Jene intimen Augenblicke

Was sind „intime Augenblicke"? Im richtigen Leben wäre es, dass ich einem Menschen einen Fusel von seinem Mantel wegstreiche, und erst einen Tag später bemerke, dass ich mich in diesem Augenblick schon verliebt hatte. Beim Filmen einer Dokumentation über das Komponieren von Musik ((?? weiß nicht, ob das besser ist??)) ist es ein Geduldspiel, denn die „intimen Augenblicke" sind scheu wie ein Reh, als würde man einen ornithologischen Film drehen, sich wochenlang in einem Zelt verstecken – aber genau zu dem Zeitpunkt, da die Balz beginnt oder die Jungen flügge werden, ist der Akku leer oder die Festplatte vollgeschrieben … manchmal verstecken sich die Augenblicke auch unbemerkt auf den belichteten Filmmaterial und wollen erst am Schneidetisch entdeckt werden. Es sind jene Augenblicke, da in der Begegnung zweier Menschen sich diese nicht mehr Dinge mitteilen, die sie schon wissen, sondern ungeschützt über etwas zu reden beginnen, was sie sich in diesem Augenblick erst überlegen. Ich diesen Menschen, während sie reden, also beim Verfertigen der Gedanken zuschauen kann. Das Verfertigen der Gedanken ist die eigentliche Mitteilung, die Nacktheit, die sich öffnet – nicht so sehr der Gedanke selbst. Indem ich dieses schreibe, kommt mir ein Spielfilm in den Sinn, der um das Jahr 2000 entstand und damals sehr erfolgreich war, den ich bei der Entwicklung meiner Gedanken als Folie verwenden möchte, da dieser Film aus ununterbrochenen Serie solcher intimer Augenblick besteht, oder zu bestehen behauptet. Ein historischer Film über den französischen Gambenspieler und Komponisten Monsieur de Sainte Colombe, über den wir so gut wie gar nichts wissen, der hier als ein eigenbrötlerischer Sonderling präsentiert wird, der sich nach dem Tod seiner Frau in sein Privatleben zurückgezogen habe und statt nach Ruhm und Geld am Hof Ludwig des XIV. nach dem perfekten Klang seiner Gambe strebt, die nur im intimen Kreis seiner Familie in Hauskonzerten mit seinen Töchtern zu hören ist.

Ob diese intime Privatheit, mit der Sainte Colombe in stiller Größe gegen den Pomp und die Affektiertheit der höfischen Welt protestiert haben soll, in dieser Form bereits im 17. Jahrhundert entdeckt und gepflegt worden ist, halte ich für eher zweifelhaft – wie im Übrigen auch das Verfahren, kompositorische Neuerungen unbedingt biographisch motivieren zu müssen. Aber das steht auf einem anderen Blatt. Historisch betrachtet hat meines Wissens erst das frühe Bürgertum des 18ten Jahrhunderts die Kammermusik als sein Experimentierfeld für sich erschlossen, um den – wie sie genannt wurden – „wahren Empfindungen" Ausdruck zu verleihen. Der hohen und aristokratischen, barocken Rhetorik wurden die aus Urlauten, dem Seufzen und Stöhnen abgeleiteten schlichten Herzensmelodien entgegen gesetzt, die man sich zu Hause, mit leisen Tönen im heimischen Wohnzimmer zum Beispiel am Clavichord einander gegenseitig vortrug. Im Unterschied und in Abgrenzung zum noch herrschenden Adel, der sich in seinen Kammern, also den nicht-offiziellen Hinterzimmern, Musik vorspielen ließ, zu seiner Unterhaltung, so wie man sich heute vielleicht eine CD auflegt. Diesen Nimbus der Kammermusik hat sich die bürgerliche Tradition bis auf den heutigen Tag bewahrt: Eine Musik also, bei der, wie bei einem intimen Gespräch, nach einer Wahrheit gesucht wird, sich die Menschen, die hier kommunizieren, einander also in die Augen schauen – und auf die Finger. Es kann und soll, der unmittelbaren Nähe wegen, nichts verborgen bleiben. Diese Nähe muss man natürlich auch wollen, wem sie nicht behagt, der meidet diese Form der Begegnung, sowohl als Vortragender wie als Zuhörer. Allein schon die Frage: Was ist wahre Empfindung? – ist nicht jedermanns Sache. Und erst recht die Frage: Wo hört Unterhaltung auf und wo fängt Musik an? Folgt man dem Film über Sieur de Sainte Colombe wäre Musik in der Lage, mit ihrer Schönheit und ihren Tränen die Geister der Toten aus ihrem Reich zu rufen, wie die Gesänge des Orpheus. Diese Schönheit ist sehr zerbrechlich – ein falscher Blick, und die Wirkung, die

sie entfaltet, löst sich in Nichts auf. Man muss allerdings den musikästhetischen Ideen des Regisseurs Alain Corneau und dem Drehbuchautor Pascal Quignard, der den Roman geschrieben hat, auf dem der Film beruht, nicht folgen, die dem frühen 19. Jahrhundert entlehnt sind. Es gäbe sicherlich auch moderne Fragestellungen. Aber das Klima einer sehr extremen Intimität, in das der ganze Film getaucht ist, scheint einen Nerv unserer Zeit getroffen zu haben. Wie ließe sich sonst sein Erfolg erklären? Ein Erfolg, der sich offenbar nicht daran störte, dass bei den vielen sehr nahen Einstellungen deutlich wurde, dass die Schauspieler die Instrumente, deren Virtuosen sie sein sollen, nicht im Entferntesten beherrschen. Lebt Kammermusik denn nicht davon, dass ich sie nicht nur aus unmittelbarer Nähe höre, so dass mir keine Nuance ihres Klanges verloren geht, jede ihrer Vibrationen und Differenzierungen durch meinen Körper dringen, ich selbst Klangkörper bin, als Hörender im Drinnen dieses Körpers, sondern dass ich zugleich die Körperlichkeit ihrer Entstehung miterleben und sehen kann, das zärtliche Streichen, das Schlagen und Reiben, alle Varianten der Berührung zweier Körper, dem Körper des Musikers und dem Körper des Instrumentes, das auf jede kleine Veränderung des Fingerdrucks (wie im Liebesspiel), der Haltung des Bogens, der Lippen, der Streichgeschwindigkeit sofort mit einem anderen Klang, einer anderen Farbe oder Textur reagiert. Gerade bei technisch anspruchsvolleren Kompositionen sind die Musiker darüber hinaus mit ihrem Instrument in einer Weise vertraut und verwoben, dass die körperlichen Mühen in einen Tanz übergehen, auch das dem Liebesspiel vergleichbar, körperlich, irdisch, hier gemacht und dennoch zugleich über diesen Körper hinaus weisend, seine Limitationen transzendierend, weil der menschliche Geist im Körper vielleicht seinen Ursprung, aber sicher nicht sein Ende hat. Um „den Instrumentalklang als Nachricht seiner Hervorbringung zu begreifen“, wie Helmut Lachenmann es formulierte, darf der Musiker eine taktile Ferne nicht

überschreiten, sollte also mit den Augen zum Greifen nahe bleiben, aber auch nicht zu nah, um den ganzen Menschen nicht aus dem Gesichtsfeld zu verlieren. Dem Ohr ist es so und so angenehmer, den Raum rundherum mitzuhören, das Volumen, den Hall. Mit der Kamera kann ich beides einfangen, die maximale Nähe, die Mikroskopie des Bildes, der in der Wahrnehmung und Einbildung eine Mikroskopie des Klanges folgt: Zeige ich (wie in unserem Film – unklar, welchen Film Du hier meinst)) in einer Einstellung nur die Finger von Jordi Savall, der auf seiner Gambe die Pleurs von Sainte Colombe spielt, höre ich diese Musik ganz anders, weil ich die Schwingungen jeder Saite im Bild sehe und nach einem Äquivalent im Klang suche, als wenn ich nach einem Schnitt in der nächsten Einstellung denselben Musiker in einem riesen Raum, einer Kirche, einem Konzertsaal allein auf der Bühne sitzen sehe und auch die Wahrnehmung auf ganz andere Faktoren fokussiert: Ich erlebe einen Menschen, der vollständig hingegeben und alles um ihn herum vergessend sich auf sich selbst und sein Musizieren konzentriert, allein vielleicht, aber nicht einsam, da in den Klang verwoben, den er hervorbringt. Ich fühle mich also diesem Menschen nicht weniger nahe, auch wenn ich ihn in einer totaleren Einstellung weiter entfernt sehe, solange die Kontinuität des Klanges nicht abreißt (dessen Volumen ich anders zuordne, wenn ich im Bild die Größe des Raumes einschätzen kann). Dennoch ist ein Schnitt eben ein Schnitt, eine Unterbrechung, die ich im Konzertsaal, oder beim Hauskonzert nicht ertragen muss, da ist es dann vielleicht ein Hustenanfall oder das Mobiltelefon meines Nachbarn, der mich aus der tatsächlichen Nähe oder dem imaginierten Nahegefühl herausreißt. Ein Schnitt, der im Gespräch mit einem Freund vielleicht auch den Strom des Bewusstseins unterbrechen würde, einen Strom nicht nur des Bewussten, sondern auch des Unbewussten, der mich, der uns zu Gedanken führt, die wir so zuvor noch nie gedacht haben. Für die wir, um sie auszusprechen, unser Schneckenhaus verlassen müssen. Es sind dies auch die

Augenblicke der Intimität, vom dem auch die frei erfundene Figur des Sainte Colombe im Film „Tous les matins du monde“ erzählen möchte, die der Film voraussetzt, aber leider nie zeigt: Ein Komponist von Kammermusik par excellence und zugleich Interpret seiner Musik im Dialog mit seiner verstorbenen Frau, im Dialog auch mit seinem Instrument, dem er, um seiner unendlichen Trauer Ausdruck zu verleihen, seine bisherigen Limitationen zu überwinden, eine siebente Saite hinzufügt (das immerhin scheint historisch verbürgt), für das er neue Spieltechniken entwickelt, neue Verzierungen, neue Klangfarben – und ein radikal neues, bislang unbekanntes musikalisches Denken entwirft. Die Figur im Film verhält sich wie der Prototyp eines zeitgenössischen Musikers, wie ein heutiger Komponist (wie wir ihn uns vorstellen), der sich zurückzieht, um über neue Formen zeitgenössischer Kammermusik zu meditieren. Der sein Instrumentarium erforscht, seine technischen Möglichkeiten, seine Sprache, der mit den Interpreten spricht, nicht unbedingt direkt, vielleicht auch nur im Geiste, in seiner Vorstellung, indem er sich Photos auf seinen Schreibtisch stellt. Und der mit seiner Meditation solange fortfährt, bis sich ein Gedanke verfertigt, auftaucht, der so noch nie artikuliert wurde – der deshalb möglicher Weise von vielen erst einmal nicht verstanden werden wird, und sich auch als Irrtum herausstellen kann. Aber um diese intimen Augenblicke geht es, in der Musik, beim Musizieren, genauso wie im persönlichen Gespräch: Man bekommt es mit, ob mein Gegenüber Dinge sagt und wiederholt, der er schon hundert Mal gesagt hat, für den er seinen Denkapparat nicht bemühen muss, oder ob in diesem Augenblick erstmals ein Gedanke das Licht der Welt erblickt. Solche Augenblicke lassen sich wahrscheinlich nicht von Schauspielern nachspielen, das wirkt dann schnell unglaublich pathetisch, sentimental, gewollt, auch wenn der reife Gérard Depardieu die Titelrolle (ist die Titelrolle nicht Sainte Colombe?) übernommen hat. Dokumentieren lassen sie sich vor

laufender Kamera – wie gesagt – nur mit unendlicher Geduld, denn sie sind scheu wie Rehe und hören nicht auf Regieanweisungen. Es kann sein, dass sie sich ereignen, noch bevor die Kamera eingeschaltet ist, oder lassen eine Woche auf sich warten, wenn alle Scheinwerfer schon wieder ausgeschaltet und alle Festplatten vollgeschrieben sind. Manchmal schleichen sie sich unbemerkt auf das belichtete Filmmaterial – und wollen erst hinterher am Schneidetisch entdeckt werden. So wie ich erst am nächsten Tag bemerke, dass ich mich in dem Menschen, dem ich tags zuvor einen Fusel vom Mantel gestrichen hatte, bereits verliebt habe.

Paul Neuermann Platz 15

Berte Bertelsmeier 03

Gérard Pesson 13

Pierre Morlet 27

U: Das war ja nur ich glaube ein Scherz von Lothar Mattner, der das gesagt hatte, der halt immer größere Probleme hat, Filme über zeitgenössische Musik unterzubringen.
Birke: Im Fernsehen, oder …
U: Im Fernsehen, ja. Und insbesondere über zeitgenössische Kammermusik, die gilt als besonders publikumsinkompatibel. Teilst du diese Meinung.
B: Kommt auf die Kammermusik an. Kann man nicht pauschal sagen, aber größtenteils kann es gut sein, ja. Auch zum Beispiel hier jemand aus Berlin Ingo Biermann, hat einen Film über Maja Ratkier gemacht, eine Komponstin aus Norwegen oder Schweden. Ich glaube Norwegen. Und die hat auch Kammermusik, und die geht auch so in andere Richtungen. Ich finde den Film ganz schön, könnte man zeigen. Kommt natürlich nicht an gegen Big Brother oder German Next Topmodel. Keine Ahnung, was die Leute schauen. Ich habe kein Fernseher. Warum nicht. Wird das schon gefilmt?
U: Na klar.
B: Mist, das kommt raus. Das schlimmste wird immer aufgenommen und gezeigt. Wenn ich über Germany next topmodel und im Kleid hier sitze und vor einem Sofa mit Grün … ne ok. Jetzt fangen wir an, vorher erlaube ich nicht.
U: Jetzt fangen wir an … Fangen wir ganz offiziell an, du hast den Auftrag bekommen von Harry Vogt ein Werk für eine Bratschistin zu schreiben. Wie kam es dazu. Ist das eine Sache, die von dir ausging oder von Harry ausging.
2.2
B: Ich war im Zug, und Harry Vogt rief an, ich hab schon geahnt, dass er anrief, weil ich habe gehört, dass er nach meiner Nummer gesucht hat bei Freunden. Und dann habe ich mir schon gedacht, vielleicht betrifft das Witten? Er rief an und fragte, ob ich Lust habe für Tabea Zimmermann ein Stück zu schreiben für nächstes Jahr. Und bis zu diesem Zeitpunkt hatte ich eigentlich also in diesem Zeitpunkt in diesem Moment habe ich wollte ich eigentlich habe ich nicht daran gedacht, ein Solostück für ein Streichinstrument zu schreiben, aber spontan habe ich wirklich sehr schnell ja gesagt, weil ich habe kein – mir ist aufgefallen, ich habe kein einziges Stück für ein Streichinstrument solo in meinem Ensemble, ich habe ein Stück für 13

Bratschen, ich habe ein Stück für vier Celli, ich habe für ein Streichquartett, aber nie für ein Streichinstrument alleine. Und ja, und ein guter Musiker, der einen schönen Klang hat, der sehr musikalisch ist, doch, dafür hat man Lust zu schreiben, ja. Das war sehr schnell klar, dass ich es machen will.
3.4
U: Da gibt es keine Vorgeschichte dazu, also es ist tatsächlich so, plötzlich kommt ein Anruf, sozusagen aus Hollywood, und Kompositionsauftrag.
B: Aus Hollywood nicht, ne, ich war vorher mit einem Dirigenten aus Hollywood für Aufnahmen unterwegs, aber dann kam der Anruf aus Witten. Ähm. Ja, es … ja. Wie ich sagte, irgendwann wollte ich sowieso mal ein Stück für Bratsche oder Cello schreiben, also – auch Geige ist auch nicht schlecht. Ich meine habe ja Geige früher gespielt. Und vielleicht habe ich sogar ein Stück für Geige, aber das ist schon seit Ewigkeiten das zählt nicht mehr.
(Unterbrechung)
4.2
U: Wie bereitest Du Dich vor, also disponierst Du das das jetzt. Hast du sozusagen eine bestimmte oder unbestimmte Zeitvorgabe, also wahrscheinlich soll es ungefähr und mindestens 10 Minuten lang sein, vielleicht mehr oder weniger.
B: Ich denke, so um den Dreh wird es sein, also ich halte mich selten genau an die Zeitangabe. Auch wenn man sich dran hält ist es meistens länger oder kürzer. Ich denke so 10 Minuten ist eine gute Länge, aber es kann … muss ich schauen, ich meine ich bin noch nicht genau sicher, was ich schreibe. Und davon hängt auch die Länge ab. Zum Beispiel mache ich nur ein einteiliges Stück, mache mehrere kleine Stücke, und ja – wenn ich mehrere kleine Stücke und mehrere Stücke machen würde, könnte ich mir gut vorstellen, dass es länger ist. Wenn ich in einem Gestus bleibe, kann es sein, dass es kürzer wird. Ja, …
5.3
U: Welche Rolle spielt der Uraufführungsort bei deiner Phantasie oder wie soll ich sagen, das sind ja alles noch die Vor-Vorgeschichten.
5.5

B: Eigentlich darf er keine Rolle spielen, aber unbewusst ist er natürlich präsent, und auch wer spielt ist präsent. Es ist für mich schon eigenartig. Ich meine Witten ist bei mir – ich komme aus Düsseldorf, Witten ist nicht so weit weg. D.h. Witten war das erste neue Musik Festival, was ich kennengelernt habe. Und das ist eine sehr eigene Atmosphäre. Ich weiß, was die Leute gerne für Witten schreiben. Meine Musik wird mehr in gemischten Programmen gespielt. Also ich bin eher weniger zu Hause in neuen Musik Festivals. Ja. Vielleicht ist man risikobereiter. Vielleicht auch gerade deswegen nicht. Mal schauen.

6.6

U: Was ist für dich Kammermusik?

6.7

B: Ohne Dirigent. OK. Man kann auch ein Trio dirigieren. Ähm. Musik, die in der Kammer am besten funktioniert, also in kleineren Sälen, weniger Leute, kein Orchester. Ja. Das ist der Ursprung von Kammermusik. Was man hier auch in dem Zimmer spielen könnte. Kammermusik kann man auch oft leichter proben, man muss nicht ein Jahr vorher den Probeplan wissen. Wie beim Ensemble oder Orchester. Man kann sich spontan treffen. Was ich sehr gerne mag bei Kammermusik, ist, dass die einzelne Person sehr wichtig ist, und dass das sozusagen jeder sich musikalisch künstlerisch präsentiert, und das zeigt oft auch die Schwächen von Musikern, oder vielleicht auch gerade die Stärken. Ja.

7.9

U: Welche Rolle wird bei deiner Arbeit die Zusammenarbeit mit Tabea Zimmermann spielen.

B: Das kann ich noch nicht sagen, weil ich nicht weiß, wie viel – ich würde sie gerne treffen. Vorher. Ich weiß nicht, ob sie Zeit hat. Oder – ich habe noch nicht mit ihr telefoniert. Ich weiß nicht, ich würde gern mit ihr … also, ich weiß wie eine Bratsche funktioniert, ich habe selber Geige gespielt, und habe für Bratsche geschrieben, aber ich fände es schön, sie kennenzulernen. Also vom Charakter, vielleicht zumindest damit zu spielen, wer sie ist. Also, was sind ihre Qualitäten, oder was – warum nicht das heraus kitzeln, bei meinem Stück, was gut zu ihr passt, oder – nicht gut zu ihr passt, das ist falsch ausgedrückt,

aber was sie ist. Das kann man – ich kann das schlecht in Worte fassen.
8.9
U: Ist das so wie ein Interview. Wie muss man sich das vorstellen. Also wie stellst du es dir vor, also wie würdest du dir jetzt mal so frei Schnauze die Begegnung mit Tabea Zimmermann vorstellen. Wäre schön, wenn wir das auch dann tatsächlich erleben, wie es dann wirklich ist.
9.2
B: Wie ich sagte, ich kenne sie nicht. Also oft ist es so, dass ich anrufe, man ruft an, wenn man sich vorher nicht kennt, trifft sich zum Kaffee, spricht über Alltägliches, … oder die Musikerin oder Musiker ruft an und sagt, oh, ich habe heute ein Konzert, komme doch einfach. Dann geht man zum Konzert und nachher trinkt man ein Bier zusammen. Ja so fängt oft eine Zusammenarbeit an. Oder, ich meine sie unterrichtet hier an der Hochschule. Vielleicht trifft man sich dort. Ja, mal schauen.
10.0
U: Ich stells mir ja irgendwie so vor, dass – aber vielleicht bin ich da ja völlig falsch, dass – korrigiere mich – dass ihr euch trefft, du bestimmte Ideen hast, Skizzen, die du schon mal mitbringst, du lässt das spielen, du merkst, worauf die Musikerin besonders anspringt, …
B: Genau, das wird es auch sein. Also aber – deshalb weiß ich nicht, wie die Zusammenarbeit läuft, das kann sein, dass wir uns erst treffen, wenn ich was habe. Dass sie Teile mir vorspielt. Es kann sein, dass ich noch nichts habe, dass ich inspiriert werden will von ihr. Ein bisschen. D.h. ich habe noch keine Skizzen. Aber es kann auch sein, dass ich über Ideen spreche. Oder spreche, was ich mir vorstelle. Und dann am Schluss hoffe ich, dass das Stück irgendwann fertig ist, und dass sie mir Teile vorspielt, oder meine Idealvorstellung ist, dass man sogar so verschiedene Stückanfänge schreibt, und schaut, ach ne, das ist es nicht. Das hm? Also dass man wirklich verschiedenes ausprobiert, und sich dann für eines entscheidet. Ja. Das fände ich am schönsten.
11.3
U: Du hast vorhin gesagt, du schreibst eher sonst für gemischte Programme. Was ist damit gemeint? Und spielt das eine Rolle jetzt im Zusammenhang mit diesem Auftrag …

B: Gemischt meine ich, dass mehr als die Hälfte meistens tot ist. Von den Komponisten … nicht von den Musikern. D.h. der Zuhörer die Wahrnehmung des Zuhörers also … wie kann ich es ausdrücken? Ich habe Konzerte erlebt, wo fünf Stunden nur Stockhausen gespielt wurde. Ich glaube 5 Stunden war das, oder … sechs Stunden nur Rihm. Und das ermüdet. Auch sechs Stunden Bach ermüdet sehr, auch sechs Stunden Beethoven ermüdet sehr. Ich finde es immer gut, wenn man ein Stück hat, wo was höhere Konzentration erfordert, und danach kommt ein Stück, wo man sich vielleicht ein bisschen fallen lassen kann. Also ich finde es ganz schön, ein kontrastreiches Programm zu haben, wenn es verschiedene Komponisten sind. Es ist auch natürlich schön, wenn ein Komponist mit einer Stunde ein Stück hat, oder zwei Stunden ein Stück hat. Aber ich mag gemischte Programme ganz gerne. Oder auch nach einem Thema. Dass man vielleicht nur zwei Komponisten hat, dass man ja, Couperin und Xenakis oder, und ja bei Festivals natürlich, bei neue Musik Festivals natürlich eine Konzentration auf das Neue. Das Neue hat sehr viel Gewicht.

13.2

U: Aber das ist nicht etwas, was dich dann beschäftigt, mit welchen anderen Musiken würde ich am liebsten zusammen in einem Konzertabend verbunden sein. An dem und dem Ort …

B: Es gibt schon Wünsche, ja, es gibt Wünsche, dass die Musik die andere die Musik sehr weit von meiner Musik entfernt ist manchmal. Wenn ich das Programm selbst bestimme, dann suche ich auch Kontraste. Oder gleiches Thema manchmal auch. Ich kann nicht bestimmen, welche Stücke noch im Konzert stattfinden, und ich glaube auch selbst Harry Vogt weiß vielleicht nicht, wie die Stücke aussehen, weil die werden ja alle neu komponiert. Denke ich. Ab und zu ein Älteres, aber sonst meistens neu komponiert. Ich weiß, dass Tabea Zimmermann nur ein Stück spielt, und das ist meins. D.h. das restliche Programm ich habe keine Ahnung, wer spielt. Vielleicht Blasorchester, oder wahrscheinlich nicht, oder Streichquartett. Ja, ich kann mir auch vorstellen, ja – ein lange Stück zu schreiben, nur ein Abend. Aber es wird im Rahmen eines Konzertes sein. Also wie soll ich mich nach was richten, was ich nicht weiß. Und ich glaube, das ist auch nicht so wichtig. Und eigentlich meine Stücke werden also …

Mensch, ich fühle mich so … künstlich. Ach ne, ich bin Künstler. Ähm …
15.1
U: Warum künstlich?
B: Nein, nein – jetzt wollen wir nicht drüber reden … sonst wird das noch genommen. Nein, aber … die Kamera ist auf mich gerichtet. Also ich schreibe nicht nur für Witten, ich möchte – ich freue mich, dass das Stück in Witten aufgeführt wird, und danach hoffe ich, dass es noch viele Male gespielt wird. Und bei einem Solostück ist das Tolle, dass es auch wirklich passieren kann. Wenn ich jetzt nicht große elektronische Geräte habe oder so, ist es möglich, wirklich, zu integrieren in einen Viola-Abend, oder das kann sein, dass wirklich ganz unterschiedliche Musiker das spielen. Das finde ich wiederum schön, weil jeder Musiker bringt wieder was anderes rein, vielleicht habe ich bei der Komposition an Tabea Zimmermann gedacht, vielleicht habe ich sie dann schon kennengelernt, vielleicht hat sie ein paar Charaktereigenschaften, die mich reizen, auf die ich mich beziehe. Und dann kommt ein vielleicht 80jähriger Herr, der spielt mein Stück, und bringt wieder andere Qualitäten. Warum komme ich auf einen 80jährigen Herrn – oder auf eine 10jährige ein 10jähriger Junge. Also wirklich Kontrast. Das finde ich schön. Ich habe auch schon mal erlebt, wo Musiker meine Stücke gespielt haben, die mich vorher nicht kannten. Die sind zum … ich bin zum Konzert gekommen, und die wussten nicht, dass ich der Komponist bin. Das war herrlich. Auch im Publikum zu sitzen und das Publikum weiß nicht, ich bin der Komponist. Da fangen die plötzlich an, darüber zu reden, und ich sitze mittendrin. Das finde ich sehr schön. Das ist mir mal in Italien passiert. Da war eine ältere Frau, die fing immer an bei allen Stücken mitzusingen. Nur bei einem Stück stellte sie fest, dass sie die Melodie nicht kann, und nicht mitsingen kann. Und so was ist lustig. So was ist amüsant, und ja, ich finde es toll mit jemand zusammen zu arbeiten, aber ich finde es auch toll, das Stück sozusagen erwachsen werden zu lassen, frei lassen und mal schauen, was die anderen daraus machen.
17.4
U: Wenn du sagst, es kann ein 80jähriger oder eine 10jährige spielen, heißt es doch auch, dass du nach etwas suchst, was ja nicht nur die

ultimativen Profis spielen können, also so Virtuosen wie die Ardittis oder solche Leute …
B: Ich weiß nicht, wonach ich suche, aber ich habe die Erfahrung gemacht, ich schreib oft – also ich habe die Tendenz sehr schwierig zu schreiben, aber man findet immer wieder Musiker, die das spielen können. Und für ein 10jähriges Mädchen weiß man nicht, aber auch wenn ich sehr schlicht schreibe, eine sehr sehr … zum Beispiel Ferneyhough ist sehr sehr schwierig, aber bei Ferneyhough hören die meisten Leute zum Beispiel gar nicht, dass was falsch ist. Wenn aber eine schlichte Melodie kommt, was gibt es, was ganz bekannt ist, schön, ach, „Ave Maria", und da sitzt ein Ton nicht, oder die Tonqualität stimmt nicht, das ist dann besser, wenn man – wenn Tabea Zimmermann das spielt, als ein 10jähriges Mädchen. Also es ist schwierig zu sagen, ich glaube nicht, dass klar ist eine reifere Person 18.7…
(Unterbrechung)
Wenn es sehr exakt notiert ist und nicht leicht zu spielen ist, ich meine das kann auch toll sein von Musiker aus einem ganz anderen Genre das spielen zu lassen. Also die vielleicht normaler Weise für Fiedel spielen, aber dann … man weiß nicht, also es hängt vom Stück ab. Ja, und das ist auch erstaunlich – manche Profimusiker die spielen jahrelang das Instrument und vernachlässigen vielleicht andere Fähigkeiten, vielleicht können sie gar nicht improvisieren. Und vielleicht hat genau dieses Stück einen Improvisationsteil und die Musikerin oder Musiker kann überhaupt nicht improvisieren, und dann ist wahrscheinlich ein Kind, was spontan dran geht …
(Unterbrechung) … man kann es nicht vorher sagen. Also ich finde es eigentlich schön, ich notiere sehr genau, aber ich finde es schön, wenn trotzdem eine Freiheit zu spüren ist. Also ich spiele auch ich schreibe sehr einfach Motivik oder schlichte Figuren, die aber in sich im Tempo variieren, oder man hat das Gefühl, vielleicht man stolpert, oder da also das ist, sozusagen, was man musikalisch macht, macht man automatisch Verzierungen, man dehnt, man staucht, und das komponiere ich aus. Und trotzdem wünsche ich eine Freiheit vom Interpreten. Auch dass es frei klingt. Also dass es schwierig zu erklären, man muss es am besten zeigen. Das ist schwierig darüber zu reden. Aber ja – ich meine, ein Musiker ist so komplex und hat so viel

Stärken oder so viel Eigenheiten, das wäre schade, wenn man das nicht einbezieht in das Stück, oder das nicht nutzt. Und ich finde die schlimmste Interpretation ist eine Interpretation, wo der Musiker kalt spielt, jede Note perfekt, aber kalt. Und leider findet man das oft in der neuen Musik. Also ich … dass, ok nicht ganz kalt, aber dass sie wirklich versuchen, perfekt zu spielen, dass sie extrem sich konzentrieren auf die Noten, und dabei etwas verloren geht. Und ich glaube viele Musik heute würde anders klingen wenn die Musiker hinter jeder Note stehen würden. Wie wenn Mozart, wenn man Mozart aufnimmt, dann spielt ein Pianist das vier fünf Jahre, und dann wird es aufgenommen. Bei neue Musik läuft das so: Ein Monat vorher wird angefangen, dann wird studiert, damit jede Note sitzt, und dann wird aufgenommen. Also man noch keine Freiheit entwickelt im Stück selber.
21.7
U: Liegt es vielleicht auch an einer wie soll ich sagen, das Gegenteil von Kälte wäre Wärme. Es gibt es doch vielleicht, dass du einen Musiker findest, eine Musikerin, und ihr sofort eine gemeinsame Wärme habt. Eine Pulsation oder es gibt viele Worte glaube ich um das zu beschreiben. Ein Draht zueinander, der sich erhitzt. Nur durch die Begegnung oder das aneinander Denken.
B: Das kann durchaus sein …
U: Und dann erzählt letztendlich die Musik davon.
B: Das kann sehr gut sein, ja.
U: Ist dir das schon mal passiert?
B: Ja, denke ich schon. Aber auch mit Musikern, wo man sich eigentlich nicht professionell begegnet ist, die mein Stück gespielt haben, (lacht) aber die in einer Weise mich sehr ernst nehmen, aber vom Charakter ganz anders sind, kann auch Tolles entstehen. Also weil ich habe Eigenschaften, der Musiker hat Eigenschaften, und zusammen kann man – wie sagt man, bei Inzest kommt ja meistens auch nicht so viel Gutes raus, ich meine, es ist besser, verschiedene Charaktere zu mischen. Und so ist es bei einer Komposition finde ich auch. Also es ist gut, vielleicht in die gleiche Richtung zu denken, das ist wichtig. Aber noch schöner ist es, wenn man auf verschiedene … wenn verschiedene Charaktere zusammen kommen.
23.2

U: Letzte Frage. Soweit wollte ich heute noch gar nicht gehen. Aber für was steht Witten für dich.
B: Die Stadt oder das Festival.
U: Wenn du Witten hörst, was … ja.
B: Kongresszentrum. Notenverkauf. Neue Musik. Schule. Quartette. Viele Komponisten. Meistens mein Geburtstag. Weil meistens ist es immer am Wochenende, wenn ich Geburtstag hab. Viele Studenten, viele Kompositionsstudenten, viel Kritik. Harry Vogt. Ja. Da gibt es schon noch vieles.
24.5
U: Wenn man Komponistin ist, hat man es dann geschafft, wenn einen Auftrag aus Witten bekommt, oder aus Donaueschingen.
B: Was heißt schaffen?
U: Ist man dann Mitglied einer Gemeinde von Komponisten …
B: Oh Gott …
U: Mitglied des inner circle?
B: Keine Ahnung, ich glaube nicht. Ich glaub nicht. Ich meine, inner circle. Es gibt überall circles. Ähm … ach. Ich meine, Witten ist ein Festival für neue Musik, da tauchen Komponisten auf, die später gut im Geschäft sind, es tauchen Komponisten auf, von denen man nie wieder etwas hört. Manche Stücke werden weiter gespielt, manche – viele Stücke verschwinden in der Schublade. Die Auswahl kommt vom Festival Witten selbst, es hängt auch immer drauf an, wer wählt, oder was die Musiker vielleicht wollen. Aber ich glaube nicht, dass jetzt in jeder Zeitung ein Artikel über Witten ist. Wie geschafft? Ich meine, wenn es gibt so viele Komponisten. Es ist verrückt, auch hier in Berlin. Ich meine, ich bin erst seit einem Jahr hier, aber in jeder Ecke scheint ein Komponist zu stehen. Und viele davon hatten ein Stück in Donaueschingen, und ob ich jetzt zu denen gehöre? Ich glaub nicht. Ich gehöre zu mir. Also – es ist – ja, natürlich es ist gut, toll, ich freue mich riesig auf Witten. Aber ich fühle mich nicht jetzt anders danach. Ne. Ich glaube nicht. Man weiß nie. Ich meine meistens, wie kommt man als Komponist. Man fängt an zu komponieren. Ich bin sehr spielerisch an dran gegangen, weil ich sehr jung war. Dann wird man gehört, dann wollen andere Musiker meine Stücke spielen, dann wird man wieder gehört. Dann ist vielleicht ein Intendant, der will – dann wird man wieder gespielt. Und dann bekommt man einen

Auftrag dafür und einen Auftrag dafür und so ein Schneeballsystem. Und wenn ich nach Witten gehe, dann sind auch gewissen Leute da, und ähm, und entweder sind sie ganz entsetzt, weil die denken, ich passe nicht zu denen, oder sie sind begeistert, und bekomme ich wieder Aufträge. Hoffe ich. Also kann natürlich sein, dass Witten mich in eine – mir hilft, sozusagen. Aber vielleicht auch gar nicht. Das man weiß es … es sind die unbedeutendsten kleinen Konzerte haben eine riesen Wirkung auf das Leben. Weil irgendeine Person da ist, die denkt, ok. Ich möchte eine Oper von ihr haben. Oder ein Stück für mein Orchester. Also man weiß nicht. Aber ich meine Witten ist für mich schon schön, sehr schön, weil ich aus der Gegend komme, und damit aufgewachsen bin. Also ich finde das ein schönes Zeichen, dass ich jetzt dort ein Stück schreiben kann.
28.2
U: Lebt man als Komponistin eher von den Aufträgen oder eher von den Aufführungen.
B: Ich glaube die meisten Komponisten leben von Stipendien. Ich glaube schon. Also junge Komponisten leben von Preisen Stipendien, viel. Vom Unterrichten, von Aufträgen.
U: Aber nicht davon, dass ihre Stücke am laufenden Meter gespielt. Das hat Heiner (Goebbels) gestern gesagt, die Komponisten sind eigentlich selber schuld, wenn sie laufend Uraufführungen liefern, weil sie sollten eigentlich sagen, wenn eben Harry Vogt anruft, im Zug, ne, hier ist Harry Vogt, bin gerade in San Franzisco, ich rufe dich von dort an, und im Übrigen, ich brauche ein Stück von dir, für Tabea Zimmermann. Dann wäre nach Heiner Goebbels die richtige Antwort, ne, schreibe ich nicht, ich habe da vor 10 Jahren mal eins geschrieben, für Geige, das kann man auch auf einer Bratsche spielen, nimm doch das. Und dann würde er das nehmen.
B: Ich habe keins für Bratsche geschrieben, ich habe richtig Lust, für Tabea Zimmermann zu schreiben, und ich habe Lust, was in Witten zu machen. Also – und wenn ich dafür einen Auftrag bekomme, ja. Und auch wenn das Stück danach noch gespielt, noch – umso besser, also, wenn das Stück nicht gespielt wird, dann schreibe ich eben ein neues Stück. Also – ne ich hatte keine Lust, abzusagen. Ich meine, es gibt immer mal wieder, wo ich ab sage. Aber da nicht.
U: Ok. Ich danke dir …

Gérard Pesson

U: … dire quelque chose …
S: Ich soll etwas sagen ... hier ist ein Haar. Ein Haar. Un cheveu …
P: Es geht …
S: Es geht …
U: Ja, ok.
P: C´est moi, qui fait doublure maintenant.
S: Je, crois …
P: J´aimerais bien etre une femme, alors je vais essayer.
S: A, oui. Pourquoi? Vous croyer qu´une vie d´une femme …
U: Prenez place s´il vous plaît.
P J´aimerais bien être architecte, …
S: Une femme architecte …
P: Ah bah non, j´aimerais bien
P: J´aimerais bien être noir. J´aurais pu être une femme noire architecte …
S: C´est interessant … Moi, je ne suis pas la, vous ne me regarder pas, je fais … rien.
P: Est-ce que je ne doit pas me tourner vers vous alors …
S: Non, parceque on a eu ca avec un autre enregistrement, avec Mark Andre, et moi j´étais en face, et pour ca il m´aimait pas.
P: Et il se tournait …
S: Mark tournait la tête, qui était beau – mais les gens qui regardait apres, on dit, il était un peu nerveu.
P: Il ont dit, c´est quelqu´un un peu nerveu … Mark Andre …
U: Tu lui a donné la DVD ?
S: Non, pas encore. Non, parceque Uli a fait un film sur l´opéra de Mark Andre.
P: Ah, Wunderbar …
S: Wunderzaichen. Vous n´avez pas vu, vous n´étiez pas à Stuttgart.
P: Non. Ringen um die Gegenwart.
S: Vous savez que cela veut dire – Also Ringen um die Gegenwart, c´est à dire une sorte de lutte pour la présence bon …
U: … de l´esprit saint …
S: Mais Ringen, c´est très …
P: C´est religieuse dans la fosse ?

3.1
U: Ich glaube, es wäre mir lieber, wenn du dich hierhin sitzt. Ja.
P: Ah … les couches il faut garder …
S: Oui …
P: Alors, qu´est-ce qu´on voit ? C´est cadré comment ?
S: On voit …
P: D´accord …
P: Bien.
U: Voilà … donc. Je commence … Ca marche. Vous me dites quelque chose s´il vous plaît?
P: Alors, moi je ne voit pas de cheveux la … il y a pas des cheveux… ca doit quelque chose … Comment dit … ich muss etwas sagen.
S: Genau, ich muss etwas sagen.
U: Du schaust da bitte noch mal drauf …
P: Ah, Assistante …
S: Ich mach nix …
U: Du machst nix – und wenn es ausgeht, dann sagst du etwas. Bon… Ähmmm … oui, on a déjâ parlé sur cet projet. 80 anniversaire de Witten. Et qu´est-ce que c´est le centre de ce festival de music de chambre. Qu´est-ce que vous croyez est le centre d´un festival de musique de chambre. Qu´est-ce que est le thème en générale de la musique de chambre.
P: C´est qu´il y a intéressant c´est que dans un festival de musique de chambre notamment de création il y a forcement par définition des projet très différents, qui sont pas formatés. C´est à dire c´est quand même un espace de liberté pour les compositeurs. Souvent la musique de chambre permet ca à la fois déjà dans les projets, c´est à dire, je voudrais faire ca, tenter peut-être une combinaison qui n´a jamais été tenté, voyer réunir des instruments qui n´ont pas été réunis … ou alors réunir des interprètes, qui n´ont pas été réunis – vous voyez. C´est à la fois le choix des instruments mais le choix des instrumentistes. C´est quelque chose de plus personnelle, disons – de plus comme ca, de qui permet un degrés de l´invention plus grand si que on vous demande d´écrire une pièce pour orchestre ou la le format est quand mêm plus imposé quand même plus …
U: Vous écrivez quelque chose … moi, je ne sais rien. Je suis le spectateur qui n´a jamais entendu votre nom, qui ne vous connait pas

du tout. Donc … comment cela est arrivé que vous avez cette commande, ce projet.
P: Déjà, par rapport à Witten, j´ai il y a une grande fidélité de Harry Vogt à la musique, je dois dire, puisque la première commande c´était pour l´ensemble recherche alors je crois c´était en 92 – je crois de me souvenir, j´habitais encore à Rome à cet époque. C´était la création française, une pièce vraiment très lointaine. Enfin … 92, c´est très ancien. Et puis c´est à cette occasion que je suis allé pour la première fois … après il y a une autre expérience je me souviens avec l´ensemble la croche note de Strasbourg. C´étaient des pièces pour percussions, clarinette basse et voix. Françoise Kubler sur les poèmes de Millie Dickinson. Après ma musique était joué plusieurs fois, je n´y étais pas forcement. C´étaient pas toujours des créations – et puis je me souviens qu´il y avait eu le projet In Nomine aussi qu´avait lancé l´ensemble Recherche un peu secrètement pour faire une surprise à Harry Vogt, donc c´était vraiment un projet Witten qui avait concerné beaucoup beaucoup compositeurs – qui s´étaient accumulés. Et la il y a ce projet de trio, avec le trio catch … c´est ca hnnn – le trio catch. Donc c´est une … j´était d´abord été contacté par elle et puis ensuite voilà est-ce que je serais intéressé de créer quelque chose? Ensuite voilà s´est repassé par Harry Vogt, on a réfléchit, donc je lui aurait dit, bon, souvent quand on décide de créer quelque chose il y a plusieurs critères, si vous les voulez … le premier critère c´est l´envie, quand on devrait écrire pour une formation, par exemple quand on aurait jamais utilisé et puis aussi la rencontre des nouveaux interprètes. Voyez qu´on connait pas, dont on vous dit du bien, qu´ils peuvent vous stimuler voilà. Et donc l´autre critère c´est évidemment le temps qu´on aura et …
9.1
U: Excusez-moi, je dois encore vérifier quelque chose. Parce que j´ai pas … ah … J´ai filmé des structures dans l´eau, des vagues, des vapeurs, qui se bougent dans un petit fleuve … et j´ai fait ca avec Zeitlupe –
S: … en temps ralenti … et tu avais ca aussi dans la camera … les mauvais paramètres …
U: C´est pas très professionnel …
P: C´est difficile de redire une chose …

S: Mais vous le dites autrement.
U: C´est de la part de Harry Vogt, que vous avez reçu cette commande?
P: C´est d´abord venu du trio catch. Si ma mémoire est bonne, c´est vraiment un contact que j´ai eu avec des interprètes, à Vénice je crois, et ensuite, voilà, on m´a demandé si dans les premières approches comme ca, c´est quelqu´un qu´on connait pas, qui vient vers vous, il vous dit, nous y voilà ce qu´on fait, m´envoyé des disques, et puis j´en ai entendu parlé par ailleurs, et puis ensuite on progresse, si comme si on fait connaissance, et ensuite elles sont revenues vers moi disons voilà il y a cette projet, il y aura un focus sur votre musique en 2016, donc voilà est-ce que vous pouvez écrire quelque chose, et j´ai dits, oui, je pourrais, mais ca sera court. Ca sera pas une chose très longe, parce que je suis très chargé – bien sûre profitons de cette possibilité si c´est quelque chose d´agréable pour tout le monde, si c´est une occasion de se rencontrer, en convergence avec d´autre musiques qui sera joué de moi, tant mieux, alors faisons le. Et puis elles m´ont confirmées récemment, en disons, qu´ils ont trouvées des financements, que donc elles sont à Paris en résidence, on va se voir bientôt, je leurs ai dits, pour l´instant, j´ai terminé quelque chose assez en retard, et c´est un peu serré, donc on va se voir bientôt, donc on va se rencontrer concrètement, et ce qu´est amusant dans ce type de projet, c´est quand on dit oui, parfois on dit oui, voilà à la fois aveugle – bon, c´est une nouvelle aventure, grande ou petite, longue ou courte, mais on n´a pas une idée précise, et malgré nous quand-même les idées viennent. C´est une chose qui à la fois la joie de notre état et en même temps parfois quelque chose de comme si on était voyez bombardé d´idées. Parfois il y en a trop, parfois c´est quelque chose n´importe un – enfin de gênant, donc en tout cas on se gêne – et parfois au contraire c´est bienvenu et là – effectivement – il y a des idées qui sont venus, mais voilà j´attends d´en parler j´attends de les rencontrer, de les connaître, de les – c´est important de connaitre quelqu´un, parce que quand on écrit pour cette personne après on – voilà – en pense à elle … on pense à ce qu´elle est – quand je écrit pour des solistes, c´est vraiment, à la demande des solistes, on écrit différemment, si vous voulez. Que quand on écrit pour des gens qu´on ne connait pas. Un orchestre par exemple souvent on ne connait pas,

on ne peut pas connaitre soixante personnes. On ne connait pas en avance que va diriger, donc c´est une chose plus lancé comme ca. Un peu plus au hasard, si vous voulez. C´est une histoire entre l´orchestre comme instrument et vous, mais c´est pas entre des personnes et vous. Vous voyez. Sauf si vous avez une grande habitude avec telle ou telle orchestre, mais c´est pas mon cas. Alors dans la musique de chambre, il y a cette possibilité. J´ai écrit trois quatuors à cordes. Le deux et le trois –les numéros deux et trois était écrit pour Diotima. Et quand j´écrivais ces quatuors il y avait un type de fluidité un type de virtuosité on peut dire même de difficulté qui était vraiment adapté à eux. Je savais comment ca allait sonner avec eux même si parfois dans un quatuor un des instrumentistes peut changer. Ca peut arriver. C´est arrivé dans leur cas évidemment. Mais ca restait une entité morale on pourrait dire, qui est ce quatuor là. Donc quelque chose de très adressée quand vous écrivez – et même ca va même à quelque chose de plus personnelle quand j´écrivais par exemple telle chose dans les violoncelles – voilà je pensais à la manière dont Pierre Morlet joue, dont il fait des expressions de visage ou il y a des – son attitude dans la répétition qui est un peu différente de celle de la par exemple dans la vie, enfin cette chose au travail qui est assez belle. C´est quelque chose assez corporelle finalement. A la fois intime et très – donc c´est la musique de chambre, c´est ca aussi. La chambre, c´est le corps. Le corps au travail – parfois au repos. Mais c´est un rapport très intime.
15.3
U: Dans ce cas vous ne connaissez pas encore les trois mademoiselles …
P: Non, pas du tout. Je les ai vues en foto, comme ca par internet. J´ai écouté commencé des choses qu´elles ont jouées – mais encore très peu. Donc c´est vraiment quelque chose – c´est un processus qui va commencer et la dans quelques semaines, en deux semaines, trois semaines – et en général ca va relativement vite – on se voit, on échange – parfois je prends des photographies, c´est curieux hn … surtout pour les chanteurs … quand j´écris pour les chanteur c´est très utiles pour moi de d´écouter leurs voix bien-sûre on travail un peu avant, et puis – de les voir. Pour les instrumentistes un peu moins – la mémoire suffit. J´ai pas forcement besoin d´une photographie.
16.1

U: Et comment est la relation entre cette instrumentation piano, cello, clarinette – c´est un peu étrange. Est-ce que vous entendez d´abord d´autres compositions pour cette constellation ...
P: Non, ca non …
U: … pour trouver votre idée ou est-ce que cela ne vous gène pas du tout. C´est …
P: Non, c´est – l´instrumentation c´est important, bien-sûre, mais c´est pas, ca détermine pas toute la musique. C´est à dire, par rapport à cette instrumentation donc clarinette piano violoncelle on se dit bon, d´accord, on va moi, je n´ai jamais écrit pour cette formation. Donc je n´ai pas le problème de me dire: Attention il ne faut pas que je fasse la même chose. J´ai déjà fait ca, si vous faite un quatuor à cordes vous vous souvenez de celui que vous avez fait avant, et vous essayez de ne pas le refaire. Ou alors vous essayer de l´améliorer, je ne sais pas. Mais non la, c´est plutôt une idée musicale, vous laisser venir l´idée musicale … quel type de couleur, quel type de temps, quel type de durée, de forme, de – et ca, c´est souvent très déterminé par l´énergie que émane des interprètes, voyez. C´est pas conscient. Je ne peux pas dire consciemment je vais attendre de les rencontrer et puis la, je vais bien voir, qu´est-ce qu´elles vont me transmettre. C´est pas du tout comme ca, que ca marche, mais inconsciemment je sais bien ce dégage une certaine énergie d´un groupe, et puis évidemment on connait mieux, parfois on les connaît mieux après qu´on a écrit – et on se dit sans doute que j´écrierais différemment, voyez.
18.1
U: On en parle que par exemple le son de violon soit différente en France qu'en Allemagne, qu´en Russie qu´en Pologne. Dans ce cas, c´est probablement un son allemand, hongrois, même coréen, est-ce que cela vous inspire, qu´il y a des différents sons …
P: Non, peut-être j´ai pas cet oreille la, mais c´est pas qui me frappe le plus quand j´entends les interprètes, c´est plutôt leur personnalités, leur manières de leurs énergies dans la musique, leur manière à réagir a ce que on leur propose, c´est pour moi c´est ca, qui est important. C´est pas de savoir si ca sonne comme un basson comme un fagot, ou ca, ca c´est un peu accessoire, et puis surtout, ce que je vais leur proposer j´ai l´impression, c´est peut-être prétentieux, mais j´ai l´impression que c´est le son de ma musique qui sera à ce moment-là

plus important que le son de leur violon, on va trouver ensemble un son, vous voyez, on va fabriquer un son. Car je pense dans la musique de chambre c´est une chose que j´ai très souvent ressenti et qui est très particulière, c´est un compositeur c´est quelqu´un qui est isolé, assez solitaire quand-même, il est à sa table, ici – voilà. Et moi j´ai du mal à travailler quand il y a quelqu´un autour de moi, donc il faut vraiement que je sois absolument seul, la présence qui peut arriver ca sera le téléphone, comme une intrusion, si vous voulez, si je ne coupe pas. Et on a vraiment plaisir quand on travaille avec des musiciens ou dans des petites groupes – à prendre – moi j´ai un plaisir à prendre un pupitre une chaise et on se met tous ensemble et on fait la musique. J´ai pas l´impression que on est très différent. J´ai pas – je me sens pas comme n´ayant pas d´instrument. Oui, s´est comme si j´avait un instrument. Et on cherche ensemble. Un son un timbrons – on fait de la musique ensemble. Voyez. C´est pas tout à fait – c´est pas comme si j´étais un chef, qui a à diriger les gens, disons vous faites si faites pas comme ca. C´est pas comme ca. C´est circulaire. Si vous voulez. Alors ce travail est possible qu´a un certain niveau de qualité. Moi je suis très frappé par le fait dans les expériences que j´ai eu avec des ensembles françaises, par exemple l´ensemble Cern ou l´ensemble Instant donné, je suis très frappé par une dimension je ne sais pas s´il y en a des études en art la dessus sur le la dimension de l´amitié. C´est à dire je pense que c´est une force en art. Il y a beaucoup de choses qui on puisse faire en art par l´amitié. Et dans la musique de chambre cette possibilité-là est toujours donnée, toujours offerte. Aussi évidemment avec des chanteurs, mais ce fait qu´on se réunit – et puis après on y peut avoir l´équivalent après un concert – on va se réunir autour d´une table, autour d´un verre. C´est en toute aussi important à la limite, ca fait partie de ce travail de se connaitre, de d´échauffer des projets, de dire là j´aurais d´envie de faire ca, ou de reprendre ca, une énergie très positive très constructive, et une générosité qui est circulaire. Quelque chose qui tourne. Si vous voulez. Alors après, ca n´empêche pas que des gens que vous ne connaissez pas et qui vous ne connaissaient pas vont vous jouer votre musique qu´à un moment ou un autre – et vous n´iriez pas forcement. Voilà – mais j´ai l´impression que ce rapport privilégié qu´on a avec certains interprètes, et plus souvent dans mon cas, c´est plus souvent des chambristes, fait partie de laboratoire

d´invention, du laboratoire d´idée de la stimulation humaine, enfin. Amicale. C´est une dimension vraiement très importante.
22.1
U: Est-ce qu´on doit imaginer ca comme vous inviter les musiciens dans ce cas ces trois filles chez vous et discuter ou vous improvisez? Est-ce que des improvisations sont prévues pour trouver un son? Vous avez un tel son dans la tête …
P: Non, c´est pas ma manière de procéder, je fais pas de improvisation. Le seul cas dans lesquels je … parfois on a besoin on imagine un son et on est pas sur de la manière de pouvoir le faire. On invente quelque chose comme ca, tiens, peut-être on pourrait faire ca, alors en ce moment-là on va demander à l´interprète: comment est-ce que tu ferrais ca, est-ce que c´est possible comme ca, et comment on pourrait le noter, donc ca s´est une collaboration très technique, très je dirais exploratoire, on investigue, voilà, mais après c´est le compositeur une fois une fois qu´il a intégré la possibilité technique, la notation, après, c´est lui, qui travaille. Et ensuite il amène la partition. Mais quand il amène la partition, j´aurais tendance à dire qu'il faut avoir une certaine humilité, c´est à dire la partition est une proposition. C´est pas une chose fermé, si vous voulez. Hn. Puisqu´on va le travailler ensemble – il y a des paramètres qu´on va changer, le paramètre qu´on change à peu près tout le temps, en tout cas dans mon cas. C´est vraiment le tempo par exemple, voyez, vous imaginez un tempo, alors il y a le tempo de la table, et puis le tempo de la salle, puis le tempo propre à chaque interprète. Donc voilà c´est des choses qui se façonnent, des choses qu´on va changer en les répétant, des suggestions aussi des interprètes, qui vont dire – mais là peut-être il faudrait faire ca comme ca, oui d´accord, vous voyez. La partition elle se continue de s´écrire avec des interprètes, mais dans une petite marge – le seul moment de travail technique plus technique que je ferais sous forme d´improvisation sera avec des chanteurs, parce qu´il y a une dimension si vous voulez leurs personne leur propre corps est leur instrument donc il y a une dimension, qui est un peu différente. L´interface je dirais un peu différente …
24.7
U: Est-ce que vous pouvez décrire un peu préciser quelles sont les idées que vous avez dans la tête pour le début (Hustenanfall) – juste

pour le cas – peut-être on se verra encore plusieurs fois, merci. C´est un grenouille dans la gorge … avec quelles idées vous allez commencer la coopération avec …
25.6
P: Alors, l´idée qui m´est venue dans je vais leur parler c´est une idée au fond assez simple. C´est oui, on peut pas appeler ca autrement qu´une idée mais c´est peut-être un mot un peu noble c´est plutôt un son que vous entendez, un type d´énergie, et j´entendais comme ca quelque chose d´assez vif. Alors je ne les connais pas comme personnes, donc je ne sais pas si elles sont ces personnes la … quelque chose d´assez vif, d´assez pointu ou les trois instruments ferraient des choses qui se ressembleraient un peu, c´est à dire j´essayerai des trouver c´est qui est commun dans les trois instruments. Est-ce que bon la clarinette peut faire un piz, violoncelle peut faire un piz, le piano bien sûre – donc ca serait cette chose là comme ca. Très – voyez – très percutante et assez vive rythmiquement – ca, c´est l´idée de départ. Mais elle est suffisamment large et flu je dirais pour pouvoir s´adapter après aux réflexions qu´on va avoir. Encore une fois, le fait qu´on se connaisse va beaucoup jouer, je vais forcement leurs demander – c´est important aussi de demander – on fait on ne peut pas demander un interprète: Qu´est-ce que vous cherchez? Parce-que c´est pas tout à fait comme si quelqu´un a demandé un architecte voilà je voudrais un immeuble qui est cette forme là, parce-que mon terrain elle est comme ca. Ou très bas, parce-que – au fond quand un interprète vient vous voire ils sont extraordinairement passions et libres – ils disent, voilà, écrivez nous quelque chose, mais en temps moi je leurs demande parfois: Qu´est-ce que vous avez joués, qu´est-ce que …. Je fais une petite enquête comme ca, dans ce que vous avez joués qu´est-ce que vous avez aimés jouer, est-ce que vous aimez telle compositeur plus que telle autre … un peu une idée de leurs gout, de leurs énergie, de leurs … après je sais très bien que des bons musiciens ou des belles musiciennes comme elles peuvent tout à fait s´adapter à tous les choses qu´on leurs propose et réagir. Alors, ce que je fais parfois – et sans doute je le ferais dans leurs cas, certainement, je le ferais, je leurs envois déjà des pistes, alors quand j´ai avancé, après le moment ou on s´est vu une fois ou deux fois, je leurs voilà, j´ai avancé, ca sera plutôt ca, plutôt ca va-t-être ca, plutôt, et puis

après, je leurs envois des esquisses, des petits fragments, des petits morceaux, aussi pour essayer de fixer peut-être la notation, de dire: Est-ce que par exemple, si je le note comme ca, ca vous semble bon, est-ce que ca vous semble claire, ou est-ce que c´est trop ambigüe, est-ce qu´il faut changer, est-ce qu´on peut inventer, est-ce que vous croyez que ca par exemple on pourrait faire ca, telle technique par exemple – et à ce moment là leurs réponse est très importante, parce-que – parfois ils vont dire, oui oui, très bien, pas de problème, vas-y, c´est parfait, ou ils diront, non non, ca va être difficile, donc c´est quand même leur réponse qu´ils vont faire que on va aller de ce côté ou d´un autre. C´est très il y a vraiment un échange, qui est très direct en faite, et très technique, enfin …
29.3
U: (Hustenanfall)
S: Brauchst du ein Taschentuch …?
U: Excusez moi …
P: Ah, c´est le climat de Paris.
S: Vous croyez?
P: Ah, c´est très pollué ... Paris est très pollué quand même …
S: Qui, c´est moins vert que Berlin.
P: Ah oui, ca vous sentit tout suite à l`aire. C´est une chose à Paris pas très agréable.
S: Oui, c´est vrai.
P: Si vous êtes un peu loin dans la banlieue, que vous êtes perdu, vous regardez, ou est Paris, il suffit de regarder ou est la grosse chose grise – et vous voyez que c´est Paris, et là on est dedans et on respire ca.
29.9
U: Vous commencez vraiment avec une petite idée, c´est un piz, et quelque chose de vif, au piano – et avec cette petite cellule …
P: C´est pas une cellule, c´est plutôt une c´est une couleur générale, une énergie, voilà – une énergie. Là, je pense – alors – là c´est un relevé du table vous dites on va être ramenés à reparler très bien. Peut-être que la prochaine fois je dirais mais finalement on était vers une toute autre direction, ca ne sera pas la première fois que je aurais vus que j´avais qui ont totalement changés de route mais en même temps il faut être très patient avec ca, on sait très bien que c´est un – l´invention c´est un grand nombre d´étapes, certaines qui vont en se

confirmant, d´autres en s´infirmant, et bah non finalement c´est totalement changé de … quand vous … la musique a quand même une force propre. C´est à dire c´est une chose que je dis souvent à mes étudiants, si vous posez une chose sur la feuille, c´est déjà pas la même chose que si vous l´avez dans l´esprit. C´est déjà différent. Parce-que une fois qu´elle est sur la feuille elle est plus objective, et elle a une force propre. Elle peut vous la voyez, elle peut d´un seul coup vous dicter une conséquence qu´elle n´avait pas quand elle était libre dans votre esprit. C´est le propre de la force de l´écriture elle-même. Si vous voulez. L´écriture elle-même elle est sensée traduire une vision musicale, et pourtant, c´est pourtant c´est pas exactement le même état, c´est quelque chose de – voilà, c´est beau, parce-que c´est assez mystérieuse une sorte d´artisanat un peu mystique et – vous posez une chose et elle devient presque indépendante. Un peu, comme un personnage si vous voulez un romancier, qui écrit. Je crois c´est Simenon qui disait ca, que pour les romanciers parfois ces personnages lui échappaient ils ne savaient pas ce qu´ils allaient faire. Ils prenaient une espèce de liberté. Et dans ce qu´on écrit il y a ca. Donc je pars d´une idée, et cette idée ca fine – ah, je vois comme je vais écrire telle chose comment le début, c´est très important, pour moi, quel sera le début, comment ca va partir. Quel est le tempo. C´est une chose que j´entends. Puis une fois que je l´ai posé, alors peut-être ca va un peu se transformer. Peut-être, d´un seul coup je vais découvrir des tas des conséquences d´idées secondaires qui vont venir des idées principales – alors les choses vont se renverser. Se …
32.4
U: Est-ce que cela vous arrive … je pense à ce rendez-vous de cette couple … nous deux étions à Budapest … et dans un restaurant on a vu un couple … avec un comportement assez brutal on peut dire un peu étrange. Et donc après cet confrontation nous deux ont commencés un jeu.
S: … d´imaginer leur histoire …
U: Pourquoi ils se comportent comme ca, est-ce que c´était une prostituée, est-ce que c´est un criminel, donc on a un peu inventé tout une histoire … (es fällt etwas herunter) on va le ranger après. Et donc dans ce moment, l´histoire est arrivé dès le moment du premier rencontre avec quelqu´un, une histoire va arriver, pas seulement un

son, mais une structure, on peut dire. Est-ce que quelque chose comme ca vous arrive aussi de temps en temps.
P: Une idée qui deviendrait de la rencontre avec les gens, c´est ca. Non c´est un peu comme je le disais tout à l´heure, c´est les personnes que je vais rencontrer par leurs énergie, qu´elles auront pour moi de sympathique ou non d´ailleurs, la manière dont on pourra dialoguer, une espèce de facilité de contact agira comme un stimulant. Si vous voulez. Le compositeur dans ce cas est très stimulé, il veut donner le meilleur, il veut que ce soit une occasion de collaboration formidable, vous voyez, c´est important ca. Mais ca ne détermine pas une narration de la musique, en tout cas j´ai pas de souvenir de ca. Vous voyez. Ca reste quand même. C´est des interprètes et on a une mission. On a quelque chose qu´on doit faire ensemble. Donc évidemment leur énergie leur rapport, leur désir de ca aussi, parce que c´est très important – vous sortez parfois désir plus ou moins grande de la part des interprètes. Ou ses désirs s´expriment plus ou moins, parfois ils ont beaucoup du désir mais s´expriment pas, parfois ils en ont peu mais il s´expriment bien. Bien voilà. C`est plutôt ca, c´est plutôt ce relation la, d´énergie je dirais, vous voyez.
U: On a un premier rendez-vous, vous avez parlé avec eux, et puis probablement vous écrivez des esquisses, ….
P: Oui, beaucoup plus tard, c´est beaucoup plus tard. Oui. Non, c´est plutôt, quand on se rencontre, on fait connaissance, voilà, quel temps on a, quel voix on a, comment on communique, sous quelle forme, et puis forcement on parle des choses assez cotangentes, assez techniques, c´est à dire, quel est le planning, quand est-ce qu´il vous faut la musique, quand est-ce qu´on va répéter, ou est-ce qu´on va répéter, bon, une fois ces choses la sont dites, j´explique un peu mon idée, je dis, voilà moi je verrais ca, quelque chose comme ca, mais je vais vous poser une série de questions alors soit je leurs pose le jour-même, soit je leurs pose beaucoup plus tard. Est-ce que se type de son – c´est une investigation plus détaillée … et puis ensuite effectivement, je leurs envois des choses. Parfois très à l´avance, parfois pas à l´avance. Parfois je ne le revoit pas avant, mais je le revoit un début d´une composition déjà fini en leurs demandant comment ils réagissent, comment l´ensemble – est-ce que c´est claire, est-ce qu´elle trouve leur confort la dedans, enfin confort, c´est un mot

très artistique mais, si pour eux, pour elle c´est claire, s´il y a quelque chose qui est évident pour elle ou s´il faut préciser l´idée … voyez.
U: Combien des fois on se voit jusqu´au la composition sera …
P: Voyez, ca dépend – la aussi ca dépend de condition très cotangente, si vous écrivez pour une pianiste qui habite à Seoul ou à Tokyo, et qui ne voyage jamais, forcement vous la verrait pas, donc on va communiquer peut-être par Skype, ou par mail, ou voilà, mais si c´est quelqu´un qui se fait plus se croiser, alors on … cela dépend de l´instumentaliste, la, j´ai écrit par exemple pour l´ensemble Cern – il sont huit, bon, je les connais tellement bien que j´aurais déjà demandé de tellement des choses, que ma partition elle est plutôt le résumée de tous que je leurs ai demandé depuis 15 ans. 10 ans au moins. 10 ou 12 ans. Parce que j´écris eux tous, enfin j´ai écris pour tous les instrumentistes ensemble, mais je les connais tous – quand je écris une chose je sais comment il vont la faire, je sais, qu´on vont pouvoir résoudre des difficultés que d´autres ne pourront pas résoudre, donc je dirais que c´est de sur-mesure, si vous voulez. C´st ce coté de la musque de chambre, qui est – c´est la difference entre le prêt à porter et le sur-mesure. Voyez-là. Je dirais pas que je fais de la haute-couture (spricht undeutlich) – aucun doute ils font de prêt à porter, mais a ce côté vous écriver vraiment pour quelqu´un. Après ca n´empêche pas d´autres de le jouer bien-sûre. Mais voilà il le joue souvent d´un lieu différent, une attitude différente une habitude différente, voilà. Il faut, j´essais de créer si vous voulez ce que je décrivais tout à l´heure, c´est à dire ce qui est pour moi la meilleure condition, pour le florissance d´une œuvre, c´est à dire d´amicale, quelque chose qui de l´ordre de l´ouverture de la bonne disposition d´un exchange généreux si vous voulez. Il faut créer cette disposition. Si c´est – si vous tomber face à des gens très pressés, qui ne sont jamais la, qui vous ne répondent pas, qui vont répéter la pièce et après: au revoir … les conditions sont moins favorable. Vous voyez. Mais ca ne me arrive pas souvent parce-que justement j´essais de sentir ce qui est compatible avec ma manière de faire avec – ce que j´aime faire dans la musique, et quand je sent cette une chose comme ca, peut-être trop sèche ou trop automatique, ou trop lointaine, alors j´ai la tendance de dire non plutôt. Voyez. Moi surtout, quand on a une certaine expérience, on a plus envieillit plus on a dune expérience de ca, et plus en sent ce que on a envie de faire.

Est-ce qu´on a pas envie de faire. Des choses aussi nouvelles éventuellement, voyez, il y a cet aspect la quand même. Beaucoup.
U: Voilà – ok. Pour moi, comme point de départ, ca suffit largement.
P: Merci beaucoup … je vais vous donner un verre de quelque chose … qu´est-ce que vous voulez du schnaps …
S: Non, un verre d´eau.
P: Pas gazeuse alors, plate …
S: Plate aussi … Du Armer, aber das war jetzt nicht schlimm für die Aufnahme …

Pierre Morlet, Gespräch in Paris

P: Ca prends a partir de la …
U: Oui …
P: D´accord.
U: J´ai bien aimé dont nous avons parlé hier que le theme l´un après l´autre pour le simplifier on pourrait dire que au debut il y a on a parlé de necessité parce que la musique comme tu sais n´est pas seulement quelque chose de idealisme c´est aussi un produit qu´on doit vendre. Un quatuor a cordes est un ensemble et vous voulez vivre de votre travail. La meme chose avec les compositions. Ils sont des produits aussi tres reeles – et donc il y a une relation entre un ensemble comme votre quatuor qui est fameux et qui est fameux parcequ´il ont joué des œuvres, des compositeurs fameux. Est-ce que tu peux parler de cette relation de votre ensemble. On peut dire que hier tu as parle de votre strategie votre de votre ensemble. Comment se – est-ce qu´on dit ca:comment se positioner dans le marché
P: L´idee de … on n´essai pas de le voir comme un positionnement. Sur le marché on essai surtout a la base il y a le – un desir de defendre quelque chose qui est une epoque chaque epoque a une recelle voila des artistes et donc des compositeurs qui sont capable d´ecrire des pieces extremment interessantes. Tres interessantes. Et notre volente des le depart du quatuor a été de defendre ces personnes la plutôt que de jouer seulement la musique du passe. C´était meme au depart du quatuor la seule idee qui existait qui de ne jouer que la musique d´aujourd´hui. Au fure a mesure cette strategie enfin ce de cette politique a été un peu change parceque on pour bien jouer la musique d´aujourd´hui il fau connaitre les grandes references du passe, donc on a decide en faite de lier les deux choses. C´est a dire de nous jouer a la fois la musique du passe – on tout cas certaines œuvres du passé – peut-être les plus marcantes qui influencent le plus en faite les compositeur d´aujourd´hui, donc les dernieres quatuors du Beethoven, certaines quatuors de Schubert, et puis a partir du 20ieme siecle au debut du vingtieme siecle donc toute la seconde ecole de Vienne donc Schönberg Berg Webern et puis d autres:Janacek qui a enormement influence notre forme d´ecriture Bartok bien évidement et puis a partir de 1945 enfin apres la deuxieme guerre mondiale tous les

compositeurs qui ont ecrits on a essaye la dedans pour les pieces qui existaient déjà je veux pas dire de faire un trime en tout cas de regarder prendre en faite celles qui nous paraissent les plus interessantes – donc on font en faite un tri quand meme de chercher et de tenir quelque chose de cette epoque déjà et puis d´ajouter a cela ce que les compositeur aujourd´hui jeunes ou moins jeunes peuvent ecrire. Et donc la dessus d´avoir un gout. D´avoir une sensibilite quelque chose qui puissent a la fois nous identifier nous entend que groupe donc pour quelqu´un qui veut qui organise des concerts de dire voila je vais prendre plutôt un groupe qui a une certaine engagement plutôt que d´avoir quelqu´un qui joue peut-être un peu tous qui se présentent. Ca était la premiere enfin si a vraiement une strategie enfin en tout ca une ligne directrice un fil rouge comme on dits dans ce que l´on fait, c´est ca. C´est d´essayer de je veut pas dire de prendre le meilleur, en tout cas que pour nous nous apparait comme le plus interessant dans chaque epoque. Voila. Et de relier en faite aussi chaque epoque. Ca n´est qu´une voix, ca n´est que la notre, c´est tres modest, mais on pense que c´est aussi important et peut-etre on faite le seul moyen de reussir faire quelque chose, c´est a dire a dire quelque chose entend que groupe c´est a dire de s´exprimer de d´avoir un engagement peut-être même parfois comment dire radical enfin en tout cas d´assez tranché mais si c´est tranché, alors a ce moment la je pense que ca permet a chacun qui nous ecoute ou qui suit voila ce que nous ont fait de le comprendre mais aussi de le rejouter, c´est a dire de d´etre d´accord ou de ne pas etre d´accord avec.
6.5
U: Donc c´est nécessaire que tu as parle d´un gout – c´est necessaire que pas seulement le quatuor trouve les compositeurs mais aussi que les compositeurs trouve l´ensemble. Et pour le formuler un peu magique, disons magique … il faut que un œuvre avant sa existence trouve les deux. Donc si on regarde ces trois personnalité – un œuvre regardé comme personnalité – hier j´ai parle aussi avec le trio catch. Ils ont regardé ca comme un bébé, un bébé qu´il faut nourrir pour que ca naisse. Si on regarde ces trois personnalités qui est le plus active dans cet jeux?
8.0

P: Ce que on imagine avec le quatuor c´est que la le compositeur évidement est tres acitive au moment de l´ecriture – bon. C´est la qu´il produit le plus. Ensuite nécessairement l´œuvre vit par elle-même ou meurt. Mais c´est – donc c´est aux instrumentistes ceux qui peuvent jouer la piece de s´appropier – de prendre la piece avec l´aide du compositeur, un exemple qui est tres fameuse qui est toujours celui de Lachenmann. Helmut pendant des années a defendu sa musique presque tout seul, et un peu dans la difference generale par quelsques amis, personne ne s´interessait vraiement a sa musique. Mais il a defendu ca. Et encore aujourd´hui maintenant il ecrit moins, mais il va partout dans le monde pour montrer comment il envisage sa musique. C´est une chose importante, donc ca veut dire que meme apres l´ecriture de la piece meme parfois vingt ans trente ans quarante ans apres l´ecriture d´une piece il continue a etre active sur cette piece la. Mais ce que je crois enfin je on a noté quand meme nous entend que quatuor que c´est la piece par elle-même elle la partition a des qualité et c´est aux instrumentistes c´est a ceux qui peuvent jouer la piece de reconaitre ces qualités, de les voir ou de ne pas les voir. Et je pense si non on a une importance entend que instrumentistes c´est la, c´est a ce moment la que l´on peut dire voila on a influé sur quelque chose. On a pris en main une piece et essayé de la transmettre aux autres. Mais pour repondre completement la question qui des trois entités donc le compositeur l´instrumentiste ou la piece est le plus important, je pense, que ca dépend des moments, ca depend a des circonstances aussi, en tout cas c´est pas seulement personelle mais pour tous les quatuors on imagine c´est que ce que l´on voit c´est que les œuvres fortes c´est toujours les mots de Emanuel Nunes les œuvres qui ont une grande structure ne disparaissent jamais. Qui ont été tres bien formates ou tres bien construites par formates justement mais construites, et ces constructions meme si la piece n´est pas jouee pendant soixante ans va toujours un jour revenir. Bien un exemple tres grand la dessus, c´est les quatuors c´est la musique de Janacek. Donc ces deux quatuors. La musique était tres peu jouée en faite dans les annees quarante cinquante soixante, meme dans les annees soixante-dix, on jouait tres peu cette musique, et puis progressivement on a commence a s´interesser a ces œuvres a ses operas – et en faite on s´est apercu que entre autre les dix quinze dernieres années de sa vie il

avait ecrit enormement des chef d´œuvres. Il était en effet un tres grand compositeur et aujourd´hui personne ne dirait le contraire. Mais pendant des années sa musique a disparu, elle était tres peu des gens ont la joue. Mais elle est reste. Donc elle continu a vivre. Continue a etre presente. Mais dans le silence. En faite pour etre entendu elle a évidement besoin des instrumentistes toujours et des organisateurs des concerts. Mais disons voila des instrumentistes de ceux qui peuvent un moment prendre une decision et decider que cette – que sa l´œuvre parait interestant. Et c´est la encore une forme d´engagement que l´on peur avoir de montrer a nouveau …
12.5
U: Excuse moi, c´est encore … (Micro …)
P: C´est bon …
U: C´est bon – oui …
P: Donc c´est une forme d´engagement pour nous évidemment de d´essayer de trouver des œuvres qui nous paraissent interessantes. C´est pour ca qu´il faut avoir du gout c´est a dire pas seulement faire qui est a l mode mais faire ce qui nous parait interessant, donc regarder des partitions.
13.0
U: Puisque vous comme quatuor vous travaillez beaucoup avec des compositeurs qui ecrivent des pieces pour que vous les créer – pour la creation. Et comment cette cooperation marche, nous parlons aussi de la cooperation avec Enno Poppe. Comment vous vous avez trouve, comment vous avez trouve Poppe. Et quand Poppe a probablement a commence a ecrire – et comment peut-etre a la fin le fait que vous serez l´ensemble qui va créer influence la le processus de ecriture.
14.2
P:Dans le cas dont Enno Poppe ecrit pour nous, il y a en faite comme tres souvent l´avec les compositeurs il y a un jeu de seduction important. Qui est tres important dans le choix d´aller demander quelqu´un une piece ou qu´un compositeur vienne vers nous. Mais dans ce cas la enfin dans ce cas precis avec Enno ca était de notre part. On le rencontre dans un concert a Berlin ou il dirigait son ensemble – ensemble Mosaik, et voila j´y etais present je le connaissait comme ca je connaissais sa musique je l´avais rencontré une fois a Stuttgart il y a quelques années, mais comme ca, sans vraiment discuter. Mais le

concert m´a beaucoup plu, parce que c´était un concert que lui-meme avait programme, il avait choisi les pieces, il y avait des choses assez differentes, de ce que on peut entendre d´habitude voila aux certaines festivals, c´était plus aventureux, plus experimental aussi, et puis c´était il y avait une forme de je peux pas dire de folie mais en tout cas de cet idee bon de la creation, l´idee d´oser quelque chose y compris quelque chose qui peut-être ne marche pas ou n´ira – c´était dans une salle voila peu officiel on va dire enfin comme il y en a beaucoup a Berlin quelques unes encore, voila donc un on dirait en francais underground, enfin, en tout cas, des endroits ou il y a pas forcement et spontanément des concerts, mais on a decide d´organiser des concerts la, parce-que c´est pas tres cher, parce-que … et puis finallement on a une tres grande liberté de programmation. Et on discutait apres le concert avec Enno, j´ai remarque que lui defendait beaucoup cette idee la, c´était une chose meme fondamentalle, parce-que pour lui c´était ca la creation, ca voulait dire que la creation ca n´est pas seulement des cercles tres etablies, qui sont nécessaires et tres importants évidement, mais c´est peut-être aussi que justement ces cercles tres officielles parfois aussi mais un peu de mal aussi a programmer des choses peut-être plus experimentalles ou plus exactement:Des choses qui sont peut-être pas d´une tres grande qualité, mais qui sont tres important pour la vie de la creation. C´est complique mais ca veut dire qu´il y a tourjours en faite des compositeurs qui sont peut-être pas des compositeurs qui vont laisser une œuvre tres importante, mais ils ont un travail, qui peut influencer énormément, parce-que ce travail la interroge, pose des question, ou peut-être defini des limites, cela veut dire que cela va tellement dans l´experimentation, et c´est peut-être meme parfoir tellement raté, que pour les autres c´est un repair, de dire, on ne peut plus aller jusque la. Et nous avons l´aire de defendre beaucoup cette idee la. Donc ca m´a interroge enfin meme seduit. Parce-que c´est une personnalité peut-être un peu differente de ce que l´on trouve il y avait une grande liberté a le dire de sa part. Donc je trouvé tres interessant. On s´est revu ensuite plusieurs fois a Berlin et a chaque fois j´ai remarque ca puis cela se bon ok sur la musique ses œuvres que lui paraitre interessante – la bon nous avons marquant ecrite récemment – donc voila – tres vite enfin l´idee de lui demander un quatuor il y a quelques semains c´est faite voila de lui en parler et il

a paru lui interesse assez spontanement, et apres c´est le les tractations voila pour trouver un moment ou le compositeur est libre et nous aussi on peut trouver quelqu´un capable de commander la piece etc. Ces aspects la qui sont plus materiels mais tres important.
19.0
U:Est-ce que vous croyer que Poppe a aussi de sa part cette gout dont tu as parle tout le temps que qu´il n´ecrit pas un œuvre nouveau pour n´importe qui. Ca fait une difference – c´est comme un corde, une voix qui a une certain personnalité qui est en resonance on peut dire avec la voix qui s´exprime … pas directement comme voix mais indirect avec les instruments les articulations de dire.
19.9
P: Ce que je sais enfin – il avait – on était pas les seules. Enfin le seul quatuor qui lui avoir posé la question. Je pense qu´il avait plusieurs projets. En tout cas plusieurs demandes, pourquoi il a decide de le faire avec nous, ca il faut lui demander je n´ai pas d´information la dessus. Je sais juste que au moins un autre quatuor lui avait demande, mais bon. Voila – je ne sais pas du tout pourquoi il a souhaite travailler avec nous. Ca pas … enfin, on ne sait pas. On a aucune information. Apres sur ce qui peur l´avoir interesse, je sais que – j´ai une discussion que nous avons eu d´ailleurs le premier soir quand on s´est vu la premiere fois. Quand on a discuté. Je me souviens, qu´il a – il m´a parle justement de ce que l´on jouait, des pieces que l´on pouvait jouer du faite – aussi des pieces du passé, on a parle de Janacek, je me souviens. Et puis aussi de des pieces qu´on avait joue qui avait ecrites pour nous entre autre la musique d´Alberto Posadas – le cylce liturgie fractales, ca il connaissait, c´était quelque chose qu´il avait l´aire de bien connaitre et d´aimer aussi beaucoup. Je pense que c´est la aussi c´est je pense quand on est enfin compositeur quand il enface des instrumentistes, s´il les connait un peu, il sait quand meme a qui il a faire. Je crois que c´est pas seulement un terme de competence, voila de jouer une piece de jouer sa propre musique, mais d´affinité simplement, est-ce que un groupe peut l´interesser parce que ils jouent plutôt telle musique – en autre terme si on serait le quatuor Kronos ou disons le quatuor Kronos viendrait, voire Enno Poppe, je ne sais pas si Enno serait forcement interesse. Alors que si on a allait voir disons la Monte Young peut-etre nous ca pourait nous interesser.

Je sais pas si ca interessait La Monte Young de travailler avec nous. Parce-que on est – ce sont deux mondes tres differentes. Ca serait peut-etre une experience d´un titre une experience interessant mais pas forcement quelque chose de tres de tres porteur, de tres fertile parce-que les mondes sont eloingnes les references etc. il aurait une telle distance en faite entre les univers de chacun que ca serait difficile. Donc je pense que c´est en ce terme la que quelqu´un que Enno Poppe parce-que l´on fait c´est de savoir que relier la musique d´aujourd´hui a celui du passé c´est quelque chose qui l´interesse. Et dont ce que nous faisons dans les compositeurs d´aujourd´hui je pense qu´il y a quelques uns qui l´interessent dont Alberto – clairement.
23.0
U: On a par exemple aussi Gerard Pesson qui nous a raconte que s´il compose pour une voix chanteur chanteuse il met une photo de cette artiste sur son table en proposant une certaine manière de presence de cette personnalité est nécessaire et importante pour l´imagination de du compositeur. Est-ce que vous croyez que un compositeur comme Poppe met des photos de votre ensemble sur sa table – est-ce que c´est seulement pour des chanteur que ca soit important et si oui, qu´est-ce qu´il y a la difference entre chanteur et le corps d´un ensemble à cordes.
24.2
P:C´est – dans le cas de Enno je le connais pas assez en faite. Donc la manière dont il travaille pour dire si met des photos de nous a bon. Ca je sais pas. Je sais pas du tout. Dans le cas cité la de Gerard Pesson qui met des photos mais uniquement faite des chanteurs – pas forcement des instrumentistes avec pour qui il ecrit, je pense il y a une idee qui est toujours la meme. Ecrire pour une quatuor a cordes c´est ecrire pour un instrument. La légende de l´instrument et ces cordes… Chaque Quatuor évidement a son propre identité on en parlait. Mais il y toujours la tentation en tout cas pour certains compositeurs on en connait d´écrire d´abord pour quatuor avant d´écrire pour tel ou tel quatuor. Cela veut dire écrire pour deux violons un alto et un violoncelle. Et le reste est peut-être moins s´important que ce soit le quatuor un tel ou un autre. C´est pas quelque chose d´aussi important que d´écrire pour une voix ou même si il y a évidement des problèmes de tessiture en faite chaque voix est tellement differentes enfin je sais

que des nombreux compositeurs presque se plaignent de ca – disons que en faite quand on écrit pour voix on est obligé d´écrire pour un chanteur ou pour un autre. Mais on ne peut pas écrire pour tel type de voix. On écrit pour une voix, mais en faite toujours obligé de tenir compte de la personne qui va jour ou va faire le rôle si c´est une opéra ou simplement chanter la partie. Si c´est une pièce vocale. Et je pense que c´est – moi, je ne suis pas compositeur, il est difficile de complètement répondre à ca, mais j´ai souvent entendu ca de la part des compositeurs, c´était une chose difficile que ca n´est pas la même chose d´écrire pour la voix et d´écrire pour un quatuor à cordes. En même temps je pense surtout que ce qu´il y a c´est qu´il y a des compositeurs pour qui écrire pour un groupe déterminé est presque un handicap, c´est presque quelque chose qui les gênent. Je pense qu´au contraire il y a des gens pour qui c´est un avantage. Ils s´appuient sur la spécificité d´un groupe d´un chanteur etc. Juste deux exemples: Je sais que quelqu´un comme Pascale Dusapin s´appuie énormément sur les instrumentistes pour qui il écrit. En contraire il y a très longtemps nous étions encore étudiants au conservatoire, ou il parlait justement d´une pièce pour violon, et il disait qu´il préférait pour Irvine Arditti que de l´écrire pour Anne-Sophie Mutter, même si j´aurais reçu une proposition je crois que c´était Anne-Sophie Mutter à l´époque qui cherchait des compositeurs – il avait l´aire gêné par ca. Et parce-qu´il disait justement Arditti a un son quelque chose bon qui est très particulier que beaucoup des gens peut-être détestent mais il y a quelque chose qui moi peux aussi intéresser la dedans. C´est à dire que voilà c´est tellement tranché c´est quelque chose que on ne retrouvait chez personne. Et c´est de cette manière en faite de trouver aussi identité à une pièce. On l´a vu chez Pascale Gammond dans un quatuor son quatrième, qui a écrit ne pas pour Arditte, mais pour PraJack, la pièce sonne assez radicalement différente de trois premiers quatuors qu´il avait écrit – non, que ce sont des exemples comme ca. Après il y a je crois des compositeurs qui essaient au contraire de pas trop tenir compte en faite des instrumentistes pour qui ils écrivent. Mais ca ne veut pas dire qu´ils ne sont pas intéressés par les instrumentistes pour qui ils écrivent que ce soit un chanteur ou un quatuor à cordes ou un ensemble pas importe parce-que en faite eux ce qu´ils veulent c´est pouvoir être libre d´écrire ce qu´ils veulent. Et

pour cela il faut des instrumentistes qui d´une manière ou d´une autre adhérent aux idées du compositeur. Donc en effet c´est dans cette balance la, c´est à dire est-ce que le compositeur va chercher – il dit voila tel et tel le son, tel et tel qualité et donc je peux ou est-ce que s´est le compositeur que se dit avec eux je suis couvert. Il vont adhérer à mes idées parce-que ils sont malléables proche de ce que j´écris – ils ont l´habitude d´une certaine forme d´écriture, ils ont déjà joué ma musique, etc. – c´est un peu différent. C´est une nuance – il y a dans un cas il y a allé chercher quelqu´un qui a son monde qui n´est pas forcement celui du compositeur, et la le compositeur essai adhérer au monde de l´instrumentiste et dans un autre cas, il y a l´instrumentiste c´est le compositeur qui ont des mondes je ne veux pas dire similaire mais en tout cas ils peuvent se correspondre complètement. Et qui sont finalement plus homogène, et de essayer de travailler ensemble parce-que ils sont homogènes. Je pense que par exemple le travail avec Alberto Posadas il y a clairement ca, j´ai l´impression en tout cas de que voilà il sait que il peut nous demander de des choses dans l´écriture etc. dans les expérimentations sonores on sera toujours on répondra toujours pour cela même si c´est difficile parfois à réaliser simplement parce-que nous aimons le monde qu´il propose sur le papier.
30.9
U: On a déjà parlé de la cooperation par exemple entre Kolisch le quatuor Kolisch et Schönberg probablement je crois – et les quatuors seraient differentes sans cette cooperation – dans le cas de Posadas et vous il y a cette intimité aussi – c´est un chemin commun une aventure une voyage – ni vous comme quatuor ni lui comme compositeur sait ou ca va aller dans un certain mesure. Est-ce que c´est un rêve pour un quatuor d´avoir cette intimité avec un compositeur de cette façon comment d´écrire cohabitation ou quelque chose comme ca … Wohngemeinschaft in deutsch.
32.1
M: Qui, enfin quand on s´intéresse à la création bien sûre on rêve toujours de voila de rencontrer un compositeur avec qui on va voir beaucoup de choses a partager qui va pouvoir ecrire pour nous qui sera voila quelqu´un de un fois – on va finalement grandir ensemble. Travailler ensemble. Et je pense effectivement par exemple il y a des

exemples fameux des compositeurs on parle effectivement disent ils restent fidèles parfois un des gens parce-que il y a des chef il y a des groupes quelqu´ils soient ensemble recherche etc. parce-que il les ont beaucoup aidé a une époque – ou l´ensemble intercontemporain etc. beaucoup des groupes ou ils étaient très importants en faite pour certains compositeurs. On a effectivement cette chance avec quelques compositeurs je pense que voila il y a quelsques un qui ont ecrit pour Gerard Pesson Alberbo Posadas il y a quelqu´un comme Mirek Srnka aussi qui a déjà ecrit un quatuor pour qui en ecrira surement un deuxieme bientôt – voila ce sont des gens nous sommes proches enfin a la fois de leurs personnalité mais aussi dans ce qu´ils proposent dans la qualité de leurs musique et c´est un rêve – qui, alors cela dépend comment la chaque prehend – je ne peux pas parler pour chaqu´un entre nous mais il y a de cette ordre la, c´est tres important d´avoir de savoir que il y a quelqu´un a Madrid qui voila se dit si pense au quatuor je probablement je pense d´abord a eux, parce-que j´ai déjà fait beaucoup des choses avec eux et que je sais que je peux travailler avec eux de manière solide. C´est important pour nous, je pense que c´est aussi probablement important pour lui de savoir qu´il a evidemment des instrumentistes qui peuvent travailler comme ca avec lui d´une manière – enfin avec beaucoup de confiance. Cela veut pas dire que c´est toujours facile mais je crois que c´est enfin quelque chose qu´on – oui, il faut le regarder comme ca. Ce même enfin plus d´en parler qu´un rêve c´est surtout quelque chose qui peut etre profitable à la creation de nouvelles œuvres. C´est à dire que il y a toujours ce mythe évidemment que les compositeurs écrivent de la musique sans être jouée. Grande exemple est évidemment Franz Schubert qui a écrit beaucoup de musique qu´il n´a surement pas tout entendu, ou dans des conditions on n´imaginerait pas. Voilà parce-que sa musique était pas forcement pour lui destiné à être joué – il ne imaginait pas avec une chose d´autre qui était plus important, qui était de vivre d´abord. Qui fait aussi ce charme – ou la grande qualité de cette musique. Il y avait toujours des compositeurs qui écrivent beaucoup sans jamais jouer – et peur-être un jour effectivement on découvrira dans le tas tout ca, il y a vraiement énormément des choses peut-être quelqu´un dira ca c´est vraiement interessant et quelle domage que personne n´est preté une oreille une attention plus grande

a tel ou tel compositeur. On peut toujours passer a cote des gens. Mais ce qui est sure, c´est que quand il y a une relation qui commence a se construire entre un compositeur et un groupe je crois que chacun s´influence en faite d´une manière ou d´une autre. Dans la méthode de travail, dans le choix de répertoire pour le quatuor et c´est en faite un échange de discussions apres les repetitions entre les repetitions apres les concert au moment on se detend un peu plus.
36.5
U: 'Est-qu´il y a des exemples – par exemple Posadas a compose disons 20 minutes son quatuor ou quintett et lui appele, oh, j´ai un probleme est-ce que vous avez une proposition – est-ce que quelque chose comme ca va probablement se passer … entre le compositeurs …
P: Avec un autre je ne sais pas – pour le moment il a rien dit, nous a rien demande – on se revu il y a pas longtemps il a dit effectivement il bon on est a sa disposition pour toutes question il y eu bien-sûre bon depuis silence radio comme on dit – je crois bon voilà il est il a probablement pas de trop des questions a nous poser je pense qu´il sait ecrire pour les cordes. Je pense voilà il imagine que tout ira bien. Non, dans le cas de Alberto il y a oui il y a des moments ou il a posé des questions certaines questions il a volu verifier en faite que telle ou telle modes de jeu comme on dit on fait des nouvelles techniques mais des anges dans les cordes etc. jouer sur les anges etc. – ou par exemple un exemple pour le violoncelle qui termine les quatuor il y a une multiphonic donc un son assez complique a trouver une harmonie mais il faut placer aussi l´archet d´une certaine manière tres pres du doigt mais pas trop prêt non plus. Lui il avait testé ce son la sur son propre instrument chez lui a Madrid, mais en fait il m´a laissé ce son la en disant voila il faut tu vérifies que ca marche dans toutes les conditions, parce-que je veux c´est très important la – cette note la a fin il tient pour une minute a la fin d´une pièce, tu verras – moi, j´ai pas encore vu la pièce. Si tu as le moindre doute la dessus sur le fait de pouvoir jouer cette note la facilement, alors il faut abandonner je ferais autrement. Mais j´ai besoin de savoir. Donc j´ai experimenté avec plusieurs violoncelles j´ai demande une amie voila de me preter son violoncelle j´ai essayé avec plusieurs archet etc. – je lui ai demandé aussi cette ami de faire elle-meme la multiphonique

d´essayer avec mon archet son violoncelle mon violoncelle mon archet etc. – on a essayer plusieurs choses – bon, et on s´est aperçu que ca marchait, bon. C´est pas facile a obtenir, mais c´est a peu pres réalisable dans toutes les conditions. Donc j´ai pu lui réprondre:.C´est un moyen effectivement pour lui de dire bon voilà je me suis appuyé sur leurs propre experience d´un instrumentiste. Et il a fait ca je pense aussi sur voila sur d´autre modes de jeux avec les violonistes et aussi pour l´alto dans des choses tres tres precises dans ce – quand il jouaient avec les anges.
U: Une histoire d´un compositeur Marton Illes, qui m´avait dit qu´il avait acheté un violoncelle assez bon marché pour essayer des choses, pas pour jouer, pour essayer des choses dans sa chambre – il a fait des tas des choses qui ne marchent pas avec un instrument …
P: Meilleure …
U: Cela m´étonnais beaucoup.
40.2
P: Ca, c´est une chose aussi assez tres importante. Lachenmann a su un excellente exemple lui qui a beaucoup des expérimentations sur l´instrument de jouer enfin de destructurer enfin de recreer un faite un monde sonor sur un instrument. Meme si c´est quelque chose de pas traditionelle. Souvent il y a des modes des jeux qui sont difficiles en faite a reproduire quand on est violoniste. En faite pour ca il faut vraiement le voir lui même Helmut Lachenmann montrer comment il a imaginé la chose – et en fait il prend son violon enfin il prend un violon ou son violon il le met la – enfin une position qui ne s´apprend pas du tout dans un conservatoire tient son archet avec le point et puis il fait quelque chose et sa marche tres tres bien, en fait ca veut que se ne pas imaginer avec une technique traditionelle mais cela s´imaginait avec la technique du compositeur. Il faut connaitre cette technique du compositeur. Et ca reponds un peu a la question de toute a l´heure. Est-ce que – quand – qu´est-ce qu´il le plus important entre le compositeur et un instrumentiste et l´œuvre – en fait il faut jouer il faut – c´est un exchange en faite entre tout ca, entre ce qui a ecrit la partition, le compositeur, les instrumentistes tout ca mele, cette exchange de voix entre ce qui vient de la partition ce que dit le compositeur et les instrumentistes au milieu qui essayent le lien tout ca – au font un moment on obtient pas la verite mais une verite – des

verites enfin des chemins pour jouer ces pieces la. Mais vraiement dans le cas de Lachenmann c´est tres frappent de voir qu´on fait c´est souvent c´est pas du tout destiné il faut – on dit souvent qu´il faut reapprendre à jouer son instrument pour jouer ca. Pour jouer ces musiques la. C´est a dire que cela ne veut pas dire que tous qu´on a appris avant est inutile, mais ce n´est pas pense de la meme manière. Ce ne veut pas dire que c´est n´importe quoi, c´est juste construit d´une autre manière. Ca c´est tres important a imaginer, c´est une liberté d´esprit qu´il faut avoir, qui est essentiel quand on fait de la creation absolument essentielle.
U:Merci …
P: Mais merci a toi …

Betreff: Re: Antw: Skizzen
Von: Tabea Rossol <tabea.rossol@gmail.com>
Datum: 17.03.2016 09:25
An: Uli Aumüller <uli@inpetto-filmproduktion.de>

Lieber Uli,

ich schicke Dir eine Übersicht über das, was bei mir gerade so passiert:

Bildrecherche Einrichtung

Ich bin mit mehreren Bildarchiven in der Region in Kontakt und versuche herauszufinden, wie die "gehobeneren" Wohnzimmer in den 30er Jahren in der Region aussahen.

Mit Robert Ruthenfranz habe ich telefoniert und ihn erstmal vorsichtig nach Fotos gefragt. Er meinte, er würde zurückrufen, war aber nicht sonderlich begeistert. Das letzte mal, hat er die Bilder dem Stadtarchiv gegeben und danach fehlten wohl welche. Ich versuche es also noch mal beim Stadtarchiv.

Wie gehen wir mit dem Interview vor? Ich kann ihn gerne noch mal anrufen.

Ich habe Bücher zur Möbel-Stilkunde besorgt und versuche mein Auge zu schärfen ;)

Nebenbei recherchiere ich bei Ebay-Kleinanzeigen, Flohmärkten und suche nach Möbellagern.

Aufbau

Am Freitag kommt Bernd, der den Raum mit mir aufbauen wird. Bernd ist ein Alles-Könner-Handwerker und der Vater meiner guten Freundin Kata, die uns auch beim Aufbau und der Möbelsuche unterstützen wird.
Wir werden das Ladenlokal noch mal ausführlicher in Augenschein nehmen und ausmessen. Dann machen wir einen Material- und Kostenplan und Kata und ich besorgen das Material.

Ab 11ten April ist Aufbau. Der Aufbau vom *televisual Space* findet gleichzeitig statt und wir unterstützen uns gegenseitig. Bernd meint, das dauert 2 allerhöchstens 4 Tage. Es gibt schon viele Unterstützer, die Hilfe angeboten haben.

Beamer

Es gibt hier 3 Beamer, die ich leihen könnte. Ob wir gemeinsam mit dem *televisual space* einen kaufen, ist noch nicht klar.

Skizze

Wegen der Skizze für das Programmheft warte ich auf ein Telefonat mit Dir :)
(Habe aber meine Lust am Zeichnen wiederentdeckt und freue mich auf's Skizzieren)

Für die Skizze für das "richtige" Wohnzimmer muss ich noch ein besseres Gefühl zu den Wohnzimmern der 30er Jahre entwickeln und auf meine Bildrecherche warten. Ich bin dabei!

Kooperation *televisual space*

Der televisual space wird mit dem Wohnzimmer eröffnet. Es werden wahrscheinlich jeden Tag Filme gezeigt und es wird eine Bar geben. (Vlt gibt es sogar eine kleine Performance oder so)

Da der Space das ganze Wochenende tagsüber offen sein wird, kam die Frage auf, wie das dann mit den Öffnungszeiten des Wohnzimmers koordiniert werden soll. *Könnte das Wohnzimmer evtl auch die ganze Zeit geöffnet sein? Soll es Eintritt kosten?*

Dann gab es noch die Frage, ob nach dem Wochenende auch noch Filme im Wohnzimmer gezeigt werden könnten. (Wie ich dich verstanden hatte: ja oder?) Die Idee war eine Art Reihe zu machen, also Filme die zu euren Filmen am Wochenende passen. Hast du da vielleicht Ideen? (Nur falls dir spontan was einfällt, hat ja auch noch zeit. Ich hätte Lust das "Intime" zum Thema zu machen und dann was von Chantal Akerman zu zeigen, aber das ist jetzt auch nur spontan assoziiert...)

Das erstmal von mir. Ich hoffe, das ist in Ordnung so.

Lieben Gruß und bis später

Tabea

Am 15. März 2016 um 14:20 schrieb Tabea Rossol <tabea.rossol@gmail.com>:

Lieber Uli,

hast Du vielleicht die Zeiten wann genau das Wohnzimmer an dem Wochenende geöffnet sein soll? Dann könnte ich das auch schon mal an den *televisual space* weiterleiten.

Harry Vogt hatte mir das schon mal gesagt, aber ich habe mir das nicht ganz vollständig aufgeschrieben.

Danke und Grüße

Tabea

Am 14. März 2016 um 14:03 schrieb Uli Aumüller <uli@inpetto-filmproduktion.de>:

Von meinem Funktelefon gesendet

Anfang der weitergeleiteten E-Mail:

Von: Uli Aumüller <uli@inpetto-filmproduktion.de>
Datum: 14. März 2016 um 14:02:34 MEZ
An: Harry Vogt <Harry.Vogt@WDR.DE>
Betreff: Re: Antw: Skizzen

Von einem Kontrastprogramm weiß ich nichts - mal Tabea fragen. Der Ort soll wohl Televisual space heißen. Zu deutsch: Fernsehzimmer. Melde mich. Uli

Von meinem Funktelefon gesendet

Am 14.03.2016 um 08:42 schrieb Harry Vogt <Harry.Vogt@WDR.DE>:

Lieber Uli,

kein Problem mit den Skizzen. Schick mir etwas, sobald noch klarer ist, was ihr macht.

Denkbar wären auch Stills aus den Filmen, die das jeweilige Wohnambiente zeigen würden. Oder eine Minitfotoserie wichtiger Ingredienzien deines Wittenwohnzimmers.

Bist du im Bilde, dass die studentische Gruppe, die das Ladenlokal sonst nutzt, ein kleines Kontrastprogramm zu deiner Arbeit plant?

Herzlich, Harry

>>> uli aumüller<uli@inpetto-filmproduktion.de> 11.03.16 18.46 Uhr >>>
Lieber Harry,
die Skizze, die Du von Tabea bekommen hast, ist tatsächlich Arbeitsgrundlage zwischen uns beiden (Tabea und mir) - und noch nicht

offiziell - und bitte auch noch nicht für das Programmheft. Es ist unsere Diskussionsgrundlage, und die Gestaltung soll von dort aus einen Anfang nehmen. Wir melden uns dann wieder, wenn es sozusagen offiziell ist - und Tabea und ich sagen, so soll es in etwas aussehen. Im Eifer des Gefechtes hat Tabea ihre Zeichnung gleich an alle geschickt ...
Mit meinem Text zur Nähe und Distanz bin auch schon mal soweit, möchte ihn aber noch mal liegen lassen ... und ihn dir dann zuschicken, wenn ich nach einem Tag Pause ihn nochmal gelesen habe.
Mit liebem Gruß
Uli

--
inpetto filmproduktion gbr
aumüller courkamp kaisik

mendelstr. 41
13187 berlin

BÜRO
t +49 30 375 806 23
m +49 171 489 1649
www.inpetto-filmproduktion.de

PRIVAT
t +49 30 4862 6562

aufsichtsbehörde
ihk berlin

steuer id
de 163660 211

Jene intimen Augenblicke

Fassung 01

Was sind „intime Augenblicke“? Ich streiche einem Menschen einen Fussel von seinem Mantel und bemerke erst einen Tag später, dass ich mich in diesem Augenblick in diesen Menschen verliebt hatte. Wenn ich die Entstehung einer Komposition dokumentieren will, sind „intime Augeblicke“ einfach nur ein Geduldspiel, denn sie sind scheu wie ein Reh, man muss sich wochenlang in einem Zelt verstecken – aber genau zu dem Zeitpunkt, da die Balz beginnt oder die Jungen flügge werden, ist der Akku leer oder die Festplatte ist vollgeschrieben … manchmal verstecken sich die Augenblicke auch unbemerkt auf den belichteten Filmmaterial und wollen erst am Schneidetisch entdeckt werden. Es sind jene Augenblicke, da sich Menschen begegnen, die einander Dinge mitteilen, die sie nicht schon wissen, sondern die ungeschützt über etwas zu reden beginnen, das sie sich in diesem Augenblick erst überlegen. Ich kann diesen Menschen also, während sie reden, beim Verfertigen der Gedanken zuschauen. Das Verfertigen der Gedanken ist die eigentliche Mitteilung, die Nacktheit, die sich öffnet – nicht so sehr der Gedanke selbst.

Indem ich dieses schreibe, kommt mir ein Spielfilm in den Sinn, der um das Jahr 2000 entstand und damals sehr erfolgreich war, den ich bei der Entwicklung meiner Gedanken als Folie verwenden möchte, da dieser Film aus ununterbrochenen Serie solcher intimer Augenblick besteht, oder zu bestehen behauptet. Ein historischer Film, der wie so

oft, mehr über die Zeit erzählt, in der er gedreht wurde als über die Zeit, in der seine Handlung spielt. Ein Film über den französischen Gambenspieler und Komponisten Monsieur de Sainte Colombe, über den wir so gut wie gar nichts wissen, der hier als ein eigenbrötlerischer Sonderling präsentiert wird, der sich nach dem Tod seiner Frau in sein Privatleben zurückgezogen habe und statt nach Ruhm und Geld am Hof Ludwig des XIV nach dem perfekten Klang seiner Gambe strebt, die nur im intimen Kreis seiner Familie in Hauskonzerten mit seinen Töchtern zu hören ist. Ob diese intime Privatheit, mit der Sainte Colombe in stiller Größe gegen den Pomp und die Affektiertheit der höfischen Welt protestiert haben soll, in dieser Form bereits im 17ten Jahrhundert entdeckt und gepflegt worden ist, halte ich für eher zweifelhaft – wie im Übrigen auch das Verfahren, kompositorische Neuerungen unbedingt biographisch motivieren zu müssen. Aber das steht auf einem anderen Blatt. Historisch betrachtet hat meines Wissens erst das frühe Bürgertum des 18ten Jahrhunderts die Kammermusik als sein Experimentierfeld für sich erschlossen, um den – wie sie genannt wurden – „wahren Empfindungen“ Ausdruck zu verleihen. Der hohen und aristokratischen, barocken Rhetorik wurden die aus Urlauten, dem Seufzen und Stöhnen abgeleiteten schlichten Herzensmelodien entgegen gesetzt, die man sich zu Hause, mit leisen Tönen im heimischen Wohnzimmer zum Beispiel am Clavichord einander gegenseitig vortrug. Im Unterschied und in Abgrenzung zum noch herrschenden Adel, der sich in seinen

Kammern, also den nicht-offiziellen Hinterzimmern, Musik vorspielen ließ, zu seiner Unterhaltung, so wie man sich heute vielleicht eine CD auflegt. Diesen Nimbus der Kammermusik hat sich die bürgerliche Tradition bis auf den heutigen Tag bewahrt: Eine Musik also, bei der, wie bei einem intimen Gespräch, nach einer Wahrheit gesucht wird, sich die Menschen, die hier kommunizieren, einander also in die Augen schauen – und auf die Finger. Es kann und soll, der unmittelbaren Nähe wegen, nichts verborgen bleiben. Diese Nähe muss man natürlich auch wollen, wem sie nicht behagt, der meidet diese Form der Begegnung, sowohl als Vortragender wie als Zuhörer. Allein schon die Frage: Was ist wahre Empfindung? – ist nicht jedermanns Sache. Und erst recht die Frage: Wo hört Unterhaltung auf und wo fängt Musik an? Folgt man dem Film über Sieur de Sainte Colombe wäre Musik in der Lage, mit ihrer Schönheit und ihren Tränen die Geister der Toten aus ihrem Reich zu rufen, wie die Gesänge des Orpheus. Diese Schönheit ist sehr zerbrechlich – ein falscher Blick, und die Wirkung, die sie entfaltet, löst sich in Nichts auf. Man muss allerdings den musikästhetischen Ideen des Regisseurs Alain Corneau und dem Drehbuchautoren Pascal Quignard nicht folgen, die dem frühen 19ten Jahrhundert entlehnt sind. Es gäbe sicherlich auch moderne Fragestellungen. Aber das Klima einer sehr extremen Intimität, in das der ganze Film getaucht ist, scheint einen Nerv unserer Zeit getroffen zu haben. Wie ließe sich sonst sein Erfolg erklären. Ein Erfolg, der sich offenbar nicht daran störte,

dass bei den vielen sehr nahen Einstellungen deutlich wurde, dass die Schauspieler die Instrumente, deren Virtuosen sie sein sollen, nicht im Entferntesten beherrschen. Lebt Kammermusik denn nicht davon, dass ich sie nicht nur aus unmittelbarer Nähe höre, so dass mir keine Nuance ihres Klanges verloren geht, jede ihrer Vibrationen und Differenzierungen durch meinen Körper dringen, ich selbst Klangkörper bin, als Hörender im Drinnen dieses Körpers, sondern dass ich zugleich die Körperlichkeit ihrer Entstehung miterleben und sehen kann, das zärtliche Streichen, das Schlagen und Reiben, alle Varianten der Berührung zweier Körper, dem Körper des Musikers und dem Körper des Instrumentes, das auf jede kleine Veränderung des Fingerdrucks (wie im Liebesspiel), der Haltung des Bogens, der Lippen, der Streichgeschwindigkeit sofort mit einem anderen Klang, einer anderen Farbe oder Textur reagiert. Gerade bei technisch anspruchsvolleren Kompositionen sind die Musiker darüber hinaus mit ihrem Instrument in einer Weise vertraut und verwoben, dass die körperlichen Mühen in einen Tanz übergehen, auch das dem Liebesspiel vergleichbar, körperlich, irdisch, hier gemacht und dennoch zugleich über diesen Körper hinaus weisend, seine Limitationen transzendierend, weil der menschliche Geist im Körper vielleicht seinen Ursprung, aber sicher nicht sein Ende hat. Um „den Instrumentalklang als Nachricht seiner Hervorbringung zu begreifen“, wie Helmut Lachenmann es formulierte, darf der Musiker eine taktile Ferne nicht überschreiten, sollte also mit den Augen zum Greifen nahe

bleiben, aber auch nicht zu nah, um den ganzen Menschen nicht aus dem Gesichtsfeld zu verlieren. Dem Ohr ist es so und so angenehmer, den Raum rundherum mitzuhören, das Volumen, den Hall. Mit der Kamera kann ich beides einfangen, die maximale Nähe, die Mikroskopie des Bildes, der in der Wahrnehmung und Einbildung eine Mikroskopie des Klanges folgt: Zeige ich (wie in unserem Film) in einer Einstellung nur die Finger von Jordi Savall, der auf seiner Gambe die Pleurs von Sainte Colombe spielt, höre ich diese Musik ganz anders, weil ich die Schwingungen jeder Saite im Bild sehe und nach einem Äquivalent im Klang suche, als wenn ich nach einem Schnitt in der nächsten Einstellung denselben Musiker in einem riesen Raum, einer Kirche, einem Konzertsaal allein auf der Bühne sitzen sehe und auch die Wahrnehmung auf ganz andere Faktoren fokussiert: Ich erlebe einen Menschen, der vollständig hingegeben und alles um ihn herum vergessend sich auf sich selbst und sein Musizieren konzentriert, allein vielleicht, aber nicht einsam, da in den Klang verwoben, den er hervorbringt. Ich fühle mich also diesem Menschen nicht weniger nahe, auch wenn ich ihn in einer totaleren Einstellung weiter entfernt sehe, solange die Kontinuität des Klanges nicht abreißt (dessen Volumen ich anders zuordne, wenn ich im Bild die Größe des Raumes einschätzen kann). Dennoch ist ein Schnitt eben ein Schnitt, eine Unterbrechung, die ich im Konzertsaal, oder beim Hauskonzert nicht ertragen muss, da ist es dann vielleicht ein Hustenanfall oder das Mobiltelefon meines Nachbarn, der mich aus der tatsächlichen Nähe oder dem imaginierten

Nahegefühl herausreißt. Ein Schnitt, der im Gespräch mit einem Freund vielleicht auch den Strom des Bewusstseins unterbrechen würde, einen Strom nicht nur des Bewussten, sondern auch des Unbewussten, der mich, der uns zu Gedanken führt, die wir so zuvor noch nie gedacht haben. Für die wir, um sie auszusprechen, unser Schneckenhaus verlassen müssen. Es sind dies auch die Augenblicke der Intimität, vom dem auch die frei erfundene Figur des Sainte Colombe im Film Tous les matins du monde erzählen möchte, die der Film voaussetzt, aber leider nie zeigt: Ein Komponist von Kammermusik par excellence und zugleich Interpret seiner Musik im Dialog mit seiner verstorbenen Frau, im Dialog auch mit seinem Instrument, dem er, um seiner unendlichen Trauer Ausdruck zu verleihen, seine bisherigen Limitationen zu überwinden, eine siebente Saite hinzufügt (das immerhin scheint historisch verbürgt), für das er neue Spieltechniken entwickelt, neue Verzierungen, neue Klangfarben – und ein radikal neues, bislang unbekanntes musikalisches Denken entwirft. Die Figur im Film verhält sich wie der Prototyp eines zeitgenössischen Musikers, wie ein heutiger Komponist (wie wir ihn uns vorstellen), der sich zurückzieht, um über neue Formen zeitgenössischer Kammermusik zu meditieren. Der sein Instrumentarium erforscht, seine technischen Möglichkeiten, seine Sprache, der mit den Interpreten spricht, nicht unbedingt direkt, vielleicht auch nur im Geiste, in seiner Vorstellung, indem er sich Photos auf seinen Schreibtisch stellt. Und der mit seiner Meditation solange fortfährt, bis

sich ein Gedanke verfertigt, auftaucht, der so noch nie artikuliert wurde – der deshalb möglicher Weise von vielen erst einmal nicht verstanden werden wird, und sich auch als Irrtum herausstellen kann. Aber um diese intimen Augenblicke geht es, in der Musik, beim Musizieren, genauso wie im persönlichen Gespräch: Man bekommt es mit, ob mein Gegenüber Dinge sagt und wiederholt, der er schon hundert Mal gesagt hat, für den er seinen Denkapparat nicht bemühen muss, oder ob in diesem Augenblick erstmals ein Gedanke das Licht der Welt erblickt. Solche Augenblicke lassen sich wahrscheinlich nicht von Schauspielern nachspielen, das wirkt dann schnell unglaublich pathetisch, sentimental, gewollt, auch wenn der reife Gerard Depardieu die Titelrolle übernommen hat. Dokumentieren lassen sie sich vor laufender Kamera – wie gesagt – nur mit unendlicher Geduld, denn sie sind scheu wie Rehe und hören nicht auf Regieanweisungen. Es kann sein, dass sie sich ereignen, noch bevor die Kamera eingeschaltet ist, oder lassen eine Woche auf sich warten, wenn alle Scheinwerfer schon wieder ausgeschaltet und alle Festplatten vollgeschrieben sind. Manchmal schleichen sie sich unbemerkt auf das belichtete Filmmaterial – und wollen erst hinterher am Schneidetisch entdeckt werden. So wie ich einen Tag brauchte, um zu bemerken, dass ich mich in dem Menschen, dem ich tags zuvor einen Fusel vom Mantel gestrichen hatte, bereits verliebt hatte.

Betreff: AW: Südpol
Von: Maike Fuchs <MF@karstenwitt.com>
Datum: 27.07.2015 15:11
An: "uli@inpetto-filmproduktion.de" <uli@inpetto-filmproduktion.de>

Lieber Uli,

Tabea Zimmermann ist gerade aus dem hohen Norden nach Berlin zurückgekehrt und hatte vorgeschlagen, dass Ihr Euch per Email in Verbindung setzt. Ihre Adresse ist tabea@tabeazimmermann.de

Ich hatte Harry Vogt schon nach Birke Bertelsmeiers Emailadresse gefragt, um die beiden Damen mal zu vernetzen, aber vielleicht könntest Du sie mir auch zusenden?

Herzlich
Maike

Friday

karsten witt musik management gmbh
maike charlotte fuchs, managing director
leuschnerdamm 13, d-10999 berlin
t +49-30-214 594 222
f +49-30-214 594 101
mf@karstenwitt.com
www.karstenwitt.com

Vom 20. Juli bis zum 18. August 2015 arbeitet unser Büro mit einem kleineren Sommer-Team. Daher können in dieser Zeit nur dringende Anfragen bearbeitet werden. Vielen Dank für Ihr Verständnis.
There will only be a small team working at our office from 20 July to 18 August 2015 due to summer holidays. During this period, only urgent matters can be attended to. Many thanks for your understanding.

-----Ursprüngliche Nachricht-----
Von: uli aumüller [mailto:uli@inpetto-filmproduktion.de]
Gesendet: Mittwoch, 8. Juli 2015 21:49
An: Maike Fuchs
Betreff: Südpol

Liebe Maike,

hier der Link zu unserer Webseite ... Kurzportrait von Miroslav Srnka:
http://www.inpetto-filmproduktion.de/de_DE/film/south-pole.62822

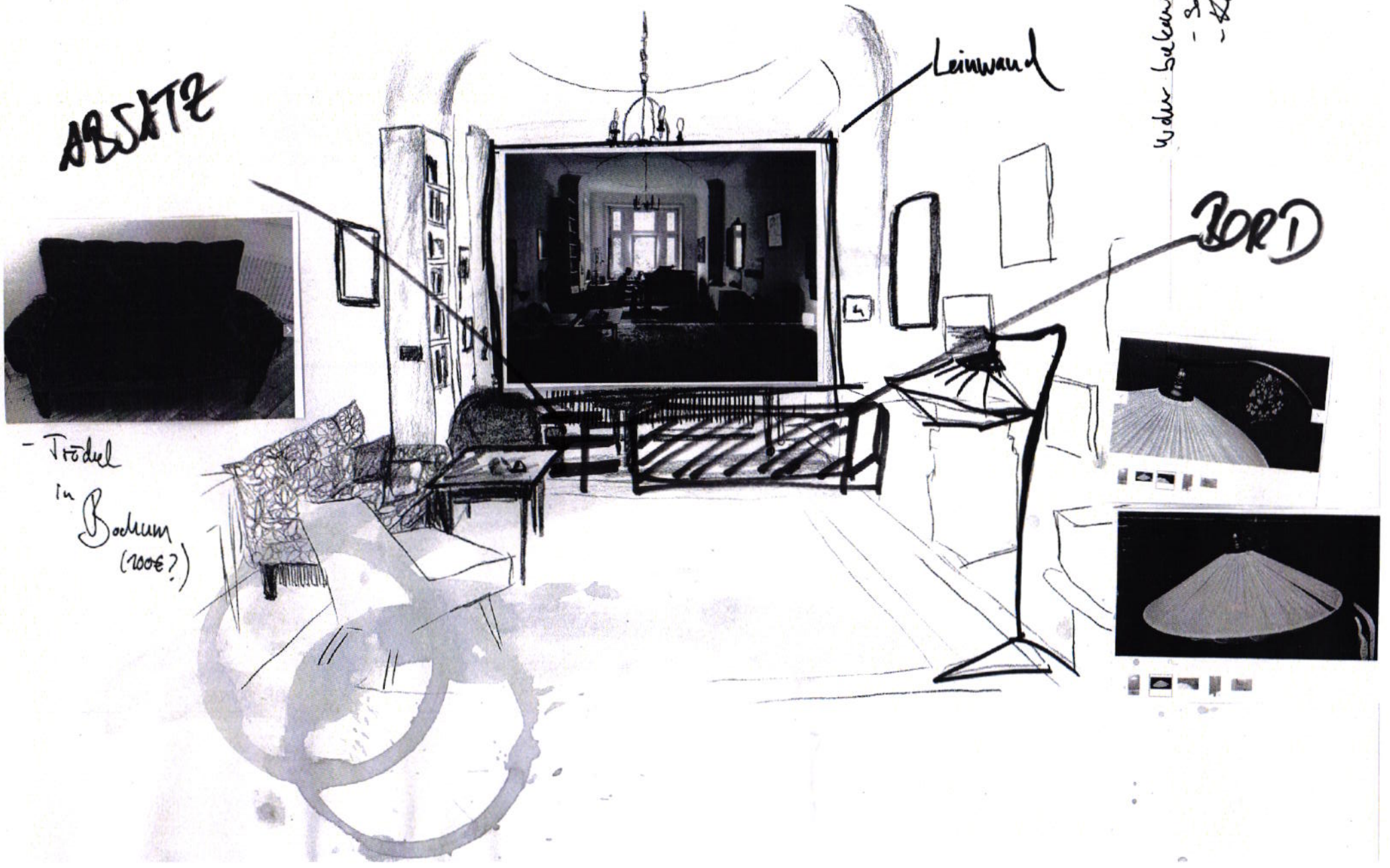
Herzlich
Uli

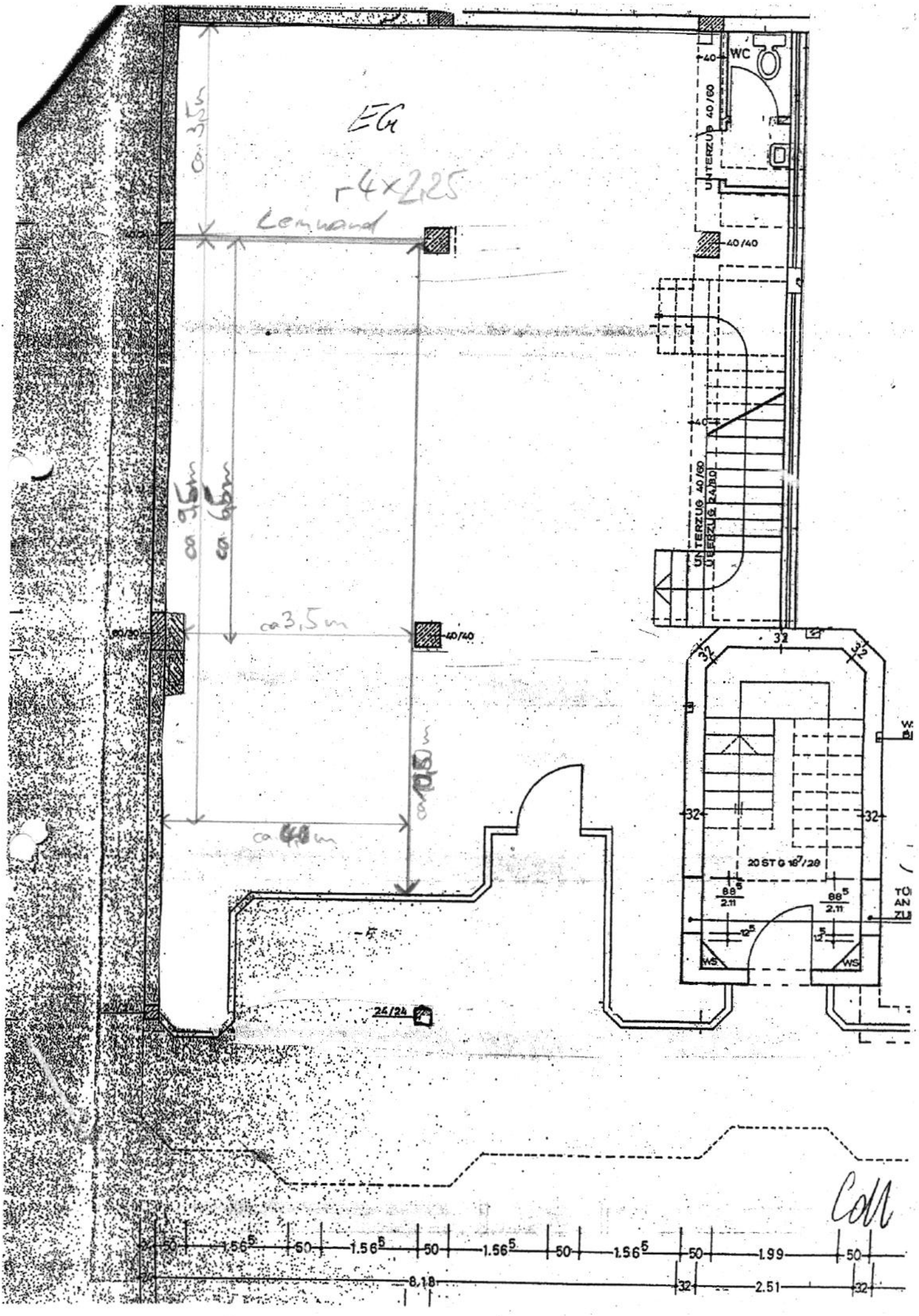
--
inpetto filmproduktion gbr
aumüller courkamp kaisik

mendelstr. 41
13187 berlin

BÜRO
t +49 30 375 806 23
m +49 171 489 1649

0176 23940653


ABSATZ
Leinwand
TISCH
- Trödel in Bochum (2006?)
Wo/wer bekannt ist das?
- Schule?
- Kulturbüro?

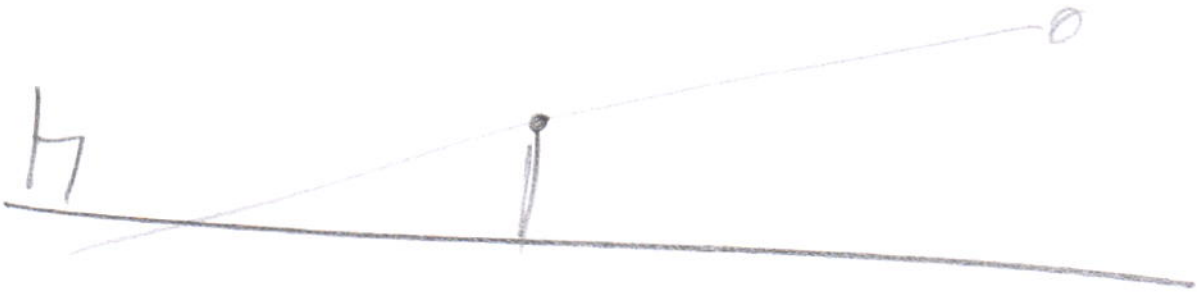

EG
4x2,25
Lemwand
ca 3,5m
ca 4,8m
WC
UNTERZUG 40/60
40/40
UNTERZUG 40/60
ÜBERZUG 24/80
20 STG 18/28
88,5
2.11
12,5
WS
24/24
8,18
2.51
1.99
1.56,5
50
32

24.03. Pesson / Trio Catch / Hamburg

06.04 Paris / Diodima / Poppe

13 mm 1

$x \frac{16}{9} = \frac{4}{16}$ M Breite

$x \frac{13}{1} = \frac{52}{x}$

4 Meter x 2,25