



**HAL**  
open science

# Vermischte Bemerkungen zum Denken und zur Musik von Pascale Criton

Caroline Delume, Makis Solomos

► **To cite this version:**

Caroline Delume, Makis Solomos. Vermischte Bemerkungen zum Denken und zur Musik von Pascale Criton. Musik und ästhetik, 2002. hal-02055234

**HAL Id: hal-02055234**

**<https://hal.science/hal-02055234>**

Submitted on 3 Mar 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

<TB>Vermischte Bemerkungen zum Denken und zur Musik von Pascale Criton<TE>  
<NB>Caroline Delume und Makis Solomos<NE>  
*Musik und Ästhetik* n°22, Stuttgart, 2002, p. 52-68

Pascale Criton hat unter den französischen Komponisten<sup>1</sup> ihrer Generation einen besonderen und originellen Weg eingeschlagen. 1954 in Paris geboren, hat sie Komposition bei Ivan Wyschnegradsky und Jean-Etienne Marie, zwei Pionieren der Mikrotonalität, sowie bei Michel Puig und Gérard Grisey studiert. Ihre Kompositionen sind in erster Linie für den Gebrauch von Mikrointervallen bekannt, von Viertel- bis Sechzehnteltönen, die auf gewöhnlichen oder scordatierten Instrumenten (das Klavier von Carrillo, Gitarre und mikrotonale Violine aus jener Zeit) ausgeführt werden können. Ihre Werke begnügen sich freilich nicht mit dieser immerhin beträchtlichen Innovation. Zahlreiche Aspekte ziehen das Interesse des Hörers, des Analytikers und des Ästhetikers auf sich. Darunter möchte man vor allem den Charakter des eminent *sensible*<sup>2</sup> ihrer Musik anführen, die immer wieder von neuem, um ihren eigenen Begriff aufzunehmen, "Räume des *sensible*" ins Werk setzt.<sup>3</sup>

Dieser Aufsatz ist das Ergebnis sich überkreuzender Reflexionen einer Gitarristen und eines Musikwissenschaftlers. Es schienen ihnen einige Bemerkungen zum Denken und zur Musik von Pascale Criton wichtig, nicht nur weil sie von deren Bedeutung überzeugt sind, sondern auch weil sie sich ihr nahe fühlen.<sup>4</sup> Wir beginnen mit kurzen Hinweisen zu den charakteristischen Aspekten ihres Denkens, vor allem zur der Frage nach dem *sensible*. Es folgen, mit Partiturauszügen, einige analytische Bemerkungen zur ihrer Musik, die, vermöge einer präzisen und detaillierten Konstruktionsarbeit, auf eben dieses *sensible* gerichtet ist.

<ZB>"Räume des *sensible*"<ZE>

Man sagt, daß sich die Komponistengenerationen, die auf die Gründer der zeitgenössischen Musik (Stockhausen, Xenakis, Boulez, usw) folgten -- ohne Zweifel, um sich von ihnen abzusetzen --, auf die Produktion musikalischer Werke konzentrieren und dabei die Theoriearbeit preisgeben. Pascale Criton bildet, vielleicht weil sie sich mit Philosophen (vor allem Gilles Deleuze) beschäftigte, eine brillante Ausnahme. In der Tat arbeitet die Komponistin gleichermaßen auch als Theoretikerin und Musikwissenschaftlerin. "Denkerin" wäre das richtige Wort. Sie hat kürzlich eine

---

<sup>1</sup> In Frankreich findet eine Debatte statt, die auf andere Länder lächerlich wirken könnte: Sagt man Komponist (*compositeur*) oder Komponistin (*compositrice*)? Die Antwort ist nicht leicht. "Komponistin" wählen zeugt von Feminismus, man geht aber das Risiko ein, den Feminismus auf den Rang des Exotischen herunterzubringen. Sagen wir: "Pascale Criton zählt zu den wichtigsten französischen Komponistinnen", so könnte man meinen, wir bezögen uns nur auf weibliche Komponisten. Daher bleiben wir bei "Komponist".

<sup>2</sup> Anm. d. Übers.: Das französische Wort "sensible" hat ein breites Bedeutungsspektrum, das "sinnlich wahrnehmbar", "empfindungsfähig", "fühlbar", "feinführend" und "für Eindrücke empfänglich" umfaßt. Wir belassen es auf französisch.

<sup>3</sup> Das ist der Titel eines ihrer Aufsätze: *Espaces sensibles*, in: *L'espace: Musique/Philosophie*, textes réunis et présentés par Jean-Marc Chouvel et Makis Solomos, Paris, l'Harmattan, 1998, S. 129-140.

<sup>4</sup> Noch gibt es wenige Arbeiten zur Musik von Pascale Criton. Eine erste Sammlung von Schriften findet sich in *Pascale Criton. Les univers microtempérés* (= A la ligne, n° 1), Paris (Ensemble 2°2<sup>m</sup>) 1999, mit Beiträgen von Davis Herschel, Omer Corlaix, Makis Solomos, Roman Brotbeck, Carmen Pardo-Salgado, Jean-Claude Polack und Pascale Criton. Der vorliegende Aufsatz übernimmt einige Teile des Aufsatzes von Solomos.

Doktorarbeit vorgelegt<sup>5</sup> und zahlreiche wichtige Aufsätze herausgegeben<sup>6</sup> -- Zeugnisse eines originellen, fruchtbaren und gegenwartsbezogenen Denkens.

Es ist in einem kürzeren Artikel nicht möglich, dieses Denken und seine vielfältigen Aspekte ausführlich zu besprechen. Wir begnügen uns daher damit, die "Erfahrung des *sensible*" zu unterstreichen, d.h. die Erfahrung einer Musik, die auf die Wahrnehmung ausgerichtet ist. So beginnt der Aufsatz *La perception vive* mit einem Deleuze-Zitat ("Il n'y a guère d'histoire que de la perception" **peut-être faudrait-il traduire cette phrase ?**) und fährt entsprechend fort:

<PB>"Ist die Wahrnehmung gegeben, oder können wir sie erweitern, aus ihr ein Projekt machen, mit ihr experimentieren...? Falls Wahrnehmen als ein offenes Feld betrachtet werden kann, das in der Fiber der Dispositionen und je nach Blickwinkel modifiziert wird, dann sind wir dabei, eine fast unbegrenzte Diversität von Oberflächen hörbar zu machen, die *sensible* sind. ... Bewohnen wir wirklich -- und in vollem Umfang -- diese Welt, oder sind wir an ihre Grenze getrieben und gestrandet, aufgesaugt und dahingerafft irgendwo an den Krümmungen einer endlosen Peripherie, ohne daß wir gegenseitig uns genau das zu sagen verstünden, was wir können, und das, was wir erwarten? Diese scheinbar pessimistische Bemerkung kommt aber von einer Reflexion auf den Wunsch und die Dringlichkeit, sich die Räume des *sensible* wieder anzueignen, sie als ein Projekt zu denken und zu verwirklichen. Angesichts dieses Gefühls von Irrealität ist es mir wichtig geworden, den Gehalt der Musik auf die Affekte und die Erfahrung des *sensible* zu rezentrieren."<sup>7</sup><PE>

Aus dieser Feststellung (das "Gefühl von Irrealität" ist vielleicht ein Synonym für Unsensibilität) und aus dieser Frage ("Wie kann man eine neue Art des Hörens erfinden?") spricht ein doppelter Wunsch: sich auf das *sensible* zu konzentrieren und zu versuchen, dessen Inhalt zu redefinieren und zu erweitern. Die Musik wird somit als ein Erfahrungsfeld der Unbegrenztheit unserer Wahrnehmungen begriffen, die sie uns zu erproben erlaubt, indem sie -- beinahe -- hörbar gemacht werden.

Wie kann man den Inhalt der Wahrnehmung erneuern, wie kann man sie von ihrer Zwangsjacke befreien? Indem man sich auf die Arbeit der Konstruktion besinnt, indem man die Wahrnehmungen komponiert. Durch die Konstruktion schenken wir der Idee Gehör, die uns zu bedenken gibt, daß die Wahrnehmungen, nur weil sie an unseren unhintergehbaren Körper gebunden sind, keinesfalls ein *factum brutum* und erfaßbar sind. Es ist diese Erfaßbarkeit, die zu Erschöpfung und Unsensibilität führt und deren allerletztes Überbleibsel eine heruntergekommene Wahrnehmung ist: die der Irrealität. Diese Überlegung setzt somit ein nicht-erfaßbares musikalisches Werk voraus, in dem sich alles ständig transformiert und im Werden begriffen ist. Der Begriff des *sensible* trifft sich hier mit der Idee der "Wahrnehmbarkeit anfänglicher Ursachen" aus den Chaostheorien (der Flügelschlag eines Schmetterlings kann im Prinzip eine Sintflut verursachen), einer Idee, auf die en passant Pascale Criton in einem anderen Text hinweist.<sup>8</sup>

Die Musik ist somit mit der Vorstellung eines nicht-erfaßbaren Körpers verbunden, der mit den Worten Critons so beschrieben wird: "Komponieren,

---

<sup>5</sup> *Total chromatique et continuums sonores, une problématique de la musique du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de François Decarsin, Université de Provence (Oktober 1999).

<sup>6</sup> Unter anderem: *Wyschnegradsky, théoricien et philosophe*, préface à Ivan Wyschnegradsky, in: *La loi de la pansonorité*, Genève, Contrechamps, 1996; *La perception vive*, in: *Doce notas preliminares* n°1, Madrid, 1997, S. 166-170; *Espaces sensibles* (Anm. 3); *Continuum sonore et schèmes de structuration*, in: *Musique, rationalité, langage. L'harmonie: du monde au matériau* (= *Cahiers de philosophie du langage* n° 3, numéro sous la direction d'Antonia Soulez), Paris, l'Harmattan, 1998, S. 73-88; *Affects et mobilité dans la musique*, in: *Chimères* n° 39, 2000, S. 21-30.

<sup>7</sup> Criton, *La perception vive*, in: a. a. O., S., 166.

<sup>8</sup> Vgl. Criton, *Espaces sensibles* (Anm. 3), S. 136.

Dekomponieren und Rekomponieren der Klangkörper, die Elemente selber atmen lassen -- einen Klang, ein Intervall, eine vertikale oder horizontale Verbindung, einen Schwellenwert: das Element oder der Körper ist nicht mehr einfach gegeben, fixiert ein für allemal, sondern ist wie eine Multiplizität, ein Potential des *sensible*. Es tritt im Physischen mit dem Empfindungsvermögen zusammen."<sup>9</sup> Der relativ jungen Idee, daß die "Logik des Lebendigen ein Werden und nicht stabil und vereinfachbar ist" (wie es für das mechanistische Denken war), korrespondiert somit eine Musik, "die zum Multiplen, zur Interaktivität, zur Komplexität der Bewegung und zur dynamischen Formation der Ereignisse führt."<sup>10</sup> Die organozistische Erklärung von Musik (und vielleicht ihre Komposition), die man auf die deutschen Theoretiker am Beginn des 19. Jahrhunderts (und vielleicht auf Komponisten wie Beethoven) beziehen kann, nimmt hier, unter dem Impuls der Weltsicht der modernen Wissenschaft, eine neue Form an. Die Musik wird von neuem als ein Körper aufgefaßt, aber nicht mechanisch oder indem man sie mit den angeblichen kleinsten Einheiten gleichsetzt, sondern man interessiert sich für die unerwarteten Veränderungen.

Dieser neue musikalische "Körper", charakterisiert durch Instabilität, durch sehr kontinuierliche Übergänge von einem Zustand zu einem anderen, nimmt die moderne (musikalische) Idee des Kontinuums in Anspruch: Pascale Criton hat sich lange mit der Arbeit von Ivan Wyschnegradsky beschäftigt, einem Komponisten, dessen Werke heute wenig gespielt sind, der aber der gründlichste Theoretiker des musikalischen Kontinuums war.<sup>11</sup> Gegen alle musikalische Tradition, die das Kontinuum möglichst entfernt versteckte, um sich ganz der Kombinatorik diskreter Einheiten (Tonhöhen und Rhythmen) hingeben zu können, geht es nun darum, es bloßzulegen.

Ort und Zeit des Kontinuums ist, in musikalischen Termini, der Klang selbst (der als ein zu konstruierender Raum aufgefaßt wird), weil auf dieser Ebene die sehr feinen Transformationen hervortreten und die hörbar werdenden Wahrnehmungen nicht-erfaßbar und unbegrenzt sind. "Wenn der kompositorische Plan früher von den fixierten Noten (Tonhöhen) und den Regeln eines vorab gesetzten Systems abhing, dann geht er heute weiter zu den Quellen der Klangproduktion", schreibt Pascale Criton.<sup>12</sup> Apropos Klang als ein zu konstruierender Raum: man darf die Metapher eines musikalischen Körpers nicht wörtlich nehmen, weil man sonst den Klang als eine natürliche Gegebenheit betrachtete, ohne jede Möglichkeit von Konstruktionsarbeit, und hinter mechanistisches Empfinden oder gar Pawlowsche Reflexe zurückfiel. "Das Niveau der Organisation der Komposition [an den "Quellen der Klangproduktion" befindlich] steckt wie in einem unbegrenzten Plan des Intelligiblen (für die Sensibilisierung) und des Möglichen (um hörbar zu werden), einem Plan, der jeden Akteur durch seine >Machart< und seine Technik mit einem an Relationen und Klangstrukturierungen unbegrenzten Kontinuum, mit einem absoluten Potential akustischer Phänomene verbindet", fügt sie im selben Text hinzu.<sup>13</sup> Des weiteren präzisiert sie: "Der Komponist wird ein >Konstrukteur<."<sup>14</sup> Man sieht sich einer Vorstellung von Musik gegenüber, die nach dem Prinzip einer "Klangkarte"<sup>15</sup> konzipiert ist, d. h. wie ein Netz sehr feiner, im Werden befindlicher Verhältnisse.

---

<sup>9</sup> Criton, *La perception vive* (Anm. 7), S. 167.

<sup>10</sup> Criton, *Espaces sensible* (Anm. 3), S. 130.

<sup>11</sup> Vgl. Wyschnegradsky, *La loi de la pansonorité* (Anm. 6).

<sup>12</sup> Criton, *Espaces sensibles* (Anm. 3), S. 134.

<sup>13</sup> A. a. O., S. 135.

<sup>14</sup> Criton, *Continuum sonore et schèmes de structuration* (Anm. 6), S. 75.

<sup>15</sup> A. a. O., S. 74.

Der musikalische "Körper" verliert dadurch seine Undurchsichtigkeit. Die Konstruktion, die er durchläuft, kann das *sensible*, die Wahrnehmungen des richtigen Körpers, wecken (auch diese werden als ein Gewebe von Verhältnissen begriffen). Zitieren wir nochmals Pascale Criton:

<PB>"Um den Weg der lebendigen Wahrnehmungen zu bahnen und die Zustände in der Variabilität des *sensible* umzusetzen, vermischen sich zwei Niveaus: Ein logischer Plan verbindet sich mit einem Plan für die Wahrnehmung. Es ist notwendig, daß eine Strategie der Organisation mit einem existentielleren Plan zusammenkommt, dessen Spannung das Einfangen einer Wahrnehmung in all ihrer Dringlichkeit und Spannweite ist. ... Auf der anderen Seite ist es nötig, eine Klangkartographie für die Entwicklungen der Umfelder, der Funktionen, der Variablen zu erstellen, die auch die Art und Weise umfaßt, ein Netz des *sensible* zu erzielen, in dem bestimmte Intensitätstypen Gestalt annehmen können. Diese beiden Niveaus interagieren unaufhörlich, sie beeinflussen und bestimmen sich gegenseitig ständig: Jedes von ihnen hat seinen Anteil am Gehalt und am Ausdruck."<sup>16</sup><PE>

<ZB>Analytische Bemerkungen<ZE>

Zunächst einige Worte, um Critons Interesse an den "Räumen des *sensible*" und an dem zu unterstreichen, was mit dieser Kategorie und dem Vermögen zu einem permanenten Werden verbunden ist. Es bedürfte eines eigenen Aufsatzes, wollte man zeigen, wie ihre Werke diese Räume bilden. Um möglichst genau zu sein, konzentrieren wir uns im folgenden auf analytische Bemerkungen. Sie führen zur Gruppe der Werke, die während der zweiten Hälfte der 1990er Jahre komponiert wurden und deren Charakteristik darin besteht, daß sie ohne Klavier auskommen, also dasjenige Instrument, auf das die sechzehnteltönige Stimmung früher privilegiert war (nämlich beim Klavier von Julián Carrillo). Es handelt sich um Werke hauptsächlich mit -- gestrichenen oder gezupften -- Saiteninstrumenten, im besonderen mit Gitarre solo oder im Ensemble:

*La ritournelle et le galop* (1996) für in Sechzehnteltönen gestimmte Gitarre;

*Entre-deux, l'éternité* (1996) für keltische Harfe und Gitarre variabler Stimmung und Digitalträger;

*Territoires imperceptibles* (1997) für Baßflöte, Gitarre (gleiche Stimmung wie in *La ritournelle et le galop*) und Violoncello;

*Le passage des heures* (1998/99) für Sopran, Violine, Violoncello und Akkordeon. (Der Geiger hat ein zweites Instrument mit vier im Abstand von Sechzehnteltönen gestimmten D-Saiten.<sup>17</sup>)

Unsere Bemerkungen beziehen sich auf den Begriff des Kontinuums, auf die Suche nach Lösungen für die Kontinuität und für die Effekte des Schwellenwerts, die sich daraus ergeben.

<ZB>Kontinuum<ZE> **est-possible d'employer le puriel *continuum*s? (Kontinua?)**

Die Suche nach Lösungen für Kontinuität führt in erster Linie zum häufigen Gebrauch von Mikrointervallen.<sup>18</sup> Der Tonhöhenraum wird zum Objekt eines Experiments, das die sich durch ultrachromatische oder kontinuierliche Versetzungen ergebenden Mikrovarianten erforscht. Die Schreibweise führt direkt einen Wandel der

---

<sup>16</sup> Pascale Criton, *La perception vive* (Anm. 6), S. 167 f.

<sup>17</sup> Die Werke von Criton sind erschienen im Verlag Éditions Jobert.

<sup>18</sup> Folgende Werke seien erwähnt: Sechszehnteltonklavier in *Mémoires* (1982), *Déclinaison à l'ombre des choses familières* (1985, mit Tonband), *La forme incontournée* (1985, mit >klassischem< Klavier), *L'étendue inclinée* (1985, mit Sopran, Flöte, Klarinette, Violine und Violoncello), *Bifurcations* (1994, mit Violoncello und >klassischem< Klavier; es existiert auch eine Fassung mit zusätzlichem Tonband); unregelmäßig in Vierteltönen gestimmtes Klavier in *Thymes* (1987-88, mit Elektronik).

Instrumentenpraxis herbei, die bis zur Notwendigkeit eines spezifischen Instrumentenbaus reicht. Das ist besonders der Fall bei der Gitarre in *La ritournelle et le galop* und in *Territoires imperceptibles*. Das erste, was dort auffällt, sind die Bünde, die das Griffbrett in Viertel- und nicht in Halbtöne unterteilen. Sodann wird sechsmal die gleiche Saite (das tiefe E) aufgespannt: die ersten vier stehen im Abstand von Sechzehnteltönen, die beiden anderen verdoppeln die Stimmung der beiden mittleren Saiten. Wer darauf spielt, muß gegen seine Gewohnheit die Partitur in Tabulaturform lesen, das obere Notensystem zeigt die Fingerpositionen, das untere die tatsächlichen Tonhöhen. Diese Gitarrenstimmung erzeugt einen unerwarteten und exquisiten Eindruck: von den Farbveränderungen (zwei Flageolettöne, so reichhaltig wie eben bei der tiefen Gitarrensaite, erzeugen durch ihre Sechzehnteltonabweichung einen wesentlichen Timbreunterschied) bis zu den Variationen der Tonhöhen ist der Schritt winzig. Pascale Criton spricht über den Effekt dieser Gitarre im Zusammenhang mit *Territoires imperceptibles*:

<PB>"In *Territoires imperceptibles* habe ich versucht, eine Wahrnehmung der Transformation und der Mobilität hervorzurufen und die Variationen des Materials und der Energien bis an die Schwelle der Wahrnehmbarkeit zu führen. Die drei Soloinstrumente bewegen sich in einem tiefen Register und durchkreuzen sich in einer Zone gegenseitiger Einflüsse, in welcher die Harmonie, die Dynamik und die Timbres ununterscheidbar werden und sich zu reiner Geschwindigkeit und reinem Material hin bewegen. Diese Ununterscheidbarkeit wird durch die Spielweisen und vor allem die sehr besondere *sensibilité* der in Sechzehnteltönen gestimmten Gitarre hervorgerufen. Diese Stimmung bildet die Verhältnisse zwischen den Instrumenten um: Es kommt zu zeitlichen Modifikationen der Resonanzen, zur Maskierung des Timbre, zu nichtwahrnehmbaren Übergängen zwischen geräuschhaftem und verhülltem Ton. Das führt zu einer Energie, welche die Wahrnehmung der >Quelle< in der Kreuzung der Texturen, Farben und Charaktere verändert. Das mikrotemperierte Universum erlaubt es mir, die Perzeption über die Gewohnheiten hinauszuführen, in die winzigen Veränderungen von Zeit und Bewegung einzudringen und die Wahrnehmungen der Wandlungen auszudrücken."<sup>19</sup><PE>

Die Variabilität der Tonhöhen arbeitet auch mit instrumentalen Gesten wie Glissando, Vibrato, Bisbigliando oder ultrachromatischen Verschiebungen (so bei der arpeggierten Sechzehnteltongitarre). Während Instrumente mit kontinuierlich gegriffenen Saiten lückenlose Glissandi erlauben, ist ein reelles Kontinuum auf der Gitarre nur mit dem sogenannten Bottleneck möglich, einem Metallrohr, das auf den Saiten hin- und herrutscht und dadurch die Aufteilung in Bünde aufhebt.

Bsp. 1

In *Entre-deux, l'éternité* ist die zunehmende Akkordveränderung der Gitarre durch einen Wirbeldreher auf der linken Seite des Gitarristen besonders subtil (Bsp. 1). Das Gleiten der Tonhöhe der vier sukzessiv verstimmten Saiten kann nicht in einer linearen Weise wahrgenommen werden, es ist vielmehr Ergebnis einer regulären Positionsverschiebung der arpeggierten Akkorde, die sich dadurch kontinuierlich verändern. Die beweglichen Saiten innerhalb des Arpeggios werden zirkulär angerissen, und die Verschiebung ruft einen Eindruck ähnlich dem Schwindel hervor.

Die Kontinua, von den Gesten ins Werk gesetzt, manifestieren sich häufig durch Zeitdehnung, so bei jenem langsam verstimmten Gitarrenakkord, für dessen Intensivierung ausreichend Zeit nötig ist, wobei die kontinuierliche und sehr langsame Veränderung der Tonhöhe, die dem Glissando nahekommt, eher als ein feines Gleiten beschrieben werden müßte. Bsp. 2 aus *Territoires imperceptibles* (Ziffer J) illustriert

---

<sup>19</sup> Text zu *Territoires imperceptibles*, ausgestrahlt in Radio France am 21. März 1998 anlässlich der Uraufführung des Werks.

bestens diese Situation: von einem Unisono aus (*g*) beginnen drei Instrumente innerhalb von 32 Sekunden zu *f* (und darauf bis *e*) zu glissandieren. Daß die Verschiebung langsam ist, ist genauso wichtig wie die feine Unterteilung der Oktave. *La ritournelle et le galop* (System 6) zeigt ein kontinuierliches Arpeggio in Sechzehnteltönen: Der Gitarrist durchläuft einen Ganzton und drei Sechzehnteltöne in zwanzig Sekunden (Bsp. 3).

Bsp. 2

Bsp. 3

Diese winzigen Variationen affizieren natürlich auch die anderen Dimensionen: die Lautstärke, die Spielweise, die >Körnung< etc., wie man in Bsp. 2 (*Territoires imperceptibles*) sehen konnte: lange Crescendos und Diminuendos (asynchron zwischen den drei Instrumenten im zweiten 10/4-Takt, den Eindruck einer durchgehörten Einheit bietend), Variationen des Cellobogendrucks (im zweiten 10/4-Takt: "sans pression" bis "accentuer dans le son" **peut-on donner aussi une traduction?**) und feine Veränderungen der Geschwindigkeit des Rasgueados auf der Gitarre (im zweiten 10/4-Takt).

Was die unbegrenzte Variabilität der >Körnung< betrifft, so ist an die minutiöse Einstellung zu denken, die Pascale Criton von ihren Instrumentalisten genauso erwartet wie eine sorgfältige Tongebung. Vom Gitarristen verlangt sie sogar Rasgueados (gegebenenfalls mit Fingerangaben) variabler Geschwindigkeit, Arpeggios aller Typen, überhängende Triller der linken Hand allein (die Saite wird nicht mehr von der rechten Hand erneut aktiviert) -- diese spezifisch gitarristische Technik wird in *Territoires imperceptibles* gelegentlich auch für das Violoncello vorgeschrieben. Selten sind die Stellen, wo eine Saite ohne >Nachbearbeitung< erklingt. Ja, *La ritournelle et le galop* beginnt mit resonierenden Akkorden (als gälte es, die Stimmung des Instruments auszustellen), es folgt ein Ritornell (Melodie), und der Rest besteht aus im Kontinuum gehaltenen Klängen, innerhalb dessen manchmal punktuell Noten hervortreten. Was die Streichinstrumente anbelangt, so ist festzustellen, daß -- für die Sechzehnteltonvioline von *Passage des heures* -- Pascale Criton einen arpeggierenden Bogen vorschreibt, um ein Bisbigliando zu erzeugen. Des weiteren sind dort Triller zahlreich. Schließlich verlangt sie bei ihnen Tremolos variabler Bogengeschwindigkeit, wie in *Le passage des heures* auf drei Ebenen. Im selben Stück werden sogar fünf Geschwindigkeiten für das Vibrato vorgeschrieben ("lent" bis "très serré" **peut-on traduire?**, letztere als "schwirrend und sehr schnell") (Bsp. 4).

Bsp. 4

In der Musik Critons sind die Farbkontinuitäten gleichermaßen fein und konstruktiv ausgearbeitet. In Bsp. 5 aus *Territoires imperceptibles* (Ziffer M/N) spielen die drei Instrumente einen Einklang auf dem Flageolett *d* und weisen so auf die Quasi-Fusion ihrer Klangfarben hin. Indem sie sich dann aber progressiv voneinander entfernen, zeigen sie wahre Identität. Dasselbe Beispiel zeigt, wie eine kontinuierliche Passage sich auf das Wechselspiel von Einheit und Vielheit gründet: die Identität/Differenz wird in Frage gestellt, bei jedem Instrument ergibt sich, mittels Lautstärkevariation, das Viele aus dem Einen (und umgekehrt). Man kann festhalten, daß Pascale Criton ihre Instrumente, wenn sie sie häufig im gleichen Register spielen läßt, nicht als getrennte Individuen ansieht, sondern als Träger für die Verdichtung des (einen) Klangs.

Allgemeiner betrachtet bewegt sich Criton in einer sehr homophonen (harmonischen) Konzeption von Musik, man kann sagen, daß diese ein Antipode zur polyphonen Tradition ist. Ihre Werke sind wie eine Entwicklung/Entfaltung eines einzigen Klangs, der mehrere Stadien durchläuft, eines Klangs, der durch variable >Dicken< charakterisiert ist. Als Beispiel für das Kontinuum der Klangfarben möchten wir die Verkettung von Klang/Vokal der Stimme in *Passage des heures* anführen. Was die Gitarre anbelangt, so sind die gemeinten Tonhöhen zwar wahrnehmbar, aber "étouffé" **peut-on aussi traduire?**, da die Finger der linken Hand die Saiten berühren, ohne auf das Griffbrett zu drücken. Werden diese Positionen mit dem rollenden Rasgueado gespielt, so entstehen mit der Fingernagelrückseite (der rechten Hand) auf den Saiten perkussionsartige Klänge: Man hört zugleich die von der linken Hand gegriffenen determinierten Tonhöhen und das Rollen der aufgeschlagenen Töne (die um so spitzer sind, je näher die rechte Hand am Steg ist). Die Versetzung der rechten Hand mehr oder weniger nahe zum Steg führt zu einem Gleiten der Tonhöhen dieser "sons percutés" **peut-on aussi traduire?**. Die mit "sons indéterminés" **peut-on aussi traduire?**, bezeichneten Passagen (häufig in *La ritournelle et le galop* und in *Territoires imperceptibles*), bei denen sich die gedämpften Töne und das Gleiten der aufgeschlagenen Töne überlagern, dienen dazu, den Gesamtklang mit einer Tiefenwirkung zu versehen.

Mit der Feineinstellung des Kontinuums setzt sich ein von innen ausgehörter Raum fest, wie ein Mikroskop: Der "Klangkörper" ist dem Bild des realen Körpers nahe, dessen Wahrnehmungen nur dann in Mißkredit gebracht werden können, wenn man sie mit >Sprache< befrachtet. Es geht somit um eine Musik, die nicht "spricht", sondern "schwingt" -- im wörtlichen Sinne, wenn man an die Saiten des Cellos und der Gitarre denkt oder an die Luftsäule im Flötenrohr, im metaphorischen Sinn, wenn man sich auf den Begriff eines musikalischen "Körpers" bezieht.

Die konkrete Gestalt der Critonschen Werke ist entsprechend für das Kontinuum der Ort par excellence, für das sehr dichte Netz von Relationen. Sie bezieht sich auf das Bild eines Körpers, der sich zunehmend der Wahrnehmungen bewußt wird. Diese konkrete Gestalt in der Zeit bedeutet aber keinesfalls lineare Entwicklungen. Die Sektionen artikulieren sich wie durch eine Zirkulation von Spannungen und Entspannungen. Es sind die oszillierenden Bewegungen der vielschichtig verdichteten Energie, welche die Abfolge der Klangflächen bestimmen. Ja, die Form von *Territoires imperceptibles* ist gekennzeichnet durch die Unmöglichkeit, klare Teile und untereinander kategorisierbar gemäß einer Diskurslogik abzugrenzen. Durch vielfältige progressive Transformationen jedoch läuft häufig dieses Werk zu einem bestimmten Punkt, dem tiefe E als Basis der Gitarrenstimmung. Diese Wiederkehr ist freilich nur scheinbar, denn jener Punkt ist niemals derselbe: Das "Fundament" ist nur ein "Territorium" eines Körpers (seine Begrenzung gegenüber anderen Körpern, wenn man will), deren Ausarbeitung dazu führt, erneut die Idee des Fundaments und des Territoriums als eine definitive in Frage zu stellen. Zur Wiederkehr dieses E kommt es nur, um neue Transformationen zu erlauben, und nicht etwa, um einen Besitz zu bestätigen. Man schaue kurz auf den Anfang dieses Stücks, um diese Formidee zu veranschaulichen (Bsp. 6). Von Ziffer A bis F (ca. 3'20") kann man vier "Momente" unterscheiden -- "Momente" anstelle von "Abschnitten", denn die Momente sind kontinuierlich miteinander verbunden. Mit dem ersten, auf einem Rasgueado mit unbestimmten Tonhöhen, setzt pp ein g als Celloflageollett ein, dann folgt das gleiche g pp in der Flöte, bevor die Gitarre, zunehmend mit mehr Farbe, Tonhöhen hervortreten läßt, die, durch ein unmerkliches Gleiten nach unten (mehr oder weniger von jenem g aus), zum ersten Mal dieses tiefe E zur Folge haben; das mündet in eine Arbeit mit der

kleinen Terz *g--e* mit Tremolo oder Vibrato variabler Geschwindigkeit. Dann (bei 0'56", Ziffer B) beginnt ein erster >Aufschwung<: Die Flöte setzt fragmentierend diese Terz fort, während Cello und Gitarre versuchen, das *E* zu verlassen, aber dorthin wieder zurückkehren. Es folgt (bei 1'38", mitten in der Ziffer C) ein zweiter >Aufschwung<: Das *E* wird stetig von Cello und Gitarre bekräftigt (trotz des leichten Gleitens der letzteren), die Flöte schwingt sich zwar empor, mündet aber doch nur auf einem *E*-Flageolett. Endlich (bei 2'38", Ziffer E), von einem *dis* zur Oktave jenes *E*, gleiten Cello und Gitarre, um auf einem *h* (Duodezime von *E*) zu enden. *E* ist somit omnipräsent; auch die Flöte landet auf dieser Duodezime. Um zu resümieren: mehrere progressive Transformationen entwickeln den "Körper" -- im Sinne eines akustischen Körpers --, der das *E* ist, von dieser Basis aus hin zu seiner virtuellen Rekonstitution (das Schluß-*h*), und dazwischen liegt der "Kopf" (die Flageolettöne).

Bsp. 6

<ZB>Schwellenwerte<ZE>

Die klanglichen Mikrovariationen führen kontinuierlich zu Ungleichgewichtssituationen in der Klanggebung, die man als Schwellenwirkungen beschreiben kann. Schwelleneffekt: Man könnte Gérard Grisey zitieren, dem Criton nahesteht und der seine Musik als "liminal" definierte: "Die Musik von *Espaces Acoustiques*<sup>20</sup> könnte wie eine Negation der Melodie erscheinen, der Polyphonie, der Farbe und des Rhythmus als exklusiver Klangkategorien zugunsten der Ambiguität und der Fusion. Die Parameter sind dort nur ein Lektüregitter, und die musikalische Realität ist dort, an den Schwellen, wo ein Versuch der Fusion am Werke ist. >Liminal< ist das Adjektiv, das ich gerne aufgriff für diesen Typus von Schreibweise, weit lieber als >spektral<, den man heute so oft hört und der sehr begrenzt scheint."<sup>21</sup> Pascale Criton geht hier weiter als Grisey. Dieser bezieht sich auf traditionelle musikalische Kategorien, genauso wie Tristan Murail, und hat die "liminale" Écriture, die Suche nach Schwellen, wesentlich durch die Ambiguität von Tonhöhe und Farbe beschrieben. Der Musik von Criton dagegen geht es durch die Arbeit mit den Kontinua darum, die Schwellen durchgängig und auf mehrere Weisen zu entfalten: Sie ist durch und durch liminal.

In der Tat kommen in ihrer Musik die Feinheit der kontinuierlichen Passagen und die Schwellenwirkungen zusammen. Die Arbeit mit dem Kontinuum führt zur nicht-erfaßbaren Erfahrung liminaler Klangerzeugungen der Liminalität dessen, was im konkreten Spiel transitorische Zustände aufgrund der Widerstandskraft des Materials (Saite, Rohr, Lamelle) oder der Verknüpfung mit konfliktären Gesten hervorruft. Man kann unterschiedliche Schwellen unterscheiden, je nachdem, ob es sich um die Unsicherheit der Tonhöhe oder der Farbe handelt oder um einen Bereich, in dem der Klang sich verflüchtigt.

Ja, die Kontinuität einer Geste kann die Diskontinuitäten seitens der Tonhöhen manifest werden lassen. Es handelt sich häufig um eine Veränderung des Registers durch unterschiedliche Knotenpunkte der schwingenden Saite oder infolge des Vibrierens im Rohr. In *La ritournelle et le galop* zum Beispiel (Section I) macht der nicht niedergedrückte Barré-Griff, der von Bund V zu II auf der Gitarre gleitet,

---

<sup>20</sup> Der Griseysche Zyklus umfaßt *Prologue, Périodes, Partiels, Modulations, Transitions* und *Epilogue* (komponiert zwischen 1974 und 1985).

<sup>21</sup> Gérard Grisey, *Structuration des timbres dans la musique instrumentale*, in: *Le timbre, métaphore pour la composition*, textes réunis et présentés par Jean-Baptiste Barrière, Paris, Christian Bourgois, 1991, S. 377.

sukzessiv und während eines Rasgueados die Teiltöne der leeren Saite hörbar: *E* (Doppeloktave), *gis*, *h*, *d*. Auf der Flöte sind bestimmte Tonerzeugungsarten unstabil, wie zum Beispiel Mehrklänge. Bei Streichinstrumenten ist die primäre Instabilitätszone dort zu finden, wo die subtilen Veränderungen zwischen Druck und Abstand des Bogens vom Steg mit dem leichten Streifen der Saite mit den Fingern der rechten Hand (dort, wo Flageolettöne vorgeschrieben werden) verbunden sind. Das Klangresultat, die Gewichtung dieser unterschiedlichen "Parameter" (zum Beispiel: mit dem Bogen auf dem Steg, ohne Druck, mit Tremolo, mit einem künstlichen Flageolett in der rechten Hand), ist nicht vorhersehbar. Auf der Gitarre werden die Tonhöhen mehr und mehr geräuschhaft, wenn die linke Hand progressiv von gegriffen zu nicht niedergedrückt wechselt, bis zu unbestimmten Tönen, wie bereits erwähnt wurde. Um zur Flöte zurückzukehren: Das lockere Blasen macht die Tonhöhengebung zerbrechlich oder erlaubt, hohe Teiltöne des gegriffenen Tons zu hören. Diese Art zu spielen ist genau mit der Vorschrift "W.T." bezeichnet ("whistle-tone" = das Pfeifen am Mundansatz).

#### Bsp. 7

Dieser Klangtypus am Rande des Wahrnehmbaren, der sich generell am Ende von Sequenzen findet, ist sehr häufig. In *Passage des heures* steht beispielsweise die Anweisung "murmuré, dans un souffle" **peut-on aussi traduire?**, dann "quasi souffle" **peut-on aussi traduire?**, auf einem tiefen *E* der Sängerin (System 25/26, Bsp. 7) und die Anweisung "à peine audible" auf einem sehr hohen *cis*, von drei Instrumenten unisono gespielt. In *Territoires imperceptibles* erzeugt ein Cellobogen im Tremolo mit einer "pression relâchée" **peut-on aussi traduire?**, auf den Steg einen unbestimmten Ton "à peine un filet audible" **peut-on aussi traduire?**, (System 37). Dieser Ton ist begleitet von einem whistle-tone (Baßflöte) und einem Rasgueado (Gitarre) in gedämpfter Position (präzisiert mit: "très blanc" **peut-on aussi traduire?**). Die feine Textur dieser Sektion R arbeitet am Rand des Wahrnehmbaren und lenkt das Hören auf die Schwankungen des Verschwindens innerhalb der überlagerten Instrumente. In *Entre-deux, l'éternité* verdecken die repetierten Arpeggien der "en se perdant" **peut-on aussi traduire?**, spielenden keltischen Harfe das letzte kontinuierliche Arpeggio der Gitarre sowie das Tonband (Ziffer U1, Bsp. 8). Das Nachlassen des Atems oder der gestischen Energie ist Ausdruck von Erschöpfung eines jeden "Moments" und findet sich besonders am Ende der Stücke. Diese "energetische Depression" ist meist von fallenden Tonhöhen begleitet. Das Ende von *Entre-deux, l'éternité* ist ein progressives Verschwinden der nach unten gleitenden Klänge des Tonbands. *Territoires imperceptibles* endet mit einer Fluchtlinie glissandierender Saiten auf einem Flötenhauch, mit einem "trémolo quasi inaudible" **peut-on aussi traduire?**, des Violoncellos. Das instrumentale Ende von *Passage des heures* ist "à peine audible" **peut-on aussi traduire?**.

#### Bsp. 8

Auf der anderen Seite sind in der Musik von Pascale Criton die Fälle sauberer Einschnitte im Klang selten. Überdies werden diese eher von einer starken Dynamik hervorgerufen (wie zum Beispiel in *Entre-deux, l'éternité*, genau vor Ziffer Q): Das bedeutet, daß dort die Musik eher die Wirkung eines schmerzhaften Einschnitts als den Einschnitt als solchen unterstreicht. Allgemein dominiert, wie bereits gesagt, die Ausmergelung, als gälte es, das Verschwinden zu mäßigen. Oder umgekehrt: als wäre alles Verschwinden...

<SBSummary<SE>

*Vermischte Bemerkungen zum Denken und zur Musik von Pascale Criton* -- Die musikalische Ästhetik und die Kompositionsweise der französischen Komponistin Pascal Criton, die vor allem durch die Arbeit mit Mikrotonalität bekannt geworden ist, wird anhand von Werken aus der zweiten Hälfte der 1990er Jahre vorgestellt. Vor allem die Rolle des -- formalen, klanglichen, farblichen und spieltechnischen -- Kontinuums und der Schwelle wird herausgearbeitet. Im Zentrum der musikalischen Arbeit Critons stehen die "espaces sensibles" [nicht ins Englische übersetzen], wobei dieses "sensible" für eine nicht-kategorisierbare, fein ausgehörte, am Rande der Einordbarkeit angesiedelte Wahrnehmung steht, die sich zwischen der Perzeption und dem musikalischen "Körper" auftut, der insofern >künstlich< ist, als er ein Ergebnis eines konstruktiven und umsichtigen Komponierens ist.