

## Akusmatische Musik

«Organized Sound» – «Gestalteter Klang» nennt Edgard Varèse ab einem sehr frühen Zeitpunkt sein musikalisches Schaffen. Zunächst vielleicht einfach nur, um den lästigen Anfeindungen auszuweichen, denen seine Werke von Anfang an ausgesetzt waren: ob denn das überhaupt noch Musik zu nennen sei, ob das nicht bloß Lärm sei etc. (Man kennt das. Ästhetische Ressentiments sind unheilbar. Sie wurzeln tief in verborgenen Schichten der Seele, da greift keine Argumentation.) «Lärm ist jeder Klang, den man nicht mag», kommentiert Varèse das später lakonisch.

Anders als bei den Futuristen, mit denen er gelegentlich verglichen wird, hat man bei Varèse allerdings nicht den Eindruck, dass sich hier ein bildender Künstler in naiver Radikalität auf dem Terrain der Musik versucht (Varèse verwehrt sich gegen diese Gleichsetzung). Im Gegenteil: Er kehrt den ureigenen bildnerischen Aspekt des Musikschaffens selber hervor und erkennt mit untrüglichen Instinkt, dass die neuen Technologien, die elektronische Klangerzeugung sowie die Speicherung und Bearbeitung aller Arten von Klang, diesem bildnerischen Ansatz ungeahnte Möglichkeiten eröffnen.

«L'art acousmatique» – «akusmatische Kunst» wird das ab den 50er Jahren in Paris genannt, wohl aus ähnlichen Gründen: Um die aufgeregten Traditionalisten zu beruhigen, indem man ihrer sakrosankten Definition des Musikalischen nicht zu nahekommt. Auf den Dichter Guillaume Apollinaire geht das Wort angeblich zurück, Pierre Schaeffer hat es übernommen und François Bayle hat es in den 70er Jahren, wie er selber sagt, wieder aufgegriffen, um die phänomenologische Eigenständigkeit der Klanggestalten («akusmata») hervorzuheben. Wir können nun «Klänge hören, die keine physische Existenz haben, autonome Klänge, und so eine erweiterte Wahrnehmung der Welt des Klanglichen erleben ... Klänge ohne Körper, ohne vorangehende Ursachen, Klänge, deren Ursache nicht flussaufwärts, sondern gleichsam flussabwärts in ihrem Kontext gesucht werden muss».

Vom «Klangobjekt» («objet sonore») ist immer wieder die Rede. Damit sind nicht Dinge gemeint, aus Holz oder Draht oder Blech, mit denen sich Töne und Geräusche erzeugen lassen, es sind die Klänge selbst, die Schwingungen, die mit einem Mal ihren Anspruch auf Realität geltend machen. Welche Herausforderung für das musikalische Schaffen! Welche Perspektive für die akustische Wahrnehmung, das Hören!

Auf die Komponisten Mitte des 20. Jahrhunderts muss das umwerfend gewirkt haben. Kaum einer, der sich dieser Aufbruchsstimmung anfänglich entziehen konnte; kaum ein heute namhafter Instrumentalkomponist, der aus dieser Zeit nicht wenigstens ein Tonbandstück aufzuweisen hat. (Man sehe sich nur die Kataloge der experimentellen Produktionsstudios in den 50er Jahren an: Paris, Köln, Warschau, Wien ...) Nicht alle hatten freilich den Mut, die Bequemlichkeit eines gesicherten musikalischen Weltbildes dafür

aufzugeben; und noch weniger das Durchhaltevermögen, auf den neuen Produktions- und Aufführungsformen gegen jeden gesellschaftlichen Widerstand zu bestehen. (Man sollte auch nicht vergessen, dass die Komponistenverbände – um zu verhindern, dass die Orchester «unnötig» werden – sofort eine niedrigere Tantiemeneinstufung für elektronische Musik durchgesetzt haben, die bis heute wirksam ist!) «Das Rohmaterial der Musik ist Klang.

Das ist es, was viele Leute aus Ehrfurcht vor der Tradition vergessen haben – sogar Komponisten. Der Komponist ist noch immer von Traditionen besessen, die nichts weiter sind als die Beschränkungen seiner Vorgänger.» (Edgard Varèse)

Es ist sicher kein Zufall, dass dieser Wandel im akustischen Weltbild zu einer Zeit beginnt, da in der Physik der Wellencharakter der Materie entdeckt wird. Und ebenso wenig ist es Zufall, dass dabei der Begriff des Raumes von Anfang an eine zentrale Stelle einnimmt.

In der Wahrnehmung der Dinge konstituiert sich der Raum. Das ist der Punkt, an dem die akusmatische Musik eine neue künstlerische Disziplin begründet, die den realen Klang im realen Raum vermittelt: Akustische Inszenierung.

Günther Rabl

FR 13. NOVEMBER 2009 | 22:00

Technische Universität Wien | Kuppelsaal

## *Akusmatik I*

### **Ilhan Mimaroglu: Interlude II (1971)**

Aus: «Sing me a Song of Songmy»

für Tonband

Österreichische Erstaufführung

### **Ilhan Mimaroglu: Prelude Nr. 12 (1965–67)**

Aus: «Satyricon Musik»

für Tonband

Österreichische Erstaufführung

### **Edgard Varèse: Poème électronique (1958)**

für Tonband

Tonbandmaterial zur Verfügung gestellt von Ricordi/Mailand

### **Thomas Gorbach: Hommage aux «Déserts» d'Edgard Varèse (2009)**

Uraufführung

### **Ilhan Mimaroglu Prelude Nr. 2 (1965–67)**

Aus: «Satyricon Musik»

für Tonband

Österreichische Erstaufführung

### **Frank Zappa The Chrome Plated Megaphone of Destiny (1968)**

Aus: «We're Only in It for the Money»

### **Ilhan Mimaroglu Prelude Nr. 8 (To the memory of Edgard Varèse)(1966)**

für Tonband

Österreichische Erstaufführung

Akustische Inszenierung & Klangregie: **Thomas Gorbach**

Lichtchoreographie: **Bert Gstettner**

Eine Veranstaltung von The Electroacoustic Project in Kooperation mit Wien Modern und der Technischen Universität Wien

Mit freundlicher Unterstützung der Vienna Symphonic Library

## **Edgard Varèse «Poème électronique» (1958)**

Das Poème électronique stellt den finalen Höhepunkt in Edgard Varèses Schaffen dar. In dem 1958 für Le Corbusiers und Xenakis' Philips-Pavillon bei der Brüsseler Weltausstellung komponierten Stück manifestiert sich die Idee von der «Befreiung des Klanges» auf allen musikalischen Ebenen. Hier ist kein Platz für Überlagerungen und Kompromisse, denn mit den gestalteten Klängen wird ihre Einzigartigkeit zelebriert – die Konzentration liegt also auf reinen Klangphänomenen. Le Corbusier wusste um die Gemeinsamkeiten seiner Arbeit mit derjenigen von Varèse und setzte dessen Teilnahme am Projekt gegen viele Widerstände durch. Mit dem vier Jahre älteren Komponisten verband ihn der Hang zur technizistischen Formel, die Forderung nach Kollaboration von Kunst und Wissenschaft, die Entdeckung der Schönheit des rohen und unbearbeiteten Materials, die kosmischen Prinzipien der Expansion, das Wachstum von Kristallen sowie das Phänomen der Spirale.

An diesem Abend wird die stereophone Abmischung der originalen Fünfkanafassung mit vierzehn Lautsprechern des United Banal Orchestra aufgeführt. Das Erlebnis der «Abreise in den Raum», wie Varèse selbst die vierte Dimension der Musik beschreibt, ist an diesem Abend gewiss.

*Thomas Gorbach*

Auffallend am Poème électronique ist der Materialreichtum: Glockengeläut, Klavierakkorde, Chor und Sologesang, Schlagzeug, Aufnahmen aus Werkshallen, von Flugzeugen und durch Generatoren erzeugte Sinusgemische. Diese Klänge wurden elektronisch bearbeitet; teilweise wurden sie übrigens in die späteren Fassungen der Interpolationen von Déserts übernommen. Die ursprüngliche Gestalt gewohnter Klänge ist oft deutlich heraushörbar, jedoch sind auch vollkommen neuartige, «unerhörte» Klänge entstanden. Material für Varèse war die Totalität des klingenden Universums. Mit dem Poème électronique deutete sich die Möglichkeit an, dass Geräusch, Klang, Ton, Stimme und Gesang sich in einer musikalischen Struktur vereinen können und zugleich jeglicher Übergang zwischen ihnen Ausgangspunkt für das kompositorische Denken sein kann. Die Bindung an irgendein System ist für den Komponisten damit aufgehoben. Es existieren keinerlei Zwänge, die durch Tonleitern, Akkordzugehörigkeiten usw. bewirkt werden.

*Helga de la Motte-Haber*

## **Frank Zappa «The Chrome Plated Megaphone of Destiny» (1968)**

Gebrauchsanweisung für dieses Material ... Sorgfältig lesen:

1. Wenn Sie sich bereits durch Franz Kafkas In der Strafkolonie gearbeitet haben, überspringen Sie Instruktionen Nr. 2, 3 und 4.
2. Alle Übrigen: Treiben Sie ein Buch mit Kurzgeschichten auf und lesen Sie In der Strafkolonie.
3. Hören Sie das Stück nicht an, bevor Sie die Geschichte gelesen haben.
4. Nachdem Sie die Geschichte gelesen haben, legen Sie das Buch beiseite und schalten Sie den Plattenspieler an ... Jetzt ist es sicher, das Stück anzuhören (hören und lesen Sie niemals gleichzeitig).
5. Während Sie zuhören, denken Sie an die Konzentrationslager in Kalifornien, die während des Zweiten Weltkriegs gebaut wurden, um potenziell gefährliche östliche Staatsbürger aufzunehmen ... dieselben Lager, von denen viele sagen, dass sie derzeit hergerichtet werden, um als Teil der Endlösung für das Non-Konformisten-(Hippie?)-Problem von heute zu dienen. Sie können sich (ungeachtet der Länge Ihrer Haare und Ihrer Gefühle gegenüber gierigen Kriegen und bezahlten Attentätern) vorstellen, dass Sie zu Gast in Camp Reagan sind. Sie können sich vorstellen, dass Sie eingeladen wurden, um ein wunderbares neues Freizeitgerät auszuprobieren (entwickelt vom Human Factors Engineering Lab, um Spannungen und angestaute Feindseligkeiten zwischen den Mitgliedern des Lagerpersonals abzubauen ... ein undankbarer Job, der wenig oder gar keine Genugtuung bringt ... nicht mal für den Oberaufseher).
6. Am Ende des Stückes wird der Name Ihres Verbrechens in Ihren Rücken geritzt sein. [...]

Anmerkung: Sämtliche Musik, die auf diesem Album zu hören ist, wurde von Frank Zappa komponiert, arrangiert und wissenschaftlich verstümmelt. [...] Keiner der Klänge wurde elektronisch erzeugt ... sie sind alle das Produkt einer elektronischen Umwandlung von normalen Instrumentalklängen. [...]

«The Present-Day Composer Refuses To Die!» Edgard Varèse, Juli 1921.

Frank Zappa

Aus dem Begleittext zum Album We're Only in It for the Money

### ***Ilhan Mimaroglu «Interlude II (aus: «Sing me a Song of Songmy»)» (1971)***

Hinsichtlich der Anzahl und Vielfalt der Ausführenden und ebenso hinsichtlich seiner Dauer kann man Sing me a Song of Songmy als großformatige Umsetzung der Parallele sehen, die ich zwischen elektronischer Musik und Kino etabliert habe. Dementsprechend agieren die Ausführenden wie Schauspieler (und Komparsen) in einem Film. Das Werk kann folglich nicht «live» in einem Konzert zur Aufführung gebracht werden, sondern wird mittels einer Tonanlage gehört. [...]

Ich beschränkte mich auf die englische Schraube, weil dies ein weiteres meiner Werke ist, das in den Vereinigten Staaten realisiert und publiziert wurde. Der Titel des Werks ist ein Wortspiel, das nur auf Englisch funktioniert, auch wenn man die Bedeutung übersetzen kann: «Song My» ist ein Ort in Vietnam, an dem im Vietnamkrieg eines der amerikanischen Massaker stattfand. Der Begleittext zur Schallplatte enthält u. a. die englische Übersetzung eines Gedichts, das im Stück auf Vietnamesisch vorgetragen wird: «Schlaf gut, mein Kind ... / Da draußen zerfetzen Bomben und Geschosse den Himmel ... / Wenn du aufwachst ... / und wenn du dich wunderst ... über die frisch aufgeschütteten Gräber/ werde ich ihnen die Schuld an dem Sturm von letzter Nacht geben ...»

Interlude II ist ein Abschnitt aus Sing me a Song of Songmy und kann unabhängig gespielt werden.

### ***Ilhan Mimaroglu «Preludes für Tonband» (1965–67)***

Mit den Klängen eines teilweise zerlegten Klaviers, das der Klasse für Klavierstimmer an der Columbia University für Übungszwecke diente, komponierte ich ein erstes Stück. Ein weiteres folgte, und das Erste wurde zu seinem Präludium. Dann folgten noch weitere, jedes ein

Prelude für sich und ein Präludium des nächstfolgenden.

Obwohl ich anfangs in Erwägung zog, das Material für alle Preludes von einer einzigen Klangquelle abzuleiten, entschied ich mich anders, nachdem ich beim zweiten Stück eine elektronische Orgel verwendet hatte, die die Klänge vieler Instrumente imitieren kann. Manche der Preludes leiten sich von einer einzigen Klangquelle ab, andere wieder nicht. Das Material der Klangquelle wird nur genannt, wenn danach gefragt wird.

Ich teilte die Preludes für Tonband, die ich im Laufe der Jahre komponiert hatte, auf vier Bänder auf: sechs Präludien auf jedes Band. Danach verwendete ich statt der Bezeichnung «Band» den Begriff «Buch», weil dieser Ausdruck für derartige Zwecke gebräuchlicher ist. Bleibt noch, wenn überhaupt notwendig, klarzustellen, dass dieser Titel nicht implizieren soll, dass es sich bei den Stücken um auf Papier festgehaltene Musik handelt, die in Büchern zusammengefasst ist.

In Prelude Nr. 12 wird zu den elektronischen Klängen ein Gedicht von Orhan Veli, gelesen von Güngör Mimaroglu, hinzugefügt. Ich übersetze das Gedicht folgendermaßen: We have our seas, full of sun; / We have our trees, full of leaves; / Morning till night, we go and go, back and forth / Between our seas and our trees, / Full of nothingness. (Wir haben unsere Ozeane, voller Sonne; / Wir haben unsere Bäume, voller Laub; / Von morgens bis abends gehen wir und gehen wir, hin und her / Zwischen unseren Ozeanen und unseren Bäumen, / Voll des Nichts.)

Die Versionen von Prelude Nr. 12 und Prelude Nr. 2 aus dem ersten Buch, die Federico Fellini in seinem Film Satyricon verwendete, wurden speziell für den Film angefertigt.

Prelude Nr. 8, das dem Gedenken an Edgard Varèse gewidmet ist, entstand aus einer Vorahnung heraus. Ich komponierte dieses einem Trauerlied ähnliche Stück (mit Cembalo- und Celestaklängen) im Jahr 1965, inmitten der Arbeit an anderen Preludes, weil ich ahnte, dass Varèse nicht mehr lange unter uns weilen würde; kurz darauf starb er.

*Ilhan Mimaroglu*

*Übersetzung aus dem Englischen von Bernadette Brunnbauer*

**Thomas Gorbach**

**«Hommage aux ‹Déserts› d'Edgard Varèse» (2009)**

Es ist der hohe musikalische Spannungsgrad, der für die Werke von Edgard Varèse so charakteristisch ist. Expressive dynamische Verläufe, die die Instrumente zum Bersten bringen, unerhörte Klangkombinationen und Klangschichtungen, ungewohnter Einsatz der musikalischen Parameter und raffinierte Effekte graben sich schon nach dem ersten Hören in die Erinnerung ein. Schon lange im Bann Varèse'scher Energie, ist diese für mich Inspirationsquelle zur Erneuerung und Erweiterung meiner eigenen Klangsprache.

Die kompositorische Arbeit mit gespeicherten Klängen, die akusmatische Kunst, beinhaltet eine Auseinandersetzung mit Imitationen und Illusion, mit der sterilen Welt im Studio und der konkreten Klangprojektion in den Raum. Mein Werk beginnt mit einer Illusion: Der originale Notentext von Déserts wird mit virtuellen Instrumenten zitiert. Danach bestimmen kompliziert ablaufende Algorithmen den musikalischen Verlauf und erweitern im Sinne Busonis und Varèses das Zwölftonsystem sowie die rhythmischen Strukturen. Klangbilder erheben sich aus 19-tönig gestimmten Bläserakkorden. Rhythmische Korpuskel durchbrechen das Geflecht.

Dann spricht Varèse selbst mit der Pariser Version der Interpolationen aus Déserts, neu restauriert von François Bayle und überarbeitet entsprechend der mehrkanaligen Lautsprecherkonfiguration dieser Aufführung. Im Hintergrund, kaum zu hören, setzen sich Akkorde fort. Am Höhepunkt des letzten Teils: Eine rhythmische Fläche, in der labile und stabile Kräfte einander abwechseln, flirrender Klang entsteht, ganz so, als könnte er ewig weitergehen.

Spezieller Dank gilt der Vienna Symphonic Library und Günther Rabl für die zur Verfügung gestellte Software sowie Christof Furxer für die technische Assistenz.

*Thomas Gorbach*

MO 16. NOVEMBER 2009 | 19.30

Technische Universität Wien | Kuppelsaal

## *Akusmatik II*

### *ÉROSPHÈRE 2009*

Uraufführung der neuen Mehrkanalversion

Dauer: 69 Minuten

1 - Tremblement de terre très doux - 28' – Multistereo

Kurze Pause

2 - Eros bleu / La fin du bruit / Eros rouge - 16'40 - Doppelquadrophonie

3 - Eros noir / Toupie dans le ciel / Eros rouge et noir - 24' – Oktophonie

[Érosphère en version intégrale (97') fut créée à Paris, Maison de Radio France, au Cycle Acousmatique, le 21 janvier 1980.

mit freundlicher Unterstützung von Institut Française Wien

## François Bayle «Érosphère» (1968/2009)

Dieser Zyklus besteht aus drei Stücken und drei Vorspielen. Er zeichnet einen Bogen vom beschwerlichen Alltagsstrubel des Menschen zu einem von Zwängen, ja sogar von jeglicher Gefahr freien Himmel. Érosphère bezeichnet dabei «das Gravitationsfeld des Verlangens» (Bayle). Das Verlangen besteht hier darin, das, was man nicht sieht, zu errahnen, zu verstehen und zu sehen, was ziemlich genau die akusmatische Situation beschreibt.

### 1. «La Fin du bruit» [Das Ende des Geräuschs] (1979, Kat. 69)

Ende ist hier nicht nur Endlichkeit und Auslöschung (der Zusammenbruch des «Klang-Kontinents»), sondern es ist das Ziel, das bestehen bleibt, sobald der Ton verklungen ist. Jenseits der Kategorien von Klang und Geräusch strebt La Fin du bruit nach einer «musique générale», die die Unendlichkeit des Geräuschs sein könnte. Im Übrigen greift der Komponist das Stück unter eben diesem Titel, L'infini du bruit, 1998 für eine kürzere Plattenversion wieder auf. Im ersten Teil des Stücks vermischen sich Geräusche von Menschenmengen, Verkehr, Rauschen und Applaus (die an gewisse Teile von L'Expérience Acoustique erinnern). Dieses Universum aus menschlichen Aktivitäten und dichten Klängen wird von einer ersten Ebene iterativer, hartnäckiger Sequenzen zu einem mächtigen Fluss zusammengeführt, der in einen verfeinerten elektrischen Gesang mündet. Der Raum wird weit. Langsam hebt ein langer, tiefer, leicht brummender Gesang an, gesäumt von einer geisterhaften, hohen Borte. Eine unwiderstehliche, aufsteigende Drehung, durchsetzt mit magnetischen Explosionen, lässt uns erfassen, wie das Geräusch ruhig vorwärts treibt, hin zu seinem eigenen Verklingen, dorthin, wo wir nichts mehr hören, wo wir nur noch die Ohren spitzen können.

### 2. «Tremblement de terre très doux» [Sehr sanftes Erdbeben] (1978, Kat. 66)

1. climat 1 | 2. transit 1 | 3. paysage 1 | 4. climat 2 | 5. paysage 2 | 6. transit 2 | 7. paysage 3 | 8. climat 3 | 9. paysage 4 | 10. climat 4 et transit 3 | 11. paysage 4.

Das zweite Stück aus dem Zyklus Érosphère, dessen Titel auf Max Ernst zurückgeht, wurde als erstes komponiert und später in den Zyklus aufgenommen. Chronologisch gesehen wurde es nach Camera oscura komponiert. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Stücken mit ihren einzelnen Sätzen haben die elf Sätze hier zwar eigene Titel, hängen aber aneinander. Das Erzittern im Trancezustand, das wir schon aus L'Expérience Acoustique und aus dem danse du tremblement initial (Purgatoire) kennen, ist sanft geworden. Von einer «afrikanischen» Trance sind wir zu einer «östlichen», einer gebändigten, fast vermittelnden Trance im buddhistischen Sinne gelangt.

Die Sätze sind in drei Gruppen aufgeteilt: in climats (Klimata), transits (Übergänge) und paysages (Landschaften), die jeweils zwischen einander eingeschoben sind. Bemerkenswert ist bei diesem Stück, dass «flache» Sequenzen, die in sich selbst wenig Entwicklung aufweisen, nebeneinandergestellt eine dynamische und dramatische Einheit erzeugen. Die Dramatik entsteht hier durch Brüche und durch das Kippen von Zuständen – oder wie es der Komponist selbst ausdrückt – durch Katastrophen. Das Ganze erscheint wie «ein aufgesplitterter Raum mit Schaltern, damit man von einem Abschnitt zum nächsten zappen kann» (Bayle), damit lassen sich geheime Aktivitäten, nächtliche Gleitgeräusche entdecken, wird man wieder zum anfänglichen Fluss der climats zurückgeführt ...

Die transits eröffnen geheimnisvolle Räume von hörbaren, mit starren Rufen einer Frauenstimme durchsetzten Transfers, wobei die Resultate immer anders sind oder in Schwebe bleiben. Die paysages entwickeln Klangbilder und präzise Atmosphären, deren genaue Bedeutungen sich uns entziehen. Den Höhepunkt erreichen sie mit paysage 3: Dort sind wir schon ganz nahe dran: Stimmen, hastige Schritte, Präsenzen, eine beklemmende Unruhe – werden wir jetzt etwas erfahren?

Die climats (1 bis 4), die nicht fassbaren Zentren dieser sanften Trance, sind eine komplexe, polyphone Verflechtung, eine Mischung aus einem zarten, flimmernden, schillernden elektronischen Fluss, dumpfen Akzenten und dem Erzittern von Glocken und aneinanderstoßenden Kugeln. Ein Klangstrom, der unaufhörlich auf uns zutreibt wie Quellwasser oder wie ziemlich geheimnisvolle Naturphänomene: chemische Reaktionen, Austausch von Gasen, Zellaktivitäten etc. Sie sind ein neues Beispiel für diese «überbordenden Klänge» des Komponisten, die beim Anhören eine «spätere Zeit» zu generieren scheinen, wodurch hier tatsächlich für das gesamte Stück eine Strukturierung durch das Fehlende möglich wird. Werden sie unterbrochen, so ausnahmslos durch Katastrophen (man setzt sie weiter gedanklich voraus, ohne sie zu hören), die das Hören aussetzen und es magnetisieren, wenn die Klänge wieder zurückkehren.

### 3. «Toupie dans le ciel» [Kreisel im Himmel] (1979, Kat. 70)

Für die Substanz dieser außerordentlichen Musik wurde von einem realen Kreiselton, einem einfachen melodisch-rhythmischen Muster und von elektronischen Flüssen ausgegangen. Hierbei geht es um eine Umkehrung der traditionellen Spielweisen in der Musik: Während die Tonhöhen und das rhythmische Schaukeln unerbittlich gleich bleiben – was dazu führen kann, dass man diese Musik als «minimal» versteht –, kreieren die Variationen (Akzentuierungen, Desynchronisationen, Schwankungen betreffend Dichte und Mobilitäten etc.) ein unaufhörliches Wackeln, wodurch das Klangmaterial fast lebendig wird, sich immer wieder bekräftigend, immer gleich, immer wieder neu. Beim Hören sind wir in einem Klangnest gefangen, das auf der einen Seite von tief vibrierenden Frequenzen begrenzt wird und im hohen Bereich von einem ununterbrochenen, sich windenden, schillernden Gurren, das fortwährend an- und abschwilt. Aber wenn diese Musik ein Wiegenlied ist, dann das eines Tigers! Dieser Schutz verbirgt eine Wildheit und eine Drohung, die umso stärker ist, weil sie nicht offen zutage tritt. Unterbrochen wird sie nur von den heftig geriebenen Bogenklängen, die langsam vergehen und manchmal elektrische Explosionen, im Zickzack aufsteigend, auslösen. Im Laufe dieser klanglichen Verwerfungen (die der Komponist «Himmel» nennt), «wird das Unerbittliche unterbrochen und plötzlich entsteht Freiheit und Leichtigkeit.» (Bayle)

4. Vollendet wurde der Zyklus Érosphère im Jahr 1980 mit der Komposition der drei Éros-Stücke bleu, rouge, noir jeweils als Vorspiel zu den drei vorangegangenen Stücken. Für die Komposition der drei «locker-luftigen» Sätze wurden Stimmufnahmen des Komponisten verwendet (während er die Wörter terre, tremblement, ciel, doux, fin bruit, ciel dans la toupie etc. ausspricht), die auf den ersten Computern des Klangsynthesestudios der GRM (Groupe de Recherches Musicales) umgewandelt wurden, und zwar in einer Zeit, in der für ein paar Minuten elektronische Klangumwandlung eine Nacht lang gerechnet werden musste. Die Éros-Stücke sind auch als drei Himmel zu verstehen, deren Wechsel von Blau über Rot zu Schwarz für jenen vom Tag zur Nacht, von der Handlung zum Traum, vom Machen zum Verlangen stehen, korrespondierend zum Weg, zu dem uns der Zyklus Érosphère einlädt, vom dichten Trubel zur großen Ruhe.

Die neue, multiphone Fassung Erosphère 2009 dauert 69 Minuten.

*Régis Renouard Larivière*

*Übersetzung aus dem Französischen von Monika Kalitzke*

Der Wille und das Offene, können sie nebeneinander bestehen?

Wie entstehen die Bilder?

Solch eine Erfahrung berührt mehr als jede andere den ganzen Körper. Sie nimmt ihn völlig ein, macht das Geistige zum bloßen Zeugen eines befreiten, in seinen Nuancen höchst fordernden Verlangens. Und trägt ihn fort in einem allumfassenden, freudigen Schaudern.

Stillgelegt werden die gewohnten Mechanismen des Denkens, und das Gehör des Körpers stimmt sich ein in Resonanz auf das unendliche Geflecht an Beziehungen zwischen der inneren und der kosmischen Welt.

Ich wollte mich diesen Kraftfeldern öffnen, den verborgenen Rufen und fernen Schwingungen aus der Erosphäre, jener gewagten Metapher für die Geometrie der sinnlichen Wahrnehmungen!

Ich wollte mich den Zeichen öffnen, die sich uns aus den Geräuschen von Erde und Himmel offenbaren. Sie im Entstehen erfassen und sie dann weitergeben.

*François Bayle*

*Übersetzung aus dem Französischen von Monika Kalitzke*