

REBECCA SAUNDERS

QUARTET

Into the Blue

Molly's Song 3 - shades of crimson
dichroic seventeen

musikFabrik
Stefan Asbury

WDR 3

KAIROS



REBECCA SAUNDERS (*1967)

- | | | |
|---|---|--------------|
| 1 | QUARTET
for accordion, clarinet, double-bass and piano (1998) | 13:52 |
| 2 | Into the Blue
<i>To the memory of Derek Jarman</i>
for clarinet, bassoon, piano, percussion, cello and double-bass (1996) | 12:49 |
| 3 | Molly's Song 3 - shades of crimson
for alto flute, viola, steel-stringed acoustic guitar,
4 radios and a music box (1995-1996) | 9:07 |
| 4 | dichroic seventeen
<i>for Soledad</i>
for accordion, electric guitar, piano, two percussionists,
cello and two double-basses (1998) | 16:13 |
| | TT: | 52:29 |

musikFabrik
Stefan Asbury

Coverfoto: © Hanns Joosten

musikFabrik

Helen Bledsoe	flute
Nándor Götz	clarinet
Alban Wesly	bassoon
Thomas Oesterdiekhoff	percussion
Arnold Marinissen	percussion
Ulrich Löffler	piano
Seth Josel	acoustic guitar, electric guitar
Teodoro Anzellotti	accordion
Tomoko Kiba	violin
Dominique Eyckmans	viola
Anton Lukoszevieze	violoncello
Michael Tiepold	double-bass
Anne Hofmann	double-bass

Michael Struck-Schloen

Das heikle Gleichgewicht zwischen Klang und Stille

Die Komponistin Rebecca Saunders

... ein Mensch, der die Aufmerksamkeit fesselt allein durch sein Dasein ... es sind nicht Entwicklungen, die entfaltet werden, sondern „Seinszustände“, die in harten Schnitten aneinander gefügt sind. ... Figures, die nichts taten, sondern nur waren ...

Über Gertrude Steins Roman *Ida*

Gegen die abendländische Idee der logischen Entwicklung und formalen Integration, der die Serialisten der Nachkriegszeit wohl zum letzten Mal in großem Stil anhängen, stemmt sich die Musik der Engländerin Rebecca Saunders mit der durchschlagenden Kraft eines Naturereignisses. Der „Seinszustand“ der Klänge, die sich hier auf türmen und übereinander schichten wie die archaischen Felsen der Rocky Mountains in den Fotografien von Ansel Adams, triumphiert mit seiner unbeirrbaren Physis über die Organisation, das Konzept, den „roten Faden“. Die Essenz dieses Ansatzes fand Rebecca Saunders zufällig im Klappentext zur deutschen Ausgabe des Romans *Ida*, einem Spätwerk der amerikanischen Dichterin Gertrude Stein, in dem sie die traditionellen Kategorien der Handlung und auktorialen Logik sprengt und die Aufmerksamkeit auf den Einzelmoment und das „Sosein“ der Figuren lenkt. Ganz ähnlich verdankt Saunders' Musik ihre Magie und Kraft der Selbstentfaltung und Spannung einzelner Klanggesten: „Ich beziehe ein Stück hauptsächlich auf bestimmte Klänge, ihr

physikalisches Erlebnis ist für mich der Kern, aus dem es sich entwickelt.“ Man höre nur den Beginn ihres 1998 in Witten uraufgeführten *QUARTET* für die abenteuerliche Besetzung Klarinette, Akkordeon, Klavier und Kontrabass. Die Gegensätzlichkeit ihrer Klangphysiognomien ist das Thema des Stücks: das schreckhafte Zuschlagen des Klavierdeckels, das in wiederholten Attacken und ihren dumpfen Resonanzen im Innern des Instruments nachwirkt; das durch Glissandi und mikrotonale Bewegungen verhärtete Dröhnen des Kontrabasses bis hin zum „verzerrten“ (*distort*) Ton; die grellen Höhenregister des Akkordeons mit ihrem vulgären Vibrato und epileptischen Zittern; die expressive Zartheit der Klarinetten-Echotöne. Diese „Charaktere“ treten im ersten Teil des Stücks gegeneinander an, hetzen sich auf, fallen in Stille zurück, beginnen von Neuem. Doch dann, wenn die Energien schon fast verbraucht scheinen, geschieht etwas Seltsames: Im Klavier ertönen merkwürdig statische Akkorde, wie eine ferne Erinnerung an den unbesetzten Ton der Spieldosen. Auch in den übrigen drei Werken dieser Einspielung lässt Rebecca Saunders immer wieder diese Gegenwelt zu den rabiaten, „körperlichen“ Klängen aufscheinen - etwa wenn in *Molly's Song 3* aus einer music box die ersten Takte des Kaiserwalzers von Johann Strauß wieder und wieder abspulen. „Das hat etwas Traumhaftes und sehr Abwesendes“ sagt die Komponistin über diese körperlosen Klänge, die sie zuweilen - dem britischen Hang zur Melancholie entsprechend - ihre „englischen Akkorde“ nennt. „Plötzlich ist da eine ganz andere, fremde Realität im Vordergrund. Unser Blickfeld für solche unterschiedlichen Realitäten ist im Allgemeinen sehr beschränkt - mit der

Musik aber kann man sie zum Vorschein bringen.“ Genau beschreiben lassen sich diese „fremden Realitäten“ freilich nicht; überhaupt empfindet die Komponistin ein generelles Unbehagen bei der analytischen Verdinglichung ihrer Musik: „Ich finde es schwierig, Inhalt oder Absicht einer Komposition zu ‚erklären‘, auch wenn es durchaus beschreibbare Aspekte des Kompositionsprozesses gibt. Aber jeder Versuch, das Wesen eines Stücks oder einer Art von Musik zu beschreiben, muss unweigerlich fehlschlagen. Es ist das ‚Unnennbare‘ in der Musik, das mich so fasziniert.“ In dem Dilemma, dennoch über das Unnennbare reden zu müssen, greift Rebecca Saunders gern zu außermusikalischen Metaphern - zu Farben etwa, mit denen sich die Aura der Musik andeuten lässt, ohne ihr inneres Geheimnis preiszugeben. Eine Zeit lang war Rot ihre Lieblingsfarbe: das gelbliche „Saturnrot“ des seltenen und hochgiftigen Quecksilber-Grundstoffs Zinnober, das sich im Titel des frühen Streichquartetts *Vermillion* (1992) und von *cinnabar*, dem 1999 beendeten Doppelkonzert für Violine, Trompete, Ensemble und elf Spieldosen findet; oder das glühende Purpurrot (engl.: *crimson*) in den Untertiteln der *Molly-Songs*, die von einer Passage aus dem obsessiven, ohne Punkt und Komma dahin jagenden Monolog der Molly Bloom am Ende von James Joyces *Ulysses* inspiriert wurden: „...oh der reißend tiefe Strom oh und das Meer das Meer glührot manchmal wie Feuer und die herrlichen Sonnenuntergänge...“. Obwohl diese Worte in *Molly's Song 3 – shades of crimson* nirgends artikuliert werden, eröffnet das Farbspiel im Titel der Komponistin eine Fülle synästhetischer und kulturgeschichtlicher Zusammenhänge: Rot ist ihr Ausdruck einer positiven Aggressivität, einer

vitalen Beweglichkeit und lebensbejahenden Energie, die Mollys wilden Hunger nach Körper und Lust wie ein kosmischer Treibstoff in Gang hält. Später dann fühlte sich Rebecca Saunders vom mystischen Blau an gezogen, der Farbe der Unendlichkeit des Himmels und der Gewässer, mit der sie versuchte, „eine neue Sensibilität in meine Musik hinein zu bringen“. Den wesentlichen Anstoß dazu gab *Chroma. Ein Buch der Farben* vom englischen Maler und Filmemacher Derek Jarman (1942-1994), der in seinen letzten Jahren die Erkenntnis seiner HIV-Infektion wie Wenige bewusst gelebt und künstlerisch gestaltet hat. „Blau transzendiert die feierliche Geographie menschlicher Grenzen“ - diesen raunenden Aphorismus aus Jarman's Buch stellt Saunders ihrem 1996 entstandenen Sextett *Into the Blue* an die Seite, das dem Andenken des Filmregisseurs gewidmet ist. Und selbst im wissenschaftlich-spröden Titel des 1999 in Köln uraufgeführten Ensemblestücks *dichroic seventeen* wirkt die Farbmethapher poetisch nach: Bündig definiert der Duden den Begriff Dichroismus als „Eigenschaft vieler Kristalle, Licht nach verschiedenen Richtungen in zwei Farben zu zerlegen“ - eine Besonderheit der Farbsplittung, die für das Werk von Rebecca Saunders charakteristisch ist.

Wie die magischen *objets sonores trouvés* - die Melancholie der Spieldosen oder das Geräusch einer leerlaufenden Plattennadel in *dichroic seventeen* - dienen auch die Farbssoziationen dem Blick unter die tönenden Oberflächen. Synästhetische Ideen, wie sie Alexander Skrjabin, Arnold Schönberg oder Olivier Messiaen vorschwebten, spielen dabei eine untergeordnete Rolle - auch wenn Rebecca Saunders die seit 1900 heftig diskutierte „Emanzipation der Klangfarbe“ mit eigensinniger Konsequenz betreibt.

Die Verwandtschaft ihrer Musik mit der Bildenden Kunst zeigt sich jedoch weniger in medialen oder rezeptionsästhetischen Gemeinsamkeiten als in einem ähnlichen Formdenken, einer vergleichbaren Arbeitsweise. Fast nie steht am Beginn der Komposition ein festes Verlaufskonzept oder gar die strikte Verordung des Materials, sondern die Erforschung des Klangpotenzials. „In erster Linie ist es die jeweilige Besetzung eines Werks, die seine Entwicklung bestimmt. Weil aber eine Gruppe von Instrumenten zu einer unendlichen Palette von Klängen fähig ist, versuche ich das Material so weit wie möglich zu reduzieren und zu verdichten, um so etwas wie seine ‚Essenz‘ zu finden. Deshalb arbeite ich eng mit Musikern zusammen, um der physischen Realität der Instrumentalklänge immer nahe zu sein.“ So wirkt jedes Stück von Rebecca Saunders wie ein Klanglaboratorium, dessen Bedienungsanleitung der Partitur meist in seitenlangen *explanatory notes* beigegeben ist. Mit reich differenzierten Anschlagnuancen wird der Konzertschlüssel auf der Tastatur und im Innern traktiert; eine über die Saiten geschabte 10-Pence-Münze schafft in *QUARTET* und *dichroic seventeen* eine metallische, perkussive Tönung. Das Akkordeon verleugnet alle je ihm zugeschriebene Volkstümlichkeit und mutiert zum aggressiv kreischenden, mechanisch ratternden oder in sphärischen Akkorden träumenden Klangkörper. Bei den Kontrabässen bevorzugt Saunders die Sekundreibungen und dunkel schnarrenden „Flugzeug“-Klänge, bei den Holzbläsern Mehrfachklänge, Klappen- und Luftgeräusche. Das traditionell üppige Klangarsenal des Schlagzeugs mit Pauken, Großer Trommel, Kuhglocken, „Löwengebrüll“ und Metallplatten wird

in *dichroic seventeen* durch eine auf dem Paukenfell plazierte Kaffeebüchse verfeinert. Der introvertierte Ton der akustischen Gitarre erscheint in *Molly's Song 3* durch Stahlsaiten aufgeraut und durch den elektromagnetischen „E-bow“ verfremdet, während in *dichroic seventeen* eine E-Gitarre ihre seltsam technoiden, nahezu ortlosen Klänge produziert. Aus diesem heterogenen Klangmaterial destilliert die Komponistin musikalische Gestalten, die jedem Werk die charakteristische Färbung geben: Einzeltöne, instrumentale Gesten oder komplexe „Klangobjekte“ und ihre Resonanzen mit mannigfachen Übergangszonen zwischen Ton und Geräusch. Was folgt, erinnert an die Arbeit einer Malerin: „Wenn diese Klangmaterialien fertig sind, klebe ich alles an die Wand meines Ateliers. Und auf einmal ist das wie ein Bild, das ich im Ganzen betrachten kann - rein grafisch, denn noch ist nichts auf Notenpapier geschrieben. Das sind dann meine Texturen, Flächen aus Klang, die ich später zusammensetze. Das ist eigentlich für mich das ‚Komponieren.‘“ Wobei dieser Prozess des Komponierens zu größeren Formen und Strukturen einen äußerst sorgfältigen und skrupulösen Akt der Verbindung, Schichtung und Gegenüberstellung dieser Einzelkomplexe darstellt. So schafft das Klangmaterial selbst seine Form - geleitet von der Intuition der Komponistin und ihrem Sinn für Proportionen, Kontraste und theatralische Gesten, der sich vielleicht am besten mit dem Begriff „Formgefühl“ umschreiben ließe, den Theodor W. Adorno in seinem Aufsatz *Form in der neuen Musik* prägte: „Formgefühl heißt: der Musik dorthin nachhören, wohin sie von sich aus will; so fern vom auferlegten Willen, der auferlegten Architektur wie von ihr fremden Notwendigkeiten [. . .]; Unbeirtheit im Dunklen,

nicht anders als in den authentischen sprachlichen Gebilden der Moderne.“ So charakteristisch wie die satte Farbigkeit und physische Direktheit dieser Musik sind allerdings auch die abrupten Schnitte ins Klangfleisch, die fortwährenden Abstürze und Neuanfänge, die irritierend langen Pausen, welche den geradlinigen Verlauf zerklüften - durch Zonen der Stille, die dem erklingenden Laut erste Tiefenperspektive schaffen. „Ich stelle mir vor, dass vor Beginn einer Komposition die scheinbar leere Seite schon gefüllt, ja gesättigt ist mit Stille. Das bedeutet aber, dass jede Note, die ich in diese schon gefüllte Seite einfüge, absolut notwendig sein muss, um die Störung der schon bestehenden Einheit zu rechtfertigen. Ich muss also bei jedem neuen Klang das heikle Gleichgewicht zwischen Klang und Stille neu ausbalancieren. Erst dann vermag die Stille das Erklingende zu stützen und zu rahmen; dann schafft sie den Zusammenhang und bestimmt die Art, wie der Klang wahrgenommen wird. Umgekehrt macht der Klang die Stille hörbar.“ Das Nebeneinander von Stille und Klang, von rabiaten Gesten und plötzlich aufgerissener Leere erinnert nicht von ungefähr an die Tonsprache Wolfgang Rihms, bei dem Rebecca Saunders von 1991 bis 1994 in Karlsruhe studierte. Für die junge Engländerin, die aus einer Londoner Musikerfamilie stammt, begann damals eine Zeit der Selbstfindung. Von einem Tag auf den anderen gab sie das Violinspiel, das sie an der Universität von Edinburgh studiert hatte, auf. Die Expressivität und Energie von Rihms Musik, sein „sehr bewusstes Umgehen mit der Dichte von Klängen und Stille“ faszinierte sie ebenso wie das psychologische Phänomen, außerhalb ihrer eigenen Kultur freier und risikofreudiger mit dem Tonmaterial umgehen zu können. So wundert es nicht, dass sie nach weiteren

Studien in Edinburgh (bei Nigel Osborne) am Ende auf den Kontinent zurückkehrte, um sich in Berlin niederzulassen. Und während man ihre Musik in England erst langsam (aber sicher) entdeckt, kann Rebecca Saunders in Brüssel, Freiburg, Berlin, Köln und Darmstadt längst auf ein festes Publikum zählen. Die Stille, die für ihr Werk so essenziell ist wie die Klänge, wird sich Rebecca Saunders in Zukunft erkämpfen müssen.

Michael Struck-Schloen

The fragile balance of sound and silence

The composer Rebecca Saunders

“...a person who demands attention purely by her being there... processes of development are not unfolded, but instead “conditions of being” are presented in hard-edged sections that cut into each other.

...figures that did nothing but simply were.”

Gertrude Stein quotation on her book *Ida*

With the trenchant forcefulness of elements unleashed, the music of the English-native Rebecca Saunders hurls itself against the Western idea of logical development and formal integration, whose most recent adherents seem to have been the post-war serialists. The “condition of being” of these sounds that tower and pile up high on top of each other, as do the archaic formations of the Rocky Mountains in Ansel Adam's photographs, triumphs with its unbending *physis* over organisation, the concept, the “redline”. By serendipity, Rebecca Saunders found the essence

of this approach on the blurb of the German edition of *Ida*, a late novel by the American poetess Gertrude Stein, in which she breaks open the traditional categories of action and auctorial logic and draws attention to the individual moment and the “being thus” of the figures. Similarly, the magic and power of Saunders’ music comes from the self-development and suspense of individual sound gestures: “Each piece is based on specific sounds, whose physical presence provide the core from which a composition can develop.” Just listen to the beginning of her *QUARTET* for the daring instrumentation clarinet, accordion, piano, and double-bass, which was premiered in Witten in 1998. The contrasting nature of her sound physiognomies is the theme of the piece: the startling bang of the piano lid slamming shut, echoing within the instrument in repeated attacks and muffled resonances; the rumbling hardened by glissandi and micro-tonal movements of the double bass peaking in distorted sound; the piercing high notes of the accordion with its vulgar vibrato and epileptic trembling; the expressive tenderness of the clarinet’s echoing sounds. These “characters” enter stage in the first part, pitted against each other, agitating each other, falling silent, beginning anew. But then, when all energies seem almost depleted, something strange happens: From the piano emerge strange static chords distantly reminiscent of the spiritless sound of music boxes. In stark contrast to the “physical” sounds gone wild, Rebecca Saunders allows this other world to emerge time and again in the other three pieces on this recording - as in *Molly’s Song 3*, when a music box incessantly repeats the first few measures of the Emperor’s Waltz by Johann Strauss. “This has something dreamlike and very absent” says the composer, referring to these incor-

poreal sounds that she occasionally calls her “English chords” - in keeping with the British inclination to the melancholy. “Suddenly, an entirely different, foreign reality comes to the fore. Our perception of such different realities is generally very limited - music, however, can bring them to light.” Naturally, these “foreign realities” cannot be described in detail; the composer generally feels uneasy about any attempt to reify her music through analysis: “I find it difficult to ‘explain’ the content or intent of a composition, although there are clearly some aspects of the composing process that one can describe. Any attempt to pin down the essence of a piece (or kind of) music inevitably fails. It is the ‘unnameable’ in music that I find so fascinating.” Struggling with the predicament of having to speak of the unnameable, Rebecca likes to use extra-musical metaphors - using colours, for instance, with which the aura of music can be intimated, without divulging its inner mystery. For some time red was her favourite colour: the yellowish „Saturn red” of the rare and highly toxic mercury base cinnabar, reflected in the title of the early string quartet *Vermillion* (1992) and in *cinnabar*, the double concert for violin, trumpet, ensemble and eleven music boxes completed in 1999; or the burning crimson in the subtitles of *Molly’s Songs* which were inspired by a passage of Molly Bloom’s obsessive chasing monologue without period and comma in James Joyce’s *Ulysses*. Although the words in *Molly’s Song 3 - shades of crimson* are not articulated anywhere, the play with colours in the composer’s title reveals a wealth of synaesthetic and cultural-history references: Red is her expression of a positive aggression, a vital agility and positive energy, which keeps Molly’s wild hunger for body and lust going like a cosmic fuel. Later on, Rebecca Saunders felt attracted to mystical

blue, the colour of the endlessness of the heavens and waters, which she used in an attempt to “bring a new sensibility into my music.” The main inspiration came from *Chroma* by the English painter and film-maker Derek Jarman (1942–1994), who in the last years of his life used the knowledge of his HIV infection in a singular conscious and artistic manner as few have before. “Blue transcends the solemn geography of human limits.”- Saunders places this whispering aphorism from Jarman’s book alongside her sextet *Into the Blue*, which she produced in 1996, dedicating it to the film director. And even the scientifically reserved title of the ensemble piece *dichroic seventeen*, first performed in Cologne in 1999, echoes the colour metaphor: The New Shorter Oxford Dictionary defines dichroism succinctly as “the property of having a different colour when viewed from a different direction” - this colour splitting being a special feature so characteristic of Rebecca Saunders’ work.

Just as with the magic objects *sonores trouvés* - the melancholy of the music boxes or the play-out groove of a record in *dichroic seventeen* - the colour associations also help to glance underneath the tintinnabulation of the surface. Synaesthetic ideas, such as those Alexandr Skrjabin, Arnold Schönberg, or Olivier Messiaen had in mind, play a secondary role here - even if Rebecca Saunders stubbornly persists in advancing the “emancipation of timbre” so fiercely discussed since 1900. However, the kinship between her music and fine arts is expressed less in medial or receptive-aesthetic mutualities than in a similar idea of form, a comparative working method. The beginning of her compositions is hardly ever marked by a fixed procedure or even strict arrangement of material, but by the exploration of sound

potentials. “It is primarily the actual instrumentation of a work which defines the way a piece will develop. A group of instruments can provide an infinite palette of sounds, so I initially seek to reduce or condense the material as far as possible, to find something like it’s ‘essence’.” Also, where possible, I work closely with musicians to keep close to the physical reality of the instrument’s core sounds.” Everyone of her pieces thus appears as a sound laboratory, the user instructions of which are long pages of explanatory notes that usually accompany the score. With richly differentiated nuances of attack, both the grand piano keys and its interior are maltreated; a 10-pence coin scraped across the piano strings creates a metallic, percussive tinge in both *QUARTET* and *dichroic seventeen*. The accordion denies all folklore ever ascribed to it and mutates into an aggressive screeching, mechanically clattering sound-producing vessel, dreaming in spherical chords. Saunders prefers dissonant seconds and dark rattling “airplane” sounds in the double-basses, multiple sounds in the woodwinds, and the noise of flapping keys and breathing. The traditionally pompous array of percussion sounds featuring timpani, large drum, cow bells, “lion’s roar”, and metal plates is refined by a coffee tin placed onto the timpani membrane in *dichroic seventeen*. The introverted sound of the acoustic guitar appears roughened up by steel strings in *Molly’s Song 3* and becomes alienated with the electromagnetic “e-bow”, while in *dichroic seventeen* an e-guitar produces strangely technoid, almost placeless sounds. Out of this heterogeneous sound material, the composer distils musical forms that afford each work its characteristic colouring: Individual sounds, instrumental gestures, or complex “sound objects” and their resonances with manifold transition zones between

sound and noise. What follows then is reminiscent of a painter's work: "I place this completed material on the walls of my studio. The graphic sketches immediately become a single picture that I can view as a whole. These then are my textures and sound surfaces, which I gradually juxtapose. Here begins the 'composing'. This process of composing larger forms and structures being an extremely painstaking and scrupulous act of combining, layering, and juxtapositioning individual complexes. Thus the sound material creates its own form - guided by the intuition of the composer and her sense of proportions, contrasts, and histrionic gestures, which is perhaps best described by the term "form feeling"; coined by Theodor W. Adorno in his essay *Form in der neuen Musik*: "Form feeling is: listening to the music to where it wishes to go; so distant from the imposed will, from imposed architecture as necessities alien to it [...]; resolute in the dark, no different than in the authentic language formations of the modern age."

Just as characteristic as the rich colours and physical immediacy of this music are the abrupt incisions into the sound flesh, the perpetual crashes and new beginnings, the irritatingly long pauses that crack linearity - through zones of silence that give the resounding tones a perspective of depth. "I imagine that a seemingly empty page is already full, indeed saturated, with silence before starting to write. It is as if each single note or sound that is then imposed on that already full page must be absolutely necessary [to justify the disturbance of the existing whole]. It follows that with the writing down of each new sound it is necessary to adjust the delicate balance between sound and silence. Silence serves to hold and frame the sound body, giving it context, and defines how the sound is

heard. In turn, a sound itself makes silence audible..." It is no coincidence that the juxtapositioning of silence and sound, the wild gestures, and suddenly gaping void is reminiscent of the sound language of Wolfgang Rihm with whom Rebecca Saunders studied in Karlsruhe between 1991 and 1994. For the young Englishwoman, born into a London family of musicians, this was a time of self-discovery. From one day to the next she gave up playing the violin, which she had studied at Edinburgh University. She was just as fascinated by the expressiveness and energy of Rihm's music, his "very conscious way of dealing with the density of sounds and silence" as by the psychological phenomenon of being able to work more freely and be more venturesome with sound material outside her own culture. It is therefore no surprise that she eventually returned to the continent to settle down in Berlin after continuing her studies in Edinburgh (with Nigel Osborne). And while her music is now only gradually (but surely) being discovered in England, Rebecca Saunders has long had a loyal audience in Brussels, Freiburg, Berlin, Cologne and Darmstadt. In the future, Rebecca Saunders will need to fight for the silence that is as essential as sound in her work.

Michael Struck-Schloen

L'équilibre délicat entre son et silence

La compositrice Rebecca Saunders

... une personne qui capte l'attention, seule, par son existence... ce ne sont pas les développements qui se déploient, mais plutôt des « états d'être » qui avec

leurs coupures nettes s'emboîtent... Personnages qui n'ont pas agi, mais qui ont seulement été...

Du roman *Ida* de Gertrude Stein

Contrairement à l'idée occidentale de développement logique et d'intégration formelle liée au grand style par les sérialistes de l'après-guerre, la musique de la Britannique Rebecca Saunders émerge avec la force décisive d'un phénomène naturel. L'« état d'être » des sons qui s'amoncellent et se superposent ici, tels les rochers archaïques des Montagnes Rocheuses sur les photos d'Ansel Adams, triomphe, avec son imperturbable « physicalité », de l'organisation, du concept et du fil d'Ariane. C'est par hasard que Rebecca Saunders a découvert l'essence de cette approche, dans le texte de couverture de l'édition allemande du roman *Ida*, œuvre tardive de la poétesse américaine Gertrude Stein, dans laquelle cette dernière fait éclater les catégories traditionnelles de l'action et de la logique caractéristiques de son écriture et appelle l'attention sur le moment particulier et l'« être ainsi » des personnages. De même, la musique de Saunders doit sa magie et sa force à l'épanouissement et la tension de gestes sonores isolés : « Pour moi, une pièce se réfère principalement à des sons précis ; leur expérience physique est pour moi le noyau à partir duquel elle se développe. »

Il suffit pour cela d'entendre le début de *QUARTET* pour clarinette, accordéon, piano et contrebasse, distribution instrumentale aventureuse, créé en 1998 à Witten. Le contraste des physionomies sonores est le thème de l'œuvre : la fermeture impressionnante du couvercle du piano qui retentit à l'intérieur de l'instrument par des attaques

répétées et des résonances sourdes ; le vrombissement toujours plus intense de la contrebasse généré par des glissandi et des mouvements micro-tonaux et qui va jusqu'au son distordu ; les registres aigus stridents de l'accordéon avec leur vibrato vulgaire et leurs tremblements épileptiques ; la délicatesse expressive des sons en écho de la clarinette. Ces « caractères » s'affrontent au cours de la première partie de la pièce, se calment puis reprennent leur affrontement initial. Cependant, alors que les énergies semblent être quasi épuisées, il se produit quelque chose d'étrange : le piano fait entendre des accords singulièrement statiques, comme une réminiscence du son inanimé des boîtes à musique. Dans les trois autres œuvres de cet enregistrement, Rebecca Saunders fait émerger ce monde opposé, alternative aux sons « corporels », brutaux (tel dans *Molly's Song 3* où les premières mesures de la Valse de l'Empereur de Johann Strauss sont jouées et rejouées par une boîte à musique). La compositrice dit de ces sons désincarnés qu'elle appelle parfois ses « accords anglais » (ce qui correspond au penchant britannique à la mélancolie) : « Cela a quelque chose d'onirique et de très absent ». « Tout à coup, une réalité complètement différente et étrangère est poussée à l'avant-plan. En général, notre champ de vision face à des réalités si différentes est très réduit. Dans la musique cependant, on peut les faire apparaître. » Ces « réalités étrangères » ne se laissent pas facilement décrire. D'ailleurs, la compositrice manifeste un malaise certain face à toute tentative de réification analytique de sa musique : « Je trouve qu'il est difficile d'« expliquer » le contenu ou l'intention d'une œuvre, même si certains aspects du processus de composition sont tout à fait explicables. Mais toute tentative visant à décrire l'essence d'une œuvre ou

d'un style de musique est vouée à l'échec. C'est l'« inimmuable » dans la musique que je trouve si fascinante. » Confrontée au dilemme d'avoir à parler de l'innommable, Rebecca Saunders a volontiers recours aux métaphores extra-musicales, telles les couleurs, qui lui permettent d'esquisser l'aura de la musique sans livrer son secret intérieur. Pendant un moment, sa couleur favorite a été le rouge : le rouge saturnien tirant sur le jaune provenant du cinabre, sulfure de mercure, corps simple rare et hautement toxique, qu'on retrouve dans le titre du Quatuor à cordes de jeunesse *Vermillion* (1992) et dans *cinnabar*, double concerto pour violon, trompette, ensemble et onze boîtes à musique, achevé en 1999. Ou bien encore le rouge pourpre incandescent (en anglais, crimson) dans les sous-titres des *Molly's Songs*, inspirés d'un passage obsessionnel et dénué de ponctuation, tiré du monologue de Molly Bloom à la fin d'*Ulysse*, de James Joyce : «... et Oh ce terrible torrent profond Oh et la mer la mer cramoisie parfois comme le feu et les glorieux couchers de soleil et ... oui ... ». Bien que ces mots ne soient jamais prononcés dans *Molly's Songs 3 - shades of crimson*, le jeu de couleur annoncé par le titre crée une abondance de liens synesthésiques rapportant à l'histoire de la civilisation : Pour Molly, le rouge est expression de l'agressivité positive, de la mobilité et l'énergie vitales et, tel un carburant cosmique, maintient en activité l'appétit farouche qu'elle éprouve pour le corps et le plaisir. Par la suite, Rebecca Saunders s'est sentie attirée par le bleu mystique, couleur de l'immensité des cieux et des eaux, au moyen de laquelle elle a essayé « d'introduire une nouvelle sensibilité dans ma musique ». L'impulsion lui a été donnée par *Chroma*, livre du peintre et réalisateur anglais Derek Jarman (1942-1994)

qui, durant les dernières années de sa vie, a vécu son infection au virus HIV avec une conscience peu commune et l'a représentée dans son art. « Le bleu transcende la géographie solennelle des frontières humaines ». Saunders a placé cet aphorisme tiré du livre de Jarman sur la page où elle a dédié son sextuor *Into the Blue*, composé en 1996, à la mémoire du réalisateur. Cette métaphore de la couleur a des répercussions poétiques même dans le titre froidement scientifique de la pièce pour ensemble *dichroic seventeen*, créée à Cologne en 1999. *Le Petit Robert* définit le mot « dichroïsme » de la manière suivante : « Propriété qu'ont certaines substances de paraître de couleurs différentes suivant leur épaisseur, l'inclinaison des rayons » ; une particularité de la fragmentation lumineuse qui caractérise cette œuvre de Rebecca Saunders.

De même que les *objets sonores trouvés* magiques (la mélancolie des boîtes à musique ou le bruit d'une aiguille de phonographe en fin de face dans *dichroic seventeen*), les associations de couleurs servent le regard à la visualisation de la surface sonore. L'idée de synesthésie, dont Alexandre Scriabine, Arnold Schönberg ou Olivier Messiaen avaient une vague idée, joue ici un rôle subalterne, même si Rebecca Saunders pratique avec grande conséquence cette « émancipation du timbre », concept discuté avec vigueur depuis 1900. L'affinité existant entre sa musique et les arts visuels se manifeste cependant moins dans des ressemblances médiales ou bien la réception esthétique que dans une pensée formelle similaire, une technique de travail comparable.

Au début de la composition, il n'y a presque jamais de concept précis, pas plus qu'une présentation ordonnée du matériel mais bien plutôt une exploration du

potentiel sonore. « En premier lieu, c'est l'instrumentation d'une œuvre qui en détermine le développement. Cependant, comme un ensemble d'instruments est doté d'une palette sonore infinie, j'essaie autant que possible de réduire et concentrer le matériel afin de trouver ce qui pourrait en être l'« essence ». C'est la raison pour laquelle je travaille en étroite relation avec les interprètes, afin de demeurer proche de la réalité physique des sons de l'instrument. » Chaque composition de Rebecca Saunders fait donc l'effet d'un laboratoire sonore, dont le mode d'emploi, « explanatory notes » comprenant le plus souvent plusieurs pages, est joint à la partition. Le piano est malmené tant sur son clavier qu'en son intérieur par toute une palette de nuances d'attaque : dans *QUARTET* et dans *dichroic seventeen*, une pièce de dix pence est raclée sur les cordes et génère une coloration métallique et percussive. L'accordéon renie toutes les connotations folkloriques dont on l'a affublé et se transforme en corps sonore qui crie agressivement, crépite de manière mécanique ou rêve en des accords éthérés. Pour les contrebasses, Rebecca Saunders privilégie les frottements de plusieurs secondes et les sonorités sombres et grinçantes rappelant le bruit d'un avion ; pour les bois enfin, les sons multiphoniques ainsi que les bruits des clés et respirations. L'arsenal sonore traditionnellement riches des percussions avec les timbales, la grosse caisse, les cloches de vaches, le « rugissement de lion » et les métalphones est affiné dans *dichroic seventeen* au moyen d'une boîte à café placée sur la peau des timbales. Dans *Molly's Song 3*, le son introverti de la guitare acoustique est rendu rugueux par l'emploi de cordes d'acier, modifié et rendu étranger par le slide électro-magnétique, alors que dans *dichroic seventeen*, une guitare électrique

fait entendre ses sonorités étrangement technoïdes et presque indéfinissables.

La compositrice distille à partir de ce matériau sonore hétérogène des formes musicales qui confèrent à chaque œuvre une couleur caractéristique : des sons isolés, des gestes instrumentaux ou des objets sonores complexes ainsi que leurs résonances avec les zones transitoires entre son et bruit. Ce qui en résulte rappelle le travail du peintre : « Lorsque les différents matériaux sonores sont prêts, je colle le tout sur le mur de mon atelier. Et soudain c'est comme un tableau que je peux contempler dans son ensemble, d'un point de vue purement graphique, puisque rien n'est encore couché sur le papier. Ce sont alors mes textures, mes surfaces de sons que j'assemble plus tard. Voilà en fait ce que j'entends par « composer ». » Cependant, ce processus de composition en formes et structures plus grandes est un acte extrêmement méticuleux et scrupuleux consistant à relier, combiner et comparer chacun de ces complexes sonores. C'est ainsi que le matériau sonore fait émerger de lui-même sa propre forme, dirigé par l'intuition de la compositrice et son sens des proportions, contrastes et gestes théâtraux, sans doute le mieux qualifié par l'expression « sens de la forme », forgée par Theodor W. Adorno dans son essai *La forme dans la musique nouvelle*. « Le sens de la forme signifie : porter attention à la direction que désire prendre la musique ; aussi loin que possible de la volonté qui lui est imposée, de l'architecture qui lui est imposée comme une nécessité qui lui est étrangère (...) ; impassibilité dans l'obscurité, pas autrement que dans les constructions linguistiques authentiques de la modernité. »

De même que sa coloration intense et son immédiateté physique, les coupures vives dans la « chair

sonore », les arrêts et départs continuels, les pauses prolongées déconcertantes crevassant le déroulement linéaire (avec leurs zones de silence qui seules confèrent au son sa perspective de profondeur) sont caractéristiques de cette musique. « Je m'imagine qu'avant le début d'une composition, la page apparemment vide est déjà remplie, saturée même, de silence. Cela signifie cependant que chaque note que j'introduis dans cette page déjà pleine doit être absolument indispensable, pour justifier le trouble de l'unité qui régnait auparavant. Je dois ainsi pour chaque nouveau son soupeser et redéfinir l'équilibre fragile entre son et silence. C'est alors seulement que le silence est en mesure de soutenir et encadrer ce qui sonne, il crée la cohésion et définit la manière dont le son sera perçu. Inversement, le son rend le silence audible. »

La juxtaposition du silence et du son, de gestes brutaux et de vides subitement ouverts n'est pas sans rappeler le langage musical de Wolfgang Rihm, auprès de qui Rebecca Saunders a étudié de 1991 à 1994 à

Carlsruhe. Pour la jeune Anglaise, issue d'une famille de musiciens londonienne, cette période fut le début de la découverte de sa propre identité. Du jour au lendemain, elle abandonna le violon qu'elle avait étudié à l'Université d'Édimbourg. L'expressivité et l'énergie de la musique de Rihm, son « maniement très conscient des densités sonores et du silence » l'ont fascinée tout autant que le phénomène psychologique résultant du maniement libéré et plus téméraire du matériau sonore, étranger à sa culture d'alors. Il n'est donc pas surprenant qu'à la fin de ses études ultérieures à Edimbourg (auprès de Nigel Osborne), elle soit retournée sur le continent pour se fixer à Berlin. Et alors que sa musique n'est que lentement (mais sûrement) découverte en Angleterre, Rebecca Saunders peut déjà compter depuis longtemps sur un public fidèle à Bruxelles, Fribourg, Berlin, Cologne et Darmstadt. À l'avenir, Rebecca Saunders sera obligée de gagner le silence de haute lutte, aussi fondamental dans son œuvre que le son même.

d.)

cordium

piano

CB

Molly's Song 3 - shades of crimson (1995-1996)

Molly's Song 3 bezieht sich auf Molly Bloom's Schlussmonolog aus dem *Ulysses* von James Joyce

...oh der reißend tiefe Strom oh und das Meer das Meer glührot manchmal wie Feuer und die herrlichen Sonnenuntergänge ...

und auf ein Zitat Platos, das beschreibt, wie Farbe wahrgenommen wird:

Die raschere und von einer anderen Art von Feuer stammende Bewegung aber, die auf den Sehstrahl stößt, ihn bis zu den Augen hin trennt und dann gewaltsam die Durchgänge der Augen selbst durchstößt und auflöst und eine Zusammenballung von Wasser und Feuer, die

wir Tränen nennen, dort entquellen lässt, selbst aber ein von der entgegengesetzten Seite entgegenkommendes Feuer ist, und während das eine Feuer wie von einem Blitzstrahl herauspringt, das andere aber eindringt und in der Feuchtigkeit ausgelöscht wird, wobei in diesem Gequirl mannigfaltige Farben entstehen...

Die zwischen diesen liegende Art des Feuers gelangt zu der Feuchtigkeit der Augen und vermischt sich mit ihr, glänzt aber nicht. Dem durch die Feuchtigkeit hindurchschimmernden Strahl des mit ihr sich vermischenden Feuers, der eine blutrote erzeugt, geben wir den Namen Rot.

Auszüge aus Platos *Timeaus* (67^e und 68^{a-b})

Molly's Song 3 - shades of crimson (1995-1996)

Molly's Song 3 refers to Molly Bloom's closing monologue in James Joyce's *Ulysses*,

...and *O that awful deepdown torrent O and the sea the sea crimson sometimes like fire and the glorious sunsets and...yes...*

and to a quotation from Plato, which describes how we perceive colour:

There is a swifter motion of a different sort of fire, which strikes and dilates the ray of sight until it reaches the eyes, forcing a way through their passages and melting them, illiciting a union of fire and water which we call tears. Being an opposite fire, the inner fire flashes forth like lightning and the outer fire finds a way in and is extinguished in the moisture and all sorts of colours are generated in the mixture...

There is another sort of fire, which reaches and mingles with the moisture of the eyes without flashing. And in this the fire, mingling with the ray of the moisture produces a colour like blood, to which we give the name of red.

Short extracts from Plato's *Timeaus* (67^e and 68^{a-b}), translated by Benjamin Jowett, revised by order of the Jowett copyright trustees 1953, by permission of the Clarendon Press.

Molly's Song 3 - shades of crimson (1995-1996)

Molly's Song 3 est inspiré par le monologue final de Molly Bloom dans *Ulysse* de James Joyce

...et *Oh ce terrible torrent profond Oh et la mer la mer cramoisie parfois comme le feu et les glorieux couchers de soleil et... oui...*

ainsi que par un texte de Platon où celui-ci décrit la façon dont nous percevons la couleur :

*Quand c'est le mouvement plus vif d'une autre variété de feu qui entre en collision avec le rayon visuel et qui dilate violemment, il se fraie de force un chemin à travers les ouvertures mêmes des yeux et il les irrite, en faisant s'écouler cette masse de feu et d'eau, que nous appelons « larmes » ; quand ce mouvement, qui est lui-même du feu, rencontre le feu qui arrive en sens inverse, alors l'un des feux jaillit comme d'un éclair et l'autre entre et vient s'éteindre dans le liquide, et dans ce bouillonnement surgissent des couleurs de toutes sortes...
Par ailleurs, quand le genre de feu intermédiaire entre ceux-là parvient à l'humeur des yeux et qu'il s'y mêle,*

sans être « brillant », il produit, grâce à la lueur de ce feu mélangée dans le liquide, une couleur sanglante, à laquelle nous donnons le nom de « rouge sang ».

Extraits de Platon, *Timée* (67^e, 68^{a-b}) dans Platon, *Timée*, Critias, Traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson, GF Flammarion, Paris 1992.

Rebecca Saunders

Geboren 1967 in London. Sie studierte Musik - Violine und Komposition- an der Universität Edinburgh. 1991-1994 Kompositionsstudium bei Wolfgang Rihm. 1994-1997 Doktorarbeit in Komposition bei Nigel Osborne. Diverse Preise und Stipendien u.a. Ernst von Siemens Förderpreis für Komposition, Hindemith Preis 2003. Sie lebt in Berlin.

Was born in 1967 in London. She studied music (violin and composition) at Edinburgh University. From 1991 to 1994, she studied composition with Wolfgang Rihm. From 1994 to 1997 she wrote her doctoral thesis on composition under the supervision of Nigel Osborne. Various awards and scholarships, i.a. the Ernst von Siemens Foundation and Hindemith Music Award 2003. She lives in Berlin.

Elle est née en 1967 à Londres. Elle a étudié la musique à l'Université d'Édimbourg, spécialités violon et composition. De 1991 à 1994, elle étudie la composition auprès de Wolfgang Rihm. Entre 1994 et 1997, elle écrit un doctorat en composition avec Nigel Osborne. Elle remporte plusieurs prix et bourses d'étude, notamment le Prix de la Fondation Ernst von Siemens, le Prix Hindemith 2003. Elle vit à Berlin.

musikFabrik

1990 gegründet. Alle Mitglieder sind auch als Solisten auf dem Gebiet der neuen Musik tätig. Regelmäßige Kompositionsaufträge an Komponisten des In- und Auslandes. Zusammenarbeit mit Dirigenten und Komponisten wie Hans Zender, Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, Karlheinz Stockhausen. Debüt 1991 bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik. Seitdem bei den wichtigsten Festivals für neue Musik vertreten. Vom Land Nordrhein-Westfalen gefördert.

Was founded 1990. All members are also active soloists in the field of new music. Regularly commissions composers in Germany and abroad. Cooperation with conductors and composers, such as Hans Zender, Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, Karlheinz Stockhausen. Debut 1991 at the Wittener Tagen for new Chamber Music. Ever since, participation in major festivals of new music. Since its inception, musikFabrik has been subsidised by the state of North Rhine-Westphalia.

Ensemble de solistes internationaux fondé en 1990. Des commandes sont régulièrement passées à des compositeurs allemands et d'ailleurs. Travail régulier avec des chefs et des compositeurs tels Hans Zender, Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann et Karlheinz Stockhausen. Débuts en 1991 dans le cadre des Journées de la nouvelle musique de chambre de Witten. L'ensemble s'est produit depuis dans les plus importants festivals consacrés à la musique nouvelle. musikFabrik est subventionné par la province de Rhénanie-Westphalie.

Stefan Asbury

Stipendiat der Oxford University und des Royal College of Music, studierte Dirigieren bei Oliver Knussen. 1990 weitere Studien in den USA, u.a. im Tanglewood Music Center. Vizedirektor des Oxford Contemporary Music Festivals. Zahlreiche Uraufführungen neuer Werke, u.a. von Rihm und Francesconi. Studio- und Konzertaufnahmen mit dem Ensemble InterContemporain und dem BBC Sinfonieorchester.

Recipient of a scholarship to Oxford University and the Royal College of Music, studied conducting with Oliver Knussen. Continued to study in USA in 1990, i.a. at the Tangle wood Music Center. Vice-Director of the Oxford Contemporary Music Festival. Numerous premieres of new works, also pieces by Rihm and Francesconi. Studio and concert recordings with the Ensemble InterContemporain and the BBC Symphony Orchestra.

Boursier de l'Université d'Oxford et du Royal College of Music, il a étudié la direction d'orchestre avec Oliver Knussen. En 1990, il poursuit ses études aux États-Unis, notamment au Music Center de Tanglewood. Il est le directeur adjoint de l'Oxford Contemporary Music Festival. Il dirige lors de la création d'œuvres de Wolfgang Rihm et de Luca Francesconi et participe enfin à des enregistrements en studio et en concert avec l'Ensemble InterContemporain et l'Orchestre Symphonique de la BBC.

Sämtliche Künstler-Biographien sind auf der KAIROS-Website unter **www.kairos-music.com** nachzulesen. / All artist biographies are available for perusal on the KAIROS Web site at **www.kairos-music.com**. / Toutes les biographies des artistes peuvent être consultées sur le site internet de KAIROS à l'adresse suivante : **www.kairos-music.com**

*English translations by
BrainStorm translation & interpretation /
Französische Übersetzung von Isabelle Dupont*

MISATO MOCHIZUKI

Si bleu, si calme
All that is including me
Chimera
Intermezzi I
La chambre claire

Klangforum Wien
Johannes Kalitzke
0012402KAI

WOLFGANG RIHM

Klavierstücke 7,5,4,2,1

Bernhard Wambach
0012372KAI

GEORG FRIEDRICH HAAS

Wer, wenn ich schrie,
hörte mich ...
„ ... Einklang freier Wesen ...“
Nacht-Schatten
„ ...“

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012352KAI

BEAT FURRER

Aria
Solo
Gaspra

Petra Hoffmann · Lucas Fels
ensemble recherche
0012322KAI

GIACINTO SCELSI

Action Music N° 1
Suite N° 8

Bernhard Wambach
0012312KAI

OLGA NEUWIRTH

Clinamen / Nodus
Construction in Space

LSO · Pierre Boulez
Klangforum Wien
Emilio Pomàrico
0012302KAI

HELMUT LACHENMANN

Das Mädchen mit den
Schwefelhölzern
Musik mit Bildern

Staatsoper Stuttgart
Lothar Zagrosek
0012282KAI

OLGA NEUWIRTH

Bählamms Fest
Musiktheater in 13 Bildern
nach Leonora Carrington

Klangforum Wien
Johannes Kalitzke
0012342KAI

**NEUE MUSIK
KOMMENTIERT**

Einführung in die
Neue Musik

0011012KAI

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

© & © 2003 KAIROS Produktion
www.kairos-music.com
e-mail: kairos@kairos-music.com

KAIROS

REBECCA SAUNDERS (*1967)

Includes detailed booklet with text
by Michael Struck-Schloen

- | | | |
|------------|---|--------------|
| 1 | QUARTET
for accordion, clarinet, double-bass and piano (1998) | 13:52 |
| 2 | Into the Blue
To the memory of Derek Jarman
for clarinet, bassoon, piano, percussion, cello and double-bass (1996) | 12:49 |
| 3 | Molly's Song 3 - shades of crimson
for alto flute, viola, steel-stringed acoustic guitar,
4 radios and a musical box (1995-1996) | 9:07 |
| 4 | dichroic seventeen
for Soledad
for accordion, electric guitar, piano, two percussionists,
cello and two double-basses (1998) | 16:13 |
| TT: | | 52:29 |

musikFabrik
Stefan Asbury

Production: Westdeutscher Rundfunk, WDR Köln
Recording venues: Robert-Schumann-Hochschule
Düsseldorf, Partika-Saal
Recording dates: 2.-4. december 1999
Recording supervisor: Wolfgang Müller
Recording engineer: Hans Vieren
Editing: Walter Platte, Frauke Lukas, Renate Reuter
Producer: Barbara Fränzen, Peter Oswald, Harry Vogt

Cover artwork: Jakob Gasteiger
Graphic design and booklet layout: Gabriele Hauser
Booklet editor: Isabelle Dupont
Publisher: C.F. Peters, Frankfurt am Main



0012182KAI



LC10488



KAIROS ® & © 2003 KAIROS Produktion