

0.0

C: Ein Flugzeug, das vorbeigeflogen ist...

D: Da ist es noch...

C: Nicht schlecht, wo wir hier sind...

D: Es ist sehr schön...

C: Sonne, es ist leise...

D: Bis auf das Rauschen...

C: Die Füße auf dem Moos

D: Das ist nicht leicht aufzunehmen, ich meine mit Mikrofonen.

Man muß wirklich gut geschützt sein, und gleichzeitig das Rauschen aufnehmen...

C: Gleichzeitig gibt es eine ganze Varietät, es sind verschiedene Arten gemischt. Alle Arten von gleichartigen Rauschen, zumindest die sehr nahe sind.

D: Man überhört das mit unseren Ohren, wir haben nicht - wenn man das mit einem Mikro aufnimmt, wird man ganz andere Klänge bekommen die wir im Augenblick nicht hören...

1.0

G: Ich laufe...

D: Nicht schlecht dieses Rauschen... diskret...

C: Schwierig das zu bekommen aber im Raum. Diese Empfindung...

D: Dem den Raum zurückzugeben...?

C: Diese räumliche Empfindung von dem, was wir hören. Das wäre nicht sehr interessant, es so zu machen, da bliebe man auf untersten Niveau.

D: Aber was ich am schwierigsten finde, wenn man einen natürlichen Klang verwendet, einen Klang aus der Natur, das ist alle anderen zu isolieren. Wie ein Instrument, wenn du willst, das ist sehr schwierig es hinzukriegen. Denn mit den Ohren isolieren wir. Aber das Mikrofon isoliert nicht, und das hinzubekommen, das hinterher künstlich zu isolieren, das ist sehr schwierig.

2.0

C: Das zwingt dich, im großen Maßstab zu arbeiten - nur in großem Maßstab...

D: ...

2.3

Christopher: Flugzeug komm.

C: Wir sprechen, während wir die Landschaft anschauen.

(Rauschen)

D: Hörst du das? Das ist sehr schön, so ist das sehr schön... In der Natur, weil wir mit unseren Ohren hören, aber wenn du da ein Mikro reinstellst, ... Das gibt nicht sehr viel...

C: Das gibt gar nichts... Hören wir den Raum, weil wir ihn sehen?

D: Ja...

C: Die Raumempfindung meine ich...

D: Ja... Aber es ist vor allem unsere Ohren sind selektiv, sie hören, was wir beabsichtigen zu hören. Das etwas vollkommen anderes, als das, was ein Mikro macht.

C: Nein.

D: Das ist schade.

3.3

C: Ja, aber zugleich, was dabei interessant ist, weil man nachher Überraschungen hat. Jedenfalls kann es interessant sein im Studio hinterher, wenn man diese Überraschungen erlebt. Man hört da jedenfalls Dinge, die man nicht gehört hat, weil man was anschaute, weil man sich auf eine Sache konzentrierte, und man hörte nicht alles, nicht alle klanglichen Ereignisse.

D: Wenn man es so sieht...

C: Man kommt auf die Idee des reduzierten Hörens zurück. Im Studio hast du alle klanglichen Phänomene...

Neuer Ansatz:

4.1

D: Sie ist dennoch schön, die Stille...

C: Ja...

D: Oder findest du es sei keine Stille.

C: Nie, fast nie...

D: Es gibt keine Stille.

Aber es ist relativ still. Die Musik im übrigen ist zu großen Teilen in der Stille. Zumindest die gute Musik.

C: Die Stille ist im Hintergrund. Ja.

D: Wenn da keine Stille ist in einer Musik, ist der Klang exzessiv. Das macht eine Art von Kontinuität, das ist etwas, was man in vielen Werken hört zur Zeit. Eine Art von Sachen, die mit einem Maximum anfangen. Die auf einem maximalen Niveau sich fortsetzen, und die aufhören irgendwann, man weiß nicht warum.

C: Weil es eine Angst gibt vor der Stille. Angst, zu fallen. Angst vor der Leere.

D: Deswegen ist der Eindruck von Stille so angenehm. Es gibt dennoch interessante Klänge darinnen.

C: Der rhythmische Aspekt interessiert mich, der Fluß, sagen wir...

D: Asymetrische Rythmen, überhaupt keine Beats.

C: Ja, das ist es, der Fluss, Wellen,

D: Es gibt diese außergewöhnlichen Sachen, wenn du zum Beispiel zwei Mikros in die Natur stellst, oder in eine Straße, in einer Stadt, und läßt das den ganzen Tag, natürlich, benötigt sehr viel Platz auf dem Band, oder auf dem Aufnahmeträger, aber dann, wenn du es wieder anhörst, gibt es immer Momente, wo aus Zufall sich Dinge ereignen, rhythmische Dinge, die extrem interessant sind.

C: Sehr organisiert.

D: Die sehr organisiert sind, aber es ist der größte Zufall, der sie organisiert.

6.2

Und das liebe ich, solche Sachen. Nur daß man halt sehr lange aufnehmen muß, und auf der anderen Seite, die Zeit, es hinterher anzuhören, ist sehr lang. Sehr sehr lang. Aber du findest kleine Juwelen dadrinnen.

6.5

C: Die auch ganz genau - wie sagt man - das Gegenteil, des Augenblicks, wo man nach draußen geht, um Sachen aufzunehmen, um ein besonderes Ereignis abzuwarten, es ist sehr selten, wo man das aufnehmen kann, was man hören will, eine Interferenz, man versucht immer eine bestimmte Reinheit zu erreichen, Sachen die man aufnehmen will und gebrauchen will, zumindest am Anfang...

7.0

D: Das ist weil man hört auf diese Weise, man hört, was man hören will, das ist im Prinzip so, wie das reduzierte Hören bei Pierre Schaefer, d.h. wenn man eine Aufmerksamkeit des Hörens und man hört, was man will, und alles, was uns langweilt, eliminiert man, im

Geiste, aber wenn man Mikros da hineinstellt, und wenn man sich die Ergebnisse anhört, ist das eine Katastrophe, weil das Mikro nichts eliminiert, ...

C: Nein, das nimmt einen viel größeren Winkel.

7.5

Es gibt keine Unterscheidung...

D: Aber der Klang als solcher, in der Natur, der Klang und das Geräusch, das interessiert mich als Basismaterial, als Stimulation, als Provokation, aber es ist dieser Klang als solcher, den ich in meiner Arbeit einfügen möchte.

C: Weder hörbar machen noch reproduzieren.

D: Es sei ich weiß nicht was du machst zum Beispiel aber für mich ist es klar wenn ich ein genaues Bild herstellen möchte, ein ikonisches Bild, ein evokatives Bild, dann kann ich Klänge vom Gesang der Vögel, von Autos, aber...

C: Selbst dann wird er immer bearbeitet sein, er wird nie so bleiben wie auf Band...

D: Weil wenn er zu dokumentarisch ist, zu treu, dann ist er nicht interessant, dann ist es nur ein einfach so hingestelltes Bild. Was am Ende interessant ist, ist im Klang die reinen Qualitäten zu suchen. Die man übrigens nicht gut hört, wenn sie in einem Kontext sind. Weil man ihn als Signifikanten hört, als eine Erklärung von etwas, das man sieht, zum Beispiel. Und wovon man ein wenig die Tendenz hat das allgemeine zu sehen, weniger als in Index oder als die Spur von etwas, also als etwas, das mit dem Visuellen korrespondiert. Aber wenn man sich dem Klang nähert, was heißt nähern, ich meine ihn zu vergrößern, also ihn zu verlangsamen, sagen wir, ihn eines gewissen Bearbeitung unterziehen, die seine Charakteristika zur Geltung bringt,

9.5

C: Oder isoliert..

D: Oder isoliert, das ist es, schon isoliert. In diesem Augenblick findest du im Klang Qualitäten, die uns entgehen beim Hören - bei signifikanten Hören, wenn du so willst. Beim Hören des Anekdotischen.

C: Und hier sind wir in der Anekdote.

9.9

D: Hier. Ja, ja hier sind wir in der Anekdote. Ich meine, aber das ist nicht unangenehm. Aus der Sicht der ländlichen Anekdote, das ist schön, wenn man ruhig ist, wie jetzt, das ist so selten.

10.3

C: Das ist eine Anekdote von mehreren Aufnahmen, das ist interessant. Manchmal sage ich mir, der Klang hier in der Natur, auf dem Land, ist weniger nur aus einer Richtung, eindimensional als in der Stadt. Ich habe ich immer den Eindruck, einerseits sind hier kulturelle Geräusche, kann man sagen, die intervenieren, Flugzeuge zum Beispiel, die überall sind, Motorgeräusche, solche Sachen, natürliche Geräusche, der Wind, fließendes Wasser, und außerdem die Geräusche der Tiere, ...

11.0

D: Was willst du sagen, in den Städten sind die Geräusche mehr aus einer einzigen Quelle.

C: Nicht aus einer einzigen Quelle, aber wenn sie gemacht werden, für unsere Wahrnehmung, ist es eher ein Zeichen, das wir wiedererkennen, und eine nuisance zwischen den beiden, Identifikationszeichen, von Dingen, die man sehen kann, oder machen kann oder nicht machen, oder zu vermeiden...

11.4

D: Das ist eine Geschichte, unserer Wahrnehmung von Klängen, vor Millionen von Jahren lebten wir in diesem Milieu, ich weiß nicht, wir waren sicher aufmerksam den Klängen gegenüber, weil sie uns vor Gefahren warnten. Aus diesem Grund sind unsere Ohren und die Ohren der Tiere gemacht, um zu merken ob da etwas vor oder hinter uns ist, das sind Hinweise, die wir wahrnehmen, und dann werden wir es nachprüfen, ob es eine Gefahr ist. ... Heute noch, wenn du in der Straße bist, und du ein Auto ankommen hörst, ist es sehr gut zu wissen, von welcher Seite es ankommt.

12.1

C: Natürlich...

D: Aber ich glaube, man darf nicht diese Arten von Geräuschen vermischen mit den Assoziationen von vielen Leuten. Denn was wir machen ist, wir nehmen Geräusche, egal welches Geräusch, und dann machen wir so etwas wie kleine Symphonien daraus.

12.6

C: Das ist es, weswegen ich das gesagt habe, ...

D: Aber die Symphonien wird man wiedererkennen, den Vogel, das Auto, ...

C: Die naturalistischen Stimmen...

D: Genau, sogar wenn es gemacht wurde oder gemacht werden kann...

C: Das kommt sogar wieder neu auf, das wird immer mehr gemacht...

D: Ja, das stimmt, es gibt zu Zeit eine Neubelebung davon... Ich weiß nicht warum, ich glaube, das hat mit der Technologie zu tun, ich glaube, man hat Mikrophone entwickelt die so bemerkenswert sind, und treu, daß jeder Klänge aufnehmen kann und sich begeistern kann an dem was er gemacht hat, und sagen kann, oh mein Gott, was bin ich für ein toller Typ...

13.4

C: Das hängt auch mit der Besitzergreifung der Dinge zusammen.

Man ist draußen und egal wo, nimmt auf, wie die Bilder, die Photos..

D: Das wollte ich gerade sagen, wie der Typ, der mit seinem Foto spazieren geht, der Tourist, der sich was er gesehen hat auf seinen Fotos anschaut. Es gibt eine Tendenz, von den Dingen Besitz zu ergreifen, das stimmt. Aber gut, das ist eine Sache, aber was man dann hinterher damit macht, das ist eine andere Sache.

13.9

C: Aber das ist der Grund, weswegen ich vorhin sagte, daß es mir so erscheint, als wäre es (auf dem Land) ein bißchen multidimensionaler als die Klänge der Stadt. Ich sage mir, zum Beispiel auf dem Niveau der Inspiration, es scheint mir stimulierender zu sein, sagen wir, die Begegnung von Phänomenen in der Natur zu beobachten, nicht zu versuchen sie so zu reproduzieren, aber zu versuchen ein wenig die Mechanismen zu verstehen. Dieser Begegnungen, die Stimmen...

14.4

D: Ah, du meinst als Modelle...

C: Ja, Modelle... genau. Aber auf der Ebene der Modelle, ist es sehr interessant. Und auf der Ebene der Modelle scheint mir die Stadt begrenzter. Ich meine, die Klänge in der Stadt erscheinen mir limitierter. Es sind immer die Modelle von Maschinen, das ist nicht immer interessant.

14.7

D: Ja, ich weiß nicht, gut, die Maschinen, die uns anöden, das ist unerträglich, man nirgendwohin mehr hingehen, ohne Motoren zu hören. Aber man hat mit den Motoren, das ist nun schon historisch,

Musikstücke gemacht, das kleine futuristische Stücke ganz am Anfang, und solche Sachen, aber es gab elektroakustische Werke von hoher Qualität, ich denke an Pierre Henry, aber vielleicht vor ihm, im Futurismus, ich denke an Tourmaq (?) - solche Sachen, das sind Musiken, die mit den Rhythmen der Maschinen gemacht sind, und wir haben alle solche Sachen gemacht, weil es stimmt, das sind interessante Klänge.

15.4

C: Es gibt interessante Morphologien, das stimmt.

D: Ab dem Augenblick, wo du sie aus ihrem Kontext löst, d.h. sobald du nicht mehr weißt, daß es eine Maschine ist, aber - was ist das Charakteristikum dieses Klangs, welches Interesse hat er, rhythmisch, oder von der Klangfarbe her, oder von seiner Natur her, seiner Textur, also das ist es, was interessant ist. Also ich weiß nicht, ob die Klänge der Natur ...

was das betrifft, alles was klingt, ist verwendbar, weil Klang gut ist.

16.1

C: Alles was klingt, ist gut.

D: Alles was vom Klang produziert, ist gut. Das ist eine Formulierung, die wir alle benutzen, aber ich denke mir, gut, d.h. ein Klang kann von natürlichen Dingen produziert sein, von Maschinen, von Dingen, die Menschen hergestellt haben, von Artefakten, oder das kann von elektronischen Instrumenten gemacht sein, das hat wenig Bedeutung. Das Resultat zählt, der Klang, der dabei herauskommt. Das heißt, alles was klingt, ist nicht immer gut und nicht für jeden.

16.7

C: Das stimmt.

D: Das ist es, ich habe Berge von Klängen, die ich nie verwende, weil ich nicht finde, wozu ich sie gebrauchen kann, das hängt mit nichts zusammen, woran ich gerade arbeite, ...

C: Sogar interessante Klänge.

D: Sogar interessante Klänge...

17.0

C: Es gibt da tatsächlich keine Hierarchie. Das mag ich daran.

D: Ja, das ist wirklich eine Berufung, d.h. daß ein Klang seinen Platz zum gegebenen Augenblick an diesem Ort in diesem Werk findet oder nicht. Wenn er ihn nicht findet, kann er exzellent sein, man muß ihn nicht hineintun.

17.2

C: Oder es ist gar nicht er selbst, der ihn findet, sondern eines seiner Derivate.

D: Aber dann ist es nicht mehr dieser Klang. Wenn der Klang einmal verändert worden ist, bearbeitet, kann er sich komplett verändern, unkenntlich werden. Dann ist es ein anderer Klang. Manchmal gibt es Transformationen, die sehr einfach sind, die ihn eßbar machen.

17.8

C: Oder die es erlauben, ihn in einem anderen Kontext zu verwenden, oder an einer Komposition teilzunehmen.

D: Ja, auf jeden Fall ist das kompliziert, weil man immer mit Ideen beginnt von den Klängen, die man gerne haben würde. Ich weiß nicht, ob du das auch machst.

C: So wenig wie möglich.

D: Letztlich sollte man es so wenig wie möglich machen. Aber manchmal passiert es, ich habe zum Beispiel viele Studenten, die Wochen damit verbracht haben zu versuchen, Klänge zu fabrizieren, die sie innerlich hörten, die sie innerlich zu hören glaubten, und die sie nie fanden. Deswegen wurden sie hoffnungslos. Das heißt, ich bin dennoch angekommen das zu machen, und anzulangen zu produzieren mit entweder schon existierenden Klängen, die ich bearbeitet habe, indem ich daran dachte, was ich wollte, sei es mit indem ich mit Synthesen arbeitete, d.h. mit Klängen die man von nichts ausgehend macht. Das ist mir passiert, daß ich die Klänge erhalten habe, an die ich dachte. Aber meistens ist es eher so daß man sich auf die Suche nach einem Klang begibt, und man hat eine Idee, aber vielleicht wird am Ende irgendwo anders hingelangen, man geht von einer Idee eines Klanges aus, ...

19.7

C: Oft produziert es sich von allein...

D: Und das führt dich Stück für Stück zu etwas ganz anderem, das besser sein wird, das ...

C: Das ist, weil man für Entdeckungen offen ist...

Man ist auf jeden Fall aufmerksam auf den Zufall, den Entdeckungen, den Unfällen, vor allem den Unfällen, ...

20.1

D: Unfälle, die schon Pierre Schaeffer entdeckt und genutzt wurden, als musikalische Objekte. Er macht im übrigen Unterschiede zwischen

den Unfällen und den Zufällen. Die Zufälle – das wirft man weg, die Sachen sind nicht interessant, wohingegen der Unfall, das ist eine Sache, die sich unfreiwillig ereignet, aber die verwendbar ist..

C: Man kann sie verwenden...

D: Das also sind unsere Quellen. Ist das gut so?

20.7

C: Das ist gut...

...

Teil 2

21.1

U: Francis, denkst du daß eines Tages, ich weiß nicht, sagen wir vor 200.000 Jahren, etwas dieser Art, es einen Menschen gab, der saß wie wir jetzt, nicht hier, aber egal wo, und er hat einen Wald angeschaut, und hat dem Klang des Windes zugehört, und hat gedacht, das ist etwas besonderes, das ist etwas musikalisches. Ich will das wiederholen können. Es mir selbst wiederherstellen. D.h. ich will komponieren, den Wind.

22.0

D: Denkst du, daß vor langer Zeit die Menschen, die man hier finden konnte, wo wir sind, haben den Klängen der Natur um sie herum zugehört, dem Wind zum Beispiel, mit einer ästhetischen Wahrnehmung, so daß sie Lust bekamen, sie zu reproduzieren, sich ihrer zu bedienen, als künstlerische Elemente, als Elemente der Schönheit. Glaubst du, daß das etwas anderes war als eine Bezeichnung (?) avertissement, als ein Signal, kann man da so was annehmen, wie bei den Höhlenmalereien, also sensible ästhetische Gefühle. Und daß wir das fortsetzen, weitermachen...

C: Daß wir also mit der gleichen Sache arbeiten...

23.0

D: Ich glaube nicht, daß wir auf die gleiche Weise arbeiten. Es sind Jahrhunderte, Jahrtausende darüber vergangen, und wir sind künstlich. Aber denkst du, daß das etwas war, das sie provoziert hat.

23.1

C: Der Wind, ich weiß nicht. Ehrlich gesagt, ich stelle mir vor, daß der Wind in dem Maße wie er mit dem Donner assoziiert werden kann, den Blitzen, und so weiter, da ja. Weil wenn man sich die

Pictogramme, die Felsenmalereien, die wirklich alten Sachen anschaut, gibt es Anzeichen darüber. Aber – hingegen hat die Haltung, die wir haben, ästhetisch ... die gleiche Natur wie die ihre, wenn sie eine gehabt haben können, weil man oft die Arbeit bewundert, die sie haben machen können, und da gibt es eine Reihe sehr schöner Sachen..

23.9

D: Übrigens denke ich – ich weiß nicht, ich kenne das nicht wirklich gut, aber es gibt sicher Leute, die darüber arbeiten, und die uns sofort antworten würden, aber natürlich, das ist bekannt, aber ich weiß es nicht. Also stelle ich mir die Frage, also man weiß ganz genau, daß wir nicht das gleiche machen. Also ich habe überhaupt nicht das Gefühl, daß ich die Geräusche der Natur orchestriere. Wenn du so willst.

24.3

C: Ja, das stimmt.

D: Ich habe das Gefühl, sie zu verwenden, mich ihrer zu bedienen, und mich auf sie zu beziehen, aber ...

C: Aber ist ihre Finalität (Endbestimmung), und in der Tat ist es interessant, sich diese Frage zu stellen, weil bei der ersten Annäherung, würde ich sagen, daß wir überhaupt nicht auf dem selben Ort sind, daß wir überhaupt nicht die gleiche Sache machen. Und dann sagt man sich, wir bewundern die Zeichen, die sie auf Mauern hinterlassen haben, die habe ich zum Beispiel in Ontario gesehen, da gibt es viele Pictogramme, in der Gegen des oberen Sees zum Beispiel, aber alle die Pictogramme malen Menschen zum Beispiel menschliche Einschiffungen (? – embarquation), Schiffe mit Menschen, und Tiere, aber auch, wenn ich mich nicht irre auch die Natur als solche, wie ich sagte, Blitze, Donner...

25.3

D: Im Verhältnis zu ihnen, zu den Menschen...

C: Im Verhältnis zu ihnen, und es sind immer Gottheiten. Sie sind mehr oder weniger vergöttlicht in dieser Zeit, oder hingestellt als Zeichen, der Wiedererkennung von Orten zum Beispiel, magischer Orte vielleicht, ich kenne nicht die Bedeutung dieser Orte da, oder auf jeden Fall das Verhältnis der Menschen gegenüber der Gottheit. D.h. der Versuch, einen Kontakt herzustellen, oder...

Und auf diesem Niveau, sind wir nicht in der selben Position.

25.9

D: Nein, aber weil ich denke das wäre extrem festgelegt – die Manifestation eines ästhetischen Plans wäre zu sehr auf den sagen wir göttlichen Aspekt festgelegt, den religiösen Aspekt, einen mythologischen Aspekt, das wäre keine unabhängige Sache, so wie wir es im Augenblick machen. Ich glaube...

26.3

C: Nein, und außerdem, was wir machen, ist, daß wir... wir können Sachen einfangen, die uns umgeben, also aus der Natur, den Wind zum Beispiel. Aber wir werden ihn nicht notwendiger Weise ihn wieder als Wind hörbar machen. Wir können uns durch ihn inspirieren lassen, für eine Sache oder eine andere, ...

26.6

D: Da legst du deinen Finger auf etwas sehr wichtiges. D.h., daß wir nicht existieren würden, was wir sind, würde nicht existieren, wenn es nicht die Möglichkeiten gegeben hätte, den Klang zu fixieren. Das ist eine Sache, die niemand vor dem 20. Jahrhundert gekannt hat. Also vor dem 19. und 20. Jahrhundert. So, wie man das Bild mit dem Photo fixiert hat, die Bewegung mit dem Kino, und erst seit kurzen, den Ton zurückzuhalten, der eine noch flüchtigere Sache war. Ein vorgetragener Ton, war sofort verloren. Vorgetragen oder gespielt oder... der Augenblick verstrich und es zu Ende. Das ist dennoch eine Sache, die alles geändert hat.

C: Man konnte sich dessen nicht bedienen, um daraus etwas zu entwickeln, um weiter zu gehen mit ihm selbst. Nicht mit einem Bild von dem, was er ist, ... Also nicht mit einer Repräsentierung (Nachahmung)..

27.5

D: Das ist genau das gleiche mit dem Bild, besonders Francois Bayle spricht davon, das Bild des Tons, wir arbeiten mit den Bildern der Töne...

Akku alle...

Teil 3

27.9

U: Sind die elektroakustischen Komponisten die Cineasten der Musik. Und in welchem Sinne, wenn ja... Ich verstehe das nicht..

28.0

C: Ich würde sagen, daß wir da wieder anfangen, wo wir über die Bilder gesprochen haben. Wir sind gerade ein bißchen bei den Bildern eingestiegen.

D: Die Bilder der Töne.

C: Mach zu...

D: Das ist eine Begriff/Bemerkung, die sehr wichtig ist, und ich würde sagen, daß sie die *musique concrète* charakterisiert – im allgemeinen und die akousmatische Musik, für die, die wissen, was das ist, aber das ist wirklich wichtig, der Begriff des Bildes, d.h. daß wir Bilder bearbeiten. Auf die gleiche Weise wie der Cineast Bilder bearbeitet (auf Bildern arbeitet, mit Bildern), mit Blickaufnahmen, so arbeiten wir mit Tonaufnahmen, aber es ist auf einem Träger fixiert. Es ist auf etwas fixiert, auf einen Film, ein Tonband, eine Diskette, also einen Träger, egal welchen, und da können wir eingreifen, wie der Cineast eingreift in sein Filmmaterial, er wird es schneiden, zusammenkleben, mischen, beschleunigen, verlangsamen, dem Schluß vorgreifen, von Vorne wiederanfangen, auf einem Bild stehenbleiben, und so weiter. Das finde ich, gut, das ist eine Banalität, die ich da sage, wir haben sogar, meines Erachtens, mehr Affinität zum Cineasten oder dem Bildhauer, den Maler, Bildhauer, der plastischen Kunst, am Ende, als mit der traditionellen Musik. Ich habe wirklich dieses Gefühl. Obwohl ich ursprünglich ein traditioneller Musiker war. Also das ist eine Sache, die nicht immer besonders klar...

29.7

C: Ja, weil man am Anfang mit Objekten arbeitet, und dann im Studio mit dem Bild dieser Objekte. Aber nie im Abstrakten. D.h. nie im vollkommen Konzeptionellen.

D: Genau. Genau. Gut. Also das ist vielleicht ein anderer Punkt. Weil man dennoch im Konzeptionellen arbeiten, mit Bildern von Tönen. Aber ich glaube eine Sache, die den besonderen elektroakustischen Typ von Musik charakterisiert, der uns auszeichnet, elektroakustisch ist weitläufig, eine große Familie, aber was dennoch unsere Musik charakterisiert, unsere, daß es eine Musik der Wahrnehmung ist. Also wir sind viel mehr daran interessiert, was wir wahrnehmen, d.h. was wir hören, mit unseren Ohren, und natürlich mit unserer

Empfindsamkeit, als durch das Konzept einer Musik, das vorher entworfen wurde, und nachher realisiert. Wir arbeiten das kann man sagen mit vollen Fußstapfen (?), und das ist eines der Gründe, warum es konkrete Musik ist, d.h. wir gehen von konkreten Sachen aus. D.h. ist eine Sache, die man nicht aus den Augen verlieren sollte. Man hat manchmal die Tendenz, die traditionellen Musiken, die instrumentalen Musiken zu transponieren – und mit anderen Klängen, ...

31.2

C: ... mit elektronischen Klängen...

D: Sachen zu machen, oder nochmal traditionelle musikalische Sachen zu machen, als wenn es Instrumente wären. Natürlich könnte man die Gambe durch Hammerschläge ersetzen, ...

31.4

C: ... oder einen Hund...

D: ... oder einen Hund, das wurde schon gemacht, und das ist sehr lustig, aber gut, das ist ein Sackgasse, das müssen wir vermeiden.

31.6

C: Aber es ist klar, was zur Zeit interessiert, ist eine Gambe durch einen Hund zu ersetzen, indem man ein Klangobjekt nimmt, das der Hund ist, aber ihn eine instrumentale Sache machen läßt. Ohne sich bewußt zu werden, der Transformation, die sich einstellt, wenn man zum Beispiel den Klang des Hundes, wenn ihn sich sehr verlangsamt anhört, dann ist es kein Hund mehr. Dann ist es eine andere Morphologie, und da ... und wenn da das Denken keinen Sprung macht, indem es sich bewußt macht, daß es sich um eine andere Morphologie handelt, dann wirklich, da braucht man ein phänomenologisches Denken, in diesem Augenblick. Da bleibt man in der instrumentalen Musik, wenn man das nicht macht.

32.2

D: Und das wurde gesagt, und immer wieder gesagt, gut ... ich bin nicht einverstanden, damit. Gut, ich denke, daß ist eine Weise, die Musik zu denken. Musik, das sind Klänge, diese Klänge können von Instrumenten hergestellt werden, können auch von Synthesizern hergestellt werden, solchen Sachen, können aber auch Klänge sein, die eingefangen, betrachtet, oder eher von der Nähe belauscht werden, d.h. vergrößert, verlängert zum Beispiel, und tatsächlich, wie du sagst, im Fall eines verlangsamt Klanges, gibt es Morphologien, die sich dann entwickeln, die man zuvor nicht kannte, die man bei der gleichen

Wiedergabegeschwindigkeit nicht bemerkte. Und das könnte man gar nicht machen, wenn man nicht diese Bilder der Klänge auf etwas hätte. Wie soll man einen Klang verlangsamen, in der wirklichen Zeit (Echtzeit)...

32.9

C: Ja, wie soll man ein Klavier verlangsamen ...

D: Vielleicht kannst du dir das gar nicht mehr vorstellen, als die Leute zum ersten Mal jemand rückwärts sprechen hörten, d.h. indem sie die Platten in der anderen Richtung abspielten, war das erschütternd. Ich erinnere mich, als ich das erste Mal meine Stimme aufgenommen habe, das war mit einem Drahtmagnetophon, aber ... einem Stahldraht, das war mein erstes Magnetophon, und man konnte das rückwärts spielen lassen, oder es beschleunigen oder verlangsamen... Das war unglaublich. Ich dachte nicht, daß das meine Stimme sein könnte. Das war eine Erfahrung, das klingt für uns heute banal, das war eine erschütternde Erfahrung. Und ohne den Träger, ohne die Fixierung des Klangs auf etwas, die erlaubt, es zu transformieren, wäre man überhaupt nicht in der Lage, so etwas zu machen.

33.8

C: Auf diese Weise bleibt der Ton, oder zumindest die Töne, die uns umgeben, sie blieben nur so etwas wie Modelle, vielleicht. Nichts anderes.

33.9

D: Ja, Modelle.

C: Wenn man sie nicht aufnehmen kann. Bevor sie wirklich Material werden, für uns, die wie sie wirklich als Material verwenden, um damit zu komponieren. Um es zu transformieren...

34.1

D: Zum Beispiel, die sprichst vom Modell, tatsächlich, ein Modell, das oft verwendet wurde, und ein Modell, das wunderbar ist, ist das Modell des Wassers. Das Wasser ist ein Modell, also da gibt es Bewegungen im Wasser, die absolut außerordentlich sind, d.h., daß man Wasser unbedingt verwenden muß. Man kann es verwenden, im allgemeinen sind das sehr schöne Bilder, schöne Aufnahmen vom Wasser, das ist etwas wunderschönes, aber das sind Modelle, und man kann danach mit anderen andern Klangelementen sich inspirieren lassen von den Funktionen, wie die einen Klänge mit den anderen zusammengehen, im Fluß und in der Klanglichkeit ...

34.8

C: Im Inneren als globalen Flusses...

D: Mit Transformationen da und dort. Ja, das sind Modelle. Ja, denke ich, aber da wird es dann abstrakt. Die konkrete Musik ist sehr abstrakt. Am Ende...

C: Jaja, die Arbeit ist sehr konkret.

D: Das Resultat der konkreten Musik ist eine extrem abstrakte Sache.

35.2

C: Meistens ist das so. In den meisten Musiken ist es so, da gibt es sehr wenige erkennbaren Sachen, was ihre Quellen anbelangt, jedenfalls, die Quellen der Klänge, möchte ich sagen, die sind sehr selten identifizierbar.

35.4

D: Da kann man dennoch denken, sagen wir, da gibt es sehr vielfältige Zugangsmöglichkeiten, es gibt, man kann, ich weiß nicht, das hängt von den Komponisten, aber mir passiert es häufig, daß ich Klänge einbaue, die unbedingt identifizierbar sind, darunter Bilder, aber Bilder wie Gesichter, wie Landschaften, also eine Sache, die ich da einführe, aber das ist ein kleiner Berührungspunkt mit der Realität, oder es sind Dinge, die sich einfach so ereignen, aber sie sind nicht Das –Wichtige. Aber man kann auch, wie das andere Komponisten machen, man kann auch Werke machen, die auf realen Klangwirklichkeiten beruhen, wiedererkennbar. Die Klanglandschaften von Murray Schaeffer zum Beispiel. Das ist auch eine Tradition der Elektroakustik. Das ist nicht genau das gleiche Denken. Aber das ist eine Möglichkeit. Mich interessiert das nicht so.

36.5

C: Aber in seinem Fall ist auch die Idee enthalten, einen gewissen Augenblick der Zeit festzuhalten, die Dinge, wie sie sind. Also die Klänge zu bewahren als Geschichten, als Archive und das alles. Was überhaupt nicht der Fall war bei Ferrari, zum Beispiel, wo fast gar nichts derartiges passiert.

36.8

D: Nein, Ferrari, der hat das erforscht.

C: Eine fabrizierte Realität.

U: Danke...

....

