



FRANCK BEDROSSIAN

Twist

Edges

Epigram

Duo Links

Donatienne Michel-Dansac

Klangforum Wien . Emilio Pomàrico

SWR Symphonieorchester . Alejo Pérez

IRCAM – Centre Pompidou

WDR

• THE COLOGNE
• BROADCASTS

KAIROS
1999 20 YEARS 2019



FRANCK BEDROSSIAN (*1971)

1	Twist for orchestra and electronics (2016)	10:09
2	Edges for piano and percussion (2010) dedicated to Laurent and Rémi Durupt	10:10
	Epigram (2010–2018) after texts by Emily Dickinson for soprano and 11 instruments	
3	I dedicated to Donatienne Michel-Dansac	13:49
4	II dedicated to Françoise and Jean-Philippe Billarant	08:39
5	III dedicated to Annie Clair	13:05
		TT 56:08

1 SWR Symphonieorchester
Alejo Pérez, conductor
IRCAM – Centre Pompidou
Robin Meier, computer music designer
Luca Bagnoli, sound engineer

2 Duo Links
Laurent Durupt, piano
Rémi Durupt, percussion

3 4 5 Donatienne Michel-Dansac, soprano
Klangforum Wien
Emilio Pomàrico, conductor

à Laurent et Rémi Durupt
EDGES
 pour piano et percussion

OUVRAGE PROTÉGÉ
 PHOTOCOPIE
 INTERDITE
 MISE EN PASTELLE
 (Loi du 11 mars 1957)
 COURTESY COPYRIGHTS
 (© 2010 Prod. Art. 437)

Durée / Duration: 10 mn

Franck BEDROSSIAN

The score is divided into two systems. The first system includes staves for Vibraphone, Piano, and Bol glissé sur les cordes. The second system includes staves for Percussion (Bols) and Cordes aigtes. The score features various musical notations including dynamics (f, pp, mp, mf, p, sfff), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'Polystyrène avec archet' and 'pression maximale de l'archet'. Time signatures change from 4/4 to 5/16, 6/4, and 3/4. A tempo change from ♩ = 60 to ♩ = 100 is indicated. The score includes complex rhythmic patterns with triplets and quintuplets, and dynamic swells.

© 2010 by GÉRARD BILLAUDOT ÉDITEUR
 14, rue de l'Échiquier - 75010 PARIS

G 8885 B

Tous droits réservés pour tous pays.
 Toute reproduction, même partielle, par quelque procédé que ce soit, constitue
 une contrefaçon punissable par les articles 425 et suivants du Code Pénal.
 Cette œuvre est la propriété de l'éditeur et ne fait pas partie de domaine public.
 Toute excursion doit faire l'objet d'une déclaration à la Société des Auteurs.

Epigram I

288

I'm nobody! Who are you?
Are you nobody, too?
Then there's a pair of us – don't tell!
They'd banish us, you know.

How dreary to be somebody!
How public, like a frog
To tell your name the livelong day
To an admiring bog!

1695

There is a solitude of space
A solitude of sea
A solitude of death, but these
Society shall be
Compared with that profounder site
That polar privacy
A soul admitted to itself –
Finite Infinity

255

To die – takes just a little while –
They say it doesn't hurt –
It's only fainter – by degrees –
And then – it's out of sight –

A darker Ribbon – for a Day –
A Crape upon the Hat –
And then the pretty sunshine comes –
And helps us to forget

The absent – mystic – creature –
That but for love of us –
Had gone to sleep – that soundest
time –
Without the weariness –

290

Of Bronze – and Blaze –
The North – Tonight –
So adequate – it forms –
So preconcerted to itself –
So distant – to alarms –
And Unconcern so sovereign
To Universe, or me
Infects my simple spirit
With Taints of Majesty –
Till I take vaster attitudes –
And strut upon my stem –
Disdaining Men, and Oxygen,
For Arrogance of them –

My splendors, are Menagerie –
But their competeless Show
Will entertain the centuries
When I, am long ago,
An Islandin dishonored Grass –
Whom none but Beetles – know.

Epigram II

297

It's like the Light –
A fashionless Delight –
It's like the Bee –
A dateless – Melody –

It's like the Woods –
Private – Like the Breeze –
Phraseless – yet it stirs
The proudest Trees –

It's like the Morning –
Best – when it's done –
And the Everlasting Clocks –
Chime – Noon!

470

I am alive – I guess –
The Branches on my Hand
Are full of Morning Glory –
And at my finger's end –

The Carmine – tingles warm –
And if I hold a Glass
Across my Mouth – it blurs it –
Physician's – proof of Breath –

I am alive – because
I am not in a Room –
The Parlor – Commonly – it is –
So Visitors may come –

And lean – and view it sidewise –
And add "How cold – it grew" –
And "Was it conscious – when it
stepped
In Immortality?"

I am alive – because
I do not own a House –
Entitled to myself – precise –
And fitting no one else –

And marked my Girlhood's name –
So Visitors may know
Which Door is mine – and not mistake
–
And try another Key –

How good – to be alive!
How infinite – to be
Alive – two-fold – The Birth I had –
And this – besides, in – Thee!

Epigram III

388

Take your Heaven further on –
This – to Heaven divine Has gone –
Had You earlier blundered in
Possibly, e'en You had seen
An Eternity – put on –
Now – to ring a Door beyond
Is the utmost of Your Hand –
To the Skies – apologize –
Nearer to Your Courtesies
Than this Sufferer polite –
Dressed to meet You –
See – in White!

871

The Sun and Moon must make their
haste –
The Stars express around
For in the Zones of Paradise
The Lord alone is burned –

His Eye, it is the East and West –
The North and South when He
Do concentrate His Countenance
Like Glow Worms, flee away –

Oh Poor and Far –
Oh Hindred Eye
That hunted for the Day –
The Lord a Candle entertains
Entirely for Thee –

1604

We send the Wave to find the Wave –
An Errand so divine,
The Messenger enamored too,
Forgetting to return,
We make the wise distinction still,
Soever made in vain,
The sagest time to dam the sea is
when the sea is gone –

1606

Quite empty, quite at rest,
The Robin locks her Nest,
and tries her Wings.
She does not know a Route
But puts her Craft about
For rumored Springs –
She does not ask for Noon –
She does not ask for Boon,
Crumbless and homeless,
of but one request –
The Birds she lost –

1632

So give me back to Death –
The Death I never feared
Except that it deprived of thee –
And now, by Life deprived,
In my own Grave I breathe
And estimate its size –
Its size is all that Hell can guess –
And all that Heaven was –

Emily Dickinson

Take Your Heaven Further On

The Music of Franck Bedrossian

Without any warning, sound attacks the ear and ends its inertia. “Violent, savage” is the marking for the first few bars of the orchestra piece *Twist*, which is by no means an exaggeration. *Sforzasforzatissimo* – the music resembles a roaring beast – or a storm forcing its way over water – or breaking glass. The sound triggers associations with something that immediately withdraws from this attempt, because it is the sound itself – and not the association – that forms the action, gains momentum and culminates in excessive movement. The beginning is an exemplary case of “*musique saturée*”. Suddenly, this term existed, abrupt like the music itself. I first encountered the works of Franck Bedrossian and Raphaël Cendo in Donaueschingen in 2009, when this definition was still very fresh. Meanwhile, it seems to

me that it has slightly vanished, but is still relevant to distinguish this group of French composers (which would have to include Yann Robin) from other new developments during the first years of the young millennium, including conceptual music, discursal compositions and multimedia experiments, with which they seem to only share a certain discomfort regarding the finally historical New Music.

Instead of targeting the music industry or technology, Bedrossian and his colleagues insist on basic musicality, originating from music itself and what it generates from sound. This can be seen in the concept of saturation, which seems a bit strange in English. “*Musique saturée*”: This could be translated as saturated, over-saturated music, which does not seem particularly fitting, since we are most likely to use this expression in German colloquialized language in the context of the “saturated citizens of prosperity” who are doing well and who are well off. “The saturated has only limited interest in creativity, spontaneity or commitment and is hardly able to do so”, the Wikipedia states. This is not meant at all in the case of “*musique saturée*”. Rather, the sound here is enriched, highly enriched to explosiveness.

Sound and noise merge, gestures are transformed into statics and vice versa. And the energetic intensity suddenly gains poetic power.

Franck Bedrossian likes the term “saturation”, because, on one hand, it emphasizes the excessive. These complex sounds relate to an excess of energy, which in turn triggers a musical drama. On the other hand, the term refers to the visual arts and colour: He knows the very French need to form harmonious colours starting from (and not based on) complex sounds. That is a different way of hearing. These sounds can be superimposed in a condensed, quasi-chord-like way, or in a polyphonic way, depending on the situation. He works a little like a sculptor who lays layers on top of each other and thereby creates something that cannot be reduced or taken apart by analysis, but merges into a whole. In *Edges*, he treats the piano and percussion like a single instrument that unites and fragments again. Fusion and fragmentation of the sound in one: a sound drama, as it were.

Around 2007 and with the manifest term “musique saturée”, Bedrossian tried to grasp how his music had developed and what characterized it. It

was an inventory, but such manifestos outdate themselves. The music escapes the self-created terminology, in a fortunate way, if you keep the energy and power and do not hide behind conventions. Bedrossian’s music, in any case, has expanded since then, exploring and conquering new qualities without losing its original power. On the contrary, it tends to intensify.

As is so often the case in music history, it was a matter of re-creating a stronger connection to the sound itself, of removing it from its consumption, from within. It is significant in which genealogy the “musique saturée” appears. Bedrossian studied with Allain Gaussin, then with Gérard Grisey (just before his sudden death) and Marco Stroppa. At IRCAM, he was taught by Philippe Leroux, Tristan Murail and Philippe Manoury. Finally, masterclasses with Helmut Lachenmann followed. These are the roots, very characteristic of such work with sound.

For several years, he worked empirically with musicians, recording complex sounds (overtone sounds, distorted and crushed sounds) and examining them – through the listening experience, as he points out, and not through computer-aided sound analyses.

Excess became central and novel: instead of transparency and reduction, which has long been a sound ideal, now addition, excess. In an intuitive way, he creates complex sounds through accumulation. A sound is recharged in such a way that it no longer aims in a clear direction but becomes multidimensional and explodes in different directions due to its ambiguity. Certainly, he also knows the desire to use pure sounds, to build hierarchies and to recognize clear structures. At the same time, he likes to not serve this desire and even to deconstruct the hierarchies: noise destroys these parameters – which Boulez once criticized about them.

The resulting ambiguity is part of his credo: an unascertained sound language grown from intuition, wild poetry, the opposite of an analyzed sound. The complex sound should be understood as a growth of intuition about meaning, as the philosopher Jean-Luc Marion described it. According to Bedrossian, his generation went a step further than the spectralists by giving the complex sound the floor in a more radical way. This is noticeable on this CD in both *Twist* and *Edges*.

The energetics, the exuberance of force, coupled with the instability of the sounds: All this makes this music so immensely refreshing, immediate, unpredictable. The score of this music seems rather restless, rich almost, complex without fuss, actionist, energetic. Glissandi oscillate from one note to the next; the crescendo and decrescendo signs are augmented with squiggles indicating their dynamics; everything vibrates. This unstable energy must be propelled out and amplified, the sound is expelled from all grey pallor. Sometimes the ugly is provoked, that the vibrating, the swelling and even the out-of-the-way tormenting of the sounds to their limits. Nothing rests beautifully in itself.

Sometimes it is not easy to distinguish the pieces of the saturites from complex freely improvised music. This, of course, is not random as they all have a close connection to it: Yann Robin, for example, comes from jazz, and Bedrossian's brother is an improviser. Jazz is very close to him. And he occasionally refers to it in his pieces, for example in the rhythmic impulsivity or the high tempo that puts it close to free jazz. He says that Anthony Braxton influenced him more than Brian Ferneyhough, whose music he got to know late.

From this affinity, titles such as *Charleston*, *Bossa Nova*, *Swing* or *Twist* could be understood as a reference, but rather with a slightly ironic wink. After all, in *Twist*, for example, there are some passages that could be close to jazz if you wanted to hear them like that. Of course, this is more a sign for its openness. The saturists like to incorporate in a spontaneous way what they know and appreciate and from what they have learned, i.e. serialism, spectralism, minimalism, musique concrète, free jazz, free improvisation, reductionism, new complexity, they leave it at the same time behind, sometimes even going into opposition and putting something of their own into the musical landscape: wild, impetuous, uncompromising, enthusiastic. One must develop a creative relationship with the past, not a servile one, says Bedrossian. This music is therefore a liberating blow.

However, one should never make oneself a prisoner of one's own concepts and constraints, says Bedrossian today. The concept of "musique saturée" is probably still important, but it has long since been expanded and enriched enormously. He wants to create music that cannot be pigeonholed. Moreover, it is difficult to put excess into dramatic form. After all, it was vocal

music that took him beyond saturation. Until then, his oeuvre was almost entirely limited to instrumental music and electronics. The exception was in 2006 *Lamento* for voice and electronics. In the last ten years, however, Emily Dickinson's poems have come to the fore, texts that are highly emotional and dense, but which, in their ambiguity, elude simple understanding. That is exactly the level of emotion that interests him, it is even what he burns for.

As is so often the case when composers encounter poetry that deeply resonates with them, as Mahler once did with *Des Knaben Wunderhorn* or Boulez with Mallarmé, music, in this case Bedrossian's, meets a poem that can transform it congenially. Certainly, the poems of the American poet Emily Dickinson (1830–1886), who spent her entire life in the small town of Amherst in the state of Massachusetts and lived there increasingly secluded, are a cosmos in themselves, hardly to be grasped in their diversity. There are nature poems and mocking texts, great life plans and world commentaries, philosophical aphorisms and riddles, and of course love poetry. In her sometimes almost hermetically closed and cramped, yet highly emotional language, Bedrossian found something

very appropriate to him: something mysterious that emerges from the individual poems into a whole yet never gives the impression of uniformity. It is poetry that often seems to burst out of the constraint, the enigmatic and mysterious, almost violent in its lightning-fast change of moods. This drama fascinates him, as well as the themes of loneliness, identity search, death, narrowness. They implode, as it were, in the language, which is complex and ambiguous, multidirectional in a simple and reduced form. This creates great freedom: such a piece can last thirty seconds or thirty minutes.

This drama becomes palpable at the end of *Epigram II*, the second of the three parts: with the word “Thee”, the voice reaches its last word – forte, “intense”, vibrato. From this develops over vowels only, supported by violent instrumental gestures, an excited gradual ascent, trembling from one high tone to the next, hasty, often ugly and scratching, denatured, almost disfigured: the climax of an outcast, a driven tormented rebellion.

He mostly chose the texts as late as during the composition process, “depending on the poetic atmosphere that arises from the flow of music, which in

turn represents a process of thought of its own”. In *Epigram II*, the voice first grows out of the one word “birth” and a stammer. This is followed by the defiant assertion “I am alive – I guess”. The woman makes herself here, as it were, inaccessible and concludes with the verses: “How infinite – to be / Alive – two-fold – The Birth I had – / And this – besides, in – Thee!”. This “Thee”, which she still has in front of her as a half (in the biography) real, half-imagined counterpart: In a second poem, the woman hurls rejection against him and his promises: “Take Your Heaven Further On”. She is lonely, expecting him “in white”, just as Dickinson liked to be depicted in a snow-white dress: an abandoned bride. Immediately afterwards she calls on the sun and the moon, who are supposed to hurry, for “The Lord alone is burned” – which finally leads to that previously described arousal, a merciless outbreak of rage.

These are not easy-to-grasp texts, their meaning shimmers, visionary, blasphemous. They are dense and often elude simple understanding. The ambiguous words can “tilt” in different ways at any time, like Bedrossian’s sounds. That is the level that interests him. It creates a fascinating, in-itself extremely conclu-

sive portrait of the poet, whose œuvre has many more facets, but Bedrossian was never concerned with writing her biography or using Dickinson stereotypes. He does not want to portray the reclusive lady in white, but rather wants that the touching emotionality of her texts emerges.

Unlike many other contemporary Dickinson settings, Bedrossian’s version takes the excess to an extreme, leaving the beauty of vocal sound behind. This music does not rest in itself. Therefore, it becomes a challenge for both the performer and the listeners. In its hyper-expressiveness, some of the narrowness and explosive power of existence is palpable; just as in the described part of *Epigram II*. The Dickinson translator Gunhild Kübler discovered a “tirade” in this setting: in the compression, the closure of the larynx, from which the highest tension is released.

This outburst has something very bodily. It is as if what is physically held back is all the more violent, even cruel. He wanted, as Bedrossian wrote in the preface to the piece, to “develop a musical form that can embody the poetry of Emily Dickinson – complex, dramatic, and unpredictable”.

What was already noticeable in his instrumental works emerges with the body's own/body-internal voice: vulnerability, anger, a physical aggression, but at the same time physical withdrawal. Behind these physical efforts lies the psychological pain. The unique dual nature of the voice: inherent in the body and yet producing something as intangible as a sense of words, appears – “sur le bord de la langue”, as one of the instructions reads. It is an opera on the edge of the tongue and/or the language.

For Bedrossian, it was equally important was that the language is broken up and fragmented between the settings, even silenced. “Through that, I wanted to create questions about the development strands within a musical form full of unexpected twists and turns, bringing a genuine structural ambiguity and flexibility to the cause.” This is especially true in the second part, which is still characterized by rebellion and based on texts written between 1863 and 1865. For *Epigram I*, Bedrossian chose poems from 1862. Gunhild Kübler writes about this decisive year: “An emotional crisis, the causes of which have been debated extensively, made her realize an excruciating abandonment of everything

to which she had most intimately connected. Suddenly, her whole world seemed to be pale [...]” Still, these are Dickinson's most productive years.

The emotionality of the third part of *Epigram* is clearly different, and its poems date from the 1880s. “Triste et calme” is the instruction at the beginning of *Epigram III*, the music is now quieter and quieter, whining, as if it were crawling, but occasionally it breaks out all the more violently, wilder. The tension is even more repressed than in the preceding parts. Some instructions for the voice indicate this: “affolé, dans un spasme” (confused, cramped), “comme des sanglots interrompus” (like interrupted sobbing), “bouche fermée, pleurs étouffés” (closed mouth, choked tears), “douloureux” (painful). From this, the poems emerge. Above all, “étouffer” and “bouche fermée” become signifiers, while breath becomes scarce (which is expressed in the many instructions): music on the edge of the breath of life, of suffocation.

Thomas Meyer

translated from German
by Benjamin Immervoll

FRANCK BEDROSSIAN

Franck Bedrossian was born in Paris on 3 February 1971. His music, beyond its immediate physical impact, invokes a forceful yet refined dramatic intensity. The invention of sonic matter and the expressive density in his writing sculpts a musical form rich with acoustic ambiguity and auditory illusions.

After studying harmony, counterpoint, orchestration and music analysis, he studied composition with Allain Gaussin and entered the Conservatoire de Paris (CNSMDP) in the class of Gérard Grisey and Marco Stroppa.

In 2002–2003, he attended the Cursus in composition and computer music at IRCAM and received education from Philippe Leroux, Brian Ferneyhough, Tristan Murail and Philippe Manoury. Meanwhile, he completed his training with Helmut Lachenmann at Centre Acanthes in 1999 and International Ensemble Modern Academy in 2004.

His works have been performed worldwide by ensembles and orchestras such as L'itinéraire, 2e2m, Ensemble Ictus, Court-circuit, Ensemble Modern, Ensemble intercontemporain, Klangforum Wien, Contrechamps, San Francisco Contemporary Music Players, Eco Ensemble, Diotima Quartet, Tana Quartet, BBC Scottish Symphony Orchestra, SWR Symphonieorchester, Orchestre Philharmonique de Radio France. Many international festivals present his music, especially Manca (France), Musica nova Helsinki (Finland), Festival Internacional Cervantino (Mexico), RTÉ Living Music Festival (Ireland), Présences (France), Musica (France), Borealis Festival (Norway), Ars Musica (Belgium), Witterener Tage für Neue Musik (Germany), Nuova Consonanza, Suona Francese (Italy), Printemps des Arts de Monte-Carlo, Festival international d'art

lyrique d'Aix-en-Provence (France), Fabbrica Europa (Italy), Wien Modern (Austria), Archipel (Switzerland), Donaueschinger Musiktage, MaerzMusik, Sommer in Stuttgart, Darmstadt Ferienkurse für Neue Musik (Germany), reMusik (Russia), NOW! Festival (United States), Venice Biennale (Italy) and ManiFeste (France).

In 2001, he received a grant from the Meyer Foundation and the Fondation Marcel Bleustein-Blanchet for Vocation, then in 2004, the Hervé Dugardin Prize of SACEM. In 2005, the Institut de France (Académie des beaux-arts) awarded him the Pierre Cardin Prize of Musical Composition. Franck Bedrossian also received the Prize for young composers of SACEM in 2007. In 2012 at Donaueschinger Musiktage, he was awarded the SWR Symphonieorchester Prize for his piece *Itself*.

Franck Bedrossian was a resident at the Villa Medici from 2006 to 2008. He taught composition at the University of California at Berkeley from 2008 to 2019, and is appointed to the Kunstuniversität Graz in 2020.

His works are published by Éditions Gérard Billaudot, Verlag Neue Musik, and Maison ONA.

TWIST

For orchestra and electronics

Frank BEDROSSIAN

♩: 126 Violent, savage

8

This page contains the musical score for the piece "TWIST" by Frank Bedrossian. The score is written for a full orchestra and electronics. The tempo is marked as 126 beats per minute, and the mood is "Violent, savage". The score is divided into several sections: Flutes (Fl., B.Fl.), Clarinets (B.Cl., CB.Cl.), Bassoons (Bn., CBn.), Saxophones (Sop., Alto, Tenor, Bar.), Horns (1-4), Trumpets (1-3), Trombones (1-3), and Tuba. The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics (p, mf, sf, sfz, sfz), articulation (acc, stacc), and phrasing. The score is divided into three systems, with the first system starting at measure 1 and the second system starting at measure 126. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The score is written in a style that is both detailed and expressive, with a focus on the interplay between the orchestra and electronics.

Cylinders (+ aluminium)
Triangles (aluminium)
Cylinders (+ aluminium)
Triangles (+ aluminium)

Percussion
 1 MM
 2 MM
 3 MM
 4 MM
 5 MM
 6 MM
 7 MM
 8 MM
 9 MM
 Super ball

Timpanti

Electronics

Piano

Fender Rhodes

Accordion

Electric guitar
 Slide into quickly on the mentioned open strings is a parallel movement

Violin I *dir. en 4*
tr. en 4

Violin II *dir. en 4*
tr. en 4

Viola *dir. en 3*
tr. en 3

Violoncello *dir. en 2*
tr. en 2

Contrabass

Take Your Heaven further on – Nimm Dein Eden sonstwohin

Zur Musik von
Franck Bedrossian

Unvermittelt springt ein Klang an, attackiert das Ohr und reißt es aus jeglicher Trägheit heraus. „Violent, savage“ steht über den ersten Takten des Orchesterstücks *Twist*. Das ist nicht zuviel versprochen. Sforzasforzantissimo – die Musik faucht wie ein wildes Tier – oder peitscht wie ein Sturm über Wasserflächen – oder zersplittert wie Glas. Der Klang weckt Assoziationen, die etwas zu fassen versuchen, was sich diesem Versuch gleich wieder entzieht. Denn es ist der unmittelbare Klang – und nicht die Assoziation – der hier agiert, in Bewegung gerät, der, hochaufgeladen, in eine exzessive Bewegung kippt. Der Beginn ist ein wunderbares Beispiel für eine „musique saturée“.

Dieser Begriff stand damals auf einmal im Raum. Unvermittelt wie die Musik selber. Den Werken von Franck Bedrossian und Raphaël Cendo begegnete ich 2009 erstmals in Donaueschingen. Da war diese Bezeichnung noch ganz frisch. Mittlerweile ist sie, so scheint mir, ein wenig in den Hintergrund geraten, und sie taugt vor allem dazu, diese Gruppe französischer Musiker, zu der noch Yann Robin zählen wäre, abzugrenzen von dem, was sich sonst in den ersten Jahren des jungen Jahrtausends entwickelt hat an neuen Strömungen, also an sogenannter Konzeptmusik, Diskurskomposition und multimedialen Experimenten. Gemeinsam ist ihnen allenfalls das Unbehagen in einer nun endgültig historisch gewordenen Neuen Musik.

Statt jedoch auf den Musikbetrieb oder die Technologie abzielen, beharren Bedrossian und seine Kollegen auf einem Primat des Musikalischen, des aus der Musik Geborenen und sich daraus Generierenden, des Klangentspringenen. Das zeigt sich an jenem Begriff der Saturiertheit, der uns im Deutschen etwas seltsam vorkommt. „Musique saturée“: Das ließe sich als gesättigte, übersättigte, eben saturierte Musik übersetzen, was nicht beson-

ders glücklich erscheint, da wir dem Ausdruck diesseits der Naturwissenschaft in der deutschen Umgangssprache am ehesten im Zusammenhang mit dem „saturierten Wohlstandsbürger“ begegnen, dem es gut geht und der es sich gutgehen lässt. „An Kreativität, Spontaneität oder Engagement hat der Saturierte nur bedingt Interesse und zeigt sich dazu kaum in der Lage.“ heißt es dazu in der Wikipedia. Das ist im Fall der „musique saturée“ überhaupt nicht gemeint. Vielmehr ist hier der Klang angereichert, hochangereichert bis zu Explosivität. Geräusch und Klang verschmelzen, Gestik geht in Statik über und umgekehrt. Und die energetische Heftigkeit gewinnt auf einmal poetische Kraft.

Franck Bedrossian mag den Ausdruck „saturation“, weil er zum einen das Exzessive betont. Diese komplexen Klänge nämlich seien an einen Energieexzess gebunden, der wiederum eine musikalische Dramatik auslöse. Zum anderen beziehe sich der Begriff auf die bildenden Künste und die Farbe: Er kenne dieses sehr französische Bedürfnis, ausgehend (und nicht auf der Basis) von komplexen Klängen harmonische Farben zu bilden. Das sei eine andere Hörweise. Diese Klänge las-

sen sich auf verdichtete, quasi akkordische Weise übereinanderlegen oder aber auf polyphone Weise, je nach Situation. Er arbeite ein wenig wie ein Plastiker, der Schichten übereinanderlegt und dadurch etwas schafft, das nicht reduziert oder durch Analyse auseinandergenommen werden kann, sondern zu einer Gesamtheit verschmilzt. So behandelt er in *Edges* das Klavier und die Perkussion wie ein einziges Instrument, das sich vereinigt und wieder aufsplittet. Fusion und Fragmentierung des Klangbilds in einem: ein Klangdrama gleichsam.

Mit dem manifestartigen Begriff „musique saturée“ versuchte Bedrossian um 2007 zu fassen, wohin sich seine Musik bis dahin entwickelt hatte und wodurch sie sich charakterisierte. Es war eine Bestandesaufnahme, aber solche Manifeste überholen sich. Die Musik entwindet sich der selbstgeschaffenen Begrifflichkeit, auf glückliche Weise, wenn ihr dabei die Energie und Wucht beibehält und nicht auf Konventionen regrediert. Bedrossians Musik jedenfalls hat sich seither ausgeweitet, hat neue Qualitäten erforscht und erobert, ohne die ursprüngliche Kraft zu verlieren. Im Gegenteil: sie intensiviert sich eher noch.

Wie so oft in der Musikgeschichte ging es darum, wieder einen stärkeren Bezug zum Klang selber zu schaffen, ihn aus seiner Verbrauchtheit zu lösen, von innen heraus. Es ist bezeichnend, in welcher Genealogie die „musique saturée“ erscheint. Bedrossian studierte bei Allain Gaussin, dann bei Gérard Grisey (nur kurz vor dessen plötzlichen Tod) und Marco Stroppa. Am IRCAM wurde er von Philippe Leroux, Tristan Murail und Philippe Manoury unterrichtet. Schließlich folgten Kurse bei Helmut Lachenmann. Da sind die Wurzeln, sehr charakteristisch für solche Arbeit am Klang.

Mehrere Jahre lang arbeitete er auf empirische Weise mit Musikern zusammen, nahm dabei die komplexen Klänge (Obertonklänge, verzerrte und erdrückte Klänge) auf und untersuchte sie – über die Hörerfahrung, wie er betont, und nicht über computergestützte Klanganalysen.

Zentral und neuartig wurde dabei der Exzess: Statt Transparenz und Reduktion, was lange ein Klangideal war, nun Addition, Übermaß. Auf intuitive Weise schaffe er komplexe Klänge durch Akkumulation. Ein Klang wieder dabei so aufgeladen, dass er nicht mehr

in eine eindeutige Richtung zielt, sondern mehrdimensional wird und durch seine Mehrdeutigkeit in verschiedene Richtungen explodiert. Gewiss kenne er auch den Wunsch, reine Klänge zu verwenden, Hierarchien zu bauen und klare Strukturen zu erkennen. Gleichzeitig gefalle es ihm, diesen Wunsch nicht zu bedienen und sogar die Hierarchien zu zerstören: die Geräusche zerstören die Parameter – was Boulez denn auch einst an ihnen kritisierte.

Die daraus resultierende Mehrdeutigkeit ist Teil seines Credo: eine nicht festlegbare, aus der Intuition gewachsene Klangsprache, eine wilde Poesie, das Gegenteil eines durchanalyzierten Klangs. Der komplexe Klang sei als ein Wuchern der Intuition über die Bedeutung zu verstehen, wie es der Philosoph Jean-Luc Marion beschrieb. Seine Generation, so Bedrossian, sei gegenüber den Spektralistern einen Schritt weitergegangen, indem sie dem komplexen Klang auf radikalere Weise selbst das Wort gaben. Das ist auf dieser CD sowohl in *Twist* als auch in *Edges* spürbar.

Die Energetik, die Kraftfülle, gepaart mit der Instabilität der Klänge: dies alles macht diese Musik so ungemein erfrischend, unmittelbar, unberechen-

bar. Das Notenbild dieser Musik wirkt eher unruhig, überreich fast, komplex ohne Pingeligkeit, aktionistisch, energetisch. Glissandi zittern von einem Ton zum nächsten; die Crescendo- und Decrescendo-Zeichen sind mit Wellenlinien versehen, die ihre Dynamik andeuten; alles vibriert. Diese instabile Energie muss hervorgetrieben und verstärkt werden, dem Klang wird alle graue Blässe ausgetrieben. Provoziert wird zuweilen auch das Hässliche, das Vibrierende, das Hervorgequälte und sogar Hervorgequälte der Klänge bis an die Grenzen. Da ruht nichts schön in sich.

Manchmal ist es nicht einfach, die Stücke der Saturisten von einer komplexen frei improvisierten Musik zu unterscheiden. Nicht von ungefähr: Sie alle haben dazu einen engen Bezug: Yann Robin etwa kommt vom Jazz her, und Bedrossians Bruder ist Improvisator. Der Jazz steht ihm durchaus nahe. Und er bezieht sich gelegentlich auch in seinen Stücken darauf, etwa in der rhythmischen Impulsivität oder dem hohen Tempo, das sie in die Nähe eines Free Jazz rückt. Anthony Braxton habe ihn stärker beeinflusst als Brian Ferneyhough, dessen Musik er erst spät kennenlernte.

Von dieser Affinität her ließen sich Titel wie *Charleston*, *Bossa Nova*, *Swing* oder eben *Twist* als Referenz verstehen, freilich eher mit einem leicht ironischen Augenzwinkern. Immerhin gibt es, etwa in *Twist*, einige Passagen, die dem Jazz nahestehen könnten, wenn man sie denn so hören wollte. Freilich zeugt das eher von einer Offenheit. Die Saturisten lassen auf eine spontane Weise gern einfließen, was sie kennen und durchaus schätzen und wovon sie gelernt haben, also Serialismus, Spektralismus, Minimalismus, *musique concrète*, Free Jazz, Freie Improvisation, Reduktionismus, New complexity, sie lassen damit es gleichzeitig hinter sich, gehen teilweise sogar auf Opposition und setzen etwas Eigenes in die Musiklandschaft: wild, ungestüm, kompromisslos, begeistert. Man müsse zur Vergangenheit ein kreatives und kein serviles Verhältnis entwickeln, sagt Bedrossian. Diese Musik ist somit ein Befreiungsschlag.

Man sollte sich allerdings nicht zum Gefangenen der eigenen Begriffe und Zwänge machen, sagt Bedrossian heute. Das Konzept der „*musique saturée*“ sei wohl weiterhin wichtig, aber es habe sich längst enorm erweitert und bereichert. Er möchte eine Musik schaffen, die sich nicht in Schub-

laden stecken lasse. Außerdem sei es schwierig, den Exzess in eine dramatische Form zu fassen. Es war schließlich die Vokalmusik, die ihn über die Saturation hinausführte.

Seine Œuvre war bis dahin fast durchwegs auf Instrumente und Elektronik beschränkt. Die Ausnahme bildete ein *Lamento* von 2006 für Stimme und Elektronik. In den letzten zehn Jahren jedoch sind die Gedichte von Emily Dickinson ins Zentrum gerückt, Texte also, die hochemotional und dicht sind, die aber sich in ihrer Mehrdeutigkeit dem einfachen Verständnis entziehen. Das ist genau die Gefühlsebene, die ihn interessiert, ja für die er brennt.

Wie so oft, wenn Komponisten auf einen ihren zutiefst entsprechende Lyrik treffen, wie einst Mahler bei *Des Knaben Wunderhorn* oder Boulez bei Mallarmé, trifft hier eine Musik, jene Bedrossians, auf eine Dichtung, der sie sich kongenial anverwandeln kann. Gewiss sind die Gedichte der neenglischen Lyrikerin Emily Dickinson (1830–1886), die ihr ganzes Leben im kleinen Städtchen Amherst im Bundesstaat Massachusetts verbrachte und auch dort immer zurückgezogener lebte, ein Kosmos für sich, kaum zu umreißen in der Vielfalt. Da gibt es

die Naturgedichte und die Spotttexte, die großen Lebensentwürfe und Weltkommentare, die philosophischen Aphorismen und Rätsel und auch Liebeslyrik. In ihrer zuweilen fast hermetisch geschlossenen und verknappeten, ihrer hochemotionalen Sprache fand Bedrossian etwas ihm sehr Adäquates: etwas Rätselhaftes, das sich aus den einzelnen Gedichten zu einem Ganzen zusammenfügt und dabei niemals den Eindruck von Gleichförmigkeit vermittelt. Es ist eine Dichtung, die oft aus dem Engsten zu bersten scheint, enigmatisch und geheimnisvolle, gewaltsam fast im blitzschnellen Wechsel der Stimmungen. Diese Dramatik fasziniere ihn, und die Themen Einsamkeit, Identitätssuche, Tod, die Enge. Sie implodieren gleichsam in der Sprache, die komplex und mehrdeutig, multidirektional in einer einfachen und reduzierten Form daherkomme. Was einem eine große Freiheit gebe: Ein solches Stück könne dreißig Sekunden oder dreißig Minuten dauern.

Spürbar wird diese Dramatik etwa am Schluss von *Epigram II*, dem zweiten der drei Teile: Mit dem Wort „Thee“ erreicht die Vokalstimme ihr letztes Wort – forte, „intense“, vibrato. Daraus entwickelt sich über Vokalen, unterstützt von heftigen instrumentalen Gesten,

ein erregter, von einem hohen Ton zum nächsten zitternder, allmählicher Aufstieg, verhasstet, hässlich-kratzend oft, denaturiert, fast entstellt: der Höhepunkt einer herausgetriebenen, ja hervorgequälten Auflehnung.

Er habe die Texte zumeist erst während des Komponierens ausgewählt, „abhängig von der poetischen Atmosphäre, die aus dem Fluss der Musik entsteht, der wiederum einen eigenen Gedankengang darstellt“. In *Epigram II* wächst der Vokalpart zuerst aus dem einen Wort „Birth“ und einem Stammelnen heraus. Es folgt die trotzig behauptung „I am alive – I guess“ – „Ich bin am Leben – scheint mir“. Die Frau macht sich hier gleichsam unzugänglich und schließt mit den Versen: „Und wie unendlich – wär / Zu leben – doppelt – durch Geburt – / Und außerdem – in Dir“. Dieses Du, das sie noch vor sich hat als ein halb (in der Biographie) reales, halb imaginiertes Gegenüber: Ihm und seinen zölestischen Versprechungen schleudert die Frau in einem zweiten Gedicht die Absage entgegen: „Take Your Heaven further on“ („Nimm Dein Eden sonstwohin“, wie Gunhild Kübler übersetzt). Sie ist einsam, erwartet ihn „in white“ – in weiß, so wie sich Dickinson gern im schnee-weißen Kleid abbilden ließ: Eine sitz-

engelassene Braut. Und gleich darauf ruft sie Sonne und Mond an, die sich sputen sollen, denn der Herr stehe allein in Flammen („The Lord alone is burned“) – was schließlich zu jener zuvor geschilderten Erregung, einer erbarmungslosen Wutentladung führt.

Das sind keine leicht zu fassenden Texte, ihr Sinn schillert, visionär, blasphemisch. Sie sind dicht und entziehen sich oft dem einfachen Verständnis. Die mehrdeutigen Worte können jederzeit auf unterschiedliche Weise „kippen“, ähnlich wie auch die Klänge Bedrossians. Das ist die Ebene, die ihn interessiert. So entsteht zwar ein faszinierendes, in sich äußerst schlüssiges Porträt der Dichterin, deren Œuvre freilich sehr viele Facetten mehr aufweist, aber es ging Bedrossian in keinem Moment darum, ihre Biografie zu zeichnen oder die Dickinson-Stereotype zu bedienen. Er will nicht diese zurückgezogene Dame in Weiß malen, sondern dass die berührende Emotionalität ihrer Texte hervordringt.

Im Gegensatz zu vielen anderen zeitgenössischen Dickinson-Vertonungen führt Bedrossians Version mit ihrem Exzess in ein Extrem, sie lässt vokale Klangschönheit hinter sich. Diese Mu-

sik ruht nicht in sich. Sie wird darin für die Interpretin wie für die Zuhörenden zur Herausforderung. In ihrer Hyperexpressivität ist etwas von der Enge und Explosionskraft der Existenz spürbar; gerade in dem beschriebenen Teil von *Epigram II*. Eine „Schimpfkanonade“ entdeckte die Dickinson-Übersetzerin Gunhild Kübler in dieser Vertonung: In der Gepresstheit, dem Verschluss des Kehlkopfs geradezu, aus dem sich höchste Spannung entlädt.

Dieses Bersten enthält etwas sehr Körperhaftes. Es ist so, als träte das, was körperlich zurückgehalten wird, umso heftiger, ja grausamer hervor. Er wollte, so schrieb Bedrossian im Vorwort zum Stück, „eine musikalische Form zu entwickeln, die die Lyrik von Emily Dickinson zu verkörpern vermag – komplex, dramatisch und unvorhersehbar.“ Was in seinen Instrumentalwerken durchaus schon spürbar war, tritt mit der körpereigenen/körperinneren Vokalstimme hervor: die Verletzlichkeit, die Wut, eine körperliche Aggression, aber auch körperlicher Rückzug. Hinter den physischen Anstrengungen verbergen sich die psychischen Schmerzen. Die einzigartige Doppelnatur des Instruments Stimme: dem Körper innewohnen und doch so etwas Unkörperliches wie Wortsinn

hervorbringen, erscheint – „sur le bord de la langue“, wie eine Singanweisung lautet. Es ist eine Oper am Rande der Zunge bzw. der Sprache.

Ebenso wichtig war Bedrossian, dass zwischen den Vertonungen die Sprache aufgebrochen und fragmentiert wird, ja sogar verstummt. „Auf diese Weise wollte ich Fragezeichen hinsichtlich der Entwicklungsstränge innerhalb einer musikalischen Form voll unerwarteter Wendungen erschaffen und so eine genuine strukturelle Vieldeutigkeit und Flexibilität in die Sache bringen.“ Dies gerade im zweiten Teil, der noch von einer Auflehnung geprägt ist, basierend auf Texten, die 1863–65 geschrieben wurden. Für *Epigram I* wählte Bedrossian Gedichte von 1862. Gunhild Kübler schreibt über dieses entscheidende Jahr: „Eine emotionale Krise, über deren Ursachen viel gerätselt worden ist, brachte ihr das Verlassensein von allen, an die sie sich am innigsten angeschlossen hatte, qualvoll zum Bewusstsein. Plötzlich schien ihre ganze bisherige Welt fahl zu werden, [...].“ Dennoch sind das die produktivsten Jahre Dickinsons.

Die Emotionalität des dritten *Epigram*-Teils ist davon deutlich verschieden, die Gedichte stammen aus den 1880er Jahren. „Triste et calme“ lautet die Spielanweisung zu Beginn von *Epigram III*, die Musik ist nun leiser und geräuschhafter, jammernder, gleichsam kriechender, bricht dazwischen aber umso heftiger, wilder aus. Untergründiger noch als in den vorausgehenden Teilen ist die Spannung angelegt. Die Anweisungen für die Stimme deuten das an: „affolé, dans un spasme“ (verwirrt, verkrampft), „comme des sanglots interrompus“ (wie unterbrochenes Schluchzen), „bouche fermée, pleurs étouffés“ (geschlossener Mund, erstickte Tränen), „douloureux“ (schmerzhaft). Daraus brechen die Gedichte hervor. Vor allem „étouffer“ und „bouche fermée“ werden zum Signifikat, der Atem wird knapp (was sich in den vielen Anweisungen äußert): Musik am Rande des Lebenssystems, des Erstickens.

Thomas Meyer

FRANCK BEDROSSIAN

Franck Bedrossian wurde am 3. Februar 1971 in Paris geboren. Seine Musik beschwört über ihre unmittelbare physische Wirkung hinaus eine kraftvolle, aber raffinierte dramatische Intensität herauf. Die Erfindung der Klangmaterie und die ausdrucksstarke Dichte seiner Musik führen zu einer Form, die reich an akustischer Mehrdeutigkeit und auditiven Illusionen ist.

Nach dem Studium der Harmonielehre, Kontrapunkt, Orchestrierung und Musikanalyse studierte er Komposition bei Allain Gaussin und trat in das Conservatoire de Paris (CNSMDP) in die Klasse von Gérard Grisey und Marco Stroppa ein. Von 2002 bis 2003 besuchte er den Lehrgang in Kompo-

sition und Computermusik am IRCAM und erhielt weitere Ausbildung bei Philippe Leroux, Brian Ferneyhough, Tristan Murail und Philippe Manoury. Seine Studien vervollständigte er 1999 bei Helmut Lachenmann am Centre Acanthes und 2004 bei der International Ensemble Modern Academy.

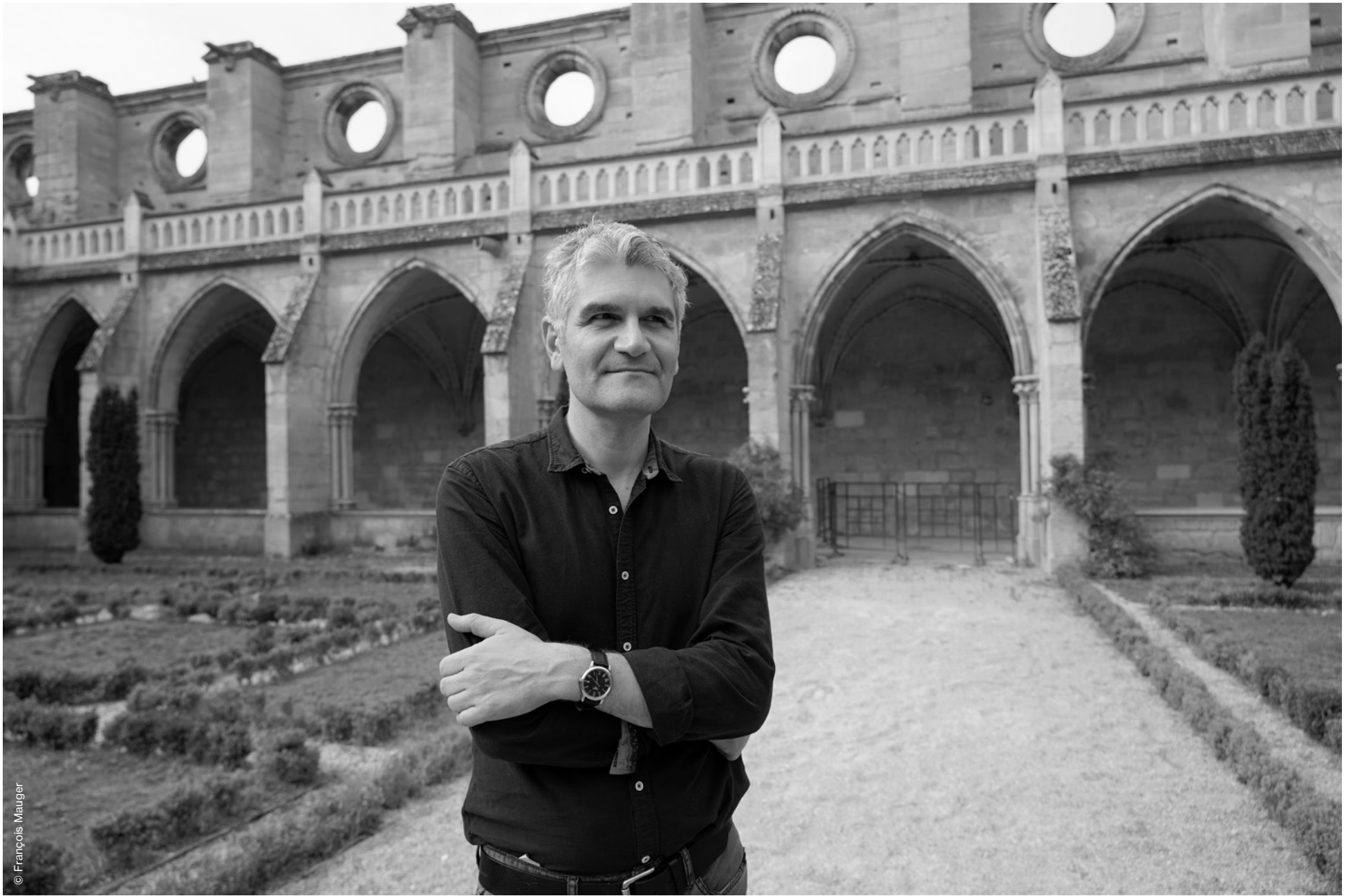
Seine Werke werden regelmäßig weltweit von Orchestern und Ensembles aufgeführt, darunter L'itinéraire, 2e2m, Ensemble Ictus, Court-circuit, Ensemble Modern, Ensemble intercontemporain, Klangforum Wien, Contrechamps, San Francisco Contemporary Music Players, Eco Ensemble, Diotima Quartet, Tana Quartet, BBC Scottish Symphony Orchestra, SWR Symphonieorchester, Orchestre Philharmonique de Radio France. Viele internationale Festivals präsentieren seine Musik, besonders Manca (Frankreich), Musica nova Helsinki (Finnland), Festival Internacional Cervantino (Mexiko), RTÉ Living Music Festival (Irland), Présences (Frankreich), Musica (Frankreich), Borealis Festival (Norwegen), Ars Musica (Belgien), Wittener Tage für Neue Musik (Deutschland), Nuova Consonanza, Suona Francese (Italien), Printemps des Arts de Monte-Carlo, Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence (Frankreich), Fa-

bbrica Europa (Italien), Wien Modern (Österreich), Archipel (Schweiz), Donaueschinger Musiktage, MaerzMusik, Sommer in Stuttgart, Darmstadt Ferienkurse für Neue Musik (Deutschland), reMusik (Russland), NOW! Festival (USA), Venice Biennale (Italien) and ManiFeste (Frankreich).

2001 erhielt er ein Stipendium der Meyer-Stiftung und der Fondation Marcel Bleustein-Blanchet for Vocation, 2004 den Hervé-Dugardin-Preis des SACEM. 2005 verlieh ihm das Institut de France (Académie des beaux-arts) den Pierre Cardin Prize of Musical Composition. Franck Bedrossian erhielt auch 2007 den Preis für junge Komponisten des SACEM. 2012 wurde er bei den Donaueschinger Musiktagen mit dem SWR-Symphonieorchesterpreis für sein Stück *Itself* ausgezeichnet.

Franck Bedrossian hatte von 2006 bis 2008 eine Residency in der Villa Medici. Von 2008 bis 2019 lehrte er Komposition an der University of California in Berkeley und wurde 2020 an die Kunstuniversität Graz berufen.

Seine Werke erscheinen bei den Verlagen Gérard Billaudot, dem Verlag Neue Musik und bei Maison ONA.



Recording dates: [1] 16 October 2016
[2] July 2011
[3] [4] [5] 28 April 2018

Recording venues: [1] Donaueschinger Musiktage / Germany
[2] CNSMDP, Paris/France
[3] [4] [5] Wittener Tage für Neue Kammermusik / Germany

Engineers: [1] Tobias Hoff
[2] Jean-Christophe Messonnier
[3] [4] [5] Stephan Cahen, Peter Böhm

Publishers: [1] Verlag Neue Musik
[2] [3] [4] [5] Gérard Billaudot Éditeur

Booklet Text: Thomas Meyer

Commissions: *Twist*: commissioned by IRCAM – Centre Pompidou, SWR
Edges: commissioned by Duo Links
Epigram I: commissioned by Ensemble Contrechamps
Epigram II: commissioned by Françoise and Jean-Philippe Billarant, WDR
Epigram III: commissioned by Annie Clair, WDR

[1] licensed by NEOS Music GmbH & SWR Media Services GmbH
[2] Recording done with the support of the Meyer Foundation in July 2011 by
the Audiovisual Service of the Conservatoire de Paris (CNSMDP), room Maurice Fleuret
[3] [4] [5] Eine Produktion des Westdeutschen Rundfunks Köln, 2018
Lizenziert durch WDR mediagroup GmbH

Cover based on artwork by Maria Moser

FRANCK BEDROSSIAN (*1971)

1 Twist for orchestra and electronics (2016) 10:09

2 Edges for piano and percussion (2010) 10:10
dedicated to Laurent and Rémi Durupt

Epigram (2010–2018)
after texts by Emily Dickinson
for soprano and 11 instruments

3 I 13:49
dedicated to Donatienne Michel-Dansac

4 II 08:39
dedicated to Françoise and Jean-Philippe Billarant

5 III 13:05
dedicated to Annie Clair

TT 56:08

1 SWR Symphonieorchester
Alejo Pérez, conductor
IRCAM – Centre Pompidou

2 Duo Links

3 4 5 Donatienne Michel-Dansac, soprano
Klangforum Wien
Emilio Pomàrico, conductor



© & © 2019 paladino media gmbh, Vienna
www.kairos-music.com

©10488 D D D 0015042KAI . ISRC: ATK941954201 to 05 . Made in the E.U.

WDR • THE COLOGNE
• BROADCASTS

Gérard Billaudot  Éditeur