

(Meistens reden Christian und Francis von den „sons“ - das kann im Deutschen sowohl Töne wie Klänge wie Geräusche heißen, bruit kann Geräusch und Lärm heißen. Ich habe jetzt durchgängig mit Ton übersetzt, würde aber das im Zweifelsfall im Kontext noch mal verändern...)

0.00

U: Glaubst du, daß die Schönheit in den Tönen ist, oder ist die Schönheit eine Erfindung der Komponisten?

D: Was denkst du darüber, über die Weise, in der wir arbeiten. Existiert die Schönheit schon in den Tönen, ist sie in den Tönen enthalten, oder sind es wir, die sie hineinlegen. Das ist eine schwere Frage.

C: Ich denke, das wir das sind. Das ist ein Konzept von Schönheit, das in der Natur nicht existiert... Das hängt von der Auswahl ab...

D: Ich glaube, daß der Ton wunderbare Sachen enthält, und beim Hören, denn was wir machen, ist das Hören, wir kommen dahin, etwas herauszuziehen, zu entdecken, auszuwählen die Erscheinungen, die uns schön erscheinen.

1.2

C: Das ist wie die Landschaft, zum Beispiel. Da ist es der Blick. Bei den Tönen ist es das Hören, das das macht. Das ist das Hören, das ist ein Mensch, der zuhört, der festlegt, das ist schön, das ist nicht schön,

...

D: Ich glaube in der Tat, daß die Akousmatik in erste Linie das Hören ist, und ich glaube, daß das ein relativ selektives Hören ist. D.h. man hört dem Ton zu, mit den Absichten, die wir persönlich haben, man sucht, und es ist immer eine Absicht dahinter, und es ist wahr, daß in dem, was wir machen, ist immer die Idee von etwas, eine Sicht auf etwas enthalten. Und wenn wir einem Ton zuhören, glaube ich, daß der Ton die Schönheiten enthält, und daß wir sie entdecken kraft unseres Zuhörens. Und daß wir dann versuchen, abzuwägen abzuschätzen, zu verstärken zu transformieren, etc.. Das ist immer ein Gemisch aus beiden.

2.2

C: Aber diese Schönheit das sind keine Zeichen, wie sagt man keine Signifikanten, die man sucht.

D: Ah, das ist gut möglich.

(Wirft Stein)

C: Oh, nicht schlecht. Jetzt bin ich dran...

(daneben)

oh...

D: Ah...

C: Das fiel sehr kurz aus... (lachen)

D: Ja, das ist es, aber schau mal, das ist halt so... Wenn du willst, du siehst, diese Wellen des Wassers, und so weiter, das gibt uns Bilder zum Sehen, aber das gibt uns deformierte Bilder. Die Anamorphosen,

...

C: Anamorphosen, das ist es...

D: Und das erleben wir auch mit den Tönen, mit bestimmten Tönen, die können wir natürlich anschauen, ganz genauso wie wir sie gehört haben, aber wir können sie auch transformieren mit Modifikationen, wo das Bild sich ändert, wo es eine Deformation des Tones gibt, eine Deformation, die wir interessant finden.

3.1

C: Und die wir hinterher auswählen, um sie eventuell zu verwenden oder nicht.

D: Das ist wahr. Aber die Schwierigkeit ist erfolgreich zu sein - ah...

C: Das ist sehr schön, das ...

D: Super...

C: Ich werde es mal mit einem runden Stein versuchen... Und werde es noch mal versuchen... Unentschlossen...

D: Du hast runde genommen...

C: Das macht schöne runde Wellen...

3.6

D: Ich meine, ich glaube, daß der Ton ist zugleich sehr schön, wenn man es zu hören weiß, und ...

C: Das ist es genau, daß man zu hören versteht. Es ist derjenige, der zuhört. Weil, heutzutage, und außerdem ist unser Begriff von Schönheit so total verschieden zum Beispiel vom 18. Jahrhundert, zum Beispiel. Deswegen habe ich mir die Frage gestellt, ist die Schönheit etwas, das von außen zu uns übertragen wird, oder sind es

wir, die versuchen sie zu sehen. Sogar wenn wir über diese Ideale nachdenkt.

4.2

D: Ja, aber die Idee der Schönheit ist nicht eine Sache, ich möchte sagen, das ist sehr zufällig, wie du gesagt hast, im 18. Jahrhundert hatte man andere Begriffe davon, und übrigens für viele Leute heute ist das auch nicht schön, sie halten es für Lärm, das ist furchtbar, das ist nicht harmonisch, und so weiter. Warum finden wir das schön, warum verführt das unser Zuhören. Ich weiß nicht. Da sind trotzdem kulturelle Einflüsse dadrin. Und es ist sicher, daß unsere Ohren heute hören und verlangen Töne, die das Ohr sogar am Anfang des Jahrhunderts nicht verlangt hat. Und abgelehnt hat, absolut. Übrigens, wie ich gesagt habe, es gibt immer noch viele Leute, die es ablehnen, daß der Lärm im Sinne von störenden Ereignissen in die Musik Einzug hält.

5.2

C: Ich denke, das hängt zu einem großen Teil mit deiner Denkweise zusammen. Dieser Lärm da, der uns jetzt irgendwie interessant erscheint. Oder die Organisation dieses Lärms. Und gleichzeitig, also das ist das eigentlich interessant, man spricht gleichzeitig von 18. Jahrhundert, man könnte genauso von heute nur sprechen, nehme zwei Personen, und sie haben von der Schönheit ganz verschiedene Ansichten.

D: Klar, vollkommen verschieden. Aber da ist zugleich dieser Begriff von Lärm. Wenn man vom Lärm spricht, da gibt es verschiedene Interpretationen vom Lärm, ... ah, nicht schlecht...

5.8

D: Das ist wirklich schön, das...

C: Die beiden...

D: Ja, der Lärm, das wird meist als etwas genommen, das stört, zum Beispiel, für jemanden, der schlafen möchte, ist eine Sonate von Mozart, die nebenan gespielt wird, die der Nachbar spielt, und die durch die Mauern dringt, ist das extrem störend, ist das Lärm.

C: So ist es.

D: Genau. Das ist ein Begriff, der häufig wiederkommt, wenn man Werke vorführt, und dann wird gesagt, sie arbeiten mit Lärm. Das mit etwas, das stört, etwas wertlosem, etwas, das wir vermeiden wollen.

Und wir, was suchen wir im Lärm, das sind morphologische Qualitäten, die besonderen Qualitäten - ein bißchen, was heute mit den Instrumentalisten passiert, heute, die Instrumentalisten sei es im Jazz, sei es in der zeitgenössischen Musik, in vielen aktuellen Dingen, wo der Instrumentalist versucht sein Instrument zu verlassen (Grenzen sprengen) - nicht nur die Tonhöhen, die schönen Sachen und die sauberen, sondern auch die Geräusche, das heißt besondere Töne, die er mit Mitteln hervorruft, die er selbst herausgefunden hat, Spiel auf dem Steg oder solche Sachen, und es entsteht dabei eine gewisse Art von Lärm, Sachen, die man früher abgelehnt hätte.

7.4

C: Alles, was sich am Rand dessen bewegt, was man früher ausgewählt hätte. Alles, was früher am Randbereich war.

D: Das stimmt. Alles, was man nicht wollte, der Rest, den man nicht nehmen wollte. Alles, was man zu vermeiden suchte, alles, was man mit den Instrumenten zu vermeiden suchte, und wir, das ist vielleicht ein bißchen provokativ, aber wir suchen genau das. Weil wir der Meinung sind, daß da eine bestimmte Schönheit drinnen ist. Naja, bleibt zu bestimmen - das Problem auch - wenn man diese Art von ...

7.9

C: Ja, wir sprechen von der Schönheit - ja... Ist es denn eine Schönheit, die wir da drinnen entdecken. Oder ist es eine Gesprächigkeit in diesen Tönen, ganz abgesehen..

D: Ob es nur die Schönheit ist. Ja, das ist schwierig... Aber was ich sagen wollte, wenn man mal diese Qualität des Tons gefunden hat, die uns verführt, die uns das Gefühl gibt, das es etwas ist, etwas Schönes oder Brauchbares oder Interessantes, nachher müssen wir es organisieren. Genau da fängt das Problem meistens an. Und genau da fragt man sich bei vielen Werken, ah... In der elektroakustischen Musik nehme ich bei weitem nicht alles. Es gibt bemerkenswerte Niederlagen, weil es keine Form gibt, das ist ein großes Problem, die Form. Das heißt, diese Art von disparaten Klangmaterialien in eine Form zu bringen, die von überall her kommen, die sehr wenig Sachen gemeinsam haben, jeder Klang mit jedem anderen - wie kommt man dahin, da etwas zusammenhängendes zu schaffen, mit all dem. Also, nun, da fragt man sich, aber trotzdem versucht man, bestimmte Arten und Weisen zu finden, das zu organisieren, und nach und nach

versteh man bestimmte Funktionszusammenhänge. Besonders wenn man die Typologie dieser Töne studiert, d.h. die Ähnlichkeit dieser Töne, sogar wenn sie von sehr verschiedenen Quellen kommen. Aber wo man sagen kann, daß sie eine gleiche Natur haben, diese Töne, die fusionieren können, Töne, die zusammengehen können, die sich verheiraten können, oder im Gegenteil, Töne, die sich entgegensetzen, wie zwei Themen in einer Sonate...

9.6

C: Kontrastieren...

D: Es gibt Regeln zu finden, genauso wie man sehr sehr langsam die Regeln der Musik-Komposition im Verlauf der Jahrhunderte gefunden hat, mit ... man spielt mit den Tonhöhen, mit den Tondauern, aber es gibt hier in der Erforschung einer anderen Domaine, und nach und nach kraft der Erfahrung versteht man, wie diese ganzen klanglichen Elemente ein Gleichgewicht untereinander finden können. Das ist im Augenblick das Problem.

10.2

C: Denn auf alle Fälle handelt es sich darum, die Welt zu organisieren.

D: Ah, ja, diese Welt hier, ja. Das ist sicher. Das ist eine Welt, die ein bißchen -

C: ...

(Unterbrechung)...

U: Wir lassen dieses Fahrzeug vorbeifahren, aber - Das Hören hörbar machen, das hat einen doppelten Sinn. Der eine Sinn ist die Sensibilisierung, ich weiß nicht, ob das im Französischen existiert. D.h., daß die Leute, die zum Konzert gehen, immer sensibler werden in Anbetracht der Töne und der Akustik. Und die andere Sache ist der Versuch, etwas verständlich zu machen, etwas verstehen zu können, wenn man besser hört. Wie findest du deinen Weg, um das Hören hörbar zu machen. D.h. hörbar zu machen, was du gehört hast - in den Tönen...

11.4

D: Wer werden es versuchen...

Das Problem ist das trotzdem zwischen dem, was wir hören und dem, was wir hörbar machen, es vielleicht einen Unterschied gibt, oder

nicht?

C: Zwischen dem, was wir hören - und dem was wir hörbar machen. Zwischen dem, was wir hören - es gibt verschiedene Hörweisen. Im Studio, beim Arbeiten, beim Anhören der Töne. Oder ...

D: Die Wahrnehmung, die wir haben von den Tönen, mit unserem interessierten Hören, unserem aufmerksamen Hören, ...

C: Wir suchen etwas...

12.3

D: Kann man dieses Interesse mitteilen, für einen Ton, der nichts besonderes an sich hat, den alle Welt hört, und wir nehmen auf einmal diesen Ton, und setzen ihn - lassen ihn über Lautsprecher hören, hört alle Welt das, findet alle Welt das wieder, was wir hören, das, was wir entdeckt haben.

12.9

C: Ich denke nicht, ich denke, daß man andere Dinge hört, aber was ich mich frage, immer mehr, auf jeden Fall, ist, ob wir Töne hörbar machen oder nicht vielmehr das, was zwischen den Tönen ist...

D: Das macht auf jeden Fall Sinn...

C: Ich glaube viel mehr, daß es das ist, d.h. daß wir versuchen, sie zu benutzen, d.h. die Töne als Objekte zu benutzen, also hören wir Objekte, natürlich, das ist, was wir dem Hören anbieten...

13.5

D: Ja, aber warum ist ein Ton, den wir benutzt haben, warum erscheint der uns würdig mit anderen Tönen zusammengefügt zu werden, und ...

C: In diesem Moment würde ich sagen, weil er zu einem Zeichen wird.

D: Ja, genau, ja, genau, er wird zu einem Zeichen.

C: Er transportiert mit sich etwas... seien es seine Charakteristika, seien wie soll ich sagen die Schatten die Halos um ihn herum, die die Ursache sind, daß man durch ihn etwas hört, durch die Organisation auch... (nicht schlecht...) Das ist sehr hübsch, die kleinen Ring

D: Hübsch ja... Ja,..

14.3

C: Man hört durch ihn hindurch etwas anderes, oft ... ich stelle mir vor, daß wir an dieser Stelle, wenn wir mit den Tönen arbeiten, sind wir erkundend unterwegs, nicht experimentell, sondern erkundend,

wir versuchen, einerseits einen Diskurs zu organisieren, um etwas zu sagen, und vielleicht ist das, was wir oft sagen wollen, einfach nur eine Art des Hörens, die Tore öffnen einer bestimmten Art des Hörens. Eine Art und Weise, Dinge zusammzusetzen, die so nicht vorher existierten, die sonst draußen so nicht sind, das ist wie mit der Welt, die wir sehen, das ist nicht durch einen Diskurs, daß wir sie übersetzen, oder durch Beweise, sondern über eine Organisation, die sehr offen ist für die Dinge, sehr groß...

D: Es ist vor allem das Hören, das zählt. Ich weiß nicht, ob man über diese Musik ohne zuvor ein Hören zu haben, das sehr besonders ist, ich glaube, alles beginnt mit dem Hören. Ich glaube, daß sich das geändert hat mit - wie bei der zeitgenössischen Musik, aber besonders mit dieser Musik der unerforschten Klanglichkeit (Sonorität), ich glaube daß sich das geändert hat dadurch, daß wir das gehört haben. Daß die Leute sogar vor der musique concrète, die Leute begannen, ich denke an Typen wie Russolo oder Varèse und so weiter, es gab die Leute, die damit begonnen haben, etwas anderes zu hören als Musik, im traditionellen Sinn, und die sich gesagt haben, da ist auch etwas, dort, zum Beispiel, ich weiß nicht, man findet das in allen Epochen der Musikgeschichte, daß seit dem Mittelalter es Imitationen von Tönen gibt, Tönen der Natur, Tönen von Schlachten, Töne der Geräuschwelt (Sonore), die Geräuschwelt existiert jedenfalls in der Musik, in der notierten Musik... Man mußte warten..

16.5

C: So, in dieser Art... (schmeißt einen Stein), das ist eine Note...

D: Das ist nicht schlecht, ... Aber ich glaube, damit der Ton ein musikalisches Element wird, also etwas, das man in der Musik verwenden konnte, mußte man zunächst abwarten, daß sich das Ohr darum kümmert, daß das Ohr lange Zeit solche Sachen nicht aufgesucht hat, und den Lärm eliminiert hat, also die nicht-musikalischen nicht-instrumentalen Geräuschanteile, die traditionell nicht musikalisch waren. Glaube ich...

17.1

C: Aber die Musik ist sich dieser Sachen wenig bewußt... Die Musik nimmt jetzt wahr alles was man das „Audio“ nennt, alles, was sich in diesem Bereich bewegt... aber...

D: Ja, was hast du gesagt, ah.. Scheiße... (stürzt & lacht) er war so

schön...

C: Ein Schreck für die Frösche...

D: Höre, das ist schade, ein so schöner Stein...

C: Ich denke die Musik finde ich deswegen sind wir so am Rand, weil sich die Musik so viel um das Schwarze auf dem Papier, als für das Weiße darum herum... Das ist eine Sache, die mich interessieren würde... Wir sind oft nur nicht unbedingt damit befaßt...

D: Es ist zu viel Musik für das Papier gemacht worden, anstatt Musik für die Ohren zu machen. Das war Debussy, der das gesagt hat. Und übrigens ist es kein Zufall, daß man - daß wir sehr nah an der Denkart von Debussy sind.

18.4

C: Ich nehme mal einen ganz großen...

D: Denn er war es, der es als erster versucht hat Bilder zu malen, und der Begriff des Bildes bei Debussy ist sehr stark...

C: So wie das zum Beispiel... (wirft einen Stein)

D: Ja... Das ist phantastisch... Ja...

C: Das erinnert an die Textur, die wir fabrizieren...

D: Genau, das ist eine Textur, ganz genau...

C: Ein bißchen informell...

D: Mit einer Organisation dennoch ziemlich erstaunlich, wenn man das genau anschauen will...

C: Das ist ein Ton, der in einer Richtung fließt.

D: Wenn du so willst, würde ich sagen, daß all diese Reflektionen und Wellen und Schimmer auf dem Wasser, das ist wie eine Akkumulation, ein Ensemble von sehr zahlreichen Objekten, die in ihrer Totalität aufgenommen werden, in etwa...

19.5

C: Und das ergibt eine Figur wie das hier... scheiße... eine Figur, die ein bißchen mißlungen ist (lachen)... Versuche ich, eine etwas weniger mißlungene Figur zu machen...

....

3. Teil

20.1

C: Mit diesen ganzen basqour (?), das wird sehr laut werden... Der

Tag, wenn er auf dem Land gelebt hätte, Vivaldi, all die Tiere, die Schweine, die Hühner, die Enten, die Kälber...

D: Die Tiere machen viel Lärm...

C: Ja, auf einem Bauernhof gibt es viel Lärm, ...

D: Ja, das gibt einen Höllenlärm... aber weißt du, Vivaldi zum Beispiel hörte, was es um ihn herum gab, aber das war auch Lärm... Es ist sicher, daß wir nicht die gleichen Sachen hören, wir haben eine andere Umwelt, wir sind wenige in den (poule), wir sind mehr in den Autos

C: Im großen und ganzen, ja...

21.0

D: Aber, ich glaube nicht ...

C: Weniger in der Stimme, mehr in der Instrumentierung vielleicht...

D: Ich weiß nicht, ...

C: Das ist nicht Huhn, Ente, Kalb, Hahn, ich weiß nicht, Hase, Schwein, Katze, das ist die Stimme, genau genommen...

D: Das ist die Stimme - aber es gab auch die Geräusche der Wägen, da gab es ich weiß nicht (ich glaube hier spricht er von Köhlern, jedenfalls irgendwelche Leute, die Lärm machten), ...

C: (verstehe ich nicht, aber auch irgendwas, das Lärm machte)

D: Es gab Geräusche, aber ich glaube, daß ganz einfach wir übersetzen unsere Umwelt, wir hören Dinge, das ist sicher, Varèse hat darüber gesprochen, er hat gesagt, er war lange Zeit in New York... (Vogel)

C: Ah, das ist nicht schrecklich...

D: Nicht schlecht... Varèse hat gesagt, was hat er gemacht, er sprach nicht mehr über kleine Vögel in der Natur, weil es nicht das war, was ihn umgab, er war umgeben von Autos, von einer städtischen Umgebung, also sprach er davon. Und ich glaube alle Musiker in ihrer Epoche haben dazu geneigt, oder vielleicht nicht geneigt, sind beeinflusst worden von dem Milieu, in dem sie waren. Du hörst etwas, und es ist das, womit du lebst, also das was du hörst, und das gibst du wieder von dir... das reproduzierst du. Auf deine Weise.

23.00

C: Das ist es auch, das dein Hören konditioniert. Deine Art zu Hören, Wahrzunehmen...

D: Die Maler haben angefangen, Züge zu malen, oder die Fabriken,

sobald es Züge und Fabriken gab. Davor malte man Bauernhöfe mit den Tieren. Und ich denke, daß wir von unsere Umgebung beeinflusst sind, die städtisch ist. Wir haben - natürlich kehren wir zur Natur zurück, das ist sehr schön, wunderbar, das ist wahr, daß der Ton der C: Der Angel...

D: Der Angel, zum Beispiel (lacht) oder der Forelle, die aus dem Wasser springt, das ist wunderbar - aber, aber es gibt nicht nur das, es gibt - wir sind trotzdem zu 90% ausgesetzt, provoziert, gestört von Tönen, und das ist woran wir uns erinnern, die wir hören, und dann sind sie es, die unsere Musik bevölkern. So erscheint es mir. Also Vivaldi übertrug in seinen Frühling einen Hund, und andere Dinge, oder Spielzeuge für eine Symphonie, nicht Vivaldi, aber gut... Aber ich denke, wir sind Kinder unseres Jahrhunderts. Daß wir übersetzen das was wir machen, was wir hören, das was wir hören...

24.5

C: Schau mal... (Stein) Großartig, oder...

D: Das war der Schönste...

C: Und schau da kommt gerade ein (verstehe ich nicht) vorbei... da in den ... er kommt da gerade hoch...

D: Schön...

C: Du hast du einen kleinen Sturm verursacht...

D: Sie ist schön die Natur, aber trotzdem sind hier diese Viecher.

C: Leise Viecher außerdem noch...

25.1

D: Das sind alles eher Banalitäten, die wir da verbreiten, weil jeder bemerkt, daß wir nicht mehr im Zustand der Unschuld leben, wir können nur darüber sprechen, was wir kennen.

C: Aber das ist wahr, wir leben viel weniger in einem Verhältnis zu einer Natur wie dieser hier, um dein Beispiel aufzunehmen, wie es Vivaldi gehabt hat. Weil wir aus den Städten kommen, wir kommen aus einer vollkommen anderen Umwelt, wir verbringen die meiste unserer Zeit in einer vollkommen anderen Umgebung...

26.0

D: Und wir sind uns bewußt geworden, Stück für Stück, wegen vieler aufeinanderfolgender Erfahrungen, daß diese Töne nobel sind, daß diese Töne nicht elimiert werden brauchen und sehr wohl in eine Symphonie eingebaut werden können, um dort einen Effekt zu

machen, eine klanglichen Effekt - das ist eine Sache, die sehr wohl am Anfang unseres Jahrhunderts passiert ist. Sich dessen bewußt zu werden, dieses Interesses, dieser Wichtigkeit, des nicht musikalischen Tones, nicht instrumentalen Tones, wenn du so willst, für das Komponieren, um ihn zu organisieren in Strukturen ausgehend von Intentionen eines Komponisten, um sie zu organisieren. Ich glaube, man hat längst nicht mehr das selbe Verhältnis zum Lärm, vor allem wenn man Komponist ist, man hat ein Hören das zunächst verschieden ist und dann danach eine andere Intention im Verhältnis zum Lärm, die nicht mehr etwas ist, das uns stört, sondern im Gegenteil, eine Sache, die man versuchen wird, zu erforschen... ja, zu erforschen, zu verstehen...

27.5

C: Könnte es ein Grund sein, daß die Welt in der wir leben, so dermaßen organisiert ist, daß die Erruption des Lärms und der Gebrauch des Lärm darinnen zu einer Erleichterung führt, zu einer Erfrischung. Zu Sachen, die noch nicht organisiert sind.

27.9

Ich denke daran, weil schau dir die Landschaft an, so wie sie ist... Und für die Welt hier, da mußte man wirklich erst Platz machen für den Menschen, in einer Landschaft wie dieser, man mußte den Wald fällen, ihn zurückdrängen, und wir, wir kommen aus der Stadt, und wir schauen uns das an, und wir versuchen uns das anzueignen, oder uns das Bild anzueignen, ein geschützter Ort, eine entgegengesetzte Bewegung, man begann damit, es zurückzudrängen, und jetzt versucht man es, zurückzufinden.

28.4

D: Aber schau dir diese Natur an, sie ist schön und wunderbar. Aber sie ist sehr gepflegt, das ist nicht mehr die wilde Natur, das ist nicht die feindliche Natur, die einzige feindliche Natur sind die Fliegen, die uns stechen, und das alles, aber - und das stört uns sehr. Aber die Natur, die Naturnatur, das ist nicht unbedingt das, das ist etwas sehr viel härteres, etwas sehr viel wilderes und da haben wir sie nach unserem Gutdünken organisiert. Natürlich, sind das hier Bäume...

29.0

C: Jetzt gerade an diesem Ort hier, ...

D: Aber hör mal, immer mehr...

C: 200 Kilometer im Norden, und dann ist Schluß damit, da ist immer noch unberührte Natur...

D: Ja, es gibt sie noch, aber immer weniger... Auf die gleiche Weise wie es immer noch Vögel gibt, die in die Kompositionen eingehen, in unsere Kompositionen, da gibt es Wasser, da gibt es all diese ganz natürlichen Dinge, aber da sind die ganzen industriellen Umweltgeräusche, und das alles, die da seit langen hineinkommen. Und das ist ganz normal... Wir hören nicht mehr das gleiche wie Vivaldi gehört hat. (Ploff...)

C: ... Das ist ein Leitmotiv...

D: Warum hast du nicht deine Angel mitgebracht...

C: Gute Idee, gute Frage...

D: Glaubst, daß da Forellen drin sind? Ja, oder..

C: Ich glaube ja...

30.0

D:

4. Teil

30.3

D: Der Hund, er ist lustig... Das erinnert mich an den Hund...

C: Was machst du mit deinem Hund..

D: Das ist eine Musik, die ich mit einem Hund mache - oder nicht mit einem Hund, sondern ich soll die Geräusche der Natur gebrauchen...

Also wir fangen wieder von vorne an...

30.9

D: Er ist nett, der Hund.

C: Ich habe das schon mal irgendwo gehört...

D: Das macht mich an meinen Hund denken, ich muß eine Musik machen, da ist ein Hund, ...

C: Ich werfe einen Stein für den Hund...

D: Nicht schlecht... da ist ein Hund, die Geräusche der Natur, Schafe, der Wind, und Vivaldi, es ist der Frühling, und da ist ein Hund, also nicht ein Hund, der wird gespielt, die Bratsche, die wie einen Hund nachahmt, und ich muß da etwas machen im Augenblick - und das stellt mich vor ein paar Probleme, weil ich nicht will, daß das naturalistisch bleibt, das ist eine Versuchung, natürlich...

31.7

C: Aber du willst diese Töne da gebrauchen...

D: Ich muß diese Töne gebrauchen, und das interessiert mich auch. Aber da ist etwas.. Die Falle, in die man fallen kann und die zu vermeiden ist, ist die Kollage, naturalistische Reportage, und was ich machen will, wie immer, ist Musik, d.h. daß es abstrakt wird. Man muß...

32.1

C: Du setzt sie in einen anderen Rahmen oder was...

D: Das ist gerade die Frage, die ich mir stelle, was man braucht ist dennoch, daß man von etwas ausgeht, das wiedererkennbar ist, das erinnert an den Hund, also den Hund, die Schafe, die Geräusche der Natur, also meine Idee ist, daß dann eine Transformation stattfindet, allmählich, ein bißchen eine Deformation der ursprünglichen Töne, um anzukommen bei etwas abstraktem. Etwas, das überhaupt nicht realistisch mehr ist.

32.7

C: Wird das noch etwas mit der Natur zu tun haben... Oder nicht...

Am Anfang ja, aber nachher... Ein transformiertes Bild...

D: Vielleicht nicht... Hatte Vivaldi als er den Frühling komponierte oder den Winter, die vier Jahreszeiten, hatte er da etwas mit der Natur zu tun, ja, es ist eine Evokation, er hat sich von der Natur inspirieren lassen, aber ...

C: Vorgeschlagen die Farben, eine Stimmung vielleicht ...

D: Aber davon ausgehend, gebrauche ich vielleicht wiedererkennbare Töne, anekdotische Töne, figurative Töne, aber daß es ein Kunstwerk wird. Daß es etwas abstraktes wird...(Vogel) Also zum Beispiel, was wir da hören, da ist es sehr schön, weil wir in der Natur, weil wir hier den See und all das, aber eine Musik wie diese ist nicht mehr eine Musik, das ist eine musikalische Reportage, eine Geräuschreportage. Und das will ich nicht...

33.9

C: Jetzt ist es noch nicht viel mehr als etwas dokumentarisches...

D: Bedenke, in vieler meiner Musik gehe ich von Tönen nicht der Natur, aber natürliche Töne, existierende Töne,... aber sie sind immer abstrahiert worden, sie sind immer denaturiert, wenn ich das so sagen

kann, aber gerade das ist interessant daran.

34.2

C: Aus dem Zusammenhang genommen, sogar denaturiert, jaja...

D: Und das stellt mich hier vor Probleme, weil es sehr wiedererkennbare Töne sind, sehr identifizierbar, die müssen identifizierbar sein, und zugleich müssen sie eine reele Existenz haben, eine Existenz hörbar nur als Geräusch, und nicht eine Existenz, die ein Indiz ist von etwas anderem.

34.7

C: Von etwas anderem, das ist es, woran ich gedacht hatte...

D: Ich denke, daß man ... meine Idee im Augenblick, ist von einer bekanten Sache zu einer unbekanten Sache zu gleiten, und die zu entdecken. Das ist ... das ist nicht einfach...

C: Das hat also nichts zu tun mit einer Klanglandschaft (klingenden Landschaft)...

35.0

D: Nein, genau. Das ist eine keine klingende Landschaft. Ich mache nicht so viele klingenden Landschaften. Ich mag es gerne, in meiner Arbeit ab und zu ein figuratives Element einzubauen, ein Element, das man wiedererkennt, das eine Landschaft evoziert, die Natur, ein Ort, aber das ist flüchtig, das ist ein Bild, das vorüberzieht. Der Rest der Zeit, was mich interessiert, ist aus den Tönen etwas herauskommen zu lassen, was man nicht gewohnt ist zu hören. D.h. etwas, das man entdecken kann. Daher zum Beispiel die Methode, Töne zu vergrößern, indem man sie verlangsamt. Das ist eine Art und Weise, in ihrem Innern etwas anderes zu suchen, als das, was man für gewöhnlich hören kann.

35.9

C: Und in diesem Fall werden sie zu Ausgangspunkten. Um sie immer wieder anzusehen, ihre Qualitäten... Nicht unbedingt nur akustisch, sondern suggestiv, vielleicht... Bis zu einem gewissen Punkt der Transformation...

D: Ich möchte nicht die ganze Zeit fixiert bleiben in der Beschreibung, wenn du so willst, sei es einer Landschaft, sei es einer Jahreszeit, sei es von etwas Bekanntem, in diesem Stück möchte ich keine Geschichte erzählen. Ich möchte lieber, daß dieses Stück lebt...

36.5

C: Aber dann ist es ja das schwierige, daß du von Elementen ausgehst, die wie soll ich sagen, natürlich sind, zumindest der Natur entstammen, und der Natur auf dem Land, um dich dann zu entfernen,

...

D: Nun, man fängt immer mit ... also ich fange immer mit Tönen an, die irgendwoher kommen. Das können auch synthetische Töne sein, elektronische Klänge, da kommen sie von nirgendwoher. Aber...

37.1

C: Aber der Diskurs ist rund um diese Töne orientiert.

D: Ja. Normaler Weise, wenn ich ein Stück mache, sogar wenn meine Töne...

(Hund springt ins Wasser)

C: Oh, das war schön..

D: Super. Sogar wenn meine Töne - Töne, die wiedererkennbar sind, sind sie im allgemeinen sogar schon transformiert, wenn ich das Stück beginne, von Anfang an. Von Anfang an gibt es keine Referenz zum Klang selbst, zu seinem Ursprung des Klanges. Während in diesem Falle muß es sein, und das ist interessant, daß es ihn gibt, und es muß sehr schnell über die Bühne gehen, nur eine kurze Evokation, und dann schschitttt, und dann ab...

37.9

C: Hast du eine Idee, wo du hingehen willst...

D: Ich habe eine Idee, wo ich nicht hin will... Ich will nicht in den Realismus, in das Dokumentarische, all das, aber ich will ausgehen von etwas, das man wiedererkennen kann, und daß diese Sache sich transformiert sich abhebt zu einem anderen Universum, dem Universum der Kunst, wie ein Künstler, ein Künstler, der von der Heiligen Victoire ausgeht, und ankommt bei etwas, das vollkommen abstrakt ist, oder ein bißchen figurativ bleibt, ... Das ist es, was ich machen möchte. Aber für den Zuhörer ein Punkt, wo er sich auskennt, am Anfang. Manchmal hat man diesen Punkt der Entspannung bei der Ankunft, es gibt Werke, wo das so ist, wo man die Verfremdung am Anfang hat und am Ende hört man, das alles ist gemacht worden mit dem und dem, und hier ist es umgekehrt, hier möchte ich in einer Art Ouvertüre überleiten zu einem anderen Universum. Eine andere Welt.

Aber das ist nicht sehr einfach.

39.0

C: Was ich mich frage, ob da ein Platz ist, ohne daß es dokumentarisch wird, zwischen der Abstraktion und dem Figurativen, mit den Tönen.

D: Ja, auf dieselbe Weise wie zum Beispiel, wenn wir mit der Stimme arbeiten. Die Stimme ist in der Tat dasjenige, was wir am besten wiedererkennen, und am besten wahrnehmen, weil wir das sind, aber oft, wenn ich mit der Stimme arbeite, wenn man die Stimme wiedererkennt, aber zugleich soll es etwas anderes sein. Und da gibt es eine sehr deutliche Grenze zwischen dem Moment wo man wiedererkennt und dem Moment, wo es etwas anderes ist - da gibt es eine kleine Distanz, das variiert je nach der Bearbeitung, je nach der Stimme, die man nimmt, je nach solchen Sachen, da gibt es einen Moment, wo es weder die Stimme noch etwas anderes ist. Das ist äußerst interessant, das zu finden.¹ Und bei der Stimme ist das etwas besonderes, weil es eine Sache ist, die zu uns gehört. Und deswegen - trotz der äußerst drastischen Transformationen findet man trotzdem immer noch die menschliche Stimme, und das ist weniger offensichtlich in den anderen Tönen, aber da gibt es Momente des Übergangs - (das ist auch nicht schlecht - Hund/Stein?) Da gibt es einen Moment des Übergangs, wo es etwas sehr interessantes gibt, weil man nicht mehr weiß, wo man ist. Das ist weder realistisch, noch figurativ (gestalthaft), tja, und mit der Stimme habe ich viel mit solchen Sachen gearbeitet, und ich bin entweder eher in dem einen oder eher in dem anderen, und wenn man diese Art des Augenblicks erwischt, wo das funktioniert, dann ist es wunderbar. Man weiß überhaupt nicht, was es ist. Man denkt, es ist die Stimme, und man sagt, nein, das ist keine Stimme, das ist etwas anderes. Siehst du. Was ich also möchte, ist irgendwo anzukommen wo das ähnlich ist, mit anderen Tönen, aber Tönen, die am Anfang wiedererkennbar sind. Aber da bleibe ich dann nicht..²

¹Das ist vor allem, was mich interessiert!

²Sehr schöne Passage!

41.2

C: Die Stimme in solchen Momenten ist ein rein musikalisches Material, das ist außerhalb der Sprache, oder..

D: Aber ich spreche nicht von der singenden Stimme. Sondern von der Stimme..

C: Ja ja, die sprechende Stimme...

D: Ich habe dieses Beispiel genommen, weil das etwas ist, was ich oft mache... (Hund...) Das ist zu weit für ihn...

C: Das ist ein betre (?) Hund...

D: C'est un batra chien... (lachen, Wortspiel, das ich nicht übersetzen kann...) Also, das ist mein Problem... aber, jedes mal hat man so seine Probleme...

42.1

Aber weißt du, ich habe auch eine Idee dazu, weil im Hintergrund werde ich Töne verändern, oder verzerren, oder erkennbare Töne überarbeiten, Töne, die alltäglich sind, von Tieren, ich werde sie verändern und transformieren - aber ich will das gleiche auch mit Vivaldi machen. Das heißt Vivaldi wird man wiedererkennen können, und dann wird mir Vivaldi als Klangmaterial dienen, auf die gleiche Weise, als Material der Verfremdung, der Transformation, und die Mischung...

42.8

C: Das heißt, daß ein Übergang stattfindet vom Musikalischen zum Klanglichen (Klangkünstlerischen - Sonore), also zum rein abstrakten Klängen, ...

D: Genau, das möchte ich machen...

C: Zu harmonischen Farben, oder ... etwas dieser Art... (im Hintergrund Vögel, viele Vögel..)

D: Weil auf diese Weise wird es eine Verwirrung geben, also das ist, was ich denke und was ich mir erhoffe, ich bin noch mittendrin, und weiß es nicht genau...

C: Das ist wie bei dem Bellen des Hundes, da sind trotzdem Tonhöhen enthalten, ...

43.3

D: Das habe ich auf jeden Fall schon versucht. Das funktioniert ziemlich gut, weil es eine rhythmische Zelle gibt, die sehr gut

zusammenpaßt, die ist perfekt, d.h. Vivaldi hat sicher darüber nachgedacht, das ist sicher, er hat dem Hund zugehört, und er hat ihn transformiert mit seinem Instrument, der Bratsche, und ich mache das Gegenteil, ich höre Vivaldi zu und transformiere den Hund. Gut, das ist nur eine Anekdote, aber ich möchte sagen, was mich interessiert, ist zu sagen, daß ich zwei Quellen nehme, eine naturalistische Quelle, eine musikalische Quelle, und durch den selben Filter werde ich sie eintreten lassen und zusammenleben lassen in ein gleichen Musik.

C: Und in welcher man weder den Hund noch Vivaldi hören noch irgendwas anderes hören wird dieser Art.

44.1

D: Alles kommt von diesen beiden Quellen, die am Anfang entgegengesetzt waren, und die vielleicht eine Art von Synthese eingehen, das ist die Idee für den Anfang...

C: Das sind die Anfangspunkte, eine Stimulation, und dennoch, das ist immer das gleiche, ich frage mich dann immer, man schiebt den Klang so weit weg, und ich sage mir, dennoch lieben wir es mit den Klängen zu arbeiten, und wenn wir das machen, wenn wir sie so weit weg schieben, dann doch weil wir ihnen nicht so verbunden sind, sie sind dann doch nicht so wichtig...

D: Ich weiß nicht, ob ich mit ihnen so verbunden bin, wenn ich in der Natur bin, höre ich den Klängen zu, (Frösche, Plopp, da Mikro falsch angebracht) und finde sie schön, - aber sie sind auch in einem Rahmen, sie sind bezogen auf etwas Visuelles, das schön ist, und das harmoniert miteinander, aber wenn ich arbeite, was immer es ist, bin ich davon schnell müde, ich habe Lust, in dem Klang etwas - man kann nicht sagen etwas Neues, aber etwas anderes - und einfach nur eine interessante Tonaufnahme zu machen, das gefällt mir nur im Augenblick selbst, wenn ich eine schöne Aufnahme mache, dann höre ich sie mir hinterher an, dann bin ich sehr zufrieden, dann ist das wie ein schönes Foto, und man ist zufrieden. Aber was mich interessiert an der Aufnahme, und was sicher einige Photographen interessiert, das ist genau andere Dinge zu entdecken. Andere Dinge, als sie sie gesehen haben.

45.7

C: Als Ausgangspunkt...

D: Ja, genau, das ist es... Und bei den Klängen zu bleiben, die ich aufgenommen habe, sogar wenn sie sehr schön sind, sehr interessant, die gibt es, da gibt es nichts zu tun, trotzdem aber ist das, was ich machen will etwas anderes. Also was ich machen möchte ist - was ich brauche nicht irgendwelches Futter, um es zu transformieren, sogar wenn ich mich fragen, es ist eigentlich schade, es zu transformieren, denn es ist sehr schön so wie es ist.

46.2

C: Bereits die Aufnahme ist eine Transformation. Oder könnte eine sein. Das ist eine Arbeit von einem Blickwinkel aus, einfach nur, weil wir das Mikro nicht dahin stellen, einfach nur so in die Luft, wo wir sind, sondern wir machen uns dazu Gedanken, man sucht, im Rahmen des Möglichen, man sucht einen Hörwinkel, oder einen Aufnahmewinkel...³

46.6

D: Ja oder, wenn man die Sachen in der Kiste hat, und wenn man sie bei sich zu Hause anhört, versucht man sofort, ob man nicht filtern kann, dies oder das, um wegzunehmen, was man im Hintergrund hört, oder im Gegenteil, es zu verstecken, das ist niemals natürlich. Wir sind nicht mehr natürliche Wesen. Wir sind künstlich, jetzt... Wir leben im Künstlichen, und Kunst ist etwas künstliches...

C: Das ist, wo wir schon immer waren...

D: Genau...

C: Heute noch mehr als vielleicht früher... Das ist eine viel mechanischere Künstlichkeit...

D: Die einfache Tatsache, daß wir Aufnahmegeräte haben, Geräte der Transformation, elektronische Geräte, das ist vollkommen künstlich... Die elektroakustische Musik ist vollkommen künstlich, das ist keine Natur, ...

C: Stört dich das nicht, das Künstliche...

D: Nein, nein, ich finde nicht... ein Instrument, ein Klavier zum Beispiel, das ist ein absolut künstliche Sache...

C: Cut...

(Spielen noch mit dem Hund)...

³Eindeutig, das ist nicht so die Sache von Francis, das Aufnehmen...

