

Empreintes

Im Andenken an den unerwarteten Tod von Gérard Grisey schrieb ich im Jahr 2000 ein Orchesterstück, *Passage*, das in Genf uraufgeführt wurde. Kurz danach dachte ich an eine Version für Gesang, in welcher ich drei Sätze aus einem Brief verarbeiten wollte, die Grisey ein paar Monate vor seinem Tod an Mireille Deguy, seine Lebensgefährtin, schickte. Diese Sätze schrieb er damals aus dem Bündnerland, wo wir oft zusammen arbeiteten und wo wir eine wunderbare Zeit verbrachten. *Passage* und *Empreintes* sind also eng verwandt.

Die Grund-Idee artikuliert sich um das Spektrum eines Kontra-E (41,20 Hertz), das Grisey an einer bestimmten Stelle von *Modulation* entfaltet und das mich durch seinen Klangreichtum immer beeindruckt hatte. Diese Aneignung schien mir notwendig, unvermeidlich, um das musikalische Klima von *Empreintes* mit einem authentischen Element aus der Sprache von Grisey zu verbinden. *Empreintes* beginnt also wie *Passage* mit dem Pedalton eines tiefen Kontra-D (36, 71 Hz), geht durch das vorher erwähnte Kontra-E, um in das Kontra-F (43, 65 Hz) zu münden. Eine Art Forschungsreise im Innern dieser drei Klänge, gegliedert durch zwei Zwischenspiele, um die Materie, aus welcher sie geformt sind, auszuhauen: Die sogenannten Partialtöne, jene Elementarteilchen, die daraus entstehen. Die Zwischenspiele, in welchen sich die Klangmaterie meist in weisses Geräusch auflöst, haben eine transitorische Funktion, als ob sich bei dem Zuhörer eine Dekompressions-Situation einnistete. Die Stille ist somit "möbliert" von mehr oder weniger hörbarem bzw. identifizierbarem Zischen, damit sich gleichzeitig ein Gefühl der Entspannung und doch eine wachsame, aktive Phase der Hörbereitschaft einstellt. Gerade mitten in der Zerbrechlichkeit dieser Zwischenspiele hört man die ersten Wörter.

Der körperliche Aspekt des Klanges stellt einen wesentlichen Parameter meiner Musik dar: Den Klang "zersetzen" (und nicht mehr nebeneinander setzen oder übereinander setzen), um ihn einfach zu "setzen". Das Orchester ist räumlich in Gruppen aufgeteilt, so dass eine gezielte Lokalisierung der Ereignisse im Sinne von stereophonischen Feldern angestrebt wird. Die tiefen Streicher (Kontrabässe links und Violoncelli rechts) sind durch ein elektronisches Keyboard, das um einen Viertelton herabgestimmt ist, und durch eine Harfe getrennt. Das Keyboard unterstützt auf exakte Weise die Vierteltöne des Orchesters und fügt gleichzeitig eine speziell ausgesprägte Klangfärbung bei. Auch die Bläser sind in zwei kompakten Gruppen von den tiefen Streichern räumlich getrennt. Vorne sitzen dann fächerförmig 12 Violinen, dahinter 10 Bratschen, ebenfalls fächerförmig.

Der erste Teil (lento, teso: ca. 8 Minuten) ist auf fast obsessive Weise auf das tiefe D zentriert, welches von seinen eigenen Obertönen angereichert aber auch zugleich von "fremden" Viertel- bzw. Achteltönen "getrübt" wird. Drei schrille Signale (hohe Holzbläsermischung) ritzen auf aperiodische Art den Ablauf der zeitlich räumlichen Wahrnehmung. Bläserblöcke, gemischt mit untemperierten Klängen, erklingen und alternieren zwischen ihnen wie ein grosser Atem, dessen Rhythmus allmählich beschleunigt wird. Mit dem Einbruch von schrillen Signalen der Violoncelli und Kontrabässe verdichtet sich

die Klangmaterie. Das tiefe D wird unmerklich nach oben geschoben und löst dadurch bei den Holzbläsern eine Brandung von lustvollen und farbigen Tonleitern aus. Nach einer kurzen Reprise kommt es durch zögerndes Antasten des tiefen E zum ersten Zwischenspiel. Kurz davor hört man aber, quasi als langer Auftakt, die ersten gesungenen Wörter (*depuis ce matin*). Im Verlauf des kurzen Zwischenspiels wird dann der ganze Satz entfaltet: “*Depuis ce matin, le clapotis de la fontaine et le soleil font un silence d’où ne peut peut sortir que de la bonne musique*”(Seit heute Morgen verbreiten das Plätschern des Brunnens und die Sonne eine solche Stille, aus der nur gute Musik entstehen kann).

Der zweite Teil (chiaro: ca. 3 Minuten) beginnt mit dem Aufbrechen des tiefen E-Spektrums, das vorher beschrieben wurde. Der Klimawechsel ist offensichtlich, die Färbung ist hell (chiaro), das tiefe E entfaltet sich wiederum auf obsessive Art, allmählich wohnt man spektralen Kreuzungen und Verwicklungen bei, die sich langsam im Aufbau bzw. Ausbau befinden. Die Klangmaterie “verwittert” zunehmend, um ins zweite Zwischenspiel zu münden, in welchem der zweite Satz gesungen wird: “*Les petits et les grands deuils nous apprennent le Temps malgré nous, mais je ne crains guère le silence, car c’est lui qui invente Dieu*”(Die kleine und die grosse Trauer belehren uns wider unseren Willen über die Zeit, aber ich fürchte mich nicht vor der Stille, denn sie erschuf Gott). Am Ende dieses Zwischenspiels wechselt das tiefe E unmerklich in das tiefe F.

Der dritte Teil, ein Ostinato (ca. 6 Minuten), ist durch einen Zeitraster strukturiert, eine Technik, die ich schon in vielen Kompositionen eingesetzt habe. Mit Zeitraster meine ich eine Impulskette von Klang-Signalen mit repetitivem Charakter, deren Artikulation und Entwicklung durch vorbestimmte Pausen getrennt wird. Das Berechnen dieser Pausen erfolgt auf der Basis einer Zahlenreihe, welche eine wachsende oder abnehmende Tendenz erfährt (kleinste Einheit dieser Pausen ist die Sechszehntelpause). Das ist sicher der komplexere Teil von *Empreintes*, denn der musikalische Diskurs ist wie in einem Korsett gefangen, obwohl die drei Spektren in einer schnellen Folge die Strenge des Zeitrasters stören und durchbrechen (jede der vier Instrumental-gruppen besitzt einen eigenen Zeitraster und einen eigenen Klang). Durch die Zahlenreihe manipuliert, schreiten die Klang-Signale voran und überholen sich allmählich, manchmal gibt es Zusammenpralle, da die Dauern der Pausen durch die Material-kompression immer kürzer werden, bis sie in eine schnelle rhythmische Kette münden: Die Struktur hat sich in eine Textur verwandelt. Nach der Explosion dieses Materials taucht das Kontra-F wieder in einem letzten grossen Spektrum auf, in welchem der letzte (fast visionäre) Satz gesungen wird: “*La maison est si vaste qu’elle peut même contenir une absence*” (Das Haus ist so gross, dass es sogar eine Abwesenheit fassen kann). Die Klangmaterie verwandelt sich in extreme Tonhöhen, um sich in Stille aufzulösen, den letzten Parameter, ohne den die Musik sich nicht entfalten könnte.

Gérard Zinsstag (Januar 2004)

