morphologies, une transposition d'un certain type d'énergie et de liaisons d'un univers physique à un univers musical qui opère dans cette œuvre, incluant ce que les rythmes et les timbres si particuliers de l'art sonore des Inuits – à la fois dans ce qu'ils ont d'intime et d'étrange – peuvent avoir d'influence évocatrice. On pourra s'étonner de ce que cet art essentiellement vocal et ludique puisse en quoi que ce soit influencer une écriture pianistique. Mais la tentative de faire saisir des événements fugaces et fragiles dans leur archaïsme par le piano, symbole d'un ultime aboutissement technique, figé par le XIXe siècle, peut amuser et stimuler : elle transcende paradoxalement ce que le modernisme arrêté de la technologie romantique des instruments encore utilisés aujourd'hui en occident a de désuet. Elle insuffle à l'univers trop connoté qu'est l'univers pianistique une modernité inattendue.

Revenons toutefois à l'idée-force, l'argument principal de cette œuvre. Dans l'ensemble du travail de Denis Dufour, l'eau paraît avoir une force de révélation, d'entraînement et constitue une thématique sous-jacente subtilement prégnante, un leitmotiv, un berceau d'inspiration. Sorte de sève tour à tour bouillonnante et tranquille, elle baigne le

milieu intérieur de bien de ses œuvres d'une sorte d'énergie particulière, archétypale, liée à toute une chaîne d'ambiances, de références affectives et de valeurs spirituelles, à un certain type d'« égrégore ».

Là, la forme emblématique du cristal de neige, sa fragilité toujours changeante, son symbolisme chargé de pureté, d'innocence (à l'image de celle des peuples rencontrés par Jean Malaurie) offre une transformation décisive à cette conduction fondamentale. C'est le mystère paradoxal de l'énergie figée – avec ses aléas sonores d'étouffements et de crissements, « son-ambiance » faite d'endormissement et d'angoisse, « son blanc » à la fois plein et vide, couleur totale et absence de couleur – qu'on se propose d'explorer dans une musicalité qui rend discrètement hommage aux pas qui l'ont précédé (*Des pas sur la neige*, ceux de Debussy).

On retrouvera par ailleurs dans la structuration par thèmes mélodiques et morphologiques le plan d'un cristal complet que parcourt l'ensemble des dix-neuf mouvements de l'œuvre. Une chaîne de cellules sonores agrégées qui fait songer à l'agrégat précis et figé des molécules d'eau, agencées dans un summum d'ordre et de fragilité. Des combinatoires serrées, servant les développements mélodiques et rythmiques, prennent modèle sur ses séquences atomiques, rendant à la fois hommage aux *Paroles dégelées* de Rabelais-Schaeffer et à l'audacieuse hypothèse de la Mémoire de l'eau du physicien Jacques Benveniste.

Enfin *Avalanche* suggère qu'au-delà de l'univers figé et parfait des espaces glacés du grand Nord, des mouvements pulsionnels animent de temps à autre les paradis les plus ordonnés, et font surgir d'inquiétants désirs d'ensevelissement, des tentations de fusion glacée. Le danger de fixité qui guette le chercheur d'oubli se ranime, à mesure qu'on

suit sa pente en la remontant, et fait planer sur l'œuvre un climat d'attente inquiète qui exaspère la fascination.

Thomas Brando

### **L'ubac et l'adret de Denis Dufour**

*Avalanche* : une grande coulée de neige, rapide et puissante, à la suite d'une rupture d'équilibre dans le manteau neigeux. Voilà de quoi éveiller les sens et l'esprit d'un compositeur, formé à l'école schaefferienne, qui aime penser la musique en termes de phénomènes sonores. Qu'elle soit acoustique (projetée sur des haut-parleurs) ou instrumentale, la musique de Denis Dufour est affaire de geste, et d'énergie qui le propulse, pour donner à entendre – à voir pourrait-on dire si l'on file la métaphore du spectacle auriculaire – les morphologies sonores que son imagination lui dicte et que son écriture s'ingénie à restituer.

Telle est l'aventure d'*Avalanche*, un défi que se lance Dufour en choisissant le clavier du piano et seulement lui, puisque l'écriture ne fait appel à aucune technique de jeu non traditionnelle. C'est l'instrument du grand répertoire romantique, le meuble bourgeois du XIXe, que le compositeur affronte et qu'il veut éprouver dans ses retranchements, sans en renier les vertus d'ailleurs, pour traduire musicalement, et par le truchement d'une écriture ad hoc, la plasticité des figures et le rendu de la matière que suscite en lui le manteau neigeux. Observés dans leur matérialité, leur substance et leur dimension sensible, ce sont les différents états (poudreux, soufflé, fondu, humide, croûteux, etc.) de la neige du Groenland, imaginés sinon ressentis in situ, que le compositeur s'est donné pour but d'inscrire dans l'univers sonore. L'œuvre au long court aura demandé deux années de travail, de 1993 à 1995.

Le projet est impulsé par le poète Thomas Brando qui en élabore le « scénario », en déclinant l'idée sous dix-neuf visions singulières de la couverture neigeuse : *Aput*, *Apivok*, *Persok*, *Massak*, *Makornat*, etc., les titres d'*Avalanche* sont dans la langue des Inuits, dans cette langue robuste et sonore qui s'affiche au début de chaque mouvement. Ils s'accompagnent d'une indication de jeu (mouvement, articulation, caractère) et d'un affect singulier, mis entre parenthèse ; pour exemple, I. *Aperdlaut*, Lent et mystérieux (hypnotique) ou encore II. *Aput*, égal, staccato, léger (frissonnant). Sur la partition, la traduction en français (*première neige*, *neige sur le sol*, etc.) ne se lit qu'à la fin de chaque pièce, comme le fait Debussy dans ses *Préludes*, pour ne pas "obliger" l'imaginaire de l'écouter. Le compositeur des *Pas sur la neige* est d'ailleurs référant dans la globalité du projet.

### Musique et nombre

Dufour conçoit sa partition comme un cycle dûment organisé, parcouru de figures, de gestes et de motifs récurrents qui en fibrent l'écriture, nous en détaillerons plus loin la nature. Chiffre fétiche du compositeur, le six est au centre de l'organisation globale du matériau, qui rythme les étapes de la grande forme (les mouvements 6, 12 et 18 ont un rôle structurel) autant qu'il ordonne les tempi (tous des multiples de six). Dans le X, *Aput aajivitseq*, le plus développé, Dufour se donne pour contrainte de reprendre, selon un processus bien planifié, les six premiers temps des dix-neuf mouvements d'*Avalanche*. Les artifices de la combinatoire sont à l'œuvre dans toute la partition, signalés, à plusieurs reprises, par des procédés de rétrogradation<sup>1</sup>. La fin est le commencement<sup>2</sup> dans le VII, *Masak*, les onze dernières mesures étant la récurrence des onze premières. La symbolique du nombre commande de même le système des hauteurs, en donnant à l'intervalle de sixte (ou son renversement de tierce) une fonction déterminante. Une série rythmique sur

les multiples de six se lit également dans les schémas du compositeur. Le chiffre six renvoie enfin à la forme hexagonale des cristaux de neige, figure emblématique de cette ballade épique dans le grand froid.

L'espace harmonique relève d'échelles modales non octaviantes (exemple 1) que Denis Dufour élabore dans le contexte du total chromatique. Cinq modes naissent sous la plume du compositeur, engendrant une couleur et des fonctions intervalliques singulières. Ils vont régir tout à la fois les dimensions horizontale de l'écriture (mélodique) et verticale (accords). Ils peuvent être transposés voire légèrement variés dans leur ordonnance structurelle à la faveur de notes mobiles conférant autant de nuances dans la couleur de l'échelle originelle. Les schémas préalables à la composition sont, à cet effet, riches d'enseignement.

Exemple 1: Mode 1 (voir page 7)

### Le matériau référentiel

Plus on avance dans la partition d'*Avalanche*, au fil de ses dix-neuf mouvements, plus l'écriture se complexifie et la virtuosité se déploie. On serait tenté d'évoquer l'effet "boule de neige", tant les textures se densifient par accumulation progressive des matériaux précédemment exposés. Au commencement (*Aperdlaut/première neige*) est l'arabesque, figure souplement ondulante en triples croches, qui ploie vers le grave avant de regagner les aigus. Son échelle modale chromatique (mode 1 de Dufour) regarde bien évidemment vers Debussy et la flûte du *Faune*, accusant comme cette dernière une légère dissymétrie dans son mouvement d'aller-retour. Soumise aux variations et déformations les plus libres (vague, onde, guirlande, ruban, etc.), l'arabesque dufourienne est étirée, fragmentée, remodelée, et circule dans toute la partition, rythmant la trajectoire de ses reprises périodiques. On la retrouve dans le VI



(*Persok/tourmente de neige*), telle qu'en elle-même, mais transposée dans l'aigu du clavier. Elle est présente dans le XII (*Makornat/neige glacée poussée par le vent*), puis fragmentée et prise au rebours dans le XVIII (*Piseeq/abris de neige pour la chasse*). Le matériau de triples croches, issu de l'arabesque originelle, s'éploie dans son registre maximal et ses manifestations spectaculaires dans le XVI (*Alittineq/versant abrupt des congères*), s'émancipant ainsi totalement de son modèle.

Une deuxième figure, non moins prégnante dans *Avalanche*, s'incarne dans le rythme iambique (brève-longue), debussyte lui aussi, dont l'écriture fixée par le compositeur sera par contre toujours la même (exemples 2 et 3). On note dès à présent cette propension à superposer deux strates rythmiques autonomes, écartant toute velléité d'organicité entre main gauche et main droite. La formule iambique s'entend à la partie supérieure du clavier dès le début d'*Aput* (II) tandis que Dufour cite textuellement, au trois-quarts de la pièce, les premières mesures de *Pas sur la neige*, le *prélude* de Debussy placé, heureux hasard, en sixième position de son *Premier Livre*. La cellule rythmique des *Pas sur la neige* resurgit dans plusieurs mouvements, nervure singulière dans *Avalanche*, surtout lorsqu'elle est jouée *ff* voire *fff* par la main gauche du pianiste (XVII, *Paarwaq*).

Exemple 2 : rythme iambique (voir page 8)

Exemple 3 : rythme iambique (voir page 9)

Le troisième élément structurel est un fragment mélodique emprunté au répertoire inuit, un matériau pauvre autant qu'attachant : quelques notes articulées (seconde majeure, tierce mineure et quarte juste) qui seront constamment chahutées, dans leur assise rythmique, leur profil mélodique et leur couleur. Elles n'en constituent pas moins un ancrage

quasi physique à la terre, dans ce continent de glace où vivent les peuples inuit. *Mangerkak* (*croûte de neige gelée modelé en vagues par le vent*, XIII), une vignette aussi courte que fulgurante, semble évoquer les joutes vocales des habitants du Groenland, vivifiée par les rythmes énergétiques de leur improvisation. Sont introduites pour la première fois les reprises textuelles qui s'entendront dans les derniers mouvements, jusqu'à l'écriture en boucles du XIX (*Ittinngaq/igloo*). Dès la troisième mesure de *Qaniit* (*neige qui tombe*), Dufour écrit le motif mélodique en léger décalage aux deux mains (sorte de canon à la double croche), générant sous les doigts du pianiste un effet de réverbération étonnant. Cette écriture de la résonance se manifestera plus d'une fois au cours de l'œuvre. Dans *Quinek* (*neige fondue*, IX) le motif refrain est entendu, toujours en canon (Schumann demeure !) dans une complexité polyphonique accrue, Dufour dupliquant systématiquement les courtes incises mélodiques.

D'autres matériaux référentiels seraient à citer, tel cet accord qui débute le VII (*Masak/neige humide*) avec son déploiement et sa couleur aisément repérables au cours de la partition ; ou cette autre figure articulant deux incises sous forme de question/réponse. Clin d'œil à Debussy toujours, la formule referme de manière inattendue le troisième mouvement, *Qaniit*, conclut de même le IX, *Quinek* et s'entend deux fois dans le X (*Aput aajivitseq/neige éternelle*), la deuxième occurrence étant transposée une sixte plus bas.

### Les gestes et les textures

Tous les paramètres de l'écriture, dynamiques, métrique, tempi, articulations, registres, sont mis au service de l'écriture morphologique, donnant à ressentir, à palper pourrait-on dire, une matière en constante métamorphose. Efficace et inventive est la manière dont s'exerce le mouvement dans *Kanik* (*poudreuse qui tombe*, IV). Le tempo s'écrit de 0 à

174 à la noire, Dufour répétant vingt-neuf fois l'indication *accelerando* pour traduire une inexorable poussée vers l'avant. Notons que ce mouvement (comme ceux du I, du II, du VIII, etc.) n'est pas mesuré, donnant à l'écriture une fluidité accrue. Instable également est la « neige qui tombe » du III, l'aléatoire de la chute étant suggéré par des *tempi* modifiés pratiquement à chaque mesure. Évocatrice enfin, la polyphonie flottante du VII (*Masak/neige humide*) et celle du XII (*Makornat/neige glacée poussée par le vent*) fait dialoguer les registres et ouvre l'espace et la profondeur de champ dans une plasticité nouvelle.

C'est sur cette polyphonie flottante se déployant dans un temps suspendu et un espace atomisé (l'écriture sérielle n'est pas loin) que s'ouvre le XIX (*Ittinagaq/igloo*), sujet aux « accès répétitifs ». Il tient lieu de coda récapitulative, au sein du cycle régi par des multiples de 6. « Il est fait de l'ensemble des modes utilisés tout au long de la pièce, entrecoupés d'une cellule répétée de chacun des dix-huit autres mouvements » précise le compositeur. Ces figures hétérogènes, bien reconnaissables, s'incrustent dans la toile sonore du début d'*Ittinagaq*, pour en perturber la tranquillité. Puis elles défilent en boucles, l'une après l'autre et dans leur tempo respectif, selon la technique de montage du studio, tandis que le pianiste donne de la voix, « comme certains instrumentistes qu'on entend chantonner ce qu'ils sont en train d'interpréter » écrit Dufour sur la partition.

La chose est inattendue dans un tel contexte et déplace sensiblement l'écoute vers cette nouvelle source sonore, plus fragile et intime, la voix de l'interprète surlignant ici la musique en train de se jouer. Chantonner en jouant du piano était habituel chez Glenn Gould, laissant, de l'effort consenti pour faire vivre la musique de l'intérieur, un peu de sa chair et la trace de son souffle. Cet espace physique – le pas d'un marcheur, le halètement d'un corps, la voix parlée

ou chantée – traverse toute la musique acousmatique et instrumentale de Denis Dufour. Elle se devait d'émerger au terme de cette partition aventureuse, situant l'écoute au plus près du corps de l'interprète, dans un aller-retour extérieur/intérieur qui modifie in fine les perspectives auditives.

Michèle Tosi

## Denis Dufour, compositeur instrumental

(extrait de l'introduction écrite en 2018 pour le livret du CD *Inventions*)

Afin de mieux appréhender le style de Denis Dufour, il faut se pénétrer de la signification d'un terme : la typo-morphologie. Aussi inhabituel que cela puisse paraître dans la musique instrumentale, ce mot recouvre les aspects les plus fondamentaux du phénomène sonore. Ceux avec lesquels l'humain a évolué, bien avant que le jeu instrumental et la lutherie ne se fixent dans leur aspect depuis deux ou trois siècles. Ceux avec lesquels, encore maintenant, un enfant s'éveille au monde musical, et développe sa sensibilité auditive. C'est pourquoi cette sensibilité, lorsqu'elle nous entoure, on la sent, mais on ne la voit pas, on n'en prend pas facilement conscience. Grâce à sa pratique d'instrumentiste au sein de TM+ dans les années 80, Denis Dufour a développé cette faculté de voir plus loin, au-delà de l'hypnose dangereuse des sons inertes préprogrammés. Dans sa volonté de faire parler son instrument – le synthétiseur, si lisse et si préfabriqué – de manière plus universelle, il a trouvé des façons de lui donner une sauvagerie surprenante. Pour lui, penser la musique en phénomènes sonores et en motifs – plutôt qu'en hauteurs, durées, intensités et timbres – n'a rien de nouveau. Cette réussite à travers la lutherie du passé révèle une fois encore que le ressenti humain est intemporel et que la manière dont on se fait entendre ne change pas fondamentalement ce que l'on dit. Cette investigation l'a amené loin, là où il a fini par surpasser le geste de l'instrumentiste classique, ce qui lui permet de pousser les instruments, bien que relativement humanisés, jusqu'à des limites presque animales. Denis Dufour est l'artisan d'une musique qui, dans le souci d'une finalité exigeante et généreuse, invite à l'immersion dans un monde en soi, et travaille le son non

pour lui-même mais pour l'écoute et la perception. Ainsi s'efface-t-il finalement, pour laisser toute sa place au cinéma intérieur de chaque auditeur.

Hamish Hossain

---

1 Il s'agit de réécrire un même fragment en le lisant à rebours.

2 Allusion à Guillaume de Machaut et à son célèbre rondeau, *Ma fin est mon commencement*, qui met à l'œuvre le procédé de rétrogradation.



## Denis Dufour

Après des études classiques au Conservatoire national de région de Lyon en 1972 et au Conservatoire national supérieur de musique de Paris de 1974 à 1979, Denis Dufour [Lyon, 1953] est devenu un compositeur reconnu tant dans le domaine de la création instrumentale que dans celui des musiques électroacoustiques. Il est l'auteur de près de 200 œuvres instrumentales, vocales, mixtes, live electronic et acousmatiques qui le qualifient depuis plus de quarante ans comme un plasticien sonore de premier plan. Parmi les pionniers de l'approche « morphologique » et expressive du son, il inclue dans son travail le plus large spectre des dimensions du phénomène sonore, poussant aussi ses expériences dans le domaine de la danse, de la vidéo, des œuvres mixtes (associant interventions instrumentales et support audio), du théâtre musical, des installations et environnements sonores, de l'art radiophonique ou du Hörspiele. En ouvrant délibérément mais avec naturel sa musique à tous les sons, Denis Dufour œuvre avec liberté, indépendance et rigueur, et avec un souci de l'artisanat si fin qu'il se fait oublier. Depuis 1980, il collabore régulièrement avec l'écrivain et poète Thomas Brando qui est l'auteur de plusieurs textes inspirant ses œuvres ou les accompagnant.

Chercheur et membre de l'Ina-GRM (Groupe de recherches musicales de l'Institut national de l'audiovisuel) de 1976 à 2000, Denis Dufour a fondé un ensemble de synthétiseurs et a contribué de façon décisive à la pratique du « temps

réel » (analogique dès 1977 avec le synthétiseur, puis informatique avec Syter à partir de 1984), au développement d'interfaces pour le traitement numérique du son, ainsi qu'aux outils d'analyse en réalisant les premiers relevés graphiques d'œuvres acousmatiques sur ordinateur dans les années 80. Il a ainsi préfiguré l'acousmographe et participé à sa réalisation de manière déterminante.

Il est à l'origine de plusieurs structures, collectifs et formations instrumentales qui continuent d'irriguer la vie musicale : Motus, Futura, Syntax, TM+, Les Temps modernes... et a été conseiller pour l'ensemble Linea de Strasbourg. Il a été organisateur et directeur artistique de nombreuses manifestations dédiées à la création contemporaine : cycles Acore à Lyon, Syntax à Perpignan, Musiques à réaction à Paris, festival Futura à Crest. Il a ainsi produit, organisé ou animé plusieurs centaines d'événements, concerts, rencontres professionnelles, ateliers, stages et classes de maître en France et dans le monde. Il a contribué au développement de l'acousmatique au Japon et en Italie, apportant son aide à la constitution d'acousmoniums (orchestres de haut-parleurs), la formation de compositeurs et d'interprètes acousmatiques, et l'organisation de festivals.

Conscient de la nécessité d'élargir le champ des créations issues d'une réalisation en studio fixée sur support audio et livrée à l'écoute sur haut-parleurs, Denis Dufour a donné de l'art acousmatique une définition ouverte qui le situe au-delà du seul terrain musical. Il a apporté également de multiples enrichissements à l'orchestre de haut-parleurs, ou acousmonium, qu'il a largement fait évoluer afin de le rendre plus performant, plus souple et en faire un véritable instrument réglable et accordable. Son modèle est à l'origine de nombreux autres dispositifs réalisés en France et dans le monde. Enfin, il est l'animateur infatigable et le défenseur d'un concept de spatialisation interprétée des

œuvres sonores sur acousmonium. Ainsi, par son action, l'art acousmatique est devenu un genre fertile qui, à la suite de Pierre Schaeffer et Pierre Henry, continue d'influencer de nombreux musiciens électroniques, compositeurs et artistes.

Après avoir assisté Pierre Schaeffer et Guy Reibel au CNSM de Paris, Denis Dufour a été professeur de composition au CRR de Paris, au Pôle supérieur d'enseignement artistique Paris Boulogne-Billancourt, aux conservatoires régionaux de Perpignan et Lyon, formant des dizaines d'étudiantes et d'étudiants à la création dont beaucoup sont toujours en activité dans les domaines tant sonore, que visuel, plastique ou littéraire.

Ses œuvres instrumentales, électroacoustiques et acousmatiques sont éditées par Maison ONA et publiées sur disque chez Motus, EAP Records, Una Corda, Ina-GRM, Licences et Kairos.

denisdufour.fr  
opus53.eu  
maison-ona.com

# François-Michel Rignol

Après de brillantes études en mathématiques (admission à l'École Polytechnique et à l'École Normale supérieure de la rue d'Ulm), François-Michel Rignol décide de se consacrer à la musique. Après l'obtention du diplôme supérieur de concertiste à l'unanimité, dit Licence de concert, de l'École Normale supérieure de musique de Paris dans la classe de Françoise Thinat, il réussit le Certificat d'aptitude sur concours. Il partage son temps entre sa passion de l'enseignement au Conservatoire national de région de Perpignan et ses concerts qu'il donne en France, au Brésil, au Japon, en Espagne, Finlande, Italie, Allemagne...

Chercher l'homme à travers les notes, le cœur qui bat derrière le texte musical, la pensée profonde du compositeur, telle est sa quête artistique permanente, quels que soient l'œuvre, son style et son époque. La musique de notre temps le passionne. Il a créé des œuvres qui lui sont souvent dédiées, de Luis de Pablo, Claude Ballif, Philippe Leroux,

Daniel Tosi, Bruno Giner, Denis Dufour, Bertrand Dubedout, Bruno Mantovani, Michèle Reverdy, François Rossé, Bruno Ducol...

Il a fait partie du Collectif Éole de Toulouse et de l'ensemble Syntax de Perpignan. Il joue en formations variées parmi lesquelles on peut citer le duo violoncelle et piano qu'il forme avec Daniel Brun, les ensembles de chambre à géométrie variable de Mare Nostrum autour de François Ragot, la soprano Anne Rodier dont il assure l'accompagnement...

Il a joué au festival Aujourd'hui Musique de Perpignan, au festival Présence vocale du Théâtre du Capitole de Toulouse, aux Matinées du piano d'Orléans, au festival Novelum de Toulouse... Plusieurs de ses concerts ont été diffusés par France Musique et d'autres radios ou télévisions françaises ou étrangères.

Son disque *L'Air du large*, en duo avec Annie Ploquin, regroupant des œuvres pour flûte et piano de Bertrand Dubedout, Denis Dufour, Bruno Giner, Philippe Leroux et Daniel Tosi, a été bien accueilli par la presse et s'est vu attribuer 5 Diapason par la revue Diapason. Il a aussi participé à l'enregistrement de *Fractions du Silence, 3e livre* de Bertrand Dubedout, long quatuor pour violon, clarinette, saxophone et piano avec l'ensemble Pythagore, un disque édité chez éOle Records et récompensé également par 5 Diapason. En 2014, il a enregistré aux éditions du Solstice l'intégrale de l'œuvre de Déodat de Séverac en trois disques qui s'avère être la première réalisée depuis 45 ans. Unanimement reconnue par la presse (Pianiste, Res Musica...), cet album a été récompensé par un Choc dans la revue Classica. Enfin, il enregistre en première mondiale l'œuvre pour piano de Marcel Dupré, disque qui a suscité d'excellentes critiques de Music Web International<sup>1</sup>, Res Musica<sup>2</sup> et la revue Classica<sup>3</sup> qui lui a attribué 4 étoiles.



Il a participé, aux côtés de Jay Gottlieb, Roland Conil, Alain Neveux ou Denis Pascal, à la rédaction de *10 ans avec le piano du XXe siècle*, puis *10 ans avec le piano des XVIIIe et XIXe siècles*, deux ouvrages pédagogiques commandés et édités par la Cité de la Musique de Paris.

- 
- 1 « François-Michel Rignol se sent totalement maître de ces partitions et des exigences que lui impose le compositeur. » [Rob Barnett, musicweb-international]
  - 2 « Ce portrait de Dupré pianiste ne serait pas réussi sans la vivante approche de François-Michel Rignol, qui rend à ces partitions toute leur sensibilité, par un jeu d'une maîtrise et d'une sensibilité parfaites. » [Frédéric Muñoz, ResMusica]
  - 3 « François-Michel Rignol, qui a déjà publié une passionnante intégrale Séverac, se montre encore une fois à la hauteur de la situation, par son impeccable technicité, son sens du timbre et son art de caresser le son et la parfaite intelligence des partitions. » [Jacques Bonnaure, Classica]

Recording date: 1997 (first recording)  
Recording venue: Château de Jau/France  
Piano Steinway: lent by Delmas Musique (Perpignan)  
Tuner: Gilbert Lauer  
Recording engineer: Jocelyne Le Menach, Radio France Roussillon  
Producer: Opus 53  
Editing: Tomonari Higaki  
Mixing: Denis Dufour  
Mastering: Jonathan Prager | Studio Piscine à Tokyo  
Publisher: Maison ONA  
Translations: French to English: Edward J.P. Williams  
French to German: Léo Thouvenin-Masson  
Cover: based on artwork by Gerhard Flekatsch



Work published by Maison ONA,  
in collaboration with Opus 53,  
with the support of SACEM.

0015088KAI –  
© 2022 KAIROS  
© 2022 HNE Rights GmbH  
[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)

ISRC: ATK941508801 to 19 austromechana®







# Denis Dufour (\*1953)

## Avalanche, Op. 82 (1995)

1	Aperdlaut (first snow)	02:07
2	Aput (snow on the ground)	02:19
3	Quaniit (falling snow)	02:42
4	Kanik (powdery, falling snow)	03:05
5	Apivok (large snowflakes)	01:08
6	Persok (snow flurry)	01:05
7	Masak (wet snow)	03:25
8	Pugak (crusty snow)	01:55
9	Quinek (melted snow)	03:31
10	Aput aajivitseq (eternal snow)	07:20
11	Kanigpok (resting snow)	03:34
12	Makornat (icy snow blown by the wind)	02:09
13	Mangerkak (crusty, frozen snow formed into waves by the wind)	00:55
14	Kinernek (wavelets of snow formed on the glacier)	01:32
15	Kakak persopok (smoking mountain)	02:01
16	Alittineq (steep slope of snowdrifts)	02:16
17	Paarwaq (gusts of snow)	02:12
18	Piseeq (snow shelters for hunters)	02:46
19	Ittingaq (igloo)	07:24
	<b>TT</b>	<b>55:44</b>

François-Michel Rignol, piano



© 2022 HNE Rights GmbH, Vienna

© 2022 KAIROS

[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)

ISRC: ATK941508801 to 19

Made in the E.U.

0015088KAI

