

“Von der *musique concrète* zu einer ‘*musikalischen Akusmographie*’ - das Hörkino und Gilles Gobeils *Le Mirroir triste*”.

Abschlussarbeit  
zum Fach Elektronische Musik  
eingereicht an  
der Hochschule für Musik  
‘Carl Maria von Weber’ Dresden

von  
Andreas Tsiartas

Hauptfach: Komposition

Gutachter: Franz Martin Olbrisch

WS 2009/ 2010

# INHALTSVERZEICHNIS:

<b>Einleitung</b>	2
<b>Kapitel 1:</b> <i>musique concrète- musique acousmatique</i>	3
<b>Kapitel 2:</b> <i>'L' image du son'</i> und das 'Theater der Repräsentationen'	5
<b>Kapitel 3:</b> 'The Canadian sound'.	7
3i) Gilles Gobeil und 'Le miroir triste' ... ..	8
<b>Epilog</b>	11
<b>LITERATURVERZEICHNIS</b>	13
<b>ANHANG</b>	15

## **Einleitung:**

Einundsechzig Jahre nach der 'Erfindung' der musique concrète sollte man eine objektivere Betrachtung zu dem was tatsächlich Pierre Schaeffer der Welt gegeben hat, führen. Während manche die Gattung - weil es um eine eigene Gattung geht - exultieren als "den aller wichtigsten Schritt seit der Erfindung der Musiknotation"<sup>1</sup>, gilt für andere hingegen die Kölner Schule, bzw. das WDR Studio für Elektronische Musik in Köln<sup>2</sup> und Werner Meyer-Epplers Synthetische Klangerzeugung - ebenso aus den Fünfziger Jahren - als ein Meilenstein in der weiteren Entwicklung der Elektronischen Musik und letztendlich der Neuen Musik insgesamt.

Man sollte die übrigen Studios in der Welt um diese Zeit aber nicht als zweitrangig betrachten: die Nordamerikanische Schule aus den Fünfziger Jahren (Columbia University sowie das Studio von Louis and Bebe Barron) und aus der selben Zeit das *Studio di Fonologia* in Mailand und Madernas/ Berios 'Dritter Weg', der sowohl eine „ (...) Synthese der Möglichkeiten der musique concrète und der Elektrischen Klangerzeugung [ist](...)“<sup>3</sup> als auch die erste Gelegenheit, bei der Tonband und Instrumentalklänge zusammen existierten (siehe Madernas 'Musica su due Dimensioni' aus dem Jahre 1952).

Es ist aber Tatsache und gewissermassen verwunderlich, dass trotz der Vielfalt all dieser nahezu gleichzeitigen Forschungen und Arbeiten in Studios auf den beiden Kontinenten Europa und Nordamerika, keine diejenige Wirkung erreichte, die Schaeffers Ideen auf die gesamte Entwicklung der Musik dieser Zeit und auch auf die Musikentwicklung der Zukunft

---

<sup>1</sup> Sabine Sanio, *Form und Konkretheit in der Musik: die musique concrète und und die Entwicklung der Künste im 20. Jahrhundert*, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Inventionen '98: 50 Jahre Musique Concrète*, Saarbrücken 1999, S. 114.

<sup>2</sup> Ausser dem Initiator und ersten Leiter des Elektronischen Studios, K. Stockhausen (zusammen mit Gottfried Michael König), mehrere Komponisten wie M. Kagel, G. Ligeti haben in den sechziger-siebziger Jahren dort gearbeitet; bei vielen wie im Fall von Ligeti, hat die dortige Arbeit ihr gesamtes Denken beeinflusst.

<sup>3</sup> Nicola Scaldaferrri, *Montage und Synchronisation: ein neues musikalisches Denken in der Musik von Luciano Berio und Bruno Maderna*, in: Elena Ungeheur (Hg.), *Wie die Elektronische Musik "erfunden wurde...": Quellenstudie zu Werner Meyer-Epplers Entwurf zwischen 1949 und 1953*, Mainz 1992, S. 67.

hatte. Interessanterweise fing schon in den siebziger Jahren der Abstieg der restlichen Studios an, während die *Groupe de Recherches Musicales* (GRM) in Paris, die von Pierre Schaeffer und Pierre Henry gegründet wurde, sich weiter mit Francois Bayle und seinem Team in den achtziger und neunziger Jahren entwickelte (heutzutage unter der Leitung von Daniel Teruggi)<sup>4</sup>.

Es ist nicht das Ziel dieses Aufsatzes eine Konklusio zu dieser Beobachtung zu stellen. Stattdessen soll aus einer gegenwärtigen Perspektive der Einfluss der *Musique concrète* und ihrer folgenden Phase, der *musique acousmatique* auf die jüngeren Komponistengenerationen elektroakustischer Musik untersucht werden. Dies soll am Beispiel von Gilles Gobeil, einem der bedeutendsten Komponisten dieser Gattung und an seinem Werk *'Le Mirroir triste'* aus dem Jahr 2007 in diesen Rahmen geschehen.

### **Kapitel 1:** *musique concrète- musique acousmatique:*

Schaeffers Ausgangspunkt war (...) aber auch die grundlegende Revolution der Musik unseres Jahrhunderts, die unser Verständnis völlig verändern sollte (...)<sup>5</sup>.

Zunächst, sollte man in Erinnerung behalten, dass die Idee der *Musique concrète* schon eine Vorgeschichte hatte und dass sie in einer anderen Qualität bereits existierte. Auf dem Weg hin zur *Musique concrète* sind unter anderem die Manifeste und insbesondere die Kunstmanifeste der italienischen Futuristen (Luigi Russolo, *L' arte dei Rumori* 1913) zu beachten.

[Konklusio Nr. 7] The variety of noises is infinite. If today, when we have perhaps a thousand different machines, we can distinguish a thousand different noises, tomorrow, as new machines multiply, we will be able to distinguish ten, twenty, or thirty thousand different noises, not merely in a simply imitative way, but to combine them according to our imagination<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$6420](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$6420)

<sup>5</sup> Sanio, S. 114.

<sup>6</sup> [http://120years.net/machines/futurist/art\\_of\\_noise.html](http://120years.net/machines/futurist/art_of_noise.html)

Ebenso bedeutsam war die kulturelle Bewegung der Dadaisten, als eine Reaktion gegen die Klasse der kapitalistischen Bourgeois, die ihren Ausdruck in der Kunst gefunden hatte. Ausgehend von den Schweizer Dadaisten verbreitete sich die Bewegung später auch in anderen Ländern. Zu den bekanntesten Dadaisten zählen ein französischer Emigrant in den USA, Marcel Duchamp, sowie Erik Satie, der merkwürdigerweise in der Musikgeschichte mit dem späten Impressionismus assoziiert wird. Aus dem Dadamanifest von Hugo Ball (1916) lässt sich die Dekontextualisierung des Wortes als Teil des Satzes und die Autonomie, die es dadurch erhält, in ähnlicher Weise verstehen, wie die Autonomisierung der Geräusche in Russolo's Kunstmanifest: "each thing has its word, but the word has become a thing by itself. (...)The word, the word, the word outside your domain".<sup>7</sup>

Von besonderer Bedeutung waren auch die Anfänge der Radiokunst aus dem zwanziger Jahren und Hans Fleschs 'Zauberei auf dem Sender', was als erste Hörspieldokumentation gilt, in der er "succeeded in mixing text, sound and music into a single piece".<sup>8</sup> Dazu kommt Walter Ruttmans akustischer Film 'Weekend' aus dem Jahr 1930, der wahrscheinlich "das erste Beispiel einer Musique concrète"<sup>9</sup> ist, wo "(...) das Hören von der Identifizierung aufgenommener, aus der allgemeinen Umwelterfahrung bekannter Klänge und ihre Komposition durch Schnitt und Montage ausgehen kann"<sup>10</sup>. Daran anschliessend sollte man auch die konkrete Malerei erwähnen, die um diese Zeit (1930) als Gegenreaktion zu der abstrakten Malerei entstand: "konkrete Malerei, nicht abstrakte, weil (...) nichts konkreter, realer ist als eine Linie, eine Farbe, eine Oberfläche (...) "<sup>11</sup>. Dabei wollten sie "ausschliesslich mit ihrem konkreten Material und seinen besonderen Eigenschaften arbeiten"<sup>12</sup>.

---

<sup>7</sup> [http://en.wikisource.org/wiki/Dada\\_Manifesto\\_\(1916,\\_Hugo\\_Ball\)](http://en.wikisource.org/wiki/Dada_Manifesto_(1916,_Hugo_Ball))

<sup>8</sup> Kersten Glandien, *Art on air: a profile of new radio art*, in: Simon Emmerson (Hg.), *Music, Electronic media and culture*, Aldershot 2000, S. 170.

<sup>9</sup> Ebd. S. 81.

<sup>10</sup> Elena Ungeheur, *Hörarten und Lesarten elektroakustischer Musik*, in: Ders., ebd., S. 225.

<sup>11</sup> Michael Seupher zitiert in Jean-Yves Bosseur, *Die konkrete Musik und die Bildende Künste*, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), ebd., S. 75.

<sup>12</sup> Sanio, S. 117.

Erstaunlicherweise bemerkt man, wenn man sich mit der Vorgeschichte der *musique concrète* befasst, dass der Terminus 'konkret' bereits beschrieben wurde. Denn, *musique concrète* ist eine Emulsion aus all diesen Schritten. Ohne Schaeffers frühe Radiostücke (die er ohne die Hilfe des öffentlichen Radios in Frankreich um diese Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg nicht realisieren konnte), wo er bereits versucht hat "die Geräusche zum Sprechen zu bringen"<sup>13</sup>, bzw. ihrer eigenen Eigenschaften zu abstrahieren (siehe Russolos und Balls Manifesti), insbesondere aber ohne Marcel Duchamps Motto "die Kunst entsteht im Rezipient"<sup>14</sup> und die Photographie, später auch den Film, konnte er sein wichtigstes Prinzip nicht erreichen: Denn all diese Impulse zeigten ihm wie er mit konkreten Klängen den Rezipienten provozieren könnte um die Klänge aus ihrer Herkunft zu dekontextualisieren und dadurch eine andere Ebene zu erschaffen<sup>15</sup>. Es ist genau dieses Prinzip, nämlich *l'écoute réduite* (das reduzierte Hören), und davon *'l'objet réduit'* (das reduzierte Objekt), das sein Nachfolger François Bayle als *musique Acousmatique* bezeichnet und als solches weiter erforscht hat.

## Kapitel 2: François Bayles 'L' image du son' und das 'Theater der Repräsentationen':

Das wahre Wesen der Akusmatischen Modalität ist nicht allein darin begründet, dass man hört ohne zu sehen, sondern (...) ein anderer hörbarer Inhalt wahrgenommen/ hergestellt wird autonom gehört zu werden<sup>16</sup>.

Wie es mehrfach bei Studien und Essays über die *Musique Acousmatique* (bzw. über die *musique concrète*) erwähnt wird, stammte der Ursprung des 'hörens ohne zu sehen' aus dem Mythos, dass Pythagoras seine Schüler, die sich *Akusmatiker* nannten, hinter einer Gardine

---

<sup>13</sup> Ebd. S. 115, vgl. dazu auch Daniel Teruggi in: [http://onl.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$6420](http://onl.zkm.de/zkm/stories/storyReader$6420) and Glandien, S. 170.

<sup>14</sup> Franz Martin Olbrisch, *Im Labyrinth der Zeiten und Orte*, in: Frank Hilberg (Hg.), Franz Martin Olbrisch: Algorithmus und Event. Komponieren als wissendes Suchen, Saarbrücken 2008, S. 67.

<sup>15</sup> Natürlich durch Typologisierung, Morphologisierung und Kategorisierung der Klänge (siehe *PROGREMU*) und verschiedene andere Methoden-Techniken (u.a. die 'Loop-technik'), die als Ziel das 'reduzierte Hören' hatten. Es ist auch wichtig Schaeffers phänomenologische Forschungen über die 'mechanische Perzeption' (siehe u.a. M. Deschênes and F. Guerin) zu erwähnen, von denen das Schaeffersche 'l'écoute réduite' inspiriert wurde (vgl. Artikel von François Dhomont, *Is there a Québec Sound*, S. 26).

<sup>16</sup> Bosseur, S. 102.

gelehrt hat. Erwähnenswert ist die These, dass selbst der Mythos eher allegorisch zu verstehen sei; es ging also nicht um eine reale Gardine, sondern um verdeckte Inhaltsverweise, also einen Kode, den die *Akoustiker* im Laufe der Lehrzeit dekodieren sollten<sup>17</sup>. Sowohl in Bayles wie in M. Chions und vor allem in Schaeffers Texten wird der eigentliche historische Kontext der oben genannten zweiten Fassung dieser Geschichte bzw. dieses Mythos nicht erwähnt. Betont wird aber die Abwesenheit des Sehens. Eine Ergänzung der Beiden ergibt, dass ein Kontext im Form eines Kodes direkt gesendet wurde, und die Empfänger sollten ihn, ein jeder für sich, ausschliesslich durch das Hören erläutern und *noetisch*, mental bzw. in sich selbst den Kontext nach eigener Verfassung rekonstruieren. Es war genau dieses Prinzip, was Schaeffer als *ecran sonore* (akustische Leinwand) vorgestellt hat und was später Bayles unter *l'image du son* (alias *i-son*, Deutsch 'Klangbild') verstehen würde.

Die akustisch evozierten Bilder entstehen erst vor seinen inneren Augen. (...) Um diesen virtuellen Hörraum zu bezeichnen vor dem der (...)-hörer sich befindet, prägte Schaeffer in Analogie zum Film den Begriff des *ecran sonore* der 'akustischen Leinwand: in Wahrheit projiziert man Ihnen ein Klangbild und Sie sind dessen Leinwand'<sup>18</sup>

Bayles ging auf den 'akusmatischen' Weg noch einen Schritt weiter als er 1974 sein Instrumentarium dafür, das Akousmonium und damit den Begriff des 'Theaters der Representationen', (was für viele das am meisten innovative Moment der akusmatischen Musik ist und was ihn auch von der Elektroakustik unterscheidet) erschuf, nämlich die dynamische Bewegung der Klänge durch die räumliche Disposition von Lautsprechern. Ein "Theater der Representationen, in dem projizierte Klänge auf einer Leinwand des Schweigens und des Unsichtbaren wie Klangbilder funktionieren. Sinnfragmente, Gedanken ausserhalb der Worte, Sprache der Aeroformen"<sup>19</sup>: ein ausgeprägtes kinematisches Hörereignis, dessen gleichzeitige Entwicklung zu den stereophonischen und digitalen Ereignissen der sechziger und siebziger Jahre (mit der darauffolgenden Entwicklungen von Dolby Surround in den achtziger und neunziger Jahren), ohne Bewunderung, eine Assoziation zu der

---

<sup>17</sup> Brian Kane, *L'acousmatique mythique: reconsidering the acousmatic tradition and the Pythagorean veil*, in: <http://www.ems-network.org/ems08/papers/kane.pdf>, S. 1.

<sup>18</sup> Nathalie Singer, *Musique invisible*, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), ebd., S. 158.

<sup>19</sup> François Bayles zitiert in Nathalie Singer, ebd., S. 159.

Kinematographie bekam und als solches von den Klangtheoretikern u.a. Michel Chion und Francois Dhomont als 'Kino für die Ohren' alias 'Hörkino'<sup>20</sup> bezeichnet wurde.

### **Kapitel 3: 'The Canadian sound':**

Canada is undoubtedly one of the leading countries in electroacoustic activity and has always been. (...) [It] is not an exception but probably the great "model" where all the conditions exist and succeed<sup>21</sup>.

Es ist unvermeidbar, über die musique concrète, bzw. die musique acousmatique zu sprechen, ohne den Diskurs um die kanadische Szene aufzugreifen und fortzuführen.

Denn die Szene in Kanada, welche seit den Anfängen der Musique concrète bei der GRM in den fünfziger Jahren und der Elektronischen Musik im WDR Studio in Köln, immer der Verbindung zu seinen matriarchischen Wurzeln treu geblieben war, bzw. die neusten Entwicklungen bei sich importiert hat, blieb offen zu seinen Nachbarschaften und seinen eigenen Einflüssen (siehe die Amerikanische Tape music). Damit adaptierte und intergrierte sie diese Elemente in einen eigenen 'Sound', was als typisch Kanadischer 'Sound' bezeichnet wird. Eine erfindbare Geistik, Kontraste von Energien, Klarheit im Hintergrund/Vordergrund, Nuancen und Details beim Erschaffen des Materiales sowie ein transparenter, warmer, organischer Klang sind einige Charakteristiken dieses 'Sounds' der aber öfters kritisiert wurde als 'Mannerism' mit gewisser 'Nachsicht auf den schönen Klang'<sup>22</sup>.

Zentren der Elektroakustischen Musik wie Toronto, insbesondere aber Montréal, die als frankophone Orte sich näher zu der GRM befinden, bilden häufig wichtige Vertreter dieser spezifisch Kanadischen Identität heran, wie z.B. Marcelle Deschênes, Robin Minard, Laury Radford, Stephan Roy etc.

---

<sup>20</sup> Kane, S. 1.

<sup>21</sup> Teruggi in: [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$6420](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$6420).

<sup>22</sup> Dhomont, s. 27.



Electroacoustic music from Quèbec, more than in Europe is focused on the ‘here and now’ and speaks of the present (...); the polymorphic infusion (...) that is first and foremost atemporal, brings a particular ‘colour’ of our time that it is not as prevalent as in the French school<sup>23</sup>.

Teruggi begründete die Besonderheit von Kanada auch durch sein pädagogisches Metier. Durch Lehrer wie Francis Dhomont, F. Guerin, Philippe Menard, wurden mehrere Generationen von Studenten geprägt. Durch seine Universitäten und Konservatorien ist Montréal in den letzten Jahrzehnten zu einem Zentrum für Elektroakustische Musik und für die sich dafür interessierenden Komponisten geworden.

The Montréal composers do not put the art to test (...) rather they follow the great Schaefferian tradition (...). In fact it is their verve, creative freedom, a certain generosity in their language, as well as a *sui generis* colour (...) that brings distinction and strength to their discourse (...) an authentic renewal of the genre<sup>24</sup>.

### 3i) Gilles Gobeil und ‘Le miroir triste’:

In diesem soziokulturellen Umfeld wurde auch Gilles Gobeil (geb. 1954), einer der bedeutendsten kanadischen Komponisten elektroakustischer Musik geprägt. Ende der siebziger Jahre war er Kompositionsstudent von Serge Garant an der Universität von Montréal. Anfang der achtziger Jahre begegnet er Marcelle Deschênes, Direktorin der Abteilung Elektroakustischer Musik an der Universität Montréal, eine ehemalige Studentin an der GRM in Paris gegen Ende der sechziger Jahre, im Rahmen eines Kurses namens *Perception auditive*. In diesem Kurs hatte man die Gelegenheit dem Repertoire des Genres zu begegnen. Es geschah etwas in diesem Kurs; so erzählte er in seinem Interview vom November 2009: “es war im Rahmen dieses Kurses, dass ich in dieser Art von Musik initiiert wurde und den Wunsch bekam mich komplett dem zu widmen”<sup>25</sup>.

Ebenso wie verschiedene andere Komponisten aus Quèbec, hat er sich näher zum Schaefferischen Denken und dem ‘*ecoute reduit*’ gefühlt. Für ihn ist der ‘Vorrang des Ohres’

---

<sup>23</sup> Ebd., S. 27.

<sup>24</sup> Ebd., S. 26.

<sup>25</sup> Gilles Gobeil, *Fragenummer: 1* in: Interview November 2009. (Für Übersetzung siehe Anhang).

wichtig, indem er seinem Material zuhört und es an seinen Parametern auflöst: die Klänge zu ihrer eigenen Plastizität zu reduzieren, was ihm die Möglichkeit gibt “eine direkte Beziehung zu dem Material zu erschaffen” oder poetischer gesagt “ein poetisches Universum aus diesen verschiedenen Materien zu erschaffen”: “[ils] sons devienment pour moi une matière autonome, possédant forme, énergie et dynamique. Le projet compositionnel arrive par après, dans le sens où je tente de créer un universe poétique à partir de ces différentes matières”<sup>26</sup>.

Er sucht nach Expressionen, suggestiert Emotionen und akustische Eindrücke. Mit den Worten Adornos: er sucht nach “primären Impulsen” die “jeweils das Konstruktionprinzip erzeugen”<sup>27</sup> und nicht umgekehrt. Häufig ist er von nicht musikalischen Themen, wie Literatur (Werken von Proust, Goethe, Verne und anderen) aber auch von Filmen inspiriert. Mehrere seiner Werke sind von Erinnerungen an Filme, unter anderem ‘Le Vertige Inconnu’, ‘La Ville Machine’ oder ‘Projet Proust’ beeinflusst. So ist es auch der Fall in dem Werk ‘Le Mirroir Triste’ aus dem Jahre 2007.

‘Le Mirroir Triste’ (Deutsch: der traurige Spiegel) wurde von Andrei Tarkovskys unverfilmten Drehbuch ‘Hoffmanniana’ (1975), das über das Leben E.T.A. Hoffmanns erzählt, inspiriert. Es besteht aus neun Szenen, die frei aus dem Drehbuch adaptiert wurden. Die siebente davon, in der Donna Anna - eine Figur aus Mozarts Don Giovanni - und Hoffmann ein Gespräch führen, bekommt von Gobeil wegen ihrer Thematik eine zentrale Rolle.

- Have you ever had, if only in a dream, the certitude that everything was possible, that no matter what you could want, it would have to happen?  
— And that everything would happen if, suddenly, you were to decide to believe that your impression was real?”
- “Yes, but only in a dream.”

---

<sup>26</sup> Gobeil, *Fragenummer: 3*, ebd.

<sup>27</sup> Theodor W. Adorno zitiert in: Elena Ungeheur, *A la recherche du son trouvé. Unterwegs zu einer musikalischen Hörkunde*, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), ebd., S. 131.

— “But is not the dream as real as reality?” she says, smiling. Then, noticing he is not looking at her but at her reflection in the mirror, she turns around and adds: “You should not be looking into mirrors at night (...)”<sup>28</sup>.

Ein Spiegel wird im Drehbuch zum Hauptmotiv dieser Szene. Daher, aber nicht nur deswegen, auch der Titel: der Spiegel, ist ein zentrales Thema in Tarkovskys Kosmologie. Mann denkt nur an *Zerkalo* (‘Der Spiegel’), wo er auch eine Szene mit Nathalia, der Hauptfigur und ihrem Spiegelbild gedreht hat, ähnlich wie diese in Hoffmanniana. Gobeil lässt sich mit mehreren anderen Elementen von Tarkovsky assoziieren: beispielsweise erklingt als ‘Signal’ ein Art von ‘Glocken’-Klang (der von sich selbst, bis zum raffiniertesten Punkt weiterfiltriert wird, und man könnte ihn sogar als Spektralverwandt zu mehreren anderen Klängen wie z.B. dem Klang der Karosse in der 3. Szene assoziieren, der den Wechsel zwischen den Szenen mehrfach anzeigt<sup>29</sup>). Aber auch das Wasser (Regen, Wasser, das in die Schallen fließt, Effekte wie ‘unter dem Wasser’, bzw. verschiedene Phasen des Naturelementes - siehe Szene 6. ‘Die Representation’), Vögel, Donnerblitzgeräusche: sie alle sind von grösster semantischer Bedeutung in Tarkovskys Filmen.

Drei musikalische Zitate integrieren sich auch in diesem Stück: zum einen aus Mozarts ‘Don Giovanni’ die Ouvertüre (5. Szene ‘the Balkony of strangers’ am deutlichsten zu hören), Glucks ‘Iphigénie en Aulide’ und Hoffmanns ‘Undine’. Die letzten beide kann man allerdings relativ schwer erkennen und es lässt sich nur vermuten, wo sie sich präsentieren.

Es ergeben sich mehrere, wie ich es nennen würde ‘innere’ Assoziationen, wie z. B. der Schrei aus der ersten Szene, der auch in der vierten und fünften Szene klingt oder die Vögel aus der vierten Szene, die auch in der neunten anklingen, oder auch die Grillen (dritte, vierte und fünfte Szene) ebenso aber auch die Kindernstimmen (“tíha” –Тиха: russisch ‘ruhig’,

---

<sup>28</sup> Gilles Gobeil, Programtext zu ‘Le Miroir triste’, 2007 (siehe Anhang).

<sup>29</sup> Gobeil sagt in seinem Interview dass, er öfters solche Signalen verwendet (siehe Fragennummer: 4iii in seinem Interview).

dritte und achte). Gobeil sagt dazu: “Je crois que [la repetition] est très utile pour donner de la cohésion à la composition. Elle aide à structurer et à donner plus de solidité à la forme”<sup>30</sup>.

Man bemerkt auch bestimmte Ketten von Klängen, die entweder immer zusammen auftauchen wie z. B. die ‘Glocken’, die immer zusammen mit dem Schrei vorkommen, oder bestimmte Verwandtschaften an Klängen, wie das bereits oben erwähnte Wasser, oder auch die Grillen zu den Vögeln und den undefinierten höheren Frequenzen zum Schluss. Vielleicht könnte man von einer eigenen Art von Typologisierung-Morphologisierung sprechen, die auch an der Schaefferischen Tradition anknüpft, die aber ihre eigenen Ziele hat.

Einerseits assistiert die räumliche Disposition der Lautsprecher bei der Aufführung durchaus solchen Assoziationen. Andererseits geben die Kombination von räumlicher Disposition der Lautsprecher und bestimmte Verwandtschaftsgrade der Klänge dem Material eine solche Präsenz und Unmittelbarkeit, dass es auf den Zuhörer als ein unikales Erlebnis wirkt. Ich glaube es scheint kein Zufall zu sein, dass viele (Francis Dhomont inbegriffen) die Musik von Gilles Gobeil auch unter den Begriff des ‘Kino für die Ohren’ einordnen.

### **Epilog:**

In der Zeit der Renaissance von 3D und mit dem wachsenden Interesse der Kinematographie wieder auf die Mehrdimensionalität eingerichtet zu sein, fände ich besonders interessant die Forschung über das Hörkino in Zusammenhang zu seinen kybernetischen Anknüpfungspunkten weiterzuführen.

Wenn Komponisten wie Gilles Gobeil, von der Literatur und von Filmen sich inspirieren lassen, könnte es dann nicht auch der Fall sein, dass auch die Umkehrung stimmt? Dass

---

<sup>30</sup> Ebd.

nämlich die Literaten aus der Kinematographie und warum nicht auch aus der elektroakustischen Musik oder insgesamt der Neuen Musik sich inspirieren lassen?

Die Frage möchte ich offen lassen; nur einige Beispiele kurz erwähnen: erstens Franz Kafka dessen 'Der Prozess' nach eigenem Bekenntnis von Max Macks 'Der Andere' aus dem Jahre 1913 inspiriert wurde oder der Nobelpreisträger für Literatur 2006, Orhan Pamuk, dessen Buches 'Mein Namen ist Rot' eine kinematographische Atemporalität sehr erfolgreich führt. Wichtig ist es zudem zu erwähnen, dass Tarkovsky nach dem 'Spiegel' sagte, er wollte sich auf Aristotelische 'dramatische Einheiten' fokussieren: konzentrierte Aktionen, die in einem Ort am gleichen Tag passieren<sup>31</sup>.

Einige Schlussworte von Gilles Gobeil zu der Frage über die Tendenzen der Akousmatischen Musik heutzutage:

Les sons sont de plus en plus beaux et impeccables. La technologie permet d'obtenir de magnifiques textures sonores. Nous en sommes maintenant à l'étape où il faut travailler davantage sur l'écriture pour que la musique soit riche et qu'elle puisse être entendue plus d'une fois, pour que l'on puisse à chaque fois y découvrir quelque chose de différent, à l'image des grandes œuvres du passé. Il ne faut pas qu'elle s'épuise à la première écoute<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Andrei\\_Tarkovsky](http://en.wikipedia.org/wiki/Andrei_Tarkovsky)

<sup>32</sup> Gobeil, *Fragenummer: 6* in: ebd. (Siehe Anhang).

## LITERATURVERZEICHNIS:

ADORNO, T.W. *Philosophie der Neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991.

BOULEZ, P. *Boulez On Music Today*. London: Faber et Faber 1970.

BUSONI, F. *Ferruccio Busoni: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Hg. Martina Weindel. Wilhelmshaven: Noetzel, 2001.

FRISIUS, R. *Stockhausen: Einführung in das Gesamte Werk-Gespräche*. Mainz: Schott Musik International, 1996.

KURTZ, M. *Stockhausen: eine Biographie*. Kassel: Baerenreiter, 1988.

OLBRISCH, F. M. *Franz Martin Olbrisch: Agorismus und Event Komponieren als wissendes Suchen*, Hg. Frank Hilberg. Saarbrücken: Pfau Verlag, 2008.

STOCKHAUSEN, K. *Karlheinz Stockhausen: Texte zur Musik 1970-1977*, Hg. Christoph von Blumrödel. Köln: DUMont Buchverlag, 1978.

## ARTIKELN in:

*Inventionen '98: 50 Jahre Musique Concrète*, Hg. Helga de la Motte-Haber. Saarbrücken: Pfau, 1999.

*Music, Electronic Media and Culture*, Hg. Simon Emmerson. Aldershot: Ashgate Publications Limited, 2000.

*Neue Musik 1999: Bilanz und Perspektiven*, Hg. Rudolph Frisius. Darmstadt: Schott, 1999.

*Postmoderne und Dekonstruktion: Texte Französischer Philosophen der Gegenwart*, Hg. Peter Engelmann. Stuttgart: Reclam, 2007.

*Wie die Elektronische Musik "erfunden wurde...": Quellenstudie zu Werner Meyer-Epplers Entwurf zwischen 1949 und 1953*, Hg. Elena Ungeheuer. Mainz: Schott, 1992.

## WEBSEITEN:

'Andrei Tarkovsky'. *Wikipediaartikel über Andrei Tarkovsky*.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Andrei\\_Tarkovsky](http://en.wikipedia.org/wiki/Andrei_Tarkovsky) (Abgerufen am 28. August 2009).

'Dadaist Manifesto'. *Wikipediaartikel über Dadaismus*.

[http://en.wikisource.org/wiki/Dada\\_Manifesto\\_\(1916,\\_Hugo\\_Ball\)](http://en.wikisource.org/wiki/Dada_Manifesto_(1916,_Hugo_Ball)) (Abgerufen am 29. Dezember 2009).

'Futurists'. *Wikipediaartikel über Futurismus*.

[http://120years.net/machines/futurist/art\\_of\\_noise.html](http://120years.net/machines/futurist/art_of_noise.html) (Abgerufen am 29. Dezember 2009).

'Zerkalo (1975)'. *The internet movie data base*.

<http://www.imdb.com/title/tt0072443/> (Abgerufen am 28. August 2009)

#### **ARTIKEL IN WEBSEITEN:**

BEECROFT, N. 'Electronic Music in Toronto and Canada in the Analogue Era'. *Communité électroacoustique canadienne*.

[http://cec.concordia.ca/econtact/11\\_2/beeacroft\\_electronicmusic.html](http://cec.concordia.ca/econtact/11_2/beeacroft_electronicmusic.html) (Abgerufen am 26. November 2009).

DHOMONT, F. 'Is there a Québec sound'. *Communité électroacoustique canadienne*.

<http://cec.concordia.ca/econtact/Quebec/Dhomont.pdf> (Abgerufen am 26. November 2009).

GOBEIL, G. 'Lecture'. *ZKM Artikeln*.

[http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$6417](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$6417) (Abgerufen am 29. Dezember 2009).

KANE, B. 'L' acousmatique mythique: reconsidering the acousmatic tradition and the Pythagorean veil'. *Electroacoustic Music Studies Network International Conference*.

<http://www.ems-network.org/ems08/papers/kane.pdf> (Abgerufen am 29. Dezember 2009).

KEANE, D. 'Electroacoustic music in Canada'. *Communité électroacoustique canadienne*.

<http://cec.concordia.ca/econtact/Histories/EaMusicCanada.htm> (Abgerufen am 26. November 2009).

TERUGGI, D. 'Is Electroacoustic Music in Canada an exception or a model?'. *ZKM Artikeln*.

[http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$6420](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$6420) (Abgerufen am 29. Dezember 2009).

#### **INTERVIEW:**

TSIARTAS, A. 'Fragebogen an Gilles Gobeil'. November 2009/ *dazu*

Programmtext zu 'Le Mirroir triste' eingereicht vom Gilles Gobeil.

#### **FILM:**

Tarkovsky, A. *Der Spiegel*. Moskau: Mosfilm, 1976.

# ANHANG

- i) Fragebogen an Gilles Gobeil  
(Englisches, bzw. Französisches Original und  
davon die Deutsche Übersetzung)
- ii) Vortrag von G. Gobeil bei dem ZKM
- iii) Gilles Gobeils 'Le miroir Triste'



## Questions to Gilles Gobeil (November 2009)

1) The Canadian scene for acousmatic music has been internationally acclaimed as one of the most important, something that has been in an ongoing process since the 80's. Could you tell us about your personal artistic origins in coherence to this blossoming Canadian era?

**Au début des années 80, j'ai eu la chance de suivre un cours de Marcelle Deschênes, compositrice et alors directrice du département de musique électroacoustique de l'université de Montréal. Ce cours s'intitulait "Perception auditive" et consistait en la découverte du répertoire des oeuvres importantes de musique électroacoustique. Marcelle Deschênes avait passé trois années en France, à la fin des années soixante, et elle avait étudié au GRM de Paris. C'est dans le cadre de ce cours que j'ai été initié à ce type de musique et que j'ai eu le désir de m'y consacrer entièrement.**

ii) According to F. Dhomont, it truly exists -what musicologist also refer to as, 'the Canadian sound'. In your opinion, what are its characteristics and what makes it differ to the main European acousmatic schools i.e. to the GRM school?

**Réponse difficile. Il faut savoir qu'il y a deux grands courants de musique électroacoustique au Canada. Celui du Québec, qui est davantage influencé par l'école concrète du GRM (les québécois francophones sont d'ailleurs de descendance française) et celui des anglo-saxons. Ces derniers ont une écriture plus tournée vers le paysage sonore, avec une écriture moins dynamique, plus contemplative. Il est possible que le son canadien soit une sorte de métissage de ces deux courants.**

2) By searching in the web as well as in various musicological articles the reader often accounts the motto *cinema for the ears* applied to your music as well as to the music of some other composers of acousmatic music like F. Dhomont and others. Moreover in the program notes to your work 'Le miroir triste' you cite a scene from the un-filmed scenario for the 'Hoffmanniana' by A. Tarkovsky while you actually incorporate the word 'Mirror' (*miroir*) which the reader-listener automatically links to Tarkovsky's masterpiece '*Zerkalo*' (Mirror).

**Dans le scénario, le thème du miroir est aussi très présent (voir la note de programme). Je n'ai pas utilisé tout le scénario mais seulement quelques scènes. Je les ai identifiés dans ma note jointe.**

iii) What is the association between cinematography and your music?

### Voir le texte écrit pour le ZKM

Which figures would you acclaim as influential in your work i.e. outside the musical milieu (vide Tarkovsky)?

**Je suis surtout influencé par la littérature (Goethe, Jules Verne, H.G. Wells, Paul Valéry, Dante, Proust, etc.)**

iii) In what way did the movement of the 'expanded cinema' influence your work as well as the work of the other composers also entitled the idiom of *cinema for the ears*?

### Pas vraiment (voir le texte écrit pour le ZKM)

3) During your lecture-presentation at the Hochschule für Musik 'Carl Maria von Weber' in Dresden on June the 25<sup>th</sup>, 2009 you have stated that your music is actually 'closer to P. Schaeffer's original concepts', leaving thus a question as to which of all of his original concepts in particular you have meant. Moreover, a listener of your music would rather-in my opinion, trace that which F. Bayle described as 'Cinematic Projections of sound-images' (*images du son*). Could you please clarify the above contradiction?

**J'aime beaucoup la musique de François Bayle, mais je connais très peu sa pensée théorique. Je préfère ne pas m'avancer sur le sujet. Cependant, je me sens près de la musique concrète dans le sens où j'utilise les sons du quotidien et je les réassemble en les détachant de leurs lieux**

**d'origines. Ces sons deviennent pour moi une matière autonome, possédant forme, énergie et dynamique. Le projet compositionnel arrive par après, dans le sens où je tente de créer un univers poétique à partir de ces différentes matières.**

- 4) F. Bayle talked about 'ideas, which are contained in music' or even about 'archetypes of the hearing' associated of course with individual perception abilities.
  - i) Can somebody trace such archetypes in your music? If yes, then under which criteria do you array them? (With criteria I mean for example Bayle's processes of ordering his Archetypes etc).

**Ici encore, je ne connais pas très bien la pensée de Bayle. Par contre, je pourrais dire que je tente de « donner à voir » par le biais du sonore, ce qui entraîne forcément l'utilisation d'archétype.**

- ii) Would you associate such archetypes of perception with the phenomenon of synaesthesia? Are you synaesthetic and if yes, in what way does it influence your musical language?

**Non, je ne suis pas sujet à la synesthésie.**

- iii) In 'Le miroir triste' one notices specific sounds which function as signals for a change of state. Such signals seem to work- in the context of these states, as repetitions, or as recurrent moments. What is your opinion for the physical and metaphysical phenomenon of repetition, and how do you apply it in your piece 'Le miroir triste'? Is it also the case in your piece like Bayle once said: 'the repetition influences the perception of the listener'?

**J'utilise régulièrement la notion de signal, que l'on peut décrire comme un son que l'on doit écouter (c.f. Murray Schaeffer). Les signaux permettent de mettre aux aguets, d'avertir d'un événement qui se produira. Ils annoncent quelque chose.**

**Quant à la notion de répétition, je crois qu'elle est très utile pour donner de la cohésion à la composition. Elle aide à structurer et à donner plus de solidité à la forme.**

- 5) Do you work with spectro-morphological criteria during the selection, the processing and/ or the composing of your sounds and which?

**Pas du tout.**

- 6) According to your observations, what are the tendencies of the acousmatic music today?

**Les sons sont de plus en plus beaux et impeccables. La technologie permet d'obtenir de magnifiques textures sonores. Nous en sommes maintenant à l'étape où il faut travailler davantage sur l'écriture pour que la musique soit riche et qu'elle puisse être entendue plus d'une fois, pour que l'on puisse à chaque fois y découvrir quelque chose de différent, à l'image des grandes œuvres du passé. Il ne faut pas qu'elle s'épuise à la première écoute.**

## Übersetzung auf Deutsch:

Fragen an Gilles Gobeil:

- 1) Die kanadische Szene akusmatischer Musik zählt die letzten zwei Jahrzehnte viele wichtige und bedeutende Figuren. Könnten Sie etwas über Ihre eigene künstlerische Herkunft erzählen?

**Am Anfang der achtziger Jahre hatte ich die Gelegenheit gehabt, einen Kurs bei Marcelle Deschenes, Komponistin und Direktorin der Abteilung elektroakustischer Musik zu besuchen. Der Kurs hieß 'auditive Perception' und dabei begegnete man den wichtigen Werken elektroakustischer Musik derzeit. Marcelle Deschenes lebte drei Jahre, am Ende der sechziger Jahre in Frankreich, wo sie bei der GRM in Paris studiert hatte. Es war im Rahmen dieses Kurses, dass ich in dieser Art von Musik initiiert wurde und den Wunsch bekam mich komplett dem zu widmen.**

- iii) Nach F. Dhomont, gibt es das tatsächlich – was die Musikwissenschaften als 'den kanadischen Klang' bezeichnen. Welche sind Ihrer Meinung nach die charakteristischen Elemente dieses Klanges und was ist der Unterschied zu den hauptakusmatischen Schulen Europas?

**Schwierige Antwort. Es ist wichtig zu wissen, dass es zwei grosse Richtungen der elektroakustischer Musik in Kanada gibt. Die eine von Quebec, die von der konkreten Schule der GRM (die frankophonen aus Quebec haben eine französische Abstammung) beeinflusst sind und die andere der Anglosachsen. Die zweiten haben eine eher klangliche Schrift, die weniger dynamisch und mehr kontemplativ ist. Es ist möglich, dass der kanadische Klang eine Kombination aus beiden ist.**

- 2) Man nennt Ihre Musik sowohl auch einiger anderer kanadischer Komponisten als 'Kino für die Ohren'. Zudem zitieren Sie in Ihrem Werk 'Le miroir triste' einerseits in Ihrem Programmtext eine Szene aus dem unverfilmten Drehbuch des 'Hoffmanniana' (wiederum A. Tarkovsky als Regisseur) und andererseits in dem Titel des Stückes das Wort 'Miroir' wie der gleichnamigen Film von Tarkovsky 'Zerkalo' (Miroir).

**Das Thema vom Spiegel im Drehbuch ist auch sehr präsent (schauen Sie den Programmtext dazu an). Ich habe nicht das ganze Drehbuch verwendet sondern einige Szenen davon. Ich habe sie im Anhang eingeschrieben.**

- i) Wie verknüpft sich die Filmkunst (Kinematographie) in Ihrer Musik?

**Schauen Sie den Text für das ZKM.**

- ii) Welche z.B. aussermusikalischen Figuren würden Sie als bedeutsam für Ihre Arbeit nennen, (siehe Tarkovsky)?

**Ich bin immer von der Literatur (Goethe, Jules Verne, H.G. Wells, Paul Valéry, Dante, Proust, etc.) beeinflusst.**

- iii) Hat die Bewegung des 'Expanded Cinemas' der 70'-80' Jahren Sie beeinflusst? Wenn ja, in wie fern?

**Das stimmt nicht (Schauen Sie den Text für das ZKM).**

- 3) Sie haben bei dem Gruppenunterricht an der Hochschule für Musik 'Carl Maria von Weber' am 25. Juni 2009 in Dresden betont, dass Ihre Musik eigentlich näher zu dem ursprünglichen Konzepten von P. Schaeffer steht (musique concrète?). Könnten Sie etwas mehr darüber erläutern, denn beim Anhören Ihrer Musik, bekommt man den Eindruck eher 'Kinematischer

Projektionen von Klangbildern (*images du son*)' wie F. Bayle es formuliert hat. (Oder geht es, Ihrer Meinung nach um die selbe Richtungslinie?)

**Ich mag die Musik von F. Bayle sehr, ich kenne mich aber sehr wenig mit seinem theoretischen Denken aus. Es ist mir lieber dass, ich mich nicht in das Subjekt vertiefe. Ich fühle mich näher zu der musique concrete, in der ich die alltäglichen Klänge verwende und sie reorganisiere entfernt aus ihrem ursprünglichen Kontext. Diese Klänge werden für mich eine autome Materie, vermögen Form, Energie und Dynamizität. Das kompositorische Projekt kommt erst später an, indem ich ein poetisches Universum aus diesen verschiedenen Materien erschaffe.**

- 4) F. Bayle sprach über: 'Ideen die, in der Musik sich beinhalten' sowohl auch von 'Archetypen des Hörens' in Zusammenhang mit unterschiedlichen individuellen Wahrnehmungsinterpretationen;
- iii) Spielen Sie bewusst in Ihrer Musik mit solchen Archetypen, und wenn ja nach welchen Kriterien? Mit Kriterien meine ich solche wie z.B. Bayles bewusste Prozesse der Ordnungen in seinen Archetypen.

**Nachwievor, ich kenne mich nicht so gut mit Bayles Denken aus. Im Gegenteil, ich könnte sagen, ich tendiere durch eine Vorliebe zu dem Klang "dem sehen zu geben", in dem der Archetyp unbedingt mitverwendet ist.**

- ii) Spielen synästhetische Effekte eine Rolle in Ihrer Musik?

**Nein, ich bin kein Subjekt von Synästhesie.**

- iii) Was für eine Wirkung hat das Phänomen der Wiederholung in 'Le miroir triste'? Geht es eventuell um das baylesche Dogma 'die Wiederholung beeinflusst die Wahrnehmung' oder um etwas anderes?

**Ich verwende öfters den Begriff des Signales, das beschreiben kann, wie ein Klang gehört werden soll (siehe Murray Schaeffer). Die Signale vermeiden auf der Lauer zu sein, um zu warnen, dass etwas passieren wird. Sie kündigen etwas an.**

- 5) Spielt Spektromorphologie eine Rolle bei der Auswahl, der Bearbeitung und letztendlich bei dem zusammensetzen Ihren Klängen?

**Nein.**

- 6) Welche, sind Ihrer Meinung nach die Tendenzen der akusmatischen Musik heutzutage?

**Die Klänge werden immer schöner und einwandfreier (impeccable). Die Technologie erlaubte uns wunderschöne klangliche Texturen zu bekommen. Wir sind jetzt auf einer Stufe, wo wir mehr auf der Schrift arbeiten sollen, sodass die Musik schöner und damit mehr als ein Mal angehört wird. Sodass man jedes Mal, was anders entdecken kann, im Nachbild (wie bei) den großen Werke der Vergangenheit. Sie darf nicht weniger interessant, schwacher nach dem ersten Anhören sein.**

ii) Gilles Gobeils Vortrag bei dem ZKM:

First, I'd like to thank the curators of this wonderful event, Sabine Breitsameter and Ludger Brümmer, as well as the team of the ZKM. It was a great privilege for me to work here for more than three weeks in this splendid institution getting all the technical and organisational support I needed.

In this short lecture I will try to give a brief outline of my development as a composer and talk about what sort of ideas keep me occupied.

To begin with, I would like to recall a visionary quote by Messiaen, who recognised the vast potential of this new way to work with sound. Without any doubt, electro acoustic music is the music of tomorrow:

*« ...la musique électronique. Je crois que c'est la principale invention du XXe siècle, et c'est probablement celle qui a le plus marqué tous les compositeurs. Parce qu'il y a des compositeurs qui font de la musique électronique, comme Pierre Henry qui est spécialiste (...), mais presque tous les compositeurs ont subi l'influence de la musique électronique, même s'ils n'en font pas. »<sup>33</sup>*

My training as a musician is mainly of instrumental nature. I studied composition at the University of Montréal with Serge Garant, an excellent composer and teacher.

From him I learned a lot about form, organisation and arrangements of sound. But the one thing I'm particularly grateful for is that he quickly recognized a sensitivity for electro acoustic music in me. He had the talent to discover an affinity to sound exploration even within my instrumental scores.

Concerning this new approach of composition, I appreciated the immediacy of results when working with sonic material, an instantaneousness, which is the direct opposite to the process of creating instrumental music. This in contrast seemed to me to be much more arduous;

---

<sup>33</sup> „...electronic music. I believe that it is the most important invention of the 20th century and that it is likely to have a great impact on all composers. Because there are composers who created electronic music, such as Pierre Henry, who is an expert, (...), but nearly all composers are influenced by electronic music, whether they compose it or not.”  
From a television interview from December 10th, 1988, broadcasted by FR3, see also François Delalande in *Musiques du XXe siècle*, Actes Sud, 2003, p. 534.

involving a rather abstract way of work and organisation, meaning drafting and realising the score, searching for quite some time for a musician (or an ensemble) to interpret the piece, the mere possibility (yet not the certainty) of getting the work performed (often enough at a very uncertain quality due to expensive rehearsal time) and last but not least the disappointment that the work would only rarely be performed and heard. My professor remarked quite rightly that, in contemporary music, a premiere (a creation of a work) is quite often the last performance as well.

What fascinated me enormously about electro acoustic music is that it combines many activities in the music, including instrument making, (the creation of sounds, of tuning systems, of instruments), the interpretation (the phrasing, the quality of performance), then the actual organisation of the composition to finally getting to the end product and presenting this in concert. It was the prospect of having precise control over all parameters, from the first inspiration to the performance that led to my decision for this compositional praxis.

In my work I'm first and foremost interested in finding an expression, that is to say, to create a poetic moment or a powerful sonic evocation. I prefer suggesting emotions rather than demonstrating abstract concepts. At the same time, I feel very close to the concept of "l'écoute réduite"<sup>34</sup> as proposed by Pierre Schaeffer, meaning the ability to listen to the material while disengaging it from its parameters, which is exactly what can be found in his famous typo-morphology; in short listening to sounds abstractly and reducing them to their own plasticity. This approach of "musique concrète" fascinates me because it offers a direct relationship with the material. But, I love also to utilise anecdotal sounds, which remind the listener strongly of their source; yet I love to rearrange them in such a way that a completely different context is constructed. It's a little bit like poetry, which emerges when two words encounter each other for the first time. So, I organise the objects, the sounds in a structure, which often arises from an image.

For me, all sounds are interesting; there are no beautiful or ugly sounds. They all have a meaning, an own quality, an expressive power. I even think that one could create excellent music with very bad sounds. Here we are close to a certain sound ecology, or aesthetics of recycling...

Personally, my way of composing is often inspired by non-musical topics.

---

<sup>34</sup> « reduced listening »

The range of literature that interests me and which has inspired me to lay it out in music includes a wide range of texts and authors (such as novels, short-stories or poetry, excerpts from works by Proust, Goethe, Valéry, Dante, H.G. Wells, Verne and others).<sup>35</sup> I simply wanted to transform the impressions I felt when reading the texts into sound; to convey the poetic images evoked by the literature into the domain of music. The same applies for movies. I wrote, by the way, three works based on childhood memories of watching movies.<sup>36</sup>

I try to develop my musical ideas like a traditional musician, who, in absence of an orchestra, has to rely on his inner ear. This is a direct consequence of my training as an instrumentalist. I often produce graphic scores to guide me through the process of realisation. These mainly serve the purpose of restraining me to pursue only one direction rather than wasting energy by exploring too many threads. Nevertheless, it is more than likely that these first ideas dissolve into nothing and are not present in the final work as their purpose was only to nourish the process of creation.

In my approach, sonic impressions, evocations and the desire for expression precede the conception, they even guide it. This desire should imbue the technical barriers (the whole electro acoustic instrumentarium) to transcend into the work itself.

In a certain way I consider technology to come second. It should definitely not turn into a barrier or a danger to lose ones way. It is quite obvious that music is based on technology, that it closely associated with it, but just like the violinist who over all has a certain knowledge of instrument making yet is no professional violin maker, the composer has to beware of getting lost in the maze of technology. He should try to obtain a sound technical craftsmanship yet direct all his efforts towards the composition as such, towards the music. It will be the music and not the technology that will remain in the future After all, we are dealing with art here, not with science. By the way, when looking at our short history of electro acoustic music we have to notice that there are masterpieces from every decade, produced with different technologies, some old-fashioned and some very sophisticated.

60 years after the discovery of “musique concrète”, and all efforts to label and classify sounds (as in the famous *Traité des objets musicaux*) there is still a scientific work missing that explores the “concrète” relationship between sounds as such in an objective way. Such as their articulation, their layering, their vertical relationships, the changes in timbre and

---

<sup>35</sup> my compositions *Le Vertige Inconnu, La Ville Machine, Projet Proust, Derrière la porte la plus éloignée...*

<sup>36</sup> my compositions *Nuit Cendre, Le Contrat, Point de Passage*

duration; all in all everything that constitutes music and does not only represents an enumeration of sound materials.

I believe it is necessary to develop such tools, as music is first of all the organisation of sound in time. It is this organisation that gives a musical work its sense and its profoundness. The instrumental music has, for its own part, developed such a language and can rely on a long tradition, which throughout all of last millennium has never ceased to be transformed and modified. Electro acoustic music is only in its infancy, but I am convinced it is destined for an extremely promising future, as through it all of sound is accessible. Traditional instruments certainly are quite divers, but in its development since roughly 50 years ago (which is interestingly enough is the same moment in time when electro acoustic originated) composers of contemporary music have been striving to overcome the instrumental boundaries and invent new and partly quite surprising playing techniques to enlarge the palette of timbres.

Electro acoustic music has only naturally devoted itself to continuing this history by making it possible to carry on this quest for the unheard of and thus justly paying tribute to the century which witnessed its origination.



iii) Gilles Gobeils '**Le miroir triste**'

**Le miroir triste** (2007)

Freely adapted from a few scenes from an unshot scenario by Russian filmmaker Andrey Tarkovksy (1932-1986) entitled Hoffmanniana (1975) and picturing the tormented life of Romantic-era German writer/composer E T A Hoffmann (1776-1822). I used some music of the composers mentioned in the screenplay: Mozart - Don Giovanni; Gluck - Iphigenie in Aulide; and also Hoffmann – Undine/Dirna).

A dialogue between Donna Anna (a character from Don Juan by Mozart) and Hoffmann), taken from Hoffmanniana:

— “Have you ever had, if only in a dream, the certitude that everything was possible, that no matter what you could want, it would have to happen? — And that everything would happen if, suddenly, you were to decide to believe that your impression was real?”

— “Yes, but only in a dream.”

— “But is not the dream as real as reality?” she says, smiling. Then, noticing he is not looking at her but at her reflection in the mirror, she turns around and adds: “You should not be looking into mirrors at night.”

-----  
Here's the list of the few scenes that I used:

0'00 - Ouverture  
1'30 - the tavern  
2'43 - the fields at night, the carosse  
5'13 - distant rumors, the fall  
6'58 - the balcony of strangers  
8'26 - representation  
9'40 - Donna Anna, the conversation  
11'02 - fatality  
11'58 – the Montgolfier, the last flight  
-----

Le miroir triste (The Sad Mirror) was realized in the summer of 2007 at the studios of the Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe (Germany). It was premiered on NDecember 1st, 2007 during Akousma (4), presented by Réseaux at Monument-national's Studio Hydro-Québec in Montréal. Thanks to the Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), the Canada Council for the Arts (CAC), and the ZKM for their support.