

FRANÇOIS BAYLE

DIE KLANGWELT DER AKUSMATISCHEN MUSIK

Sehr geehrte Besucher, liebe Mitwirkende,

unser Internationales Symposium, zu dem wir Sie herzlich willkommen heißen, ermöglicht eine intensive Begegnung mit dem Schaffen François Bayles, der zu den renommiertesten Komponisten und Theoretikern der französischen zeitgenössischen Musik gezählt werden darf. Als Hauptvertreter der Akusmatik lenkt Bayle seine gesamten wissenschaftlichen und künstlerischen Aktivitäten auf die Erforschung dieses Genres. Die akusmatische Modalität markiert eine Form des Hörens, bei der die Aufmerksamkeit nicht durch augenfällige instrumentale Kausalitäten geweckt, verstärkt oder zerstreut wird. Eine der historisch frühesten Nutzbarmachungen akusmatischer Rezeption schreibt man dem Philosophen Pythagoras zu, der hinter einem Vorhang Platz nahm, um seine Schüler gleichsam unsichtbar zu unterrichten und auf diese Weise ihre Konzentrationsfähigkeit zu entwickeln. Unter Berufung auf Pierre Schaeffer schlug Bayle den Begriff der Musique acousmatique zur Bezeichnung der kompositorischen Arbeit im Tonstudio vor, da er diese vom Spiel mit elektroakustischen Instrumenten auf der Bühne unterscheiden und eine Musik, die auf akustischen Trägermedien gespeichert und wie ein Kinofilm auf die Leinwand projiziert wird, mit einem ihr angemessenen Ausdruck versehen wollte.

Die Spezifika seines überaus originellen Denkens sowie das Charakteristische seines musikalischen Œuvres werden nun an vier Tagen von rund 30 Wissenschaftlern und Komponisten aus Belgien, Deutschland, England, Frankreich und den USA in thematisch vielfältig fokussierten Sektionen diskutiert.

Den musikalischen Höhepunkt der Veranstaltung bilden vier Portraitkonzerte in der Aula der Universität. Erstmals in Deutschland können zentrale Werke Bayles – darunter zwei Weltpremieren – unter authentischen Aufführungsbedingungen zu Gehör gebracht werden. Bayle selbst wird die Klangregie dieser umfassenden Konzertreihe übernehmen, bei der sämtliche Werke über das Acousmonium erklingen. Hierbei handelt es sich um ein einzigartiges Lautsprecherorchester, das in Zusammenarbeit mit dem französischen Nationalinstitut für audiovisuelle Medien eigens von Paris nach Köln transportiert wurde.

Die Veranstaltung unterstreicht die langjährige und gewinnbringende deutsch-französische Kooperation zwischen der Abteilung für Musik der Gegenwart am Kölner Musikwissenschaftlichen Institut und ihrer Pariser Partnerinstitution, der Groupe de Recherches Musicales. Im Zentrum dieses Austausches stehen nicht nur der künstlerische und theoretische Dialog, sondern auch ein menschliches Miteinander in anregender Atmosphäre. In diesem Sinne wünsche ich uns spannende Gespräche sowohl vor als auch hinter den Kulissen des Symposiums und danke allen Teilnehmern und Besuchern für ihr Interesse.

Ihr
Marcus Erbe

MUSIKWISSENSCHAFTLICHES INSTITUT / MUSIK DER GEGENWART
UNIVERSITÄT ZU KÖLN, 9. BIS 12. OKTOBER 2007

FRANÇOIS BAYLE

DIE KLANGWELT DER AKUSMATISCHEN MUSIK

Internationales Musikwissenschaftliches Symposium mit vier Portraitkonzerten
in Kooperation mit der Groupe de Recherches Musicales de l'Institut National de l'Audiovisuel

Vorträge – Diskussionen – Konzerte

DIENSTAG, 9. OKTOBER 2007

16.00-18.00 Uhr: Festliche Eröffnung

Grußworte

Prof. Dr. Holger Burckhart,
Prorektor der Universität zu Köln
Prof. Dr. Christiane M. Bongartz,
Dekanin der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln

Eröffnungsvorträge

Prof. Dr. Christoph von Blumröder
François Bayle: Perspektiven der musikwissenschaftlichen Interpretation
Prof. Dr. Makis Solomos
Some Insights in Analysing Bayle's Music

20.00-22.00 Uhr: Portraitkonzert I

MORCEAUX DE CIELS

Tremblement de terre très doux (Erosphère 2; 1978)
Couleurs inventées (La forme de l'esprit est un papillon; 2002)
L'Ange-feu (Purgatoire de la Divine Comédie; 1972)
Trois rêves d'oiseau (1963/71); Bilder: Robert Lapoujade
Morceaux de Ciel (1996)

Klangregie: François Bayle

Technik: François Bonnet, Philippe Dao, Diego Losa

MITTWOCH, 10. OKTOBER 2007

11.00-13.00 Uhr: Prätexte

François Bayles außermusikalische Quellen

(Leitung: Prof. Dr. Christoph von Blumröder)

Roundtable mit Dr. h.c. François Bayle, Marcus Erbe, Renaud Meric,
Dr. Ralph Paland und Prof. Dr. Simon Emmerson

14.30-16.30 Uhr: Kontexte

Zur Semantik akusmatischer Musik

(Leitung: Marcus Erbe)

Dr. Martin Kaltenecker

Reflexionen zur unsichtbaren Musik

Dr. Luke Windsor

The Transforming Power of the Acousmatic: Losing the Body and Gaining the Mind

Elizabeth Anderson

Materials, Meaning and Metaphor in Bâton de pluie from La Main Vide

17.00-19.00 Uhr: 1960 bis 1997

François Bayle und die Groupe de Recherches Musicales

(Leitung: Jan Simon Grintsch)

Roundtable mit Dr. h.c. François Bayle, Dr. Évelyne Gayou,
Prof. Dr. Daniel Teruggi und Christian Zanési

20.00-22.00 Uhr: Portraitkonzert II

SON VITESSE-LUMIÈRE

Voyage au centre de la tête (Son Vitesse-Lumière 3; 1981)

Allures (La forme du temps est un cercle; 2000)

Métaphore + Lignes et Points (L'Expérience Acoustique 2, 5; 1971); Bilder: Piotr Kamler

Le sommeil d'Euclide (Son Vitesse-Lumière 4; 1983)

Lumière ralentie (Son Vitesse-Lumière 5; 1983; rev. 2007)

Klangregie: François Bayle

Technik: François Bonnet, Philippe Dao, Diego Losa

DONNERSTAG, 11. OKTOBER 2007

11.00-13.00 Uhr: Analysen

Komparative Studien zum Werk *La fleur future*

(Leitung: Prof. Dr. Albrecht Riethmüller)

Mit Beiträgen von Dr. Pierre Couprie, Dr. John Dack und Marcus Erbe

14.30-16.30 Uhr: Analysen (Fortsetzung)

(Leitung: Prof. Dr. Albrecht Riethmüller)

Mit Beiträgen von Prof. Dr. Rudolf Frisius, Jan Simon Grintsch und Jean-Christophe Thomas

17.00-19.00 Uhr: Vortrag mit Publikumsdiskussion

Dr. h.c. François Bayle

D'où naissent mes images? Der Komponist als „artiste soliste“

20.00-22.00 Uhr: Portraitkonzert III

L'OREILLE ÉTONNÉE

Cinq dessins en rosaces (Vibrations composées; 1973)

Nota (Fabulæ 3; 1991)

*L'oreille étonnée (2007); **Uraufführung***

La fleur future (La Main Vide 2; 1994)

Inventions (La Main Vide 3; 1995)

Ombres blanches (Théâtre d'Ombres 2; 1988)

Klangregie: François Bayle

Technik: François Bonnet, Philippe Dao, Diego Losa

FREITAG, 12. OKTOBER 2007

11.00-13.00 Uhr: Postskripte

Interpretationen des Œuvres von François Bayle

(Leitung: Dr. Ralph Paland)

Prof. Dr. Horacio Vaggione

Ideas on Acousmatic Interpretation

Tobias Hünermann

Der Zyklus Son Vitesse-Lumière

14.30-16.30 Uhr: Postskripte (Fortsetzung)

(Leitung: Prof. Dr. Christoph von Blumröder)

Dr. Mario Mary

A Few Remarks on Fabulæ

Dr. Ralph Paland

Klang – Farbe – Form: Arc, pour Gérard Grisey

Michael Schott

Eine Interpretation von La forme de l'esprit est un papillon

17.00-19.00 Uhr: Hommage à François Bayle

(Leitung: Marcus Erbe)

Roundtable mit Ludger Brümmer, Philippe Mion, Prof. Dr. Denis Smalley,
Prof. Dr. Hans Tutschku und Prof. Annette Vande Gorne

20.00-22.00 Uhr: Portraitkonzert IV
UNIVERS NERVEUX

L'infini du bruit (Erosphère 1; 1980/98)

Concrescence (La forme du temps est un cercle; 2002)

*Univers nerveux (2006); **Uraufführung***

Espaces inhabitables (1967)

Motion – Emotion (1985)

Klangregie: François Bayle

Technik: François Bonnet, Philippe Dao, Diego Losa

Konzeption und Durchführung der Veranstaltung: Christoph von Blumröder, Marcus Erbe
Organisationsteam: Marcus Erbe, Gerardo Scheige, Stephanie Strehlow, Michael Schott, Laura Barzen,
Hannah Naumann, Sophie Wercholljak, Anna Wessel, Felix Hedderich
Saaltechnik: Michael Schott, Andreas Gernemann-Paulsen
Redaktion und Programmheftgestaltung: Marcus Erbe
Übersetzungen: Jan Simon Grintsch, Imke Misch, Ralph Paland, Christiane Strucken-Paland, Marcus Erbe

Universität zu Köln
Musikwissenschaftliches Institut / Musik der Gegenwart
Albertus-Magnus-Platz
D-50923 Köln
Telefon: +49-(0)221-470 4160
Telefax: +49-(0)221-470 4964
<http://www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/events/bayle2007.html>

Wir danken INA-GRM, Magison, der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Ernst von Siemens Musikstiftung, dem Institut Français Cologne sowie der Philosophischen Fakultät und dem Kanzler der Universität zu Köln für die großzügige finanzielle Unterstützung.

Concerts / Notes de programme

... mouvements de temps ...

Un défilé de mes images.

Le temps s'y trouve bousculé. Certaines d'entre mes matières et manières sonores des premières années vont entrer en résonance active avec d'autres, nouvellement venues du hasard des rencontres d'idées et d'instruments.

L'exercice peut se comparer à celui d'une Exposition dont « l'accrochage » consiste à placer en regard et à bonne distance des travaux de diverses époques, techniques, formats, selon le fil de certaines obsessions.

Les quatre thèmes pour les caractériser ne sont pas arbitraires, ils ouvrent à des champs d'écoute spécifiques, et ceux-ci vont, au fur et à mesure, s'influencer, se prolonger.

Pour chacun de ces champs : cinq œuvres, variées en durées et mouvements. Les époques de composition ainsi que les formats (stéréo ou octophonique), autant que possible croisés.

L'ensemble des quatre programmes fonctionne sur deux oppositions :

On commence par la « couleur », à laquelle succèdera la « nuit », tandis que viendra ensuite la « figure », précédant le « mouvement pur », pour finir sur lui.

Bien sûr, à des degrés divers ces qualités tentent d'exister déjà dans chacune des œuvres mêmes, mais peut-être seront-elles mieux perceptibles selon cet agencement.

Les détails de ces caractères discutables pourront nourrir et s'enrichir de nos réflexions.

De même que (selon G. Deleuze) la philosophie doit absolument s'occuper de la non philosophie (la peinture, le cinéma, élucider la logique des sensations), la modalité acousmatique (l'espace sensationnel des images de son) constitue pour l'écouter, qu'il soit musicien ou non, le lieu idéal de la pensée perceptive.

En saluant une si riche et rare occasion d'en cerner quelques aspects, mes vifs remerciements iront aux instigateurs, le Dr. Christoph von Blumröder, le Dr. Marcus Erbe, l'équipe musicologique. Et ma cordiale gratitude aux participants et amis du Grm.

François Bayle

Concert I « *Morceaux de Ciels* »

La « couleur » sera mise en question, un mot qui pour le son n'a pas de sens précis !

Déjà une image rapportée à l'écoute, qui évoque le matériau spectral.

Des états métastables, des pressions, des échanges (les climats, transits, paysages de *Tremblement de terre très doux*).

Des volumes et des brillances (les galbes de *Couleurs inventées*, les éclats de *L'Ange-feu* et des *Rêves d'oiseau*).

Des températures colorées, des météores (les *Morceaux de Ciels*).

L'intérêt résidera dans les « nuances » et dans les « différences » (opposition-articulation, élan-repos, accents).

Konzerte: Werkeinführungen

...Bewegungen der Zeit...

Eine Parade meiner Bilder.

Die Zeit findet sich hier gedrängt. Einige meiner klanglichen Materialien und Vorgehensweisen der ersten Jahre werden mit anderen in aktive Resonanz treten und dabei auf neue Weise aus dem Zufall der Begegnungen von Ideen und Instrumenten kommen.

Die Übung läßt sich mit einer Ausstellung vergleichen, deren ‚Zusammenstoß‘ darin besteht, Arbeiten aus verschiedenen Epochen, mit verschiedenen Techniken und in verschiedenen Formaten gemäß bestimmter Vorstellungen im richtigen Abstand in den Blick zu stellen.

Die vier Themen, die sie charakterisieren, sind nicht willkürlich; sie eröffnen spezifische Hörfelder, und diese werden sich nach und nach beeinflussen und ausdehnen.

In jedem dieser Felder: fünf Werke, die sich in Länge und Bewegungen unterscheiden. Die Epochen der Komposition, ebenso wie ihre Formate (stereophon oder oktophon), kreuzen einander so viel wie möglich.

Die Gesamtheit der vier Programme arbeitet mit zwei Oppositionen:

Wir beginnen mit der ‚Farbe‘, der sich die ‚Nacht‘ anschließen wird, während danach die ‚Figur‘ erscheint, die der ‚reinen Bewegung‘ vorangeht, um mit dieser zu enden.

Selbstverständlich versuchen diese Qualitäten in unterschiedlichen Graden bereits in jedem meiner Werke zum Vorschein zu kommen, aber vielleicht sind sie in dieser Anordnung besser erkennbar.

Die Einzelheiten der Charaktere, die durchaus anfechtbar sind, vermögen sich an unseren Reflexionen zu nähren und zu bereichern.

Auf die gleiche Weise, wie die Philosophie (laut G. Deleuze) sich unabdingbar mit der Nicht-Philosophie beschäftigen muß (der Malerei, dem Kino, die Logik der Sinneswahrnehmungen erhellend), stellt die akusmatische Modalität (der aufsehenerregende Raum der Klangbilder) für den Hörer, sei er Musiker oder nicht, den idealen Ort des perzeptiven Denkens dar.

Indem ich eine solch reiche und seltene Gelegenheit begrüße, einige Aspekte zu umreißen, gebührt mein besonderer Dank den Initiatoren Dr. Christoph von Blumröder, Dr. Marcus Erbe sowie dem gesamten musikwissenschaftlichen Team; und meine herzliche Dankbarkeit den Teilnehmern und Freunden der GRM.

François Bayle

Konzert I: *Morceaux de Ciel*s

Die ‚Farbe‘ wird in Frage gestellt, ein Wort, das im Hinblick auf den Klang keine exakte Bedeutung hat!

Es ist bereits ein Bild, das an das Hören herangetragen wurde, und das spektrales Material evoziert.

Metastabile Zustände, Druck, Austausch (die Klimate, Übergänge und Landschaften von *Tremblement de terre très doux*).

Volumen und Lichtdichten (die Rundungen der *Couleurs inventées*, der Glanz von *L'Ange-feu* und *Rêves d'oiseau*).

Gefärbte Temperaturen, Meteore (die *Morceaux de Ciel*s).

Das Interesse liegt in den ‚Nuancen‘ und den ‚Differenzen‘ (Opposition-Artikulation, Schwung-Ruhe, Akzente).

Concert II « *Son Vitesse-Lumière* »

Ce serait l'histoire d'un vaste échange.

L'événement sensible (le monde des choses), devenu modulation (subliminale), fouillis d'électrons (ce que les choses sont « en réalité »), s'échappe dans le contre-espace des métamorphoses et nous revient d'un grand voyage instantané.

On peut penser au « *Fouillis d'arc-en-ciel* » de Messiaen, ou aux orages électriques dans le cerveau : les rêves.

Quoi qu'il en soit, le son émis d'un haut-parleur « n'est pas un son comme les autres » (une de mes obsessions bien connue !). Et plus grande serait sa ressemblance avec le son rustique, plus profonds les abysses qui les séparent !

D'où ces jeux d'engendrement, dislocation, résurgence, qui nous font repasser par l'âge heureux de l'enfance, toute occupée à perdre, retrouver.

Plusieurs époques, plusieurs aspects de cette rêverie sur et dans la « *nuit* » du temps même.

Concert III « *L'oreille étonnée* »

« *Image, diagramme, figure* », ces trois approches descriptives désignent des degrés d'émergence : celui de la qualité immédiate, celui de l'effort perceptif, celui de l'intégration prégnante.

Parfois la figure est donnée d'emblée (c'est le cas des *Dessins en rosaces*).

Parfois elle va résulter du travail diagrammatique des mélanges, et de l'effort perceptif (avec *Nota*, mais plus encore dans *L'oreille étonnée*).

Parfois encore, la figure se construit d'un fragment de l'image et s'accroît progressivement (ainsi dans *La fleur future*).

Enfin il arrive que la figure, incertaine, reprise mais toujours inaboutie aille en se défaisant, se dissolvant dans le tissu des sons (*Ombres blanches* en serait l'exemple).

Concert IV « *Univers nerveux* »

... processus : ce qui se poursuit, ce qui presse,

... forme : ce qui surgit de cette pression.

Ainsi du potier qui, de la rotation du tour, en applique le processus à la motte de glaise, et en tire la forme du pot venue de ses mains.

La concrescence, selon Whitehead, « c'est le "passage" de la nature : ainsi "l'être" d'une vague ».

L'oreille, comme l'œil, est un organe double, chargé de fournir à l'infraconscience deux images légèrement différentes d'un même objet. Leur fusion crée la sensation du relief et la localisation des vifs mouvements.

De ces aventureuses considérations, ce programme tentera d'offrir plusieurs manifestations.

Sait-on entendre le *mouvement pur* qui secoue un être sonore ?

... comprendre ses formes d'amour, je le voudrais ...

François Bayle

Les notes des programmes ci-après sont partiellement empruntées au *Catalogue des œuvres*, commenté par Régis Renouard Larivière, in *Portraits Polychromes*, n°6 : *François Bayle*, Paris, Ina 2007, nouvelle édition.

Konzert II: *Son Vitesse-Lumière*

Dies ist die Geschichte eines großen Austausches.

Das spürbare Ereignis (die Welt der Dinge) ist (unterschwellige) Modulation geworden; das Durcheinander der Elektronen (das, was die Dinge ‚in Wahrheit‘ sind) reißt aus in den Gegenraum der Metamorphosen und kehrt augenblicklich zu uns zurück von einer großen Reise.

Man kann an die *Fouillis d'arc-en-ciel* Messiaens denken, oder an das Elektronengewitter im Gehirn: die Träume.

Wie dem auch sei, der Klang, der von einem Lautsprecher ausgeht, „ist kein Klang wie die anderen“ (eine meiner wohlbekannten Obsessionen!). Und noch größer wäre seine Ähnlichkeit mit dem groben Klang, tiefer die Abgründe, die sie trennen!

Woher diese Spiele von Erzeugung, Verschiebung, Wiederauftauchen, die uns noch einmal in die glückliche Zeit der Kindheit führen, allesamt damit beschäftigt, zu verlieren, wiederzufinden.

Mehrere Epochen, mehrere Aspekte dieser Träumerei über und in der ‚Nacht‘ der Zeit selbst.

Konzert III: *L'oreille étonnée*

„Bild, Diagramm, Figur“, diese drei deskriptiven Annäherungen bezeichnen die Stufen der Formation: jene der unmittelbaren Qualität, jene der perzeptiven Anstrengung, jene der deutlichen Integration.

Bisweilen ist die Figur ohne Umweg die Grundlage (dies ist der Fall bei *Dessins en rosaces*).

Gelegentlich wird sie aus der diagrammatischen Arbeit der Mischungen und aus der perzeptiven Anstrengung entstehen (in *Nota*, aber mehr noch in *L'oreille étonnée*).

Überdies resultiert die Figur hier und da aus dem Fragment eines Bildes und vergrößert sich fortschreitend (so in *La fleur future*).

Schließlich passiert es, daß die Figur unsicher, wieder aufgenommen, aber immer unerfüllt dahingeht, indem sie sich löst, sich auflöst im Gewebe der Klänge (*Ombres blanches* wäre ein Beispiel dafür).

Konzert IV: *Univers nerveux*

...Prozeß: das, was weitergeht, das, was vorandrängt,

...Form: das, was hervorbricht aus diesem Drang.

Auf diese Weise wendet der Töpfer durch die Drehung der Töpferscheibe den Prozeß auf den Lehmklumpen an und fertigt daraus die Form des Topfes, die aus seinen Händen kommt.

Die Konkretisierung ist nach Whitehead „der ‚Übergang‘ der Natur: folglich ‚das Sein‘ einer Welle“.

Das Ohr ist, wie das Auge, ein Doppelorgan, das damit betraut ist, dem Infra-Bewußtsein zwei leicht verschiedene Bilder desselben Objektes zu vermitteln. Ihre Fusion erzeugt den Eindruck von Tiefe und die Lokalisation schneller Bewegungen.

Das Programm versucht, einige Manifestationen dieser abenteuerlichen Überlegungen darzubieten.

Kann man die *reine Bewegung* hören, die ein klangliches *Sein* erschüttert?

...diese Formen der Liebe zu verstehen, das wünschte ich...

François Bayle

Die folgenden Programmtexte sind teilweise abgedruckt in *Catalogue des oeuvres*, kommentiert von Régis Renouard Larivière, in: *Portraits Polychromes*, Nr. 6: *François Bayle*, Paris, Ina 2007, neue Ausgabe.

Portrait-Concert I « *Morceaux de Ciels* »

Mardi 9 octobre 2007, 20h, Aula de l'Université de Cologne

<i>Tremblement de terre très doux</i> (<i>Erosphère 2</i> ; 1978)	28' – stéréophonie
<i>Couleurs inventées</i> (<i>La forme de l'esprit est un papillon</i> ; 2002) (pause)	13' – octophonie
<i>L'Ange-feu</i> (<i>Purgatoire de la Divine Comédie</i> ; 1972)	7' – stéréophonie
<i>Trois rêves d'oiseau</i> (1963/71) ; images Robert Lapoujade	10' – stéréophonie
<i>Morceaux de Ciels</i> (1996)	25' – octophonie

Tremblement de terre très doux (1978, cat. 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 (fin)*.

Création : Paris, Maison de Radio France, Cycle Acousmatique, le 19 mars 1979.

Les propriétés souterraines de l'écoute bousculent doucement les idées ... (Bayle)

Cette deuxième pièce du cycle *Érosphère*, d'abord indépendante, fut composée la première et intégrée au cycle par la suite. Sa composition suit chronologiquement celle de *Camera oscura*. Les onze mouvements quoique titrés séparément sont soudés, au contraire des pièces précédentes qui offraient des mouvements encadrés de silences. Le tremblement de la transe, qu'on a déjà rencontré dans *l'Expérience Acoustique* et dans la *danse du tremblement initial* (*Purgatoire*), est devenu doux. Nous sommes passé d'une transe "africaine" à une transe "orientale", maîtrisée, (presque une transe véhicule, au sens bouddhique).

Les mouvements sont répartis en trois familles : les *climats*, les *transits* et les *paysages*, interpolés les uns avec les autres. Ce qui est remarquable dans cette pièce, c'est la création d'une unité dynamique et dramatique par apposition de séquences "plates" et peu évolutives en elles-mêmes. Il y a ici un dramatisme par ruptures et bascules d'états – ou, pour employer un mot qu'utilise le compositeur : par catastrophes. L'ensemble apparaît comme « un espace éclaté, avec des commutateurs, comme pour zapper d'une plage à l'autre » (Bayle), découvrant des activités secrètes, des glissements nocturnes, et ramenant au flux initial des *climats*...

Les *transits* ouvrent sur des espaces énigmatiques de transferts audibles, aux aboutissements toujours différés ou suspendus, ponctués d'appels immobiles de voix féminine. Les *paysages* travaillent des images sonores et des atmosphères précises dont les significations exactes échappent. Ils culminent avec le *paysage 3* : Là, nous sommes au plus proche : des voix, des pas précipités, des présences, une oppressante agitation – allons-nous savoir ?...

Les *climats* (1 à 4), noyaux insaisissables de cette douce transe, sont un tressage complexe et polyphonique mêlant à un flux électronique délicat, vibratile et chatoyant, des ponctuations sourdes, et des frémissements de sonnailles et de boules entrechoquées. Coulée sonore qui n'arrête pas de venir à nous, comme une source, ou comme des phénomènes naturels plus secrets : réactions chimiques, échanges gazeux, activités cellulaires, etc. Ils sont un nouvel exemple de ces " sons débordants " du compositeur, dont l'audition semble générer du " temps ultérieur " et qui permet ici une véritable *structuration par le manque* de l'ensemble de la pièce. Leurs interruptions sont autant de catastrophes (on continue de les supposer mentalement sans les entendre) qui suspendent l'écoute et l'aiment à leurs retours.

Régis Renouard Larivière

Portraitkonzert I: *Morceaux de Ciels*

Dienstag, 9. Oktober 2007, 20.00 Uhr, Aula der Universität zu Köln

<i>Tremblement de terre très doux</i> (<i>Erosphère</i> 2; 1978)	28' – stereophon
<i>Couleurs inventées</i> (<i>La forme de l'esprit est un papillon</i> ; 2002)	13' – oktophon
(Pause)	
<i>L'Ange-feu</i> (<i>Purgatoire de la Divine Comédie</i> ; 1972)	7' – stereophon
<i>Trois rêves d'oiseau</i> (1963/71); Bilder: Robert Lapoujade	10' – stereophon
<i>Morceaux de Ciels</i> (1996)	25' – oktophon

Tremblement de terre très doux (1978, Kat. 66)

[*Sehr sanftes Erdbeben*]

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 (*fin*).

Uraufführung: Paris, Maison de Radio France, Cycle Acousmatique, 19. März 1979.

Die unterirdischen Eigenschaften des Hörens erschüttern sanft die Vorstellungen... (Bayle)

Dieses zweite Stück des Zyklus' *Érosphère*, das zunächst eigenständig war, wurde als erstes komponiert und später in den Zyklus eingefügt. Dessen Komposition folgt chronologisch der von *Camera oscura*. Die elf Sätze, wenngleich separat betitelt, sind zusammengewachsen, im Unterschied zu den vorigen Stücken, deren Sätze von Stille eingerahmt werden. Das Beben in Trance, das wir bereits in der *Expérience Acoustique* und im *danse du tremblement initial* (*Purgatoire*) kennengelernt haben, ist sanft geworden. Wir sind von einer ‚afrikanischen‘ Trance in eine ‚orientalische‘, gebändigte übergegangen (fast eine vermittelnde Trance im buddhistischen Sinne).

Die Sätze sind in drei Klassen geteilt: die *climats* [*Klimate*], die *transits* [*Übergänge*] und die *paysages* [*Landschaften*], die untereinander interpoliert sind. Bemerkenswert ist an diesem Stück die Erschaffung einer dynamischen und dramatischen Einheit durch die Apposition ‚ebener‘ Sequenzen, die in sich wenig entwickelt sind. Es gibt hier einen Dramatismus durch Brüche und plötzliches Umkippen – oder, um ein Wort des Komponisten zu verwenden: durch Katastrophen. Die Gesamtheit erscheint als „ein zersplitterter Raum mit Schaltern, um von einem Abschnitt zum anderen zu zappen“ (Bayle). Dabei lassen sich geheime Aktivitäten und nächtliches Gleiten entdecken; es läßt sich zurückkehren zum anfänglichen Fluß der *climats*...

Die *transits* ziehen über den rätselhaften Räumen hörbarer Transfers Resultate nach sich, die stets abweichend und in der Schweben sind, interpunktiert von unbeweglichen Rufen weiblicher Stimmen. Die *paysages* verarbeiten Klangbilder und präzise Atmosphären, deren genaue Bedeutungen sich uns entziehen. Sie kulminieren in der *paysage* 3: Dort sind wir am nächsten: Stimmen, überstürzte Schritte, Präsenzen, eine bedrückende Bewegtheit – werden wir wissen?...

Die *climats* (1 bis 4) sind keine wahrnehmbaren Kerne dieser sanften Trance; sie sind eine komplexe und polyphone Verflechtung, vermischt mit einem zarten, schimmernden und schillernden elektronischen Fluß, dumpfen Interpunktionen sowie dem Zittern von Glocken und aneinander gestoßenen Kugeln. Ein Klangstrom, der nicht aufhört, auf uns zuzukommen, wie eine Quelle oder wie geheimere natürliche Phänomene: chemische Reaktionen, gasförmiger Austausch, zelluläre Aktivitäten etc. Sie sind ein weiteres Beispiel für jene ‚überbordenden Klänge‘ des Komponisten, die anzuhören eine ‚spätere Zeit‘ zu erzeugen scheint, und die hier eine wahrhaftige Strukturierung der Gesamtheit des Stückes durch das Fehlende erlaubt. Alle ihre Unterbrechungen sind Katastrophen (man beginnt sie gedanklich vorauszusetzen, ohne sie wahrzunehmen), die das Hören unterbrechen und es zur Rückkehr magnetisieren.

Régis Renouard Larivière

Le titre – en hommage musical à Max Ernst – veut évoquer le monde des images auditives accordées à la fantaisie des rapports inattendus. L'étrange naît du familier. Que rappellent ces roulements, ces murmures, ces élans, ce chant, ces rondes paisibles, ces éclats soudains, ces calmes revenus ?

Le trajet de l'œuvre pourrait aussi figurer le déroulement dramatique d'une journée (d'une vie ?) du lever du jour (*climat 1*) jusqu'à la nuit (*paysage 4*) en passant par des rencontres inquiètes, des *transits* (1 à 3), préparant au drame qui se noue au *paysage 3* avant de se dénouer au *climat 4*.

La "narration" organise des valeurs musicales réglées où s'équilibrent, s'ajustent et s'enchaînent des températures harmoniques, des espaces clos, des mouvements sourds, un moment d'affolement, des brillances, une reprise grave qui reste en suspens...

Successivement :

<i>climat 1</i>	flux électronique, aurore
<i>transit 1</i>	image / mirage
<i>paysage</i>	roulement / grésillement / vent léger
<i>climat 2</i>	flux et rythmes réguliers/irréguliers
<i>paysage 2</i>	boucles composées en diminution
<i>transit 2</i>	transposition
<i>paysage 3</i>	maximum des valeurs rapides et lentes : marcher– sauter – glisser – voler
<i>climat 3</i>	flux et transposition – climat 1 inversé
<i>paysage 4</i>	nappes et chocs
<i>climat 4 et transit 3</i>	flux et variations
<i>paysage 4</i>	profondeur et
<i>suite et fin</i>	couleurs de la nuit

François Bayle

Couleurs inventées (2002, cat. 92,2)

Couleurs – commande de Musiques et Recherches pour son 20ème anniversaire – fut le titre du mouvement donné en création les 1er et 2 octobre 2002, Théâtre Marni, Bruxelles.

2^e moment du diptyque *LA FORME DE L'ESPRIT EST UN PAPILLON* – 1. *ombrages et trouées* ; 2. *couleurs inventées*, commande d'État, du GRM et du Collège de recherche d'études culturelles *Médias et communication culturelle* à l'Université de Cologne. Création le 9 octobre 2004 lors des Audiovisionen 2004 avec l'Acousmonium, Aula de l'Université de Cologne.

« Deux sensibilités auditives s'expriment dans ce diptyque, deux conceptions de la forme papillonnante : l'espace polymorphe étalé – dans *ombrages et trouées*, le temps polychrome tenu en suspens – dans *couleurs inventées*.

Après l'intensité survient ici un moment de calme. Ne s'offre plus à entendre, dans sa "concrète immaterialité", que l'image multiple de résonances colorées et galbées, pour seulement en faire jouer (ainsi que d'un rouge posé sur des lèvres bien dessinées) ses volumes et ses brillances.

L'écoute mise sous pression (pendant déjà plus de vingt minutes !) par ce qui précédait, tout à coup s'enlève et se dilate comme un gaz chaud, ascendant. »

François Bayle

(pause)

Der Titel – als musikalische Hommage an Max Ernst – will die Welt der auditiven Bilder evozieren, die auf die Phantasie der unerwarteten Bezüge abgestimmt sind. Das Fremde erwächst aus dem Bekannten. An was erinnern dieses Rollen, dieses Murmeln, diese Schwünge, dieser Gesang, diese friedlichen Reigen, diese unerwarteten Ausbrüche, diese wiederkehrende Stille?

Die Bahn des Werkes könnte auch als dramatischer Ablauf einer Reise (eines Lebens?) figurieren, vom Tagesanbruch (*climat 1*) bis in die Nacht (*paysage 4*), dabei vorbeiführen an beunruhigenden Begegnungen, den *transits* (1 bis 3), und zugleich vorbereiten auf das Drama, das an *paysage 3* anknüpft, bevor es sich in *climat 4* auflöst.

Die ‚Erzählung‘ organisiert die geregelten musikalischen Werte, bei denen sich die harmonischen Temperaturen, die geschlossenen Räume, die dumpfen Bewegungen, ein Moment der Beunruhigung, die Brillanzen, eine ernste Reprise, die in der Schweben bleibt, ausgleichen, einander anpassen und verketteten...

Nacheinander:

<i>climat 1</i>	elektronischer Fluß, Morgenröte
<i>transit 1</i>	Bild / Luftspiegelung
<i>paysage</i>	Rollen / Knistern / leichter Wind
<i>climat 2</i>	Fluß und reguläre / irreguläre Rhythmen
<i>paysage 2</i>	diminuierend komponierte Schleifen
<i>transit 2</i>	Transposition
<i>paysage 3</i>	Maximum schneller und langsamer Werte: gehen – springen – gleiten – fliegen
<i>climat 3</i>	Fluß und Transposition – <i>climat 1</i> invertiert
<i>paysage 4</i>	Schwaden und Aufpraller
<i>climat 4</i> und <i>transit 3</i>	Fluß und Variationen
<i>paysage 4</i>	Tiefe und
<i>Fortsetzung und Ende</i>	Farben der Nacht

François Bayle

Couleurs inventées (2002, Kat. 92,2)

[Erdachte Farben]

Couleurs – ein Kompositionsauftrag zum 20. Geburtstag von Musiques et Recherches – war der Titel des Satzes, der am 1. und 2. Oktober 2002 im Théâtre Marni in Brüssel uraufgeführt wurde.

Zweiter Satz des Diptychons *LA FORME DE L'ESPRIT EST UN PAPILLON* – 1. *ombrages et trouées*; 2. *couleurs inventées*, ein Kompositionsauftrag des französischen Staates, der GRM und des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs *Medien und kulturelle Kommunikation* an der Universität zu Köln. Uraufführung mit dem Acousmonium am 9. Oktober 2004 anlässlich der Veranstaltung Audiovisionen 2004 in der Aula der Universität zu Köln.

Zwei auditive Empfindungen kommen in diesem Diptychon zum Ausdruck, zwei Konzeptionen in flatternder Form: der ausgebreitete polymorphe Raum – in *ombrages et trouées*, die polychrome Zeit, die in der Schweben gehalten wird – in *couleurs inventées*.

Nach der Intensität tritt hier unerwartet ein Moment der Stille auf. In seiner ‚konkreten Immaterialität‘ bietet sich nichts mehr dem Hören an, außer dem vielfältigen Bild gefärbter und geschweifeter Resonanzen, einzig zum Zweck, mit seinen Massen und Brillanzen zu spielen (wie mit einem Rot, das man auf gut gezeichnete Lippen aufträgt).

Das Hören, das (über einen Zeitraum von mehr als 20 Minuten!) unter Druck gesetzt wird durch das, was ihm voranging, verschwindet plötzlich und dehnt sich aus, wie ein heißes Gas, das aufsteigt.

François Bayle

(Pause)

L'Ange-feu (1972, cat. 50)

PURGATOIRE DE LA DIVINE COMÉDIE (72') – chiffre 6.

Création : Paris, Salle Récamier, 5 février 1973. Dans la chorégraphie de Vittorio Biagi (avec *L'Enfer* de Bernard Parmegiani), le 5 avril 1976, Lyon, Auditorium Maurice Ravel. Commande de l'État.

Le projet d'une *Divine Comédie* électroacoustique a été élaborée en collaboration avec Bernard Parmegiani, ce dernier se chargeant de *L'Enfer*. Ce diptyque appartient au genre particulier (ici nommé par l'auteur "cantique électronique"), spécifiquement électroacoustique, qui mêle voix parlée d'un narrateur aux possibilités sonores et musicales du studio. Cette catégorie d'œuvres établit un pont entre musique et art radiophonique.

Les six parties de *L'Ange-feu*, moment central dans l'œuvre, montrent le combat du "voyageur" (Dante à la recherche de Béatrice) avec ses images, ses amours, ses effrois. Les brisures vocales du texte et du chant en dégagent l'élan mystique et figurent une "traversée du miroir". C'est un exorcisme de sorcier qui s'achève sur le thème-son "clavecin-zanzi", envers-endroit, franchissement-affranchissement.

Régis Renouard Larivière

Trois rêves d'oiseau (1963/71, cat. 48)

1. ... *moqueur* (reprise de *L'Oiseau chanteur* de 1963), 2. ... *triste*, 3. ... *Zen* (repris sous le titre de *uirapuru* dans *L'Expérience Acoustique*). Création : Paris, Musée Guimet, le 6 février 1972.

Moqueur, remix du troisième des *Portraits de l'Oiseau-qui-n'existe-pas* (n°15 – 1963), conçu à l'origine pour les images animées du peintre Robert Lapoujade, est un "vintage", une archive de mes débuts : ma première œuvre !

Des figures instrumentales écrites "pour le microphone" (c'est à dire pour le gros plan) se trouvent bousculées, cassées, propulsées en grappes volubiles, incorporant chants d'oiseaux véritables et électroniques, rires et accents. La scène avance en formes rebondissantes et en traits colorés qui fusionnent et retombent en cascades.

Triste survient, opposant de sombres et lentes trajectoires à des jacasseries irritées, dans une technique de travail "à la main" directement sur platine tourne-disque (quelques decennies avnt les pratiques DJ !).

L'ensemble s'équilibre avec le troisième rêve *Zen*, serein et argenté, apposant sur un tremblé harmonique les dessins irréels d'un uirapuru véritable, cet oiseau du Brésil qui annonce la mort paisible (ce moment provenant de *l'Expérience Acoustique* – n°10).

François Bayle

L'Ange-feu (1972, Kat. 50)

[Der Feuerengel]

PURGATOIRE DE LA DIVINE COMÉDIE [FEGEFUEUR AUS DER GÖTTLICHEN KOMÖDIE] (72') – Ziffer 6.

Uraufführung: Paris, Salle Récamier, 5. Februar 1973. In der Choreographie von Vittorio Biagi (zusammen mit *L'Enfer* von Bernard Parmegiani), 5. April 1976, Lyon, Auditorium Maurice Ravel, Kompositionsauftrag des französischen Staates.

Das Projekt einer elektroakustischen *Divine Comédie* wurde in Zusammenarbeit mit Bernard Parmegiani erarbeitet, der seinerseits *L'Enfer* [Die Hölle] beisteuerte. Dieses Diptychon gehört dem besonderen, spezifisch elektronischen Genre an (welches hier vom Autoren als ‚elektronisches Kirchenlied‘ bezeichnet werden soll), das die Sprechstimme eines Erzählers mit den klanglichen und musikalischen Möglichkeiten des Studios vermischt. Diese Werkkategorie errichtet eine Brücke zwischen Musik und radiophoner Kunst.

Die sechs Teile von *L'Ange-feu*, dem zentralen Moment des Werkes, zeigen den Kampf des ‚Reisenden‘ (Dante auf der Suche nach Beatrice) mit seinen Bildern, seiner Liebe, seinem Entsetzen. Die vokalen Brechungen des Textes und des Gesangs stellen eine ‚Durchquerung des Spiegels‘ dar, indem sie den mystischen Elan auslösen. Es ist eine Austreibung des Hexers, die zu Ende geht über dem Thema-Klang ‚Cembalo-Würfelspiel‘, Rückseite-Ort, Durchbrechung-Befreiung.

Régis Renouard Larivière

Trois rêves d'oiseau (1963/71, Kat. 48)

[Drei Vogelträume]

1. ...moqueur (Neuaufnahme von *L'Oiseau chanteur*, 1963), 2. ...triste, 3. ...Zen (Neuaufnahme unter dem Titel *uirapuru* in *L'Expérience Acoustique*). Uraufführung: Paris, Musée Guimet, 6. Februar 1972.

Moqueur [Spöttisch], der Remix des dritten der *Portraits de l'Oiseau-qui-n'existe-pas* [Portraits des Vogels, der nicht existiert] (Nr. 15 – 1963), war ursprünglich für die animierten Bilder des Malers Robert Lapoujade konzipiert und ist ein ‚Klassiker‘, ein Archiv meiner Anfänge: mein erstes Werk!

Instrumentale Figuren, die ‚für das Mikrofon‘ (d. h. für die Nahaufnahme) geschrieben wurden, finden sich erschüttert, zerschlagen, in sich windenden Trauben angetrieben, und enthalten dabei echte und elektronische Vogelgesänge, Lachen und Akzente. Die Szene schreitet in aufspringenden Formen und gefärbten Zügen fort, die verschmelzen und in Kaskaden zurückfallen.

Es folgt *Triste* [Traurig], dunkle und langsame Bahnen einem erregtem Geschnatter gegenüberstellend, in ‚Handarbeit‘ unmittelbar auf dem Teller des Plattenspielers (einige Jahrzehnte vor den Praktiken der DJs!).

Das Ganze gerät mit dem dritten, heiteren und silberfarbenen Traum *Zen* ins Gleichgewicht, während es über einem harmonischen Zittern irrealer Zeichnungen eines echten Uirapuru hinzufügt, jenes brasilianischen Vogels, der den friedlichen Tod ankündigt (dieser Moment stammt aus *L'Expérience Acoustique* – Nr. 10).

François Bayle

Morceaux de Ciel (1996, cat. 89)

Dédié à Karlheinz Stockhausen, pour son soixante-dixième anniversaire.

Création : Paris, Maison de Radio France, le 9 janvier 1998. Commande du Ministre pour les 50 ans de la Musique concrète.

Voici une suite de “ciels”, c’est-à-dire autant de “ plages de couleurs et de vitesses (...), ces qualités impalpables ” (Bayle). La composition octophonique, abordée avec les *Inventions* (cf. *La Main Vide*, 1994-95) s’y déploie largement en multiples figures d’espace : ciels statiques et flottants, stratifiés ; sonorités enchevêtrées, ménageant bifurcations et échappées acides ; tapisseries sonores tout en équilibres. Il y a aussi cette qualité récurrente d’un son comme vaporeux et doucement lointain, qui donne une impression d’ “auto référence”, comme d’un son tourné vers lui-même. Les variations sont internes ; c’est un son qui “ne sort pas” et que l’écoute scrute. Mais, par ces raisons mêmes, il suscite une musique totalement ouverte, libre, affranchie des récurrences temporelles. (On retrouve des orientations poétiques déjà à l’œuvre dans *Son Vitesse-Lumière*.) On peut y voir aussi le paradoxe d’un refus de fixation, alors que cette musique (acousmatique / électroacoustique) est justement celle de la fixation maximale (celle de la “matière” sonore elle-même). C’est que la capture acousmatique permet, paradoxalement, de rendre le son à sa liberté – de l’ouvrir à son ciel.

Régis Renouard Larivière

On remarquera aisément à l’écoute qu’il s’agit d’une composition de plages de couleurs et de vitesses. Ces qualités impalpables me semblent en effet inaccessibles autrement que par la modalité acousmatique, qu’elles justifient pleinement s’il le fallait encore à l’aube du cinquantenaire de cet art encore jeune.

A vrai dire seule la projection multiphonique peut atteindre à ce degré de “concrète immatérialité”, cette finesse de grain nécessaire à l’objet musical pour le doter des pleines propriétés d’un “phénomène temporel”, aux aspects aussi libres et vivement mobiles que ces merveilleux “objets” que sont les rideaux de pluie, les tourbillons de neige, ou l’arc-en-ciel fugitif.

Ces météores : littéralement *ce qui vient d’en haut ...*

Successivement : *vibre, ciel initial, réflexion, ciel octo, trans-bois, trans-initial, vibre-trans-bois, ciel trompette, ciel ooh-aah.*

François Bayle

Morceaux de Ciel (1996, Kat. 89)

[Himmelsstücke]

Karlheinz Stockhausen zum siebzigsten Geburtstag gewidmet.

Uraufführung: Paris, Maison de Radio France, 6. Februar 1998. Auftragswerk des Ministers anlässlich der Fünfzigjahrfeier der Musique concrète.

Dies ist eine Folge von „Himmeln“, d. h. „Abschnitten von Farben und Geschwindigkeiten...“, diesen hauchfeinen Qualitäten“ (Bayle). Die oktophone Komposition, die an die *Inventions* grenzt (vgl. *La Main Vide*, 1994-95), entfaltet sich weitgehend in vielfältigen Raumfiguren: statische, schwimmende und abgelagerte Himmel; verflochtene Klanglichkeiten, die säurehaltige Abzweigungen und Durchblicke hervorbringen; klangliche Webereien, vollständig im Gleichgewicht. Hier gibt es auch diese wiederkehrende Qualität eines Klanges – nebelhaft und sanft entfernt –, die einen Eindruck von ‚Autoreferenz‘ vermittelt, wie von einem Klang, der sich selbst zugewandt ist. Die Variationen sind intern; es ist ein Ton, der ‚nicht hervorkommt‘ und den das Hören untersucht. Aber aus den gleichen Gründen wird eine vollständig offene Musik hervorgerufen, die frei ist und sich von den zeitlichen Wiederholungen löst. (Derartige poetische Orientierungen sind schon in *Son Vitesse-Lumière* vorhanden.) Man kann zudem das Paradox einer Verweigerung der Festlegung erkennen, ebenso wie diese (akusmatische / elektroakustische) Musik eine Musik der maximalen Festlegung ist (jener der ‚Klangmaterie‘ selbst). Das akusmatische Einfangen erlaubt es paradoxerweise, dem Klang seine Freiheit wiederzugeben – ihn zu seinem Himmel hin zu öffnen.

Régis Renouard Larivière

Man wird beim Hören leicht bemerken, daß es sich um eine Komposition von Farb- und Geschwindigkeitsabschnitten handelt. Diese hauchfeinen Qualitäten scheinen mir tatsächlich anders als durch die akusmatische Modalität nicht zugänglich, die sich so folglich vollständig rechtfertigen ließe, wenn das beim Anbruch der Fünfzigjahrfeier dieser noch jungen Kunst weiterhin nötig sein sollte.

In Wahrheit kann nur die multiphone Projektion diesen Grad der ‚konkreten Immaterialität‘ erreichen, diese Feinheit der Körnung, die notwendig ist, damit ein musikalisches Objekt die vollen Eigenschaften eines zeitlichen Phänomens verliehen bekommt. Nur sie kann gleichermaßen freie und lebhaft bewegte Aspekte wie diese wundervollen Objekte darstellen: den Regenvorhang, das Schneegestöber oder den flüchtigen Regenbogen.

Diese Meteore: buchstäblich *das, was von oben kommt...*

Nacheinander: *vibre* [Vibrieren], *ciel initial* [Himmelsinitial], *réflexion* [Reflexion], *ciel octo* [Okto-Himmel], *trans-bois* [Trans-Holz], *trans-initial* [Trans-Initial], *vibre trans-bois* [Vibrieren Trans-Holz], *ciel trompette* [Himmelstrompete], *ciel ooh-aah* [Himmels oh-ah].

François Bayle

Portrait-Concert II « *Son Vitesse-Lumière* »

Mercredi 10 octobre 2007, 20h, Aula de l'Université de Cologne

<i>Voyage au centre de la tête</i> (<i>Son Vitesse-Lumière</i> 3 ; 1981)	20' – stéréophonie
<i>Allures</i> (<i>La forme du temps est un cercle</i> ; 2000)	10' – octophonie
<i>Métaphore + Lignes et Points</i> (<i>L'Expérience Acoustique</i> 2, 5 ; 1971) ; images Piotr Kamler (pause)	10' – octophonie
<i>Le sommeil d'Euclide</i> (<i>Son Vitesse-Lumière</i> 4 ; 1983)	20' – stéréophonie
<i>Lumière ralentie</i> (<i>Son Vitesse-Lumière</i> 5 ; 1983 ; rév. 2007)	22' – octophonie

SON VITESSE-LUMIÈRE (121')

1. *Grandeur nature* (32', 1980), 2. *Paysage, personnage, nuage* (24', 1980), 3. *Voyage au centre de la tête* (20', 1981), 4. *Le Sommeil d'Euclide* (21', 1983), 5. *Lumière ralentie* (22', 1983).

La création de l'intégrale de *Son Vitesse-Lumière* a eu lieu à Metz, le 18 novembre 1983, à l'occasion des 12èmes Rencontres internationales de musique contemporaine. Commande de l'État.

Contrairement à *Érosphère*, *Son Vitesse-Lumière* a été conçu dès l'origine comme cycle et comporte cinq pièces distinctes. Ce qui frappe d'emblée à leur écoute, c'est l'ampleur de l'espace qu'elles inaugurent, le "nouveau temps musical" qu'elles instaurent. Nous voilà maintenant *dans* le ciel – que les musiques d'*Érosphère* visaient plus qu'elles ne s'y installaient. Cette durée large a-t-elle été influencée par l'arrivée des moyens numériques ? Le temps plane et "disponible" des ordinateurs n'est en tout cas pas le même que celui des magnétophones dont on voit perpétuellement courir et se dévider la bande magnétique devant les têtes de lecture. Quoiqu'il en soit, le temps semble ici comme donné d'avance, offert comme un horizon dans lequel s'inscrivent les événements sonores et musicaux. Le compositeur parle de sonorités très allongées qu'il avait à sa disposition (" que d'ailleurs je laissais marcher en sortant du studio pour aller me chercher un café, ...comme une espèce d'état sonore... ") et dans lesquelles il plaçait des séquences temporelles plus courtes.

La vitesse-lumière est celle que le son acquiert désormais dans les circuits électroacoustiques, où il circule à la vitesse de l'électricité – celle de la lumière. Ce passage par la vitesse électronique influe, modifie le son, élargissant son territoire à celui de l'espace cosmique. Sonorités floues, étirées, fluides et ductiles, aux atours infinis, aux transparences diaphanes – se déployant dans un espace-amour qui est en même temps un espace-menace. Cette temporalité induit une écoute flottante. Elle suscite un hypnotisme, moins wagnérien (absence de dramatisme) qu'oriental – celui de l'insistante et douce transparence du long tissage sonore (comme, par exemple, dans l'opéra javanais de Danuredjo VII, *Langen Mandra Wanara*).

La vitesse-lumière débraye le son de sa causalité temporelle. Il perd ses "tenants et ses aboutissants". C'est une seconde libération après celle, fondatrice, de la coupure acousmatique, qui le libérait de sa causalité matérielle (le son rendu indépendant du corps sonore qui l'a émis). Libéré de son *quoi*, le voilà maintenant libre de son *quand* – c'est-à-dire de l'instant de sa production. (Il y a presque ici une indétermination quantique appliquée au musical !) Les sons commencent avant notre écoute et continuent après elle. Les voilà hors-cadre (dans le ciel), et on pourrait dire que les *sons vitesse-lumière* sont la vision objective et généralisée de ce que j'ai appelé plus haut les " sons débordants ". Ainsi s'atteint le temps de *toutes choses*, qui est celui des astres, et qui, s'il nous paraît infini à l'échelle de nos vies humaines, n'en a pas moins une mesure, c'est-à-dire une limite : celle de la lumière.

Régis Renouard Larivière

Portraitkonzert II: *Son Vitesse-Lumière*

Mittwoch, 10. Oktober 2007, 20.00 Uhr, Aula der Universität zu Köln

<i>Voyage au centre de la tête</i> (<i>Son Vitesse-Lumière</i> 3; 1981)	20' – stereophon
<i>Allures</i> (<i>La forme du temps est un cercle</i> ; 2000)	10' – oktophon
<i>Métaphore + Lignes et Points</i> (<i>L'Expérience Acoustique</i> 2, 5; 1971); Bilder: Piotr Kamler	10' – oktophon
(Pause)	
<i>Le sommeil d'Euclide</i> (<i>Son Vitesse-Lumière</i> 4; 1983)	20' – stereophon
<i>Lumière ralentie</i> (<i>Son Vitesse-Lumière</i> 5; 1983; rev. 2007)	22' – oktophon

SON VITESSE-LUMIÈRE (121')

[KLANG LICHT-GESCHWINDIGKEIT]

1. *Grandeur nature* (32', 1980), 2. *Paysage, personnage, nuage* (24', 1980), 3. *Voyage au centre de la tête* (20', 1981), 4. *Le Sommeil d'Euclide* (21', 1983), 5. *Lumière ralentie* (22', 1983).

Die Uraufführung der integralen Fassung fand am 18. November 1983 in Metz anlässlich der zwölften *Rencontres internationales de musique contemporaine* statt. Kompositionsauftrag des französischen Staates.

Anders als *Érosphère* ist *Son Vitesse-Lumière* von Anfang an als Zyklus erdacht worden und enthält fünf verschiedene Stücke. Auf Anhieb fällt dabei das Ausmaß des Raumes auf, den sie erschließen, das ‚Niveau der musikalischen Zeit‘, das sie errichten. Jetzt sind wir im Himmel, den die Musiken von *Érosphère* mehr anstreben, als daß sie sich dort installierten. Ist die lange Dauer von der Ankunft digitaler Hilfsmittel beeinflusst worden? Die geradlinige und ‚verfügbare‘ Zeit der Computer ist nicht in jedem Fall dieselbe wie jene der Tonbänder, die man fortwährend im vor den Leseköpfen laufenden und sich abwickelnden Tonband sieht. Wie dem auch sei, die Zeit scheint hier im voraus gegeben, dargeboten als Horizont, in den sich die klanglichen und musikalischen Ereignisse einschreiben. Der Komponist spricht von sehr langgezogenen Klanglichkeiten, die ihm zur Verfügung stehen („ich ließ das Band laufen, wenn ich aus dem Studio ging, um mir einen Kaffee zu holen, ...wie eine Art klanglicher Zustand...“), und in die plazierte er zeitlich kürzere Sequenzen.

Die Lichtgeschwindigkeit ist jene, die der Klang nunmehr in den elektroakustischen Schaltungen erlangt, wo er mit der Geschwindigkeit der Elektrizität zirkuliert – jener des Lichtes. Dieser Übergang durch die elektronisch beeinflusste Geschwindigkeit verändert den Klang, verbreitert sein Gebiet auf das des kosmischen Raumes. Unscharfe, gedehnte, flüssige und verformbare Klanglichkeiten, von unendlichem Schmuck, von durchscheinenden Transparenzen, entfalten sich in einem Liebes-Raum, der zugleich ein Bedrohungs-Raum ist. Diese Zeitlichkeit induziert ein schwimmendes Hören. Sie ruft einen Hypnotismus hervor – weniger Wagnerisch (Abwesenheit des Dramatismus) denn orientalisches –, einen Hypnotismus der bohrenden und sanften Transparenz des langen klanglichen Gewebes (wie zum Beispiel in der javanischen Oper *Langen Mandra Wanara* von Danuredjo VII).

Die Lichtgeschwindigkeit entkoppelt den Klang von seiner zeitlichen Kausalität. Er verliert ‚seine Besitzer und seine Erfolge‘. Es ist eine zweite Befreiung nach derjenigen, die das akusmatische Schneiden begründete, indem es ihn der materiellen Kausalität enthoben hat (der Klang wurde unabhängig vom Klangkörper, der ihn abstrahlte). Befreit von seinem *was* ist er nun frei von seinem *wann* – daß heißt frei vom Zeitpunkt seiner Produktion. (Bezogen auf die Musik gibt es hier fast eine Quanten-Unbestimmtheit!) Die Klänge beginnen vor unserem Hören und bestehen nach diesem fort. Sie sind außerhalb des Rahmens (im Himmel), und man könnte sagen, daß die *sons vitesse-lumière* die objektive und allgemeinere Vision dessen sind, was ich weiter oben als „überbordende Klänge“ bezeichnet habe. So erfüllt sich die Zeit *aller Dinge*, die die Zeit der Gestirne ist, und die, wenn sie uns unendlich erscheint auf der Skala unserer menschlichen Leben, nur noch einen Maßstab hat, d. h. eine Grenze: jene des Lichts.

Régis Renouard Larivière

Voyage au centre de la tête (1981, cat. 74)

3^e moment de *SON VITESSE-LUMIÈRE*.

La création de cette pièce eut lieu à Paris, Maison de Radio France, au Cycle Acousmatique, le 23 avril 1982, dans le cadre d'un concert de l'Union Européenne de Radiodiffusion (UER), en hommage à Pierre Schaeffer pour son soixante-dixième anniversaire, dédicacée par l'auteur à Schaeffer, Henry et Xenakis, figurant au programme de ce concert.

Cette œuvre est dédiée à l'“intérieur” : voyage au centre de la tête – nouveau clin d'œil à Jules Verne. On y entend la rencontre “de deux images sonores qui se mettent à se parler et à se répondre : celle d'un chant de monastère (ralenti), et celle d'une prise de son de cafetière. Cette dernière figurant très bien la tête au centre de laquelle cette pièce nous propose un voyage...”. Cette rencontre, (comme celle, fameuse, d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection) est aussi, selon le compositeur, un hommage au surréalisme – “dont ma génération est héritière”.

Régis Renouard Larivière

Allures (2000, cat. 91,4)

4^e moment de *LA FORME DU TEMPS EST UN CERCLE* (59').

1. *Concrescence* ; 2. *Si loin, si proche...* ; 3. *Tempi* ; 4. *Allures* ; 5. *Cercles*.

Création de l'ensemble : Paris, Maison de Radio France, le 12 janvier 2002. Commande du Ministre pour les soixante-dix ans du compositeur.

Des sonorités élancées et vaporeuses se déploient et s'épuisent gracieusement. D'autres apparaissent : battues de bois, très proches, très présentes – on se sent aussi gêné que face à quelqu'un qui nous parle de trop près. Et soudain, la voilà vraiment, l'Afrique, avec son attirail, ses hochets, ses tam-tams. Elle préfigure le grand mélange, celui ou l'allure épurée schaefférienne se mêle à nos allures-dégaines de passants de chair et d'os.

Régis Renouard Larivière

Métaphore + Lignes et Points (1971, cat. 45)

6^e moment de *L'EXPÉRIENCE ACOUSTIQUE* (121', 1969-72).

La création de l'intégrale eut lieu au 26ème Festival d'Avignon, le 3 août 1972, au Cloître des Célestins. Commande de l'État pour *Le Langage des fleurs*.

“Le pouvoir de sécréter des métaphores est pratiquement sans borne”, écrit Roger Caillois. Ce moment de *L'Expérience Acoustique* s'attache à cette qualité particulière de l'écoute d'alerte qui bascule vers l'écoute-désir.

Comme de multiples et délicates lueurs nocturnes, des grappes de picotements sonores et des ritournelles forment des agrégats qui s'assemblent, s'éparpillent, portent au loin (... au sens littéral : métaphore).

Une projection intervient ici pour ouvrir l'espace métaphorique aux associations dynamiques, visuelles et sonores. L'image en fut réalisée par Piotr Kamler en 1963, à partir d'un scénario établi en commun : *Lignes et points*. Les deux musiques de 63 et 71 se superposent et jouent avec l'image.

François Bayle

(pause)

Voyage au centre de la tête (1981, Kat. 74)

[Reise zum Mittelpunkt des Kopfes]

3. Satz aus *SON VITESSE-LUMIÈRE*.

Die Uraufführung dieses Stückes erfolgte am 23. April 1982 in Paris, Maison de Radio France, im Cyle Acousmatique, anlässlich eines Konzertes der European Broadcasting Union (EBU) als Würdigung Pierre Schaeffers zu dessen siebzigstem Geburtstag. Eine Widmung des Komponisten an Schaeffer, Henry und Xenakis, deren Werke ebenfalls auf dem Programm des Konzertes standen.

Dieses Werk ist dem ‚Inneren‘ gewidmet: Reise zum Mittelpunkt des Kopfes – ein neuerliches Augenzwinkern zu Jules Verne. Man hört hier das Treffen „zweier Klangbilder, die miteinander zu sprechen beginnen und sich antworten: das eines (verlangsamten) Klostergesanges und das der Aufnahme einer Kaffeemaschine. Das zuletzt genannte Klangbild bildet sehr gut den Kopf ab, zu dessen Mittelpunkt dieses Stück uns eine Reise vorschlägt...“. Dieses Treffen (wie jenes berühmte zwischen einem Regenschirm und einer Nähmaschine auf einem Seziertisch) ist – dem Komponisten zufolge – auch eine Hommage an den Surrealismus – „dessen Erbe meine Generation ist“.

Régis Renouard Larivière

Allures (2000, Kat. 91,4)

[Fluktuierende Pulsationen]

4. Satz aus *LA FORME DU TEMPS EST UN CERCLE [DIE FORM DER ZEIT IST EIN KREIS]* (59’).

1. *Concrescence*; 2. *Si loin, si proche...*; 3. *Tempi*; 4. *Allures*; 5. *Cercles*.

Uraufführung der integralen Fassung: Paris, Maison de Radio France, 12. Januar 2002. Auftrag des Ministers anlässlich des siebzigsten Geburtstags des Komponisten.

Die schlanken und nebelhaften Klanglichkeiten entfalten und erschöpfen sich anmutsvoll. Andere erscheinen: Holzschläge, sehr nah, sehr präsent – man fühlt sich so beengt, wie von jemandem, der uns aus nächster Nähe anspricht. Und plötzlich – da ist es wirklich – Afrika, mit seinem Trödel, seinen Rasseln, seinen Tamtams. Es ahnt die große Vermischung, diejenige, in der das Schaeffersche verfeinerte Erscheinungsbild sich mit unseren bizarren Erscheinungsbild der Schlaufen des Fleisches und der Knochen vermischt.

Régis Renouard Larivière

Métaphore + Lignes et Points (1971, Kat. 45)

[Metapher + Linien und Punkte]

6. Satz aus *L’EXPÉRIENCE ACOUSTIQUE [DIE AKUSTISCHE ERFAHRUNG]* (121’, 1969-72).

Die Uraufführung der integralen Fassung fand im Rahmen des 26. Festivals von Avignon am 3. August 1972 im Kloster Célestins statt. Auftrag des französischen Staates für *La langage des fleurs*.

„Die Macht der Absonderung von Metamorphosen ist praktisch grenzenlos“, schreibt Roger Caillois. Dieser Satz der *Expérience Acoustique* heftet sich an die besondere Qualität des alarmierten Hörens, die umschwenkt zum Begehren-Hören.

Wie die mannigfachen und feinen nächtlichen Schimmer, formieren die Trauben klanglichen Prickelns und die Ritornelle Aggregate, die sich zusammenfügen, verstreuen, in die Ferne tragen (...im wörtlichen Sinne: Metapher).

Eine Projektion tritt ein, um den metaphorischen Raum für dynamische, visuelle und klangliche Assoziationen zu öffnen. Die Bilder wurden von Piotr Kamler 1963 realisiert, ausgehend von einem gemeinsam festgelegten Szenario: *Lignes et points [Linien und Punkte]*. Die beiden Musiken von 1963 und 1971 überlagern einander und spielen mit dem Bild.

François Bayle

(Pause)

Le Sommeil d'Euclide (1983, cat. 77)

4^e moment de *SON VITESSE-LUMIÈRE*.

Cette musique rêve un monde inverse à celui décrit par les lois euclidiennes. Elle “dessine des orbes, des marches spiralées, des parallèles entrelacées, végétales” (Bayle). C’est un flux débordant et évanescent en chute douce de petits objets aussi délicats que des pétales de fleurs, repris en mouvement perpétuel dans des courants ascendants. L’espace est rempli. (Sommes-nous “dedans” ou “dehors” ?) Il est seulement troué à plusieurs reprises par de grandes éclosions-catastrophes qui s’ouvrent soudain comme des yeux écarquillés dans cette nuit courbe, douce et légère.

Régis Renouard Larivière

Deux « formes » occupent l’espace d’écoute dans cette œuvre. L’une est modifiée de façon radicale, et en deçà de la perception, créant un espace d’illusions, un effet d’irréel. L’autre est agitée avec rudesse et sur des fragments appréciables afin que l’oreille puisse suivre et reconnaître les degrés d’ordre et de désordre volontairement introduits.

La transformation de la première « forme » – issue d’un prélèvement bref dans un grincement de poulie – consiste en progressifs étirements et glissements descendants très fins, diversement transposés. Le traitement a utilisé un instrument de gel et de brassage conçu par B. Mailliard, et qui a offert une grande variété de morphologies dentelées.

Avec le même instrument a été traitée une seconde « forme » constituée d’un échantillon de chants et bruits de piseurs d’eau (une noria en Inde...). La réminiscence du cri de la poulie dans le chant de travail du puitsage m’a paru être déjà une « transformation naturelle ». L’animation sur des coupes plus grossières permettait par contraste d’obtenir des gradations de spatialité, des courbures plus affirmées.

Les fragmentations de cette deuxième « forme » jouent par ailleurs le rôle de motif par rapport à la composition générale d’un ensemble où prend place cette pièce, qui reprenant le matériau d’un mouvement antérieur – *Paysage, personnage, nuage* – en prolonge ici l’écoute dans l’idée d’un travail sur l’image de son, tour à tour icône (ou *im-son*), diagramme (ou *di-son*), métaphore (ou *mé-son*).

Les phonographies présentées à l’état presque naturel dans *Paysage* sont ici comme « filtrées » et données à l’état que je propose de désigner du terme de diagramme, c’est à dire dessins ne retenant que quelques indices du référent initial, et organisés, variés, du seul point de vue de la géométrie des formes.

La tendance constamment « courbée » des masses ou des tessitures en glissements constitue une métaphore de rêves « non-euclidiens ». Le célèbre grec n’aura certainement pas manqué d’y être happé dans le monde inversé de ses songes !

Du moins me suis-je donné la liberté de l’imaginer...

François Bayle

Le Sommeil d'Euclide (1983, Kat. 77)

[Der Schlaf des Euklid]

4. Satz aus SON VITESSE-LUMIÈRE.

Diese Musik erträumt eine Welt, die derjenigen entgegengesetzt ist, welche von den euklidischen Gesetzen beschrieben wird. Sie „zeichnet Umlaufbahnen, spiralförmige Fahrten, überlappende, pflanzliche Parallelen“ (Bayle). Es ist ein überbordender und vergänglicher Fluß im weichen Fall kleiner Objekte, ebenso fein wie Blütenblätter, aufgenommen in der ewigen Bewegung absteigender Ströme. Der Raum ist angefüllt. (Sind wir ‚innen‘ oder ‚außen‘?) Er ist nur durchlöchert von mehreren Reprisen durch große Erweckungs-Katastrophen, die sich wie aufgerissene Augen plötzlich in dieser krummen, sanften und leichten Nacht öffnen.

Régis Renouard Larivière

Zwei ‚Formen‘ besetzen den Hörraum dieses Werkes. Die eine wird radikal modifiziert, und zwar außerhalb des Wahrnehmbaren, und schafft dabei einen Raum von Illusionen, eine Wirkung des Irrealen. Die andere wird rüde auf spürbaren Fragmenten bewegt, damit das Ohr die absichtlich ein-geführten Grade von Ordnung und Unordnung verfolgen und wiedererkennen kann.

Die Transformation der ersten ‚Form‘ – die aus einem kurzen Sample einer quietschenden Rolle hervorgegangen ist – besteht in zunehmenden Streckungen und absteigenden, sehr feinen Glissandi, die unterschiedlich transponiert sind. Dafür wurde ein Werkzeug zum Einfrieren und Mischen verwendet, das von B. Maillard entworfen wurde und eine große Vielfalt gezackter Morphologien anbot.

Mit demselben Werkzeug wurde eine zweite ‚Form‘ bearbeitet, die aus einem Sample von Gesängen und den Geräuschen des Schöpfens von Wasser (ein Schöpfrad in Indien...) besteht. Die Erinnerung an das Schreien der Rolle im Gesang der Schöpferarbeit schien mir bereits eine ‚natürliche Transformation‘ zu sein. Die Belebung auf gröberen Ausschnitten erlaubte demgegenüber, Abstufungen von Räumlichkeit und deutlichere Krümmungen zu erlangen.

Die Fragmentierung der zweiten ‚Form‘ spielen außerdem die Rolle eines Motivs in Bezug auf die Komposition der Gesamtheit, in der dieses Stück sich abspielt, wobei das Material eines früheren Satzes wieder aufgenommen wird – *Paysage, personnage, nuage* –, indem das Hören zu einer Idee des Arbeitens über einem Klangbild verlängert wird, abwechselnd ikonisch (oder im-Klang), diagrammatisch (oder di-Klang) und metaphorisch (oder mé-Klang).

Die Phonographien, die in *Paysage* in einem fast natürlichen Zustand präsentiert werden, sind hier wie ‚gefiltert‘ und einem Zustand übergeben, den ich mit dem Terminus des Diagramms zu bezeichnen vorschlage, d. h. es sind Bilder, die nicht mehr als einige wenige Indizien des ursprünglichen Bezugs behalten, und die einzig aus dem Blickwinkel der Geometrie der Formen organisiert und variiert sind.

Die konstant ‚gekrümmte‘ Tendenz der Massen beziehungsweise der glissandierenden Stimmlagen begründet die Metapher ‚nicht-euklidischer‘ Träume. Der berühmte Grieche hat es sicherlich nicht versäumt, von der Gegenwelt seiner Träume erfaßt zu werden.

Zumindest habe ich mir die Freiheit genommen, es mir vorzustellen...

François Bayle

Lumière ralentie (1983, cat. 78,1); révision 2007 pour l'octophonie

5^e moment de *SON VITESSE-LUMIÈRE*.

Contre-espace. Inversion du titre général, conclusion du voyage.

L'« objet » est devenu vent. Et pendant une moitié du temps du morceau c'est un dessin de vents entrecroisés. Le moins de résistance phonique possible. Mélodies sous-entendues, variations de vitesses, risées, bourrasques, calmes, tourbillons, et autres figures de l'air possibles en sons (vitesse-lumière). Puis tout se fige, en lignes droites, en raies, en couleurs projetées, en nappes, en boucles traversées de lents vols d'engins qui observent.

Écoutent-ils ?

Changement de calibre, nuit tranquille.

Suspension.

François Bayle

Lumière ralentie (1983, Kat. 78,1); revidiert 2007 für die oktophone Fassung

[*Verlangsamtes Licht*]

5. Satz aus *SON VITESSE-LUMIÈRE*.

Gegen-Raum. Umkehrung des Haupttitels, Abschluß der Reise.

Das ‚Objekt‘ ist Wind geworden. Während einer Hälfte der Zeit ist das Stück eine Zeichnung sich durchkreuzender Winde. Möglichst geringer phonischer Widerstand. Angedeutete Melodien, Variationen von Geschwindigkeiten, Windstößen, Böen, Flauten, Gestöbern und anderen klanglich einfangbaren Luftfiguren (Geschwindigkeit-Licht). Dann erstarrt alles, in geraden Reihen, in Linien, in projizierten Farben, in Schichten, in Schleifen, durchzogen von langsamen Flügen beobachtender Maschinen.

Hören sie zu?

Wechsel des Kalibers, stille Nacht.

Aufschub.

François Bayle

Portrait-Concert III « *L'oreille étonnée* »

Jeudi 11 octobre 2007, 20h, Aula de l'Université de Cologne

<i>Cinq dessins en rosaces</i> (<i>Vibrations composées</i> ; 1973)	16' – stéréophonie
<i>Nota</i> (<i>Fabulæ</i> 3 ; 1991)	10' – stéréophonie
<i>L'oreille étonnée</i> (2007) ; création (pause)	18' – octophonie
<i>La fleur future</i> (<i>La Main Vide</i> 2 ; 1994)	12' – octophonie
<i>Inventions</i> (<i>La Main Vide</i> 3 ; 1995)	10' – octophonie
<i>Ombres blanches</i> (<i>Théâtre d'Ombres</i> 2 ; 1988)	16' – stéréophonie

Cinq dessins en rosaces (1973, cat. 58)

5 moments de *VIBRATIONS COMPOSÉES* (36').

1. *rosace 1* ; 2. *respiration* ; 3. *rosace 2* ; 4. *texture* ; 5. *rosace 3* (première série) ;

6. *rosace 4* ; 7. *polyrythmie* ; 8. *petite polyphonie* ; 9. *rosace 5* (deuxième série).

Création de l'intégrale : Paris, Grand Amphithéâtre de la Sorbonne, 7 octobre 1975.

Le *composé* du titre est à entendre non seulement dans le sens musical, mais aussi dans le sens qu'a ce mot lorsqu'il désigne l'instrument physique appelé "pendule composé", dont les mouvements sont la résultante de forces d'inertie et de girations. Le composé s'oppose également dans une certaine mesure à l'expérience de l'*Expérience Acoustique*. Elle témoigne d'un resserrement et d'une concentration du propos après l'ouverture expérimentale. La pièce comporte cinq rosaces, comme les cinq doigts de la main. Entre elles, s'intercalent quatre autres mouvements qui sont comme les espaces entre les doigts. La pièce travaille notamment le contraste entre ces rosaces, courtes et denses (3' 30 pour la plus longue), et les pièces intercalaires, plus étendues (jusqu'à 8' 40). A mesure que les durées des intercalaires se raccourcissent, celles des rosaces augmentent et se stabilisent. On retrouve, dans le rapport entre les deux familles, l'idée d'effraction.

Les *rosaces* travaillent en lignes et points, en une calligraphie sonore, faite d'incrustations et de motifs mélodiques brisés sertis en mosaïque – sons fusants, tournants, légèrement voilés et acidulés, comme accrochant ou caressant l'air, d'une douceur irisée. Ce sont des dessins au trait, aux articulations nerveuses, aux relances sous pression. Les rosaces culminent avec la cinquième, qui clôt l'œuvre par l'évocation d'un monde en chute douce.

Régis Renouard Larivière

Nota (1991, cat. 86,3)

3^e moment des *FABULÆ* (57').

Le titre général de ce nouveau cycle est un pluriel qui regroupe quatre pièces : 1. *Fabula*, 2. *Onoma*, 3. *Nota* et 4. *Sonora*. La création de l'ensemble eut lieu à Perpignan, dans le cadre du Festival Aujourd'hui Musiques, le 10 novembre 1992. Commande de l'État.

Ces *Fabulæ* répondent à un besoin de recentrage et de bilan que l'on peut rapprocher de celui qui, à la suite de l'*Expérience Acoustique*, avait été à l'origine des *Vibrations composées*. Les musiques électroacoustiques sont-elles condamnées au bruitage et à la complexité ? Ne pourrait-on envisager des "formes très simplifiées, qui [n'empêcheraient] pas un résultat complexe, mais où les éléments "porteurs de formes" [seraient] simples et dénombrables" ? (Bayle).

Portraitkonzert III: *L'oreille étonnée*

Donnerstag, 11. Oktober 2007, 20.00 Uhr, Aula der Universität zu Köln

<i>Cinq dessins en rosaces</i> (<i>Vibrations composées</i> ; 1973)	16' – stereophon
<i>Nota</i> (<i>Fabulæ</i> 3; 1991)	10' – stereophon
<i>L'oreille étonnée</i> (2007); Uraufführung (Pause)	18' – oktophon
<i>La fleur future</i> (<i>La Main Vide</i> 2; 1994)	12' – oktophon
<i>Inventions</i> (<i>La Main Vide</i> 3; 1995)	10' – oktophon
<i>Ombres blanches</i> (<i>Théâtre d'Ombres</i> 2; 1988)	16' – stereophon

Cinq dessins en rosaces (1973, Kat. 58)

[Fünf Zeichnungen in Rosettenform]

5 Sätze aus *VIBRATIONS COMPOSÉES* [KOMPONIERTE SCHWINGUNGEN] (36').

1. *rosace* 1; 2. *respiration*; 3. *rosace* 2; 4. *texture*; 5. *rosace* 3 (erste Serie);

6. *rosace* 4; 7. *polyrythmie*; 8. *petite polyphonie*; 9. *rosace* 5 (zweite Serie).

Uraufführung der integralen Fassung: Paris, Großes Amphitheater der Universität Sorbonne, 7. Oktober 1975.

Das Wort *composé* [komponiert] im Werktitel ist nicht allein musikalisch zu verstehen, sondern auch in dem Sinn, den dieses Wort hat, wenn es das physikalische Instrument bezeichnet, das „verbundenes Pendel“ genannt wird. Dessen Bewegungen sind das Ergebnis der Kräfte von Trägheit und Rotation. Diese Zusammensetzung steht auf gewisse Weise der Erfahrung der *Expérience Acoustique* gegenüber. Sie bekräftigt die Festigung sowie die Konzentration einer Absicht nach dem experimentellen Vorspiel. Das Stück umfaßt fünf Rosetten, gleich den fünf Fingern einer Hand. Zwischen diese schieben sich vier andere Sätze, die wie die Leerräume zwischen den Fingern sind. Das Werk verarbeitet besonders den Kontrast zwischen den kurzen und dichten Rosetten (die längste ist 3'30'') und den eingeschobenen Stücken, die ausgedehnter sind (bis zu 8'40''). In dem Maße, in dem sie die Dauern der eingeschobenen Stücke verkürzen, vergrößern und stabilisieren sich die Rosetten. Man findet im Verhältnis der beiden Klassen die Idee des Einbruchs.

Die Rosetten arbeiten in Linien und Punkten, in einer klanglichen Kalligraphie, die aus Intarsien gemacht ist und aus gebrochenen melodischen Motiven, die in Mosaik eingefast werden – zerschmelzende, drehende, leicht verschleierte und säuerliche Klänge, als hielten sie die Luft fest oder liebkosten sie, von schillernder Sanftheit. Dies sind die Zeichnungen von Charakterzügen, von nervösen Artikulationen, von Wiederbelebungen unter Druck. Die Rosetten kulminieren in der fünften, die das Werk durch die Evokation einer sanft vergehenden Welt beschließt.

Régis Renouard Larivière

Nota (1991, Kat. 86,3)

3. Satz aus *FABULÆ* (57').

Der Haupttitel dieses neuen Zyklus' ist ein Plural, der vier Stücke neu gruppiert: 1. *Fabula*, 2. *Onoma*, 3. *Nota* und 4. *Sonora*. Die Uraufführung der integralen Fassung fand in Perpignan statt, im Rahmen des Festivals Aujourd'hui Musiques, am 10. November 1992. Auftrag des französischen Staates.

Diese *Fabulæ* [Fabeln] antworten auf das Bedürfnis der Neuorientierung und des Bilanzziehens, vergleichbar jenem, das – infolge der *Expérience Acoustique* – Ursprung der *Vibrations composées* war. Sind die elektroakustischen Musiken verurteilt zur Geräuschkulisse und zur Komplexität? Kann man sich nicht „stark vereinfachte Formen, die ein komplexes Ergebnis nicht verhindern, sondern deren ‚formtragende‘ Elemente einfach und abzählbar sind“ (Bayle) vorstellen?

Ne pourrait-on, à partir de là, élaborer une “musique figurale” ? – Le mot de *figure* étant entendu ici comme concept plus général et plus abstrait que celui d'*image*. C'est dans la perspective de ces questionnements que les *Fabulæ* ont été composées, sans être pour autant une œuvre didactique ou démonstrative. Elles y répondent toutefois en utilisant des unités courtes, facilement mémorisables, et propres à des combinaisons multiples.

La sonorité globale du cycle est aérienne et décantée. La jungle baylienne s'est définitivement aérée, comme ces plantes de la forêt amazonienne, affranchies de la terre, et qui vivent accrochés aux arbres ou aux fils électriques, se nourrissant directement de l'humidité de l'air.

Cette pièce travaille les valeurs brèves (comme les notes de musique, d'où son titre). “ Elles dessinent des directions, trajets, ricochets de couleurs. S'en suivent points, lignes et surtout : élans ” (Bayle). L'ambiguïté d'écoute entre musique instrumentale traditionnelle et écoute acousmatique est constante. Car non seulement la pièce travaille avec des notes, mais également avec des instruments (synthétiques) reconnaissables. Cependant l'“acousmaticité” s'affirme par ses effets propres : vitesses, ouverture d'espaces, rebonds sonores, glissements non chromatiques, etc. qui décalent définitivement l'écoute hors de la “sphère instrumentale”.

Régis Renouard Larivière

L'oreille étonnée (2007, cat. 95)

création

Cette *oreille étonnée* n'est plus si déstabilisée, voire affolée, que dans les dernières grandes pièces octophoniques du compositeur. Son écriture est plus « classique », plus sagement successive. Ce qui ne l'empêche pas d'être une pièce puissante et contrastée, aux fluidités souvent contrariées, aux sons anguleux, travaillant en oppositions de registres.

L'auteur l'offre « comme un salut à Olivier Messiaen, un hommage aussi à la Salle qui porte son nom – Maison de Radio-France, celle-là même qui fut le haut lieu de l'Acousmonium et des concerts du Cycle Acousmatique, ces trente années durant ... (1977-2007) ».

Régis Renouard Larivière

Des nappes résonantes peuvent se comporter comme un plan d'eau qu'une poussée de vent viendrait rider.

Surgit alors l'ourlet d'une vague : détails de son déferlement.

Voici donc des formes-sources. Des textures flûtées, qui peuvent lentement s'ouvrir en éventail, ou subitement, d'un geste brusque. Des rideaux de pluie, des aventures de lignes, souvent traversées de spirales giratoires. Des horizons de cloches douces en chapelets, des processions de trompes, perturbées de frémississements.

Parmi ces continuelles désorientations, périodiquement intervient une figure-refrain pour guider l'avancée, marquer les paliers d'ascension.

Progressivement le flux horizontal laisse émerger des pôles harmoniques.

Vient un moment où ces pôles (jusqu'alors disséminés) se soudent en blocs d'accords.

Alors un basculement : les blocs forment figure, les flux sont circonscrits.

Forme-but.

François Bayle

(pause)

Könnte man nicht davon ausgehend eine „gegenständliche Musik“ ausarbeiten? Das Wort Figur soll hier als ein allgemeineres und abstrakteres Konzept als das des Bildes verstanden werden. Aus der Perspektive dieser Fragestellungen sind die *Fabulæ* komponiert worden, ohne ein didaktisches oder demonstratives Werk zu sein. Sie beantworten diese Frage, indem sie kurze Einheiten nutzen, die leicht im Gedächtnis zu behalten und die den vielfachen Kombinationen zueigen sind.

Die gesamte Klanglichkeit des Zyklus' ist luftig und klar. Der Baylesche Dschungel hat sich fraglos gelichtet, wie die Pflanzen des amazonischen Waldes, die von der Erde befreit sind und an Bäumen oder Stromkabeln festgeklammert leben, um sich so geradewegs von der Feuchtigkeit der Luft zu ernähren.

Dieses Stück verarbeitet kurze Werte (wie die musikalischen Noten, von denen sein Titel herrührt). „Sie zeichnen Richtungen, Bahnen, Abpraller von Farben. Ihnen folgen Punkte, Linien und besonders: Schwünge“ (Bayle). Die Ambiguität des Hörens zwischen traditioneller Instrumentalmusik und akusmatischem Hören besteht durchgängig, weil das Stück nicht allein mit Noten arbeitet, sondern ebenso mit erkennbaren (synthetischen) Instrumenten. Gleichwohl bekräftigt sich die ‚Akusmatizität‘ mit den ihr eigenen Effekten: Geschwindigkeiten, Öffnung von Räumen, klangliche Abpraller, nicht chromatische Glissandi etc., die das Hören definitiv außerhalb der ‚instrumentalen Sphäre‘ verorten.

Régis Renouard Larivière

L'oreille étonnée (2007, Kat. 95)

Uraufführung

[*Das erstaunte Ohr*]

Dieses *erstaunte Ohr* ist nicht mehr so unsicher oder gar zerstreut wie in den letzten großen oktophonen Werken des Komponisten. Seine Schreibweise ist ‚klassischer‘, überlegter und mehrschichtiger. Das Stück ist mit seinen wechselnden Fluiditäten, kantigen Klängen und unterschiedlichen Registern dennoch kraftvoll und kontrastreich.

Der Komponist widmet es „Olivier Messiaen, als Hommage auch an den Saal, der seinen Namen trägt – die Maison de Radio-France, die der Hauptstandort des Acousmoniums und der Konzerte des Cycle Acousmatique während dieser dreißig Jahre war... (1977-2007)“.

Régis Renouard Larivière

Resonante Schwaden können sich wie eine Wasseroberfläche verhalten, die von einem Windstoß gekräuselt wird.

Es taucht also der Rand einer Welle auf: Details des Brandungsgeräusches.

Dies sind die Form-Quellen. Flötenartige Texturen, die sich langsam fächerförmig öffnen, aber auch unversehens, in einer sprunghaften Geste. Vorhänge aus Regen, Abenteuer aus Linien, oft durchdrungen von kreisenden Spiralen. Horizonte aus kranzförmigen, sanften Glocken, Prozessionen von Hörnern, durch ein Zittern gestört.

Inmitten dieser anhaltenden Desorientierung interveniert regelmäßig ein Figur-Refrain, um das Fortschreiten zu lenken und die Phasen des Aufstiegs zu markieren.

Wiederholt läßt der horizontale Fluß harmonische Pole hervortreten.

Ein Moment bricht herein, in dem die (zuvor verstreuten) Pole zu Akkordblöcken zusammenwachsen.

Ein Umschwung: die Blöcke formieren eine Figur, die Flüsse sind abgegrenzt.

Form-Ziel.

François Bayle

(Pause)

Création : Paris, Maison de Radio France, le 20 février 1995, pour *LA MAIN VIDE* 1. *bâton de pluie* et 2. *la fleur future*, et en relais sur 20 pays de l'Union Européenne de Radio, le 22 avril 1996, pour 3. *Inventions*.

L'idée (d'abord vague) surgit de rencontres concrètes, du choc de deux extrêmes. Une provocation à l'écoute éveillée, émerveillée par la myriade des microfigures sonores suscitées d'une main délicate à partir d'un instrument rustique : un simple bâton creux. Et par ailleurs – autre provocation – l'arrivée (nous sommes en 1993 !) du premier éditeur de son multipiste audionumérique.

De l'événement-geste saisi au vol, voici maintenu le tracé précis de son image alors aisément agrandie, rétrécie, multipliée, divisée, distribuée, qui devient microcosmos ou hyper espace, traversé de multiples relations, instantanées, éphémères, phénoménales.

La main vide est symboliquement représentée par excellence par cet instrument rustique et magique, qui sous l'apparence d'un gros bâton, produit lorsqu'on le tient et le retourne doucement, un brouillard mystérieux de fines résonances aiguës enchevêtrées qui « respirent ».

Allusion est faite ici au geste du peintre-calligraphe, au risque de son geste-signe, d'autant plus pur que sa main, sans résistance, porteuse de formes, épouse son projet. A la façon du prédateur qui devine, devance...« devient la proie ».

La fleur future (1994, cat. 87,2)

Relancés par une énergie giratoire, par l'exposé d'une scène, d'un paysage aux personnages harmoniques, des éléments disloqués s'assemblent. Une figure finale survient, moment éphémère.

Je pensais – mais parce que c'est au-delà de l'audible je n'ai pu mieux m'en approcher – à ces belles lignes de Borgès, où se chante la mystérieuse expérience qui agite les vibrations, les noue, les défait : « Plus incroyable encore qu'une fleur céleste ou qu'une fleur de songe est la fleur future, cette fleur contradictoire, composée d'atomes qui occupent aujourd'hui d'autres places et dont l'agencement n'existe pas encore. » (Jorge Luis Borges, *Autres Inquisitions*)

Inventions (1995, cat. 87,3)

in memoriam Pierre Schaeffer

Dans ces *Inventions* circulent cinq trouvailles, cinq gestes de la main innocente qui jette ou qui trace quelques lignes de force... idées, objets de séduction à toutes fins utiles.

Alors, les reprenant pour en installer mieux l'écoute, et les développant, les croisant, je peux aider à discerner ces moments par un de leurs caractères. Ainsi pourrait-on suivre le fil de ces *inventions de volumes, de signaux, d'intervalles-signaux, de formes incluses, d'invervalles-volumes...*

Mais encore faudrait-il définir ces mots, trop généraux, fuyants et permutables.

Mieux vaudrait selon moi que l'imagination se perde dans l'arabesque, conçue pour créer un temps autre, en projet. Un temps flottant qui échapperait au décompte des durées volontairement concises de ces « inventions-accidents ».

Fidèle aux outils sonores du GRM, *Syter* de Jean-François Allouis, *GRM Tools* d'Emmanuel Favreau, *Rebond* de Serge de Laubier, la nouveauté ici a résidé dans la conception octophonique du mouvement des figures, organisées selon quatre plans d'espace, et comme jetées aux « quatre vents ».

François Bayle

LA MAIN VIDE

[*DIE LEERE HAND*]

Uraufführung: Paris, Maison de Radio France, 20. Februar 1995, *LA MAIN VIDE* 1. *bâton de pluie* und 2. *la fleur future*. Übertragung von 3. *Inventions* mittels einer Rundfunkschaltung in 20 Länder der European Broadcasting Union am 22. April 1996.

Die (zunächst vage) Idee geht aus konkreten Begegnungen hervor, aus dem Zusammenstoß zweier Extreme. Eine Provokation des wachen Hörens, das von Myriaden klanglicher Mikrofiguren in Stauen versetzt wird, die von einer zarten Hand gestaltet sind, ausgehend von einem groben Instrument: einem schlichten hohlen Stab. Und außerdem – eine weitere Provokation – die Ankunft (wir befinden uns im Jahr 1993!) des ersten digitalen Mehrspur-Editors.

Grundlage ist die im Flug ergriffene Ereignis-Geste; hier ist zunächst die präzise Spur ihres Bildes aufrecht erhalten, dann mit Leichtigkeit vergrößert, verengt, multipliziert, dividiert, verteilt. Sie wird Mikrokosmos oder Hyperraum, durchzogen von vielfachen augenblicklichen, vergänglichen, phänomenalen Verhältnissen.

Die leere Hand wird symbolisch schlechthin durch dieses grobe und magische Instrument repräsentiert, dem Anschein nach ein großer Stab, der, wenn man ihn nimmt und behutsam hin- und herbewegt, einen kristallinen Dunst feiner, hoher und verwobener Resonanzen erzeugt, die ‚atmen‘.

Es wird auf die Geste des Maler-Kalligraphen angespielt, auf das Wagnis seiner Zeichen-Geste, das so viel reiner ist als seine Hand, ohne Widerstand, Träger von Formen, mit seinem Projekt vermählt. Wie ein Raubtier, das etwas ahnt, vorseilt... „zur Beute wird“.

La fleur future (1994, Kat. 87,2)

[*Die Zukunftsblume*]

Von einer kreisenden Energie, von der Darstellung einer Szene, einer Landschaft mit harmonischen Gestalten zu neuem Leben erweckt, finden auseinandergerissene Elemente zusammen. Plötzlich erscheint eine letzte Figur, ein flüchtiger Moment.

Ich dachte – aber weil es jenseits des Hörbaren ist, konnte ich mich dem nicht besser annähern – an diese schönen Zeilen von Borges, in denen die neue Verbindung, die neue Erfahrung besungen wird, welche die Schwingungen anregt, sie verknüpft und auflöst: „Unglaublicher als eine himmlische Blume oder eine Traublume ist die künftige Blume, die widerspruchsvolle Blume, deren Atome heute noch an anderen Orten sind und sich nicht zusammengeschlossen haben.“ (Jorge Luis Borges, *Inquisitionen*)

Inventions (1995, Kat. 87,3)

in memoriam Pierre Schaeffer

In diesen *Inventionen* sind fünf Entdeckungen im Umlauf, fünf Gesten der unschuldigen Hand, die einige Kraftlinien ausschleudert oder zeichnet... Ideen, Objekte der Verführung, zu jedwedem Zweck nützlich.

Indem ich sie wiederaufnehme, um das Hören besser auf sie auszurichten, indem ich sie entwickle und kreuze, kann ich also helfen, diese Momente durch einen ihrer Charaktere unterscheidbar zu machen. So könnte man dem Leitfaden dieser *Inventionen von Volumen, Signalen, Intervall-Signalen, Eingeschlossenen Formen, Intervall-Volumen* folgen...

Aber man müßte diese allzu allgemeinen, unbestimmten und austauschbaren Ausdrücke noch definieren.

Ich denke, es wäre besser, wenn sich die Einbildungskraft in der Arabeske verlöre, die konzipiert worden ist, um eine andere Zeit in der Vorstellung zu schaffen. Eine schwebende Zeit, die sich der Auszählung der absichtlich exakten Dauern dieser ‚Zufalls-Inventionen‘ entziehen würde.

Getreu den Klangwerkzeugen der GRM, *Syter* von Jean-François Allouis, *GRM Tools* von Emmanuel Faureau, *Rebond* von Serge de Laubier, liegt die Neuigkeit hier in der oktophonen Konzeption der Bewegung der Figuren, die gemäß vier Raumebenen organisiert sind, als ob sie ‚in alle Winde‘ verstreut würden.

François Bayle

Création de *THÉÂTRE D'OMBRES* 1. ...*derrière l'image*, 2. ...*ombres blanches*: Nice, Cloître de Cimiez, Festival Manca, le 6 juillet 1989. Commande de l'État. Prix Ars Electronica 1989, Linz, pour ...*ombres blanches*.

Il s'agit bien sûr d'ombres de sons.

Ce que j'appelle i-son, cette écoute particulière à partir d'un dispositif électroacoustique, celle d'une image de son, se distingue d'un événement sonore ordinaire en ce qu'il n'est ni là ni maintenant produit mais travaillé dans un temps et un lieu autre, fait à la main pourtant, et à l'aide d'outils au contact de matériaux.

Il ne s'offre alors à l'écoute qu'une projection d'i-sons enchevêtrés, à percevoir comme traces et signes, en vue d'une émotion, d'une compréhension. Celles-ci, l'une comme l'autre, surmontent facilement l'absence causale par la vie intense qui se dégage des formes qui s'agitent et se métamorphosent, si vite et dans un espace si libre, pourtant si réel.

Plus réel que la réalité, parce que fidèle à une autre logique, celle du désir, comme il en est du conte, du roman, du film.

Ombres blanches (1988, cat. 83)

omaggio a Luciano Berio

Peu de matière, plutôt de l'air en mouvement. Presque plus rien que le souvenir de personnages-sons, de paysages rythmiques, d'objets magiques.

C'est le jardin d'Eden, l'étang aux nymphéas, le lieu d'apparitions brèves, le souvenir d'un chant, respirations, battements, ailes invisibles, entités paisibles ou agitées, surexcitées, fébriles, puis peu à peu s'apaisant et se divisant, se dissolvant, s'anéantissant...

(En pensant aux formes si vives et fugaces qui peuplent les merveilleuses musiques de Luciano Berio, ce salut à sa mémoire ...)

François Bayle

THÉÂTRE D'OMBRES

[SCHATTENTHEATER]

Uraufführung von THÉÂTRE D'OMBRES 1. ...*derrière l'image*, 2. ...*ombres blanches*: Nizza, Kloster Cimiez, Festival Manca, 6. Juli 1989. Kompositionsauftrag des französischen Staates. Prix Ars Electronica 1989, Linz, für ...*ombres blanches*.

Selbstverständlich handelt es sich um Klangschatten.

Das, was ich i-Klang nenne, dieses spezielle Hören, das von einem elektroakustischen Dispositiv ausgeht, von einem Klangbild, unterscheidet sich von einem gewöhnlichen Klangereignis durch das, was weder hier noch jetzt produziert wird, was in einer anderen Zeit und an einem anderen Ort erarbeitet, aber dennoch von Hand gemacht ist, mit Hilfe von Werkzeugen, die in direktem Kontakt mit den Materialien stehen.

Es bietet sich also dem Hören lediglich eine Projektion miteinander verflochtener i-Klänge dar, wahrzunehmen als Spuren und Zeichen, im Hinblick auf eine Emotion, ein Verständnis. Beides, das eine wie das andere, überwindet leicht die kausale Abwesenheit durch das intensive Leben, das Formen freisetzt, die sich bewegen und verwandeln, äußerst schnell und in einem sehr freien, aber dennoch sehr realen Raum.

Realer als die Realität, weil er einer anderen Logik gehorcht, der des Wünschens, ähnlich wie in einer Erzählung, einem Roman, einem Film.

Ombres blanches (1988, Kat. 83)

[Weiße Schatten]

Hommage an Luciano Berio

Weniger Materie, vielmehr Luft in Bewegung. Fast nicht mehr als die Erinnerung an Personen-Klänge, rhythmische Landschaften, magische Objekte.

Es ist der Garten Eden, der Teich der Nymphen, ein Ort flüchtiger Erscheinungen, die Erinnerung an einen Gesang, Atmen, Schlagen, unsichtbare Flügel, stille oder bewegte Wesen, überreizt und fieberhaft, die nach und nach sich beruhigen und trennen, sich auflösen, vergehen...

(An Formen denkend, die so schnell und so flüchtig sind, wie jene, die die wunderbaren Musiken Luciano Berios bevölkern; dieser Gruß zu seinem Gedenken...)

François Bayle

Portrait-Concert IV « *Univers nerveux* »

Vendredi 12 octobre 2007, 20h, Aula de l'Université de Cologne

<i>L'infini du bruit</i> (<i>Erosphère 1</i> ; 1980/98)	11' – octophonie
<i>Concrescence</i> (<i>La forme du temps est un cercle</i> ; 2002)	13' – octophonie
<i>Univers nerveux</i> (2006) ; création (pause)	22' – octophonie
<i>Espaces inhabitables</i> (1967)	18' – stéréophonie
<i>Motion – Emotion</i> (1985)	22' – stéréophonie

L'Infini du bruit (1980, cat. 69b)

Il s'agit d'une version courte de *La Fin du bruit*, dont elle reprend la seconde partie. (Cf. *Érosphère I*, 1980).
Création : Lyon, Conservatoire National Supérieur de Musique, le 18 janvier 1999.

Un flux puissant débouche sur un chant électrique épuré. L'espace devient large. Un long chant grave légèrement ronflant, frangé d'un liseré aigu fantomatique, s'élève lentement. Une irrésistible giration ascendante, trouée de déflagrations magnétiques, nous fait percevoir la précipitation tranquille du bruit vers sa propre évanescence où nous n'entendons plus, mais nous pouvons seulement encore tendre l'oreille.

Régis Renouard Larivière

Ce moment sonne d'abord comme une voix enrouée, comme une matière organique sifflante et douloureuse qui voudrait se déployer mais reste prisonnière et va s'évanouissant.
Le "bruit" ou ce qu'il en reste se recueille dans une sphère de résonance qui s'étale en anneaux à l'infini et doucement se dissipe parmi les ondes.

François Bayle

Concrescence (2002, cat. 91,1)

1^e moment de *LA FORME DU TEMPS EST UN CERCLE* (59').

1. *Concrescence* ; 2. *Si loin, si proche...* ; 3. *Tempi* ; 4. *Allures* ; 5. *Cercles*.

Création de l'ensemble : Paris, Maison de Radio France, le 12 janvier 2002. Commande du Ministre pour les soixante-dix ans du compositeur.

Concrescence, (concept de Whitehead : "ce qui croît ensemble"), le titre veut expliciter ce qu'il en est du sens du mot *concret* de la musique *concrète*. Mais qu'est-ce qui croît ainsi entre les sons disposés les uns avec les autres ? Cette musique très concrète ne ressemble pas aux musiques d'objets qu'évoque pour nous, historiquement, la musique concrète. Un flux prend – comme on dit du plâtre qu'il prend : il se prend lui-même avant de prendre ce qui est en lui. De même ce flux se prend et nous prend dans sa danse inquiète et cliquetante, zébrée d'arches granuleuses. (Toujours cette sonorité légèrement estompée, absorbante). Des foules, des toux, des voix s'en mêlent. La danse reprend, s'augmente. Le paysage devient surexposé, bouché : trop de lumière. Mais tout cela s'aère, se fluidifie – ou reprend comme un feu qui couvait (car cette fluidification est aussi une combustion, et le temps est son carburant). – Et s'arrête sans conclure : pièce de musique, morceau de temps, bloc fluide.

Régis Renouard Larivière

Portraitkonzert IV: *Univers nerveux*

Freitag, 12. Oktober 2007, 20.00 Uhr, Aula der Universität zu Köln

<i>L'infini du bruit</i> (<i>Erosphère 1</i> ; 1980/98)	11' – oktophon
<i>Concrescence</i> (<i>La forme du temps est un cercle</i> ; 2002)	13' – oktophon
<i>Univers nerveux</i> (2006); Uraufführung (Pause)	22' – oktophon
<i>Espaces inhabitables</i> (1967)	18' – stereophon
<i>Motion – Emotion</i> (1985)	22' – stereophon

L'Infini du bruit (1980, Kat. 69b)

[*Die Unendlichkeit des Geräuschs*]

Es handelt sich um eine kurze Version des zweiten Abschnitts von *La Fin du bruit* (vgl. *Érosphère I*, 1980).

Uraufführung: Lyon, Conservatoire National Supérieur de Musique, 18. Januar 1999.

Ein gewaltiger Fluß bricht über einen verfeinerten elektronischen Gesang herein. Der Raum wird weit. Ein langer und tiefer Gesang, der leicht brummt, erhebt sich langsam, gesäumt von einer hohen geisterhaften Borte. Eine verlockende, absteigende Rotation, durchlöchert von magnetischen Detonationen, bringt uns dazu, die ruhige Überstürzung des Geräuschs zu seiner eigenen Vergänglichkeit wahrzunehmen, wo wir nicht mehr hören, sondern nur noch die Ohren spitzen können.

Régis Renouard Larivière

Dieser Moment klingt zunächst wie eine heisere Stimme, wie eine pfeifende und schmerzbewegte organische Materie, die sich ausbreiten will, aber eingesperrt bleibt und sich schließlich verflüchtigt.

Das ‚Geräusch‘ oder das, was davon bleibt, sammelt sich in einer resonierenden Sphäre, die sich ringförmig ausbreitet, und verschwindet dann sanft unter den Wellen.

François Bayle

Concrescence (2002, Kat. 91,1)

[*Konkretisierung*]

1. Satz aus *LA FORME DU TEMPS EST UN CERCLE* [*DIE FORM DER ZEIT IST EIN KREIS*] (59').

1. *Concrescence*; 2. *Si loin, si proche...*; 3. *Tempi*; 4. *Allures*; 5. *Cercles*.

Uraufführung der integralen Fassung: Paris, Maison de Radio France, 12. Januar 2002. Auftrag des Ministers anlässlich des siebenzigsten Geburtstags des Komponisten.

Der Titel *Concrescence* (Konzept von Whitehead: „das, was zusammenwächst“) will explizieren, was die Bedeutung des Wortes *konkret* in der *konkreten Musik* ist. Aber was wächst zusammen zwischen den Klängen, die miteinander geordnet sind? Diese sehr konkrete Musik gleicht nicht den Musiken der Objekte, die für uns – historisch – die *Musique concrète* evozieren. Ein Fluß reißt etwas mit – so wie man vom Gips sagt, daß er etwas mitreißt: er reißt sich selbst fort, bevor er das mitreißt, was in ihm ist. Ebenso ergreift uns dieser Fluß und nimmt uns auf in seinen beunruhigenden und klirrenden Tanz, gestreift von granulösen Bögen. (Immer diese leicht verwischende, absorbierende Klanglichkeit). Menschenmengen, Husten und Stimmen vermischen sich darin. Der Tanz wird wieder aufgenommen, vergrößert sich. Die Landschaft wird überbelichtet, trübe: zu viel Licht. Aber all das lockert sich auf, verflüssigt sich – oder beginnt aufs neue wie ein Feuer, das schwelt (weil diese Verflüssigung auch eine Verbrennung ist, und die Zeit ist ihr Kraftstoff). – Und es bleibt stehen, ohne zu beschließen: ein Stück Musik, ein Teil der Zeit, ein flüssiger Block.

Régis Renouard Larivière

L'*Univers nerveux* est à la fois serré et ouvert. C'est un espace de circulation maximale où la sonorité se propose plus qu'elle ne s'impose. De grandes distances sont franchies. L'ardeur et la précipitation de cet univers en hyper-vitesses n'est pas oppressant – phosphorescent plutôt : les sons s'illuminent de leurs mouvements.

Régis Renouard Larivière

Un tissu vibratile sous haute tension.

Espace cosmique ou simplement toile d'araignée (peu importe l'image mentale associée), un réseau tendu de lignes de forces en tout cas.

Antenne pour capter des signaux faibles.

Parmi les parasites qui arrivent par paquets, sous pression, une forme accidentée, hésitante, dans la région du sub-grave. (Mais peut-on nommer forme quelque chose d'aussi informe ?)

Pourtant c'est bien elle qui fera « figure » tout au long du morceau, comme question. (Sans réponse).

Et il pourra paraître qu'un moment, la « réception » soit meilleure, l'être plus distinct, comme plus proche, (ne semble-t-il pas qu'une voix se manifeste, à plusieurs reprises !)

Cette illusion qui dure quelque peu se déchire, noyée dans la matière même des vibrations bruitées.

Image ou mirage d'une figure née de la fièvre du mouvement pur, dissoute en lui.

François Bayle

(pause)

Espaces inhabitables (1967, cat. 26)

1. *jardins de rien* ; 2. *géophonie* ; 3. *hommage à Robur* ; 4. *le bleu du ciel* ; 5. *amertumes*.

Création : Paris, Maison de la Radio, le 30 mai 1967. Repris à l'Opéra de Lyon, sur une chorégraphie de Vittorio Biagi, le 29 février 1972.

Voici, selon ses propres dires, la "véritable première œuvre" du compositeur. Les cinq mouvements qui la constituent ont été composés à la suite, et forment un tout.

Espaces inhabitables pose notamment le problème des sons "anecdotiques" ou "figuratifs" et de leur rapport avec les sons "abstraites". L'un des points de départ de la pièce consiste à utiliser des prises de sons stéréophoniques en extérieur (ce qui était à l'époque une nouveauté technique). Ainsi y entend-on des percussions sur les coques de navires d'un chantier naval à Saint-Nazaire, des klaxons dans le radôme de Pleumeur-Bodou (fonctionnant comme un réflecteur de sons), et divers bruits de ressac, de pas sur des graviers, etc. Ce matériel est complété par des prises de sons de cordes de cithare et de piano. Ce travail sur la référence causale des sons permet ici, non pas l'évocation pittoresque, (ainsi que l'avait réalisé avec brio Ferrari dans *Hétérozygote* en 1964), mais au contraire son dépassement au profit d'une attention à l'avènement du musical à travers eux. L'écoute de "la nature" n'est pas ici recherche d'impressions, évocation du réel à partir des "traces de sons", mais de lois d'organisation sur lesquelles prendre appui. Entreprise qu'illustre le mot de Picasso : "Je ne copie pas la nature, je travaille comme elle".

Les sonorités du premier mouvement, *jardins de rien*, sont pensées selon le critère énergétique allant du fluide au solide, et leur composition envisagée selon des principes de mutations allant de l'un à l'autre. A l'ordre du solide appartiennent : les notes de cithare, les attaques-résonances en général, les figures chromatiques descendantes ; à celui du fluide : les bruits de graviers foulés, les bruissements de vague, les mouvements brusques se dissolvant.

Univers nerveux (2006, Kat. 93)
[Nervöses Universum]

Uraufführung

L'Univers nerveux ist zugleich dicht gedrängt und offen. Es ist ein Raum maximaler Zirkulation, in dem die Klanglichkeit sich mehr anbietet als aufdrängt. Große Distanzen sind überwunden. Der Elan und die Hast dieses Universums von Hyper-Geschwindigkeiten sind nicht beengend – eher phosphoreszierend: die Klänge hellen sich zusammen mit ihren Bewegungen auf.

Régis Renouard Larivière

Ein flimmerndes Gewebe unter Hochspannung.

Kosmischer Raum oder einfaches Spinnengewebe (das assoziierte geistige Bild ist zweitrangig), ein gespanntes Netz von Kraftlinien in jedem Fall.

Antenne zum Einfangen schwacher Signale.

Zwischen den Parasiten, die in Schwärmen eintreffen, unter Druck, eine unebene, zögerliche Form in der Region der Subkontra-Oktave. (Kann man etwas derart ungeformtes überhaupt eine Form nennen?)

Dennoch ist es wohl sie, die die ‚Figur‘ entlang des gesamten Stückes erzeugt, als Frage (ohne Antwort).

Und in einem Moment wird es scheinen, als sei der ‚Empfang‘ besser, das Sein deutlicher, als sei es näher (wirkt es nicht, als ob eine Stimme sich manifestierte mit mehreren Reprise!)

Diese Illusion, die ein wenig fort dauert, reißt auf, versinkt in der Materie geräuschhafter Vibrationen.

Bild oder Luftspiegelung einer Figur, die aus dem Fieber der reinen Bewegung geboren und in dieser aufgelöst ist.

François Bayle

(Pause)

Espaces inhabitables (1967, Kat. 26)
[Unbewohnbare Räume]

1. *jardins de rien*; 2. *géophonie*; 3. *hommage à Robur*; 4. *le bleu du ciel*; 5. *amertumes*.

Uraufführung: Paris, Maison de la Radio, 30. Mai 1967. Wiederaufnahme in der Opéra de Lyon, auf eine Choreographie von Vittorio Biagi, 29. Februar 1972.

Dies ist nach Aussage des Komponisten sein „wahrhaft erstes Werk“. Die fünf Sätze, aus denen es besteht, sind sukzessive komponiert und bilden ein Ganzes.

Espaces inhabitables behandelt insbesondere das Problem der ‚anekdotischen‘ oder ‚gegenständlichen‘ Klänge sowie das ihres Verhältnisses zu den ‚abstrakten‘. Einer der Ausgangspunkte des Stückes besteht darin, stereophone Außenaufnahmen zu nutzen (was zu dem Zeitpunkt eine technische Neuerung war). Folglich hört man hier das Schlagen auf Schiffsrümpfen in einer Werft in Saint-Nazaire, Hupen in der Radarkuppel von Pleumeur-Bodou (die als Klangreflektor fungiert) sowie verschiedene Brandungsgeräusche, Geräusche von Schritten auf Kies etc. Das Material wird durch Klängaufnahmen von Zither- und Klaviersaiten ergänzt. Diese Arbeit über die kausale Referenz der Klänge erlaubt hier nicht etwa eine pittoreske Heraufbeschwörung (wie es Ferrari mustergültig in *Hétérozygote* 1964 realisierte), sondern im Gegenteil deren Überwindung zugunsten einer Aufmerksamkeit auf die musikalischen Elemente. Das Hören ‚der Natur‘ ist hier nicht eine Studie der Eindrücke, eine Heraufbeschwörung des Realen, die von ‚Klangspuren‘ ausgeht, sondern von Gesetzen der Organisation, auf denen es beruht. Eine Unternehmung, die das Diktum Picassos illustriert: „Ich kopiere nicht die Natur, ich arbeite mit ihr.“

Die Klanglichkeiten des ersten Satzes, *jardins de rien*, sind gemäß dem energetischen Kriterium vom Flüssigen zum Festen gedacht, und ihre Komposition ist dem Prinzip der Mutationen vom einen zum anderen verpflichtet. Der Ordnung des Festen gehören an: die Noten der Zither, die Anschlags-Resonanzen ganz allgemein, die absteigenden chromatischen Figuren; zu jener des Flüssigen: die Geräusche der Schritte im Kies, das Rauschen der Wellen und plötzliche Bewegungen, die sich auflösen.

Géophonie (2) travaille des oppositions entre des “sons fusants” et de violentes percussions-résonances. Vient ensuite *l’hommage à Robur*, qui évoque le héros voyageur de Jules Verne. Mouvement central de la pièce, il en est aussi le plus long. Il s’oppose également aux moments qui le précèdent et le suivent par son allure monolithique, en une seule coulée, qui mène et emporte dans sa course, et auxquels les autres mouvements semblent ajoutés par force centripète, et comme en orbite autour de lui. Nous voilà “au cœur du problème” : aux prises avec la présence ou l’ombre centrale d’où sourd la lumière. Cette “énorme chose qui s’oriente” (mi-animal, mi-mécanique), semble se mouvoir au sein d’un plancton à la fois nourricier et aveuglant, lançant des jets de lumière approximatifs, des appels mordants et doux d’animal à vue courte, mais à l’instinct sûr. *Le bleu du ciel* (4) maintient une constante équivoque mélodique et procède par masquages harmoniques, poursuivant un travail de déstructuration du discours musical “traditionnel” à partir de ses “atours”. *Amertumes*, dernier mouvement, reprend le fil rompu du premier, *jardins de rien*, à travers une fluidité contrariée, où se fait entendre un rappel de *Robur*.

Cette musique tend à investir un espace “surréal” (sans prendre ce mot dans une référence trop étroite avec le surréalisme). Il est tour à tour suggéré ou exploré, traversé ou affleuré, sans qu’on puisse s’y tenir – et c’est en quoi il est inhabitable. Mais cet inhabitable nous parle de plus près que toutes nos habitations familiales et quotidiennes. « *Espaces inhabitables* », écrit Bayle, « est un propos théorique : celui d’explorer une autre géométrie que celle de la gravitation et des rapports d’échelle habituelle des sonorités normales – c’est-à-dire d’avoir un champ plus large qui autorise des modalités énergétiques en mutation, et donc un espace qu’on ne connaît pas, qui nous exclut : ... “inhabitable” ».

Régis Renouard Larivière

Motion – Emotion (1985, cat. 80)

Création : Paris, Maison de Radio France, Cycle Acousmatique, le 20 mai 1985.

Le titre expose lapidairement une problématique de la musique acousmatique : celui de l’écart entre le son et son écoute. Le compositeur évoque dans sa notice l’“immobilité qu’on pourrait supposer à la matière sonnante qu’aucune pensée n’animerait”. Entre la motion et l’émotion, ce qui bouge et ce qui *nous* bouge, il y a un espace qui est toujours déjà franchi, et sur lequel l’écoute acousmatique fait justement retour, interrogeant ce vide.

« ...L’émotion opère une brèche. Rapide ou lente, insidieuse ou brutale, elle se produit comme une intrusion. On dit qu’elle nous “gagne”, nous “ébranle”, nous “envahit”, parfois nous “submerge”. A l’évidence, elle ne vient pas de nous. D’où vient-elle ? D’une région à laquelle nous n’avons pas de nous-même accès, que nous ne rencontrons que si elle s’avance en quelque sorte vers nous. Au plus ras d’elle-même, à son départ soudain, l’émotion est un rappel du dehors. En elle, sous des angles divers, le dehors se signale dans son instance autrement sans voix, fait irruption en nous. Le dehors est de soi redoutable. » (Roger Munier)

La pièce se présente comme un long nocturne où se succèdent des séquences qu’on peut répartir en trois univers sonores : un mode fébrile, obstiné et pullulant de sonorités de percussions métalliques (univers qui rappelle celui de *Camera oscura*), aux impacts durs, aux ostinato secs ; un univers d’appels cuivrés et irisés qui ouvrent l’espace ; et enfin, une sorte de berceuse modale d’une extrême douceur, intense et languide – dont les accents semblent appeler à une nuit sans fin.

Régis Renouard Larivière

Géophonie (2) arbeitet mit den Oppositionen zwischen ‚zerschmolzenen Klängen‘ und heftigen Schlag-Resonanzen. Danach folgt *Hommage à Robur*, die den reisenden Helden von Jules Verne heraufbeschwört. Es ist der zentrale Satz des Stückes und gleichzeitig der längste. Er stellt sich aufgrund seiner monolithischen Erscheinung ebenso den Momenten entgegen, die ihm vorausziehen, wie denen, die ihm in einem einzigen Strom nachfolgen; einem Strom, der in seinem Lauf alles davonträgt, an den die anderen Sätze durch Zentripetalkraft gebunden sind und wie in einer Umlaufbahn um ihn herum erscheinen. Wir sind ‚im Herzen des Problems‘: Ausstrahlung oder zentraler Schatten, in dem das Licht gedämpft wird. Diese „enorme Sache, die sich zurechtfindet“ (mi-Tier, mi-Mechanik) scheint sich im Innersten eines Planktons zu bewegen, das zugleich nährend und grell ist, näherungsweise Lichtstrahlen werfend, bissige und sanfte Rufe von Tieren mit kurzen Blicken, aber sicherem Instinkt. *Le bleu du ciel* (4) erhält eine zweideutige melodische Konstante aufrecht und fährt mit harmonischen Maskierungen fort, einer Entstrukturierung des ‚traditionellen‘ musikalischen Diskurses folgend, ausgehend von dessen ‚Schmuck‘. *Amertumes*, der letzte Satz, nimmt den unterbrochenen Faden der *jardins de rien* auf, über eine kontrastierende Flüssigkeit, wobei ein Ruf des *Robur* zu vernehmen ist.

Diese Musik strebt die Errichtung eines ‚surrealen‘ Raumes an (ohne dieses Wort in einen allzu engen Bezug zum Surrealismus setzen zu wollen). Er wird abwechselnd angedeutet oder erforscht, durchschritten und nivelliert, ohne daß man sich in ihm festhalten könnte – und deshalb ist er unbewohnbar. Gerade dieses Unbewohnbare spricht uns mehr an als die vertrauten und alltäglichen Behausungen. „*Espaces inhabitables*“, schreibt Balye, „ist eine theoretische Äußerung: es geht darum, eine andere Geometrie zu erforschen als die der Gravitation und der Bezüge des täglichen Maßes herkömmlicher Klanglichkeiten – das bedeutet, ein größeres Feld zu haben, welches die energetischen Modalitäten als Mutation erlaubt, und daher einen Raum, den man nicht kennt, der uns ausschließt: ... ‚unbewohnbar‘“.

Régis Renouard Larivière

Motion – Emotion (1985, Kat. 80)

Uraufführung: Paris, Maison de Radio France, Cycle Acousmatique, 20. Mai 1985.

Der Titel verkörpert in lapidarer Weise eine Problematik der akusmatischen Musik: die des Abstandes zwischen dem Klang und seiner Hörwahrnehmung. Der Komponist evoziert mit einem Hinweis die „Unbeweglichkeit, auf daß man von der klingenden Materie annehmen kann, daß kein Gedanke sie belebe“. Zwischen der Bewegung und der Emotion, also dem, was sich bewegt, und dem, was sich nicht bewegt, gibt es einen Raum, der immer schon überwunden ist, und zu dem das akusmatische Hören – die Leere befragend – bloß zurückkehrt.

„...Die Emotion bewirkt einen Bruch. Schnell oder langsam, heimtückisch oder brutal zeigt sie sich als ein Eindringen. Man sagt, daß sie uns ‚gewinnt‘, uns ‚erschüttert‘, uns ‚überwältigt‘, uns zuweilen ‚überflutet‘. Augenscheinlich kommt sie nicht von uns. Woher kommt sie? Aus einer Region, zu der wir von uns aus keinen Zugang haben, die wir nicht treffen, wenn sie nicht auf eine Art zu uns vordringt. Auf gleicher Höhe mit sich selbst, mit ihrem unerwarteten Ausbruch, ist die Emotion ein Ruf von Außen. In ihr, aus verschiedenen Winkeln, artikuliert sich das Äußere in seiner sonst stimmlosen Instanz, bricht in uns ein. Das Äußere ist an sich furchterregend.“ (Roger Munier)

Das Stück erscheint als ein langes Nocturne, in dem Sequenzen aufeinanderfolgen, die man in drei klangliche Universen einteilen kann: ein fiebriger und hartnäckiger Modus, der klanglich von metallischen Perkussionsinstrumenten bestimmt wird (ein Universum, das an jenes von *Camera oscura* erinnert), von harten Schlägen, von trockenen Ostinati; ein Universum von kupfernen und schillernden Rufen, die den Raum öffnen; und schließlich eine Art modale Berceuse von überwältigender Sanftheit, stark und schwach, deren Akzente eine endlose Nacht herbeizurufen scheinen.

Régis Renouard Larivière

Sait-on entendre le mouvement pur qui secoue un *être* sonore. Apercevoir ce mouvement en sa pureté même. Il faut d'abord sentir cet être dans son *étant*. Immobilité virtuelle, état passif qu'on peut – mentalement seulement – supposer à la matière sonnante qu'aucune pensée n'animerait, simple dissipation, évaporation lisse, insensée.

Surgit une idée, fragile, effarée.

Elle se distingue tout de suite par son tremblement, son irrégularité pulsée, son état excité, allumé. Les aspérités de ses légères contorsions communiquent à l'audition un picotement constant qui provoque un courant d'attention, un tonus.

La motricité interne à l'*être* ne devient chose perceptible qu'à de précises conditions bien proportionnées de disparition-réapparition, de jeu autour de rapides rythmes physiologiques aussi fins et ignorés qu'un battement de cil. La volonté qui anime cette motion commence alors à se *lire* dans les volutes de la calligraphie.

Pourquoi en dire plus.

L'*être* devient phénomène, s'empare de moi, devient ma peur, creuse ma faim.

... comprendre ses formes d'amour, je le voudrais ...

François Bayle

Kann man die reine Bewegung hören, die das klangliche *Sein* erschüttert? Diese Bewegung in ihrer Reinheit selbst erkennen? Zunächst muß man dieses Sein in seinem *Seienden* fühlen. Virtuelle Unbeweglichkeit, passiver Zustand, auf daß man – nur mental – von der klingenden Materie annehmen kann, daß kein Gedanke sie belebe, einfache Verschwendung, glatte, sinnlose Verdunstung.

Eine zerbrechliche, verwirrende Idee taucht auf.

Sie macht sich augenblicklich durch ihr Beben bemerkbar, irregulär pulsierender Klang, erregter, brennender Klangzustand. Die Unebenheiten ihrer leichten Verrenkungen kommunizieren beim Anhören ein fortwährendes Prickeln, das einen Strom der Aufmerksamkeit hervorbringt, einen Tonus.

Die innere Beweglichkeit im *Sein* wird lediglich unter präzisen, wohlproportionierten Bedingungen des Verschwindens-Wiederauftauchens wahrnehmbar, des Spiels um schnelle physiologische Rhythmen, die genauso fein und unbeachtet sind wie ein Wimpernschlag. Der Wille, der diese Bewegung belebt, beginnt also damit, sich in den Verwirblungen der Kalligraphie zu lesen.

Warum mehr sagen?

Das *Sein* wird Phänomen, bemächtigt sich meiner, wird meine Angst, höhlt meinen Hunger aus.

...diese Formen der Liebe zu verstehen, das wünschte ich...

François Bayle

Biographies

Né à Madagascar en 1932, j'y ai vécu jusqu'à l'âge de 14 ans (loin de la Guerre Mondiale mais parmi d'autres périls), et après des études normales (à Bordeaux) mon tardif apprentissage de la musique fut des plus chaotiques. C'est donc en autodidacte que je rencontrai, jeunes encore, Schaeffer, Messiaen, Xenakis, Stockhausen, Cage, ainsi que Ferrari, Henry, plus près de ma quête. Ils m'ont montré le chantier, j'y ai pris part, (et même la relève, pour avoir conduit le Grm plus de trente ans).

Lorsqu'on me demande aujourd'hui quel compositeur je suis, ma réponse est simple : du temps de la musique concrète (il y a longtemps de cela), je fus un artiste "expérimental" (j'inventai *l'acousmonium*, l'art *acousmatique*).

Et maintenant que l'époque nous a rejoint (et que les jeunes exploitent nos trouvailles, souvent sans le savoir et même parfois mieux que nous) me voilà devenu pour eux un "techno symphoniste" : un musicien à qui il advint de s'être naturellement développé dans l'univers des sons, désormais technologique.

J'y ai découvert de nouveaux paysages, des nouvelles entités. J'y ai trouvé de nouveaux signes, imaginé de nouvelles relations. Le son actuel de mes œuvres octophoniques déploie naturellement celui plus électrique de mes débuts, dans *L'Expérience Acoustique*, par exemple.

Plus souple, organique, comme dans *L'oreille étonnée*, il se rapproche un peu mieux de ce modèle évidemment inaccessible : celui d'une musique la plus générale qui soit ...

J'envisage alors l'écoute comme celle d'une langue du corps, langue inconnue et pourtant ressentie à travers la plasticité du travail de la main-oreille (et de l'outil rustique ou subtil qui la prolonge).

Tout l'art consiste à produire ainsi des *figures sans origines*, qui avancent de leur propre gré, comme tombées du ciel : prises entre temps et espace, qui se débrouillent ...

A ces utopies j'aime alors convier l'auditeur-modèle, riche de sa différence.

Dans l'espoir d'un prolongement.

François Bayle, août 2007

Biographien

Ich wurde 1932 auf Madagaskar geboren und lebte dort bis zum Alter von 14 Jahren (fernab des Weltkrieges, aber inmitten anderer Gefahren). Nach meiner Schulzeit in Bordeaux war meine späte Musikausbildung noch chaotischer. Auf autodidaktische Weise lernte ich als junger Mann sowohl Schaeffer, Messiaen, Xenakis, Stockhausen und Cage als auch Ferrari und Henry sehr früh bei meinen Nachforschungen kennen. Sie haben mir die Baustelle gezeigt, ich habe mich daran beteiligt (und sie sogar abgelöst, indem ich die GRM mehr als drei Jahrzehnte leitete).

Wenn man mich heute fragt, was für ein Komponist ich bin, ist meine Antwort einfach: zur Zeit der *Musique concrète* (das ist schon lange her) war ich ein ‚experimenteller‘ Künstler (ich erfand das *Acousmonium*, die *akusmatische Kunst*).

Und jetzt, da wir wieder mit der Zeit zusammengetroffen sind (und die Jungen unsere Entdeckungen nutzen, oft ohne es zu wissen, und manchmal sogar besser als wir), bin ich für sie ein ‚Techno-Symphoniker‘ geworden: ein Musiker, der sich natürlich entwickelt hat im Universum der Klänge, das nunmehr technologisch ist. Ich habe darin neue Landschaften und Wesenheiten entdeckt. Ich habe darin neue Zeichen gefunden und neue Verhältnisse erdacht. Zweifelsohne entfaltet der gegenwärtige Klang meiner oktophonen Werke die elektrischeren meiner Anfänge, wie man sie etwa in der *Expérience Acoustique* findet.

Beweglicher und organischer, wie in *L'oreille étonnée*, nähert er sich etwas besser jenem sicherlich unerreichbarem Modell: dem einer möglichst allumfassenden Musik...

Ich betrachte also das Hören wie eine Art Körpersprache, eine unbekannte Sprache, die dadurch dennoch die Plastizität der Arbeit einer Ohr-Hand verspürt (und des rohen oder feinen Werkzeugs, das sie verlängert).

Alle Kunst besteht darin, *Figuren ohne Ursprung* zu erzeugen, die nach ihrem eigenen Ermessen fortschreiten, als seien sie vom Himmel gefallen: aufgenommen zwischen Zeit und Raum, welche sich entwirren...

Zu diesen Utopien möchte ich gerne den Modellhörer einladen, der an Verschiedenheit reich ist.

In der Hoffnung auf eine Verlängerung.

François Bayle, August 2007

Elizabeth Anderson, born in 1960, first studied music at Gettysburg College (Pennsylvania, U.S.A.) where she received a Bachelor of Arts in 1982. She obtained a Master of Music in composition from the Peabody Conservatory of Music (Maryland, U.S.A.) in 1987. Later that year she travelled to Brussels, Belgium to study instrumental composition with Jacqueline Fontyn at the Brussels Royal Conservatory. She discovered electronic music while exploring contemporary instrumental composition techniques and completed the first final diploma in electronic music composition at the Royal Conservatory of Antwerp in 1993 with Joris de Laet. In 1994 she received the Premier Prix and in 1998 the Diplôme Supérieur in electroacoustic music composition at the Royal Conservatory of Mons with Annette Vande Gorne. She is the recipient of an Overseas Research Scholarship, as well as subsidies from the Fondation SPES and the British Federation of Women Graduates Charitable Foundation which allow her to pursue doctoral studies in electroacoustic music composition with Denis Smalley at City University in London. Anderson's music has been honoured in the competitions: ASCAP / SEAMUS (U.S.A.) in 2001, Bourges (France) in 1994, Città di Udine (Italy) in 2004, CIMESP (International Electroacoustic Music Contest of Sao Paulo, Brazil) in 1995, 2001, 2003, and in 2007, Métamorphoses (Belgium) in 2004, Noroit (France) in 1997/1998 and in Stockholm (Sweden) in 1994. Her works are frequently performed in international festivals. Her current research pursuits centre on the perception of electroacoustic music and the elaboration of a metaphorical language for the acousmatic genre, themes she develops in her thesis *Materials, Meaning and Metaphor: Unveiling Spatio-Temporal Pertinences in Acousmatic Music*. She has given conferences about her research, notably at the Institute of Musicology at the University of Cologne, Germany, in January, 2006, and at the Electroacoustic Music Studies Conference in Leicester, United Kingdom in June, 2007. Anderson organised and developed a comprehensive course of electroacoustic composition at the Academy of Music in Soignies (Belgium) from 1994 until 2002. She lectured in the department of electroacoustic composition at the Royal Conservatory of Mons (Belgium) in 2003-2004.

Christoph von Blumröder, geboren 1951 in Northeim (Niedersachsen), wurde nach Promotion (1979) und Habilitation (1990) an der Universität Freiburg i. Br. 1996 auf die Professur für Musik der Gegenwart am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln berufen. Dort begründete er die Veranstaltungszyklen *Komposition und Musikwissenschaft im Dialog* (1997) und *Raum-Musik* (1998) sowie die Schriftenreihe *Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit* (bislang 11 Bände); seit 2002 ist er zusätzlich Mitglied im Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* (SFB/FK 427). Im Kontext zahlreicher Veröffentlichungen zur neuesten Musikgeschichte gilt sein besonderes Interesse der elektroakustischen Musik, die er als einen Schwerpunkt in Forschung und Lehre am Kölner Musikwissenschaftlichen Institut etablierte, wobei drei Kooperationsvereinbarungen mit INA-GRM (Paris; unterzeichnet am 28. Juni 2002), dem Studio PANaroma (São Paulo; 8. August 2003) und dem Institut für Musik und Akustik des ZKM (Karlsruhe; 7. Oktober 2004) der weiteren Vertiefung und Internationalisierung in diesem Bereich dienen.

Ludger Brümmer, geboren 1958, Leiter des Instituts für Musik und Akustik im Karlsruher Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM). Schwerpunkt seiner Arbeit, die durch die Verwendung des Computers als künstlerisches Gestaltungsmittel bei der Komposition und der elektronischen Klangerzeugung geprägt ist, sind Fragen nach der intermedialen Verbindung von Musik, Video und Tanz. 1978-83 Studium der Musik, Kunst und Pädagogik in Dortmund. 1983-89 Kompositionsstudien bei Nicolaus A. Huber und Dirk Reith an der Folkwang Hochschule Essen. Lehr- und Forschungsaufträge führten ihn an das Elektronische Studio der Technischen Universität Berlin, das Institut Archimedia Linz, die Kingston University London, das Center for Computer Research in Music and Acoustic (CCRMA) der Stanford University sowie ans Sonic Research Center Belfast. Erhielt unter anderem den *Grand Prix Golden Pierre* des Synthese Festivals Montpellier, den *Busoni-Preis* der Akademie der Künste Berlin, den *Goldenen Nica* der Ars Electronica Linz und dem *Larry Austin Award* des ICMA in San Francisco.

Pierre Couprie. Musicien : didgeridoo, flûte, improvisation électroacoustique membre du collectif Les Phonogénistes. Compositeur : musique électroacoustique et instrumentale. Enseignant : formateur informatique et pédagogie (IUFM de Paris), informatique musicale (IUFM, CRDP, ADE Apple). Chercheur : analyse et représentation analytique de la musique électroacoustique. Hobbies : développement de site web et de logiciels musicaux.

John Dack, born in Kings Cross, London in 1950. Employed as photographer's assistant (1966-70), gravedigger (1970-73), guitar teacher (1973-77). Studied music as a mature student at Middlesex Polytechnic (BA Hons, 1980). Subsequent studies: PhD with Denis Smalley (1989); Post-graduate Diploma in Music Information Technology, City University, 1992; MSc, City University, 1994; MMus in Theory and Analysis, Goldsmiths College, 1998; MA in Aesthetics and Art Theory, Middlesex University, 2004. Since 1998, employed as Senior Research Fellow at the Lansdown Centre for Electronic Arts, Middlesex University. Visiting lecturer in the Music Department of Goldsmith College, University of London; Music Department at City University, London; the Guildhall School of Music and Drama. Research presentations at Sheffield University, Leeds University, Brighton University and De Montfort University. Conference presentations in Britain, France, Germany, Spain and Turkey. Current research areas: history, theory and analysis of electroacoustic music; the music and works of the Groupe de Recherches Musicales; serial thought; 'open' forms in music.

Simon Emmerson is Professor of Music, Technology and Innovation at De Montfort University, Leicester. He works mostly with live electronics include works for Jane Chapman (harpichord), the Smith Quartet, Inok Paek (kayagum), Philip Sheppard (electric cello), Philip Mead (piano) with the Royal Northern College of Music Brass Quintet. Also purely electroacoustic commissions from the IMEB (Bourges) and the GRM (Paris). His works have been issued on Continuum, Le Chant du Monde, Emanem, Isidorart and Sargasso and he has contributed to and edited *The Language of Electroacoustic Music* (Macmillan, 1986) and *Music, Electronic Media and Culture* (Ashgate, 2000). His new book, *Living Electronic Music*, for Ashgate appeared in July 2007. A second solo CD for Sargasso is in preparation. He was founder Secretary of EMAS (now Sonic Arts Network) in 1979, served on the Board until 2004 and was invited to become an Honorary Member in 2005.

Marcus Erbe, geboren 1975 in Peiskretscham (Polen), studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Pädagogik an der Universität zu Köln. Von 2002 bis 2004 war er Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* (Teilprojekt *Elektronische Musiktransformationen seit 1950* unter der Leitung Christoph von Blumröders und Uwe Seiferts). Seit 2005 ist er Assi-

stent im Rahmen der Professur für Musik der Gegenwart am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln. Daneben ist er Mitveranstalter der Vortrags- und Konzertzyklen *Komposition und Musikwissenschaft im Dialog* und *Raum-Musik*. 2007 wurde er an der Universität zu Köln mit einer Dissertation zum Thema *Die Transkriptionsproblematik elektroakustischer Musik* promoviert. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die neueste Musikgeschichte unter besonderer Berücksichtigung elektroakustischer Kompositionspraxis und medientheoretischer Fragestellungen, die Analyse und Ästhetik der Populärmusik sowie Musik im Film.

Rudolf Frisius was born in 1941. Studies of Philosophy, Mathematics and Musicology. Musicological studies and collaborations with different institutions (e. g. Internationale Ferienkurse für Neue Musik, electroacoustic studios in München, Utrecht, Paris, Bourges, Ohain, Karlsruhe). Musicological studies e. g. about theory of harmony (*Untersuchungen über den Akkordbegriff*), new aspects of musical theory (e. g. *Notation und Komposition*), electroacoustic music and acoustic art and different composers (e. g. Franz Schubert, Anton Bruckner, Karlheinz Stockhausen, Pierre Henry, Pierre Schaeffer, Iannis Xenakis).

Évelyne Gayou studied the violin, the soprano saxophone and musical theory at the age of eight. Then, as a teenager, she joined the Rennes Conservatory in the harmony and composition section. Her university studies took her to Paris for a Master's degree in cinema, a postgraduate diploma in economics and a doctorate in musicology at the Sorbonne. Since 1975, she has been a member of the GRM at the French national audiovisual institute, the INA, where she discovered the studio work and composed her first electroacoustic pieces. She turned producer of the group's radio programs and, in 1998, took over the GRM's written publications. She has just finished writing a book on the history of the GRM, to be published by Fayard in 2008.

Jan Simon Grintsch, geboren 1977 in Neuss, studierte an der Universität zu Köln Musikwissenschaft, Germanistik und Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft. Er setzte bereits während seines Studiums einen Schwerpunkt auf ästhetische, technologische und theoretische Fragen der Musik nach 1950 und vor allem der elektroakustischen Musik. Von 2002 bis 2004 war er als studentische Hilfskraft verantwortlich für die technische Betreuung der Vorträge und Konzerte am Musikwissenschaftlichen Institut. In seiner Magisterarbeit untersuchte er 2004 die Raum-Konzeptionen im kompositorischen Œuvre François Bayles. Seit Januar 2005 ist er Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* (SFB/FK 427).

Tobias Hünermann, born in Dernbach (Rhineland-Palatinate) in 1980, studied musicology, German literature and philosophy at the University of Cologne, finishing the program with a master's degree in July 2007. From 2003 to 2007 he was a collaborator in the research project for cultural studies *Media and Cultural Communication* (SFB/FK 427) whose musicological division deals with electroacoustic transformations of music since 1950. His master's thesis on Luciano Berio's *Coro* (1975-76) was awarded the Price of the Faculty of Philosophy. As a Fulbright grantee he is currently continuing his musicological studies at the University of New Hampshire in Durham (USA). In his research he addresses compositional, analytical and aesthetic questions of 20th century music, focusing particularly on the analysis of both electroacoustic and recent instrumental/vocal music as well as the connections between musicological research and present media theory.

Martin Kaltenecker studied musicology and French literature at the Sorbonne (Paris), where he received his PhD. He has co-edited the review for contemporary music *Entretemps* (1985-1992). Since 2006 he is associated member of the CRAL (Centre de recherches sur les Arts et le langage, Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales, Paris). He has been fellow of the Wissenschaftskolleg zu Berlin in 2006/07. Kaltenecker specialises in 19th and 20th century classical music. His publications include *La Rumeur des Batailles* (Paris, 2000), *Avec Helmut Lachenmann* (Paris, 2001), and the commented French translation of T. W. Adorno's *Moments musicaux* (Geneva, 2003). He co-edited the volume *Penser l'Œuvre musicale au 20^e siècle : avec, sans, contre l'histoire ?* (Paris, 2006).

Mario Mary was born in Buenos Aires (Argentina) in 1961. PhD in "Aesthetic, Science and Technology of Arts" at the Paris VIII University (France). Currently, he's artistic director of "Computer Music Concerts" and he teaches "Sound Synthesis and DSP" as well as "Acoustic Musical" at the Paris VIII University. He worked as a composer in research at the IRCAM, where he realised *AudioSculpt Cross-Synthesis Handbook* and *Control editors* (interfaces Open Music for AudioSculpt). His music has been distinguished in composition competitions, as for example: first prize Bourges 2003 (France), Pierre Schaeffer 2003 (Italy), Musica Nova

2002 (Czech Republic), TRIME 2001 (Argentina), PanAccordion 2000 (Finland), TRIME 1998 (Argentina), Pierre Schaeffer 1998 (Italy), Fondo Nacional de las Artes 1997 (Argentina), Luigi Russolo 1994 (Italy), public prize CIMESP 2003 (Brazil). The Electroacoustic and Experimental Music Institute of Vienna (Austria), DIEM and Royal Academy of Music, Aarhus (Denmark), LIPM, Universidad de La Plata and UCA (Argentina), Universidad Autónoma de México, Ex-Teresa Arte Actual (Mexico), IRCAM, GRM, Conservatoire de Bordeaux (France), University of Aveiro (Portugal), etc. invited him to do compositions and lectures.

Renaud Meric is a PhD student in musicology at the University of Montpellier under the supervision of Makis Solomos. The subject of his thesis approaches the relationship between sound space, motion and imagination.

Philippe Mion begann seine musikalischen Studien im Jahr 1974 am Pariser Konservatorium, wo ihm bereits 1977 der Prix de Composition verliehen wurde. Zusätzlich widmete er sich der Musikwissenschaft an der Sorbonne. Alle weiteren musikalischen und kompositorischen Kenntnisse erwarb er nahezu überall, indem er aufmerksam seine Ohren spitzte. Die Entdeckung der elektroakustischen Musik eröffnete Mion eine neue Welt. Institutionell eingebettet in die Groupe de Recherches Musicales trat er Pierre Schaeffers Erbe der Musique concrète in Paris an. Dort wirkte er insbesondere als Konzertdirektor, Rundfunkproduzent und als pädagogischer Vermittler akusmatischer Musik. Zwischen 1989 und 1991 war Mion Composer in Residence an der Französischen Akademie in Rom, daneben erhielt er Lehraufträge in Lyon, Lille und Poitiers. Sein Gesamtwerk umfaßt Kompositionen für den Konzertsaal und für das Ballett sowie akusmatische und gemischte Musik.

Ralph Paland, born in 1971, is a German musicologist and organist. From 1991-1999 he studied organ and instrumental pedagogy at Cologne Conservatory; from 1991 he also studied musicology, philosophy and pedagogy at Cologne University, where he received a Master's Degree (Magister artium) in 1998. A year later, his thesis about *Arnold Schoenbergs Drama mit Musik "Die glückliche Hand"* was awarded the *Premio Internazionale di Studi Musicali Latina*. In 2003 he earned a doctorate with his dissertation *Work in progress und Werkindividualität: Bernd Alois Zimmermanns Instrumentalwerke 1960-1965*, which was honoured with a subsidy award by the *Ernst von Siemens Musikstiftung*. Since 1997 Ralph Paland has acted as an author for the West German Broadcast (WDR) in Cologne. In 2004 he started teaching musicology at Cologne University; since 2005 he has been a scientific assistant at the cultural-scientific research school *Media and Cultural Communication*, working on a research project about electroacoustic music. In 2006 he organised the International Musicological Symposium *Iannis Xenakis: The Electroacoustical Work*. Ralph Paland is founder member and assistant chairman of the *International César Franck Association*.

Albrecht Riethmüller is Professor of Musicology at the Freie Universität Berlin. A member of the Academy of Sciences and Literature (Mainz), he was awarded the John G. Diefenbaker Prize of the Canadian government in 1999 and is an Affiliated Faculty Member of the Canadian Centre for German and European Studies at York University, Toronto. His publications range from the music of Greek antiquity to film music, with special emphasis on Beethoven, Busoni, the relationship between music and politics, and between music and literature. He is editor of the *Archiv für Musikwissenschaft*.

Michael Schott, geboren 1982 in Hamburg, studiert Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik an der Universität zu Köln. Seit 2004 arbeitet er am Lehrstuhl für Musik der Gegenwart des Musikwissenschaftlichen Instituts als studentische Hilfskraft. Zu seinen Aufgaben gehört unter anderem die technische Betreuung der Konzerte, Vorträge und Diskussionen im Rahmen der Veranstaltungsreihen *Raum-Musik* und *Komposition und Musikwissenschaft im Dialog*. Daneben fällt das Klangstudio des Instituts in seine Verantwortung. Sein Studienschwerpunkt liegt im Bereich der Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie aktueller musikalischer Tendenzen. Dabei beschäftigt er sich insbesondere mit der elektroakustischen Musik.

Denis Smalley was born in New Zealand in 1946. He studied music at the University of Canterbury and the Victoria University of Wellington (Mus.B. and B.Mus honours) prior to studying in Paris with Messiaen, and with the Groupe de Recherches Musicales (Diplôme de Musique Electroacoustique et de Recherche Musicale, Paris Conservatoire). He then moved to England, living initially in York where he completed a doctorate in composition at the University of York. Until 1994 he was Senior Lecturer in Music and Director of the Electroacoustic Music Studio at the University of East Anglia. He is now Professor of Music at City University,

London. Smalley has been active as a composer of electroacoustic music for thirty years, and his works have been widely acclaimed, winning a number of international awards including the Prix Ars Electronica in 1988. He has made original contributions to thinking about electroacoustic music, in particular his investigations into the listener's perception of electroacoustic music, and his development of the notion of *spectromorphology* (the shaping of sound spectra through time). His most recent major writing was published in *Organised Sound* (12) 1: *Space-form and the Acousmatic Image*. His music first appeared on CD in the Wergo Computer Music Currents series – both *Wind Chimes* and *Clarinet Threads* were included. Three CDs of his music are available: *Valley Flow*, *Piano Nets*, *Clarinet Threads*, *Wind Chimes*, and *Darkness After Time's Colours* on the Empreintes Digitales label (Canada); *Névé* on Effects Input (Groupe de Musique Expérimentale de Marseille); and *Base Metals*, *Empty Vessels*, *Tides* and *Pentes* on Empreintes Digitales.

Makis Solomos, musicologist, was born in 1962 in Greece, and is living in France since 1980. He is *maître de conférences habilité à diriger les recherches* at Université Paul Valéry (Montpellier). His research domains are: 1. Xenakis' music: PhD on the notion of "sonority", many articles and papers that deal with new questions, the book *Iannis Xenakis*, many conferences in various countries. He has organized two international symposium on Xenakis (1998, Paris; 2005, Athens). In collaboration with B. Gibson and S. Kanach, he is preparing a critical edition of Xenakis' writings (in nine volumes) and he is publishing a second book on Xenakis (forthcoming); 2. Researches on recent music, with aesthetical questions from Adorno to globalization and through technologies, from Wagner to Horacio Vaggione. He has published many articles and the book *Formel Informel: musique-philosophie* (with A. Soulez and H. Vaggione). He has edited *L'espace : musique-philosophie* (with J.M. Chouvel), *La métaphore lumineuse. Xenakis-Grisey, Music, arts and technologies. Towards a critical approach* (with R. Barbanti and C. Pardo), *Espaces composables. Essais sur la musique et la pensée musicale d'Horacio Vaggione*. He has co-founded the review *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*.

Daniel Teruggi was born in Argentina in 1952. He has developed his professional career in France, where he lives since 1977. Composer, researcher, he works since 1981 in the Ina (National Audiovisual Institute) in France and particularly in the GRM (Musical Research Group, founded by Pierre Schaeffer en 1958). He has been the Director of the GRM since 1997 as well as director of the Research department in Ina since 2001. He has composed nearly 80 works, mainly for the concert and always using electroacoustic devices with or without acoustic instruments. He is the author of numerous research articles related to sound and musical perception as well as musical analysis. His music has been performed in more than 30 countries and published in different CD collections. PhD in Art and Technology, Daniel Teruggi, has developed an important activity related to teaching at the Sorbonne University or as visiting professor in Huddersfield and Berlin.

Jean-Christophe Thomas, né à Trémissac ; Petits Chanteurs de Vincennes ; guitare « classique » ; secrétaire des idées du GRM ; non point compositeur mais musicien ; n'en pense pas moins.

Hans Tutschku, born 1966 in Weimar. Member of the Ensemble for intuitive music Weimar since 1982. He studied composition of electronic music at the college of music Dresden and had since 1989 the opportunity to participate in several concert cycles of Karlheinz Stockhausen to learn the art of sound direction. He further studied 1991/92 Sonology and electroacoustic composition at the Royal Conservatoire in the Hague (Holland). 1994 he followed a one year's study stay at IRCAM in Paris. He taught 1995/96 as a guest professor electroacoustic composition in Weimar. 1996 he participated in composition workshops with Klaus Huber and Brian Ferneyhough. 1997-2001 he taught electroacoustic composition at IRCAM in Paris and from 2001-2004 at the Conservatory of Montbéliard. In May 2003 he completed a doctorate (PhD) with Jonty Harrison at the University of Birmingham. During the spring term 2003 he was the *Edgar Varèse Gastprofessor* at the TU Berlin. Since September 2004 Tutschku has been working as a professor for composition and as director of the electroacoustic music studios at Harvard University (Boston). He is the winner of many international composition competitions, among others: Bourges, CIMESP Sao Paulo, Hanns Eisler price, Prix Ars Electronica, Prix Noroit and Prix Musica Nova. In 2005 he received the Culture Prize of the City of Weimar.

Annette Vande Gorne studied classical music (piano, musical history, harmony, practical harmony, choir direction) at the Royal Conservatory of Mons and Brussels, and with Jean Absil (instrumental composition). She also studied electroacoustic composition with Guy Reibel and Pierre Schaeffer at the Paris National Conservatory. She is the artistic director of Brussels' international acousmatic festival *L'espace du son* (1984, annually since 1994), of the electroacoustic music festival *3 visages de la musique électroacoustique*

since 2000, and of the international competitions *Espace du son* (spatialization) and *Métamorphoses* (acousmatic composition). Vande Gorne founded and still leads the non-profit association Musiques & Recherches, and the studio Métamorphose d'Orphée (founded in 1982). She is the publisher of the magazine *Lien* and of the *Électro-CD* repertory. Vande Gorne won the SABAM (Belgium authors society) prize in 1985 and in 1995. She has taught electroacoustic composition at the conservatories in Liège (1986), Brussels (1987), and Mons (1993 until today) where she created a complete electroacoustic department in 2002. Presently, her music focuses on the sounding energies of nature; she uses natural sounds and transforms them in studio to create an abstract, expressive, and non-anecdotal musical language. The relationship between text and music is another subject she often explores. She is also working on an acousmatic opera with poet Werner Lambersy.

Horacio Vaggione was born in Argentina in 1943. He studied piano and composition at the National University of Cordoba, Argentina, and then musicology and aesthetics at the University of Paris VIII, where he received a Doctorate. Computer Music studies at the University of Illinois (1966). Co-founder of the Experimental Music Center at the University of Cordoba, Argentina (1965-68), member of the Madrid based ALEA live electronics music group (1969-73), he also worked on the Computer Music Project at the University of Madrid (1970-73), and later at IRCAM, INA-GRM, IMEB, and the Technical University of Berlin. His music (electroacoustic and instrumental) is regularly played worldwide in major centers of contemporary music. Awards include the NEWCOMP Computer Music Prize (Cambridge, USA), Bourges Euphonie d'Or, DAAD Berlin Künstlerprogramm Residency, International Computer Music Association (ICMA) Award. Since 1978 Vaggione has lived in Paris, where he is Professor of Music and director of the Doctorate Studies Program in Music and Technology at the University of Paris VIII.

Luke Windsor is Senior Lecturer in Music at the University of Leeds and works on the interdisciplinary margins between music psychology, systematic musicology and cultural theory. His most recent work has focused on timing in musical performance, the relationship between perceptual psychology and semiotics, the perception of acousmatic music and on collaborative musical behaviour.

Christian Zanési, né en 1952 à Lourdes. Formation musicale à l'Université de Pau avec Marie-Françoise Lacaze et Guy Maneveau, puis à Paris au Conservatoire National Supérieur de Musique dans la classe de Pierre Schaeffer et Guy Reibel. En 1977, il rejoint le Groupe de Recherches Musicales de l'INA où il pratique, parallèlement à la composition, les métiers du son et plus particulièrement celui de réalisateur radio. Co-fondateur de l'association Ars Sonora qui édite la revue électronique *Ars Sonora Revue*.

Bibliographie

- Bayle, François *L'image de son / Klangbilder* Berlin, Lit, 2006 2^e éd. augmentée
- Bayle, François *Space, and more, in Organized Sound 12(2)* Cambridge, 2007
- Bayle, François *Musique acousmatique* Paris, Buchet/Chastel-Ina, 1993
- (sur F. Bayle) : François Bayle, in *Portraits polychromes* vol. 6 Ina, 2007 2^e éd. augmentée
- Blumröder, Christoph von *F. Bayles Musique acousmatique, in Kompositorische Stationen des 20. Jahrhunderts* Münster, Lit, 2004
- Blumröder, Christoph von *Kompositionstheoretische Perspektiven heute: K. Stockhausen und F. Bayle, in Musik und Verstehen* Laaber, Laaber, 2004
- Chion, Michel *F. Bayle, Parcours d'un compositeur* Ohain, Lien, 1994
- Chion, Michel *L'art des sons fixés, ou la musique concrètement* Fontaine, Métamkine, 1991
- Chion, Michel *Le Son* Paris, Nathan, 1998
- Couprrie, Pierre *(Re)presenting electroacoustic, in Organized Sound 11(2)* Cambridge, 2006
- Delalande, François *La musique électroacoustique, coupure et continuité, in Musurgia III, 3* Paris, 1996
- Delalande, François *L'invention du son, in Révolutions industrielles de la musique, Cahier de la Médiologie/Ircam n°18* Paris, Fayard, 2004
- Deleuze, Gilles *L'image-mouvement et l'image-temps* Paris, Edition de Minuit, 1983-85
- Emmerson, Simon *Aural landscape: musical space, in Organized Sound 3(2)* Cambridge, 1998
- Erbe, Marcus *K. Stockhausens TELEMUSIK, in Kompositorische Stationen des 20. Jahrhunderts* Münster, Lit, 2004
- Erbe, Marcus *Mimetische Elemente in der elektroakustischen Musik, in Musik und Verstehen* Laaber, Laaber, 2004
- Frisius, Rudolf *Stockhausen. Einführung in das Gesamtwerk* Mainz, Schott, 1996
- Frisius, Rudolf *Stimme* Mainz, Schott, 2003
- Gayou, Évelyne *Analysing and transcribing electroacoustic music: Portraits polychromes Grm, in Organized Sound 11(2)* Cambridge, 2006
- Kaltenecker, Martin *Avec Helmut Lachenmann* Paris, Van Dieren, 2001
- Mion, Philippe *Acousmographies de La langue inconnue (CD-Rom)* Paris, Hyptique, 2000
- Roy, Stéphane *L'Analyse des musiques électroacoustiques* Paris, l'Harmattan, 2003
- Solomos, Makis *L'espace-son, in L'espace : musique/philosophie* Paris, l'Harmattan, 1998
- Solomos, Makis *De l'apollinien et du dionysiaque dans les écrits de Xenakis, in Formel / Informel* Paris, l'Harmattan, 2003
- Smalley, Denis *Space-form, in Organized Sound 12(1)* Cambridge, 2007
- Thomas, Jean-Christophe *La langue inconnue épelée, in La Musique Electroacoustique (CD-Rom)* Paris, Hyptique, 2000
- Vaggione, Horacio *Espaces composables, sous la direction de Makis Solomos* Paris, l'Harmattan, 2007
- Vaggione, Horacio *Son, temps, objet, syntaxe, in Cahiers de philosophie du langage n°3* Paris, 1998
- Vaggione, Horacio *Composition musicale et moyens d'approche, in Formel / Informel* Paris, l'Harmattan, 2003
- Vande Gorne, Annette *Vous avez dit acousmatique (20 auteurs)* Ohain, 1991
- Vande Gorne, Annette *Espace et structure, in L'espace du son I / II* Ohain, Lien, 1988, 1991
- Collectif (14 auteurs) *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer* sous la direction de François Delalande Paris, Buchet/Chastel-Ina, 1999

François Bayle, septembre 2007

Notizen