



HÈCTOR PARRA (*1976)

1	Piano Trio No.2 Knotted Fields (2007) for violin, violoncello and piano	13:13
2	Impromptu (2005) for piano	3:26
3	Piano Trio No.1 Wortschatten (2004) for violin, violoncello and piano	7:50
	L'Aube assaillie (2005) for violoncello and electronics	17:19
4	I	2:31
5	II	4:35
6	III	5:50
7	IV	4:30
8	Abîme – Antigone IV (2002) for flute-piccorno, oboe, violin, viola violoncello and piano	14:15
9	String Trio (2006) for violin, viola, violoncello and electronics	10:14
TT:		66:31

ensemble recherche

ensemble recherche

Martin Fahlenbock	flutes	8
Jaime González	oboe	8
Melise Mellinger	violine	1 3 8 9
Barbara Maurer	viola	8 9
Åsa Åkerberg	violoncello	1 3 4-7 8 9
Jean-Pierre Collot	piano	1 2 3
Klaus Steffes-Holländer	piano	8
Eric Daubresse (guest)	electronics	4-7
Hèctor Parra (guest)	electronics	9

Wortschatten

Notas de programa. Hèctor Parra

[...]

*die Wortschatten
heraushaun, sie klaffern
rings um den Krampen
im Kolk.*

Paul Celan (*Schneepart*)

Con el trío *Wortschatten* (2004), busqué por primera vez profundizar en los microespacios tímbricos que emergen de la integración de una dicción rítmica densa, muy irregular y articulada, con determinadas técnicas instrumentales ligadas a la producción de sonidos « no habituales », como los trémolos de armónicos o las estridencias en *sforzato sul ponticello*. Mi idea era conseguir que las pulsiones energéticas instrumentales actúen sobre la percepción rítmico-temporal del oyente y lo emocionen mediante una « experiencia fuerte » de los flujos temporales desarrollados por la música. Así, en la primera parte de *Wortschatten*, dos estructuras de « flujo musical » se oponen persistentemente: una es fluida y continua, la otra suspendida y estática. El violín y el violonchelo actúan como propulsores del discurso, con breves y nerviosas frases de dinámicas cambiantes en el registro central, muy estrecho, mientras que el piano se limita a crear espacios armónicos de resonancia. El tímido diálogo que entretienen cuerdas y piano va creciendo en amplitud e intensidad para conducirnos a un final de texturas extremas, después de pasar por dos momentos álgidos caracterizados por una expansión pianística máxima.

Los papeles instrumentales se han invertido: los ataques percutidos en el registro grave del piano estructuran un discurso más y más entrecortado y abrupto, mientras que el violín y el violonchelo se extinguen poco a poco en las notas más agudas y más graves de sus registros respectivos, dejando trazas efímeras de las pulsiones energéticas iniciales; como sombras de palabras tardías de un lenguaje siempre en curso de reescritura...

A diferencia del primer trío con piano, conciso y dinámicamente moderado, *Knotted fields* (2007), mi segunda composición para esta formación, es mucho más expansiva y estructuralmente ambiciosa. Su escritura es el resultado de una intensa reflexión sobre la herencia clásica y su vigencia en la actividad compositiva actual. En lo más profundo de la estructura del trío está presente el concepto de variación, entendido como “lo múltiple a partir de lo único”. Pero sobre este substrato introduzco la forma opuesta, una arquitectura basada en la oposición, más propia de la sonata. Al inicio, unos pocos elementos sonoros se configuran con caracteres específicos y bien definidos: (1) masas de sonidos oscuros y graves, a la manera de acordes, (2) nubes de sonidos percutidos, en ocasiones muy activas, pero a menudo desprovistas de densidad acústica real, (3) materiales de naturaleza eminentemente melódica y (4) destellos, descargas eléctricas brillantes en el espectro más agudo. Todos los materiales y todas las estructuras se derivarán, directa o indirectamente, de estos elementos sonoros. Así, mientras estos materiales iniciales serán sometidos a múltiples metamorfosis, la propia estructura musical será

objeto de un complejo desarrollo generado y sostenido por la fluctuación constante de pesos acústicos en una arquitectura de densidades sonoras extremadamente diferentes. Se intenta con ello hacer emerger estadios emocionales efímeros, a menudo antitéticos, que van dejando su huella en la conciencia del oyente en forma de estela que traza un drama abstracto esculpido en el tiempo. En un cierto modo, las obras presentadas en ese CD desarrollan un « ethos trágico » expresado únicamente a través de una dramaturgia específicamente sonora, musical.

Como reflejo de la ya lejana y clásica forma sonata, *Knotted Fields* se estructura en tres secciones principales, cada una de unos cuatro minutos de duración. En la primera sección los materiales se presentan de manera separada, en bloques contrastantes que no parecen mantener ninguna relación directa o cercana entre ellos. Ya en la segunda sección, a medida que la pieza avanza, estos materiales van perdiendo su especificidad y acaban combinándose para constituir un tejido musical continuo, mucho más pleno y rico, y también más unitario. Pero esta unidad se revelará efímera, ya que sólo ha sido alcanzada en momentos de altísima energía, a grandes velocidades imposibles de mantener durante mucho tiempo. La tercera parte es un reflejo/reflexión de la primera: una vez encontrada y vivenciada la unidad partiendo del contraste, se ofrece una relectura radical del principio. Se crea y desarrolla una continuidad más orgánica: se evita la pura confrontación de ideas musicales para tramar una red más polifónica de texturas y caracteres sonoros que han aprendido

a convivir de manera simultánea.

El lenguaje pianístico de *Knotted Fields* lo forjó en el *Impromptu* para piano solo de 2005, obra de breve duración, pero de exigente virtuosismo instrumental. En ella, las texturas pianísticas iniciales, cuyo carácter es casi espontáneo, crecen y se inflaman para evaporarse rápidamente, creando al mismo tiempo nebulosas armonías de registros extremos. Los acordes resonantes, obtenidos gracias al uso del tercer pedal, actúan como ejes de fuerza que unen las complejas polifonías de los registros medios, opuestos a homorritmias estrictas. Al mismo tiempo, el carácter percusivo y nervioso de los graves *étouffées* produce la activación por simpatía de la masa armónica creada por los densos acordes del registro central, tejiendo un discurso cambiante y de naturaleza efímera. Mi lenguaje pianístico busca una fusión absoluta del ataque con el gesto/frase, de tal manera que los relámpagos tímbricos producidos al articular los agregados armónicos acentuados con los grupos de notas rápidas produzcan una sensación de intensa vibración cromática. Es de notar que si bien ciertos materiales rítmicos y armónicos del *Impromptu* han sido desarrollados con la ayuda del ordenador, se trata de una pieza compuesta integralmente en el piano y que saca provecho de mi experiencia como intérprete de este instrumento.

Las dos obras que vienen a continuación están dedicadas íntegramente a la cuerda, y hacen uso de una electrónica compuesta exclusivamente de tratamiento "live" de la parte instrumental. La extrema plasticidad sonora del trío de cuerdas,

la herencia histórica ligada a la variación y a una cierta libertad estructural, así como una clara tendencia polifónica (fricción constante de los flujos sonoros de los tres instrumentos) me han inspirado una música cuya organización interna se basa en los distintos tipos de energías que esta formación nos puede hacer sentir. *String Trio* (2006) intenta romper las fronteras que existen entre el gesto instrumental y la expresividad interior, entre el espacio acústico y el tiempo percibido por el oyente. Pero la fuente de inspiración más directa que me ha ayudado a forjar las energías sonoras de este trío la he encontrado en el trabajo de Lisa Randall, Catedrática de Física Fundamental en la Universidad de Harvard y experta en física de partículas, cosmología y teoría de cuerdas. Su modelo del universo a cinco dimensiones (según sus hipótesis existe una cuarta dimensión espacial infinita, fuertemente deformada pero que se resiste a ser captada por nuestros sentidos e instrumentos de medición) me ha sugerido la posibilidad de una música que abra al público una nueva dimensión del espacio psicoacústico. El tratamiento y espacialización mediante la electrónica del sonido procedente de los tres instrumentos nos sumerge en estados de “altas energías” sonoras, donde la comprensión del espacio-tiempo en que nos encontramos en el momento del concierto se verá a la vez cuestionada y enriquecida. Ráfagas de sonidos metalizados, extraídas de los rápidos glissandos de armónicos de la cuerda, viajan en el espacio y se funden con sonidos contrapuestos, granulares y percusivos. Mientras unos se acercan otros se alejan, deformando nuestras sensaciones de distancia y de tiempo.

En los últimos tres años, el contacto con las nuevas ideas de física de vanguardia, con las artes plásticas (que practiqué asiduamente cuando vivía en Barcelona), con la danza contemporánea y sobretudo la colaboración con instrumentistas que se dedican con devoción extraordinaria a la nueva creación - como es el caso de Pierre Strauch -, me han conducido a “esculpir” una escritura para cuerdas más incisiva, variada y polifónica. Es como si en su interior tuvieran lugar escenas vitales donde interaccionan los personajes de un drama o de una comedia. En momentos álgidos, la fusión de una rítmica atrozmente irregular con la articulación alternada de fuertes estridencias sobre posiciones de armónicos naturales, de glissandos de armónicos quebrados y de trémolos evolutivos en planísimo produce un efecto acústico estroboscópico. Es el caso del final de *l'Aube assaillie* (2004-2005), obra para violonchelo y electrónica compuesta, en colaboración con el coreógrafo francés Frédéric Lescure, para un espectáculo coreográfico del Jeune Ballet de Lyon y el Ircam. Danza y música representan sin duda dos formas paralelas de actuar sobre la percepción del tiempo, de modelarlo, de darle forma. La creación coreográfica de Lescure me condujo a forjar una música en la que la fricción de los diferentes flujos temporales diera lugar a una pulsión energética que causa una percepción fuerte y profunda de cada instante. De este modo quedamos sumidos en un estado de hiperconcentración que hace vibrar nuestra audición en sus escalas temporales más finas. Esta atención nos permite identificar y memorizar los signos que construyen la macroestructura de la pieza. La forma de com-

posición de la danza y su alto grado de libertad, este *espacio vibrante habitado* en palabras de Carolyn Carlson, me sugirió una música con un tejido de registros temporales muy variados que la danza hace más legible. El uso del violonchelo permite una inigualable “audición” del movimiento al ser el gesto instrumental complementado y desarrollado al mismo tiempo por la electrónica y por la danza. Mi elección consistió en hacer que “entraran en vibración” la audición del público con su percepción visual, con su experiencia íntima de la fluidez interior de los bailarines y de su plasticidad corporal.

Una de las primeras obras de mi catálogo, es *Abîme – Antigone IV* (2002), para seis instrumentos. Dedicada al ensemble recherche, constituye la cuarta y última parte de mi ciclo de Antígona, compuesto entre 2001 y 2002. La tragedia de Sófocles actúa como referente cultural de fondo para un grupo de materiales sonoros y procesos musicales que buscan producir al oyente, como ya hemos expuesto anteriormente, una experiencia temporal trágica. La obra comienza con frases breves y vívidas separadas por calderones progresivamente más y más cortos. Contribuyen a crear un estado de memoria musical que pide intensamente una síntesis lineal. La pieza acaba imponiendo su propio flujo temporal que, contro-

lado por la interacción de múltiples parámetros musicales como los *tempi*, compases, texturas rítmicas y gestos dinámicos, se verá progresivamente deformado. Una sinuosidad cada vez más marcada emerge de la fricción entre los omnipresentes *accelerandi* o *rallentandi* y la variación en la densidad de la articulación rítmica que se opone a tales variaciones de tempo. Así, las compresiones, descompresiones e incluso las detenciones del flujo temporal constituyen la esencia misma de la pieza, y establecen su relación con la tragedia clásica de Sófocles. Pero la racionalización del tiempo desarrollada en tanto que “máquina rítmico-temporal” no nos conducirá al, por otro lado imposible, control del tiempo físico. Más bien introduce un desarrollo paralelo de las emociones. Estas “máquinas temporales” están diseñadas para conducirnos a momentos “abismales”, como en el final del dúo piccolo-violonchelo o de la cadencia para flauta –los dos en la parte central de la obra. En ellos las emociones se liberan, marcando vívidamente el componente trágico de la soledad de la existencia humana. Abîme busca producir en el oyente una clase particular de experiencia estética y cultural: el enriquecimiento del mundo psicológico individual a través de un proceso que integra una abstracción conceptual del tiempo trágico griego con la música, arte cuya esencia y vida es el tiempo.

Entrevista

Héctor Parra – Peter Oswald

P. Oswald: ¿Cómo tu composición refleja la realidad o, para ser más preciso, la dinámica explosiva de los procesos en la sociedad?

H. Parra: La creación musical es para mí una manera de entender y de relacionarme con la realidad. En este sentido, nace de la necesidad vital de crear nuevas realidades paralelas que expresen parte de mis puntos de vista y deseos estéticos más íntimos. Escribir música me exige todo el tiempo, y esto hace difícil a veces mantener el equilibrio vital. Afortunadamente mi compañera es también músico y comprende totalmente esta situación! La composición musical es un arte extremadamente exigente en tiempo y en concentración. No es nada fácil hoy en día practicarlo a fondo en una sociedad que te arrastra a participar de su inmediatez, en la cual tienes que filtrar diariamente una gran cantidad de información para separar lo que es valioso y lo que forma parte de la cultura basura del usar y tirar. Incluso el mundo que mueve la música de creación no ha podido sustraerse de las leyes y las prácticas del mercado. Lo más importante es mantenerte creativamente libre e independiente, ya que es precisamente la constante ausencia de muros entre lo que sentimos íntimamente y lo que escribimos lo que nos permite crear. Por otra parte, el fuerte y permanente deseo de comunicación nos hace muy permeables a los estímulos y sentimientos externos, que muchas veces abordamos

sin ninguna prevención. Esto te hace sentir frágil a veces...

P. Oswald: ¿Esta fragilidad describe la relación entre la práctica artística y la realidad social?

H. Parra: En mi música, la fragilidad como categoría estética no es fruto de una reflexión a priori, sino que sólo recientemente, y después de estrenar algunas de mis obras, me he dado cuenta de la relevancia de este hecho. Podría ser incluso el elemento determinante de su contenido emotivo. Pero esta fragilidad no la vivo desde un ángulo negativo, esterilizante o nihilista. Al contrario, dicha característica, surgida como autoconciencia de los propios límites, lleva al deseo de superarlos a través de momentos en los cuales la plena expansión sonora o la riqueza y proliferación de relaciones me permiten escapar del *fatum* trágico. Por ejemplo, la arquitectura sonora de mi segundo trío para piano *Knotted fields* está basada en la constante oposición dialéctica de dos maneras de entender el sonido instrumental –la plenitud y la degradación (para entendernos: del vibrato pleno al *écrasé*). Los estados de máxima expansión sonora, donde las cuerdas vibran en plenitud, son efímeros y seguidos de momentos caóticos donde impera el ruido y el colapso... Al final llegamos a un frágil equilibrio entre ambos, metáfora sonora de nuestra condición vital dentro de la naturaleza. Las tenues armonías del piano subsisten y se desarrollan tenaz y tenuemente en medio de los breves y abruptos estruendos homorítmicos del violín y del violonchelo. De manera análoga, en

L'Aube assaillie, el violonchelo llega a momentos que exigen una inmensa intensidad sonora *collegno*, hecho que propicia que nosotros sintamos la fuerza y expresividad interior del intérprete (mano derecha), contrastada con su parcialmente frustrada realización exterior, ya que la plena vibración de la cuerda y de la caja armónica es posible únicamente tocando *arco*.

P. Oswald: En tu música el aspecto vocal juega un papel importante. ¿Cómo se ha desarrollado?

H. Parra: Aparte de dedicarme casi exclusivamente al piano durante un tiempo, cuando vivía en Barcelona canté como tenor en el coro del Palau de la Música. Abordamos una gran parte de los oratorios más conocidos de Bach, Haendel, Vivaldi, Mozart, Brahms, etc., y también música popular catalana y centro-europea. Visto en perspectiva, este hecho me ha influido enormemente al componer haciendo que la base de mi pensamiento musical sea intrínsecamente vocal: en el fraseo individual, en las relaciones polifónicas entre partes, en los equilibrios de energías sonoras, en la temporalidad próxima a la respiración humana... Es una música ondulante que rehuye casi siempre las líneas rectas, duras y estrictas propias de la abstracción sonora en estado puro, aproximándose mucho más a la expresividad del habla.

P. Oswald: Tus partituras son muy exigentes para los intérpretes. ¿Qué importancia tiene la complejidad en tu pensamiento artístico?

H. Parra: Como he dicho antes, componer significa para mí dar a luz una nueva realidad sonora, crear un universo acústico con vida propia a partir de un grupo de ideas, pensamientos, sensaciones... Consiste en construir un camino, lleno de subidas y bajadas, de curvas, que nos conducirá desde una concepción inicial de lo que queremos expresar a una exitosa concreción final. Evidentemente, los contenidos se transforman y pueden cambiar durante el viaje. Y es precisamente este intercambio continuo que se efectúa entre los distintos estratos estructurales y momentos del proceso creativo lo que acaba confiriendo organicidad y complejidad a la obra escrita. En este proceso pongo en relación elementos que habitualmente se considera que pertenecen a mundos muy distintos: escalas temporales grandes, medianas, pequeñas, materiales-texturas sonoras diferentes, flujo y articulación rítmica variada, tipos de fraseo, etc. Me siento impulsado a transformarlos, a trabar relaciones significativas entre ellos, a esculpir el material sonoro para crear una forma eminentemente temporal, en definitiva, una dramaturgia estrictamente musical. A su vez, se trata de un juego que no te abandona ni un solo instante y con el que te diviertes muchísimo!

Para mí, la complejidad en sí no es un ideal, es más bien una cuestión de emoción y de generosidad, de conseguir una plena expresividad. Al componer abres las puertas de tu interior y ofreces lo mejor de ti a los intérpretes y al público. En mi música busco la claridad, no la oscuridad. Pero la claridad no se ofrece de manera gratuita e inmediata, sino a través de la acción cognitiva

surgida del proceso de escucha atenta. Al mismo tiempo la música también remueve fuertemente el interior de las personas. A veces se consigue con unas pocas notas muy trabajadas tímbricamente, o con un contraste inesperado... Precisamente, el dramatismo de los contrastes (que equivaldría al claroscuro de la pintura barroca) contribuye muchísimo a estructurar nuestra percepción. Me fascina la pintura de El Greco, donde observamos tres niveles de polifonía perfectamente entrelazados:

- 1-El ritmo del dibujo basado en el equilibrio infinito de la curva-contracurva (la columna salomónica).
- 2-Los acentos clarosucos que rompen con esta armonía ondulante.
- 3-El ritmo de masas coloreadas que provocan tensiones armónicas o inarmónicas en nuestra percepción visual.

En mi ideal de composición musical, el ritmo del dibujo se corresponde al continuo entretejido melódico de la obra, de carácter casi vocal, pero también a su estructura a gran escala, a la disposición temporal general de la materia sonora. Los silencios súbitos, los contrastes dinámicos, los cambios bruscos en el desarrollo acústico equivaldrían a los acentos clarosucos. Finalmente, las relaciones de color serían para mí el contraste de tensiones auditivas en la microescala. Este contraste es generado por la confluencia temporal de haces-materiales sonoros muy diferenciados y constituidos a partir de una completa amalgama de todos los parámetros musicales a disposición (alturas, ritmo, dinámicas, gestualidad tímbrica y agógica...) Es el color y no el dibujo lo que confiere profundidad en la pintura de Cézanne. La mágica

profundidad creada por el color en sus obras obtiene su contrapartida musical mediante la deformación del flujo temporal vivido en su escala más pequeña. En mi música, las tensiones temporales que se oponen o favorecen el flujo psicológico natural surgen de la constante modificación de las relaciones regulares entre las unidades elementales del tiempo discretizado característico de la música.

P. Oswald: La electrónica en vivo juega un papel importante en tu obra. ¿Porqué?

*H. Parra: La electrónica me da la posibilidad de explorar caminos imposibles para los instrumentos tradicionales. A través de complejos procesos de análisis y síntesis sonora podemos crear sonidos completamente inauditos, ya sean fruto de una intensa reflexión o valiosos hallazgos fortuitos. Su plasticidad y capacidad expresiva, el hecho de poder manipular directamente la materia sonora y escuchar el resultado de forma inmediata, influye evidentemente en el pensamiento instrumental... El hecho es que no puedo establecer una neta distinción entre composición instrumental o electrónica: la orquestación y la creación electroacústica son dos formas no excluyentes de realizar alquimia sonora, y en la *música mixta* trabajan conjuntamente. (...) Escribir para un intérprete concreto nos permite humanizar estos sistemas de parámetros que, en un principio, podrían ser completamente abstractos. Esta humanización conlleva en este caso un conocimiento estético y una aproximación artística a una porción de la realidad física como es el gesto instrumental.*

P. Oswald: ¿Cómo ha sido la experiencia de producir este CD con el ensemble recherche?

H. Parra: Trabajar con los músicos del ensemble recherche ha supuesto para mí una experiencia artística y humana única. Su interpretación de mis partituras ha sido calurosa, incluso apasionada, a

la vez que extremadamente precisa y escrupulosamente respetuosa con la gran multitud de indicaciones en ellas presentes. Las tramas polifónicas han sido expresadas con absoluta sobriedad y transparencia mediante una gran profundidad y riqueza en los registros, y una emoción a flor de piel!

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Impromptu" by Tritó. The score is written on three staves: a top staff for a melodic line, a middle staff for piano accompaniment, and a bottom staff for a string part. The music is in 3/4 time and begins at measure 46. The score is heavily annotated with performance instructions and dynamics. Dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *ff* (fortissimo), and *fff* (fortississimo). Performance markings include *Stringendo* (increasing tempo), *sfz* (sforzando), and *Ped.* (pedal). Rhythmic and phrasing markings include slurs, accents, and time signatures such as 5:4, 7:8, and 3:2. The score concludes with a final *fff* dynamic and a *Ped.* marking.

Impromptu © Tritó (Barcelona)

Wortschatten Programmtexte. Hèctor Parra

[...]

die Wortschatten
heraushaun, sie klaffern
rings um den Krampen
im Kolk.

Paul Celan (*Schneepart*)

Mit dem Trio *Wortschatten* (2004) versuchte ich zum ersten Mal tiefer in die klanglichen Mikroräume einzudringen, die aus der Verknüpfung einer rhythmisch dichten, sehr unregelmäßigen und deutlichen Ausdrucksweise und bestimmten Spieltechniken zur Produktion „ungewöhnlicher“ Klänge, wie etwa Tremoli von Obertönen oder schrille Töne im *sforzato sul ponticello*, hervorgehen. Nach meiner Vorstellung sollten die energetischen Impulse der Instrumente auf die rhythmisch-zeitliche Wahrnehmung des Hörers einwirken und ihn durch eine „intensive Erfahrung“ der von der Musik gestalteten Zeitflüsse berühren. So stehen sich im ersten Teil von *Wortschatten* ständig zwei verschieden aufgebaute „Musikflüsse“ gegenüber: einer fließt kontinuierlich, der andere schwebt und ist statisch. Die Violine und das Violoncello treiben dabei den Diskurs mit kurzen, nervösen, dynamisch wechselnden Phrasen in einer sehr begrenzten mittleren Stimmlage an, während das Klavier nur harmonische Resonanzräume schafft. Der zaghafte Dialog zwischen Streichern und Klavier steigert sich in Lautstärke und Intensität und führt uns nach zwei vom Klavier getragenen Höhepunkten zu einem extremen Finale. Die Ins-

trumente haben ihre Rollen getauscht: die kurzen Anschläge in der tiefen Lage des Klaviers strukturieren einen immer abgehackteren und schrofferen Diskurs, während Geige und Violoncello nach und nach in ihren höchsten bzw. tiefsten Spiellagen verklingen und flüchtige Spuren der energiegeladenen Impulse des Anfangs zurücklassen; wie Schatten später Worte einer Sprache, die sich ständig neu schreibt ...

Im Unterschied zum ersten straff komponierten Klaviertrio mit seiner gemäßigten Dynamik ist *Knotted fields* (2007), mein zweites Stück für diese Besetzung, viel offener und strukturell ehrgeiziger. Seine Struktur resultiert aus der intensiven Reflexion über das klassische Erbe und seine Gültigkeit für das heutige Komponieren. Dem Aufbau des Trios liegt ganz tief im Inneren das Konzept der Variation, verstanden als „das Vielfache ausgehend vom Einzelnen“, zugrunde. Aber über dieses Substrat legte ich die entgegengesetzte Form, ein Gefüge, das auf dem Gegenteil aufbaut und eher zur Sonate gehört. Am Anfang werden einige wenige Klangelemente mit jeweils eigenen und klar definierten Charakteren gebildet:

- 1.) dunkle und tiefe Cluster in der Art von Akkorden, 2.) Wolken aus perkussiven Tönen, die stellenweise sehr aktiv, aber oft ohne tatsächliche akustische Dichte sind, 3.) höchst melodische Passagen und 4.) das Aufblitzen und gewaltige Entladen in einem sehr hohen Tonbereich. In der Folge leiten sich alle Tonmaterialien und Strukturen direkt oder indirekt von diesen Klängen ab. Und während sich diese anfänglich vorgestellten Tonmaterialien vielfach verändern, wird die eigentliche musika-

lische Struktur zum Objekt einer komplexen Entwicklung, die durch die ständige Fluktuation von akustischen Gewichten in einem Gefüge aus extrem unterschiedlichen Klangdichten erzeugt und erhalten wird. Damit wird versucht, flüchtige, oft antithetische Gefühlszustände hervorzurufen, die im Bewusstsein des Hörers als Spur eines abstrakten, durch die Zeit geformten Dramas zurückbleiben soll. In gewisser Hinsicht entwickeln die Stücke dieser CD ein „Ethos der Tragödie“, ausgedrückt nur durch die Dramaturgie des spezifischen Klangs, der Musik.

Als Abbild der schon weit zurückliegenden, klassischen Sonatenform ist *Knotted Fields* (2007) in drei jeweils rund vier Minuten lange Hauptteile unterteilt. Im ersten Abschnitt werden die Materialien getrennt präsentiert, in Blöcken, die sich gegenseitig kontrastieren und nichts oder kaum etwas miteinander zu tun zu haben scheinen. Schon im zweiten Abschnitt verlieren diese Materialien mit dem Fortgang des Stückes ihre jeweilige Eigenheit und finden schließlich zu einer Verbindung in einem zusammenhängenden musikalischen Gewebe, das viel voller und reichhaltiger, auch einheitlicher ist. Aber diese Einheit erweist sich alsbald als flüchtig, denn erreicht wurde sie nur in Passagen höchster Intensität und größter Geschwindigkeit, die unmöglich lange durchgehalten werden können. Der dritte Teil reflektiert (in beiderlei Sinn) den ersten: nach dem Entstehen und Erleben der aus dem Kontrast entstandenen Einheit, wird nun der Anfang radikal neu gelesen. Es formiert und entwickelt sich eine organischere Kontinuität: die reine Gegenüber-

stellung von musikalischen Ideen wird zugunsten eines polyphonen Netzes aufgegeben, das aus Klangstrukturen und -charakteren besteht, die nun gleichzeitig nebeneinander bestehen können.

Zur Klaviersprache von *Knotted Fields* fand ich durch die Arbeit am *Impromptu* für Klavier aus dem Jahr 2005, einem Stück von kurzer Dauer, aber hohem Anspruch an die Virtuosität des Pianisten. Darin schwellen die fast spontan wirkenden Klavierstrukturen des Anfangs an, entzünden sich, um sich schnell wieder aufzulösen und dabei verschwommene Harmonien in den äußersten Tonlagen zu bilden. Die durch den Einsatz des dritten Pedals nachklingenden Akkorde wirken wie Kraftachsen, die die komplexen Polyphonien der mittleren Tonlagen miteinander verbinden und den strengen Homorhythmien entgegengesetzt sind. Gleichzeitig aktiviert der perkussive und nervöse Charakter der gedämpften Tiefen das Mitklingen der Obertöne, die durch die dichten Akkorde in der Mittellage entstehen, und webt dadurch einen schillernden Diskurs mit flüchtigem Charakter. Meine Klaviersprache sucht nach einer absoluten Verschmelzung von Anschlag und Gestus / Phrasierung, so dass die aufblitzenden Klangfarben, welche beim Ineinanderfügen der hinzugekommenen betonten Obertöne mit den Gruppen schneller Noten entstehen, eine intensive chromatische Schwingung verspüren lassen. Es sei noch angemerkt, dass zwar gewisse Rhythmen oder Obertonmaterialien des *Impromptu* mithilfe des Computers entwickelt wurden, das Stück aber vollständig am Klavier entstanden ist und von meiner Erfahrung als Pianist profitiert.

Die zwei folgenden Werke sind zur Gänze den Streichinstrumenten gewidmet und bringen Elektronik mit ausschließlicher „live“-Bearbeitung des Instrumentalparts zum Einsatz. Die extrem klangliche Plastizität des Streichtrios und sein mit der Variation und einer gewissen strukturellen Freiheit verbundenes historisches Erbe sowie ein klarer Hang zur Polyphonie (ständige Reibung der Klangflüsse der drei Instrumente) inspirierten mich zu einer Musik, deren innere Organisation auf den verschiedenen Arten von Energie aufbaut, die diese Besetzung uns spüren lassen kann. *String Trio* (2006) versucht, die Grenzen zwischen dem Gestus der Instrumente und dem inneren Ausdruck, zwischen dem akustischen Raum und der vom Hörer wahrgenommenen Zeit aufzubrechen. Die unmittelbarste Inspirationsquelle für das Gestalten der Klangenergien bei diesem Trio fand ich allerdings in der Arbeit von Lisa Randall, Professorin für Grundlagenphysik an der Harvard University und Expertin für Teilchenphysik, Kosmologie und Stringtheorie. Ihr Modell eines fünfdimensionalen Universums (laut ihrer These gibt es eine vierte unbegrenzte räumliche Dimension, die stark verbogen ist, von unseren Sinnen und Messinstrumenten jedoch nicht erfasst werden kann) brachte mich auf die Idee, nach einer Musik zu suchen, die dem Publikum eine neue Dimension des psychoakustischen Raums öffnen sollte. Die elektronische Verarbeitung und Spatialisierung der Instrumentaltöne versetzt uns in Zustände „hoher Klangenergien“, in denen das Verständnis der Raumzeit, in der wir uns im Moment der Aufführung befinden, gleichzeitig hinterfragt und bereichert wird. Metallische Klangböen, die aus den schnellen Ober-

tonglissandi der Streicher extrahiert wurden, bewegen sich durch den Raum und verschmelzen mit ihren entgegengesetzten körnigen und perkussiven Tönen. Während sich die einen nähern, entfernen sich die anderen und verzerren so unser Gefühl von Distanz und Zeit.

Die Beschäftigung mit den neuen Ideen der Avantgarde-Physik, mit der Bildenden Kunst (die ich intensiv praktizierte, als ich in Barcelona lebte), mit dem zeitgenössischen Tanz und vor allem die Zusammenarbeit mit Instrumentalisten, die sich mit außergewöhnlichem Engagement der Uraufführung neuer Werke widmen – wie zum Beispiel Pierre Strauch – haben mich in den vergangenen drei Jahren dazu gebracht, eine schärfere, abwechslungsreichere und polyphonere Sprache für Streichinstrumente „herauszumeißeln“. Es ist, als ob in ihrem Inneren lebendige Szenen stattfänden, bei denen die Figuren eines Dramas oder einer Komödie interagieren würden. An den Höhepunkten erzeugt das Verschmelzen eines extrem unregelmäßigen Rhythmus mit der abwechselnden Artikulation starker, schriller Töne auf Naturobertonpositionen, brüchiger Obertonglissandi und sehr enger Tremoli einen stroboskopischen akustischen Effekt. So auch beim Finale von *L'Aube assaillie* (2004–2005), einem Werk für Violoncello und Elektronik, das in Zusammenarbeit mit dem französischen Choreographen Frédéric Lescure für ein Tanzschauspiel des Jeune Ballet de Lyon und das Ircam komponiert wurde. Tanz und Musik ähneln sich zweifellos darin, wie sie mit der Wahrnehmung der Zeit arbeiten, sie formen, sie gestalten. Die choreographische Arbeit von Les-

Eines der ersten Kompositionen meiner Werkliste ist *Abîme – Antigone IV* (2002) für sechs Instrumente. Es ist der vierte und letzte Teil meines in den Jahren 2001 und 2002 entstandenen *Antigone – Zyklus* und dem *ensemble recherche* gewidmet. Die Tragödie von Sophokles dient dabei im Hintergrund als kultureller Bezugsrahmen für eine Gruppe von Klangmaterialien und musikalischen Prozessen, die, wie schon weiter oben erläutert, beim Hörer zu einem zeitlichen Erleben der Tragödie führen sollen. Das Werk beginnt mit kurzen, lebhaften Phrasen, die von allmählich immer kürzer werdenden Fermaten unterbrochen werden. Sie tragen dazu bei, einen musikalischen Erinnerungszustand zu schaffen, der heftig nach einer linearen Synthese verlangt. Schließlich setzt das Stück seinen eigenen Zeitfluss durch, der, gesteuert durch die Interaktion unterschiedlicher musikalischer Parameter wie Tempi, Takte, rhythmische Strukturen und gestische Dynamik, allmählich deformiert wird. Aus der Reibung zwischen den omnipräsenten *accelerandi* oder *rallentendi* und der Variation in der Dichte der rhythmischen Artikulation, die sich diesen Veränderungen der Zeit entgegen-



setzt, entsteht eine immer deutlichere Kurve. So bilden die Verdichtungen und Entspannungen, ja sogar das Aufhalten des Zeitflusses das Wesen des Stückes selbst und stellen die Beziehung zur klassischen Tragödie des Sophokles her. Aber die Rationalisierung der Zeit, entwickelt als „rhythmisch-zeitliche Maschine“, wird uns nicht zu

ohnein unmöglichen Kontrolle über die physische Zeit führen. Vielmehr ermöglicht sie eine parallele Entwicklung der Gefühle. Diese „Zeitmaschinen“ wurden entworfen, um uns zu „abgründigen“ Momenten zu führen wie am Ende des *Piccolo-Violoncello-Duos* oder jenem der *Flötenkadenz* -, beide im mittleren Teil des Werkes. Dort befreien sich die Gefühle und verweisen mit aller Heftigkeit auf die tragische Komponente der Einsamkeit der menschlichen Existenz. *Abîme* versucht, beim Hörer eine besondere Art ästhetischer und kultureller Erfahrung zu erzeugen: die Bereicherung der psychologischen Welt des Einzelnen durch einen Prozess, der eine konzeptuelle Abstraktion der „tragischen“ Zeit der Griechen mit der Musik zusammenführt, mit jener Kunst, deren Wesen und Leben die Zeit ist.

Im Gespräch

Héctor Parra – Peter Oswald

P. Oswald: In welcher Form reflektiert dein Komponieren die Wirklichkeit, präziser formuliert die explosive Dynamik gesellschaftlicher Prozesse?

H. Parra: Das musikalische Schaffen ist für mich eine Form, die Wirklichkeit zu verstehen und mit ihr in Beziehung zu treten. In diesem Sinne entsteht es aus der vitalen Notwendigkeit, neue Parallelwelten zu erschaffen, die Ausdruck gewisser sehr persönlicher ästhetischer Standpunkte und Wünsche sind. Musik zu schreiben nimmt meine ganze Zeit in Anspruch, dadurch ist es manchmal schwierig, eine Balance mit dem realen Leben zu finden. Das Komponieren erfordert sehr viel Zeit und totale Konzentration – Und das ist in einer Gesellschaft die dich ständig mit ihrer Kurzlebigkeit mitreißen will, wirklich nicht einfach, denn tagtäglich musst du aus einer großen Menge von Informationen herausfiltern, was tatsächlich wertvoll und was nur Teil der Wegwerfgesellschaft ist. Selbst die Welt der schöpferischen Musik kann sich den Gesetzen und Praktiken des Marktes nicht entziehen. Das wichtigste ist, dass du in deiner kreativen Arbeit frei und unabhängig bleibst, denn nur wenn es zwischen dem, was wir im Innersten spüren und dem, was wir schreiben, keine Mauer gibt, können wir Neues schaffen. Andererseits macht uns der starke, permanente Wunsch zu kommunizieren sehr empfänglich für Reize und Gefühle von außen, auf die wir oft ohne irgendeine Vorwarnung stoßen. Dadurch fühlst du dich manchmal zerbrechlich ...

P. Oswald: Beschreibt diese Zerbrechlichkeit die Beziehung zwischen künstlerischer Praxis und gesellschaftlicher Realität?

H. Parra: In meiner Musik ist die Zerbrechlichkeit als ästhetische Kategorie nicht das Ergebnis einer a priori angestellten Reflexion, vielmehr wurde mir ihre Bedeutung erst vor kurzem nach einigen Ausführungen meiner Werke bewusst. Es könnte sogar das entscheidende Element ihres emotionalen Inhalts sein. Aber für mich hat diese Zerbrechlichkeit nichts Negatives, Steriles oder Nihilistisches. Im Gegenteil, die Eigenschaft, die als Bewusstwerdung der eigenen Grenzen aufgetaucht ist, erzeugt den Wunsch, diese durch Ereignisse zu überwinden, in denen ich durch volle Klangfülle oder überbordende Üppigkeit der Beziehungen dem tragischen *fatum* entrinnen kann.

So basiert zum Beispiel der klangliche Aufbau meines zweiten Klaviertrios auf dem konstanten dialektischen Gegensatz von zwei Arten, den Instrumentaltönen zu hören – die Fülle und die Abstufung (genauer: vom vollen Vibrato bis zum geräuschhaften Bogendruck). Auf flüchtige Passagen maximaler Klangfülle mit vollem Streichervibrato folgen chaotische Momente, in denen Lärm und Kollaps vorherrschen ... Zum Schluss stellt sich ein fragiles Gleichgewicht zwischen beiden ein, eine klangliche Metapher für unsere Lebensbedingungen innerhalb der Natur. Die zarten Harmonien des Klaviers halten sich hartnäckig inmitten des kurzen, abrupten, homorhythmischen Getöses von Geige und Cello. Analog dazu gibt es in *L'Aube assaillie* Cellostellen, die eine gewaltige Klangintensität im *col legno* – Spiel erfordern,

dadurch können wir die Stärke und innere Ausdruckskraft des Interpreten (rechte Hand) spüren, die im Widerspruch zu ihrer teils scheiternden äußeren Umsetzung steht, da das volle Vibrieren der Saite und des Resonanzkörpers ja nur möglich ist, wenn man *arco* spielt.

P. Oswald: In deiner Musik spielt der vokale Aspekt eine große Rolle. Wie ist es dazu gekommen?

H. Parra: Eine Zeit lang widmete ich mich, als ich in Barcelona lebte, fast ausschließlich dem Klavier. Daneben sang ich als Tenor im Chor des Palau de la Música. Wir erarbeiteten einen Großteil der bekanntesten Oratorien von Bach, Händel, Vivaldi, Mozart, Brahms etc. ... auch katalanische und mitteleuropäische Volksmusik. Aus der Ferne betrachtet hat das meine Kompositionsweise gewaltig beeinflusst, denn in seinem Wesen ist mein musikalisches Denken vokal: in den einzelnen Phrasierungen, in den polyphonen Beziehungen untereinander, in der Ausbalancierung der Klangenergien, in der menschlichen Atmung verwandten Zeitlichkeit, ... Es ist eine wellenförmige Musik, die die geraden, harten und strengen Linien, wie sie der reinen klinglichen Abstraktion eigen sind, fast immer meidet und sich viel eher der Expressivität der Sprache annähert.

P. Oswald: Deine Partituren stellen an den Interpreten hohe Anforderungen. Welchen Stellenwert hat Komplexität in deinem künstlerischen Denken?

H. Parra: Wie ich schon zuvor gesagt habe, bedeutet Komponieren für mich, eine neue Klangwelt zu schaffen, ein akustisches Universum mit eigenem Leben, ausgehend von bestimmten Ideen, Gedanken, Empfindungen.... Es besteht darin, einen Weg anzulegen, der mal hinauf führt, mal hinunter, voller Kurven ist und der uns von einem anfänglichen Konzept über das, was wir ausdrücken wollen, zu einer am Ende erfolgreichen Umsetzung führt. Natürlich entwickeln sich die Inhalte weiter, sie können sich auf der Reise auch verändern. Und es ist genau dieser kontinuierliche Austausch zwischen den verschiedenen Schichten des Stücks und den Momenten des kreativen Prozesses, der dem fertigen Werk letztendlich organische Qualität und Komplexität verleiht. In diesem Prozess stelle ich Verbindungen zwischen Elementen her, die man üblicherweise sehr unterschiedlichen Welten zuordnet: große, mittlere, kleine zeitliche Skalen, verschiedene Klangmaterialien und -strukturen, Fluss und rhythmische Abwechslung in der Artikulation, Phrasierungsarten etc. Es geht mir darum, sie zu verändern, unter ihnen wichtige Verbindungen zu knüpfen, das Klangmaterial wie ein Bildhauer zu formen, um eine im wesentlichen zeitlich definierte Form, letztendlich eine streng musikalische Dramaturgie zu schaffen. Für sich genommen handelt es sich um ein Spiel, das dich keinen einzigen Augenblick loslässt und bei dem du dich sehr gut unterhältst!

Für mich ist Komplexität an sich kein Ideal, es ist vielmehr eine Frage von Gefühl und Großzügigkeit, von der Möglichkeit, zur vollen Expressivität zu gelangen. Beim Komponieren öffnest du die Tür zu deinem Inneren und schenkst den Musikern und

dem Publikum das beste von dir. In meiner Musik suche ich die Klarheit, nicht das Dunkle. Aber die Klarheit vermittelt sich nicht einfach und direkt, sondern durch kognitives Verstehen, das sich aus dem aufmerksamen Hörprozess entwickelt.

In meinem Ideal einer musikalischen Komposition entspricht der Rhythmus der Zeichnung dem melodischen Gewebe des Werkes, das einen fast vokalen Charakter hat, aber auch seiner groben Struktur und der generellen zeitlichen Disposition des Klangmaterials. Plötzliches Verstummen, dynamische Kontraste, abrupte Wechsel in der akustischen Entwicklung würden den chiaroscuro-Akzenten (vgl. El Greco) gleichkommen. Und die Beziehungen der Farben wäre für mich schließlich der Kontrast von hörbaren Spannungen im Mikrobereich. Dieser Kontrast wird durch die zeitliche Vereinigung von sehr differenzierten und aus einer völligen Vermischung aller verfügbaren musikalischen Parameter (Höhen, Rhythmus, Dynamiken, Gestik in Klangfarbe und Agogik ...) entstehenden Klangbündeln/-materialien erzeugt. Bei Cézanne ist es die Farbe und nicht die Zeichnung, die seiner Malerei Tiefe verleiht. Die magische Tiefe, die die Farbe in seinen Werken bewirkt, wird in der Musik durch die Verformung des in seiner kleinsten Abstufung erlebten Zeitflusses erreicht. In meiner Musik entstehen die zeitlichen Spannungen, die sich dem natürlichen psychologischen Zeitfluss widersetzen oder ihn begünstigen, durch die konstante Veränderung der regelmäßigen Verbindungen zwischen den elementaren Einheiten der für die Musik charakteristischen zählbaren Zeit.

P. Oswald: Die Live-Elektronik spielt in deinem Œuvre eine große Rolle. Warum?

H. Parra: Durch die Elektronik kann ich Wege erforschen, die mit den traditionellen Instrumenten unmöglich sind. Durch komplexe Klanganalyse- und Klangsynthese-Verfahren können wir ganz neue Töne kreieren, egal ob es sich dabei um das Ergebnis intensiver Reflexionen oder um wertvolle Zufallsfunde handelt. Ihre Plastizität und Expressivität sowie die Tatsache, dass man das Klangmaterial direkt beeinflussen und das Ergebnis unmittelbar hören kann, beeinflussen eindeutig das instrumentelle Denken ... De facto kann ich keinen klaren Unterschied zwischen instrumentaler und elektronischer Komposition festlegen: Die Orchestrierung und das Komponieren mit Elektroakustik sind zwei Formen, die beide Klangalchemie nicht ausschließen, in der gemischten Musik wirken sie zusammen. Schreibt man für einen konkreten Musiker, so kann man den Parametersystemen, die zu Beginn auch vollkommen abstrakt sein mögen, eine menschliche Komponente geben. Diese „Humanisierung“ verhilft in diesem Fall zu einem ästhetischen Wissen und einer künstlerischen Annäherung an jene physische Realität, wie sie den Potentialen des Instrumentes entspricht.

Word Shadows Programme Texts. Hèctor Parra

[...]

*hew out word
shadows cord them
round the ringbolt
in the pit.*

Paul Celan (from *Snow Part*)

In my trio *Wortschatten* (“*Word Shadows*”, 2004) I tried for the first time to explore more deeply the sonorous microspaces that emerge from the connection between a rhythmically dense, highly irregular and clear mode of expression and certain playing techniques that produce “unusual” sounds, such as the tremoli of overtones or shrill notes of *sforzato sul ponticello*. What I had in mind was for the energetic impulses of the instruments to influence the rhythmic-temporal perception of the listeners and touch them with the “intense experience” of the time flows created by the music. Thus in the first part of *Wortschatten* two differently structured “musical flows” are contrasted: one of them flows continuously, while the other floats and is static. The violin and the violoncello carry on a discourse in short, nervous, dynamically changing phrases in a very limited middle range while the piano only created harmonic resonant spaces. The halting dialogue between the strings and piano rises in volume and intensity, leading us to an extreme finale following two highlights supported by the piano. The instruments have exchanged roles: the short attacks in the low range of the piano provide structure to an increasingly

clipped and brusque discourse, while the violin and violoncello die away more and more in their highest and lowest ranges, respectively, leaving only fleeting traces of the impulses charged with energy that were heard at the beginning; like shadows of the later words of a language, that is constantly being rewritten...

In contrast to the first tightly composed piano trio with its moderate dynamics, my second piece for this combination of instruments, *Knotted Fields* (2007), is far more open and structurally more ambitious. Its design is the result of an intense reflection on our classical heritage and its validity for the composition of today. Deep within the interior of the trio’s structure lies the concept of variation, which is understood as “the manifold emerging from the individual”. But I overlaid this substratum with the converse form, a structure based on opposites and more closely related to the sonata. At the beginning are a few sonorous elements, each with its own clearly defined character: 1.) dark and deep clusters in the manner of chords, 2.) clouds of percussive sounds that in part are highly active but often without any true acoustical density, 3.) highly melodic passages and 4.) flashes and powerful discharge in a very high range. Subsequently, all the sonorous material and structures were derived directly or indirectly from these sounds. And while the sonorous material presented at the beginning changes many times, the real musical structure becomes an object of complex development, created and maintained by the constant fluctuation of acoustical weights in a structure of extremely varied sound densities.

This is an attempt to invoke fleeting, often anti-thetic feelings that remain in the consciousness of the listener as traces of an abstract drama shaped by time. In a certain sense the pieces on this CD develop an “ethos of tragedy” expressed only by the dramaturgy of the specific sound, the music.

As a reflection of the classical sonata form of the distant past, *Knotted Fields* is structured in three main sections lasting around four minutes each. In the first section the material is presented separately in mutually contrasting blocks that seem to have little or nothing to do with one another. As the piece continues in the second section, this material loses its respective character, finally combining in a coherent musical fabric that is fuller and richer, but at the same time uniform. But this uniformity soon proves to be fleeting because it was achieved only in passages of the greatest intensity and speed that are impossible to sustain. The third part reflects (in two senses of the word) the first: following the creation and experience of the uniformity created from contrast comes a radically different reading of the beginning. A more organic continuity is shaped and developed: the pure confrontation of musical ideas is abandoned in favour of a more polyphonic web consisting of sonorous structures and characters that now exist simultaneously side by side.

I discovered the pianistic language of *Knotted Fields* through my work on *Impromptu* para piano solo (2005), a piece that is of short duration but places high demands on the pianist’s virtuosity. In it the piano structures of the beginning, which

seem to be almost spontaneous, come alight only to quickly fade again, creating blurred harmonies in the extreme ranges. Because of the use of the third pedal, the lingering chords seem like axes of power, connecting the complex polyphony of the middle range and opposing the strict homorhythms. At the same time the percussive and nervous character of the muted low sounds activates the overtones created by the dense chords in the middle range, thus weaving a shimmering discourse of fleeting character. My pianistic language seeks an absolute fusion of attack and gesture / phrasing so that the flashing tone colours created by the interweaving of the added and emphasised overtones with groups of rapid notes lend the music a sense of intense chromatic vibration. It should also be noted that while certain rhythms or overtone materials in the *Impromptu* were developed with the help of a computer, the piece was composed completely at the piano, thus benefiting from my experience as a pianist.

The two works that follow are devoted entirely to stringed instruments, using electronics only as “live” manipulation of the instrumental parts. The extreme sonorous plasticity of the string trio and its historical heritage related to variations and a certain structural freedom as well as a clear propensity for polyphony (constant friction in the sonorous flows of the three instruments) inspired me to write music built on the internal organisation of the various types of energy that this combination of instruments can make us feel. In *String Trio* (2006) I attempted to burst the boundaries between the gestures of the instruments and in-

ner expression, between the acoustical space and the listener's perception of time. I found the most immediate source of inspiration for shaping the sound energies in this trio, however, in the work of Lisa Randall, professor of physics at Harvard University and an expert in particle physics, cosmology and string theory. Her model for a five-dimensional universe (according to her theory there is an infinite fourth spatial dimension that is strongly curved but that cannot be perceived by our senses or instruments) gave me the idea of seeking to compose music that would open the audience to a new dimension of psychoacoustic space. The electronic processing and spatialisation of the instrumental tones exposes us to conditions of "high sound energies", in which the understanding of the space-time in which we find ourselves at the moment of performance is simultaneously questioned and enriched. Sonorous metallic gusts that are extracted from the rapid overtone *glissandi* in the strings move through space and fuse with their opposite granular and percussive notes. While the one is coming closer, the other is moving farther away, thus distorting our feeling of distance and time.

My study of the new ideas of avant-garde physics, of painting (which I practised intensively while living in Barcelona) and of contemporary dance as well as – and in particular – my collaboration with instrumentalists who dedicate themselves with unusual commitment to the first performances of new works (for example, Pierre Strauch) have led me in the past three years to "chisel out" a sharper, more varied and polyphonic language for

stringed instruments. It is as though lively scenes were taking place in their interior, scenes in which the figures of a drama or a comedy interreact. At its heights, the fusion of an extremely irregular rhythm with the alternating articulation of strong, shrill notes in natural overtone positions, fragile overtone *glissandi* and very close tremoli creates a stroboscopic acoustical effect, as it also does in the finale of *L'Aube assaillie* (2004-2005), a work for violoncello and electronics that was composed in collaboration with the French choreographer Frédéric Lescure as a dance/theatrical work for the Jeune Ballet de Lyon and the IRCAM. Dance and music are doubtlessly similar in the way in which they work with our perception of time, forming and shaping it. Lescure's choreographic work animated me to compose music in which the friction of the various time flows leads to an impulse of energy that makes one feel each moment very strongly and deeply. In this manner we remain in a condition of hyper-concentration that makes our hearing vibrate in its finest temporal increments. This concentration enables us to identify and store the signs that form the macrostructure of the piece. I was inspired by the form of composition for the dance and its high degree of freedom, this *inhabited vibrating space*, as Carolyn Carlson calls it, to write a music with a fabric of highly varied temporal registers that makes dance easier to read. The violoncello part makes possible an incomparable "hearing" of movement because the gesture of the instrumentalists is simultaneously complemented and further developed by the electronics and the dance. I wanted to make sure that the listening experience of the audience "begins

to vibrate” together with their visual perception and with their own experience of the inner fluidity of the dancers and their corporeal plasticity.

One of my earliest compositions is *Abîme – Antigone IV* (2002) for six instruments. It is the fourth and final part of my *Antigone* cycle, composed in the years 2001 and 2002 and dedicated to ensemble recherche. Sophocles’ tragedy provides the background for a cultural framework, a group of sonorous materials and musical processes, which, as explained earlier, are intended to lead the listener to experience the tragedy temporally. The work begins with short, lively phrases, which are interrupted by fermatas that gradually become increasingly short. They contribute to creating a state of musical memory that vehemently demands linear synthesis. Finally the piece successfully asserts its own time flow, which is steered by the interaction of various musical parameters, such as tempo, metre, rhythmic structures and gestural dynamics, and is gradually deformed. From the friction between the omnipresent *accelerandi* and *rallentendi* and a variation in the den-

sity of the rhythmic articulation, which opposes these time changes, an increasingly clear curve is created. Thus the compression and relaxation, and even the halting of the time flow, create the character of the piece itself, providing a relationship to Sophocles’ classical tragedy. But the rationalisation of time, which develops as a “rhythmically-temporal machine”, does not lead us to the control of physical time, which in any case is impossible. Rather it makes possible a parallel development of feelings. These “time machines” are designed to lead us to “unfathomable” moments such as the one at the end of the piccolo-violoncello duet or that of the flute cadenza, both of them in the middle section of the work. There feelings are released, pointing out with great vehemence the tragic components of the loneliness of human existence. *Abîme* attempts to create in the listener a special kind of aesthetic and cultural experience: the enrichment of the psychological world of the individual by a process that brings together a conceptual abstraction of the “tragic” time of the Greeks and music, with that art whose being and life consists of time.

Interview

Héctor Parra – Peter Oswald

P. Oswald: In what manner does the way you compose reflect reality and precisely formulate the explosive dynamism of social processes?

H. Parra: For me musical creation is a way of understanding reality and entering into a relationship with it. In that respect, it is the result of a vital necessity to create new, parallel worlds that are an expression of certain very personal aesthetic standpoints and desires. Writing music demands all my time, and thus it is sometimes difficult to find a balance between it and real life. Composing requires a great deal of time and total concentration – and that is really not easy in a society that is constantly impressing upon you its ephemeral quality. Every day you have to filter from a huge amount of information that which is truly valuable and not just part of our throwaway society. Even the world of creative music is not immune to the laws and practices of the market. The most important thing is for you to remain free and independent in your creative work, because you can create something new only if there are no barriers between what you feel in your innermost being and what you write. On the other hand, the strong, constant desire to communicate makes us very susceptible to external stimuli and feelings with which we are often confronted with no warning at all. That sometimes makes one feel fragile.

P. Oswald: Does that fragility describe the relationship between artistic practice and social reality?

H. Parra: As an aesthetic category in my music, fragility is not the result of a *priori* reflection; I became consciously aware of its meaning only a short time ago following several performances of my works. It might even be the decisive element in their emotional content. But to me there is nothing negative about this fragility, nothing sterile or nihilistic. On the contrary, the quality that emerges as consciousness of its own boundaries creates the desire to overcome them through events in which I can escape the tragic *fatum* through completely rich sonority or excessive luxuriance of relationships.

Thus the sonorous structure of my second piano trio, for example, is based on a constant, dialectical opposition of two manners of hearing instrumental tone – richness and gradation (more precisely: from full vibrato to the noisy pressure of the bow). Fleeting passages at maximum volume with full string vibrato are followed by chaotic moments in which noise and collapse predominate. In the end, a fragile balance between the two is established, a sonorous metaphor for our human living condition. The gentle harmonies of the piano persist stubbornly amidst the short, abrupt, homorhythmic din of the violin and cello. In an analogous manner, there are cello passages in *l'Aube assaillie* that require an enormous intensity of sound in *col legno*, permitting us to feel the strength and inner expressive power of the artist (right hand), which contradicts the external realisation, which fails in part because the full vibration of the string and of the sound box is possible only when one plays *arco*.

P. Oswald: In your music the vocal aspect plays an important role. How did that come about?

H. Parra: For a time, when I was living in Barcelona, I devoted myself almost exclusively to the piano. At the same time I was singing tenor in the chorus of the Palau de la Música. We were working on many of the most well-known oratorios by Bach, Handel, Vivaldi, Mozart, Brahms, etc., but also singing Catalan and Central European folk music. Seen from a distance, that had a tremendous influence on my manner of composing, because my musical thought is vocal in character: in its individual phrasing, in its polyphonic relationships, in its balancing of sonorous energies, in its temporality, which is related to the human breath. It is undulatory music that almost always avoids the straight, hard and strict lines that are part of pure sonorous abstraction and that is much closer to the expressiveness of language.

P. Oswald: Your scores make great demands on the performer. How important is complexity in your thinking as an artist?

H. Parra: As I already mentioned, to me composing means creating a new world of sound, an acoustic universe with a life of its own, based on certain ideas, thoughts, feelings. It consists of laying out a path that sometimes leads upwards, sometimes downwards, that is full of curves and that leads us from an initial concept through that which we want to express and finally to successful realisation. Of course the contents continue to develop, and they can also change along the way. And it

is exactly this continuous exchange between the various structural layers of the piece and the moments of the creative process that in the final analysis gives the finished work organic quality and complexity. In this process I create connections between elements that are normally classified as belonging to very different worlds: large, medium, small temporal scales, various sonorous materials and structures, flow and rhythmic variation in the articulation, types of phrasing, etc. What I am trying to do is alter them, create important connections among them, shape the sonorous material like a sculptor, in order to create in the end an essentially temporally defined form, a strict musical dramaturgy. It is actually a game that never lets loose of you for a single moment and that you find very entertaining!

For me complexity is not an ideal in itself; it is far more a question of feeling and generosity, of the possibility of achieving full expressiveness. When you compose, you open the door to your interior and give the musicians and the audience the best you have to offer. In my music I seek clarity, not darkness. But clarity cannot be conveyed simply and directly but rather through cognitive understanding, which develops from the process of attentive listening.

In my ideal of a musical composition the rhythm of the drawing corresponds to the melodic fabric of the work, which has an almost vocal character, but also to the coarse structure and the general temporal disposition of the sonorous material. Sudden silence, dynamic contrast, abrupt change in the acoustic development would be the equivalent of *chiaroscuro* accents (cf. El Greco). And the

relationships of the colours would be for me finally the contrast of audible tensions at the micro-level. This contrast is created by the sound bundles/materials brought about by the temporal unification and the complete mixture of all the available, highly differentiated musical parameters (pitch, rhythm, dynamics, gestures in tonal colour and agogic accents). In the case of Cézanne it is the colour and not the drawing that gives a painting depth. In music, the magical depth that colour creates in his works is achieved by the deformation of a time flow that is experienced in its smallest increment. In my music the temporal tensions that resist or favour the natural psychological time flow are created by the constant alteration of regular connections between the elementary units of discrete time that are characteristic of the music.

P. Oswald: Live electronics play a big role in your oeuvre. Why?

H. Parra: Electronics allow me to explore paths that would be impossible with traditional instruments. Through complex sound analysis and sound synthesis processes we can create completely new tones, regardless of whether they are the result of intensive reflection or precious serendipities. Their plasticity and expressiveness as well as the fact that one can directly influence the sonorous

material and immediately hear the results clearly influence instrumental thought. De facto I cannot see a clear difference between instrumental and electronic composition: orchestration and composing with electroacoustics are two forms, both of which do not rule out sonorous alchemy; in *mixed music* they work together. If one is writing for a specific musician a human, component can be added to the parameter systems that may be completely abstract at the beginning. This "humanisation" helps in this case in the acquisition of aesthetic knowledge and an artistic approach to a physical reality that is in keeping with the potential of the instrument.

P. Oswald: What kind of experience did you have with ensemble recherche in making this CD?

H. Parra: Working with the musicians of ensemble recherche was a unique experience, on both an artistic and a human level. They played my music with complete commitment, even passion, and at the same time they were extremely precise and conscientious in observing the countless instructions in the scores. They played the polyphonic passages with complete clarity and transparency because of their high degree of differentiation and rich palette of sound and did so with truly palpable feeling!

Ombres de parole

Notes de programme. Hèctor Parra

[...]

les ombres de la parole
les arracher du roc, les empiler en brasses
tout autour du crampon
dans la fosse d'eau

Paul Celan (*Part de neige*)

Avec mon trio *Wortschatten* (« ombres de parole »), 2004 j'ai essayé pour la première fois de pénétrer dans des micro-espaces sonores qui naissent de la combinaison d'une expression très dense rythmiquement, très irrégulière et dessinée, avec des modes de jeu produisant des sonorités « inhabituelles », comme des trémolos d'harmoniques ou le son strident d'un *sforzato* sul *ponticello*. Dans mon idée, les impulsions d'énergie des instruments doivent influencer sur la perception du rythme et du temps chez l'auditeur, afin de le toucher ainsi par une « expérience intense » des flux temporels formés par la musique. Dans la première partie de *Wortschatten*, deux flux temporels construits différemment s'opposent ainsi tout du long : l'un s'écoule continuellement, l'autre est suspendu et reste statique. Le violon et le violoncelle propulsent le discours en avant avec des phrases courtes, nerveuses, à la dynamique changeante et au sein d'un registre resserré dans le médium, alors que le piano crée uniquement des espaces de résonance harmoniques. Le dialogue timide entre les cordes et le piano s'accélère et devient plus fort, pour mener, après deux points culminants portés par le piano, vers un finale très extrême.

Les instruments ont ainsi échangé leurs rôles : les attaques courtes dans le registre grave du piano structurent un discours de plus en plus âpre et haché, alors que le violon et le violoncelle s'évanouissent peu à peu dans les registres les plus aigus ou les plus graves, ne laissant que des traces fugitives des impulsions énergiques du début – comme des ombres portées par les mots tardifs d'une langue qui s'écrit toujours de nouveau...

Contrairement à ce premier trio avec piano, d'une écriture ramassée et aux dynamiques retenues, *Knotted fields* (2007), ma seconde pièce conçue pour cet effectif, est beaucoup plus ouverte et plus ambitieuse d'un point de vue structurel. La facture naît d'une réflexion intense sur l'héritage classique et son actualité pour la composition contemporaine. Tout au fond de la structure de ce trio, l'idée de la variation est active, comprise comme « multiple qui part d'un singulier ». Mais par-dessus ce substrat, j'ai posé une forme contraire, une structure reposant sur l'articulation de contraires, et qui se rapproche plutôt de la forme-sonate. Au début, certains éléments sonores au caractères propres et clairement définis sont exposés : 1. des clusters sombres et graves, comme des accords, 2. des nuages de sons percussifs, ça et là très actifs mais sans réelle densité acoustique, 3. des passages parfaitement mélodiques et 4. des éclairs et des détonations puissantes dans le registre suraigu. Dans la suite, tous les matériaux et structures sont déduits directement ou indirectement de ces sonorités. Et alors que ces matériaux sonores présentés au début se modifient continuellement, la structure musicale propre évoluera

de manière complexe, produite et entretenue par une fluctuation incessante des points forts structurels, au sein d'un tissu sonore à la densité extrêmement variable. On essaie ainsi de susciter des états émotionnels fugitifs, souvent antithétiques, qui doivent laisser dans la conscience de l'auditeur la trace d'un drame formé par le temps. D'un certain point de vue, toutes les pièces enregistrées sur ce CD développent « l'éthos d'une tragédie », exprimé par la seule dramaturgie du son spécifique, de la musique.

En tant qu'image de la forme-sonate classique déjà éloignée dans le temps, *Knotted fields* est également divisé en trois parties, qui durent à peu près quatre minutes chacune. Dans la première, les matériaux sont présentés séparément, par blocs contrastés et qui semblent n'avoir rien à faire les uns avec les autres. Dès la deuxième section ces matériaux perdront peu à peu leur caractère propre, pour se retrouver à la fin dans un tissu musical cohérent, beaucoup plus plein et riche, mais aussi plus unifié. Unité qui bientôt s'avère passagère, car atteinte seulement dans des passages d'une vitesse et d'une intensité extrêmes, qui ne sauraient être maintenues pendant longtemps. La troisième partie reflète (au deux sens du terme) la première : après la naissance et l'expérience d'une unité à partir du contraste, le début fait l'objet d'une relecture radicale. Il se forme et se déploie une nouvelle continuité plus organique : l'opposition pure d'idées musicales est abandonnée au profit d'un réseau plus polyphonique, fait de structures et caractères sonores qui peuvent maintenant exister concurremment.

J'ai trouvé le langage pianistique de *Knotted fields* en travaillant en 2005 à *l'Impromptu* pour piano seul, courte pièce qui exige pourtant une grande virtuosité de la part du pianiste. Les structures pianistiques du début, qui semblent presque spontanées, se gonflent, se contaminent et se dissolvent rapidement, pour former des harmonies estompées dans l'extrême aigu. Des accords dont la résonance est maintenue grâce à la troisième pédale paraissent comme des axes de forces qui relient les polyphonies complexes dans le registre médian, opposées à de strictes homorythmies. En même temps le caractère nerveux et percussif des graves assourdies active la résonance des harmoniques, produites par les accords denses dans le registre du milieu, tissant un discours chatoyant au caractère éphémère. Mon langage pianistique cherche une fusion absolue entre attaque et geste/phrasé, si bien que les timbres qui s'éclairent rapidement, naissant de la conjonction entre les harmoniques marquées qui s'ajoutent à des groupes de notes rapides, font ressentir une tension chromatique très forte. On peut remarquer encore que certains rythmes et matériaux d'harmoniques de *l'Impromptu* ont été conçus avec l'aide de l'ordinateur, mais que la pièce est entièrement née au piano et a profité de mon expérience de pianiste.

Les deux œuvres suivantes sont dédiées aux seuls instruments à cordes et utilisent l'électronique sous la forme exclusive d'un prolongement en live des parties instrumentales. La plasticité sonore extrême du trio à cordes, l'héritage de la variation et d'une certaine liberté structurelle, ainsi qu'une nette tendance vers la polyphonie

(frottement perpétuel des trois flux sonores des trois instruments) m'ont inspiré une musique dont l'organisation interne repose sur différents types d'énergies, telle que cet effectif peut nous les fait ressentir. *String Trio* (2006) essaie d'effacer les frontières entre le geste des instruments et l'expression intérieure, entre l'espace acoustique et le temps perçu par l'auditeur. La source d'inspiration la plus immédiate pour ordonner les énergies sonores fut cependant le travail avec Lisa Randall, professeure de recherche fondamentale en physique à l'université de Harvard, et spécialiste de la physique des particules, de la cosmologie et de la théorie des cordes. Son modèle d'un univers à cinq dimensions (elle défend la thèse d'une quatrième dimension spatiale illimitée, à forte torsion, mais qui ne saurait être saisie par nos sens et instruments de mesure) m'a donné l'idée de chercher une musique qui ouvrirait au public une nouvelle dimension de l'espace psycho-acoustique. La transformation et la spatialisation des sons instrumentaux nous transporte dans des états à « haute énergie sonore », où la compréhension de l'espace-temps dans lequel nous nous situons au moment de l'exécution est à la fois enrichi et mis en question. Des rafales sonores métalliques, extraites des glissandos d'harmoniques rapides sur les cordes, se déplacent dans l'espace et fusionnent avec des sonorités tout opposées, granuleuses et percussives. Les unes se rapprochent pendant que les autres s'éloignent, produisant une distorsion de notre sens de la distance et du temps.

L'étude des nouvelles conceptions de la physique d'avant-garde, la peinture (que je pratiquais alors

que je vivais à Barcelone), la danse contemporaine et surtout la collaboration avec les instrumentistes, qui se dévouent avec un engagement exceptionnel à mes créations – comme Pierre Strauch par exemple – m'ont amené ces trois dernières années à « sculpter » un langage plus tranché, plus varié et plus polyphonique pour les cordes. C'est comme si à l'intérieur des instruments se déroulaient des scènes vivantes, où les figures d'une tragédie ou d'une comédie entreraient en action. Lors des points culminants, la fusion d'un rythme extrêmement irrégulier et de l'articulation de sons forts et stridents sur des positions d'harmoniques naturelles, des harmoniques friables et des trémolos très serrés produisent comme un effet de stroboscope acoustique. Ainsi dans le finale d'*Aube assaillie* (2004-05), œuvre pour violoncelle et électronique, composée à l'Ircam et dans le cadre d'une collaboration avec le chorégraphe français Frédéric Lescure, pour un spectacle du Jeune Ballet de Lyon. La danse et la musique se ressemblent sans nul doute en ceci qu'elles travaillent sur le temps, qu'elles lui impriment une forme. Le travail chorégraphique de Lescure m'a conduit à concevoir une musique où le frottement des différents flux temporels produit une impulsion énergétique qu'on peut à tout moment ressentir fortement et en profondeur. Nous sommes maintenus ainsi dans un état de concentration très forte, qui laisse vibrer notre oreille avec les gradations temporelles les plus subtiles. Grâce à cette attention nous pouvons identifier et stocker les signes qui forment la macro-structure de la pièce. La forme d'une composition pour la danse et sa très grande liberté, cet « espace vibrant

habité » comme le nomme Carolyn Carlson, m'a mené vers une musique qui est tissage de registres temporels très différenciés, que la danse rendra plus lisibles. Le jeu du violoncelle permet une « écoute » incomparable du mouvement, puisque la danse est en même temps complément et développement du geste de l'instrumentiste. Je voulais veiller à ce que l'oreille du public commence à « vibrer » en même temps que la perception visuelle, avec l'expérience propre d'une fluidité intérieure des danseuses et de leur plasticité corporelle.

Une des premières de pièces mon catalogue. *Abîme – Antigone IV* (2002) pour six instruments est la quatrième et dernière partie du cycle d'Antigone écrit en 2001 et 2002, et elle est dédiée à l'ensemble recherche. La tragédie de Sophocle fonctionne ici à l'arrière-plan comme cadre de référence culturel pour une série de matériaux sonores et de processus musicaux qui doivent permettre à l'auditeur, comme il a été dit plus haut, de revivre temporellement la tragédie. L'œuvre commence avec des phrases courtes et vives, interrompues progressivement par des points d'orgue de plus en plus courts. Elle contribue à créer un état de mémoire musicale qui exige impérativement une synthèse linéaire. À la fin, la pièce impose son propre déroulement temporel et qui, ordonnée par l'interaction de différents paramètres musicaux (tempi, mesures, structures rythmiques, dynamiques gestuelles) sera progressivement déformé. À partir du frottement des accélérations et ralentissements omniprésents et de la variation de la densité de l'articulation rythmique, qui s'oppose à ces modifications du temps, une courbe de plus en

plus claire se dessine. Ainsi les densités et relâchements différents, et même l'arrêt du déroulement temporel, forment l'essence même de la pièce et établissent un lien avec la tragédie de Sophocle. Cependant, la rationalisation du temps, développée en tant que « machine rythmico-temporelle » ne nous donnera pas le contrôle, par ailleurs impossible, du temps physique. Elle permet bien plutôt un développement parallèle des émotions. Ces « machines temporelles » ont été conçues pour nous mener vers des moments « abyssaux », comme celui à la fin du duo piccolo/violoncelle ou la cadence de la flûte, tous deux situés dans la section centrale. Les émotions s'y libèrent et indiquent avec violence la composante tragique de la solitude de l'existence humaine. *Abîme* tente de provoquer chez l'auditeur une espèce particulière d'expérience esthétique et culturelle : l'enrichissement du monde psychologique de tout un chacun par un processus qui relie une abstraction conceptuelle du temps « tragique » des grecs à la musique, art dont l'essence et la vie même est le temps.

Hèctor Parra

Hèctor Parra (Barcelona, 1976) ha estudiado composición con David Padrós, Brian Ferneyhough, Jonathan Harvey y Michael Jarrell en la Haute École de Musique de Ginebra. Fue seleccionado para realizar el Curso Anual de Composición del Ircam y posteriormente el Post-Curso en el CNSMD de Lyon. Ha sido alumno activo en los cursos internacionales de composición de Royaumont, Acanthes y Takefu, en Japón. En 2005 obtiene el Master en Composición de la Universidad de París VIII con las máximas cualificaciones. Ha obtenido los Premios de Honor de Composición, Piano y Armonía en el Conservatorio Superior de Barcelona.

Sus obras han sido estrenadas por el Ensemble intercontemporain, Arditti String Quartet, ensemble recherche, Orchestre Philharmonique de Liège, Orquesta Nacional de Île-de-France, musikFabrik, KNM Berlin, Algoritmo Ensemble, Ensemble Alter-nance, Holland Sinfonia. Ha recibido encargos del Estado Francés y del Ircam-Centre Pompidou en cuatro ocasiones, del Ministerio de Cultura, de la Generalitat de Catalunya así como del Festival Musica de Estrasburgo, la Academia de las Artes de Berlín, el Ensemble intercontemporain, el CDMC (Madrid), Música de Hoy, Schauspielhaus Salzburg, la Orquesta Nacional de Île-de-France, Fundación Caja Madrid/Liceo de Cámara, IVM (València) o la Sociéte Selmer (París). Su música ha sido interpretada, además, en los festivales internacionales de Lucerna, Avignon, Agora-Ircam, Royaumont, Centre Acanthes, Forum Neues Musiktheater de la Ópera de Stuttgart, Maison de la

Danse de Lyon, Novart de Bordeaux, ADK Berlin, Quincena Musical de San Sebastián, “Nous sons” de Barcelona, Traiettorie-Parma, Muziekgebouw (Ámsterdam), Philharmonie Luxembourg. En 2007 recibe el Earplay Donald Aird Memorial International Composition Prize de San Francisco (USA). Premiado por unanimidad en el “Tremplin 2005” del Ensemble intercontemporain, ha sido finalista en el concurso Gaudeamus 2005 de Ámsterdam. En 2002 le fue concedido el Premio de Composición del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música)-Colegio de España de París. Actualmente ocupa la Cátedra de Composición Electroacústica del Conservatorio Superior de Música de Aragón, es compositor invitado en el Conservatorio del Liceo de Barcelona y prepara una tesis doctoral sobre el gesto musical en la Universidad de París VIII bajo la dirección de Horacio Vaggione. Reside en París y es compositor en residencia de investigación en el Ircam.

Hèctor Parra (Barcelona, 1976) studierte am Konservatorium in Barcelona, wo er Auszeichnungen in Komposition, Klavier und Harmonielehre erhielt. Er studierte Komposition bei David Padrós, Brian Ferneyhough, Jonathan Harvey und Michael Jarrell an der Haute École de Musique in Genf. Kompositionsstudium an der l'Université de Paris VIII sowie Kurse am Ircam und CNSMD Lyon. Aufführungen unter anderem vom Ensemble intercontemporain, Arditti Quartet, ensemble recherche, musikFabrik, l'Orchestre Philharmonique de Liège, Holland Symfonia, l'Orchestre National d'Île-de-France, KNM Berlin, Ensemble Alter-

nance, Algoritmo Ensemble, Proxima Centauri. Kompositionsaufträge vom Ircam, spanischen und französischen Kulturministerium der Regierung Kataloniens, Akademie der Künste in Berlin, Ensemble intercontemporain, Klangforum Wien/Impuls, Strasbourg Festival, CDMC (Madrid), l'Orchestre National d'Île-de-France, IVM (Valencia), Musica de Hoy (X. Güell), Schauspielhaus Salzburg, Fundación Caja Madrid und der Selmer Society (Paris).

Aufführungen auch bei den wichtigen internationalen Festivals, wie Luzern, Avignon, Agora (Ircam), Royaumont, Centre Acanthes, Forum Neues Musiktheater of the Stuttgart Opera House, Maison de la Danse de Lyon, Novart de Bordeaux, ADK Berlin, Quincena Musical de San Sebastián, "Nous Sons" Barcelona, Traiettorie in Parma, Muziekgebouw Amsterdam, Philharmonie Luxembourg.

2007 erhielt Hèctor Parra den Earplay Donald Aird Memorial International Composers Prize of San Francisco. 2005 wurde er einstimmig mit dem Tremplin Prize des Ensemble Intercontemporain und war Finalist beim internationalen Gaudeamus Wettbewerb. 2002 gewann er den INAEM Preis für Komposition. Hèctor Parra ist Professor für Elektroakustische Komposition am Konservatorium in Zaragoza und Gastprofessor am Konservatorium der Oper in Barcelona. Weiters ist er forschend am Ircam tätig.

Hèctor Parra (Barcelona, 1976) studied in the Conservatorium of Barcelona, where he was awarded Prizes with Distinction in Composition, Piano and Harmony. He has studied composition with David Padros, Brian Ferneyhough and Jonathan Harvey,

as well as with Michael Jarrell at the Haute École de Musique in Geneva. Master in Composition in the Paris-VIII University, Annual Cursus on Composition at IRCAM and Post-Cursus in the CNS-MD Lyon. The Ensemble intercontemporain, the Arditti Quartet, ensemble recherche, musikFabrik, the Philharmonic Orchestra of Liège, Holland Symfonia, National Orchestra of Ile-de-France, KNM Berlin, Ensemble Alternance, Algoritmo Ensemble, Proxima Centauri, have premiered his work. He has received commissions from the French State, from the IRCAM-Centre Pompidou in four occasions, from the Spanish Ministry of culture, from the Government of Catalonia and from institutions such as Berlin Academy of Arts, Ensemble intercontemporain, Klangforum Wien/Impuls, ADK-Berlin, Strasbourg Festival, CDMC (Madrid), National Orchestra of Ile-de-France, IVM (Valencia), Musica de Hoy (X. Güell)-Schauspielhaus Salzburg, Fundación Caja Madrid and the Selmer Society (Paris). His music has been also played at the international festivals of Lucerne, Avignon, Agora-Ircam, Royaumont, Centre Acanthes, Forum Neues Musiktheater of the Stuttgart Opera House, Maison de la Danse de Lyon, Novart de Bordeaux, ADK Berlin, Quincena Musical de San Sebastián, "Nous Sons" Barcelona, Traiettorie-Parma, Muziekgebouw (Amsterdam), Philharmonie Luxembourg. In 2007 he has been awarded the Earplay Donald Aird Memorial International Composition Prize of San Francisco (USA). In 2005 he was unanimously awarded the "Tremplin Prize" given by the Ensemble intercontemporain and was finalist in the International Gaudeamus Competition. In 2002 he won the "INAEM Prize for

Musical Composition” (The National Institute for Performing Arts and Music of Spain). Tritó (Barcelona) publishes his music. Currently, he is Professor of Electro-Acoustic Composition at the Conservatorium of Zaragoza, invited professor at the Conservatorium of the Barcelona Opera House (El Liceu) and composer in research at IRCAM in Paris.

Né à Barcelone en 1976, il suit des études au Conservatoire Supérieur de Barcelone et obtient le Prix d'Honneur en Composition, Piano et Harmonie. Sélectionné par le comité de lecture de l'Ircam, il réalise le Cours de Composition et d'Informatique Musicale 2002-03 et la résidence post-cursus 2004-05 au CNSMD Lyon. Il a étudié la composition avec David Padrós et il a réalisé un post-grade en Composition à la Haute École de Musique de Genève avec Michael Jarrell ainsi qu'une résidence de création à l'Académie des Arts de Berlin. Participe activement à de nombreuses formations internationales à la composition, dont Royaumont, Centre Acanthes et Takefu au Japon, où il reçoit les enseignements de Brian Ferneyhough, Jonathan Harvey, Philippe Leroux, Philippe Manoury, Mikhail Malt, Brice Pauset... Actuellement, il réalise une Thèse Doctorale sur les interrelations entre geste musical et rythme visuel à l'Université de Paris VIII, sous la direction d'Horacio Vaggione.

On retrouve ses pièces au programme des festivals internationaux de Lucerne, Avignon, Agora-Ircam, Royaumont, Centre Acanthes, Forum Neues Musiktheater de l'Opéra de Stuttgart, Maison de la Danse de Lyon, Novart de Bordeaux, ADK Berlin,

Quincena Musical de San Sebastián, “Nous Sons” de Barcelone, Traiettorie-Parma, Muziekgebouw (Amsterdam), Philharmonie Luxembourg... Ses œuvres sont créées, entre autres, par l'Ensemble intercontemporain, l'Arditti Quartet, l'ensemble recherche, l'Ensemble musikFabrik, Holland Symfonia, l'Orchestre Philharmonique de Liège, l'Orchestre National d'Île-de-France, KNM Berlin, l'Ensemble Algoritmo, l'Ensemble Alternance, Proxima Centauri... Il a reçu des commandes de l'État Français, de l'Ircam (en quatre occasions), du Festival Musica de Strasbourg, de l'Ensemble Intercontemporain, de l'Académie des Arts de Berlin, de l'Orchestre National d'Île-de-France, du Ministère de la Culture de l'Espagne, du CNSMD de Lyon, du Gouvernement Catalan, de Musica de Hoy (X. Güell) & Schauspielhaus Salzburg, de Fundación Caja Madrid, de la Société H. Selmer (Paris)...

En 2007 il reçoit le Earplay Donald Aird Memorial International Composition Prize of San Francisco (USA). En 2005 il reçoit à l'unanimité le prix du comité de lecture „Tremplin“ de l'Ircam et de l'Ensemble intercontemporain et il a été finaliste au concours international de composition Gaudemus d'Amsterdam. En 2002 il reçoit le Prix de Composition de l'INAEM (Institut National d'Espagne des Arts Scéniques et de la Musique)-Collège d'Espagne de Paris. Ses œuvres sont publiées par Editorial Tritó (Barcelone). Il est actuellement Professeur de Composition Electroacoustique au Conservatoire Supérieur de Musique de Saragosse (Espagne), professeur invité au Conservatoire du Liceu (Opéra de Barcelone) et compositeur en recherche à l'Ircam.

ensemble recherche



El ensemble recherche es una de las agrupaciones más destacadas de la música contemporánea. Con más de cuatrocientos estrenos desde su fundación en 1985, el conjunto ha contribuido de manera singular al desarrollo de la música contemporánea de cámara y ensamble. Desde que la agrupación de nueve solistas ha encontrado su propia identidad dramática, desempeña un papel clave en el panorama de la música internacional. Fuera de su amplia actividad concertística, el ensemble recherche participa en proyectos de ópera, realiza producciones para la radio y el cine, da cursos para instrumentalistas y compositores y ofrece a músicos jóvenes la oportunidad de ser testigos de sus ensayos.

El repertorio comienza con los compositores clásicos de finales del siglo diecinueve y abarca, en

tre otros estilos, desde el impresionismo francés, la Segunda Escuela de Viena y los expresionistas hasta la Escuela de Darmstadt, desde el espectralismo francés hasta los experimentos vanguardistas del arte contemporáneo. El ensemble recherche también se dedica a la música anterior a 1700 desde un enfoque contemporáneo.

Unos 50 CDs grabados dan testimonio de la amplia gama estilística del repertorio.

El ensemble recherche organiza conjuntamente con la Freiburger Barockorchester la Ensemble-Akademie de Friburgo, un foro para perfeccionar a músicos profesionales en tocar en conjunto música antigua y contemporánea, así como para el encuentro entre ambos mundos musicales. Los integrantes del ensemble recherche ofrecen cursos en Conservatorios de música y enseñan en el famoso Festival de Darmstadt (cursos internacionales de verano).

El ensemble recherche se organiza por su propia cuenta y presenta su propia serie de conciertos en su base en Friburgo.

Das ensemble recherche ist eines der profiliertesten Ensembles für neue Musik. Mit über vierhundertfünfzig Uraufführungen seit der Gründung 1985 hat das Ensemble die Entwicklung der

zeitgenössischen Kammer- und Ensemblesmusik maßgeblich mitgestaltet. Das neunköpfige Solistenensemble hat mit seiner eigenen dramaturgischen Linie einen festen Platz im internationalen Musikleben gefunden. Neben seiner ausgedehnten Konzerttätigkeit wirkt das ensemble recherche bei Musiktheaterprojekten mit, produziert für Hörfunk und Film, gibt Kurse für Instrumentalisten und Komponisten und bietet dem musikalischen Nachwuchs Einblick in seine Probenarbeit.

Das Repertoire beginnt bei den Klassikern des ausgehenden 19. Jahrhunderts, reicht u.a. vom französischen Impressionismus über die Zweite Wiener Schule und die Expressionisten bis zur Darmstädter Schule, dem französischen Spektralismus bis zu avantgardistischen Experimenten der Gegenwartskunst. Ein weiteres Interesse des ensemble recherche gilt der zeitgenössischen Sicht auf die Musik vor 1700.

Von der enormen Bandbreite des Repertoires zeugen über 50 CDs.

Das ensemble recherche veranstaltet zusammen mit dem Freiburger Barockorchester die jährlich stattfindende Ensemble-Akademie Freiburg, die ein Forum für die Weiterbildung professioneller Musiker im Ensemblespiel in Alter und neuer Musik und für die Begegnung beider Musikbereiche bildet. Die Musiker des ensemble recherche geben Kurse an Musikhochschulen und unterrichten bei den renommierten Internationalen Ferienkursen in Darmstadt.

Das ensemble recherche organisiert sich in Eigenregie und hat eine eigene Konzertreihe an seinem Standort in Freiburg.

The ensemble recherche is one of the most distinguished ensembles for contemporary music. Since it was founded in 1985, it has given more than four hundred first performances and thus decisively promoted the development of contemporary chamber and ensemble music.

This nine-member soloist ensemble has gained a firm position on the international music scene through its own dramaturgical policy. In addition to its extensive concert programme, the ensemble recherche takes part in music theatre projects, radio broadcasts and film productions, gives courses for instrumentalists and composers and offers up-and-coming musicians insight into its rehearsal work.

Its repertoire starts with the late 19th century classics and extends from French Impressionism to the Second Viennese School and the Expressionists to the Darmstadt School, French Spectralism and the avant-garde experiments in contemporary music. A further field of interest of the ensemble recherche is a contemporary view of music prior to 1700.

Almost 50 CDs testify to the enormous scope of this repertoire.

Together with the Freiburger Barockorchester, the ensemble recherche organises the annual Ensemble Akademie Freiburg, a forum for training professional musicians in ensemble playing in early and contemporary music and for encounters between both areas of music. The musicians in the ensemble recherche give courses at music academies and teach at the prestigious International Summer Course for New Music in Darmstadt. The ensemble recherche is self-managed and organises its

own concert series in its home town of Freiburg.

Depuis sa création en 1985, l'ensemble recherche s'est imposé comme un ensemble de premier plan dans le domaine de la musique nouvelle. Avec plus de 400 créations à son actif, il a contribué de façon déterminante au développement du répertoire contemporain de musique de chambre et d'ensemble.

L'ensemble, composé de neuf solistes, s'est acquis par l'originalité de sa programmation une place solide sur la scène internationale. Parallèlement à une large activité de concerts, il produit pour la radio et le film, participe à des projets de théâtre musical, dispense des cours pour instrumentistes et compositeurs et permet à la jeune génération une approche de son travail par l'accès libre à certaines répétitions.

Son répertoire s'étend de la fin du XIXème aux expériences les plus radicales de l'avant-garde en passant par les impressionnistes français, l'école de Vienne et l'expressionnisme, l'école de Darmstadt ou le spectralisme. Un regard contemporain porté sur la période antérieure à 1700 constitue un autre centre d'intérêt de l'ensemble. Plus de 50 Cds témoignent de l'étendue de son répertoire.

Conjointement à l'ensemble baroque de Fribourg, l'ensemble recherche organise chaque année une académie d'été à l'intention des musiciens professionnels, forum où se rencontrent musiques ancienne et nouvelle. Les musiciens de l'ensemble enseignent dans les Musikhochschule et dispensent des cours dans le cadre du prestigieux festival de Darmstadt.

L'ensemble est autogéré et a sa propre série de concerts à Fribourg.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter www.kairos-music.com / All artist biographies at www.kairos-music.com
/ Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante :
www.kairos-music.com

*Deutsche Übersetzung: Monika Kalitzke
English translation: John Winbigler
Traduction française : Martin Kaltenecker*

JOSÉ M. SÁNCHEZ-VERDÚ

Alqibla
 La rosa y el ruiseñor
 Elogio del horizonte
 Ahmar-aswad
 Paisajes del placer y de la culpa

0012782KAI**MAURICIO SOTELO**

Wall of Light -
 Music for Sean Scully

musikFabrik
 Stefan Asbury · Brad Luman

0012832KAI**GÉRARD GRISEY**

Les Chants de l'Amour

Ensemble S
 WDR Sonfonieorchester Köln
 Emilio Pomárico
 SCHOLA HEIDELBERG
 Walter Nußbaum

0012752KAI**BRUNO MANTOVANI**

Le Sette Chiese

IRCAM
 Ensemble intercontemporain
 Susanna Mälkki

0012722KAI SIRÈNES**LUCA FRANCESCONI**

Etymo

IRCAM
 Ensemble intercontemporain
 Susanna Mälkki

0012712KAI SIRÈNES**HELMUT LACHENMANN**

Grido
 Reigen seliger Geister
 Gran Torso

Arditti String Quartet

0012662KAI**OLGA NEUWIRTH**

Lost Highway

Klangforum Wien
 Johannes Kalitzke

0012542KAI**LUIGI NONO**

No hay caminos...
 Hay que caminar...
 Caminantes...Ayacucho

Solistenchor Freiburg
 WDR Rundfunkchor Köln
 WDR Sinfonieorchester Köln

0012512KAI**REBECCA SAUNDERS**

QUARTET
 Into the Blue
 Moll'y Song 3 - shades of crimson
 dichroic seventeen

musikFabrik
 Stefan Asbury

0012182KAI