

Hotel Boltanski



Vor einiger Zeit fand ich auf einem Marktstand zwei Ansichtskarten: ein Soldat auf Urlaub (deshalb sehr erfreut und zufrieden...), der sich fotografieren lässt, um seinen Angehörigen und Freunden ein Erinnerungsfoto zu schicken. Beim ersten Bild hat der Fotograf, wohl um die Gestalt abzumildern, einen Strauß Blumen in künstlichem Rot hinzugefügt. Auf dem zweiten Bild sind die Blumen immer noch da, aber sie sind verwelkt und liegen leblos auf einer Bank. Wie durch Zauber weiß geworden. Das Ergebnis ist surreal, und wenn es sich nicht so offensichtlich um eine Inszenierung handelte, könnte man auf phantastische Auslegungen und versteckte subliminale Botschaften kommen. Dieses doppelte Bild führt uns symbolisch zum Sinn der Kunst des Transkribierens. Auf dieser CD habe ich, was ich im Übrigen schon früher gemacht habe, mir Musikstücke angeeignet, die für andere Instrumente geschrieben wurden, um apokryphe Versionen von ihnen (manchmal mit Lizenz) zu besorgen und sie dann dem Komponisten zu einem endgültigen Urteil vorzulegen. Hotel Boltanski ist ein Ort der Seele, ein kleines Museum der Wunderdinge, meine Wunderkammer. Experiment und Pop, Freiheit und Strenge, Ordnung und Unordnung, Erinnerung und Zukunft, Zahlen und Wolken leben hier zusammen. In ihren Zimmern wohnen befreundete Komponisten, Leute, denen ich nie begegnet bin, Weggenossen und Schutzgötter. Es ist ein ehrlicher und leidenschaftlicher Tribut an einen großen Künstler, der viele Jahre lang mein Schaffen begleitet hat, mit Büchern, Ansichtskarten, Katalogen, Fotografien, Ausstellungen: Christian Boltanski. Das nützte ich aus, um eine Liste zu erstellen, wie sie vielleicht meinem geliebten Georges Perec gefallen hätte, in der ich ohne eine vorbestimmte Form alle Experimente wie Zinnsoldaten aufgereiht habe, die im Lauf der Jahre nach einer freien, nicht vorgefassten Ordnung aufeinander gefolgt sind. Jetzt aber bringt sie diese Liste miteinander in Verbindung und die Sache nimmt verschiedene und geheimnisvolle Bedeutungen an. Ich merke, dass ich ganze Hefte vollgeschrieben habe mit Namen von Komponisten und Musikstücken, Spieldauer der einzelnen Stücke, Kompositions- und Geburtsdaten. Listen, Namen, Zahlen, Listen und dann wieder Zahlen, Zahlen, Zahlen...

Manuel Zurria
Rom, 6. September 2016

György Kurtág

Um 2013 begann ich mit der Musik von György Kurtág zu arbeiten, ohne ihn je persönlich kennengelernt zu haben. Das erste Stück, das ich transkribierte, war Ligatura-Message for Frances Marie, das ich völlig autonom behandelte und dann an die Adresse des Meisters schickte, um ihn an meiner Arbeit teilhaben zu lassen und seine Meinung zu erfahren. Einige Monate später rief mich Kurtág persönlich an und munterte mich auf, in dieser Arbeit fortzufahren mit anderen Stücken seines Klavierzyklus Jatekók. Und das tat ich. Einige Jahre lang arbeitete ich ohne Unterlass mit etwa vierzig Stücken, deren jedes aufgezeichnet, editiert und an Kurtág geschickt wurde, um einen gemeinsamen Faden, eine Art Fern-Zusammenarbeit zu schaffen. Zuletzt zeigte sich diese ungeheure Arbeit als das, was sie am Anfang war: eine unerhörte Erfahrung mit einer der großen Persönlichkeiten der Musik von Heute. Eine Erfahrung, die es wert war, ohne Ziele und Abgabetermine weitergeführt zu werden. Für die vorliegende Publikation habe ich zwei äußerst kurze Stücke ausgesucht, sie sprechen von Blumen, die wie immer in Kurtágs Musik Metaphern für vergänglichendes Leben, Zartheit, in einem Augenblick verglühende Freude sind. 2016 begegnete ich anlässlich eines Konzerts in Budapest endlich dem Meister persönlich. Bei der Gelegenheit hatte ich das Gefühl, ihn schon lange Zeit zu kennen. Und so war es ja auch...

Manuel Zurria

Salvatore Sciarrino

- *Betrachtungen über L'Opera per Flauto - (Werk für Flöte)*

Viel hätte ich noch zu sagen über die Flötentechnik, und viel über die Kompositionstechnik und die theoretischen Erweiterungen. Sogar über die Titel. Aber darüber möchte ich jetzt nicht schreiben: Was nicht rechtzeitig aufblüht, mag ruhig verlorengelassen oder die Züge einer unergründlichen Startheit annehmen. Doch nachdenken möchte ich über das, was es bedeutet, im Lauf weniger Jahre etwas komponiert zu haben, das nicht mehr eine Folge mehr oder weniger geglockter Werke darstellt. Es handelt sich um ein regelrechtes OPUS und das heißt vor allem, dass ab jetzt die Flöte nicht mehr dieselbe ist wie früher. Und ich gebe nicht vor, ich hätte das Unterste zuoberst gekehrt, sondern ich habe sie in einen unbekanntem Winkel der Welt gelockt. Zum größten Teil sind es Klänge, die ich seit über zwanzig Jahren erfinde. Einige, jüngere, von Fabriciani geliefert; einer, der seit 1971 sehr oft vorkommt, von Giancarlo Graverini. Aber dieselben Klänge, die dem gemeinsamen Vermögen der Komponisten angehören, werden heute mit Recht auch mir zugeschrieben, weil sie endlich für die Musik erobert erscheinen. Schon für sich ist jede meiner Kompositionen eine Legitimierung dieser Klänge. In einer alten Struktur würden die neuen Klänge einer affektierten Garderobe gleichen. Früher sprach man von "Effekten". Hier entspringen Struktur und Klangereignis aus denselben Ansprüchen, wachsen und entwickeln sich auf eine gemeinsame Perspektive, ein neues Bild zu. Es geht nicht darum, mehr oder weniger geeignete Klänge auszusuchen, das Haus zu verschönern, als vielmehr darum, "mit den neuen Klängen neue Welten zu bauen". Das müsste das Ziel der Komponisten sein, die diesen Namen verdienen. Ich muss sprechen, ohne mich zurückzuhalten und werde gewiss unbescheiden erscheinen. Beharrlich habe ich versucht, mich mit den Großen der Vergangenheit zu messen. Aber es handelt sich um eine ethische, nicht eine ästhetische Herausforderung. Man verwechsle nicht: Während ich vertraut mit ihnen umgehe, ist das, was ich in meiner Musik erreiche, sehr weit von ihnen entfernt. Unsere Herausforderung den Klassikern gegenüber, in der man auch siegen kann, besteht in der Überwindung unserer eigenen Grenzen. Wir müssen sogar weit über sie hinausgehen; genau da, wo wir unser Bestes gegeben haben, müssen wir unbeteiligt noch über uns hinausgehen. Aber was soll dieses Bedürfnis, eine Chiffre zu vertiefen, den Horizont der Phantasie auszuweiten, der schon auf so persönliche Weise entsteht? Jeder hätte die Möglichkeit gehabt, sein ganzes Leben dort zu verbringen. Schon 1984 war *All'aura in una lontananza* eines der in der jüngsten Geschichte am meisten nachgeahmten Stücke, selbst bei den Olympiern hat es lautstarke Spuren hinterlassen. Allein eine unbezähmbare Unruhe der Phantasie hat fünf weitere Stücke verlangt. Wenn es diese jedoch nicht gegeben hätte, würde uns das Beste fehlen. Ich will nur das technische Profil der Stücke umreißen, da jedes einzelne auch ziemlich eigenwillig gezeichnet ist (wenn auch nicht wie eine Studie, die würde nach weitaus weniger streben). *Hermes* zieht harmonische Reihen aus einem einzigen Klang, fächerförmig oder in Akkorden durchläuft es eine Art Eroberung der blendendsten harmonischen Reihen. In *Venere*, *Incantesimi* und *Nuvole* (Venus, Zaubereien und Wolken) mischen sich die heterogensten Klänge. Aber *Incantesimi* und *Canzona* vereinigen die Ausstrahlungen und mechanischen Verwandlungen des Klangs: Ja, die alte Flöte, in ihrer ganzen Eigenart, war noch nicht völlig erforscht worden. "Dem eigenen Atem folgend", mit diesen Worten brach die Zeit von *All'aura in una lontananza* (Den Lüften in der Ferne) herein. Von der provozierenden Entdeckung der Physiologie (und der Psyche) zur Identifizierung einiger Artikulationen innerhalb eben der Physiologie bewegt sich Aton. Also verbindet das Auftauchen des Zeitbewusstseins das erste und das letzte Stück. Das eine mit dem nebelhaften Hervorkommen von Bildern rings um eine pochende Horizontlinie, das andere, dazu neigend, nicht einmal mehr eine Komposition zu sein. Auswuchs eines Daseins, das von einem Augenblick zum anderen wechseln kann, wobei es jeden deiner psychologischen Zustände oder Wandlungen in sich aufnimmt: denn nicht mehr implizit, nicht mehr mit Worten, im Atem entsteht der Klang und dorthin kehrt er zurück.

Salvatore Sciarrino

Beat Furrer

Invocatio VI ist ein Auszug aus dem Werk *Begehren* und stellt dessen sechste Szene dar, in der Eurydike mit einem idealen Alter Ego (Bassflöte) über eine poetische und mystische Klage des Hl. Johannes vom Kreuz spricht. Die Szene wird musikalisch dargestellt durch einen paroxystischen Kontrast zwischen extremer Geschwindigkeit/Komplexität und minimalen, kaum wahrnehmbaren Dynamiken. Die rhythmischen und melodischen Strukturen der Musik sind auf verschiedenen Ebenen übereinander geschichtet, wodurch eine unbestreitbare Veränderung der Wahrnehmung und eine Verwiefältigung des Sinnes entsteht.

Manuel Zurria

Heinz Holliger

Lieber Roland, herzlichen Dank! Deine liebenswürdige Seele und der süße transzendente Klang deiner Pikkolo-Flöte werden die Pforten des Paradieses weit öffnen,

dein Heinz

Toshio Hosokawa

Kalligraphie als ästhetische Praktik, auf der Suche nach einem kosmischen menschlichen Bewusstsein und einem Erwachen an den Wurzeln unseres Daseins. Das ist die Kalligraphie: kosmische Grenzenlosigkeit. Diese Worte befinden sich im Tagebuch des japanischen Kalligraphen Yuichi Inoue. Bei den musikalischen Werken, die ich nacheinander komponiert habe, empfand ich die Musik als Kalligraphie von Zeit und Raum. Was ich hier unter Kalligraphie verstehe, ist die Form einer musikalischen Note. Man könnte auch von der Form eines Stückes, vom Wesen seiner Melodie sprechen. Die Vorstellung, dass die melodische Struktur in der östlichen Musik eine kalligraphische Form hat, wurde mir von Isang Yun, meinem Lehrer für Komposition, eingeprägt. Misst man die Melodie nicht als ein strukturelles Element in einer Kombination aus mehreren Noten wie eine Mauer in der abendländischen Architektur, dann entsteht eine einzelne Note jenseits vom Zeit-und-Raum der Stille, wächst wie eine Pflanze und geht unter wie die Form eines Pinselstrichs in der östlichen Schrift. Die Glissando, die verschiedenen Formen des Vibrato, die Wechsel in den Klangfarben, die in den Melodien der östlichen Lieder so oft verwendet werden, sind die Mittel, um das vitale Fließen dieser einen Note aufrechtzuerhalten. Ein Pinselstrich enthält den Lebensatem, die Kraft und die Tiefe seines Autors. Ein Ausdruck der ursprünglichen Macht des Lebens und der Beweis, dass dieser Mensch lebendig ist. Wenn ein Unterschied zwischen dem "Pinselstrich" in meiner Musik und der meines Lehrers Isang Yun besteht, so könnte man ihn darin finden, dass meine Kalligraphie auf den Ort achtet, auf den sie gezeichnet wird, auf die Leinwand und ihre leeren Stellen: ein Verfahren, das tiefst von der japanischen Kalligraphie beeinflusst ist. Denn diese legt Wert nicht nur auf das gezeichnete Element, sondern auch auf die leeren Fläche ringsum, auf die Kraft der Stellen, an denen nichts gezeichnet ist. Die Sichtbarkeit des Pinselstrichs wird erweitert durch den leeren Raum im Hintergrund. Musikalisch ausgedrückt: Die Note erhält eine größere Ausdruckskraft durch den nicht hörbaren leeren Raum, das heißt die Stille. Die Flöte ist das Instrument, mit dem ich meine musikalischen Ideen am besten verwirklichen kann. Durch das Blasen bringt sie einen Ton hervor: das heißt der Atem vermittelt die Lebenskraft des Klangs. In Japan haben wir seit alten Zeiten eine Tradition verschiedener Flöten wie die *nyuteki* im *Gagaku*, die Flöten für das *No*-Theater und die *shakuhachi*. Meine Musik für Flöte ist ganz bestimmt von dieser Tradition beeinflusst. Das Geräusch des Atems, das man bisweilen in ihr hört und das wie Wind klingt, ist ein Geräusch, das bis zum 19. Jahrhundert in der Flötenmusik des Westens verboten war. Doch in der japanischen Tradition wurde dieses Geräusch aktiv verwendet, um der Vorstellung des natürlichen Atems nahezukommen. *Sen I* für Flöte (1984) ist eine Arbeit aus meiner Anfangszeit und folgt dem Verfahren des kalligraphischen Pinselstrichs, während er in den leeren Raum der Musik gezeichnet wird.

Toshio Hosokawa

Yan Maresz

1993 antworteten im Geist einer Studie, die das Problem des Schreibens mit sich brachte, das (im mathematischen Sinn) zu lösen war, spielt dieses kurze Stück mit der polyphonen Wahrnehmung eines monophonen Instruments. Eine der möglichen Lösungen dieses Problems ist polyrythmischer Natur, so habe ich beschlossen, zwei gegensätzliche, aber einander ergänzende musikalische Materialien nebeneinander laufen zu lassen und versucht, sie in einem fortlaufenden Diskurs zu versöhnen: eine obligate perkussive Behandlung der Flöte (ein regelmäßiges Klopfen fast wie ein Metronom) und eine traditionellere melodische Behandlung, begrenzt auf den Raum ihrer natürlichen Entfaltung durch die Koexistenz mit der perkussiven Komponente. Nach und nach tauchte durch die Spannung, die aus dieser Dualität entstand, eine unerwartete Empfindung zauberähnlichen Wesens auf, betont durch das beherrliche Schlagen, das dem Stück einen leicht rituellen Charakter verleiht. Die hauptsächlichen Schwierigkeiten bei der Aufführung bestehen in der vorgeschriebenen Stabilität des Tempos (das nicht fluktuieren darf!), in der Präzision der allgemeinen rhythmischen Gliederung und in der besonderen Aufmerksamkeit, die in jedem Augenblick die Differenzierung in der Klangfarbe der zwei "Stimmen" verlangt. In seiner definitiven Gestalt wurde das Stück 1996 in Rom geschrieben und von Manuel Zurria aufgeführt.

Yan Maresz

Peter Ablinger

Ohne Titel/3 Flöten (1989-1991)

Dieses Werk besteht aus 13 Stücken von je einer Minute Dauer für drei verschieden gestimmte Flöten. Die Flöten 2 und 3 sind physisch ausgedehnt durch eine Verlängerung zwischen dem Mundstück und dem Körper der Flöte. Nur die erste Flöte, die nicht ausgedehnt ist, teilt die Oktav in 12 Halbtöne: Die Flöte 2 teilt die Oktav 13 und die Flöte 3 in 15 Intervalle mit gleichem Abstand. Auf dieselbe Weise sind die Tempi in der Beziehung 12: 13: 15 gesetzt; so scheint sich die Identität eines Taktes und eines Tones zu vervielfältigen.

Peter Ablinger

Howard Skempton

Axis 90 und *Half Moon* wurden im März 1990 komponiert und im April 1990 zum ersten Mal aufgeführt. Nancy Ruffer ist die Flötistin, für die die Stücke geschrieben wurden. Es ist interessant, die zwei Stücke zu vergleichen und einander gegenüberzustellen. Beide konzentrieren sich auf die Flötenriller: *Axis 90* ausschließlich. In beiden Stücken besteht eine Symmetrie: in den verwendeten Materialien, aber nicht in der Struktur, im Fall von *Axis 90*; in der Struktur, aber nicht in den verwendeten Materialien im Fall von *Half Moon*.

Howard Skempton

Noah Creshevsky

2003 bat mich die Sopranistin Beth Griffith, ich solle für sie ein Stück komponieren, zu dem der Psalm XXIII (Der Herr ist mein Hirte) die Inspiration lieferte. Ausgehend von Aufnahmen ihrer Stimme habe ich über 700 Stimmmuster aufgezeichnet. Diese Fragmente, es handelt sich um Originalaufnahmen, die ich untereinander verband, liefern alle Töne für die vorher aufgezeichnete Basis, welche die Life-Performance begleitet. Als Manuel Zuria mich 2016 bat, eine zweite Version desselben Stückes zu komponieren, diesmal für Flöte und vorher aufgezeichnete Basis, fühlte ich mich geehrt. Sowohl in der Fassung für Stimme als auch in der für Flöte zelebriert Psalmus XXIII die Suche nach der Ekstase und die Heiligkeit des Körpers und des Geistes.

Noah Creshevsky

Mary Jane Leach

Ende der siebziger Jahre hörte ich ein Rundfunkinterview mit Steve Reich und eine seiner Bemerkungen setzte sich in meinem Kopf fest. Nach seiner Auffassung sollten die Komponisten nicht mehr mit den traditionellen Orten für die Aufführung von Konzerten rechnen, sondern ihre Performances selbst organisieren und direkt daran teilnehmen. Ich übte mich damals darin, mit verschiedener, aber immer aus meinen Kompositionen aufgezeichneter Basis zu singen oder ein Instrument zu spielen. Alles begann als Übung zur Intonation und endete mit der Faszination für die Phänomene des Klangs: Unterschied, Kombination, sich überlagernde Töne, vor allem bei der Verwendung ähnlicher Instrumente. Reichs Bemerkung im Kopf, dazu mein neu erwachtes Interesse für Klangphänomene und für Erforschung der Klangfarben der Instrumente begann ich für Instrumente zu komponieren, die ich allein spielen konnte, in erster Linie für Singstimme und Bassklarinete. Ursprünglich schrieb ich *Bruckstück* für mich selber, wozu ich eine Aufnahme auf 8 Spuren benutzte, weil damals die Aufnahmegерäte mit 8 Spuren die größte Anzahl von direkt verwendbaren Spuren lieferten. *Bruckstück* ist ein Werk für acht Soprane, in Auftrag gegeben vom Kulturamt Köln anlässlich einer Ausstellung der Bilder von Jack Ox, die in der Ausstellung nach einer Analyse der Achten Symphonie von Bruckner angeordnet waren. Als Basismaterial für *Bruckstück* wählte ich eine Sektion von zehn Takten aus dem Adagio von Bruckners Achter aus. Die tieferen Teile (relativ gesprochen, da alle acht beteiligten Sangerinnen Soprane sind) stellen die Sektion der Streichinstrumente dar und haben das ganze Stück über denselben Basis-Rhythmus und dieselbe Tonalität. Die restlichen Stimmen stellen die Blasinstrumente dar. Das Stück ist polyphonisch, mit vielen Intervallen in rascher Folge, hauptsächlich große und kleine Sekunden. Ich habe keine linearen Melodien für eine Stimme geschrieben, sondern Melodien, die von einer Stimme zu einer anderen übergehen...

Mary Jane Leach

Michel Van Der Aa

Die Linie der Werke für Soloinstrumente auf vorher aufgezeichneter Basis (Auburn, Oog und Just Before) fortsetzend, integriert Rekinde das Spiel des Perspektivwechsels zwischen Life-Ton und vorher aufgezeichnetem Ton. Rekinde ist ein Dialog zwischen Flöte und vorher aufgezeichneter Basis, jedes Element 'entzündet aufs Neue' das Material des anderen. Die Basis folgt den Noten der Flöte, diese verzerrt und er in neuen Gesten verlängert und mit den Akkorden der Flöte Resonanzen bildend. Die Flöte reagiert ihrerseits auf die elektronischen Klänge. Da dieses Material vorwärts und rückwärts gespielt wird, schaffen die pochenden Rhythmen der Basis eine rhythmische Kopie für einen immer virtuoser Dialog. Auf dem Gipfel des Stückes übernimmt die Klangbasis die Kontrolle, wobei sie die Flöte zu einer Salve aufeinanderfolgender Explosionen zwingt. Der Flötist bestimmt die Interaktion mit der vorher aufgezeichneten Basis zum Teil nach seinem Gehör an synchronisierten Stellen, um musikalische Marker festzulegen.

Michel Van der Aa

Laurence Crane

Das Element, das mich bei Laurence Cranes Musik immer beeindruckt hat, ist die Sparsamkeit, mit der die verwendeten Elemente gelenkt werden, und die Weisheit, mit der sie sich im Lauf des Stückes verwandeln. Die Four Pieces sind ein evidentendes Zeugnis dieses ästhetischen Verfahrens. Immer wieder wird eine einzige, einfache Idee vorgebracht, aber ihre Veränderung, obgleich minimal, zeitigt makroskopische Effekte. In diesem Stück mit seinen vier Sätzen wechseln Spannung und Tanz, aber ein innerer, uralter Tanz.

Manuel Zurria

Giuliano D'angiolini

Romanza (2016) eine Melodie mit Begleitung. Aber alles wechselt bei jeder Aufführung, nichts ist definitiv. So menschliche Gefühle... können wir wiederfinden und uns mit ihnen wieder vereinigen, wenn der Vorsatz frei ist, wenn der Gedanke unpersönlich ist.

Giuliano D'Angiolini

Pierre Jodlowski

Limite Circulaire (2011)

Dieses Projekt gehört zu einem Zyklus von Werken, die für verschiedene Formationen zum Prinzip der kumulativen Komposition geschrieben wurden; das Prinzip besteht in der Verwendung elektronischer Quellen, die von live- aufgeführten Sequenzen überlagert werden. In meinen anderen kumulativen Stücken (*60 loops*, *24 loops*, *Série Blanche...*) wird alles, was die Musiker spielen, durch ein Looping-Verfahren nach und nach in der Zeit fixiert. Die Musik, die dabei entsteht, ergibt sich daraus, dass aufeinanderfolgende Elemente gestapelt werden. Wir befinden uns in einem notgedrungenen repetitiven Klangkontext, aber im Unterschied zu dem, was bei den amerikanischen Minimalisten geschieht, wird hier das Phänomen der Stapelung oder Kumulation manchmal bis zum Äußersten getrieben, was Spannungsprozesse und eine starke dramaturgische Perzeption mit sich bringt. *Limite Circulaire* durchforscht dank seiner langen Dauer mehrere Aspekte dieser kumulativen Prinzipien in einem ziemlich radikalen Arbeitsprozess, bei dem die Teilnahme des Flötisten Cédric Jullion wesentlich war. Meine Idee bestand von Anfang an darin, Aufzeichnungen zu machen, die besondere Modalitäten im Spiel hatten, um die Möglichkeiten der Montage zu erweitern; wir haben genau 1050 verschiedene Töne gesucht und aufgezeichnet, wozu wir auf drei Instrumenten (Bassflöte, Altflöte und Querflöte) nach Effekten in den Klangfarben (Windtöne, Atemgeräusche), perkussiven Effekten (Schlüsselgeräuschen, "slap"-Tönen, tongue-ram) und harmonischen Effekten (multiphonics) forschten. In dieser Phase der Untersuchung haben wir 27 spezielle Fingersätze festgelegt, die mit den drei Flöten und einer umfassenden Farbpalette, Dauer und Intensität aufgezeichnet sind. Diese 27 Fingersätze stellen eine Art kompositorisches Grundmuster dar, das in dem ganzen Stück gegenwärtig ist und dessen Einheit bildet. In dieser Kompositionsphase kam mir beim Manipulieren dieser "Klanggegenstände" sofort der Maler Escher in den Sinn und insbesondere seine Serie "*Limite circulaire I, II et III*", die 1958/ 1959 entstand. Das Prinzip ist hier ziemlich einfach: eine einfache Form auf einer kreisrunden Oberfläche mit einem Zoom-Effekt, in dem die Zonen in der Mitte vergrößert sind; und je weiter es zum Rand geht, werden sie immer kleiner. Wie oft bei Escher gefällt es dem Blick, sich zwischen der Wahrnehmung des Details und der globalen Wahrnehmung zu verirren, die Bahnen zu identifizieren, sich mit diesen Leiterspielen zu amüsieren, die aus einem immer ziemlich einfachen Verfahren hervorgehen. Die Musik, die ich komponiert habe, versucht nicht, strikt das Prinzip von Eschers Gemälden zu reproduzieren, sie teilt jedoch mit ihnen dieselbe Art der Perfektion, die sie in diesem Fall aus der räumlichen Domäne in die zeitliche Domäne versetzt. Die Kumulationen führen uns dazu, die Beziehung zur Zeit nicht linear wahrzunehmen, denn in jeder Sektion gibt es einige Elemente, die unauffällig wiederholt werden und durch ihre beharrliche Anwesenheit werden die anderen wahrgenommen. Die Struktur des Stückes besteht aus mehreren Zonen, die Schritt für Schritt die von der Kumulation erzeugten, wahrnehmbaren Effekte nutzen: harmonische Effekte, räumliche Effekte, rhythmische Effekte... Abgesehen von der Technik der Wiederholung der einzelnen längeren oder kürzeren Elemente, werden die ursprünglichen Töne nicht umgeformt. Es war tatsächlich nötig, sich bei diesem Projekt einen Rahmen aufzustellen, mit dem Begriff der Grenze zu spielen, selbst auf die Gefahr hin, in ein unentwirrbares Labyrinth zu geraten, aus dem man nur dank schwieriger Lösungen wieder herauskommen konnte. Diese 1050 Töne waren Arbeitsgefährten, Entitäten, über die ich ein Zeitlang verfügte als über mögliche Punkte einer Klangarchitektur, die vollkommen utopisch war...

Pierre Jodlowski

Übersetzung aus dem italienischen: Marianne Schneider