

1.4

A: Vinko, ich habe eine Frage, und zwar beim Einstudieren habe ich mich wirklich gefragt, ob das überhaupt machbar ist. Und natürlich utopisch ist, kann ich mich überhaupt drauf einlassen. Ich hab einen richtigen Schreck bekommen, als ich die Noten gesehen hat. Und mich interessiert jetzt, es ist machbar, aber es ist so an der Grenze, daß ich daß es manchmal das Stück oder die Bewältigung des Stückes sozusagen nicht beherrscht. Daß ich also so an der Grenze bin, daß ich nicht in dem Maße den Ton, die Qualität des Tones manipulieren kann, wie ich es mir sonst wünsche. Und jetzt habe ich an dich nun die Frage. Ist es von dir auch beabsichtigt, sowas zu machen, oder stört es dich, daß zum Beispiel dadurch auch eine Art von Transformation stattfindet vielleicht von Klängen, weil man einfach so am Limit ist.

2.3

G: Also ist im ersten Teil des Stückes meine Absicht war, eine Musik zu schreiben, die an der Grenze des Möglichen sind. Und mit der Angabe, daß jemand soll wirklich arbeiten an der Grenze, von was er kann, und wenn er wirklich sieht, daß er nicht kann, dann er kann vielleicht etwas vereinfachen. Das ist die Idee. Aber mit der Hoffnung, daß diese Vereinfachung nicht vorkommt. Und warum diese Art von Schrift. Es ist, um den Interpreten zu zwingen, wirklich an das totale körperliche Engagement. Ist klar, wenn man vorschreibt Sachen, die kaum möglich sind, dann entstehen Akzidenten, also Unfälle, und gerade dieses Gebiet von Unfällen ist sehr reich an Informationen, die man dann in Kompositionen ausnutzen kann. Es bedeutet, wenn man die Grenzen erreicht und wo etwas kaputt geht, dieses kaputte kann sein etwas, was nützlich ist, beim Komponieren. Also es ist auf der anderen Seite auch eine Art von Kritik gegenüber das Virtuosität. Natürlich ich bin allergisch an die Musik, die geht nur durch die Finger, ohne daß es durch den Kopf filtriert wird. Also in diesem Moment, du kannst wahrscheinlich zustimmen, daß die normale Virtuosität ist noch nicht genug. Also man stellt in Frage diese Virtuosität, das man fast bei diesem Stück auch neu etwas lernen soll.

4.2

A: Was ich mich auch gefragt habe, ist, wenn du - also jetzt gerade beim Akkordeon - so ein extrem virtuoses Stück schreibst, ob du damit auch diesen typischen Akkordeonclischee sozusagen flüchtest. Also daß da ja nicht etwas entsteht, was man sonst kennt. Bestimmte Art von Akzentuierungen, oder so... ist es so...

4.5

G: Also in diesem Falle zum Beispiel ist es klar, in diesem ersten Teil, es ist Einatmen - Ausatmen. Also das zu respektieren, weil es ist irgendwie kontradiktorisch mit dem normalen Spiel des Instrumentes. Ich habe als Erfahrung zum Beispiel weil ich Posaunist bin, dasselbe erlebt. Zum Beispiel die ganze Geschichte der Posaune, man spielt das Instrument nur im Ausatmen. Eines Tages, ich bin auf die Idee gekommen, wenn ein Streichinstrument kann in beiden Richtungen spielen, warum nicht ein Blechblasinstrument. Ich habe es versucht einige Zeit, kam kein Resultat raus - und nachher es kam. Und das verursacht eine Art von Transformation des Spiels, daß der Körper plötzlich wie eine Maschine aussieht - und nicht etwas, wo man nimmt in Ruhe und gibt in Verwirrung. Aber daß die beiden Seiten genau gleich - dieselbe Gültigkeit haben - ich habe hier die Posaune, ich kann dir zeigen. Normaler Weise man spielt das Instrument mit ... (spielt) Ich einatme und blase - in dem Moment wo man das Einatmen und Ausatmen als selbe Wert entsteht (spielt)

Tonmann interveniert...

6.3

7.2

(gleiches Beispiel)

7.4

A: Ja, aber nur, jetzt muß ich doch fragen, bei der Posaune ist das was unübliches, so was zu tun, und du kriegst natürlich ganz neue emotionale Gehalt im Ton, durch das Einatmen, das ist ganz deutlich. Beim Akkordeon ist das Aus- und Zudrücken, also Aufziehen und Zudrücken ja was ganz normales. Aber jetzt meine Frage hier. Wenn du hier zum Beispiel sagst, taktweise öffnen, im nächsten Takt schließen. Es erzeugt natürlich je nachdem wieviel Töne ich

erwische, welche Anzahl Töne und welche Artikulation - ich mach jetzt mal ein Beispiel hier, beeinflusst die Dynamik, genau. 7.9

G: Wenn viele Töne sind, also man muß leiser spielen, und das ganze Stück ist geschrieben an die Grenze des Lauten, aber es wäre langweilig, das die ganze Zeit fortissimo zu haben, und dadurch entsteht durch das Instrument eine Dynamik.

8.3

A: Richtig ja. Und da habe ich mich zum Beispiel am Anfang gefragt, natürlich als ich die Noten bekam, daß ich erst mal unglücklich war mit der Dynamik - also ich habe zum Beispiel eine Stelle, die geht (spielt) und dann (spielt) - ich habe es jetzt so interpretiert, aber am Anfang hätte ich gerne dieses nach oben Glissandieren in Tremolo voll gehabt und doch sehr virtuos, und ich war an vielen - es gibt ja viele so Stellen, ganz enttäuscht, daß ich plötzlich so jämmerlich hoch glissandieren muß.

9.0

G: ... das ich glaube bei den Interpreteten, man hat immer es ist klar passiert in jedem Interpret hat seine eigenen Vorstellungen, wie er sein Instrument spielt. Ich bin der Meinung, je mehr ein Interpret respektiert die Wünsche des Komponisten, und sehr akribisch verfolgt, was das ist, entsteht eine Musik, die verschieden ist von der Vorstellung des Interpreten. Und gerade die schlechten Interpreten sind diese, die arrangieren die Sache und dann alle Stücke klingen dasselbe.

9.7

A: Des darf ma net sagen - ich habs net probiert, entschuldigung das kann man net reinnehmen. Soll man über diese Virtuosität noch was machen, oder ist das glaube ich ...

U: Ist genug.

A: Ist genug, ja. Ähm

G: Über den Text, das ganze Lachen.

10.8

A: Lohnt sich das auch nachher, das Ding über den Tanz.

G: Darüber haben wir ein bißchen gesprochen. Schon.

A: Ah, also brauchen wir nicht.

10.9

A: Jetzt ist die Frage, beim Text ein bißchen, der Einsteiger, wie kriegen wir den Einstieg. Jetzt haben wir über ein instrumentales Problem im Akkordeon - und jetzt...

G: Ja, eine andere Frage...

A: Ja, na gut.

G: Oder du sagst, in diesem Stück, es gibt drei oder vier Abschnitte, und der zweite Abschnitt ist anders.

A: Ah, laß' mich mal kurz überlegen. Ob ich die Verbindung kriege. Hmm. O.k.

11.5

A: Also eine Sache, die mir auch die ich mich gefragt habe, ist, nachdem also der erste Teil und der dritte Teil das ja rein instrumentale Sachen sind, Angelegenheiten sind, warum jetzt es in der Mitte so eine Vokalgeschichte kommt. Und dann möchte ich dich frage, also was hat die für einen Stellenwert dadrin, warum taucht plötzlich mitten im Spiel, wo allmählich die Tönen immer weniger werden immer dünner werden, auf einmal die Stimme da auf.

12.0

G: Also zuerst das, weil du nimmst eine Posaune wie vorher, du nimmst ein Akkordeon oder du nimmst die menschliche Stimme - es ist es sind genau dieselben Prinzipien. Also man einatmet, man ausatmet und man kann sprechen im Einatmen und Sprechen im Ausatmen. Sänger tun das ungern, aber es ist vorgeschrieben. Und jetzt hier auch bei dieser Stelle, weil ich französisch vier Worte nehme, respirer aspirer inspirer transpirer. Also respirer atmen, aspirer einatmen, expirer ausatmen, inspirer Inspiration, und transpirer schwitzen ---

A: Schwitzen

G: .. wie sagt man in Deutschland. Schwitzen. Und jetzt ich benutze das als ein dramatisches Element, weil natürlich ziehen oder zumachen mit Akkordeon ist weniger dramatisch wie menschliche Stimme. Also ist ein theatralisches Element der da ich würde sagen dieses Akkordeondiskurs irgendwie zerstört. Trotzdem daß er auf die selben Regeln basiert. Also willst du ein Beispiel machen. Diese Phrase. Es bedeutet, es ist so witzig sagen zu hören, daß der richtige Poet ist dieser, der durch die Nase Luft nimmt. Aber durch die Nase Luft nehmen inspirer ist auch Inspiration, also es ist zweideutig.

13.8

U: Kannst du die Übersetzung noch einmal machen ... weil beide Kameras auf den Händen waren...

G: Es ist französisch und übersetzt es ist ungefähr: Es ist so witzig zu hören, jemanden zu hören, der sagt, daß der richtige Poet ist dieser, der durch die Nase Luft nimmt. Aber inspirer bedeutet Luft durch die Nase nehmen aber auch Inspiration haben.

14.3

A: Aber der nächste Text zum Beispiel, ...

G: ... (franz) manche Gauner der nützliche Mensch ist dieser, der schwitzt.

A: Was willst du denn damit sagen, zum Beispiel (lacht)

G: Ich glaube, das man versteht sehr gut, daß die gesamte Ökonomie auf diesem Satz basiert.

14.7

A: Ja, gut. Den hast du selbst erfunden.

G: Natürlich. Mache ein Beispiel.

A: Soll ich das vormachen.

G: Il me parait que la bonne musique est celle qui respire... Oui - ja. Hm.

14.9

A: Aber du kannst das ja viel besser als ich. Das Einatmen klingt viel schöner bei dir. (lacht)

15.1

G: (macht es vor - wirklich sehr gut) hm

A: Du kannst es besser wie ich diese Stimmaktion. (macht es auch, aber nicht so gut.) Oui -- hahaha. Du ich weiß es nicht genau.

G: Bravo, ... also wenn es ginge ein bißchen deutlicher. (macht es noch mal vor, tatsächlich sehr viel deutlicher)

A: Ja, ich muß es vorher immer üben. Diese Stimmgeschichten das ist nicht meine gewohntes Feld. ...

16.2

A: Du, ich frag mich, was jetzt noch interessant sein könnte. Vielleicht aus Sicht vom Instrument noch. Doch ich frag mich mal.

16.5

A: Als wir am Anfang sprachen, weißt du wegen dem Akkordeonstück, war für dich der erste Gedanke, mit dem Akkordeon zu schreiben, klar daß da zum Beispiel auch hier so Elemente aus der

Folklore reinnehmen würdest oder daß es für dich ein Problem wird zum Beispiel, dieses schwere Klischee, das dem Akkordeon anhaftet, oder hast du bewußt damit gearbeitet, wie kann ich das umgehen, wie kann ich das transformieren, oder ignorieren. Wie ist das für dich.

17.0

G: Also für mich Akkordeon ist ein ursprünglich ist ein Volksinstrument. Also gebunden an eine gewisse Sprache. Und ich bin nicht interessiert - es wäre schade, diese Sprache zu vergessen. Also ich habe sie in eine Moment genommen. Ich wollte eine Art von verrücktes Tanz machen und dadurch diese Art von Begleitung, und Melodie, das das Akkordeon immer gemacht hat, benutzt. Ich würde so erzählen, daß hinter jedem Werk, das ich schreibe, es gibt immer ein Gedanke, der nichts mit der Musik zu tun hat. Und dieses Gedanke diktiert, was für eine Musik ich erfinden soll. Also ich bin nie eingestellt auf eine gewisse Ästhetik, das gefällt mir, deswegen schreibe ich es. Ich schreibe etwas, weil ich es brauche, im Zusammenhang mit der Grundidee eines Werkes. Wenn ich brauche tonale Musik, ich schäme mich nicht tonale Musik zu nehmen.

18.2

A: Das heißt also für dich...

G: Hier es gibt keine tonale Musik, aber...

A: Also für dich war's also zum Beispiel jetzt aus diesem Humus der Folklore so eher sympathisch oder angenehm oder leicht, das Akkordeon sozusagen zu verwenden.

G: Ja, natürlich. Zu einer Volksmusik, die auf Balkanrhythmen basiert, auf einer Posaune zu benutzen, es wäre grotesk, aber mit dem Akkordeon, es liegt im Visier (?).

A: Vielleicht das war noch interessant. Sollen wir jetzt vielleicht noch... Du selbst hast ja geschrieben. Vinko du selbst hast ja geschrieben, sollen wir noch ein paar Spieltechniken... ..

19.5

A: Ich muß einfach überlegen, welche Sinn machen. G: Vielleicht kannst du über die rhythmischen Überlagerungen sprechen. A: Tja, ich such mal eine aus. Entweder hier - oder da...

G: Ja, zum Beispiel.

A: (spielt)... Aber ... Ich meine, ist das interessant, (spielt) Meinst du, es ist spannend, darüber zu reden.

G: Ja.

20.3

A: Das ist halt eine Sache, die sehr oft in der neuen Musik vorkommt, also so rhythmische Irrationalitäten oder Überlagerung,

G: 5 7 6 und so weiter. Also es hat einen Grund, hier. Der Grund ist, daß nachher in dem Teil der Folklore-Musik, die Balkanmusik, die basiert auf 7 Achtel 12 Achtel 10 Achteln und so weiter.

A: Gut dann frage ich dich was anderes, ob der erste Teil mit dem Folklore irgendwie in einer inneren Verbindung steht.

20.9

Ein interessiert mich noch, also dieser erste Teil, und der dritte Teil, also der Tanzteil, stehen die überhaupt in Verbindung, also ich sehe jetzt für mich vom Blick harmonisch keine Beziehung, aber hast du da irgendwie eine Klammer.

G: Stilistisch.

A: Stilistisch.

G: Stilistisch, es ist total verschieden. Das eine ist ein Tanz, der andere komplexe Überlagerung von Rhythmen. Von der Komposition her ist aber natürlich äußerst kontrolliert, weil alle Rhythmen, 7 Achtel, 8 Achtel, 6 Achtel 5 Achtel, das kommen in diesem Tanz, sind hier überlagert, also linke Hand zum Beispiel spielt 7 Noten in einem Schlag, oder 6 Noten, die rechte Hand 5 oder 9, und so weiter, und diese Zahlen sie befinden sind gezogen von dem dritten Teil.

21.9

A: Ahja, das heißt zum Beispiel so eine Stelle (spielt) oder hier (spielt)

G: Das spielen wir zum Beispiel sagen wir von hier

A: (spielt aus dem Tanz) Also es gibt doch da eine Klammer, ja.

22.9

A: Vielleicht eine andere Frage, die man an den Anfang hätte anschließen können, ist mit der Dynamik, mit dem auf und zu, ne. Es ist ja nicht so, daß das Instrument alleine vorgibt, also wenn ich zum Beispiel beginne leise, dann habe ich ja wieder eine ganz andere Konsequenz beim Zumachen, d.h. ja, sollen wir da noch drüber reden, oder nicht.

G: Ich habe es gut gesagt.

A: Ist richtig.

...

23.5

G: Es ist immer dasselbe, entweder du respektierst, was da steht, sehr oft deshalb du bist unzufrieden, und gerade diese Unzufriedenheit interessiert mich.

U: Das ist doch ein schöner Einstieg.

A: Die Unzufriedenheit interessiert mich.

U: So wie das formuliert war, wunderbar.

G: Im Scherz oder ernst.

U: Im Scherz ernst. Denn es ist ja beides.

24.6

A: Man könnte ja jetzt noch sagen, und was ist wenn jemand das bewältigt, und ist sehr zufrieden damit, was ist dann (lacht)

U: Ich stelle erst mal eine Frage, damit ihr wieder in Schwung kommt.

25.3

U: Wenn man sich den ersten Teil so anschaut, dann scheint das ein Sammelsurium von Techniken zu sein, ein Sammelsurium, eine Anhäufung von ganz verschiedenen Techniken. Gibt es da zwischen diesen Techniken eine Verbindung oder ist die Auswahl der Techniken sozusagen dem Einfall folgend, jetzt nehme ich die, jetzt nehme ich die, jetzt nehme ich die.

25.8

A: Ich seh das nicht so, eigentlich. (lachen) Ich versuche mal in deinem Sinne irgendwas zu formulieren.

26.0

Bei der Konzeption des Stückes hast du dir zum Beispiel auch Überlegungen gemacht über verschiedenste Arten von Artikulation, also von Differenzierung, oder natürlich die Möglichkeit, das hast du natürlich ausgenutzt, (spielt) Geschichten hier, also hier diese Tonabsinken, die ja später dann mit der Sprache eine große Rolle spielen, das ist klar. Aber so artikulatorisch sehe ich jetzt das Stück steht so eigentlich nichts notiert, es steht keine Legatos keine stakkatos und so weiter diese Geschichten. Wünschst du dir da eine

Realisierung, also ne daß jeder Interpret sich da was zurecht legt, oder wie ist das für dich.

26.8

G: Hier eine Ästhetisierung in Sinne des Angenehmens, des Angenehmen ist nicht vorgesehen. Also es ist doch der erste Teil gemeint als etwas Zerhacktes. Und Aggressives. Und du hast ja bemerkt, daß sehr oft dieselbe Musik, die umgekehrt vorkommt, was auf linker Hand war, kommt in die rechte Hand, was rechte Hand spielte, kommt in die linke Hand, von Zeit zu Zeit ist verschoben, metrisch verschoben und so weiter, also Ausgang musikalisches Material ist kontrolliert wie ein Kubus, was du nimmst, und wenn du es unter verschiedenen wie eine Prisma anschaust.

27.8

A: Auch ist es auch deshalb verständlich, daß praktisch bei jeden Takt, da ist ja praktisch Ein - oder aufziehen, Aufmachen und Schließen beinhaltet, auch immer wie ein Schnitt dann musikalisch sind, d.h. eine andere...

28.0

G: Es entsteht, daß ich gebe ich nehme. A: Jetzt gibt es aber zum Beispiel zwei Takte die sich sehr ähneln, das ist hier und da. Also erst aufmachen und dann hier zumachen... (spielt)

28.3

G: Voila, ist ein Spiegel. Es ist dieselbe Frage umgekehrt gelesen.

A: Ach, das gibt's ja irgendwo schon mal (lacht).

28.7

U: Da war noch dieser eine Satz mit der Unzufriedenheit.

A: Den willst du noch haben. ... Ja, Moment. Gut.

A: Im Grundgefühl, das ich doch am Anfang hatte, beim Einstudieren, ich meine ich habe jetzt schon eine gewisse Erfahrung, und ich weiß, daß man doch bei so Stücken, bei so schwergewichtigen Sachen mit so vielem Neuem und so extremen Anforderungen viel Geduld haben muß, und das habe ich auch eingeplant natürlich - und trotzdem hatte ich am Anfang doch über lange Strecken doch so eine Art Unzufriedenheit, einfach einfach immer nur das bewältige ich das, schaffe ich das, und wenn ich es schaffe, daß es nicht diese Ästhetik, die man sonst gewohnt ist, also

was zu kontrollieren, was zu gestalten, was artikulatorisch und von der Tonbildung also Einfluß zu nehmen, und das kultivieren. Und da habe ich an dich die Frage, wie sehr interessiert dich das oder interessiert dich das nicht. Also dieses auch ...

G: Saubere...

A: Dieses Saubere, von mir aus Saubere Polierte, aber was man doch ...

G: Optimistische...

A: Optimistische (ja... lacht)

30.1

G: Meine Einstellung zur Musik es ist doch eine Einstellung von irgendwelches kritisches Charakter drin beinhaltet ist. Und deswegen ich versuche immer irgendwie Sand in die Getriebe zu geben, daß es irgendwie knirscht.

30.4

A: Das heißt, du provozierst eine Unzufriedenheit.

G: Genau.

A: Soll weiter fragen. ...(Lachen) Jetzt kann man fragen, warum, eigentlich .. sollen wir anschließen. Ja.

30.8

A: Aber jetzt kann man fragen - ich weiß, daß du ein großes Herz hast, und viel Nächstenliebe hast, also aber du erzeugst damit doch dennoch diese Unzufriedenheit. Was willst du damit erzeugen. Was bezweckt das, was soll das bezwecken.

31.0

G: Aber ich habe es schon am Anfang gesagt, wie ein Skorpion, der sich selbst tötet. Also zurück gesehen, es gibt zwei Arten, Musik zu betrachten. Eine ist im Dienste zu sein mit der Ideen zu gefallen. Zu gefallen auf populistische Art sogar. Also je mehr Leute zufrieden sind, desto besser habe ich meine Arbeit gemacht. Das wäre eine Art zu sehen. Die andere Art zu sehen, ist Kunst zu machen um die irgendwie ein Abbild der heutigen Gesellschaft zu liefern. Also sich interessieren auf über heutigen Themen. Und das liegt mir zu meiner Natur. Ich kann natürlich lachen und friedlich sein und so weiter, aber es gibt Themen im Leben, wo ich nicht lache.

32.0

A: Du meinst natürlich, das ist auch ein Element deiner Sprache natürlich.

G: Und ich habe Werke gemacht, die leichteres Charakter haben, und ich habe Werke gemacht, sogar über Krieg in Jugoslawien und so weiter. Das Leben ist nicht so einfach.

32.4

U: Dem Text nach zu Folge ist es dann ein Werk über die Ausbeutung.

G: Sehr gut gesagt. Bravo.

U: Die Ausbeutung des Musikers?

G: Genau, seiner Fähigkeit,

A: Ja, aber äh, ich weiß nicht, man kommt ja nicht in Glanz - doch in dem hinteren Teil natürlich, aber da hast es wieder nicht vor gehabt, wahrscheinlich.

32.8

G: Was?

A: Ja, äh - die Unzufriedenheit - da machst du das Gegenteil. Da steht es nun wirklich des Ausführenden so als großen Varieté-Künstler, der mit Brillanz und Glanz - also praktisch den Spiegel zum Anfang eigentlich. Am Anfang machst du ein Unwohlsein - und hinterher kann er wieder glücklich sein und glänzen.

G: Ich habe es vorher gesagt.

A: Ah, das müssen wir sagen, weil das hat mit Ein- und Ausatmen zu tun wieder. Also diese...

G: Besonders das - ich habe es am Anfang gesagt, daß auf der Basis von jedem Werk es gibt...

33.5

A: Also, das was du gerade gesagt hast, mit dieser Unzufriedenheit im ersten Teil, und im dritten Teil daß der Akkordeonist hier doch wieder glänzen kann, also glücklich sein kann, hat das auch was mit dem Thema grundsätzlich hier zu tun, mit Ein und Aus - und mit Nehmen und Geben...

33.9

G: Nein, Nehmen Geben sicher, aber nicht mit technischem Atem und Ausatmen. Aber ich habe vorher erwähnt, daß bei jedem Werk es gibt einen Gedanken unten, und dieses Gedanke irgendwo diktiert, was für eine Mittel kompositorische Mittel man soll nehmen, um sich anzunähern, was für eine Art von stilistische Musik man soll erfinden, und so weiter, und für mich ein Werk, es ist nicht nie eine technische

Lösung, von dem was, es ist immer etwas dramatisches. Also du hattest in einer Sonata ein erster Teil von Sonata-Form, dann du hattest ein Largo oder Lento dann ein Scherzo und so weiter, also die Differenzierung - diese Differenzierung interessiert mich auch heute, also ich habe einige monolithische Werke geschrieben, wo von Anfang bis Ende dieselbe Geschichte erzählt, aber es sind Seltenheiten. Normalerweise ich bin interessiert an Dialektik.

A: Ja...

35.4

G: Wir haben sehr viel gesprochen.

A: Ich glaube, es geht darum, daß man über die Stücke, die klingen in dem Film, daß man über die redet. Und das ist jetzt einfach die Absicht gewesen. Daß man über das Stück redet ein paar wichtige Stücke.

G: Ja, weil hier jeder etwas anderes erzählt.

A: Sciarrino war vollkommen ganz andere Richtung. Natürlich. Berio weiß ich jetzt. Obwohl es kann sein, daß es in die Richtung ging, naja, vielleicht auch nicht.

G: Es kann sich kreuzen, jede Person hat etwas gemeinsames mit einer andere.

A: Ich glaub von mir aus gesehen, ich habe jetzt keine Fragen mehr.

36.8

A: Ich denke, das wichtigste für mich, also was ich mich tatsächlich gefragt habe, ist tatsächlich das, das war die Schwierigkeit, und warum diese Schwierigkeit. Also warum diese Schwierigkeit, und das hast du deutlich erklärt, und das ist glaube ich so ein zentrales - für mich glaube ich immer so ein zentrales Punkt gewesen.

U: Bist du denn jetzt glücklicher.

37.2

A: Na, ich bin sowieso glücklich gewesen. Ich bin sowieso glücklich. Nur ich wollte wissen, was er noch darüber denkt, ich mein, ich weiß, wenn man, weil natürlich hast du vollkommen recht, wenn du Dinge bewältigst, die am Anfang unmöglich schienen, das sind einfach ganz neue Erfahrungen, körperlich auch, einfach körperliche Erfahrungen, die das kann ganz anders, das müssen nicht nur virtuose Dinge sein, das kann auch Bewegungsgeschichten sein, die man vorher nicht kannte, aber das ist natürlich wunderbar. U: Aber wie geht es dir

dabei, wenn der Komponist sagt, an den technischen Schwierigkeiten zu scheitern, ist genau das, was ihn interessiert.

A: Ne, das hast du ja nicht gesagt.

37.8

G: Ich habe gesagt, daß der Feld, in welchem Akzidenten passieren, ist hochinteressant für einen Komponisten. Diese Abfälle, Sachen, die man normaler Weise vermeidet, also wie im Theater, zum Beispiel im Theater man zeigt nur man zeigt nie die schmutzige Wäsche. Also im Theater man zeigt nur das fertige Produkt. Und man hat in einer Periode angefangen sich zu interessieren, auf das, was hinter der Bühne passiert. Und das wurde das genommen in der Regie als ein sehr starker Mittel, um das zu zeigen. Und in der Musik ist dasselbe. Zum Beispiel, der Fakt, daß man Energie sammelt bei Holzbläser, auf sehr anonyme Weise, oder bei Sänger, daß man einatmet, daß man nicht hört, um nur das gute Produkt zu hören zu geben. Gerade diese Periode von Sammeln von Energie, kann sehr interessant sein. Die aber man in einer gewisser Sprache in einer gewisser Ästhetik verbirgt.

39.2

A: Die aber einen gewisser Maßen auszeichnet, den vollendeten Künstler, diese Dinge zu verbergen. Und die tust du sozusagen demaskieren.

G: Genau, die demaskieren sich.

39.4

U: Aber für dich Teo, hast du da Probleme damit, das zu bewältigen, weil es doch mit den Fehlern, die du machst, rechnet. Und ich denke, daß du sonst, wenn du technisch schwierige Partituren bekommst, von den Komponisten, du sie dann versuchst, sie so perfekt wie möglich und in deiner Klangvorstellung wie möglich, perfekt wie möglich zu realisieren.

39.9

A: Nein, für mich ist es ganz klar, daß ich, als ich das studieren wollte, natürlich bewältigen wollte und dran gearbeitet habe und habs auch bewältigt. D.h. also für mich, natürlich versuche ich auch hier wieder diese Abfälle bei Seite zu schaffen. Nur, was tatsächlich interessant war, für mich, ist, daß ich ganz andere Wege wählen mußte, und dadurch zu Resultaten kam oder zu Ansichten kam, wie eben zum Beispiel diese Tremolo-Geschichten nach oben, daß ich

eben diesen Piano machen muß in dieser Labilität machen muß, sagen wir nie drauf gekommen wäre, wenn jetzt nicht so notiert wäre. Mit so wenig Zeit. D.h. ich wurde durch den Text also geführt, Sachen zu suchen, die trotzdem überzeugend sind, überzeugend klingen. Ich kann nicht einfach spielen, und es klingt einfach nur schmutzig oder was. Das kann, also das will ich nicht.

40.9

G: Aber die Schmutzigkeit gehört auch zur Musik. Die Schmutzigkeit gehört zum Leben, deswegen sie gehört auch zu Musik.

41.1

A: Ja, aber dann frage ich mich ...

G: Wenn man Schmutzigkeit produziert, wegen Unkenntnis, also wegen Amateurismus, wegen Nicht-Arbeit, das man spürt es sofort. Die Schmutzigkeit, die entsteht, wegen des Unmöglichen, ist ganz anders. Die ist geladen mit einer gewissen Energie. Aber die Unkenntnis erzeugt keine Energie.

41.5

A: Aber jetzt paß mal auf. Jetzt hast du einen Akkordeonist, der bewältigt das und tut es auch wieder ästhetisieren. Diese Geschichte. Und jetzt hast du einen Akkordeonist, der ist vielleicht technisch nicht einfach so flexibel, und bewältigt das überhaupt nicht, aber er engagiert sich sehr stark. Dann muß es doch für dich ein befriedigendes Resultat sein, nach dem, was du jetzt sagst.

41.9

G: Auch wahrscheinlich. Die beiden würden ... Es gibt nichts, was ideal ist. Es gibt eine sehr schöne Phrase.

A: Oder eine andere Sache.

G: Eine sehr schöne Phrase ist: Die Kunst und die Wissenschaft können nicht existieren, ohne Paradoxe, ohne die Möglichkeit paradoxen Ideen auszusprechen. Und die ganze Kunst ist ein Paradox. Ich kann einen Diskurs halten über meine Wünsche, und jemand kann mir beweisen, daß was er produziert, ist viel stärker als meine Gedanken. Das passiert nicht selten.

42.6

A: Aber trotzdem, ich frage mich jetzt trotzdem, wenn ich zum Beispiel nur jetzt mich nehme, und ich übe das Stück, und ich sage gut, ich kenne jetzt deine Absichten ein bißchen, also dieses was hinter der Fassade was weiß ich ist, hervorzukehren oder

aufzumachen, und ich beschäftige mich einfach nicht so viel damit. Also ich investiere einfach weniger Zeit, dann weiß ich, daß ich viele Dinge einfach nicht richtig spielen kann.

43.0

G: Das bemerke ich.

A: Natürlich bemerkst du das. Aber dann bist du dann zufriedener.

G: Nein, weil ich habe es am Anfang gesagt, der Solist soll an die Grenzen arbeiten von das er kann. Die Faulheit ist exclus. Kommt nicht in Frage.

43.4

A: Aber tatsächlich, meine Idee ist noch die, also tust du da nicht Vorschub leisten auch bisl eben Faulheit zu machen. Daß man sagt, gut, ich habe jetzt nicht so viel geübt, aber in dem Moment, wo ich spiele, gebe ich mein natürlich Maximum, und um das bewältigen.

G: Das ist Schwindel. Es gibt so viele Musiker, besonders im Jazz, oder die schwitzen und schwitzen und schwitzen, aber außerhalb des Schwitzens ... A: Aber die Gefahr bleibt aber. Die Gefahr ist ungeheuer groß. So wie du jetzt das erklärst. Ich hab natürlich beim Einstudieren in keinem Moment daran gedacht, daß man das nicht bewältigen könnte, vielleicht, oder daß das natürlich ganz selbstverständlich wie auch in einer Bachfuge natürlich selbstverständlich astrein spielen muß. Aber nach dem wie du jetzt sagst, fängt man ja an, na ja, also wenn er und so, und so...

44.4

G: Nein, schon bei hier, du sagst, daß es sehr schwer ist, zu respektieren, das Ziehen und das Zusammendrücken. Wenn du das buchstäblich respektierst, schon du bist in Klemme.

44.6

A: Also zumindest in einer ungewohnten Situation.

U: Du respektierst es doch auch nicht.

A: Das gehört jetzt nicht dazu.

U: Der Dialog zwischen dem Musiker und dem Komponisten ist der Versuch des einen den anderen übers Ohr zu hauen.

45.1

A: Aber das ist natürlich ein heißes Thema, weil das, was ich jetzt meine, daß man da ein bisl Scharlatanerie machen kann, also jetzt Menschenkinder, wer ...

G: Natürlich, es gibt Scharlatanerie, aber bei meiner Musik mindestens die ich geschrieben habe, kann ich sofort wissen, ob das ein Mangel an Arbeit ist.

U: Es geht doch gar nicht um die Arbeit. Es geht doch um die Authentizität, oder...

G: Oder auch das Glauben der Sache.

U: Man kann das schwer unterscheiden.

45.8

G: Ich bin sowieso der Einsicht persönlich, das gehört wahrscheinlich nicht zum Fernsehen, aber ein Musiker sollte nach einer gewissen Reife spielen nur das, womit er sich identifizieren kann. Und will. Also ich respektiere nicht viel die Interpretieren, die sagen, ich kann alles spielen. Das ist eine nicht nützlich Kategorie.

46.3

A: Aber, da gibt es doch auch die Sachen, daß man sich mit der Zeit wieder andere Schwerpunkte setzt und entwickelt zu anderen Dingen hin. Ich meine, das erlebe ich ja auch bei mir, daß ich Jahre hatte, wo mich das mehr interessierte, mich mehr identifizieren konnte, ich das kenne, gut kenne, und ich gehe weiter.

G: Ja, das ist völlig legitim. D.h. mit dem Alter man verändert sich und findet andere Interesse. Aber diese Idee, immer zu denken, ich spiele alles, das ist nützlich für niemanden. Nicht nützlich für den Komponisten, ist nützlich für das Publikum, und für ihn als Mensch auch nicht.

47.2

A: Das weiß ich nicht, ob das jetzt stimmt. Also nicht, weil ich jetzt das Gegenteil überzeugt bin, aber ich könnte mir schnell Dinge einfallen, wo ich jetzt nicht sagen könnte, das wäre nicht nützlich. Also wenn ich jetzt zum Beispiel populäre Dinge mache, und ich kann die sie sehr gut produzieren, d.h. öffentlich machen, wieso soll das zum Beispiel mir nicht nützen, wenn ich daneben auch sehr anspruchsvolle Dinge mache. 47.3

G: Weil ich glaube, daß zum Beispiel in der Domäne der Popmusik und der Folkloremusik hat seine Meister, die ihre Arbeit viel besser machen als ein Pseudotourist, der sagt, ich spiele zwar ernste konzertante Musik, aber sehen sie ich kann wie Barenboim zum Beispiel Tango spielen. Und wenn man hört die Schallplatten von Tango, das ist nicht fürs Fernsehen, das ist klar, wenn man spielt

diese Tangogeschichte von Barenboim, man will kotzen. Die Touristen sind auch nützlich...

47.9

A: Aber zum Beispiel Piazzola war sehr glücklich, wenn gewisse Leute seine Musik gespielt haben. Er hat das sehr als angenehm empfunden und wunderbar.

G: Er.

48.2

U: Kannst du das unterstreichen, diese These, alles spielen ist "besser"? Ich meine dein Repertoire ist ja sehr groß. Da könnte man ja sagen, ...

A: Ja, da kann ich drauf eingehen, ich mein - na gut, dann fangen wir so. Jetzt das, was du gesagt hast, daß wenn man alles spielt, für den einen nichts nützt und für andere nichts nützt, muß man natürlich ein bisl präzisieren. Was du meinst mit allem. Also zum Beispiel, wenn ich mich jetzt im Feld der Neuen Musik bin ich wirklich sehr bestrebt, sehr vielfältig zu sein. D.h. also ich bin sehr wohl ich nehme dich mit diesem Stück mit diesen Provokationen, die drin sind auch für den Interpreten, genauso ernst wie ich sag jetzt mal natürlich auch die Sequenza in ihrer fast klassizistischen Kleid, und das ist für mich etwas ganz anderes, und sehr schon große Differenz ihr beiden. D.h. aber wie weit meinst du das jetzt mit vielfältig. Also d.h. in der Neuen Musik, die ist ja in den 20er Jahren so dermaßen vielfältig - meinst du damit, man sollte sich in eine gewisse Sprache darin ... oder wie meinst du das...

49.4

G: Ich zitiere das beste Beispiel auf der Posaune. Die Posaune hat keine Literatur in der Geschichte. Also im 18. Jahrhundert zwei Stücke, nicht nur für Posaune sondern auch für Cello, im 19. Jahrhundert 3 Stücke, ein von Rimsky-Korsakov für Banda musicale und Posaune, von einem David, der Geiger war, hat ein Konzert geschrieben, also keine Interesse. Und der 20. Jahrhundert kommt. Was tun heutzutage ein Haufen von Posaunisten. Die Nostalgie weil es eine Geschichte nicht gibt, sie greifen auf Transpositionen. Und fangen an auf der Posaune zu spielen Vivaldi Konzerte, auf piccolo Trompete man hat erfunden ein Haufen von Literatur die falsche Literatur ist. Hier du hast das beste Beispiel, daß das unnützlich ist. Es ist nützlich, um Schallplatten zu verkaufen. Es ist nützlich um

divertimenti zu hören, ist besonders nützlich für die Leute des Metiers. Also Vivaldi auf Posaune ist interessant nur für Posaunisten. Daß ein Posaunist so schnell spielen kann und so hoch, daß er Vivaldi spielt. Aber von der Essenz selbst ist lächerlich.

50.9

A: Aber du hast hast natürlich jetzt ein extremes Beispiel genommen.

G: Aber wir haben das, meine ich. Also diese Art von Nicht-Respektieren. Weil, ich werde nur das sagen, es gibt tausende Virtuosen, von Klavier, von allen Instrumenten auf der Welt. Aber es gibt sehr wenig Leute die wissen, was zu tun mit Ihrem Können.

51.3

A: Richtig, das unterstreiche ich dich vollkommen. Aber trotzdem muß ich sagen, du hast jetzt ein sehr sehr extremes Beispiel gewählt mit Vivaldi auf Posaune, es gibt in der Musikgeschichte auch sehr viele Beispiele, jetzt selbst von - weil du jetzt Vivaldi und Barock ansprichst, wo das ja auch Gang und Gebe war, daß man transkribiert hat und die Instrumente, die ...

51.7

G: Das ist ein Argument, das ich wieder nicht akzeptiere. Weil man zitiert heutzutage in Jahre 2000 Geschehen, das passierte vor 300 Jahren. Aber sie haben das gemacht. Sie haben damals das gemacht, weil eine solche Situation entstand, daß man hatte nicht Instrumenten genug, und man konnte ersetzen, um überhaupt zu musizieren. Instrumente heutzutage ist nicht der Fall. Also nicht zitieren Sachen von ...

52.1

A: Nein, es gibt natürlich Beispiele von Bach, wo er ein Klavierkonzert, das ursprünglich wo ursprünglich ein Geigenkonzert war.

G: Ja, aber wieder Bach.

A: Aber trotzdem, ich ..

G: Aber das ist vor 300 Jahren. Die Sprache und die Gesellschaft hat sich verändert. Alles hat sich verändert.

52.5

U: Sie sind etwas ausgewichen, weil Teo Frage sich auf das gegenwärtige Repertoire bezog.

G: Das sollte man auch nicht filmen. Die Diskussion, die wir jetzt machen.

A: Aber das ist insofern auch ein interessante Frage, weil das was du sagst mit Posaunisten und ausschweifen auf Transkriptionen ist das ein ganz großes Thema auf für die Akkordeonisten, die aber das - aber da können wir vielleicht zusammen reden. Was wo es verschiedene Wege gibt, weil natürlich eine alte Literatur fehlt. Will man nämlich jetzt so diese in Frack auf die Bühne gehen...

53.0

G: Man soll sie nicht erfinden dann. Wenn sie fehlt.

A: Dann hat man das falsche Instrument.

G: Genau

A: Genau (lacht). Eigentlich ja. Wie auch immer...

G: Bravo...

U: Danke danke

A: Du hast genug Material.

U: Ich habe gesagt 3 Stunden.