



CD-241 STEREO

RAGNAR GRIPPE



TEN TEMPERAMENTS
SITUATION I UR UNDRENS TID

GRIPPE, Ragnar (b. 1951)

Ten Temperaments *(M/s)*

39'36

- 1 Prelude 7'34 — 2 I. 2'06 — 3 II. 3'13 — 4 III. 1'38 —
 5 IV. 4'58 — 6 V. 3'27 — 7 VI. 3'35 — 8 VII. 2'50 —
 9 VIII. 2'12 — 10 IX. 2'16 — 11 X. 2'26 — 12 Postlude 3'12
-

- 13 Situation I *(Edition Reimers)*

16'45

- 14 Ur Undrens Tid *(Edition Reimers)*

17'31

Ragnar Grippe, electronics

INSTRUMENTARIUM

- 1-12 Synclaver II; 16 voices; Buchla synthesizer; Piano; Triangle;
 Claves; Woodblock; Kettledrum; Transistor radio
 13 Voice; Guitar; Recorder; Electronic organ; Congas; Tone generator
 14 Narrator (Margareta Stevenson); Electronic organ; Recorder;
 Orchestral sounds; Short wave noise; Voices; Congas

Ten Temperaments was commissioned by the music section of the Swedish Broadcasting Corporation for performance in the Swedish Spring Music programme for 1982. *Ten Temperaments* is above all a work that has been consciously projected between different forms of expression, borrowing characteristics from modern serious music only to alter the listening experience at the next moment with the idioms from popular music; these leaps between styles have given the work its title.

Electronic music has undergone many phases and changes with regard to æsthetic features of the musical form as well as in the process of composition and the apparatus involved. In the fifties and sixties 'la musique concrète' with its use of acoustic sound sources was in France the dominant form of what later came to be included under the more general label of electronic music. Germany during this period, with works by Stockhausen and others, was the first to use electrical sources, that is to say tone generators producing sound signals. These could be varied in length and pitch and, with the help of filters, could also be varied in sound. Works from these periods, therefore, often have a musical form based on short, rapid pitch fragments, or long notes acting as organ points. With the mixing facilities of the studio it was naturally possible to construct complex sounds including a large number of different sounds derived from acoustic instruments and sound sources, together with the previously described electronically produced sounds. During this period the use of a keyboard was almost eliminated; most studios exercised control of pitch — if this had to be done other than purely manually — with another tone generator, something often referred to as voltage control — v.c.

The Moog synthesizer came into its own in connection with the record *Switched on Bach*, and the synthesizer was basically no more than the hitherto enormous studio compressed into a number of modules containing all the instruments previously used, but with the addition of a keyboard. This invention or, if one wishes, the combination of all these units in a single instrument meant a sudden shift in activity previously located at universities and research centres. The music business, and pop music in particular, quickly realised the potential of the synthesizer, which in the course of the next fifteen years was to be developed and refined in a remarkable way. Today, digital synthesizers are being used which ten

years ago had been too expensive to produce in most studios. A digital synthesizer, unlike its predecessors, has no tone generator in the true sense of the word, but produces sounds numerically which with the help of the computer memory can be varied and stored in a way that was impossible for the instruments previously in use. The keyboard has meant that restricted tonality has suddenly become possible, whilst harmony and a way of writing similar or identical to that of pure instrumental music are suddenly as common as sounds and musical sequences that can only be produced electronically.

The composer may thus be said to have the 'ultimate' instrument in front of him, with its inexhaustible resources of tone and precision, but also described by its denigrators as a cold instrument incapable of expression, for use only by composers who have not learned to compose instrumental music.

Both opinions may well be true, but like all instruments the synthesizer, too, must be handled in a way that will preserve its best qualities and prevent its disadvantages from looming too prominently.

My own work with electronic music began in the seventies with French techniques at the Groupe de Recherches Musicales (see BIS-CD-32, *Capriccio*) the stronghold of 'musique concrète'. The inherent quality of sounds, *raffinements* of detail where the original sound source could no longer be traced were a fascinating introduction to different types of synthesizers and, more recently, to the potential of digital technique. This process was mainly necessary so that the knowledge of the composition of sounds in an acoustic context could now be recreated electronically or numerically, and after a few years' experience it soon became clear to me that the physical laws and acoustic rules applicable to instrumental music must also exist in electronic music.

One then suddenly realizes that the term electronic music is no longer so important, but merely an indication that the work is composed with electronic instruments. With this attitude and having worked on fifteen ballets and a number of feature films and TV films, I began work on *Ten Temperaments*.

The work is constructed orchestrally, but it was not my intention to imitate the instruments of the orchestra with electronic sounds; my purpose was rather to provide a symphonic experience with several changes in mood and a richness of sound. May I offer here my only personal comment on the second section of the

prelude and four sections on side one. The radio entering with its 'choir from another world' is a feature I have also used in the ballet *Vänthalen*, commissioned by the Stockholm Opera in 1975, with choreography by Oscar Araiz. Often on journeys abroad during childhood, radio programmes from other countries were more frightening than the country's strange culture, language and people. But the memory also contains an experience, as from another world, which in its musical context gives the sensation of something incomprehensible but beautiful. Section seven (directly linked with the above is a paraphrase of the form of 'musique concrète') but here reproduced with electronic sounds.

Ten Temperaments is a sequel to *Orchestra*, a work that in sound and structure uses the orchestra as a model and has been represented pictorially with the help of video technique by Ron Hays of Los Angeles.

The work is dedicated to the memory of my father Roland Grippe.

Situation I was composed in the spring of 1976 at Luc Ferrari's studio ALM in Paris. This piece was created after a journey to Morocco and forms a reaction to a very powerful experience of what was in one way a completely new cultural dimension which was at the same time locked in a continuous struggle with West European attitudes to life, a continuous changing of form and feeling which finally causes one to lose one's balance.

Situation I exists in two versions: one for bass clarinet and tape written for Kjell-Inge Stevensson, and the present version. *Situation I* is one of the three compositions included in the co-operative work *The Human Confetti*. Uno Svensson's paintings, forming part of *The Human Confetti*, were photographed by Roland Dreyfus and were first shown in Malmö, Sweden, in the autumn of 1976.

Ur Undrens Tid (From the Age of Miracles) was composed immediately prior to *Chamber Music I* (BIS-CD-32) in Luc Ferrari's studio ALM.

Simplicity which becomes complexity, memories, associations in a continuous mixture. The poems are from Lasse Söderberg's book *Ur Undrens Tid*, illustrated by Uno Svensson. The composition also exists in a special version made for Paolo Bortoluzzi. The ballet version is called *Spar*. The first performance took place at the Espace Cardin in Paris in the summer of 1975; the choreography was by

Carolyn Carlson and the scenography by Josef Svoboda. The ballet has since been performed at the Festival d'Avignon, La Scala's Teatro Lirico Milano, the Chicago Opera House and elsewhere.

There was a tall black pillar which divided the world in two. I did not know whether I was inside or outside and I felt about for an opening. But everywhere was empty: the pillar could not be penetrated. In my incapacity I was only aware of the ever-stronger smell of corroding iron, like a rose of darkness.

Nowadays the labyrinth is illuminated, is intersected by moving staircases and paternoster lifts which make the journey more comfortable than previously. It is not difficult to move about. Yet I never find my way out of this muddle. I have lost the thread, it is cut off, as long as I can remember it has been cut off, and while I search for it in the tiled passages I hear the gynaecologists' scissors working unceasingly beneath the fluorescent lamps. Of the minotaur not a trace.

Far away there sits a man with his back towards us. His backbone looks like his country. He has his face turned away in pain; pain that we can only guess at. But we see the wound between his shoulder blades and the light that filters through it. That wound cannot be healed, not yet.

Ragnar Grippe was born in Stockholm in 1951. At the age of 14 he entered the Royal College of Music in the cello class. After graduating he spent a year studying architectural history in Aix-en-Provence. He then studied musicology both in Stockholm and at McGill University in Montreal and electroacoustic music at the Groupe de Recherches Musicales in Paris.

Ragnar Grippe has been highly successful in scoring feature films and in composing for the ballet and he has received commissions from both the Swedish Royal Ballet and from La Scala, Milan. He composes both instrumental music and electroacoustic music and is currently working on a piano concerto for Roland Pöntinen.

Das Werk **Ten Temperaments** wurde 1981 von der Musikabteilung des Schwedischen Rundfunks in Auftrag gegeben, um beim Svensk Musikvår (Schwedischer Musikfrühling) 1982 aufgeführt zu werden. *Ten Temperaments* ist in erster Linie ein Werk, das bewußt zwischen Ausdrucksformen pendelt, die Züge von der modernen seriösen Musik übernommen haben, um das Erlebnis im nächsten Augenblick durch Idiome der Unterhaltungsmusik zu verändern. Diese jähnen Stilwechsel führten zum Werktitel.

Die elektronische Musik durchlief viele Phasen und Veränderungen sowohl hinsichtlich der Ästhetik der Musikform als auch innerhalb des kompositorischen Prozesses und seiner Werkzeuge. In den 50er und 60er Jahren war die *Musique concrète* mit ihrer Ausnutzung akustischer Klangquellen die in Frankreich vorherrschende Form jener Musik, die später vom etwas generellen Begriff „elektronische Musik“ umfaßt wurde. In jener Zeit benutzten die Deutschen erstmals, mit Arbeiten von u.a. Stockhausen, elektrische Quellen, Tongeneratoren, die Lautsignale erzeugten. Diese konnten hinsichtlich der Länge und der Tonhöhe variiert werden, mit der Hilfe von Filtern auch klanglich. Die Werke jener Zeit haben deshalb häufig eine Form, die auf kurzen, schnellen Tonhöhenfragmenten baut, oder auf langen, orgelpunktähnlichen Tönen. Durch die Mixermöglichkeiten im Studio konnten natürlich komplexe Klänge aufgebaut werden, die eine Menge durch akustische Instrumente und Klangquellen erzeugte Geräusche umfaßten, sowie die bereits beschriebenen, elektronischen Klänge. Damals war es fast ausgeschlossen, Klaviaturen zu benutzen. Die meisten Studios steuerten die Tonhöhen – falls es nicht rein manuell möglich war – durch einen zweiten Tongenerator, was meistens mit dem Ausdruck *voltage control – v.c.* – beschrieben wird.

Im Zusammenhang mit der Schallplatte *Switched on Bach* wurde der Moog-Synthesizer ein Begriff. Im Grunde genommen war der Synthesizer ein Komprimat des bis dahin riesigen Studios auf eine Anzahl Module, die die bisher benutzten Instrumente umfaßten, mit hinzugefügter Klaviatur. Diese Erfindung, oder die Zusammensetzung dieser Einheiten zu einem Instrument, bedeutete einen jähnen Umschwung der bis dahin auf Universitäten und Forschungszentren beschränkte Tätigkeit. Die Musikbranche, und besonders die Popmusik, sahen

gleich die Verwendungsmöglichkeiten für den Synthesizer, der im Laufe der folgenden fünfzehn Jahre auf erstaunliche Weise entwickelt und verfeinert wurde. Heute werden in den meisten Studios digitale Synthesizers verwendet, deren Herstellung noch vor zehn Jahren zu kostspielig gewesen wäre. Ein digitaler Synthesizer unterscheidet sich dadurch von seinen Vorgängern, daß er im eigentlichen Sinne keine Tongeneratoren besitzt, sondern die Klänge auf numerischem Wege erzeugt. Sie können mit Hilfe des Computergedächtnisses variiert werden und auf eine bei den früheren Instrumenten unmögliche Weise gespeichert werden. Die Klaviatur führte dazu, daß eine Tonartsgebundenheit plötzlich möglich wurde. Akkordik und eine der Instrumentalmusik ganz oder teilweise ähnliche Schreibweise sind plötzlich genau so häufig wie Klänge und musikalische Geschehen, die nur elektronisch zu erzeugen sind.

Somit kann behauptet werden, der Komponist habe jetzt das „endgültige“ Instrument vor sich, mit unerschöpflichen Möglichkeiten an Klängen und Präzision; die Widersacher sprechen allerdings von einem kalten, gestisch unempfindlichen Instrument, das nur von solchen Komponisten verwendet wird, die es nicht gelernt haben, Instrumentalmusik zu komponieren.

Beide Ansichten können manchmal wahr sein, aber der Synthesizer braucht, wie alle Instrumente, eine Handhabung, die seine Qualitäten hervorhebt, und es vermeidet, seine Nachteile allzu deutlich zu zeigen.

Meine eigene Arbeit mit der elektronischen Musik begann in den 70er Jahren mit der französischen Technik an der Groupe de Recherches Musicales, der Hochburg der konkreten Musik (siehe BIS-CD-32, *Capriccio*). Die den Klängen innewohnenden Qualitäten, das Detailraffinement, wo der Ursprung der Klangquelle nicht mehr zu erkennen war, wurde ein unerhört interessantes Vorspiel zum Kontakt mit verschiedenartigen Synthesizers und, zuletzt, mit den Möglichkeiten der digitalen Technik. Es soll nämlich das Wissen um die Zusammensetzung der Klänge in einem akustischen Zusammenhang jetzt auf elektrisch/numerischem Wege wiederauferstehen, und nach mehrjährigen Erfahrungen wurde es mir bald klar, daß jene physischen Gesetze und akustische Regeln, die in der Instrumentalmusik gültig sind, auch in der elektronischen Musik vorhanden sein müssen.

Und plötzlich empfindet man, daß der Begriff „elektronische Musik“ nicht mehr so wichtig ist. Er vermittelt höchstens die Auskunft, daß die Musik mit elektronischen Instrumenten komponiert wurde.

Mit dieser Einstellung, und nachdem ich an fünfzehn Balletten, sowie vielen Filmen und Fernsehfilmen gearbeitet hatte, begann ich die Arbeit an den *Ten Temperaments*.

Der Aufbau des Werkes ist orchestral. Ich wollte keineswegs mit den elektronischen Klängen die Instrumente des Orchesters irgendwie nachahmen, sondern wollte ein symphonisches Erlebnis vermitteln, mit wechselnden Stimmungen und Klangreichtum. Es sei mir hier ein einziger Kommentar zum zweiten Teil des *Präludium* und vier Teile erlaubt. Das Radio, das den „Chor aus einer anderen Welt“ bringt, ist ein Kunstgriff, den ich bereits im Ballett *Der Wartesaal* benutzte, von der Stockholmer Oper 1975 in Auftrag gegeben, mit Choreographie von Oscar Araiz. Während der Auslandsreisen meiner Kindheit wirkten die Rundfunksendungen anderer Länder auf mich häufig erschreckender als die mir unbekannten Kulturen, Sprachen und Menschen. Im Gedächtnis habe ich aber auch ein außerweltliches Erlebnis, das im musikalischen Zusammenhang das Gefühl des Ungreifbaren und der Schönheit vermittelte. Teil sieben (direkt auf Teil sechs folgend) ist eine Paraphrase der Form der konkreten Musik, hier allerdings mit elektronischen Klängen übersetzt.

Ten Temperaments ist eine Fortsetzung von *Orchestra*, einem Werk, das klanglich und strukturenmäßig das Orchester als Vorbild heranzeigt, und das in Videotechnik von Ron Hays, Los Angeles, mit Bildern versehen wurde.

Das Werk wurde dem Andenken meines Vaters Roland Grippé gewidmet.

Situation I entstand im Frühjahr 1976 in Luc Ferraris Studio ALM zu Paris. Nach einer Marokko-Reise entstand das Werk als Reaktion auf meine starken Erlebnisse einer total verschiedenen Kultur, die gleichzeitig ihre Kräfte mit einer westeuropäischen Lebensanschauung messen mußte, ein stetes Wechseln der Form und der Gefühle, wo man letztlich den Halt verliert.

Situation I existiert in zwei Fassungen: Eine für Baßklarinette und Tonband, für Kjell-Inge Stevensson geschrieben, und die Tonbandfassung dieser CD. *Situation I* ist eines der drei Stücke, die den musikalischen Teil der Drei-Mann-

Arbeit *The Human Confetti* bilden. Die Gemälde Uno Svenssons sind in *The Human Confetti* von Roland Dreyfus, Paris, photographiert worden, mit Premiere in Malmö im Herbst 1976.

Ur Undrens Tid (Aus der Zeit der Wunder) entstand kurz vor *Chamber Music I* (BIS-CD-32) in Luc Ferraris Studio. Die Einfachheit, die sich in Komplexität wandelt, Assoziationen, Erinnerungen, im kontinuierlichen Gemisch. Die Gedichte sind der Sammlung *Ur Undrens Tid* von Lasse Söderberg entnommen, von Uno Svensson illustriert. Das Werk existiert auch in einer Sonderfassung für Paolo Bortoluzzi. In der Ballettfassung heißt es *Spar*. Die Uraufführung fand im Sommer 1975 in Espace Cardin in Paris statt, Choreographie von Carolyn Carlson, Szenographie von Josef Svoboda. Seither wurde das Ballett u.a. beim Festival d'Avignon, im Teatro Lirico Milano der Scala, und im Chicago Opera House aufgeführt.

Eine hohe schwarze Säule teilte die Welt. Ich wußte nicht, ob ich drinnen oder heraus waren, und tastete nach einer Öffnung. Aber überall war Leere: die Säule war undurchdringlich. In meinem Unvermögen spürte ich nur den immer schärferen Geruch ätzenden Eisens, wie eine Rose im Finstern.

Nunmehr ist das Labyrinth erleuchtet, durchquert von Rolltreppen und Paternosteraufzügen, die die Wanderung bequemer als zuvor machen. Durchzukommen ist nicht schwierig. Ich finde trotzdem nie aus dem Durcheinander hinaus. Ich habe den Faden verloren, er ist zerschnitten, er war seit Gedenken zerschnitten, und während ich ihn in den kachelbekleideten Gängen suche, höre ich, wie die Scheren der Gynäkologen unaufhörlich im Leuchtröhrenlicht weiterarbeiten. Keine Spur des Minotaurus.

Weit weg sitzt ein Mann, den Rücken zu uns. Das Rückgrat ähnelt seinem Land. Er dreht sein Gesicht weg, in einem Schmerz, den wir nur ahnen. Aber wir sehen die Wunde zwischen den Schulterblättern, und das Licht, das herausquillt. Jene Wunde kann nicht heilen, noch nicht.

Ragnar Grippe wurde 1951 zu Stockholm geboren. Im Alter von 14 Jahren begann er ein Studium in der Celloklasse der Kgl. Hochschule für Musik in Stockholm. Nachdem er dieses absolviert hatte, studierte er ein Jahr lang

Architekturgeschichte in Aix-en-Provence. Anschließend studierte er Musikwissenschaft in Stockholm und an der McGill-Universität in Montreal, sowie elektroakustische Musik bei der Groupe de Recherches Musicales in Paris.

Ragnar Grippe hat als Film- und Ballettkomponist große Erfolge verzeichnen können. Er bekam Kompositionsaufträge vom Kgl. Ballett in Stockholm und von La Scala in Mailand. Er komponiert sowohl instrumentale als auch elektroakustische Musik und arbeitet derzeit an einem Klavierkonzert für Roland Pöntinen.

L’œuvre **Ten Temperaments** fut commandée en 1981 par le département de musique de la Radio de Suède pour être exécutée à l’occasion du Printemps musical suédois 1982. *Ten Temperaments* est tout d’abord une œuvre qui s’est consciemment lancée dans des formes d’expression qui ont emprunté des traits de la musique sérieuse moderne pour, un instant plus tard, révéler des idiomes de la musique populaire, et ces “sauts” dans différents styles sont à l’origine du titre de l’œuvre.

La musique électronique a passé à travers plusieurs phases et changements en ce qui a trait à l’esthétique à l’intérieur de la forme musicale et au processus de composition et son outillage. Dans les années 50 et 60, la “musique concrète” était, avec son emploi de sources sonores acoustiques, la forme prédominante en France pour la musique qui, après, devint contenue dans le terme un peu général de “musique électronique”. Pendant ce temps, avec le travail de Stockhausen entre autres, les Allemands furent les premiers à se servir de sources électriques, i.e. de générateurs de sons produisant des signaux sonores. La longueur et la hauteur de son de ces derniers pouvaient varier, ainsi que leurs timbres, avec l’aide de filtres. C’est pourquoi les œuvres de ces années ont souvent une forme musicale bâtie sur de courts fragments rapides de hauteurs de sons, ou sur de long tons agissant comme des points d’orgue. Grâce aux possibilités de mixage au studio, on pouvait naturellement créer des sonorités complexes comprenant une quantité de sons différents produits par des instruments acoustiques et des sources sonores, ainsi que les sonorités électroniques de source électrique décrites plus tôt. L’emploi d’un clavier était presque exclus à cette époque car, dans la plupart des studios, le

contrôle des hauteurs de sons — si c'était nécessaire autrement que de façon purement manuelle — se faisait à l'aide d'un autre générateur de sons, ce que l'on appelle "voltage control" — v.c. (contrôle du voltage).

Le synthétiseur Moog devint un terme relié au disque *Switched on Bach* et le synthétiseur était au fond l'immense studio jusque-là comprimé dans un nombre de modules comprenant les instruments employés jusque-là, mais avec addition d'un clavier. L'invention ou, si l'on veut, l'assemblage de ces unités en un instrument impliqua un changement brusque et soudain de l'activité jusque-là réservée à l'université et aux centres de recherches. La branche de la musique, et la musique pop en particulier, se rendirent vite compte des possibilités d'utilisation du synthétiseur, possibilités qui devaient se développer et se raffiner de façon étonnante durant les quinze années suivantes. On emploie aujourd'hui les synthétiseurs digitaux qui auraient été beaucoup trop coûteux à installer dans les studios il y a dix ans. Un synthétiseur digital diffère de son prédecesseur en ce qu'il n'a pas de générateur de son au sens propre du mot, il produit plutôt des sonorités par voie numérique, sonorités qui, avec l'aide de la mémoire du cerveau électronique, peuvent être variées et emmagasinées de façon impossible aux instruments déjà existants. Le clavier rendit soudainement possible la liaison à la tonalité; l'"accordique" ainsi qu'une notation ressemblant entièrement ou en partie à celles de la musique purement instrumentale sont soudainement aussi communes que les sonorités et déroulements musicaux qui peuvent seulement être produits par voie électronique.

C'est pourquoi le compositeur peut dire avoir l'instrument "extrême" devant lui, avec ses ressources inépuisables de sonorités et de précision, mais que l'un de ses opposants qualifie d'instrument froid et insensible à la gestique, utilisé seulement par des compositeurs qui n'ont pas appris à composer de la musique instrumentale.

Les deux opinions peuvent néanmoins être vraies mais, comme tous les instruments, le synthétiseur exige aussi un traitement tenant compte de ses qualités et en même temps essayant d'éviter un étalage de ses désavantages.

Mon propre travail dans la musique électronique débuta dans les années soixante-dix avec la technique française du Groupe de Recherches Musicales (voir BIS-CD-32, *Capriccio*), le centre de la musique concrète. Les qualités naturelles

des sonorités, le raffinement dans les détails, où l'origine de la source sonore n'était plus distinguable, devinrent un prélude d'un intérêt inouï au contact de différents types de synthétiseurs et maintenant des dernières possibilités de la technique digitale. Ceci en grande partie parce que la connaissance de l'assemblage des sonorités dans un contexte acoustique ressuscitera maintenant par voie électrique/numérique et, après l'expérience de quelques années, il devint très clair pour le soussigné que les lois physiques et les règles acoustiques qui s'appliquent à la musique instrumentale doivent aussi se trouver dans la musique électronique.

On sent alors que le terme de musique électronique n'est plus si important. Dans cet état d'esprit et après avoir travaillé à quinze ballets et à bon nombre de long métrages et de films pour la télévision, j'ai commencé mon travail sur *Ten Temperaments*.

L'œuvre est bâtie orchestralement, en vue de ressembler d'une certaine façon aux instruments de l'orchestre avec les sonorités électroniques, mais le but a été de donner une expérience symphonique grâce à plusieurs changements d'atmosphère et à une richesse de timbres. Permettez-moi de faire ici le seul commentaire personnel sur la deuxième partie du prélude et des sections I-IV. La radio qui entre avec son "choeur d'un autre monde" est une idée que j'ai aussi utilisée dans le ballet *Vänthallen* commandé par l'Opéra de Stockholm en 1975 sur une chorégraphie d'Oscar Araiz. Souvent lors de voyages à l'étranger comme enfant, je fus plusieurs fois plus effrayé par des programmes de la radio d'autres pays que par la culture, la langue et la population du pays inconnu. Mais la mémoire contient aussi une expérience extraordinaire qui, dans son contexte musical, donne l'impression de quelque chose d'insaisissable et de beau. La septième section (jointe à la précédente) est une paraphrase de la forme de la musique concrète mais est traduite par des sonorités électroniques.

Ten Temperaments est la continuation d'*Orchestra*, une œuvre qui, par ses sonorités et sa structure, emploie l'orchestre comme modèle et qui fut mise en images à l'aide de la technique vidéo par Ron Hays, Los Angeles.

L'œuvre est dédiée à la mémoire de mon père Roland Grippe.

Situation I est une œuvre composée au printemps de 1976 au studio ALM de Luc Ferrari à Paris. Après un voyage au Maroc, la composition survint en réaction aux expériences marquantes que j'y avais vécues, en partie à cause d'une culture entièrement nouvelle pour moi, culture qui était un affrontement continual de forces avec la conception européenne occidentale de la vie, un changement incessant de formes de sentiments où on finit par perdre pied.

L'œuvre existe en deux versions: une pour clarinette basse et bande magnétique, écrite pour Kjell-Inge Stevensson, ainsi que la version enregistrée ici, celle pour bande magnétique. *Situation I* est l'un des trois morceaux formant la section musicale de *The Human Confetti*, un travail de trois hommes. Dans *The Human Confetti*, les tableaux d'Uno Svensson ont été photographiés par Roland Dreyfus, de Paris, et la création eut lieu à Malmö en automne 1976.

Ur Undrens Tid (Du temps de l'étonnement) fut composé juste avant *Chamber Music I* (1975: BIS-CD-32) au studion ALM de Luc Ferrari. La simplicité qui se change en complexité, associations de souvenirs dans un mélange continual. Les poèmes proviennent du recueil *Ur Undrens Tid* de Lasse Söderberg illustré par Uno Svensson. L'œuvre existe aussi en version spéciale faite pour Paolo Portoluzzi. Dans la version de ballet, le morceau s'intitule *Spar*. La création mondiale eut lieu en été 1975 à l'Espace Cardin à Paris; Carolyn Carlson en a fait la chorégraphie et Josef Svoboda, la scénographie. Le ballet a été représenté depuis au festival d'Avignon, au Teatro Lirico de La Scala de Milan et à la maison d'opéra de Chicago.

Une haute colonne noire divisait le monde en deux. Je ne savais pas si j'y étais à l'intérieur ou à l'extérieur et je tâtonnais pour trouver une issue. Mais le vide régnait partout: la colonne était impénétrable. Dans mon impuissance, je sentais la forte odeur de la rouille comme celle d'une rose dans l'obscurité.

Le labyrinthe est maintenant éclairé, traversé d'escaliers roulants et d'ascenseurs qui rendent la course plus confortable qu'avant. Il n'est pas difficile de se rendre à destination. Et pourtant je n'arrive pas à sortir de ce chaos. J'ai perdu le fil, il est coupé, ma mémoire ne peut que me le montrer coupé et, pendant que je le cherche dans les corridors ouverts de carreaux de faïence, j'entends les ciseaux des gynécologues travailler sans relâche sous les lampes. Pas de trace du Minotaure.

Assis au loin, un homme nous tourne le dos. Sa colonne vertébrale ressemble à son pays. Il détourne son visage dans une douleur qu'on ne fait que soupçonner. Mais on voit la plaie entre les omoplates et la lumière qui s'en échappe. Cette plaie ne peut pas guérir, en tout cas pas encore.

Ragnar Grippé est né à Stockholm en 1951. A 14 ans, il entre au Collège Royal de Musique en classe de violoncelle. Après avoir obtenu son diplôme, il passa un an à étudier l'histoire de l'architecture à Aix-en-Provence. Puis il étudie la musicologie à Stockholm et à l'Université McGill à Montréal ainsi que la musique électroacoustique au Groupe de Recherches Musicales à Paris.

Ragnar Grippé a remporté de grands succès avec sa musique de longs métrages et de ballet; il a reçu des commandes du Ballet Royal Suédois et de La Scala de Milan. Il a composé de la musique instrumentale et électroacoustique; il écrit présentement un concerto pour piano pour Roland Pöntinen.

Recording data: [1-12] November 1981, EMI Studio II, Stockholm, Sweden; [13] Spring 1976; [14] Spring 1975

Recording engineer: [1-12] Björn Boström

[1-12] Studer A-80 tape recorder; Neve mixer; EMT digital echo; Lyrec 24-track tape;
[13, 14] Reslo microphones; 3 Revox tape recorders (A77, G36 & A700); Agfa 525 tape

Producers: **Ragnar Grippé, Robert von Bahr**

CD transfer: Siegbert Ernst

Cover text: Ragnar Grippé

English translation: [1-12] John Skinner; [13, 14] William Jewson

German translation: Per Skans

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover picture: Peter Åström

Back cover photograph: Denise Grünstein

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© 1975, 1976 & 1981; © 1994, Grammofon AB BIS, Djursholm.



Ragnar Grippe