

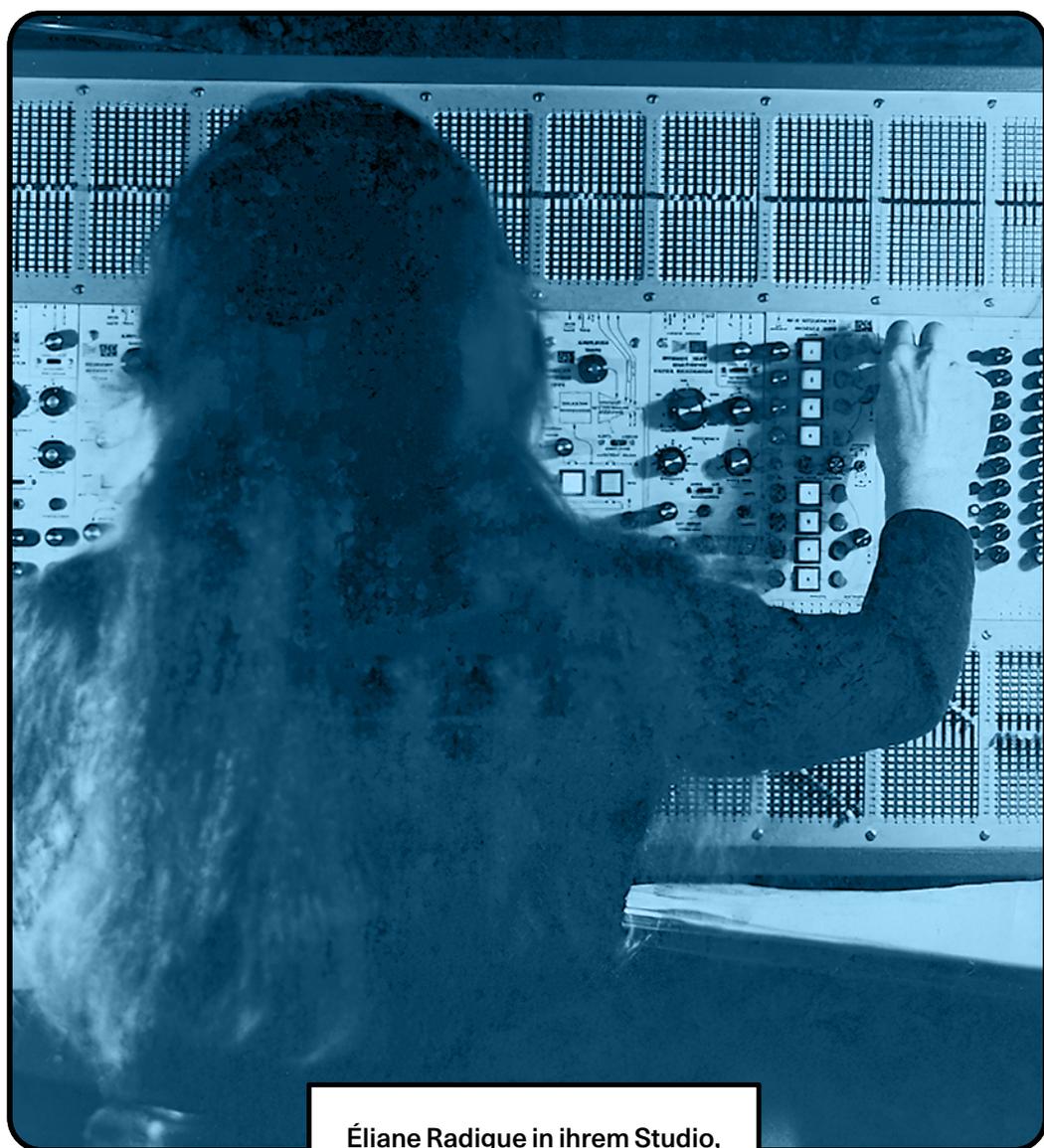
Der langsame Satz Die Musik von Éliane Radigue

JO HUTTON

Im jungen 21. Jahrhundert hat die Zahl von Aufführungen der Musik Éliane Radigues stetig zugenommen. Mittlerweile werden ihre Werke auf führenden Festivals zeitgenössischer Musik wie in London und Huddersfield im Vereinigten Königreich, dem Bergen Festival in Norwegen, der MaerzMusik in Berlin und in den USA aufgeführt. Hat sich ihr Œuvre auch in verschiedene Richtungen entwickelt, steht in dessen Zentrum immer noch der Anspruch, die Möglichkeiten übereinandergelagerter langer Töne auszuloten. Deshalb ist auch die wachsende Hörerschaft von Radigues Musik und ihre wissenschaftliche Aufarbeitung dazu geneigt, ihr einen Platz als Vorreiterin eines neuen Kanons elektroakustischer, elektronischer und experimenteller Musik einzuräumen.

Kanonisierte Musik wird vielfach aufgeführt, beschrieben, diskutiert, kritisiert und analysiert. Sie wurde bereits auf ihre Bedeutung innerhalb einer Disziplin – als Einhaltung der Normen eines Genres – und auf ihre

Originalität – als Abweichung von diesen Normen – sowie auf ihre Komplexität und Reichweite hin überprüft. Radigue gehört mittlerweile zu den wenigen Künstlerinnen, denen es gelingt, die immer noch bestehenden geschlechtsspezifischen Vorurteile bei der Festlegung eines musikalischen Kanons zu überwinden. Seit den 1980er Jahren bezieht die Kanonisierung musikalischer Genres neue Mittel zur Erforschung und Eingliederung zeitgenössischen Musikschaffens in das Musikleben ein, um so neue kompositorische Gestaltungsmittel, Technologien und Disziplinen einzubeziehen. Dieser Artikel situiert Radigues kompositorischen Ansatz und ihre mittlerweile etwa 75-jährige künstlerische Entwicklung in der größeren Geschichte elektroakustischer und elektronischer Musik, zeigt ihre Reaktionen auf allgemeine Tendenzen und widmet sich der Frage, wie Radigues Kompositionen für akustische Instrumente weiterhin diesem Kanon elektroakustischer Musik zugeordnet werden können.



Éliane Radigue in ihrem Studio,
ca. 1972

Seit ihren frühen Jahren als Klavier- und Harfenstudentin ist Radigue von langsamen Sätzen der klassischen Musik fasziniert, vom »Adagio«, wie sie mir gegenüber in einem Gespräch erklärt.¹ Diese Faszination hat ihre einzigartige Praxis der Entwicklung rhythmischer und melodischer Effekte durch die Übereinanderlagerung von langgezogenen Tönen wie kaum sonst etwas beeinflusst. Diese Anlagerung ist seit ihrer Zeit als Assistentin von Pierre Schaeffer Mitte der 1950er Jahre und als Assistentin von Pierre Henry Ende der 1960er Jahre eine beständige Begleiterin ihrer kompositorischen Praxis, die bei der *musique concrète* des Studio d'Essai

von den Reglern ihres ARP-Synthesizers zur Beeinflussung der Resonanz und der Hüllkurve. Alle diese Arbeitsschritte unterstreichen ihren ganz eigenen Gestaltungsansatz, der auf frei sich bewegende Linien ineinander verschränkter Klänge abzielt – ganz anders als beispielsweise die Schaeffer'schen Klangobjekte, die so typisch für die *musique concrète* gewesen sind.

Im Jahr 1950 heiratete Radigue den französischen Bildhauer Arman, mit dem sie drei Kinder hat und der sie nach Nizza begleitete. Während sie sich äußerlich auf die Erziehung ihrer Kinder fokussierte, bildeten sich in ihrem Kopf längst neue Ideen für neue Werke.

Je mehr man ihm zuhört, desto eher entfaltet
der Ton sein eigenes klangliches Material in Beziehung
zu den anderen ausgedehnten Tönen

ihren Ausgang nahm und sich dann zur Feedbackmusik aus Henrys Apsome-Studio weiterentwickelte. Radigue begann dann 1971 elektronische Musik mit dem ARP-Synthesizer zu komponieren, bevor sie sich im Jahr 2000 auch erstmals Stücken für akustische Instrumente zuwandte.

Ihr Interesse an langsamer Musik äußert sich in einem Hörprozess, der sich eher im Auseinanderziehen und Überdehnen einzelner Töne als elastische Elemente spiegelt, als dass Radigue den so entstandenen Klängen bloß »zu-hört«. Je mehr man ihnen zuhört, desto eher entfaltet der Ton sein eigenes klangliches Material in Beziehung zu den anderen ausgedehnten Tönen, die um ihn herum angeordnet worden sind. So entstehen hörbare Rhythmen zwischen einzelnen Tönen, deren Frequenzbereich nah beieinanderliegt: ein Rhythmus so präzise wie ein Metronom und doch durch die Übereinanderlagerung konstant sich bis zur Polyrythmik verändernd. Hohe harmonische Teiltöne werden zu melodischen Phrasen, die Radigue feinsinnig aus dem Feedback herausfiltert, unterstützt

Wieder und wieder hat Radigue erzählt, wie sie zu dieser Zeit den Flugzeugen vom nahe gelegenen Flughafen in Nizza lauschte. Sie genoss das langsame Decrescendo der Triebwerke und tauchte hörend in den Reichtum der Teiltöne ein, die sich beim Überflug der Maschinen veränderten. Zur selben besuchte sie das Konservatorium in Nizza, studierte dort weiter Harfe und Musiktheorie, während sie in ihrer Freizeit Umweltgeräusche mit einem Stellavox-Magnetbandgerät aufnahm. Als sie eines Tages Schaeffers bahnbrechende *Étude aux chemins de fer* im Radio hörte, war es um sie geschehen: Sie hatte die Musik gefunden, die sie auch selbst machen wollte. Als ihre junge Familie kurz darauf zurück nach Paris zog, wurde sie dort 1955 Mitarbeiterin in Schaeffers Studio d'Essai.

Radigue arbeitete drei Jahre lang an der Seite von Schaeffer und Henry, lernte Tonbänder zu schneiden, zu spleißen und zu manipulieren, erforschte die *musique concrète*, wobei sie sich besonders für die Auswirkungen von verlangsamten Bandgeschwindigkeiten interessierte. Letztendlich wurde ihr die *musique*

concrète doch keine künstlerische Heimat. Die geräuschbehafteten Alltagsklänge, die in der musique concrète verwendet werden, waren ihr zu ›unordentlich‹, das allgegenwärtige Hintergrundrauschen der Magnetbänder entsprach nicht ihrem musikalischen Empfinden. Sie suchte nach den reineren Klängen elektronischer Synthesizer und widmete sich schließlich auch akustischen Instrumenten.

Radigue fasste 1958 den Entschluss, sich vor allem auf die Erziehung ihrer Kinder zu konzentrieren und wandte sich vom Komponieren ab. In den 1960er Jahren, als der Ruf ihres Ehemanns Arman wuchs, hielt die Familie sich mehrmals für längere Zeit in New York auf, wo Radigue in die zeitgenössische Kunstszene eintauchte. Als junge Frau bewegte sie sich in einem Kreis, zu dem Komponist:innen wie John Cage, Philip Glass, Pauline Oliveros, Steve Reich, Laurie Spiegel sowie James Tenney gehörten, den Radigue als einen frühen Mentor bezeichnet. Obwohl sie zu dieser Zeit noch nicht selbst auftrat, hinterließ sie eindeutig Spuren in diesem Zirkel und knüpfte Beziehungen zu führenden zeitgenössischen Komponist:innen. Darüber hinaus besuchte Radigue regelmäßig das berühmte New Yorker Kitchen, wo sie später, im Jahr 1974, zwei ihrer frühesten Werke für den ARP-Synthesizer aufführte: *Biogénésis* und *Transamorement-Transmortem*. Eines ihrer frühesten Stücke aus dieser Periode ist *Chess Game* von 1964, inspiriert von einer Schachpartie zwischen Arman und Marchel Duchamp, die sie beobachtete und deren körperlich-sichtbare minimale Aktivität im Gegensatz zur äußerst dynamischen inneren geistigen Aktivität steht. Auch deshalb ist das Schachspiel eine nützliche Metapher für das Verständnis von Radigues Musik, die beim ersten oder oberflächlichen Hinhören minimal bewegt erscheint – als ob rhythmisch, harmonisch oder melodisch so gut wie nichts passiert –, doch je mehr man in diese einfache musikalische Landschaft hineinhört, desto mehr wird man sich ihrer intensiven klanglichen Aktivität bewusst.

Feedback-Arbeiten

Als Radigue 1967 aus New York nach Paris zurückkehrte, hatte Pierre Henry bereits seine Apsome-Studios (Applications de procédés sonores en musique electroacoustique) gegründet. Dort wurde Radigue als seine Assistentin angestellt. Er gab ihr zwei Tolana-Magnetbandmaschinen, um an seiner *Apocalypse de Jean* zu arbeiten, sowie die nötige Grundausstattung, um sich ihr eigenes Heimstudio in der französischen Hauptstadt einzurichten. Dies sollte bis 2006 ihr Studio bleiben: ein kleiner Raum, der nur aus dem ARP-Synthesizer und ein paar Tonbandmaschinen bestand.

In den 1960er Jahren erforschte Henry Techniken für die Verwendung der Larsen-Rückkopplung zur Erzeugung und Steuerung von Tönen. Eine solche akustische Rückkopplung entsteht, wenn die Ein- und Ausgangsfrequenzen eines elektronischen Systems identisch sind. Eine geringfügige Verzögerung zwischen den Signalen führt zu einer Veränderung des Klangs durch die zyklische Erhöhung des Pegels bestimmter Teiltöne. Die feinfühligste Bewegung eines Mikrofons in die Richtung eines Lautsprechers, über ihn hinweg und sich wieder von ihm entfernend, während er gleichzeitig denselben Ton ausstrahlt, den das umherwandernde Mikrofon – in einer Audioschleife, die sich selbst zurückkoppelt – aufnimmt, war für Radigue äußerst interessant. Sie verglich damals diesen inspirierenden Vorgang damit, dass man ›musikalische Fäden aus der Luft zieht‹. Das erste kompositorische Ergebnis dieser Periode waren die *Feedback Works*, die Radigue zwischen 1968 und 1970 entwickelte.

Gleichzeitig ersann sie auch eine eigene Terminologie, um den klanglichen Details gerecht zu werden, die mithilfe der Arbeit am Larsen-Feedback möglich wurden. Dazu gehören Begriffe wie ›Larsen Poubelle‹ (der Larsen-Eimer), bei dem die Rückkopplung in Verzerrung umschlägt, oder ›Larsen Souffle‹

(der Larsen-Atem), den sie in *Usral* (1969) und *Labyrinthus* (1970) verwendete und bei dem eine Rückkopplungsschleife mit dem Klang des Tonbandrauschens aufgenommen wird.² Radigue stellte fest, dass dieser hochfrequente Klang sehr empfindlich auf Rückkopplungen reagiert und im Frequenzspektrum schnell in Richtung Unhörbarkeit ansteigt. Diese Ultraschalltöne nahm sie damals erneut auf, verlangsamte dann das Band, um die Frequenzen zu senken und wiederholte diesen Schritt mehrmals. Noch eine weitere Rückkopplungstechnik aus Radigues

Alvin Luciers *I am Sitting in a Room* (1969) darauf, dass der Vortrag eines Texts in einer Endlosschleife wiedergegeben und neu aufgenommen wird. Die Qualität der Sprache löst sich so allmählich in abstrakte musikalische Klänge auf, da bestimmte Frequenzen bei jeder Reiteration als Reaktion auf die Akustik des Raums verstärkt oder abgeschwächt werden.

In dieser Zeit begann Radigue ebenfalls damit, die kreative Verräumlichung von Klängen zu erforschen und sie steuerte den Klang und die Musik für eine Reihe von räum-

Radigues De-Synchronisierung ermöglichte es der Musik, sich über den langen Zeitraum einer Ausstellung von manchmal gar mehreren Tagen kontinuierlich weiterzuentwickeln.

Instrumentarium sind die ›Godlars‹. Dafür arrangierte sie eine Reihe von Tongefäßen zwischen einem Mikrofon und einem Lautsprecher, die jeweils unterschiedliche Wasserstände hatten und so den Feedback-Ton verändern, während er sich über die Behälternisse bewegt.

In den 1960er Jahren war Radigue Teil einer ganzen Bewegung, die mit Audio-Feedbacks experimentierte. Das Theatre of Eternal Music, 1962 von La Monte Young mit John Cage, Terry Riley und Marian Zazeela gegründet, erforschte langanhaltende Rückkopplungstöne, die in engen Frequenzabständen übereinander geschichtet wurden, um so Schwebungsphänomene zu erzeugen. Steve Reichs *Pendulum Music* von 1968 wiederum wurde mit drei aufgehängten Mikrofonen aufgeführt, die an einer Reihe von Lautsprechern vorbeischwangen, um so Feedback-Töne zu erzeugen. Pauline Oliveros zeichnete in *The Bath* (1966) die Bewegung der Füße von Tänzern auf einer Bühne auf und spielte diese gleichzeitig in einer Rückkopplungsschleife zurück. Ähnlich wie *The Bath* und Radigues *Opus 17* (1970) ein natürliches akustisches Phänomen untersuchen, basiert

lich interessanten Installationen in Kunstausstellungen bei. Sie nannte diese Installationen ihre »Musique sans fin«-Reihe. »Endlos«, weil dabei zwei oder mehrere lange Tonbandschleifen unterschiedlicher Dauer im Abstand von mehreren Sekunden in Bewegung gesetzt wurden. Dieser langsamen De-Synchronisierung zwischen den Bandmaschinen hatte sich 1966 bereits Steve Reich in seinen beiden Stücken *It's Gonna Rain* und *Come Out* gewidmet. Radigues De-Synchronisierung ermöglichte es der Musik, sich über den langen Zeitraum einer Ausstellung von manchmal gar mehreren Tagen kontinuierlich weiterzuentwickeln. In den zwei Jahren zwischen 1968 und 1970 komponierte Radigue neun solcher nicht enden wollender Stücke, die auf Feedback-Techniken basieren. Im Gespräch mit mir erklärt Radigue, dass sie sich zu dieser Zeit nicht als Komponistin von Musik verstand, sondern es vorzog, ihre Werke als propositions du son (als Klangvorschläge) zu beschreiben.

Der Titel von *Usral* aus dem Jahr 1969 referiert auf die ultra-sons ralis, Ultraschallklänge, die Radigue an der Bandmaschine so stark verlangsamte, dass die eigentlich

übermenschlichen Klänge wieder hörbar wurden. Dieses Stück entstand als Kommission zur Begleitung einer kinetischen Skulptur von Marc Halpern, die 1970 für einen Monat im Pariser Salon des Artistes ausgestellt wurde. Drei Bänder mit den Dauern 9:28, 9:33 und 9:35 Minuten wurden gleichzeitig von einem Philips CR10 Kassettenspieler wiedergegeben, dessen neuartiges Design es ermöglichte, Bänder kontinuierlich zu wiederholen. *OMNHT* (1970) wiederum wurde von der Künstlerin Tania Mouraud beauftragt, um ihre Ausstellung *One More Night* in der Pariser Galerie Rive Droite zu begleiten. Es bestand aus drei langen Bandschleifen verschiedener Längen, die asynchron Feedback-Aufnahmen abspielten und zusätzlich auch noch eigene Titel trugen: »One« (19:20 Minuten), »More« (27:55 Minuten) und »Nacht« (31 Minuten).

Darüber hinaus entwarf Radigue in dieser Periode auch interaktive Installationen. $\Sigma=A=B=A+B$ (1969) wurde vom Como Festival in Italien in Auftrag gegeben. Hier konnte das Publikum zwei Plattenteller bedienen, auf denen jeweils ein Tonträger mit Radigues Komposition bereitlag. Es war möglich, die Nadel auf eine beliebige Stelle auf der Platte abzustellen, bloß eine der beiden Platten oder beide zusammen zu spielen. *Vice Versa Etc* (1970) wiederum übertrug diese Idee auf Tonbandgeräte, bei denen die Besucher:innen auch die Geschwindigkeit und Richtung des laufenden Bands beeinflussten konnten. Obwohl Radigue diese präkomponierten Stücke in ihrem Studio produzierte, ermöglicht die Publikumpartizipation eine endlose Fortdauer der Komposition. Radigue komponiert dann 1970 *Labyrinthus*, zu dieser Zeit auf Grund der Verräumlichung des Klangs ihr technologisch herausforderndstes Werk, kommissioniert für die Expo-Weltausstellung im japanischen Osaka. Radigue gestaltete hier einen labyrinthischen Pfad, gesäumt mit Lautsprechern, die im Voraus aufgenommene Feedback-Schleifen wiedergeben. Jedes Hörerlebnis wird so einzigartig, weil es von der

Gehgeschwindigkeit und genauen Position jedes Publikumsmitglieds abhängt. Auf die Expo gelangt es schließlich in einer reduzierten Variante als Performance-Stück namens *Stress Osaka*, gelingt es den Veranstaltern doch nicht mehr, Radigues Installation pünktlich aufzubauen. Erst 2015 sollte das ursprüngliche Konzept im US-amerikanischen Mills College in Oakland, Kalifornien, nachgebaut werden.

All dies sind Radigues früheste öffentlich aufgeführte Kompositionen, die ihre Experimentierfreudigkeit und Herangehensweise an Klangphysik zeigen. In den 1960er Jahren ist ihr Werk geprägt von der Zusammenarbeit mit Schaeffer und Henry, ihrer Untersuchung von Techniken wie der Rückkopplung, der De-Synchronisierung und Manipulation von Bändern und der Arbeit mit mehreren Lautsprechern, sowie vom Einfluss anderer Künstler:innen und Musiker:innen im Milieu der zeitgenössischen New Yorker Szene.

Radigues Fokus auf die spektrale und räumliche Wechselwirkung lang ausgehaltener Töne ist zugleich verbunden mit der minutiösen Manipulation der Bedienelemente im Studio verbunden. Feinfühlig haptische Operationen steuern die Rückkopplungen, während äußerst sensible Mikrofonbewegungen erforderlich sind, um diese Feedback-Töne überhaupt erst zu erzeugen und zu kontrollieren. Diese virtuosen Fingerspitzenmanöver an den Reglern und Knöpfen des Tonbands deuten bereits auf Radigues spätere Verwendung des ARP-Synthesizers hin – auch wenn sie dort die Potentiometer mit viel langsameren, stockenden Bewegungen bedient. Derselbe Ansatz findet sich später auch in ihrer Arbeit mit akustischen Musiker:innen, wo das Aushalten der außergewöhnlich langen Töne in Radigues Kompositionen den Streichern und Holzbläsern ein Hochmaß an Konzentration und technischem Können abverlangt. Im weiteren Verlauf der 1960er und frühen 1970er Jahre aber, erklärt sie mir gegenüber, frustrierte sie zunehmend die Unberechenbarkeit akustischer

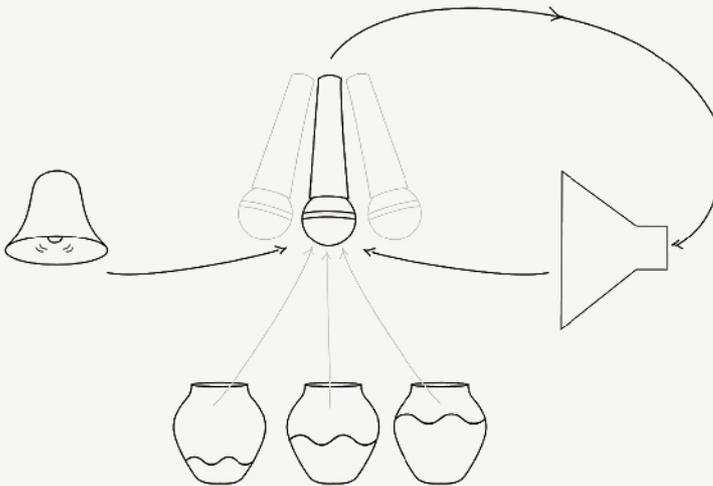
Rückkopplungen. Die Arbeit mit dem Feedback des Tonbands erforderte an den Bedienelementen der Maschinen eine Gratwanderung zwischen Ein- und Ausgang, um so den verschwindend kleinen Punkt zwischen musikalischen Tönen und explosiven Verzerrungen abnehmen zu können. So wurde Radigue des Tonbandrauschens überdrüssig und begann, ihre Aufmerksamkeit auf den rein elektronischen Klang von Synthesizern zu lenken.

Arbeiten mit dem ARP-Synthesizer

Radigue ging 1970 für eine Künstlerresidenz wieder nach New York, wo sie im elektronischen Musikstudio von Morton Subotnik arbeitete. Dort machte sie in der Arbeit mit

dem Buchla-Synthesizer ähnlich frustrierende Erfahrungen und verglich den Umgang mit seinen Patchkabeln mit dem Verzehr von Spaghetti. Ihr erstes rein elektronisches Stück heißt *Chry-ptus* und wurde 1971 realisiert, indem Material aus dem Buchla-Synthesizer auf zwei langen Tonbändern aufgenommen wurde, die entweder gleichzeitig oder mit einer Minute Verzögerung abgespielt werden können. Auch in dieser Phase zeigt sich ihr generelles Interesse an langsam sich entwickelnden Kompositionen – nur ist das Augenmerk abgerückt von den pulsierenden Rhythmen zwischen Tönen mit enger Frequenz, da die anhaltenden Synthesizertöne eine viel solidere Grundlage bieten, mit der die Stimmung der hinzutretenden Töne verändert werden kann, um solche Schläge zu erzeugen.

Kurz bevor Radigue 1971 nach Paris zurückkehrt, kauft sie einen ARP-Synthesizer. Das Modell ARP 2500 ist ein analoger,



Für die Godlars-Rückkopplung wird ein Mikrofon über Wassergefäße mit unterschiedlicher Füllhöhe angebracht, die den Feedback-Ton entsprechend verändern

monophoner, modularer und spannungsgesteuerter Synthesizer, ein Netzwerk aus verschiedenen Modulen zur Erzeugung, Manipulation und Verarbeitung elektronischer Klänge. Der Synthesizer war zu dieser Zeit im Vergleich zu den älteren Modellen von Moog und Buchla für die Stabilität seiner Stimmung bekannt, auch wenn man ihn im Nachhinein seit Einführung der Digitaltech-

Pin-Matrix sofort erkennen kann, wo die verschiedenen Moduleingänge und -ausgänge miteinander verbunden sind, was dann auch mehr Freiheit bei der Arbeit mit den Reglern für die einzelnen Funktionen lässt: »Das war im Vergleich ein Traum«, schwärmt sie.

Von zentraler Bedeutung für Radigues Praxis sollte die Qualität des Ringmodulators und der Filter des ARP werden, wie sich

Die meisten Stücke mit dem ARP führte Radigue selbst auf, verbarg sich dann aber vor den Zuschauer:innen.

nik vielleicht nicht mehr als derart klangstabil bezeichnen würde. Dennoch: In den 1970er Jahren war sein Ruf so gut, dass auch Pop- und Rockbands den ARP als elektronisches Keyboard einsetzten oder er Eingang in die Filmmusik zu Steven Spielbergs *Unheimliche Begegnung der dritten Art* (1977) fand. Radigue wiederum verwendete ihn auf ihre ganz eigene Art und ließ die Klaviatur des ARP-Synthesizer kurzerhand in den USA zurück, als sie nach Paris zurückkehrte.

Mit seinem System einer Zehn-Punkt-Pinmatrix ohne Patchkabel war der ARP wie gemacht für die langen Werke, die Radigue mit ihm entwickeln sollte *Ψ 847* für das Bourges International Festival von 1973 und *Adnos I* (1974) erreichten beide Aufführungsdauern von 80 Minuten. Dabei diente die Position der farbigen Pins und Schieberegler unmittelbar unter den Steuermodulen, mit denen Radigue die Patchkabel ersetzte, als eine Art Partitur, die eine genaue visuelle Anleitung für die Verlegung der Module bot. Diese Übersichtlichkeit ihrer Arbeitsfläche war Radigue besonders wichtig. Die langwierige und intensive Arbeit wäre auf einer Oberfläche unmöglich gewesen, die mit verwickelten Patchkabeln übersät ist und deren Knistern bei Kontakt störend sein musste. Radigue berichtete mir, dass man durch die

dies besonders im unverwechselbaren Klingeln von »Kyema« aus der Reihe *Trilogie de la Mort* niederschlägt. Radigue nahm hier ihre Arbeit mit dem ARP-Synthesizer auf Bandmaschinen auf, nutzte ihn aber auch zum Abmischen.

Die meisten Stücke mit dem ARP führte Radigue selbst auf, verbarg sich dann aber vor den Zuschauer:innen. Sie wollte, dass sich ihr Publikum so direkt und rein wie möglich ohne visuelle Ablenkung auf den Klang einlässt. Während des Soundchecks brachte sie viel Zeit damit, das Auditorium zu durchschreiten, um sicherzustellen, dass jede Zuhörer:in von jeder Position eine optimale Erfahrung des Klangs machen konnte, der gleichmäßig in den Raum gespielt wurde. Sie erklärte mir, dass sie immer mindestens vier kreuzweise angeordnete Lautsprecher verwendete, um die Direktbeschallung einzelner Publikumsmitglieder zu minimieren. Bei einigen Gelegenheiten wurden die Lautsprecher sogar gegen die Wände des Konzertsaals gerichtet, um die Richtung des Schalls zu variieren.

In den 1970er Jahren entwickelte Radigue ein großes Interesse am Buddhismus und entwickelte eine lebenslange Hingabe an seine Lehren. Sie betrachtet ihre buddhistische Spiritualität zwar als getrennt von ihrer

musikalischen Praxis, dennoch drückt sie sich in vielen Werktiteln der ARP-Stücke aus. So sind *Les chants de Milarepa* (1983) vom gleichnamigen tibetischen Dichter Milarepa aus dem 11. Jahrhundert inspiriert und enthalten Gesänge von Rinpoche Lama Kunga sowie Aufnahmen der Stimme von Robert Ashley, die Radigue in New York machte.³

Laetitia Sonami und *The Lappetites*, einer experimentellen Klangformation, die vom Soundkünstlerin Kaffe Matthews gegründet wurde.

Tatsächlich hat Radigue schon früher manchmal akustische Instrumente in ihre Arbeiten mit aufgenommen, wenn sie eng mit einzelnen Musiker:innen zusammenarbeitete: So sind mit Gérard Frémy 1972 *Geelriandre*

Ihre Experimente mit diesen Technologien hatten ihren Ausgangspunkt einmal in der Hoffnung, solche Musik für klassisch ausgebildete Musiker:innen zu schreiben – ein Ziel, das Radigue erst 2004 erreichte, als sie begann, für akustische Instrumente zu komponieren.

Die bereits erwähnte Reihe der *Trilogie de la Mort* wiederum beruht auf dem tibetischen Totenbuch. So spiegelt die beruhigende Wirkung von Radigues Musik und ihre scheinbare Ausdehnung der Stille, die Dynamik der unzähligen kleinen Veränderungen über einen langen Zeitraum in vielerlei Hinsicht den meditativen Klang des Gesangs in der buddhistischen Meditation wider.

Akustische Arbeiten

Radigue sagte mir, dass sie Technologie »hasst« und meint damit das Studio-Equipment zur Erschaffung von elektronischer Musik. Das ist schwer vorstellbar bei einer Komponistin, die sich 30 Jahre lang dem ARP-Synthesizer verschrieben hat und ihn dabei auch noch so eigenartig verwendete. Mir versicherte sie, dass sie schon immer mit akustischen Musiker:innen zusammenarbeiten wollte, aber in den 1970er Jahren niemanden fand, der ihre Musik spielen wollte – oder konnte. Dies änderte sich in den frühen 2000er Jahren. Sie komponierte *Elemental II* in Zusammenarbeit mit dem E-Bassspieler Kasper Toeplitz, der das Werk 2004 in Paris uraufführte. Darüber hinaus kollaborierte sie für *Elemental II* mit

für ARP und Klavier und 1974 *Schlinen* für ARP und Ondes Martenot entstanden. Seitdem hat sie eine Methode der Zusammenarbeit mit Musiker:innen entwickelt, bei der sie ein visuelles Bild entwirft, auf das sich die Beteiligten konzentrieren sollen, um einen einzelnen, lang anhaltenden Ton auf ihrem Instrument zu erzeugen. Es handelt sich um einen Kompositionsprozess, der affektiv und offen ist, aber eine intensive und anhaltende Konzentration auf die Besonderheiten des Bildes erfordert, um eine Klangwelt zu erzeugen, die in ihrer Langsamkeit und Einfachheit technisch sehr anspruchsvoll und komplex ist. Dadurch wird die komplizierte Beziehung der ausführenden Musiker:innen zu ihrem Instrument und ihre Ausdauer offenbart, die erforderlich ist, um die langen Töne bei gleichmäßiger Stimmung zu halten.

Die Geigerin Angharad Davies hat bereits einige Werke aus Radigues Reihe *Occam* aufgeführt, unter anderem 2017 bei einem Konzert in der Großen Masson-Höhle im englischen Derbyshire. Eine einzelne Note auf der Violine auszuhalten, ohne dass der Bogenwechsel hörbar wird, ist über lange Zeiträume hinweg äußerst schwierig. Die Harfenistin Rhodri Davies, mit der Radigue 2011 zusammenarbeitete, löste dieses Problem, indem sie zwei

Bögen gleichzeitig in gegenläufiger Bewegung verwendete. Der Cellist Charles Curtis arbeitete 2005 als Solist an *Naldjorlak I*, einem Stück, das vom akustischen Effekt des Wolf-Intervalls ausgeht, der am Instrument zu Tonverdopplungen und rhythmischen Schwingungen führt. Für das nächste Stück der Reihe, *Naldjorlak II*, kollaborierte Radigue mit der Klarinetistin Carol Robinson, die erklärt, dass Holzblasinstrumente zwar durch Zirkularatmung Töne viel länger aushalten können, Radigues Anforderungen aber immer wieder einen sehr schnellen und langen Atemzug notwendig machen, der dem Stück seinen Rhythmus verleiht.



Occam Delta XX, eine Partitur
von Éliane Radigue mit Rhodri Davies (Harfe),
Julia Eckhardt (Bratsche), Aura Satz (Film)

Radigues Leidenschaft für langsam sich bewegend Musik hat sie durch eine Reihe künstlerischer Schaffensperioden neuer technologischer Entdeckungen geführt und so zu der Entwicklung eigenständiger ästhetischer Ansichten beigetragen, die auf der Wechselwirkung zwischen lang ausgehaltenen Tönen beruht. Zwar ist sie nicht an Audiotechnologie per se interessiert, folgt aber letztlich in ihrem Kompositionsprozess und ihrer Tätigkeit als Interpretin doch ihrem Interesse an der Tonphysik und Akustik. Dabei hat sie sich im Verlauf ihrer kreativen Biografie der *musique concrète*, der Arbeit mit Tonbändern, akustischem Feedback und des ARP-Synthesizers bedient. Ihre Experimente mit diesen Technologien hatten ihren Ausgangspunkt einmal in der Hoffnung, solche Musik für klassisch ausgebildete Musiker:innen zu schreiben – ein Ziel, das Radigue erst 2004 erreichte, als sie begann, für akustische Instrumente zu komponieren.

Radigue war Teil einer Gruppe von Komponist:innen, die mit auditiven Prozessen, Phänomenen und Installationen seit den 1960er- und 1970er Jahren experimentierte. Als weibliche Komponistin blieb sie – leider wenig überraschend – im 20. Jahrhundert marginalisiert, auch wenn man ihre Werke häufig aufführte und deren Bedeutung anerkannte. Obwohl Radigue in direktem Kontakt mit den GRM-Studios in Paris stand, mit dem Bourges International Festival of Electroacoustic Music und in der zeitgenössischen New Yorker Kunst- und Musikszene bekannt war, wurde sie erst Anfang der 2000er Jahre bekannt, als sie begann, Musik für akustische Instrumente zu komponieren. Heute wird ihr Werk zunehmend als Teil des Kanons zeitgenössischer Musik etabliert. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker

Jo Hutton ist Autorin, Wissenschaftlerin und Sounddesignerin für elektroakustische Musik mit einem Hintergrund als BBC-Sound-/Musikrekorderin.

1 Jo Hutton, Gespräch mit Éliane Radigue am 17. März 2016

2 Emmanuel Holterbach & Éliane Radigue, *Feedback Works 1969–1970*, LP Liner Notes, S. 21

3 Vgl. Julia Eckhardt, *Éliane Radigue. Intermediary Spaces*, Brüssel 2019, S. 182