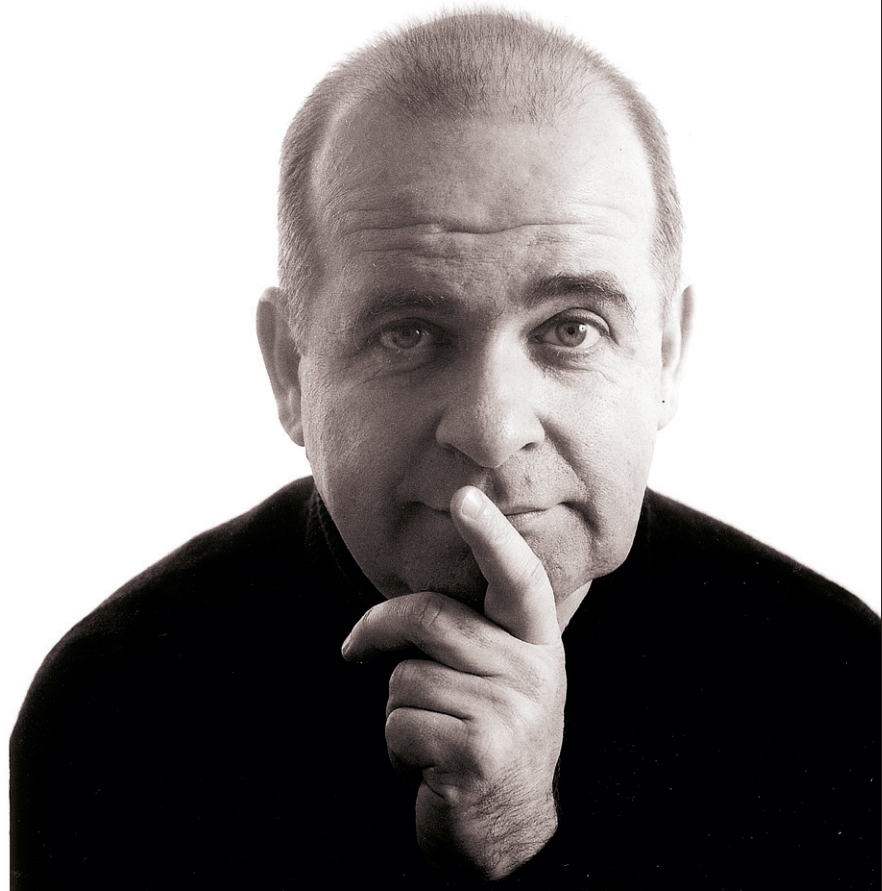


OLIVIER GREIF
Sonate de Requiem
Trio avec piano
Emmanuelle Bertrand
Pascal Amoyel
Antje Weithaas



OLIVIER GREIF (1950-2000)

Sonate de Requiem op.283
pour violoncelle et piano (1979-1993)

1	Molto lento - Allegro	11'38
2	Notturmo	6'43
3	Presto vivo - Più lento	6'01
4	Quasi cadenza	7'52

Trio pour piano, violon et violoncelle (1998)

5	De profundis	8'49
6	Java	7'16
7	Romanze	9'26
8	Alla breve	4'19

Emmanuelle Bertrand, violoncelle
Pascal Amoyel, piano
Antje Weithaas, violon

Olivier Greif • *Repères*

1950-2000. Ce franc demi-siècle dissimule un parcours complexe, d'ombre et de lumière où espoir et désespoir se nouent comme deux lianes issues d'une même souche. Déchirante à maints égards, la mort précoce d'Olivier Greif fait que son œuvre est entrée dans l'Histoire avec le passage du siècle nouveau. Elle appartient dorénavant au III^e millénaire. Elle y entre la tête haute, indifférente aux affrontements esthétiques qui ont marqué le demi-siècle qui a été le sien. S'il ne s'est jamais senti concerné par le sérialisme de Darmstadt ni par la technologie de l'Ircam, Olivier Greif ne s'est pas davantage (re)trouvé dans le post-modernisme de la fin du siècle. Il s'est toujours voulu libre, au-dessus de la mêlée. Issue d'une famille juive d'origine polonaise établie à Paris, lui-même épris de la langue anglo-américaine et attiré par les enseignements de l'Inde millénaire, il se sentait citoyen du monde. Ce monde, qu'il a toujours continué de fréquenter et sillonner, il s'en est retiré musicalement parlant pendant plus de dix ans (1981-1993) au profit d'une quête spirituelle étirée, elle, sur quelque vingt ans (1978-1998) durant lesquels il prit le prénom d'Haridas, serviteur de Dieu en sanscrit. Durant ses deux périodes de composition de part et d'autre du grand silence, pour témoigner du monde extérieur en ébullition et de son monde intérieur qu'il tentait d'apaiser par la méditation, ce grand lecteur s'est souvent approprié des textes ou poèmes issus de toutes les époques et de tous les horizons ; mais les pages instrumentales ne sont pas moins éloquentes.

Excepté deux tardifs concertos, cette musique instrumentale est essentiellement "de chambre", à l'image du parcours du compositeur. Enfant surdoué, parlant le piano aussi tôt que les mots, Olivier Greif entre à dix ans au Conservatoire de Paris où il accomplit de précoces et brillantes études qui culminent dans

un premier prix de composition en 1967. Il a dix-sept ans. L'objet du prix est précisément une Sonate pour piano et violon subtilement "classique" tout en déjouant déjà les pièges de l'académisme. C'est dans cette formation "piano et violon" qu'il entre ensuite en Cycle de perfectionnement (3^e cycle) de Musique de chambre. Deux ans aux États-Unis, dont plusieurs mois auprès de Luciano Berio qui enseignait alors à la Juilliard School de New York, occupent de manière fructueuse "l'après-1968". De retour en France, c'est l'aventure de l'Académie-Festival des Arcs qui accapare le jeune Greif. Il accumule alors des pages pour piano avec violon ou violoncelle ou voix. Elles sont jouées par les pianistes Henri Barda, Michel Dalberto, Bruno Rigutto, Jean-François Heisser ou lui-même, par les violonistes Gaëtane Prouvost ou Raphaël Oleg, par les violoncellistes Daniel Raclot ou Frédéric Lodéon, chantées par Nell Froger ou Evelyn Brunner. Secrètement, Olivier Greif rêve aussi de toucher Isaac Stern, Mstislav Rostropovitch et Jessye Norman.

Pianiste prodigieux, déchiffreur "surnaturel", il pétrit son clavier à longueur de journée, même s'il ne le travaille jamais. Mais pour chanter une élegie sans texte, rien ne vaut de s'adjoindre la voix du violoncelle. *"La Sonate de Requiem a été écrite au début de 1979, à la suite de la mort de ma mère. Elle m'a été dictée autant par la volonté de déplorer la perte d'un être cher que par celle de montrer que la mort ne marque pas la fin de la vie : elle est un des épisodes qui jalonnent l'évolution humaine"*, rapporte Olivier Greif peu après la composition de l'œuvre qui connaît une magnifique création, le 27 mars 1979 à Paris, par le compositeur au piano et Frédéric Lodéon, premier lauréat du concours Rostropovitch. La *Sonate de Requiem* (1979-1993) réunit – comme *Les Chants de l'âme* (1979-1995), vaste cycle de mélodies en anglais – les deux périodes de création du compositeur, mais d'une autre façon. Alors que, restés en berne des années durant, les *Chants* attendaient leur achèvement, la très

longue Sonate réclamait une nécessaire concentration. C'est pourquoi, lors de sa deuxième création mondiale, au Festival de Kuhmo (Finlande) en juillet 1993, par Christoph Henkel et le compositeur, la Sonate n'affichait plus que 27 minutes à la place des 49 initiales. C'est dire que la moitié ou presque des "célestes longueurs", encore tributaires des répétitifs américains des années soixante-dix, avait disparu, sans rien sacrifier pourtant de l'essence ni de l'essentiel. Plus encore que *Ainsi parlait Zarathoustra* (voir p.8), la fin éthérée évoque l'effacement de *Mort et transfiguration* de Richard Strauss, et aussi l'ineffable *Adieu (Abschied)* du *Chant de la terre* de Mahler, référence absolue de Greif : *Ewig, ewig, ewig...*

En 1998, vingt ans après la *Sonate de Requiem*, Olivier Greif compose un *Trio* pour piano, violon et violoncelle. Un chef-d'œuvre *unique*, tel naguère celui de Ravel. L'œuvre réunit les trois instruments consubstantiels à la pensée du compositeur qui explique, le 29 juillet 1998, à la commanditaire Monique Engammare : "*En dépit de tous mes efforts, je ne parviens pas à inclure la présence d'une clarinette dans mon projet et la vision d'un Trio (piano, violon, violoncelle) s'impose avec une force que rien ne saurait réprimer au ciel de mon esprit.*" Le Trio est créé aux Rencontres Musicales en Artois, le 11 novembre 1998, par Jérôme Ducros, Renaud Capuçon et Henri Demarquette, les dedicataires. Délaissant la coulée ininterrompue d'un poème musical élégiaque, Greif renoue, ici, avec une forme en quatre mouvements : un *De profundis* sauvage et déchirant ; une blème *Java* erratique ; une *Romanze* délicieusement fin de siècle, entre la Mitteleuropa et le génie mélancolique de Chausson en France ; enfin, et pris dans l'enchaînement, un *Alla breve*, fugato rondement mené. Alliant la violence primitive, les rythmes chaloupés, les accents canailles, les caresses mondaines à l'écriture contrapuntique, le Trio de Greif atteint, au-delà du contraste saisissant des mouvements, à l'unité supérieure des

chefs-d'œuvre, unité qui n'est pas seulement tributaire de la cellule fondatrice de quatre notes correspondant au sigle de Chostakovitch (par exemple *ré-mi^b-do-si* dans le finale). Le compositeur russe avait alors rejoint Mahler dans le Parnasse de Greif qui en aimait le *Trio op.67*, la *Sonate pour violoncelle et piano* et beaucoup d'autres œuvres. Lui aussi grand admirateur de Beethoven, nul doute que si Olivier Greif avait davantage vécu il aurait concurrencé les quinze quatuors à cordes de son aîné russe avec lequel il partageait le "style pathétique" et la "truculence sauvage, dévastatrice", que P.-E. Barbier a relevés chez Chostakovitch.

En septembre 1998, à l'achèvement de son *Trio* en vingt jours de travail effectif, Olivier Greif notait dans son Journal : "*Je n'ai jamais autant composé de ma vie. Si je m'interroge pour découvrir les raisons de cette profusion, je comprends que c'est parce que je n'ai rien d'autre dans la vie que ma musique. Si je cesse de composer, je meurs.*"

BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY

La Sonate de Requiem

La *Sonate de Requiem* est une méditation sur la mort, vue sous trois aspects principaux. En premier, la mort comme *perte*. Perte de la vie pour celui qui s'en va, perte de l'être cher pour ceux qui restent. En second, la mort comme *voyage*. L'âme du défunt, quittant peu à peu les "régions terrestres" (dont elle discerne encore les musiques), traverse les plans successifs de conscience qui la séparent de son séjour ultime. Enfin la mort comme *contemplation*. L'âme, arrivée au terme de son ascension, fait face à sa Source et s'y laisse absorber.

L'œuvre se présente comme une gigantesque forme *Fantaisie* d'un seul tenant, mais que l'on peut subdiviser en trois sections d'inégale longueur, chacune consacrée à l'un des aspects de la mort que nous venons d'évoquer : la section initiale – la mort comme perte – et la section finale – la mort comme contemplation –, toutes deux plus brèves, entourant une section médiane considérablement plus étendue, illustrant la mort en tant que voyage.

Le développement de la Sonate, si l'on en exclut sa section ultime (la contemplation), s'articule autour de trois thèmes centraux, qui vont apparaître tout au long de l'œuvre sous des formes infiniment changeantes, se répondre, se superposer, etc. C'est d'abord le premier thème de l'œuvre, énoncé dès le début de la Sonate par le violoncelle seul, thème de la perte, thème de la déploration, thème dont le mouvement descendant symbolise la chute dans le royaume des ombres et dont la tierce mineure initiale (descendante) évoque le dernier souffle du mourant (il est à noter que ce thème intervient déjà dans la seconde partie du *Raga* de la Sonate pour violon et piano [*The meeting of the waters*]). Ensuite une ballade datant de l'époque de la révolution américaine : *The dying British sergeant*. Enfin, un hymne religieux anglican attribué à Joseph Parry : *Father, refuge of my soul*¹.

1. Il s'agit en fait d'un cantique gallois de tradition protestante "non-conformiste", très connu dans les pays anglo-saxons. La mélodie, connue sous le nom "Aberystwyth", est de Joseph Parry (1841-1903) ; elle est en général chantée sur les paroles "Jesu, Lover of My Soul". (N. de l'É.)

Autour de ces trois thèmes-*personnages* se greffent de nombreux motifs, mélodies, citations, collages, qui sont autant d'apparitions de visions, d'hallucinations, d'échos oniriques, autant de réminiscences du monde humain que l'âme du défunt perçoit tandis qu'elle s'élève. Je les cite ici dans l'ordre de leur entrée en scène : *The old grey goose*, une berceuse dont la mélodie est attribuée par certains à Jean-Jacques Rousseau, qui l'aurait entendue en rêve, un chant des montagnards des Tatry en Pologne, une citation de la *Damnation de Faust* de Berlioz, un chant de marche de la Légion étrangère, un *negro spiritual* : *Crucifixion*, une autre berceuse : *Hush, little baby*, à quoi il convient d'ajouter une somme non négligeable de citations apocryphes (chants et danses populaires ou classiques, marches militaires, hymnes religieux, etc.).

Ainsi, au terme d'une patiente et difficile ascension, l'œuvre – et l'âme, donc – parvient à son accomplissement naturel : l'expérience contemplative. Celle-ci est évoquée par une longue section en *si* majeur, où un motif de quatre notes, tournant sur lui-même – et dont des prémices avaient déjà été entendus au cours de la Sonate –, est répété onze fois. Cette plage statique s'anime simplement d'un vaste *crescendo* et *decrescendo*, qui est comme une grande respiration à l'échelle cosmique.

L'œuvre se perd dans les hauteurs, semblant s'absorber elle-même dans le silence de sa propre contemplation. Elle en est arrachée pourtant une ultime fois – et l'âme avec elle – par l'énoncé au violoncelle du thème de la *perte*. Que vient encore faire ici cette plainte descendante ? Quelle perte nous restait-il à déplorer ? Peut-être celle que ressent l'âme en abandonnant son séjour terrestre ? Ainsi le thème initial – si profondément mélancolique – de la Sonate, en apparaissant à nouveau au terme de l'œuvre, établit-il un parallèle entre la naissance et la mort terrestres, vécues toutes deux comme une chute, une perte, un abandon. Notons enfin que le dernier rapport harmonique

de la Sonate (accord parfait de *si* majeur au piano contre un *do* dièse grave au violoncelle) est un clin d'œil respectueux à la conclusion du *Ainsi parlait Zarathoustra* de Strauss.

Le Trio pour piano, violon et violoncelle

Le titre *De profundis* a beau ne désigner que son premier mouvement, il donne pourtant sa couleur émotionnelle à l'œuvre tout entière (dont il fut pendant un temps le sous-titre général) : celle d'un absolu désespoir, à peine adouci vers son terme. Pour autant, ce désespoir n'est pas une finalité en soi, mais – à l'instar de ce qui est dit dans le Psaume 130 – un moyen de tendre vers Dieu et de l'atteindre. Aussi noir qu'il soit, ce désespoir est un *absolu*. À ce sujet, je reprendrais volontiers à mon compte cette phrase d'Albert Camus dans *L'Énigme* : “*Au centre de notre œuvre, fût-elle noire, rayonne un soleil inépuisable.*” Sur le plan plus spécifiquement musical, je me suis plu dans cette œuvre à mettre en pratique un principe compositionnel qui m'est cher, et que je résumerai ainsi : faire le maximum avec le minimum. C'est ainsi que les quatre mouvements de ce Trio sont bâtis à partir d'une cellule de quatre notes, cellule qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler le langage de Chostakovitch.

Le premier mouvement, *De profundis*, voit deux autres thèmes – un thème de choral (apocryphe) et un motif repris de l'introduction pianistique de l'une des chansons napolitaines de Francesco Paolo Tosti, témoignant de mon horreur du *bel canto* – s'ajouter à celui qu'engendre la cellule de quatre notes et engager avec lui une joute à la dynamique grandissante et implacable. Parti des profondeurs – comme il se doit ! –, ce combat s'élève jusqu'à la péroration finale qui martèle les quatre notes de la cellule initiale. Ce *De profundis* est ponctué au piano par 24 clusters des avant-bras, qui sont autant de coups imputoyablement assénés, et comme portés de l'extérieur de l'œuvre.

La *Java* du deuxième mouvement n'a de dansant que son titre. Il s'agit en fait d'une java complètement déstructurée, morcelée, assassinée, funèbre. Pour tout dire : le fantôme d'une java.

Avec le troisième mouvement, *Romanze* (avec un *z*), abandonnant toute âpreté, j'ai souhaité écrire une pièce véritablement lyrique, effusive. On remarquera vers la fin de cette *Romanze*, le rappel au piano du choral du premier mouvement.

Le Final, *Alla breve* (ce terme indique que l'unité de temps est donnée par une valeur qui est le double de la précédente, ou généralement plus longue), semble émaner du troisième mouvement, auquel le relie une citation au violoncelle seul de la cellule de quatre notes. Cette cellule en constitue d'ailleurs le thème, ou plus exactement le sujet, cet *Alla breve* prenant l'allure d'un fugato. Le mouvement se présente comme une progression ininterrompue vers l'éclat et la lumière. Son monothématisme est brisé par l'apparition – au piano d'abord, puis (quelques mesures avant la fin de l'œuvre, en un ultime geste de victoire) aux instruments à cordes – d'un thème que m'a inspiré une ancienne chanson française, ce qu'il est convenu d'appeler une *maumariée*, c'est-à-dire une chanson traitant d'un femme mal mariée à un époux soit jaloux, soit brutal, soit âgé, soit encore impuissant : “Mon mari est bien malade.” L'œuvre s'achève sur une coda brillante et affirmative, qui reprend à son compte la péroration du *De profundis*.

OLIVIER GREIF

IN-4° JESUS (à la française) - 24 portées

1950-2000. This round half-century conceals a convoluted path through shadows and light, where hope and despair are intertwined like two lianas issuing from a single stump. The premature death of Olivier Greif, heartbreaking in so many respects, meant that his œuvre became part of History as we moved into the new century. It now belongs to the third millennium, which it enters with head held high, indifferent to the aesthetic confrontations that marked the half-century its composer lived through. If he never saw the relevance to him of the Darmstadt serialism or Ircam technology, Olivier Greif found no more common ground with the postmodernism of the closing years of the century. He always liked to think of himself as a free agent, standing aloof from the fray. Born into a Jewish family of Polish stock that had settled in Paris, himself enamoured of the English (and American) language and attracted by the age-old teachings of India, he felt himself to be a citizen of the world. Though he never ceased to frequent and travel that world, he withdrew from it, musically speaking, for more than ten years (1981-93), in order to pursue a spiritual quest which extended over twenty years in all (1978-98) during which he adopted the first name of Haridas, 'servant of God' in Sanskrit. In the course of the two periods of composition separated by this long silence, this voracious reader often made use of texts or poems drawn from every period and every horizon in order to testify to the turmoil of the outside world and his inner world, which he attempted to calm by meditation; however, his purely instrumental pieces are no less eloquent.

With the exception of two late concertos, this instrumental music falls essentially into the 'chamber' category, reflecting its composer's musical

trajectory. An exceptionally gifted child who expressed himself on the piano as early as he did in words, Olivier Greif entered the Paris Conservatoire at the age of ten, there to undertake precocious and brilliant studies which culminated in a *premier prix* for composition in 1967. He was seventeen. The prize was awarded, precisely, for a sonata for piano and violin whose subtle 'classicism' already skilfully avoided the pitfalls of academicism. It was in this 'piano-violin' formation that he subsequently embarked on the postgraduate course (*troisième cycle*) in chamber music. His 'post-1968' period was profitably filled by two years in the United States, including several months with Luciano Berio who was then teaching at the Juilliard School in New York. On his return to France, it was the new adventure of the Académie-Festival des Arcs¹ that absorbed the young Greif's energies. He now produced a succession of works for piano with violin, cello or voice. These were played by Henri Barda, Michel Dalberto, Bruno Rigutto, Jean-François Heisser or himself at the piano, the violinists Gaëtane Prouvost or Raphaël Oleg, and the cellists Daniel Raclot or Frédéric Lodéon, and sung by Nell Froger or Evelyn Brunner. Secretly, Olivier Greif also dreamt of touching Isaac Stern, Mstislav Rostropovich and Jessye Norman.

A pianist of prodigious capacities, an uncannily gifted sight-reader, he toyed with his keyboard all day long, even though he never actually practised. But when it comes to singing an elegy without a text, nothing is so effective as to add the voice of the cello to the piano. 'The *Sonate de Requiem* was written early in 1979, following the death of my mother. It was dictated to me by the desire both to mourn the loss of a loved one and to show that death does not mark the end of life, but one of the episodes that run through

human evolution', Greif wrote shortly after the composition of the work, which was given a magnificent first performance in Paris on 27 March 1979 by the composer and Frédéric Lodéon, winner of the first Rostropovich Competition. The *Sonate de Requiem* (1979/1993), like *Les Chants de l'âme* (1979/1995), an extended song-cycle in English, embraces the composer's two creative periods, but in a somewhat different way. Whereas, having lain untended for many years, the *Chants* were still waiting to be finished, the extremely long sonata demanded a more concentrated version. This is why at its second world premiere, given by Christoph Henkel and the composer at the Kuhmo Festival in Finland in July 1993, the sonata clocked in at no more than 27 minutes in place of the 49 required by the initial piece. Which is to say that almost half of the 'heavenly lengths', still influenced by the American minimalists of the 1970s, had disappeared, yet the piece thereby lost none of its essence or of its essential features. More even than *Also sprach Zarathustra* (see the composer's note), the ethereal ending evokes the obliteration of Richard Strauss's *Tod und Verklärung*, and also the ineffable *Abschied* (Farewell) of Mahler's *Das Lied von der Erde*, which for Greif was the supreme point of reference: *Ewig, ewig, ewig* . . .

In 1998, twenty years after the *Sonate de Requiem*, Greif composed a Trio for piano, violin and cello. A genuinely *unique* masterpiece, as Ravel's had been in its time. The work brings together the three instruments consubstantial with the musical thought of its composer, who wrote on 29 July 1998 to Monique Engammare (who had commissioned it): 'In spite of all my efforts, I cannot manage to include the presence of a clarinet in my project, and the vision of a Trio (piano, violin, cello) imposes itself so forcefully that nothing can remove it from my mind's eye.' The Trio was premiered at the Rencontres Musicales en Artois on 11 November 1998 by Jérôme Ducros, Renaud Capuçon and Henri Demarquette, its dedicatees. Abandoning the uninterrupted flow of an

¹ A summer school and festival in the French Alps for gifted young musicians, founded in 1973 on the model of Marlboro in the USA or Dartington in the UK. (Translator's note)

elegiac musical poem, Greif here returns to a four-movement form: a wild, heartrending *De profundis*; a wan, erratic *Java*; a *Romanze* with a delicious *fin de siècle* atmosphere, somewhere between Mitteleuropa and the melancholy genius of Chausson in France; and finally, following on without a break, an *Alla breve*, a well-paced fugato. Combining primitive violence, swaying rhythms, flavours from cheap music, and urbane cajolery with a contrapuntal style, Greif's Trio attains, above and beyond the striking contrast between the movements, the higher unity characteristic of masterpieces, a unity which does not depend solely on the basic cell of four notes corresponding to the musical acronym of Shostakovich (for example, D-E flat-C-B² in the finale). By this stage in his career, the Russian composer had joined Mahler in Greif's personal Parnassus: he had a high regard for the Trio op.67, the Cello Sonata, and many other works. Since he too was a great admirer of Beethoven, there is no doubt that, if he had lived longer, Olivier Greif would have taken up the challenge of the fifteen string quartets of Shostakovich; he certainly shared the 'pathetic style' and 'fierce, devastating truculence' that Pierre-Émile Barbier has identified in the older composer's work.

In September 1998, after finishing his trio in a total of twenty days' work, Olivier Greif wrote in his diary: 'I have never composed so much in my life. If I ask myself the reasons for such profusion, I realise that it is because I have nothing else in my life but music. If I stop composing, I die.'

BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY, 2005
Translation: Charles Johnston

2 These four notes are written, in German notation, D-Es-C-H, i.e. Dmitrij Schostakowitsch. (Translator's note)

The Sonate de Requiem

The *Sonate de Requiem* is a meditation on death, seen from three main viewpoints. First of all, death as *loss*. Loss of life for the departed, loss of the loved one for those who remain behind. Secondly, death as a *journey*. The soul of the deceased, gradually leaving the 'earthly regions' (the musics of which it can still discern), traverses the successive planes of consciousness that separate it from its final abode. Finally, death as *contemplation*. The soul, having come to the end of its ascent, comes face to face with its Source and allows itself to be absorbed therein. Formally, the work appears as a gigantic fantasia, played without a break, but which may be subdivided into three sections of unequal length, each of them devoted to one of the aspects of death which we have just mentioned: the initial section (death as loss) and the final section (death as contemplation), both relatively short, frame a considerably more extended middle section dealing with death as journey.

The development of the sonata, if one excludes its final section (contemplation), is structured around three central themes, which will appear throughout the work in infinitely changing forms, answer or be superimposed on one another, and so forth. The first of these, stated right at the start of the sonata by cello alone, is the theme of loss, of lamentation, with its descending movement symbolising the fall into the realm of shadows and its initial (descending) minor third evoking the dying person's last gasp; it may be noted that this theme already appears in the second part of the *Raga* in my Sonata for violin and piano (*The Meeting of the Waters*). The second theme is a ballad dating from the time of the American Revolution, *The Dying British Sergeant*. The third is an Anglican hymn attributed to Joseph Parry, *Father, Refuge of My Soul*³.

3 This is in fact the Welsh Nonconformist hymn tune known as 'Aberystwyth', written by Joseph Parry (1841-1903), generally sung to the words *Jesu, Lover of My Soul*. (Translator's note)

Onto these three *character*-themes are grafted numerous other motifs, melodies, quotations, collages, all of which represent visions, hallucinations, dreamlike echoes – reminiscences of the world of human beings which the departed soul perceives during its elevation. I list them here in order of appearance: *The Old Grey Goose*, a lullaby whose tune is sometimes attributed to Jean-Jacques Rousseau (who supposedly heard it in a dream), a highlanders' song from the Tatra Mountains in Poland, a quotation from *La damnation de Faust* by Berlioz, a Foreign Legion marching song, a black spiritual (*Crucifixion*), and another lullaby (*Hush, Little Baby*). To these are added a considerable number of apocryphal 'quotations' (popular or classical songs and dances, military marches, hymns, and so forth).

So, at the end of a patient and difficult ascent, the work – and thus the soul – reaches its natural fulfilment: the experience of contemplation. This is evoked in a long section in B major, in which a four-note motif turned in on itself (advance signs of which have already been heard earlier in the sonata) is repeated eleven times. This prolonged period of stasis is animated by no more than a vast crescendo-decrescendo, which is like a deep breath on a cosmic scale.

The work becomes lost in the stratosphere, seemingly absorbed into the silence of its own contemplation. Yet it is torn from this one last time – and the soul along with it – by the cello's statement of the *loss* theme. What business has this falling lament here? What loss do we still have to mourn? Perhaps the loss felt by the soul as it abandons its earthly abode? Hence, through its reappearance at the end of the work, the sonata's opening theme – so deeply melancholy – establishes a parallel between earthly birth and death, both of them experienced as fall, loss, abandonment. Finally, it may be noted that the sonata's last harmonic relationship (a B major triad on the

piano against a low C sharp in the cello) is a respectful nod to the conclusion of Strauss's *Also sprach Zarathustra*.

The Trio for piano, violin and cello

Although the title *De profundis* designates only the first movement, it nevertheless provides the emotional colouring for the entire work (for which it served at one stage as an overall subtitle): one of utter despair, only slightly alleviated towards the conclusion. Yet that despair is not an end in itself, but – reflecting the content of Psalm 130⁴ which provides the title – a means of striving towards and reaching God. Black as it is, such despair is an *absolute*. In this respect, I would willingly adopt Albert Camus's phrase in *L'énigme*: 'At the centre of our work, however dark it may be, shines an inexhaustible sun.' In more specifically musical terms, I enjoyed putting into practice here a compositional principle which I hold dear, and which might be summed up as achieving the maximum effect with the minimum of resources. Hence the four movements of this trio are all built on a cell of four notes, which incidentally may well recall the language of Shostakovich.

In the first movement, *De profundis*, two further themes – an apocryphal chorale theme and a motif taken from the piano introduction to one of the Neapolitan songs of Francesco Paolo Tosti, testifying to my abhorrence of *bel canto* – are added to the one engendered by the four-note cell, and engage it in a struggle characterised by its inexorably increasing dynamic level. Rising 'out of the depths' (as is only appropriate!), the combat mounts to a final peroration which hammers out the four notes of the initial cell. This *De profundis* is punctuated in the piano part by twenty-four clusters played by the forearms, like a series of pitiless blows raining down, as if brought in from outside the work.

The second movement's *Java* has nothing of the dance beyond its title⁵. The 'java' presented here is completely deconstructed, hacked to pieces, murdered, funeral. In sum, it is the ghost of a *java*.

With the third movement, *Romanze* (with a z), abandoning all harshness, I set out to write a genuinely lyrical, effusive piece. Towards the end the listener will note a reminder on the piano of the chorale from the first movement.

The finale, *Alla breve* (this term indicates that the unit of tempo is given by a note value that is double the preceding value, or generally longer), seems to grow out of the third movement, to which it is linked by a quotation on the cello of the four-note cell. The cell in fact forms the theme, or more precisely the subject, since this *Alla breve* takes on the appearance of a fugato. The movement is presented as an uninterrupted progression towards radiance and light. Its monothematicism is broken by the appearance – first on the piano, then (a few bars before the end of the work, in a final gesture of victory) on the strings – of a theme based on an old French folksong of the kind usually called a *maumariée*, that is to say a song about a woman unhappily married to a husband who is jealous, or brutal, or elderly, or impotent: *Mon mari est bien malade*. The work is concluded by a brilliant, affirmative coda, which takes over for its own purposes the peroration of the *De profundis*.

OLIVIER GREIF

Translation: Charles Johnston

4 Psalm 129 in the numbering of the Latin Psalter. (Translator's note)

5 The reference is to a dance in waltz time, popular in lower-class Paris in the 1920s and 1930s; its name has survived in the phrase *faire la java*, 'to live it up'. (Translator's note)



Olivier Greif • *Verortung*

1950-2000. Ein glattes halbes Jahrhundert, hinter dem sich eine tragisch verwickelte Lebensgeschichte verbirgt, eine Geschichte voll Schatten und Licht, in der Hoffnung und Verzweiflung einander umschlingen wie zwei ein und derselben Wurzel entsprossene Lianen. Der in vielfacher Hinsicht schmerzliche, viel zu frühe Tod von Olivier Greif brachte es mit sich, daß sein Werk mit der Jahrtausendwende in die Geschichte eingegangen ist. Es ist damit dem 3. Jahrtausend zugehörig. Hoch erhobenen Hauptes tritt es dort ein, unbeeindruckt von den ästhetischen Auseinandersetzungen, von denen das halbe Jahrhundert geprägt war, in dem es entstand. Olivier Greif wollte nie etwas zu tun haben mit dem Darmstädter Kreis der seriellen Musik, ebenso wenig mit der Technologie des IRCAM, er ließ sich aber auch nicht von der Postmoderne des ausgehenden 20. Jahrhunderts vereinnahmen. Er legte stets großen Wert darauf, unabhängig zu sein, und hielt sich aus dem Gerangel der Musikrichtungen heraus. Er, der aus einer ursprünglich in Polen ansässigen jüdischen Familie stammte, die sich in Paris niedergelassen hatte, der selbst eine Schwäche für die anglo-amerikanische Sprache hatte und ein Anhänger der Glaubenslehren des tausendjährigen Indien war, fühlte sich als Weltbürger. Aus dieser Welt, in der er immer viel gereist und herumgezogen ist, hat er sich als Musiker mehr als zehn Jahre (1981-1993) zurückgezogen, um sich ganz einer religiösen Suche zu widmen, die ihn annähernd zwanzig Jahre lang (1978-1998) beschäftigt und in denen er den Vornamen Haridas angenommen hatte, das heißt auf Sanskrit „Diener Gottes“. In seinen beiden Schaffensperioden vor und nach dem großen Schweigen hat Greif, der sehr belesen war, zur Abbildung der brodelnden äußeren Welt und seiner inneren Welt, die er durch Meditation zu besänftigen suchte, vielfach auf

Texte und Gedichte aller Zeiten und aller Kulturkreise zurückgegriffen; seine Instrumentalkompositionen sind aber nicht weniger ausdrucksstark.

Wenn man von zwei späten Konzerten absieht, handelt es sich bei dieser Instrumentalmusik im wesentlichen um „Kammermusik“, Abbild der künstlerischen Entwicklung des Komponisten. Olivier Greif war ein hochbegabtes Kind, das Klavier spielte, kaum daß es sprechen gelernt hatte; mit zehn Jahren trat er ins Pariser Konservatorium ein und absolvierte das brillante Studium eines Wunderkindes, das 1967 mit einem ersten Preis in Komposition seinen glänzenden Abschluß fand. Er war damals 17 Jahre alt. Gegenstand des Preises war just eine Sonate für Klavier und Violine, ein auf subtile Weise „klassisches“ Werk, in dem er sich dennoch nicht in den Fallstricken des Akademismus verdingte. Und in Kammermusik setzte er mit dieser Besetzung „Klavier und Violine“ dann auch sein Studium in den Meisterklassen (3e cycle) fort. Mit einem zweijährigen Amerika-Aufenthalt nutzte er die „Nach-68er“ Jahre und studierte in dieser Zeit auch mehrere Monate bei Luciano Berio, der damals an der Juilliard School in New York unterrichtete. Wieder in Frankreich, stürzte sich der junge Greif mit Feuereifer in das Abenteuer des Académie-Festivals von Les Arcs. Es entstanden in rascher Folge zahlreiche Werke für Klavier mit Violine oder Violoncello oder Singstimme. Sie wurden von den Pianisten Henri Barda, Michel Dalberto, Bruno Rigutto, Jean-François Heisser oder ihm selbst, von den Violinisten Gaëtan Prouvost oder Raphaël Oleg, von den Violoncellisten Daniel Raclot oder Frédéric Lodéon gespielt und von Nell Froger oder Evelyn Brunner gesungen. Insgeheim hoffte Olivier Greif, auch Isaac Stern, Mstislaw Rostropowitsch und Jessye Norman als Interpreten zu gewinnen.

Er war ein phänomenaler Pianist, verfügte über geradezu „übernatürliche“ Fähigkeiten im *Prima-vista*-Spiel und bearbeitete tagaus, tagein sein Klavier, ohne jemals wirklich zu üben. Um aber ein Klagelied ohne Text zu singen,

gibt es nichts Besseres, als die Stimme des Violoncellos hinzuzuziehen. „Die *Sonate de Requiem* habe ich Anfang 1979 geschrieben, kurz nach dem Tod meiner Mutter. Sie ist mir gleichermaßen von dem Wunsch eingegeben worden, den Verlust eines geliebten Menschen zu beklagen, wie von dem Willen, zu zeigen, daß der Tod nicht das Ende des Lebens ist: er ist nur eine Episode auf dem langen Weg des menschlichen Daseins“, schrieb Olivier Greif kurz nach der Komposition des Werkes, das am 27. März 1979 mit dem Komponisten am Klavier und Frédéric Lodéon, dem ersten Preisträger des Rostropowitsch-Wettbewerbs, seine glanzvolle Uraufführung erlebte. Die *Sonate de Requiem* (1979-1993) ist – wie *Les Chants de l'âme* (1979-1995), ein umfangreicher Liederzyklus in englischer Sprache – ein Bindeglied zwischen den beiden Schaffensperioden des Komponisten, aber auf andere Weise als diese. Während die *Chants*, die jahrelang halbfertig herumlagen, noch der Vollendung harren, bedurfte die sehr lange Sonate dringend einer Kürzung. Deshalb dauerte die Sonate bei ihrer zweiten Welterstaufführung im Rahmen des Festivals von Kuhmo (Finnland) im Juli 1993 mit Christoph Henkel und dem Komponisten nur noch 27 statt der früheren 49 Minuten. Es war also fast die Hälfte der „himmlischen Längen“ weggefallen, die noch der amerikanischen Vorliebe für Wiederholungen der 70er Jahre verpflichtet waren, ohne daß dadurch etwas vom Wesen oder vom Wesentlichen des Werkes verlorengegangen wäre. Mehr als *Also sprach Zarathustra* (siehe Kasten) erinnert der erdentrückte Schluß an das Ersterben in *Tod und Verklärung* von Richard Strauss, aber auch an den sublimen *Abschied* aus Mahlers *Lied von der Erde*, dem ganz großen Vorbild Greifs: *Ewig, ewig, ewig...*

Im Jahr 1998, zwanzig Jahre nach der *Sonate de Requiem*, komponierte Olivier Greif ein *Trio* für Klavier, Violine und Violoncello. Ein *singuläres* Meisterwerk wie einst das von Ravel. Das Werk vermählt das Trio als Einheit den Gedanken des Komponisten, der am 29. Juli 1998 an Monique Engammare schrieb, die

das Werk in Auftrag gegeben hatte: „So sehr ich mich auch bemühe, es gelingt mir nicht, in meinem Entwurf eine Klarinette unterzubringen, und die Vorstellung von einem Trio (Klavier, Violine, Violoncello) drängt sich mir so gewaltig auf, daß keine Macht der Welt mich dazu bewegen kann, sie mir aus dem Kopf zu schlagen.“ Das Trio wurde am 11. November 1998 im Rahmen der Rencontres Musicales en Artois von Jérôme Ducros, Renaud Capuçon und Henri Demarquette, den Widmungsträgern, uraufgeführt. Greif gibt hier die Form des elegischen musikalischen Poems mit seinem gleichmäßig dahinfließenden musikalischen Strom auf und kehrt zur viersätzigen Form zurück: ein wildes und verstörendes *De profundis*; eine erratische fahle *Java*; eine *Romanze* in feinsinniger Fin-de-siècle-Stimmung, angesiedelt irgendwo zwischen Mitteleuropa und dem melancholischen Schöpfergeist Chaussons in Frankreich; schließlich ein attacca angeschlossenes *Alla breve*, ein schwungvolles Fugato. Das Trio von Greif, in dem sich die kontrapunktische Schreibweise mit ungebändigter Heftigkeit, wiegenden Rhythmen, groben Akzenten, weltgewandter Schmeichelei verbindet, gelangt jenseits des scharfen Kontrasts der Sätze auf einer höheren Ebene zur Geschlossenheit der Meisterwerke, einer Geschlossenheit, die nicht nur aus dem viertönigen, an das Kürzel Schostakowitschs angelehnten Grundmotiv (beispielsweise *d-es-c-h* im Finale) erwächst. Der russische Komponist hatte damals bereits einen Platz neben Mahler im Parnas Greifs, der sein Trio op.67 und die Sonate für Violoncello und Klavier liebte, aber auch viele andere seiner Werke. Wäre Olivier Greif, der auch ein großer Bewunderer Beethovens war, ein längeres Leben beschieden gewesen, hätte er zweifellos den fünfzehn Streichquartetten des älteren russischen Berufsgenossen Konkurrenz gemacht, mit dem er den „pathetischen Stil“ und die „ungebändigte, überwältigende Urwüchsigkeit“ gemeinsam hatte, die P.-E. Barbier als besondere Eigenschaften Schostakowitschs nannte.

Im September 1998, nachdem er in zwanzig Tagen konzentrierten Arbeitens sein Trio vollendet hatte, schrieb Olivier Greif in sein Tagebuch: „Nie im Leben habe ich so viel komponiert. Wenn ich mich frage, woher dieser Schaffensdrang kommt, wird mir klar, daß der Grund der ist, daß ich außer meiner Musik sonst nichts im Leben habe. Wenn ich aufhöre zu komponieren, sterbe ich.“

BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY
Übersetzung: Heidi Fritz

Sonate de Requiem

Die *Sonate de Requiem* ist eine Meditation über den Tod, der im wesentlichen unter drei Aspekten betrachtet wird. Zum einen der Tod als *Verlust*. Verlust des Lebens für den, der geht, Verlust des geliebten Menschen für die, die zurückbleiben. Zum anderen der Tod als *Reise*. Die Seele des Verstorbenen, die allmählich die „irdischen Regionen“ verläßt (wobei sie die Musikphänomene noch wahrnimmt), durchschreitet die verschiedenen Bewußtseinsebenen, die sie von ihrem letzten Aufenthalt trennen. Schließlich der Tod als *Kontemplation*. Am Ziel ihrer Auffahrt angelangt, sieht sich die Seele ihrem Ursprung gegenüber und geht in ihm auf.

Das Werk hat die Gestalt einer gigantischen *Fantasie* in einem Stück, die aber in drei unterschiedlich lange Abschnitte unterteilt werden kann, die jeweils einem der oben genannten Aspekte des Todes gewidmet sind: der Anfangsteil – der Tod als Verlust – und der Schlußteil – der Tod als Kontemplation –, beide kürzer, schließen einen wesentlich längeren Mittelteil ein, der den Tod als Reise abbildet.

Die Durchführung der Sonate, ausgenommen der letzte Teil (die Kontemplation), verarbeitet drei Hauptthemen, die in zahllosen Varianten das ganze Werk hindurch wiederkehren, miteinander dialogisierend, einander überlagernd etc. Da ist zunächst das erste Thema des Werks, das gleich zu Beginn der Sonate im Violoncello allein vorgetragen wird, das Thema des Verlustes, das Thema der Klage, das Thema, dessen absteigende Bewegung den Sturz ins Reich der Schatten symbolisiert und dessen (absteigende) kleine Terz am Anfang den letzten Atemzug des Sterblichen nachbildet (es sei darauf hingewiesen, daß dieses Thema schon im zweiten Teil des *Raga* der Sonate für Violine und Klavier Verwendung fand [*The meeting of the waters*]). Dann eine Ballade aus der Zeit des amerikanischen Unabhängigkeitskriegs: *The dying*

British sergeant. Schließlich ein anglikanisches Kirchenlied, das Joseph Parry zugeschrieben wird: *Father, refuge of my soul.*¹

Diese drei *Personen*-Themen werden ergänzt durch eine Vielzahl von Motiven, Melodien, Zitaten, Collagen, alle Abbilder von Visionen, Halluzinationen, Traumgesichten, Reminiszenzen an die Welt der Menschen, die die Seele des Verstorbenen wahrnimmt, während sie entschwebt. Ich zähle sie in der Reihenfolge ihres Erscheinens auf: *The old grey goose*, ein Wiegenlied, dessen Melodie einige Jean-Jacques Rousseau zuschreiben, der sie im Traum gehört haben soll, ein polnisches Bergbauernlied der Tatra, ein Zitat aus der *Damnation de Faust* von Berlioz, ein Marschlied der Fremdenlegion, ein Negro Spiritual: *Crucifixion*, noch ein Wiegenlied: *Hush, little baby*, dazu eine ganze Reihe von unechten Zitaten (Lieder und Tänze des volkstümlichen und des klassischen Repertoires, Militärmärsche, Kirchenlieder etc.).

Am Ende einer geduldigen, mit mancherlei Beschwernissen verbundenen Auffahrt gelangt die Seele – und somit das Werk – zu ihrer wesensmäßigen Vollendung: dem Zustand der Kontemplation. Dieser Zustand wird durch einen ausgedehnten Abschnitt in H-dur sinnfällig gemacht, in dessen Verlauf ein um sich selbst kreisendes Viertonmotiv – das in Ansätzen schon früher in der Sonate zu hören war – elfmal wiederholt wird. Diese statische Passage wird lediglich durch ein langes *Crescendo* und *Decrescendo* belebt, das wie ein tiefes Atmen im kosmischen Maßstab wirkt.

Das Werk verliert sich in den Höhen und scheint in der Stille seiner eigenen Kontemplation aufzugehen. Doch wird es ihr noch ein letztes Mal entrissen – und mit ihm die Seele – durch den erneuten Vortrag des *Verlust*-Themas

im Violoncello. Was soll die Wiederkehr dieses absteigenden Klagemotivs an dieser Stelle? Welcher Verlust ist jetzt noch zu beklagen? Ist es vielleicht der Verlust, den die Seele verspürt, wenn sie aus ihrem irdischen Dasein scheidet? Dadurch daß das – so unendlich melancholische – Anfangsthema der Sonate am Ende des Werkes noch einmal erscheint, wird eine Parallele zwischen der irdischen Geburt und dem irdischen Tod gezogen, die beide als ein Absturz, ein Verlust, ein Verlassen erlebt werden. Schließlich sei noch angemerkt, daß die letzte Harmonieverbindung der Sonate (H-dur-Stammakkord im Klavier gegen tiefes *cis* im Violoncello) ein bewundernder Verweis auf den Schluß des *Also sprach Zarathustra* von Strauss ist.

Klaviertrio

Auch wenn der Titel *De profundis* nur die Bezeichnung des ersten Satzes ist, ist der Stimmungsgehalt des gesamten Werkes von ihm gefärbt (eine Zeitlang diente er auch als Untertitel des Werkes insgesamt): es ist eine Stimmung tiefster Verzweiflung, die sich gegen Ende kaum merklich aufhellt. Dennoch ist es keine Verzweiflung um ihrer selbst willen, sondern – in Übereinstimmung mit Psalm 130 – eine Möglichkeit der Hinwendung zu Gott und ein Weg, auf dem man zu ihm gelangt. So unheilvoll sie auch sein mag, diese Verzweiflung ist etwas *Absolutes*. In diesem Zusammenhang würde ich gern den bekannten Satz von Albert Camus aus *L'Enigme* für mich in Anspruch nehmen: „Im Innersten unseres Werkes, sei es auch noch so düster, strahlt eine unversieglige Sonne.“

Was die musikalische Gestaltung im engeren Sinne angeht, so war mir daran gelegen, in diesem Werk nach einem Kompositionsprinzip zu verfahren, das mir viel bedeutet und das, kurz zusammengefaßt, lautet: mit einem Minimum das Maximum erreichen. So sind die vier Sätze dieses Trios auf

1. Es handelt sich um einen walisischen Choral der protestantischen Tradition der „Nonconformists“, der in den angelsächsischen Ländern weit verbreitet ist. Die unter dem Namen „Aberystwyth“ bekannte Melodie ist von Joseph Parry (1841-1903); sie wird meist auf den Text „Jesus, Lover of My Soul“ gesungen. (Anm. des Verlags)

einem viertönigen Themenkern aufgebaut, der im übrigen von fern an die Tonsprache Schostakowitschs erinnert.

Im ersten Satz *De profundis* kommen noch zwei andere Themen hinzu – ein (unechtes) Choralthema sowie ein Motiv, das der Klaviereinleitung einer der vielen neapolitanischen Romanzen von Francesco Paolo Tosti entnommen ist und das meinen Widerwillen gegen den *bel canto* erkennen läßt –, die sich mit dem aus dem viertönigen Kern generierten Thema ein Duell liefern, das dynamisch einen sich unerbittlich steigernden Verlauf nimmt. Aus der Tiefe kommend – wie könnte es anders sein! – steigert sich dieser Kampf bis zur Peroratio am Schluß, die die vier Töne des Themenkerns hämmern hervorhebt. Dieses *De profundis* ist prägnant gegliedert durch 24 Cluster der Unterarme im Klavier, erbarmungslose Schläge, die wie von außerhalb des Werkes kommend wirken.

Die *Java* des zweiten Satzes ist nur dem Titel nach ein Tanz. In Wirklichkeit handelt es sich um eine in ihre kleinsten Teile zerlegte, zerstückelte, zerstörte, schaurige Java, kurz: das Gespenst einer Java.

Mit dem dritten Satz *Romanze* (mit *z*), der frei von jeder Schroffheit ist, wollte ich ein wirklich lyrisches, gefühlvolles Stück schreiben. Es wird wohl niemandem verborgen bleiben, daß am Ende dieser *Romanze* im Klavier noch einmal das Choralthema des ersten Satzes anklingt.

Das Finale *Alla breve* (diese Bezeichnung besagt, daß der Takt gegenüber dem Vorausgehenden doppeltes oder zumindest schnelleres Tempo hat), wächst gewissermaßen aus dem dritten Satz heraus, mit dem es durch ein Zitat des viertönigen Themenkerns im Violoncello allein verbunden ist. Dieser Kern ist im übrigen auch das Thema oder, genauer gesagt, das Subjekt, denn dieses *Alla breve* hat den Charakter eines Fugato. Dieser Satz ist als eine stetige Bewegung hin zur Helligkeit und zum Licht angelegt. Die Einthemigkeit wird gebrochen durch ein – zunächst im Klavier, dann (einige Takte vor

dem Ende des Werkes als letzte sieghafte Geste) auch in den Streichern erscheinendes – Thema, das einer alten französischen Chanson entlehnt ist, einer sogenannten *maumariée*, d.h. einer Chanson, die von einer unglücklich verheirateten Frau handelt, deren Ehemann eifersüchtig oder gewalttätig oder alt und überdies impotent ist: „*Mon mari est bien malade*“. Das Werk endet mit einer sprühenden und auftrumpfenden Coda, die auf die Peroratio des *De profundis* zurückgreift.

OLIVIER GREIF
Übersetzung: Heidi Fritz



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2006, © 2013

Enregistrement juin 2005, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son et montage : Julian Schwenkner, Teldex Studio Berlin

Partitions : © Editions Hapax

Couverture : Paul Almasy, *Snow Storm* (1960) – akg images

Autres photos et illustrations : remerciements à l'Association Olivier Gréif
pour ses aimables contributions

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette Atelier harmonia mundi

Imprimé en France

harmoniamundi.com

HMG 501900