

U: Das ist zu viel. Danke, daß ...

A: Wir haben es organisiert und es war ..

U: Das habe ich gehört. Ich muß etwas näher kommen, bitte. Meine erste Frage ist eine historische. Mein Englisch ist nicht hundertprozentig, ...

A: Es sind 99 Prozent..

U: Manchmal werde ich ein paar deutsche Wörter, die sie vielleicht verstehen werden, so daß wir uns schon verständigen werden. Ich hoffe.

Meine erste Frage ist eine Historische. Sie begannen vor 30 Jahren ...

A: 25 - es ist jetzt der 25igste Jahrestag dieses Jahr, 99.

1.0

U: Stunde ungefähr. Uns wurde dieser Raum gegeben, daß wir uns in Ruhe hier unterhalten können. Wenn man das verschieben kann. Gut danke.

1.4

U: Was ich wissen wollte, irgendwie kamen sie zu der Idee ein Quartett aufzubauen und die Literatur, so weit ich weiß, für ein Quartett mit zeitgenössischer Musik ist nicht so umfangreich wie sie es jetzt ist.

Wie kamen sie zu der Idee, Quartettmusik zu spielen und nur zeitgenössische Musik.

1.9

A: Da müssen wir glaube ich zurück bis in meine Jugend, zurück zu meinen Studien an der Royal Academy of Music, die ich mit 16 Jahren begann, ich war sehr interessiert an zeitgenössischen Komponisten, wie Stockhausen, Boulez, Berio und so weiter. ~~Ich~~ Ich ging auch nach Darmstadt als ein Zuhörer, um mir die Konzerte anzuhören, als ich 16 war, 1968, oder sogar nur 15. ~~So~~ Mein Enthusiasmus für diese Art von Musik geht so weit zurück - und als das Studium an der Royal Academy of Music

Penderecki

begann, lernte ich das klassische Violinspiel für das klassische Repertoire. Und am Ende meines Studiums, die Idee kam beim Zuhören von solchen Quartetts wie das LaSalle-Quartett, die das zweite Quartett von Ligeti spielten. Es wäre schön so ein Quartett zu haben, das Neue Musik spielt. So wurde das Arditti-Quartett geboren, innerhalb des Rahmens, der Mauern der Royal Academy of Music, für diese erste Gelegenheit, Pendereckis 2. Quartett zu spielen. Der Komponist war anwesend, und die Samen waren gesetzt, wir begannen mit ihm zu proben, und bereiteten sein Stück mit ihm vor, und es kam mir damals in den Sinn, daß es nett wäre, so ein Quartett in England zu haben, das ausschließlich zeitgenössische Musik spielt. Und wir arbeiteten mit dem Komponisten und formten die Interpretation, so wie sie der Komponist sie sich wünscht. So ist es geschehen, sehr früh schon bezogen wir Webern mit ein, dann später die ganze Musik der zweiten Wiener Schule und damals auch Bartok, um einen Kontext von einiger Neuer Musik zu haben. Und nicht so wie zum Beispiel das LaSalleQuartett, die ein sehr interessantes, aber sehr kleines Repertoire neuer Stücke hatte, haben sich immer mehr Leute mit dem Arditti-Quartett zusammengetan und begannen für es zu schreiben. Jetzt gibt es ein riesiges Repertoire.

3.9

Eine Sekunde. Sie kennen diese Frau.

U: Ja, ...

A: Er hat dich vor 10 Jahren interviewt..

P: Wo?

U: In Mexiko.

P: Did you..

U: Ja..

P: Das weiß ich garnicht mehr...

U: Es war über eine Komposition, die .. die einen indischen Einfluß hatte, irgendwie ... sie kamen gerade aus England zurück... und wir fuhren zu ihrer Wohnung, sehr im Süden von Mexiko...

P: Ach jetzt weiß ich, und sie haben mir ein Tonband geschickt...

U: Ich habe ein Tonband geschickt.?

P: Und dann habe ich versucht, jemanden zu finden, der deutsch spricht, um mir zu sagen, worum es geht...

Ich habe lange gebraucht, euch zu finden... weil du sagtest, es ist im zweiten Stock.

A: Es gibt einige Komplikationen mit diesem Hotel, und seinen zwei Ebenen - egal.. Ich wollte nur, daß du ihm hallo sagst.

U: Also das Repertoire, daß sie am Anfang fanden, war nicht so umfangreich, sagten sie, Bartok und Webern und Schönberg, dieses klassisch-moderne Zeug...

A: Wir fingen neue Musik zu spielen mit dem 2. Quartett von Penderecki und dann die Stücke, die mir gefielen, die mit den Komponisten dieser Zeit zusammenhingen. Stücke wie das zweite Quartett von Ligeti, das Lutoslawski-Quartett und Berio Synchronie (?) und so weiter. Es gab nicht so viele Stücke, die verfügbar waren. Vor allem spielte das Stück neue Musik, aber wie ich sagte, schon in dem ersten Jahr, stellten wir fest, daß wir nicht genug neue Musik hatten und wir mußten Stücke spielen, um einen Kontext für die Programme haben, mußten wir die Klassiker des ersten Teils des Jahrhunderts spielen. Seitdem die Idee, daß das Arditti-Quartett ein Quartett des 20. Jahrhunderts sein würde, nicht nur ein Quartett, das nur neue Musik spielen würde, geboren war, und wir begannen vor 25 Jahren mit

dieser Idee - wir arbeiteten dann mit Komponisten zusammen, wir gaben immer neue Stücke in Auftrag, wir spielten Stücke der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, aber abgesehen von wenigen Ausnahmen nur aus dem 20. Jahrhundert. Wir haben auch Stücke von Beethoven einbezogen..

6.4

(Kaffeemaschine...)

A: Was soll das, es ist für das Radio...

U: Das ist neue Musik, wundervolle Geräusche...

A: Das war sowieso die Antwort auf die Frage...

U: Ich denke auch.. Erinnern sie sich daran, wie das Quartett als musikalische Form angesehen war in dieser Zeit. Denn diese Zeit, 68 und die 70er, die frühen 70er Jahre, das war ein sehr politische Zeit. Und ich habe gehört - ich selbst erinnere mich nicht daran, da ich zu klein war, daß das Quartett angesehen wurde, als eine sehr bürgerliche, bourgoise Musikform.

A: Sie meinen im allgemeinen...

U: Ja.

7.0

A: Ja, aber ich denke nicht das Neue-Musik-Quartett. Ich denke, daß frühere Quartett war so angesehen und war es auch, traditionell, aber ist aus dem herausgewachsen, sicher, weil viele zeitgenössischen Komponisten dafür schreiben und sicher weil die Quartette als Musiker wie das Arditti-Quartett und andere, die auf Festivals spielen und Neue-Musik-Festivals, die haben das Image eines bourgoisen Ensembles verloren, die in einem Wohnzimmer spielen für Durchschnittleute.

U: Also in dieser Zeit gab es keine Probleme, für ein solches Ensemble zu schreiben. Es gab nicht solche Vorurteile aus dieser politischen Sicht.

A: Ich denke, solche Vorurteile aus der Vergangenheit hinderte die Komponisten eher daran, daß sie mit den großen Meisten konkurrieren müßten. Ich denke, die Komponisten mit der Kenntnis von Schubert, Beethoven, den späten Beethoven vor allen Dingen, Bartok, die zweite Wiener Schule.

Es gab eine radikal neue Herausforderung, im Denken, was man für ein Streichquartett schreiben mußte im 20. Jahrhundert, wegen der Entwicklung, die die Neue Musik genommen hatte. Und ich glaube einige Komponisten fanden es abwegig, für solch ein klassisches Medium zu schreiben, wie ein Streichquartett. Aber ich denke, mit den Jahren, haben wir die Komponisten ermutigt, das zu vergessen, und ihnen zu erlauben, mit ihrer Phantasie voranzuschreiten und zu machen, was immer sie wollen, denn das ist meine Idee, die Menschen nicht einzuschränken, sondern sie mit der Idee zu infizieren, daß dies ein Ensemble, das überall hingehen kann, und alles machen kann, was immer sie wollen. Es sei denn, es gibt keine Phantasie oder Vorstellung. Wir können sie inspirieren, daß ihre Phantasie in Fluß kommt, wir können ihre Phantasie in Fluß bringen, aber sie müssen die Arbeit erledigen und dahin gehen, und dann kommt es an den Tag, wenn wir es aufführen.

U: Können sie ein Beispiel erzählen, wie sie diesen Enthusiasmus an einen Komponisten weitergegeben haben - oder wie weit geht diese Art der Inspiration. Ist es nur die nackte Existenz eines wundervollen Ensembles, das sehr exakt spielt und perfekt und so weiter, und das einen besonderen Ton hat, oder ist die Inspiration manchmal mehr als nur das, geht sie weiter bis in die Form, oder geht sie bis zu Fragen, die bislang nicht beantwortet wurden, oder etwas

Programm

dieser Art.

A: Ich glaube von Anfang an war die Inspiration des Quartett *daß wir uns nicht zierten sich in jede die Arbeit hineinzuhängen, die wir uns vorgenommen hatten*, nicht so wie die anderen Ensembles, die ihren Lebensunterhalt damit verdienen mußten. Es war mehr oder weniger ein Hobby, etwas, was uns Spaß machte, etwas, das wir nur von Zeit zu Zeit machten, in den ersten wenigen Jahren. Wir kamen zu diesem Hobby mit offenem unverbrauchtem Interesse, ich war der Inspirator von ihnen, den ich war derjenige, der diese Musik mochte, insbesondere die zeitgenössische Musik, und ich wollte, daß die Dinge ins Laufen kamen. Und es war eine große Herausforderung für mich, dies zu verwirklichen. Wir inspirierten die Leute mit unserem Enthusiasmus und unser endlosen Energie solange zu proben, daß es so wurde wie sie es sich vorstellten. Und das war vielleicht etwas ungewöhnlich in dieser Zeit, ich weiß nicht, sicher für einige, weil sie dachten - es war ohne grenzenlos, sie konnten verlangen, was immer sie wollten, und wir würden es machen. Vielleicht konnten wir es sofort machen, vielleicht nach 25 Jahren können wir es sofort machen (vom Blatt) - vielleicht sicher eher sofort, aber in dieser Zeit damals haben wir es gemacht, und wir gaben ihnen, was immer sie wollten. Und wir waren inspiriert, es war meine Liebe, die zeitgenössische Musik. Und ich konnte (hätte können) mit den Komponisten über ihre Stücke sprechen, und vielleicht waren sie überrascht, da ich von einem Streichquartett kam, daß ich ihre andere Musik kannte, und ich fragte sie über andere Stücke, die neuesten Premierien, die stattfanden und so weiter... Also es war wirklich

ein Quartett, bei dem die Leute sich aktiv für die Musik engagierten, nicht nur um sie zu spielen, um den Lebensunterhalt damit zu verdienen. Und im Laufe der Jahre, je mehr du etwas tust, desto mehr gewöhnst du dich daran und um so geschickter wirst, und um so mehr kennst du die Stile der Komponisten, und du gewöhnst dich immer schneller und einfacher daran, ihre Musik zu spielen. Also wird es eine sehr gut geölte Maschine, mit der Sensibilität von Leuten, die wirklich in das hineingegangen sind, was sie tun. Wir machen das nicht, um Geld zu verdienen, in dem Sinn, daß es uns langweilt oder anödet. Das glaube ich inspiriert die Proben, die Energie - wo wir die Dinge aufgreifen (Kompositionen uns vornehmen).

11.4

U: Aber es ist nicht nur eine Frage der Energie, die sie haben, zweifelsohne haben, sondern auch eine Frage von Techniken, die sie beherrschen. Ich habe gerade einen Film über Helmut Lachenman, und seine Inspiration kommt daher, daß Musiker manche Sachen zufällig spielen, sie versuchen etwas - machen es falsch, und weil sie etwas falsch machen, entdeckt er etwas, was er nie zuvor gehört hatte. Damit beginnt dann die Genese einer neuen Form, er hat eine Art Inspirationszelle - also dachte ich mir, daß vielleicht einige Komponisten sie gehört haben und nicht nur eine Inspiration hatten, sondern sie entdeckten irgendetwas, zum Beispiel ein kleines Glissando, oder irgend so etwas, und sie sagten, oh, dieser besondere Klang, daraus möchte ich mehr machen, das möchte ich ausbauen.
Erinnern sie sich an eine Geschichte dieser Art.

12.6

A: Für mich ist das schwierig, das mit solchen

Sachen in Verbindung zu bringen. Natürlich sind wir auch mit Helmut Lachenmann vertraut, und seiner Klangwelt, die für uns eine große Herausforderung ist, die Techniken zu spielen, die für seine Musik notwendig sind. Wir müssen die mit ihm zusammen studieren, um herauszufinden, wie er sie gespielt haben möchte. Das ist mir in sehr lebhafter Erinnerung. Denn wir spielten sein zweites Quartett "Heilige Geister" (seelige müßte es heißen).. Und wir haben mit ihm das Stück überarbeitet (Wiederaufnahmeprobe) gestern und vorgestern.. D.h. die Stimulation ist immer wieder da und lebendig. Aber es ist nicht die erste Musik, mit der wir in Berührung kommen. Vielleicht ist Helmut Lachenmann mit seinen Stücken weiter voranzuschreiten, indem er ungewöhnliche Sachen macht, da er weiß, daß Gruppen wie wir sie ausführen können. Aber das ist ein Feld, das er zuvor schon erforscht hat. Die Klänge und Techniken sind bekannt aus seinen Ensemblestücken und anderen solchen Stücken, die er im zweiten Quartett noch auf einer höheren Stufe ausgebaut hat.

Ich denke möglicher Weise, was andere Komponisten inspiriert haben mag ist die schiere technische Fähigkeit dieses Quartetts, was ich in einem Kommentar einmal vor vielen Jahren gesagt hatte und oft hinterher bereut, daß es nichts gibt, was unmöglich ist zu spielen, wenn du genug Zeit damit verbringst es zu üben. Nun ja, natürlich... Zeit ist wertvoll, und oft kann man viel Zeit verbringen, bestimmte Sachen zu machen, und man muß die musikalische Qualität eines Quartetts einfach bemessen, ob es sich lohnt, soviel Zeit aufzubringen, ein Stück einzustudieren. Das haben sich vielleicht ein paar Youngsters ausgedacht, die



Tommy Longe
Gedächtnis

keinen Bezug zur Realität in der Welt um sie herum haben. Was ich im Grunde meine, wenn es um komplizierte Rhythmen geht oder Noten, die du üben mußt und zusammen üben mußt, es ist möglich fast alles zu spielen, wenn du bereit bist, genug Zeit darauf zu verwenden. Wenn du bereit bist, es Takt für Takt vorzubereiten, oder sogar Schlag für Schlag. Irgendwann kommst du bis zum Ende und kannst spielen, was der Komponist da hingeschrieben hat. Es ist dieser Aspekt des Arditti-Quartett, daß wir bereit sind, überall hinzugehen in einem technischen Sinn, das zu erreichen, was der Komponist von uns verlangt.

Was viele Leute angefeuert und inspiriert hat. Ich denke auch der Klang und die Energie, wie ich vorhin schon sagte, von dem Ensemble hat die Leute inspiriert, der Klang des Ensembles in dem Sinn, daß die Komponisten für so ein homogenes Ensemble wie ein Streichquartett schreiben konnten. Man kann sich uns auch als 4 solistische Streicher vorstellen, was viele Komponisten auch tun und für uns unglaublich komplexe Dinge schreiben, für jeden Spieler. Das ist in dieser Art zuvor niemals gemacht worden, für das Medium Streichquartett.

U: Lassen Sie uns über den Klang sprechen, ein bißchen. Ich habe mir viele CD's angehört, die ich entweder schon hatte, oder die ich mir jetzt für diese Sendung bestellt hatte

A: Einige sollen sie sich sogar kaufen...

U: Ich habe sie nicht gekauft... (irgendwelche Witze...) Aber ich denke, die verkaufen sich, oder...

A: Ja, natürlich..

U: Einige...

15.6

U: Sie haben 80 verschiedene produziert oder

*Arbeitsgang galt für
das was gemacht wurde...*

irgend so etwas, nicht nur mit dem Quartett...

A: Das können 80 mit dem Quartett im Verlauf der Jahre sein...

U: Und einige davon sind verkauft worden, oder nicht..

A: Das war nur ein bißchen Humor, man muß ein bißchen Humor haben...

U: Es ist nicht so wie Vanessa Mai, wahrscheinlich nicht.

A: Wir haben nicht solche T-Shirts in unserem Quartett...

U: Nur die t-Shirts?

16.1

U: Was wollte ich sagen. Ja, ich habe eine Aufnahme des Ligeti-Quartetts, eine sehr frühe Aufnahme, vom Ende der 70er Jahre ...

A: Ja, es war eines der ersten Aufnahmen, die wir gemacht haben.

U: Und dann, die nächste, die ich habe, ist 8 Jahre später

A: Dasselbe Stück?

U: Nicht dasselbe Stück.. Andere Stücke... Aber was ich beobachtete oder was mein Gefühl war sozusagen daß ihr Ton sich verändert hat, vollkommen, oder nicht vollkommen, es gibt eine Entwicklung. Haben sie etwas - meine erste Frage - haben sie ihre Saiten verändert, spielten sie in der Zwischenzeit andere Saiten... denn der Ton war bei weitem nicht so scharf, wie er es jetzt ist.

17.0

Meine Beobachtung war, daß vor allem sie neigen dazu einen Ton mit einer sehr scharfen Attacke zu spielen. Ich spreche über einige Stücke, ich kenne die Partituren nicht, ich weiß nicht, ob die Komponisten es auf diese Weise geschrieben haben

Husokawa
Nomo

wollen. Es sind sehr scharfen Attacken, gefolgt von einem kleinen Glissando nach oben, und das Bild, das ich in meinem Kopf hatte, die Vorstellung die ich hatte, war eine Art von Wolkenkratzer, der den Himmel wie ein Messer anritz, mit einem Skalpell - und dann öffnet sich der Himmel, es gibt kein Blut, sondern nur so ein Licht, das zu einer anderen Realität führt, über die wir nicht sprechen können.

18.1

A: Das ist eine so schöne Beschreibung...

U: Und diesen besonderen Ton habe ich in der Ligetiaufnahme nicht gehört. Es taucht erst 8 Jahre später auf...

A: Wissen sie welches Stück das ist...

U: Zum Beispiel in dem Nono-Quartett. Da erscheint es. Sogar sehr viel später bei den Husokawa-Stücken, die sehr verschiedene Stücke sind...

18.6

A: Das ist wirklich schwierig, das zu erklären. Sie haben so einen schönen Vergleich gemacht, den ich nicht verderben möchte. Ich möchte, daß er so bleibt, wie er ist. Oft sind wir uns nicht im Klaren darüber, was wir machen, und vor allem in Bezug auf die Vergangenheit, vor 25 Jahren, was wir da aufgenommen haben, bei unserer ersten Aufnahme. Ich glaube, ich habe mir diese Aufnahme schon seit Jahren nicht mehr angehört. Wir haben die gleichen Aufnahmen, die gleichen Stücke noch einmal vor 5 oder 6 Jahren aufgenommen, ich glaube, die neuen haben mehr Energie, ganz klar mit der Erfahrung der Spieler, die mit diesen Stücken sehr viel länger gelebt haben. Und außerdem haben sich die Spieler im Verlauf der Jahre geändert (persönlich oder eine andere Besetzung?). Und der generelle Standard des

Quartetts hat sich verbessert. Aber sie haben mich verblüfft, als sie sagten, ich hätte mich geändert. Aber ich denke, natürlich habe ich das getan, in den frühen Tagen war ich wahrscheinlich ein bißchen zögerlicher und vorsichtig, und wenn man mehr Vertrauen bekommt, und mehr in der Welt bist, in die du hineingehst für den Rest deines Lebens, unwissentlich, das habe ich zu dieser Zeit vielleicht noch garnicht gewußt, wenn du in diese Welt hineingehst, da wirst du sicherer, und dann traust du dir zu, gefährlicher zu leben, auf deiner Stuhlkante (am Abgrund deines Stuhles). Ich glaube wir waren oft, vor allen Dingen ich selbst oft an der Stuhlkante. Das ist eine Position, die ich gerne besetze, vielleicht sind sie von der Stuhlkante aus auf der Spitze des Wolkenkratzers.

20.2

Insbesondere die Attacken können extrem sein. Ich glaube, ich bin bekannt für meine Attacken. Ja, klar.

Ich mag es, wenn ich einige Zuhörer dazu bringe, aus ihren Plätzen herauszuspringen, manchmal, und das ist schwierig, mit einer Trompete oder tiefem Schlagzeug ist es möglich. Nur um ihnen klar zu machen, sie wissen, ja die Energie, manchmal scharf in bestimmten Sätzen (Mouvements), die sehr affektiv (eher: heftig) sind und so von dem Komponisten verlangt. Wir machen nichts, was nicht wirklich von der Musik verlangt wird. Es gibt keine Scherzchen, was wir tun und die Art wie wir spielen, ist nur da als eine Erhöhung (enhancement) und Interpretation - wenn sie so wollen - von der Musik, wovon sie in allem handelt.

21.0

U: Liegts vielleicht daran, daß sie sich jetzt trauen,

weniger Vibrato zu verwenden. Haben sie mehr Vibrato am Anfang eingesetzt?

A: Wie gerade schon sagte, ich kann mich nicht daran erinnern, was ich am Anfang getan habe. Ich denke, je mehr Erfahrungen man macht als Interpret von zeitgenössischer Musik, desto mehr denkt du über die Idee des Vibrato nach, und wie es in vieler Hinsicht veraltet ist, ein Manierismus des 19. Jahrhunderts, der sehr oft in vielen Musiken erforderlich ist, aber er ist nicht automatisch erforderlich, es ist nicht so, daß es da zu sein hat. Es gibt eine Menge die man besser (durch)hören kann ohne diesen Wellenton . Und es gibt viele Arten des Vibrato, man kann auch ein sehr feines Vibrato spielen, ein dünneres Vibrato, ein weites Vibrato, alle möglichen Arten verschiedener Vibratos, die eine mögliche Bedeutung für die Qualität der Musik haben, die sie interpretieren. (Und viele Musiker spielen immer nur mit einem Klang/Ton, was in meinen Augen die Musik eher verhindert, denn man kann nicht alle Musik immer auf die gleiche Weise spielen). Das ist etwas, was wir mit den Jahren gelernt haben, indem wir so viele verschiedene Stile zeitgenössischer Musik gespielt haben. Und es ist eine Sache, über die viel nachdenken, und es ist auch eines der ersten Säulen (buildingbreaks), wenn ich Unterricht gebe, wenn ich Studenten unterrichte im zeitgenössischen Repertoire. Das ist eines der ersten Sachen. Die Idee des Vibrato, und was man ohne es machen kann, und man kann verschiedene Arten von Vibratos machen für verschiedene Arten von Stücken - und auch in der Art der rechten Hand, der Geschwindigkeit der rechten Hand und die Intensität (der Druck) und eben gerade nicht die

Intensität, die Ruhe, die das der Musik geben kann, einfach nur mit der Idee der Geschwindigkeit des Bogens, die Position des Bogens, auf dem Fingergriffbrett, wo sie gerade streichen, ich spreche nicht vom ponticello, nicht das ponticello, sondern das normale tasto Ich spreche über die tatsächlichen Positionen um verschiedene Variationen den normalen Klangs zu erzielen. Und die Geschwindigkeit des Bogens, um das zu erreichen, in Beziehung zum Kontext der Musik. Das sind alles sehr wichtige Dinge. Klassischer Musiker machen diese Sachen, aber sie sind sich nicht bewußt darüber, was sie machen. Ich glaube bei hochentwickelten klassischen Streichquartetten, wissen die Musiker, was sie tun, aber es gibt kein framework, keine Menue, wenn sie so wollen, daß sie es einem Schüler beibringen könnten, wie man das so und das so macht. Das ist eines der Ebenen der interpretatorischen Elemente, von der Musik, über die wir nachdenken müssen. Und dann versuchen müssen, zu erreichen.

24.00

U: Eine andere Frage oder Entdeckung, die ich machte. Sie schrieben eine kurze Einleitung, für die Aufnahme von Luigi Nono. Stille.Fragmente. ... Wo sie einige Worte gebrauchten, die mich überraschten.

A: Ich weiß wirklich nicht mehr, was ich das gesagt habe..

U: In diesem Fall muß ich es herausholen...

Vielleicht ist es nur ein Detail, aber man weiß ja nie, manchmal sind die Details wichtiger als die Dinge auf der Oberfläche.

24.8

Diese unterstrichenen Zeilen.

*Nono
Geschichte sollte
auf alle Fälle sein*

24.9

Es ist verbunden mit einer Frage zu ihrer Beziehung zu dem, was sie spielen. Was sie ausdrücken. Nicht nur mit diesem Nono-Stück. Denn das berührt religiöse Fragen, und ich war erstaunt, daß sie geschrieben: Laßt uns für ihn beten, daß er seinen Weg gefunden hat oder finden wird - daß er seinen Weg gefunden hat.

Wir hoffen und beten...

Ich kenne Nono nicht als jemanden, der gebetet hat, nicht für ihn selbst und nicht als jemand, der wollte, daß jemand für ihn betet. Ist das ihr eigener Glaube...

25.8

A: Ich bin kein religiöser Mensch in diesem Sinne. Aber ich habe Luigi Nono ziemlich gut kennengelernt und zwar in den letzten Jahren seines Lebens. Er war eine Person, die - wo ist das Wort, nach dem ich suche. Er war mißtrauisch, wegen des Quartett, wie wir seine Musik spielen würden. Das erste Treffen war ein bißchen so eine Explosion, es hätte sich in alle Richtungen entwickeln können. Es ist wie ein (beschmutzter) geplagter Löwe, er war der Löwe. Wir plagten ihn mit unserem Spiel. Und ich glaube, er kam vorbereitet um zu kämpfen. Ich erinnere mich, daß das Quartett wirklich seine Musik verstand und verstand, wie man sie spielen müsse, aber er hatte furchtbare Interpretationen seine Musik noch in seinen Ohren, in seiner Erinnerung, und es dauerte eine ganze Weile, bis er sich darauf besinnen konnte, wie er es denn gespielt haben wollte. Er hatte Angst, daß wir das vielleicht nicht verstanden haben könnten. Zum Glück kannte ich seine Musik, seine anderer Musik und auch dieses Stück sehr gut - und im Kontext der

zeitgenössischen Musik kamen wir zu Nono mit einer riesigen Erfahrung, wie man neue Musik spielen muß, von zwei Minimalisten wie Cage und Feldman, die Techniken, die ich gerade angesprochen hatte, Performance, langsamer Bogen, etc. die sind sehr wichtig für dieses Stück. Auch noch sehr gegenwärtig in meinem Kopf, da wir es vor zwei Tagen gespielt haben. Auch hier in Berlin.

In gewisser Hinsicht ist es ein spirituelles Stück. In einer Menge zeitgenössischer Musik mußst du die richtigen Noten spielen und du mußt sie an der richtigen Stelle spielen, und da gibt es die Idee gewisser Schwierigkeiten, oder die Idee, daß die Komposition von der Komplikation zusammengehalten wird, oder der Energie des Stückes. Bei Nono ist es eine vollkommen andere Form von Energie. Eine viel statischer Energie. Und es ist ein fast religiöses Konzept, dieses Stück zu interpretieren, denn es gibt diese langen langen cols (Sattel, Paß - oder Säulen, Kolonnen), und du mußt genau wissen, wie man das machen kann, ich hatte Diskussionen mit Nono über die Dauern der Noten, und wenn eine Note länger sein kann als ein Bogen und er wollte, daß wir viele Bögen brauchen, und ich erklärte ihm, daß für mich, wenn ich das tue, bei einigen dieser sehr leisen sanften Töne, würde es die Ganzheit, die Hüllkurve des Klanges zerstören. Es ist wie eine Phrase/Einheit/Bogen, das immer voranschreitet, fast mit seinem eigenen Echo, wie in einer Kirche, und wenn du das zerstörst, und viele Bögen spielst, zerstörst du den Eindruck, daß es nur ein Sache sein soll - und manchmal nicht - oder es kürzer zu nehmen als länger, damit man diese Erfahrung vermitteln

könnte. Und ich denke, er war wirklich froh darüber bei diesem ersten Treffen, darüber, was wir da machten. Und er stellte fest, daß es nicht nötig war uns überhaupt irgendetwas zu sagen, nicht ein einziges Wort über unserer Interpretation.

29.0

Und ich erinnere mich, das Konzert war in Freiburg und die Probe am Nachmittag und er war dort mit Klaus Huber, und sie schauten gemeinsam in die Partitur. Und ich sagte zu ihnen, nach der Probe, gibt es irgendetwas, was sie uns sagen wollen. Und er sagte, nein. Gibt es nicht was erzählen wollen, uns und mir. Nein, spielt es genauso. Das ist eines der Aspekte des Arditti-Quartetts. Die Fähigkeit, etwas zu ermessen, zu verstehen, und in den Geist und die Klangwelt einzudringen, von jedem Komponisten und ihre Musik zu interpretieren. Und ich glaube, daß es bei Nono die Idee einer irgendwie religiösen Erfahrung in dieser Welt gibt, aber das ist schon so lange her...

30.0

U: Gut - ich verband diese beiden Eindrücke, die ich gefunden hatte, das Auftauchen von religiösen Ideen und was ich ihnen mit diesem ihren besonderen Ton beschrieben hatte, die nach oben geht, nach der Attacke geht es immer nach oben, sie versuchen, die Note nochmal zu schieben, daß sie nach oben irgendwohin fliegt, ...

A: Ich bin mir nicht sicher, was sie da beschreiben. Ich denke nach - im Verhältnis zum Stück. Ich weiß nicht, was sie genau damit meinen. Ich glaube, wir machen nichts beim Musizieren, was nicht genau so aufgeschrieben wurde, aber vielleicht der Attacken entgegen den statischen Elementen des Stücken stellen einen sehr großen Kontrast dar in diesem

Stück. Und vielleicht haben wir sehr viel gmeacht, um das auch zu zeigen in unserer Interpretation, zumindest in der CD-Interpretation, wo wir große Möglichkeiten der Balance haben. Wir hatten danach dann engen Kontakt zu Nono, und er vertraute uns in jeder Hinsicht bei diesem Stück und wollte, daß wir es spielten auf den den Musikfestivals, sogar so sehr, daß er sogar einen Auftrag annahm, kurz danach, ein zweites Quartett zu schreiben, das er jedoch nie schrieb, das er aber wirklich schreiben wollte. Jedes Mal, wenn wir ihn sagen, sprach er davon, und manchmal zeigte er mir ein paar Skizzen, Planskizzen, es gab die Idee, verschiedene Räume für die Spieler zu nutzen, und ich weiß nicht, ob er auch Noten geschrieben hatte, vielleicht ein paar wenige, für dieses Stück, aber es wurde nie komponiert. Aber er war einer der Leute die mir sehr nahe waren und dem Quartett. Obwohl wir uns nicht so lange kannten und obwohl wir Schwierigkeiten, miteinander zu sprechen. Wegen des Sprachproblems. Er sprach kein Englisch. Es war wie eine religiöse Nähe (lacht). Ich saß oft neben ihm, im Restaurant nach dem Konzert. Aber wir sprachen nicht so viel miteinander, aber er wollte neben mir sitzen, wir waren immer zusammen. Es war wie eine Schwingung, ich meine, wir waren froh, nebeneinander zu sitzen, obwohl wir nicht miteinander sprachen. Wir waren froh, in der Begleitung des anderen zu sein.

32.4

U: Ist es wahr, daß dieses Quartett das Initial war für viele viele andere Quartette, die seitdem geschrieben wurden, von anderen Komponisten seitdem. Die für sich das Quartett entdeckten...

A: Initial?

U: Initial...

A: Inspiration...

U: Nicht Inspiration in dem Sinn, aber nach Nono folgten eine Menge anderer Kompositionen für Quartett...

32.8

A: Ich würde nicht sagen, daß das ein großer Wendepunkt war. Ich denke, daß das eines der wichtigen Stücke für Streichquartett ist, ganz sicher. Aber ich glaube, daß alles, was jemand auf diesem Niveau (nature) schreibt, hat einen großen Einfluß. Wenn Nono ein Streichquartett schreibt, hat das einen Einfluß, wenn Lachenmann ein Streichquartett schreibt, hat das einen Einfluß, und so weiter in dieser Weise hat es einen Einfluß auf die jüngeren Komponisten. Sie werden davon angesteckt, egal... und ja natürlich gab es viele jüngere Komponisten, die von diesem Stück beeinflusst wurden. Da bin ich mir sicher...

33.3

U: In dem Katalog oder Artikel von Siemens steht geschrieben.. In dem Katalog für den Siemens-Preis steht, daß sie eine Menge Stücke gespielt haben, das ist offensichtlich, und daß sie bereit sind, alles zu spielen, wenn es Qualität hat, eine hohe Qualität. Wie finden sie das heraus...

33.9

A: Wie wir das herausfinden. Indem wir mit den Fuß in den See gehen. Wir müssen es ausprobieren. Du kannst dir die Partituren anschauen und sie lesen, aber letztendlich muß man es ausprobieren, man muß es spielen das Stück. Nicht nur durchspielen, sondern es proben und für ein Konzert spielen, mit großer Hingabe. Und dann stellt sich heraus, ob ein Stück irgendwohin geht,

von sich aus, wie wir sagen, oder ob es nur ein kurzes Leben haben wird. Es gibt nur wenige Komponisten, die wir nicht spielen. Und sehr viele, bei denen wir's tun. Unsere Absicht ist es, neue Musik zu spielen, und ein Repertoire guter Musik zu spielen, das wir uns erspielt haben innerhalb unseres Repertoires. Und kontinuierlich neue Musik in Auftrag zu geben, neue Musik zu entwickeln, von Komponisten, von den wir hoffen, daß sie ein gutes Verständnis für das Streichquartetts haben und ein gutes und interessantes Stück schreiben werden. Es ist immer eine schwierige Aufgabe für einen Komponisten, und es ist immer inspirierend für uns, es macht uns immer Spaß, auf etwas Neues zu warten, und was sich die Komponisten ausdenken, und wir finden es heraus, wir packen die Partitur aus und wir fangen an, daran zu arbeiten. So entdecken wir die Stücke.

35.3

U: Sie sagten, daß sie Aufträge vergeben an Komponisten.

A: Wir geben keine direkten Aufträge. Wir haben keinen Fond für direkte Aufträge, wir werden von niemanden subventioniert. Aber natürlich haben wir enge Kontakte zu Musikfestivals, Konzertgesellschaften, Radiostationen, Serien, und so - und da kommen die Leute immer, und wollen Aufträge für das Arditti-Quartett. Die Tradition hat sich so herausgebildet, und die Leute geben Aufträge in Abstimmung mit meinen Ideen und fragen uns auch in Abstimmung mit ihren Ideen, es gibt da immer eine Menge Diskussionen darüber. Also wir haben keine direkten Subventionen, aber es gibt viele Leute, die Aufträge für uns wollen.

36.1

U: Und wie spielt sich die Zusammenarbeit mit den Komponisten ab. Sie proben erst für sich allein, und dann kommen die Komponisten.

A: Es macht keinen Sinn, es den Komponisten vorzuspielen, wenn ^{un} sie es nicht vorbereitet haben.

~~Sie~~ müssen in der Lage sein, es zu spielen. Und ~~sie~~ müssen eine Idee haben, wie ~~sie~~ es spielen wollen.

Aber es ist auch wichtig, daß sie nicht zu spät hinzukommen. Wir sind wirklich in der Lage, uns sehr schnell Änderungen anzupassen, aber je weiter du ein Stück auf diese Richtung geprobt hast, desto schwieriger wird es, das Stück in einer anderen Richtung zu spielen. Deswegen ist es immer gut, einen Komponisten so früh wie möglich mit hinzuzubekommen. Sobald man die technischen Probleme eines Werkes gemeistert hat.

U: Ich denke, daß das wirklich genügt, vielen Dank für ihre Antworten.

37.00

Interview mit Klaus Huber in Witten

0.00

U: Das geht schon... so... also wie gesagt, das Thema, das ich bearbeite und zu dem ich etwas zusammenstellen möchte, ist die Frage, ob Komponisten, die ein Werk schreiben, für das Arditti-Quartett, ein Stück also, das von dem Arditti-Quartett uraufgeführt, eventuell auch aufgenommen wird, ob die sich beeinflussen lassen von der besonderen Instrumentaltechnik, dem besonderen Klang, der besonderen Virtuosität von dem Quartett und ja auch Arditti selber, ob das Einfluß hat auf strukturelle klangliche Erfindungen...

1.1

H: Ich würde sagen, es ist ein das ist ein langer Prozeß, ein Quartett, das so lange zusammen spielt. Also mit dem Rohan, mit dem Cellisten, sie sind ja schon sehr lange zusammen, seit dem Anfang, die Bratsche hat dann mehrfach gewechselt und natürlich die zweite - ich sage natürlich, weil das ist ja oft der Fall, die zweite Geige einige Male, und immer hält ist dieses Quartett sein spezielles Niveau durch, und da meine ich eigentlich, vielleicht die entscheidende Komponente eines solchen Ensembles ist, daß man als Komponist sagen kann, sie werden alles schaffen. In meinem Streichquintett habe ich dritteltönige Partien, das war für sie neu, das haben sie in unglaublich kurzer Zeit assimiliert, und die ganze Interpretation - die Musikalität, die spezifische Musikalität ist etwas ganz besonderes.

Jetzt ich meine ich kenne Arditti sehr lange schon, seiner Zeit in Freiburg im Breisgau haben wir das Quartett eingeladen in unsere Konzerte, neue

Horizonte-Konzerte. Da war das so, daß sie da zum ersten Mal in Anwesenheit von Cici Nono sein Streichquartett spielten. Das war eine ziemliche Spannung, weil Nono hatte das in einer Radiosendung offenbar gehört, oder von Leuten gehört, sie hätten das Stück zu schnell gespielt, zu kurz gespielt in Paris, und er ziemlich grimmig, saß da im Publikum, also da in der Probe im Raum, es war ja ohne Publikum, und sein Gesicht erheiterte sich mehr und mehr und schließlich war er voll Begeisterung, obwohl ja das Quartett für das Juillard-Quartett geschrieben hatte. Und ich meinerseits habe auch nicht meine Streichquartette für Arditti geschrieben. Ich habe diese beiden Streichquartette für das Berner Streichquartett, das jetzt leider nicht mehr spielt. Das kann es eben auch geben. Seit einem Jahr spielen sie nicht mehr. Und Arditti hat dann mein zweites Streichquartett mehrfach gespielt und schließlich auch mein erstes. Und sie möchten auch diese Werke auf CD produzieren, das ist noch nicht ganz weit, jedenfalls habe ich dann von vornherein gesagt. Es war ja ein Auftrag der schweizerischen Stiftung pro Helvetia, für dieses Streichquintett, ich hatte gebeten ein Streichquintett zu schreiben mit zwei Bratschen. Und da habe ich gleich von Anfang gesagt, ich würde eigentlich gerne, das sehen, daß Arditti die Uraufführung machen könnte. Und mit den zwei Bratschen war das dann auch ein Anlaß den Garth Nox, den ausscheidenden Bratscher, noch einmal dazu zu rufen, und so waren die zusammen noch einmal zu fünft beisammen. Das war sehr schön.

Jetzt zu den Qualitäten von Arditti. Wenn ich das so ein bißchen reißerisch darstellen soll. Ich habe ihm mal gesagt: Wenn schon jemand eine Wiedergeburt

von Mozart wäre in unserer Zeit, dann am ehesten du. Klein, etwas vorquellende Augen, unglaublich schnell, musikalische Schnelligkeit, etwas ungewöhnliches, und da hat er mir so einen schiefen Blick zugeworfen, meinte dann: Realy? - und wie ich sagte, daß ichs tatsächlich ernst meinte, sagt er, but I can't play Mozart.

5.8

Das war so eine Bemerkung, wobei ich nicht ganz sicher bin, ich hab ja mein Quintett auf Mozart gemoll bezogen, in gewisser Weise, also zu Mozart gemoll quintett, und da habe ich dann den Irvine nochmal gefragt, kann er das nicht mal zusammen in einem Konzert machen. Hmm, man müsse es sich überlegen. Also es könnte doch sein, daß so sowas mal irgendwann spielen.

6.2

Jetzt zu der Interpretation. Es ist natürlich klar, daß wenn ein Ensemble so gut zusammengespielt bringt es auch schwache und schwächste Stücke über die Runden. Das war ja eine gewisse Gefahr für das Ensemble, in der Zeit, wo sie den Höhenflug ihrer Karriere sozusagen aufbauten, wo sie sozusagen dann zu Allesfressern wurden und da ist dann die Gefahr, daß eben alle Musik nach den Interpreten klingt. Also daß man die Authentizität des Werkes vielleicht etwas verschwinden läßt hinter der Interpretation. Das ist heute überhaupt nicht mehr der Fall. Das glaube ich nicht, obwohl natürlich sie immer noch, wenn sie gezwungen sind schwache Werke zu spielen, die hervorragend über die Runden bringen, ja.

7.2

U: Aber jetzt beim Komponieren selber. Ich meine, es gibt eine bestimmte Form zum Beispiel

Attacken, von Arditti, die ich so nirgendwo anders gehabt habe. Er kann diese mikrotonalen Sachen in unglaublichen Geschwindigkeit machen, die Sprünge, also es gibt eine Reihe von technisch, handwerklichen Fähigkeiten, die er hat, bestimmte eine bestimmte Tonästhetik, die er auch hat, also dieses Scharfe, dieses nach oben Ziehende, ... das was er da macht, hat das schon eine Rolle gespielt beim Komponieren selber...

H: Ich finde ihn einfach einen phänomenalen Geiger, ich meine, er hat die Geige in dieser Weise nicht nur links entwickelt, als was die Intonation angeht, sondern vor allem auch rechts, also sein Bogentechnik, schnelle Wechsel sul ponticello, sul tasto, wie man gestern beim Ferneyhough's Stück gehört hat, gelingen ja niemandem so wie ihm, nur er verlangt es von seinen Quartettgenossen, genauso sehr. Er hat das Glück in dem Cellisten einen solch hervorragenden Cellisten zu haben, daß der das auch kann. Und er arbeitet ja mit den Leuten so intensiv, und das muß schnell gehen, damit die da auch mitkommen mit diesen vielen Konzerten so.

①

②

Ich meine für den Komponisten ist das unter Umständen auch eine Falle, wenn etwas als so Spezialität als Gratuit also eine Gratiszugabe einer so mit hineinnimmt und dekorativ damit arbeitet, dann ist es eigentlich verlorene Mühe, das tut mir dann manchmal leid, bei gewissen Stücken, die Arditti spielt, oder spielen muß. Hingegen bedeutende Komponisten haben immer einen kreativen Gebrauch gemacht, und was Arditti angeht, kann man schon sagen, daß dieser volle Einsatz nicht nur für das Quartett von Nono, das war ja später, sondern für die Streichquartette von Ferneyhough auch das Streichtrio auch die

Ferneyhough

Solostücke, die er über Ferneyhough haben sie eigentlich eine gewaltige Agilität entwickeln müssen, denn Ferneyhough hat nicht wegen der Qualitäten von Arditti so komponiert, sondern aus innerem Antrieb, aus und aus strukturellen Gründen, solche Quartette geschrieben, die zunächst ja als unspielbar galten. Also ...

10.0

U: Ich möchte nochmal nachhaken bei der Geschichte mit Nono. Die hat nämlich Arditti mir selber auch schon erzählt, allerdings nicht vollständig, weil ich von der Bedeutung dieser Begegnung von Nono und Arditti erst im Zuge meiner Recherchen mehr erfahren habe. Du warst glaube ich dabei bei den Proben... Da gab es doch eine ganz besondere Geschichte, ich glaube das war die Geschichte mit der Bogenlänge.

10.5

H: Da bin ich nicht genau, also das habe ich nicht genau verfolgt, weil wir ja auch Veranstalter waren, ich war da nicht immer dabei. Ich weiß nur, daß wir unter einem gewissen Druck standen, weil Cici sagte, also wenn die das maltraitieren, mein Quartett, wenn sie die Fermaten nicht lange genug halten, dann verbiete ich die Aufführung so ungefähr. Und da waren wir natürlich gespannt, André Richard, vor allem auch, mein Mitarbeiter, und das hat sich ja dann gegeben. Also ich habs dem Irvine von vornherein gesagt, paßt auf in dieser Generalprobe, daß ihr da nicht irgendetwas verkürzt, weil ihr ja da jetzt den Saal ausprobiert. Das muß man ja nicht konzertmäßig spielen, in der Generalprobe. Das war es eigentlich. Also das mit der Bogenlänge, ich kann jetzt - es ist allgemeiner, würde ich dann meinen, man kann wirklich von

diesem Quartett von Arditti und diesem Quartett auch das Gegenteil von dem verlangen, was sie eben dermaßen brillant drauf haben. Das ist eigentlich dann die Dimension des Interpreten. Daß er wenn es etwas von ihm in einer bedeutenden Musik von einem Interpreten gewünscht wird, was er nicht jetzt schon reflexartig draufhat, daß er da musikalische Lösungen findet, nicht nur technische. Und das hat mich sehr beeindruckt. Jetzt gerade beim Quintett, meinem jetzt, ist es ja so, daß ich da allerlei also wirklich verlange, was nicht so unbedingt jetzt auf dem Heu von Arditti schon liegt, die mußten sich da öffnen in einer gewissen Richtung und daß sie das immer wieder tun, das finde ich das Wesentliche. Vorhin betreffend Ferneyhough wollte ich nur sagen, daß über Ferneyhough Arditti eigentlich zu dieser ungewöhnlichen Souveränität gewachsen ist, denn die Stücke von Ferneyhough, von den Sonatas für String Quartet, die er während des Studiums bei mir begann, verlangen ein Quartettspiel, das wirklich im Reagieren aufeinander und im Aufeinander-Eingespielt-Sein absolute Spitze verlangt, sonst geht das nicht.

13.1

Mit Nono ist es eine ganz andere Sache. Die Berner haben mir gesagt, sie würden das Quartett gerne spielen, aber diese Fermaten, das ist so verdammt schwer. ...

U: Da geht es darum, daß man bestimmte Töne extrem lang halten muß. Und das hat Arditti, wenn ich das richtig erinnere, was Arditti mir erzählt hatte, hatte Nono sich vorgestellt, daß man das mehreren Bögen nimmt. Aber Arditti meinte dann, nein, wenn man mit mehreren Bögen macht, dann

zerlegt die Einheit des Tones.

13.8

H: Nono hatte das wahrscheinlich konzidiert, daß also lieber lang genug, aber dann halt den Bogen wechseln und Arditti zeigt dann, daß wir das auf einen Bogen auch können. Wenn man eine entsprechende Bogentechnik hat. Das ist jetzt zum Beispiel ein solcher Fall. Wo die Forderung dahin geht, zu einem Spiel, das normaler Weise nicht benötigt wird. Der eingefrorene Klang ohne zu zittern mit einer ungemein leisen Klangqualität und einem lückenlosen Klang dann doch, also daß es nicht stottert oder sandig klingt. Also die Berner haben ja Streichquartett von Nono Fragmente Stille dann auch gespielt und wunderschön gespielt und wunderschön gespielt, aber das waren diese Fermaten sind nicht ein technisches Problem, sondern sie sind vor allem auch ein rhythmisches Problem, weil man ja zum Teil auch auf sehr kurzen rhythmischen Werten eine Überlänge von 23 Sekunden oder was hat, bis man dann wieder das Tempo hat nach dieser Fermate, und da muß man ja zusammen sein, d.h. man muß eigentlich immer wieder neu aus einer Absenz aufwachen. Sozusagen. Wo die Zeit verschwindet - und dann muß man wirklich im Tempo sein und da sein, und das finde ich, das kann natürlich nur ein Streichquartett, das Zusammenspielerfahrung hat, so daß da niemand Auftakte schlagen muß. Und weiß nicht was alles, sondern wo man wirklich zusammen ein Tempo halten kann. Und unterteilen kann in die feinsten Unterteilungen wie das bei Ferneyhough der Fall ist.

Nono

15.7

U: Wie ist das denn bei Ferneyhough, seitdem die

Quartette oder auch Solostücke oder auch Trios von den Ardittis gespielt werden, du hast gesagt, er kam mit diesen Noten an, noch bevor er Arditti kannte, und Arditti hat das sozusagen zuerst technisch bewältigt, hat sich denn seitdem Ferneyhough weiß, daß Arditti das spielen kann und es nicht nur so eine theoretische Musik ist, sozusagen, die er da komponiert, meinst du denn, daß sich seitdem sein Komponieren verändert hat, durch das Wissen, daß es spielbar ist.

16.3

H: Da müßte man Brian selber fragen. Also Brian war ja mein Student in Basel und ich habe ihn als Assistent nach Freiburg mitgenommen. Eigentlich gegen seine Überzeugung, weil er sagte, ich kann nicht unterrichten. Ich habe nie unterrichtet. Er hat es hervorragend gelernt und gemacht und ist eines der besten Lehrer. Heute würde ich schon sagen.

Und er war und seine Musik war möglicher Weise ganz wesentlich utopischer wie zum Beispiel diese Time and Motion Study für Violoncello solo mit verschiedensten Mikrofonen und Fußpedal und so weiter. Das ist ja eine, die wird ja praktisch nie gespielt. Die ist heute noch eine Herausforderung sonder gleichen. Und in Zusammenarbeit mit Arditti und dem Quartett, habe ich den Eindruck, daß Ferneyhough weiß, auf was er rechnen kann. Inzwischen auch durch die Erfahrungen der Aufführungen und immer wieder Aufführungen, also über british council ist ja auch über Ferneyhough Arditti weltberühmt geworden. Hat diese Unterstützung durch british council sehr stark gehabt, und da ist schon feststellbar, daß Brian in der Zwischenzeit eigentlich beinahe klassisch mit seinen Erfindungen oder Neuerungen umgeht. Also

→ hinbrücken auf
Brian

er hat eine gewisse Klassik jetzt erreicht, das konnte man sehr gut hören bei dem Solostück gestern, finde ich.

18.1

U: Danke, das reicht...

Gespräch mit Cornelius Schwehr

18.1

U: Ja, ich muß jetzt vorausschicken, ich habe das Stück nicht gehört. Attaca. Mußt du einfach so voraussetzen.

S: Das kannst du ja noch nachholen.

U: Ja, allerdings. Die Frage nochmal, um das zu wiederholen. Mit der ich mich beschäftige ist eigentlich eine Hypothese. Und zwar die Hypothese lautet, daß das Arditti-Streichquartett, insbesondere ihr Primus Irvine Arditti einen sehr persönlichen Klang hat, eine persönliche Sprache, wenn man so will, obwohl Sprache ist zu viel gesagt, die es auf alle Fälle mit sich bringt, daß wenn man dieses Streichquartett spielen hört sofort es als dieses erkennt. Und ich denke, daß dieser Klang, wenn man für dieses Streichquartett, das von denen uraufgeführt wird, die Phantasie, die Klänge eventuell, die man selber verwenden möchte, bis hin zur Struktur beeinflussen könnte. Das ist meine Frage.

19.4

S: Also in der hypothetischen Form kann man da wahrscheinlich zustimmen. Jetzt bin ich da gar kein so gutes Beispiel, weil als ich angefangen habe, mein Stück zu schreiben, wußte ich nicht, daß Arditti das spielt. Das habe ich erst im Laufe der Arbeit erfahren dann, weil das war nicht ganz klar, wer spielen soll, also, das habe ich erst im Laufe der Arbeit erfahren. Das hat auch für mich nichts geändert, weil das stimmt schon, daß jedes Ensemble eine eigene Spielart entwickelt und einen eigenen Klang, das hat das Melosquartett auch und

Alban Berg Quartett auch und La Salle auch, die haben alle ihren eigenen Klang und wenn man das ein paar mal gehört hat, dann kennt man sie auch.
Weil man es dann raus hat, aha, die spielen so und die spielen so. Das ist bei Arditti vielleicht noch ein bißchen zugespitzt, besonders noch aus dem Grund, weil sie sehr sehr viel sagen wir mal Avantgarde machen, überall auftreten. Es gibt ja kaum ein Festival wo die nicht spielen. Und dann kennt man es besser, vielleicht liegt es auch daran, man kennt es einfach besser als die anderen. Und ich habe in der Hinsicht, um es ganz kurz zu sagen die Erfahrung gemacht, daß sie sich auf ne außerordentlich erstaunlich sensible Weise auf ne Musik eingelassen haben. Ich habe wohl gewußt im Vorfeld immer wieder gehört immer wieder, gerade bei Arditti, man hört es ja überall, gerade die Frage bzw. garnicht als Frage sondern als Feststellung, ja, die Ardittis spielen halt Arditti, es klingt immer alles wie... ich kann das eigentlich garnicht bestätigen. Ich kann nur sagen, daß ich sehr erstaunt war, in der die eigene Erfahrung zu machen, mit der Professionalität, in der da gearbeitet, wie sehr sich das Ensemble auch ner bestimmten Klanglichkeit, die so ein Stück ja auch mitbringt, einzulassen in der Lage ist, und das dann auch tatsächlich umzusetzen. Was besonders bei ihnen und anders als bei andern Ensembles ist der Sachverhalt, daß die Proben relativ kurz sind. Das liegt aber eigentlich nicht daran, daß an Ungenauigkeit oder an Schlamperein oder sonst irgendwie etwas, sondern einfach daran daß im Regelfall das Zeug im Regelfall offensichtlich viel besser können, als man das von anderen Ensembles gewöhnt ist, die nicht eigentlich weniger proben. Das ist die Erfahrung,

Albman ←

die ich gemacht hab, die zwei drei Proben die ich hatte, die waren vollkommen ausreichend, weil die Präparation des Ensembles so gut war im Vorfeld.

21.8

U: Die Vermutung, die ich hatte, nur aufgrund des Titels. Du hast ja gesagt, daß du schon vorher daran gearbeitet hast, aber jetzt trotzdem, vielleicht ist es ja während der Arbeit ja verstärkt worden noch der Effekt, Attacca. Bei Arditti höre ich ganz besondere Attacken, die ich sonst nirgendwo gehört habe in der Ausprägung. Hat das irgendeine Rolle gespielt.

22.2

S: Nein, das Attacca bezieht sich einfach auf diesen - man kann das im Untertitel auch nehmen, das hatte ich auch genommen, als nahtloser Übergang zum Unverbundenem. Attacca ist ein musikalischer Begriff, ein terminus, der einfach einen direkten Anschluß bezeichnet, von Dingen, die eigentlich nicht miteinander verbunden sind. Die nicht zusammen komponiert sind, die aber im direkt im Übergang gespielt werden. Daher kommt der Begriff, der kommt nicht von Attacke, nicht von dem, was Irvine oder Arditti, wenn er dann anfängt zu spielen, an Körpersprache hat oder sowas, sondern der kommt tatsächlich aus der musikalischen Terminologie.

U: Keine Anspielung auf das Arditti-Quartett.

S: Nein.

U: Ja, damit ist eigentlich die Sache gegessen sozusagen...

Diese Verbindung für die schreibe ich das Streichquartett und da fällt mir das und das ein, das war nicht...

S: Nein, das war wirklich nicht der Fall. Das Stück war fertig, als ich erfahren hab, daß Arditti das

spielt, und zwar in der Konzeption fertig, nicht in der Ausarbeitung, und es hat sich nichts geändert und ich hätte auch, wenn ichs von vornherein gewußt hätte, also das ist eine Hypothese natürlich, hätte ich nichts anderes gemacht. Ich wüßte auch nicht warum. Ich wüßte, .. Sie spielen so viele verschiedene Dinge, es ist ja nicht so, als ob sie einen Stil drauf hätten, wo man sagen würde, das ist halt alles n´bissl Komplexismus oder wie immer, oder viel mit Nebengeräuschen, oder so. Man kann ja im Grunde alles von ihnen verlangen auf der Ebene der Professionalität, und dann wird man das verlangen, was man selber, was man gern wollen möchte.

U: Spielt das eine Rolle. Ich kann alles verlangen, unter der Überschrift, unter dem Slogan ist Arditti ja angetreten ganz am Anfang. Es gab wohl auch mal ein Interview, in dem er das gesagt hat. Ich spiele alles, egal was, es muß nur musikalisch gut sein.

24.2

S: Ja gut, das spielt natürlich schon eine Rolle, aber in dem Fall habe ich mich eigentlich garnicht so bezogen auf die Ardittis, weil ich gewöhnlich mit Musikern zu tun habe, und da bin ich eigentlich kein Glücksfall, sondern das gibts ja sehr häufig, daß das Niveau so hoch ist, daß man was ein Instrument bietet, wenn man sich dadran hält, was ein Instrument einfach auch Beschränkungen mitbringt, daß man da in dem Bereich des Möglichen eigentlich alles verlangen kann, das ist man von vielen Ensembles inzwischen gewöhnt. Und das hätte inzwischen auch ein anderes Quartett gekonnt, ich bin mir sicher und inzwischen haben es ja auch andere Quartette gespielt, das Stück, und

die haben es anders gespielt, sicher, aber die waren nicht überfordert. So daß man sagen würde, das können ja nur die Ardittis, oder so. Ich wüßte jetzt auch kein Stück, was nur die Ardittis können. Tatsächlich, auch wenn es jetzt Ferneyhough, oder sowas, wo man jetzt sagt, das sind Spezialitäten oder so irgendwas. Auch das kann man von anderen inzwischen auch ganz gut, denke ich...

...

Gespräch mit Storck

25.2

U: Ja, Band läuft. Die Frage, um sie nochmal zu wiederholen. Wenn man für das Arditti-Quartett komponiert, wie sie es getan haben, also weiß, daß die Uraufführung eines Werkes vom Arditti-Quartett bestritten wird, beeinflußt die Kenntnis dieses Quartettes, die Persönlichkeit der Musiker, die Persönlichkeit ihrer Interpretation, diese Wiedererkennbarkeit der Interpretation des Arditti-Quartettes, die Klänge, die Arditti besonders exponiert hervorbringen kann, ich denke zum Beispiel an die Attacken, an bestimmte scharfe Töne, die er hat in seinem Spiel, beeinflußt das ihre Phantasie, den Kompositionsprozeß, den Formfindungsprozeß?

26.0

S: Im Grunde genommen nicht. Nämlich man hat an sich als Komponist eine Vorstellung von einem Streichquartett und was ich damit ausdrücken will. Und auch was damit rein technisch machen kann. Nur weiß man, wenn das Arditti-Quartett das spielt, das sind so phänomenale Musiker und die spielen so präzise und so genau, daß man dann keine Rücksichten quasi auf die Schwierigkeiten zu nehmen braucht. Was man vielleicht bei einem anderen Quartett nehmen würde, oder es gibt natürlich auch Quartette, die andere Qualitäten haben, die man dann vielleicht doch hier berücksichtigen würde. Aber hier in diesem Fall, es war auch mein erstes Streichquartett, war ich sehr glücklich darüber, daß das Arditti-Quartett, weil sie zusammen spielen würden, genau spielen.

26.9

U: Das ist also nicht auf den Leib geschrieben, sondern das ist sozusagen in die offenen Türen hineingeschrieben, die einem Arditti öffnet.

S: So ist es.

U: Haben sie dann ihr Stück ihre Komposition noch einmal von einem anderen Quartett gespielt gehört?

Welche Unterschiede gibt es da, wenn ja.

S: Nein, leider nicht.

U: Einmal, und dann nie wieder.

S: Ja. Das sind zwar welche in der Mache, sozusagen. Aber leider habe ich da keine Vergleichsmöglichkeiten.

27.4

U: Sie haben jetzt aber gesagt, wenn sie gewußt hätten, wenn sie gewußt hätten, daß es ist ein anderes, und dieses andere hat die und die technischen Schwierigkeiten, Probleme mit den und den Schwierigkeiten, würden sie anders schreiben. Hätten sie gesagt, o.k. gehe ich ein bißchen zurück, mit meinen Anforderungen, Ansprüchen, das muß ich bei Arditti nicht tun.

S: Ich glaube nicht, daß ich das anders komponiert hätte, wenn ich überhaupt komponiert hätte. Ich kann das von einer anderen Warte her sagen, ich habe nie für Klavier geschrieben, solange ich selbst Klavier gespielt habe. Als ich nicht mehr darauf achten mußte, welche Schwierigkeiten ich mir da selbst auflaste, konnte ich für Klavier schreiben. Und so ist das auch mit einem Quartett. Es ist eigentlich viel besser, wenn man von vorneherein nicht an etwas bestimmtes denkt, was diejenigen können und was sie nicht können. Ja. Das hemmt die Phantasie. Und hier ist das allerdings bei dem Arditti-Quartett so, daß da die Phantasie nicht gehemmt bleiben muß, weil man einfach von

vornherein weiß, die können´s. Wenn ich natürlich für ein Quartett geschrieben hätte, wo ich weiß, dieses oder jenes geht nicht, hätte ich möglicher Weise das Quartett in dieser Form überhaupt nicht geschrieben, wenn überhaupt geschrieben.

(Da gab es noch die Geschichte eines Kontrabaßisten, der ihm zeigen wollte, daß ein bestimmter Griff nicht geht, der ihm zeigte, wie soll ich das greifen, um bei Zeigen geschah es ihm, daß es eben doch ging.)

Julio Estrada

U: Hast du Stücke geschrieben für Streichquartett, oder Duo oder Trios oder Solos, von denen du wußtest, daß Irvine Ardite und sein Ensemble die Premiere schreiben würde. *Ishimi'ione*

Yuwenome

E: Ja, im Falle des Quartetts ~~dichinoni~~ und im Falle ~~Junowese~~ für Geige und yuowenome für Bratsche, also Solostücke, die man auch als Duo spielen kann oder in anderen Kombinationen auch als Trio.

U: Die man alle auf der CD findet, die bei Disque montaigne erschienen ist.

E: Ja, genau.

U: Ist im Kompositionsprozeß, als du diese Stücke geschrieben hast, hat die Information, daß dieses Ensemble oder diese Persönlichkeit Ardite es spielen werden, deine Phantasie beeinflusst, zum Beispiel in der Weise, daß du weißt, Arditti einen bestimmten persönlichen Stil spielt.

E: Nein, im Gegenteil. Was sehr positiv war, war es zu wissen, daß ich mit einem außergewöhnlich effizienten Instrument rechnen konnte, auf die besten Instrumentalisten, und das war garantiert, daß ich meiner Phantasie freien Lauf lassen konnte.

Ich habe nie etwas anderes gemacht.. D.h. ich schreibe und was die Instrumentalisten machen können, hat mich nie interessiert. Ich schreibe nie maßgeschneiderte Klänge. Als wenn man ein Kleid schneiden würde, mit gewissen Materialien eines Repertoires. Das habe ich vollkommen abgelehnt. Ich komponiere, wonach es mir verlangt. Und dann muß ich herausfinden, was sind die Möglichkeiten des Instrumentes an sich, und bevor die Musik dem Musiker gegeben wird, werden diese Möglichkeiten genau festgelegt. D.h. ich überlasse dem Musiker überhaupt keine Möglichkeit für seine

Persönlichkeit und seinen Stil, daß seine Art des Spiels und seine Technik sich in die Techniken einmischt, die ich entwickelt habe. Nein, genau das Gegenteil. Ich bin sehr daran interessiert, neue Techniken zu entwickeln für die Instrumentalisten. Und damit rechne ich auf die Mitarbeit von Leuten wie dem Arditti-Quartett oder auch ihm selber oder im Falle des Kontrabasses jemanden wie Stefano Scodanibio.

3.1

U: Dennoch hast du einmal gesagt, daß nur Arditti das spielen könnte, gegenwärtig.

S: Bisher ist er der einzige Geiger, von dem ich weiß, daß er in der Lage ist, das zu spielen, meine Stücke. Ich glaube, das schwierigste Stück, das ich je für Geige geschrieben habe, ouise, es ist nur Irvine, der das zu spielen versteht. Ich verlasse mich auf ihn, aber ich verschließe mich nicht der Möglichkeit, daß andere die Musik auch spielen könnten. Ich weiß, daß die Ardittis so etwas wie die Aristokratie der Neuen Musik darstellen, das ist sehr schön und gut, aber ich bin offen für die Möglichkeit Instrumentalisten zu finden, die ihr Denken neuen Möglichkeiten öffnen. D.h. die Ardittis haben die Pforten aufgemacht für die Musik und für die Musik von vielen anderen, das war sehr wichtig, und ich glaube, sie sind ein Beispiel, dem viele folgen werden, vor allem bei den Streichern, aber auch in anderen Bereichen. Ich glaube Arditti demonstriert Fähigkeiten, eine Loyalität, eine Eleganz gegenüber der Neuen Musik, und daß sollte überall nachgeahmt werden.

4.6

U: Warum übrigens suchst du nach neuen Spieltechniken. Das verstehe ich nicht. Kann man

Yuunohui'se

nicht mit dem Repertoire spielen, das schon sehr umfangreich ist, mit dem Repertoire der Neuen Musik, muß man denn immer noch unbedingt nach neuen Techniken suchen.

E: Die neuen Techniken sind nicht das Ziel. Das Ziel für mich ist die Imagination. Ich habe viele Sachen, Sachen, die reich sind in einer Komposition, und bei denen mich die Technik dessen nicht interessiert. Vielleicht gibt es hier oder dort einige Versuche, die schon früher gemacht wurden, die aber nicht auf das antworten auf das, was ich gerade jetzt eben suche. Schon seit einigen Jahren verwende ich Klänge der traditionellen Technik, und innerhalb der traditionellen Techniken habe ich versucht neue Methoden und Möglichkeiten ihres Repertoires, das ist der Fall beim canto culto, das Stück, in dem Irvine Arditti spielt, das meiste in dieser Musik ist sehr traditionell. Am meisten in meiner eigenen Produktion. Ein Stück aus dem Jahre 1977, und es hat sechs Jahre gewartet, bis es aufgeführt wurde. Es ist ein extrem schwieriges Stück. Ich muß aber sagen, ich schreibe nicht mit oder für die Schwierigkeiten, sondern ich interessiere mich sehr für die Konzentration aller Aktivitäten nur auf das Instrument. Gleich ob es ein Solo-Instrument oder ein Quartett ist, das ich als ein Instrument empfinde, sehr homogen, oder ob es eine Schlagzeuggruppe ist. Ich suche immer ein neues Timbre oder ein Makrotimbre innerhalb eines in sich ähnlichen Materials. Die Streicher zum Beispiel (oder die Mehrklänge?). Es ist wahr, daß ich bei neuen Techniken herauskomme, also es gibt die bisherige Erfahrung und dann finde ich die Notwendigkeit, noch weiter zu gehen, weil ich es

nicht so mag, mich zu wiederholen. Es gibt zum Beispiel das neue Stück für Kontrabaß, das ich geschrieben habe, ein Teil meiner Oper. Ich habe da zum Beispiel mit Scodanibio diskutiert über technische Möglichkeiten. Und er war sehr stolz mir alle seine Techniken zu zeigen, die er beherrscht. War waren im Hause von Risset in Paris, wo Scodanibio zu Besuch war, und wir haben einen ganzen Nachmittag damit verbracht, zu diskutieren, welche neuen Möglichkeiten es für sein Instrument geben könnte. Es war sehr umfangreich, was er machte. Aber ich habe andere Sachen von ihm verlangt. Zum Beispiel, zwei Bögen zu gebrauchen. Einen Bogen zu gebrauchen um Klänge der Noten zu erzeugen, und den anderen Bogen um Geräusche zu erzeugen. Ein Bogen hatte die Funktion der Finger der linken Hand. Und er hat das abgelehnt, weil der Bogen Spuren auf dem anderen Bogen hinterläßt, das ist unmöglich, das mache ich nicht. Und ich fand, daß das die beste Möglichkeit wäre, um einen Klang zu erhalten, den ich schon seit langem gesucht hatte. Einen knitternden (crispant), einen gebrochenen (rompu), zerstörten, der nicht an die Reinheit der Klänge erinnerte der Saiten der Instrumente. Als ich ihm Stefano die Partitur zeigte, sagte er, ich habe den Eindruck, daß ich ein Metzger bin, der ein Schwein zerschneiden soll, und kein Kontrabassist. Er wollte das Stück sogar nicht spielen, was ich gerne akzeptierte, und am Ende hat er eineinhalb Jahre das Stück zur Seite gelegt, bis er einsah, daß das Stück verschieden ist, bis er einen anderen Blick hat, und daß ich vollkommen andersartige Klänge entwickelt hatte. Und am Ende hat er es gespielt, aber er hat noch sehr viel Zeit gebraucht, bis er es

in einer positiven Einstellung machen konnte.

9.0

Ich glaube, wenn man das Verlangen hat, einen bestimmten Klang zu erschaffen, kann man die anderen stören, und die Ansichten der Musiker über ihr eigenes Instrument, und ihnen Sorgen machen mit seinen Ideen. Aber das geschieht nicht, um die Bürger zu ärgern, und auch nicht um ein Hyperrationaler zu sein, der seine Dinge im Abstrakten sucht. Nein, ich suche sie, weil sie auf etwas antworten, reagieren, was ich im Kopf höre. Ich weiß manchmal, daß ich mich manchmal neuer Zugänge bedienen muß, Zugänge, die ungewöhnlich sind, um die Ergebnisse zu erzielen, die man will.

9.9

U: Aber dennoch hast du eine Geschichte erzählt, daß die Spielweise von Irvine oder vielleicht seine Persönlichkeit oder seine Umgebung dir etwas gegeben haben. Erinnerst du dich.. Die Bibliothek.

10.0

E: Ich habe ein sehr herzliches Verhältnis zu Irvine. Ich finde, er ist ein absolutes Genie. Er ist eine außergewöhnliche Persönlichkeit, der in der Lage ist, alle Musik, die nur möglich ist, zu spielen. Ich habe davon gehört, bevor mir das gesagt hast, daß es einen Arditti-Klang gäbe, eines sehr besonderen. Das ist möglich. Aber dieser Arditti-Klang, wenn es sich um meine Musik handelt, ich glaube, daß der sich etwas auflöst in den Transformationen, die ich komponiere. Ich kann jedenfalls diesen Arditti-Klang in meiner eigenen Musik nicht entdecken. Aber trotzdem glaube ich, daß es einen Arditti-Stil gibt, in den Streichquartetten, die er mit seiner ästhetischen Feinheit macht, die Arditti selbst und

die Mitglieder seines Ensemble in der Musik gefühlt habe und fühlen. Es ist wahr, daß meine Musik nicht wirklich in ihre Ästhetik passen. Aber es ist auch wahr, daß sie die einzigen sind, die die Ästhetik des anderen zulassen können, mit einer Treue wie der seinen.

11.5

Ich muß erzählen, daß ich bei Irvine eingeladen war, um das neue Stück, das Duo für Geige und Cembalo zu üben, das wir in Witten vor kurzem gespielt haben, ich war dort eingeladen, bei ihm und seiner Frau. Und ich habe in seiner Bibliothek geschlafen, der Bibliothek der Streichquartette. Es gab dort alles, Haydn, Beethoven... Ich habe vor ihrem ganzen Repertoire geschlafen, es gab dort das gesamte Repertoire der Streichquartettliteratur. Aus allen Epochen, bis zum letzten neuen Stück, vielleicht eine Woche alt. Es war noch warm. Und andere, die schon sehr kalt waren. Um 3 Uhr morgens bin ich aufgewacht, und habe mir gesagt, wo bin ich hier in einem Zimmer mit sovielen Partituren. Und auf einmal habe ich begonnen zu denken ich hörte einen Wachtraum, und als hörte ich die Bibliothek von Irvine, und das würde mein nächstes Quartett, das ein Teil sein wird meiner Oper, die ich gerade komponiere und wo die Figuren Geister sind. Und hier sind es die Musiken der anderen, die Geister werden, in diesem Repertoire.

12.9

U: Die Bibliothek hat ...

E: die Imagination (das Imaginäre) ...

U: dich beeinflusst, aber nicht Irvine er selbst. Wie geht die Zusammenarbeit mit ihm vor sich, bei den Proben. Ist es anders als mit anderen Musikern, mit

Arditti zu arbeiten, als mit anderen Quartetten vielleicht oder anderen Scodanibio, zum Beispiel. Was ist das Charakteristische von Arditti, bei den Proben.

E: Es hat etwas außergewöhnliches, da er immer offen ist, er nähert sich allem, egal was es ist.

Scodanibio zum Beispiel hatte gesagt, ahhh, warum hast du das geschrieben, ich habe dir alle neuen Techniken gezeigt, etc. und da hast keine davon gebraucht, und du kommst mir mit diesen beiden blödsinnigen Bögen. Er war dagegen. Obwohl er am Schluß es genauso gut gespielt hat, wie Irvine Arditti es gespielt, mit der gleichen genialen Kapazität als Instrumentalist. Aber bei Irvine hat man es mit jemanden zu tun, der offen ist. Der sehr empfänglich ist für alles was er in der Partitur beobachtet. ... Er ist ganz Ohr, ganz auf Empfang, für das, was der andere will. Es gibt keine Vorbedingung, weder dafür noch dagegen. Abgesehen davon, ist er sehr effizient. Er wird über jeden Aspekt diskutieren, und er kann seine überlegene Intelligenz beweisen, über neue Probleme, denen er konfrontiert ist, und er weiß ganz genau, wie man es machen erarbeiten muß, sogar wenn es vollkommen neu ist, hat er schon einen Lösungen, die er vorschlägt. Er hat eine universelle Klangtechnik. Von da ausgehend, von dieser Methodologie Resultate zu erzielen, die sehr genau ist, sofort mit den Dingen Erfolg zu haben. Gleichzeitig hat er die Qualität eines Organisators. Er vergeudet nicht eine Sekunde in einer Diskussion. Er vergeudet die Zeit nicht in den Proben, ... damit er jeden Aspekt einer Partitur auf den Punkt bringt. Und manchmal ist er so schnell, in seiner Realisation, daß man damit gar nicht

gerechnet hatte, und man ist sofort überrannt von seiner instrumentalen Fähigkeiten.

16.1

U: Er hat über sich selbst gesagt, ich bin eine gut geölte Maschine.

E: Ja, ist ein Rolls-Royce..

U: Ferrari...

E: Nicht ein Ferrari, nein, es ist eine perfekte Maschine. Er hat außergewöhnlich Kapazitäten. Er kann alles machen. Und ich erinnere mich eines Tages in Mailand, ich habe die Komposition quimomise für Geige. Ich habe sie einen Monat zuvor hingeschickt. Und bei der Probe haben wir uns getroffen (?). Und er hat diskutiert bei der Probe, ja, das ist sehr schön, diese Partitur, ich bin einverstanden. Aber ich kann sie heute abend nicht spielen, weil es hier ein Problem gibt. Das ist nicht spielbar. Also habe ich gesagt, das ist nicht möglich, daß das nicht spielbar ist. Und dann, er hat gesagt, nein, man kann nicht einen kreisenden Bogen spielen und zugleich unterbrochen von Bogenschlägen. Weil - entweder kreisend oder schlagend. Entweder man macht etwas sehr kontinuierliches oder etwas sehr diskontinuierliches. Ich habe ihm gesagt, leihe mir deine Geige, und ich habe mich daran gemacht, ihm zu zeigen, was ich wollte, einen kreisenden Bogen, der sich mit punktuellen Unterbrechungen bewegte. Und er hat mir gesagt, du bist total verrückt. Er hat nicht erwartet, daß ich etwas wollte, ~~die~~ gegen etwas verstoßen, das schon im Repertoire ist. Er sagte dann, ach so ist das gemeint, o.k. gut gut. Es geht. O.k. Aber ich will es nicht heute abend spielen, ich werde es morgen in Macerata spielen. Er hat es perfekt gespielt. Und man hat den ganzen

Morgen diesen Aspekt sehr präzise diskutiert, willst du das so oder willst du diesen Klang eher col legno oder willst du jene hier etwas absteigend, also die ganzen Feinheiten eines Klanges, um das beste herauszuholen. Ich fühle mich sehr erleichtert zu wissen, daß das Quartett existiert. Eines Tages wird es vergleichbare Ensembles geben, nicht wahr. Es wird noch mehr Produktionen für diese Ensembles geben. Und genau das ist der Fall bei den Ardittis. Sie haben die Türen geöffnet für das Genre Streichquartett. Ich persönlich muß sagen, seit meinen ersten Studien für Soloinstrumente wollte ich Streichquartette schreiben. Das Orchester hat mich nicht so sehr interessiert. Und mit Ihnen öffnet sich ein Weg zur Orchestrierung, das eröffnet mir ungeahnten Tiefen der Streichinstrumente. Und sie, die Ardittis gaben mir alle Möglichkeiten dorthin zu gelangen, wo ich jetzt bin. Alle Fähigkeiten, bei der größtmöglichen Komplexität anzukommen, die nicht das Ziel ist, sondern eines der Resultate eines möglichst befreiten Hörens, also im Imaginären.
U: Vielen Dank.

Gespräch mit Ferneyhough
6.Mai.99

U: Es muß der Dat-Recorder gestartet werden.

T: So, sie können anfangen.

U: Das Band läuft.

Wenn wir in einem Flugzeug sitzen würden, und man kommt so ins Gespräch, plaudert über dieses und jenes, nicht unbedingt nur Smalltalk, es kann ja sein, daß man sich von Anfang an irgendwie ein bißchen mehr zu erzählen hat, kämen wir wahrscheinlich früher oder später auf die Frage, was machen Sie oder was machst du eigentlich sonst so, wenn du nicht gerade in diesem Flugzeug hier sitzt. Was würden Sie antworten, ohne zu wissen, daß ich sozusagen aus der gleichen Branche bin?

F: (völlig erstaunt) Was ich überhaupt erst also - was mein Beruf wäre.

U: Ja!

0.7

F: Och, meistens sage ich Professor. Professor der Musik (lacht)

U: Professor der Musik. D.h. sie lehren Musik.

F: Ja, ich bin Professor der Musik an der Universität von California in San Diego. Und es ist viel leichter, einen solchen Beruf anzugeben, als zu sagen, Komponist. Denn dann kommt zwangsläufig darauf die weitere Frage: Ja, was für eine Art von Musik komponieren sie denn? Und was soll man dazu sagen? Nicht wahr. Das ist sehr schwer, denn die meisten Leute im Flugzeug kann man schon von vornherein annehmen, sehr wenig Ahnung haben überhaupt von der klassischen Musik, es sei denn, Vivaldi oder Tchaikowsky vielleicht noch.

1.5

U: Meinen Sie, daß das zu kompliziert ist zu sagen, ich bin Komponist zeitgenössischer Musik, daß es so schwer zu vermitteln ist, was man da macht?

F: Ja, weil im englischen Bereich also des Sprachgebrauchs, wenn man sagt contemporary music, d.h. für die meisten Leute, da gibt es so eine Art Sparte der Popmusik, die so heißt. Und was soll man sagen, Neue Musik, New Music, für die meisten Leute, das ist kein Begriff.

2.0

U: Aber wenn man sagen würde, ich komponiere Streichquartette und so etwas, da fällt doch jedem dazu etwas ein.

F: Ganz bestimmt, das ist eine ganz andere Geschichte. Das könnte man schon sagen, aber ob man sich so vornherein einengen möchte in den Augen des anderen. Wahrscheinlich ist im Flugzeug von vornherein nicht so sehr von Belang, aber - und außerdem träfe es wahrscheinlich bei mir eher zu als bei den meisten Komponisten, daß ich mich sehr mit dem Streichquartett befaßt habe.

2.6

U: Sie haben sehr viele Streichquartette geschrieben, jetzt bin ich in der dummen Lage, daß ich nur eine der beiden CD's bekommen habe, die bei disque montaigne herausgekommen sind. Die andere ist auf dem Weg von Heidelberg bis nach Berlin irgendwo hängengeblieben, jedenfalls braucht die Post noch eine Weile. Ich habe jetzt eigentlich nur zwei Werke für Streichquartett im engeren Sinne, das ist das vierte Streichquartett und ein altes Stück, adagissimo für Streichquartett, aus dem Jahre 1983. Ich würde mich aber vorher noch gern mit einer anderen Frage beschäftigen, Klaus

Huber, das war einer ihrer Kompositionslehrer, ich glaube in Basel sogar schon noch, ne. .. Oder in Freiburg.

3.4.

F: Ja, ich würde ihn als einzige Kompositionslehrer eigentlich einstufen wollen.

U: Der erzählte mir, daß sie mit ihren ersten Kompositionen schon während ihres Studiums zu ihm gekommen wären, und die seien schon genauso kompliziert und komplex gewesen, wie ihre späteren Werke. Er nannte sie eigentlich eine utopische Musik. Die sie geschrieben haben, und zwar noch bevor sie einen Musiker wie Arditti gehört hatten, oder kennengelernt hatten, der die Kunst beherrscht, solche utopische Musik sozusagen vom Blatt zu spielen. Stimmt das?

4.0

F: Ja, es ist so. Ich erzähle ihnen eine Geschichte.

Ich habe damals wie sie gesagt haben bei dem Klaus Huber studiert, und ich kam nach Basel in seine Meisterklasse und ich schrieb auch damals also recht komplizierte Musik, also vom Blatt her gesehen jedenfalls. Und er hat mir abverlangt, ich solle was einfacheres schreiben. Und gut, ich bin drauf losgegangen, und ich habe versucht, ein kleines so Kammeroper mit 4 Sänger beziehungsweise Sängerinnen und ich kann mich auch an einige Instrumente erinnern. Und ich habe mich sehr damit befaßt, und es hat mir sehr viel Schwierigkeiten bereitet, so eine Art Alltagssprache der Musik irgendwie für mich selbst zu entwickeln. Und ich habe das dann irgendwann in einer Stunde gebracht, und er hat das eine halbe Stunde lang vielleicht angeschaut und dann hat er gesagt, ja, er hat seinen Bart gestreichelt, und gesagt, ja, du

verfährst doch besser, wenn du kompliziertere Musik schreibst. Damit habe ich es auch belassen. (Lacht) Es war auch nichts wert, was ich gemacht habe. Das Problem ist folgendes. Wenn man - will man eine einigermaßen anspruchsvolle Denkart wenn man so - oder Art des Konzipierens in und durch die Musik entwickeln, dann zwangsläufig entstehen so wie der Adorno sagt, Sedimentationen des Geistes im Material. Und es ist sehr schwer dann, diese Gedanken, die man die zu dieser zu dieser Musik geführt haben, frei zu sagen von der Art und Weise des Notierens. Also ich kann das auf jeden Fall nicht tun. Und soll ich eine tiefgreifende musikalische Struktur kreieren wollen, so muß ich zwangsläufig Schritt für Schritt für Schritt vorankommen, und das schlägt sich natürlich in der Vielschichtigkeit der Partitur nieder.

6.3

U: War es denn so, was dieses Wort utopische Musik ja nahelegt, oder unterstellt, daß ihnen, als sie angefangen haben mit dieser komplexen Musik zu arbeiten zu hantieren, es ihnen mehr oder weniger egal, ob diese Musik jemals gespielt werden könnte. Es gibt ja diese Modelle...

6.7

F: Es war mir nicht egal.. (lacht) Aber ich habe nicht geglaubt, daß man das in absehbarer Zeit spielen würde.

U: Es meine es gibt ja diese Vorbilder von Johann Sebastian Bach, etwa der solche Partituren geschrieben hat, die ausschließlich dazu gedacht, daß man sie studiert vom Papier und nicht...

7.0

F: Ja, die hat er spät im Leben geschrieben. Ich glaube nicht, gut ein Puzzle-Canons, die hat er

geschrieben, aber wenn man von der Kunst der Fuge redet, oder ja, Kunst der Fuge wird es wohl sein, es ist klar, daß Sebastian das in einigermaßen hohen Alter geschrieben hat. Und das nur zum Alleinstudium im Kämmerlein gedacht war, zunächst jedenfalls...

Ich habe aber niemals so gedacht. Wenn man sich meine früheren Partituren anschaut, dann sieht man, daß es ziemlich minutiösen Anweisungen gibt, was Spielart angeht, die vollkommen sinnlos wäre, wenn ich niemals daran dachte, sie spielen zu lassen.

7.7

U: Es war nur damals die Zeit nicht reif, daß es Interpreten gab, die diese Kunst beherrschten.

F: Doch es gab schon welche, aber es gibt nicht sehr viele Streichquartette. Ein paar in Italien vielleicht, und dann doch das Juillard-Quartett vielleicht noch in Amerika. In England auf jeden Fall gab es ein paar. Aber sie waren schon älter. Also sie hatten sich zusammengetan direkt nach dem zweiten Weltkrieg, wenn man von utopisch redet, vielleicht auch müßte man sagen, daß der Zweite Weltkrieg ausschlaggebend war für die Formation nicht nur von Quartetten, sondern von neuen musikalischen Gruppierungen allerlei Art und das gilt auch für die deutschen Orchester vornehmlich nach dem Kriege, um die jungen Leute, die im Kriege dann sehr alle Feuer und Flamme waren sich mit der Neuen Musik zu befassen. Und leider war ich damals etwas zu jung, um davon zu benifitieren. Und ich kam ohnehin nicht aus den Kreisen der gebildeten Musiker Englands, die meistens in London lebten. Und ich hatte überhaupt keine Hoffnung, daß man meine

Musik - also diese Art von Musik, die ich damals entwickelte, wirklich spielen würde. Das kam erst nachdem ich zum ersten Mal bei dem Gaudeamus-Fest in Hilversum in Holland war und ich mit anderen gleichgesinnten auch älteren Komponisten gesprochen habe. Und das war für mich eine Offenbarung und auch in dem Rahmen habe ich zum ersten Mal Klaus Huber kennengelernt der auch gerade vorher ein paar Jahre vorher sein Motetti canciones geschrieben hat, das auch so ein etwas sonderbares Streichquartett ist.

9.6

U: Hat sich denn durch den Umstand, daß es Musiker wie das Arditti-Streichquartett, mit dem sie ja auch relativ früh zusammenkamen, also wie gesagt, ich hab hier diese Aufnahme von 1984 - das ist das Darmstädter Internationalen Ferienkursen von 1984, d.h. das war das Gründungsjahr des Arditti-Quartetts, es dürfte sich wahrscheinlich sogar um eines der ersten Aufnahmen des Arditti-Quartetts überhaupt handeln...

F: 84?

U: Denke ich ja,...

F: Das weiß ich nicht...

U: Ach, das ist 15 Jahre her. Ach Gott, da habe ich mich verrechnet.

F: Wenn ich mich richtig besinne, dann kam ich zusammen zum ersten Mal mit dem Irvine Arditti in einem Pub eines Tages, wir hatten uns verabredet, denn es gab so diese Gerüchte, diese wunderbare junge Quartett würde existieren, mein Verleger damals also der Manager bei Peters, Edition Peters hat gesagt, ich solle mich mal mit diesem Quartett in Verbindung setzen. Das Problem war folgendes: Das Arditti-Quartett war nicht das erste Quartett,

das meine Musik gespielt hat. Das waren auch die Berner dabei zunächst. Und die haben auch in den 70er Jahren eine Platteneinspielung von meinen Sonatas für Streichquartett gemacht. Was auch sehr gute Qualität war. Dann hat es sich später ergeben, daß sie nicht im Stande waren, mein zweites Quartett zu spielen, das dann auch, wenn ich mich richtig erinnere ein Auftrag des Südwestfunks war. Und sie haben keine Zeit, das einzustudieren auch nicht in Darmstadt spielen, und dann habe ich mich zusammengetan mit dem Irvine Arditti eines Tages und versucht, über ein Bier mich mit ihm zu einigen, daß er diese doch wohl große Arbeit diese Leistung auf sich und seine Gruppe nehmen würde.

11.6

U: Ach, es war so gesagt haben, ich lad dich auch zu einem Bier ein, wenn du das spielst (Lachen)...
Muß man sich das so vorstellen...

F: Es bedurfte schon ein bißchen mehr Überzeugungskraft, damals meinerseits, also ein bißchen mehr Eingabe - er war etwas skeptisch zunächst, und das dürfte er wohl sein, weil es ist klar, wenn man zum ersten Mal eine solche Musik sieht, das erste Gedanke, was man hat, vor allem, wenn das mit einem nicht bekannten vollkommen fast unbekanntem Komponisten assoziiert wurde, weißt der Komponist eigentlich, was er da macht? Weiß er, wie schwer das ist, welche Fingergriffe vonnöten sind, um bestimmten sehr komplizierten oder sehr extrem gespreizten Tontrauben zum Beispiel zu spielen sind. Und ich mußte ihm nachweisen dann mit der Zeit, so peu à peu, daß ich tatsächlich bestens wußte, was ich da machte. Sobald ich das mal klar gemacht hatte, dann war überhaupt kein Problemen mehr, und es war dem

ganzen Quartett klar glaube ich schon von vornherein, sie waren sehr bereitwillig, an die Arbeit angegangen, es war denen klar, daß ich mit ihnen zusammen dann aufs Engste arbeiten würde, und das haben wir mit dem Stück letztendlich getan...

13.0

U: Ach so, Arditti wollte daß sie - noch einmal. Arditti wollte wissen, daß sie wissen, was sie tun. Und warum sie es tun. Daß es nicht nur so dahingeschrieben ist, sondern daß es schon einen Hintergrund hat und einen ästhetischen Zusammenhang hat und so weiter.

F: Genau und ich mußte ihm sowohl nachweisen, daß ich im Bereich der des Techne bestens Bescheid wußte wie auch ihm glaubhaft machen, daß in Bezug auf meinen ästhetischen Ethos alles stimmte, also ich wirklich eine grundlegende Vorstellung gebildet hatte, dessen, was ich eigentlich anstreben würde in Bezug auf Ausdruck und Form.

13.9

U: Aber das Bier haben sie ihm trotzdem bezahlt.

F: (lacht) Das möchte ich nicht so genau sagen. Ich erinnere mich zwar jetzt im Kopfe, ich habe das Bild vor mir, daß wir da saßen, aber ich weiß nicht, wer das letztendlich bezahlt hat. Jedenfalls hat das sich ausbezahlt mit der Zeit.

14.1

U: Hat sich denn durch den Umstand, daß es Musiker wie das Arditti-Quartett gibt oder gab, er ist in Gänsefüßchen ja nur ein Beispiel von hochvirtuosen Interpreten von Neuer Musik, hat sich durch die Kenntnis dieses Musikerphänomens Arditti in ihrer Kompositionsweise etwas geändert.

Huber -
British Council

Ich meine, weil eine utopische Musik plötzlich zwar immer noch sehr schwierig aber doch möglich wurde.

14.7

F: Dieses Wort Utopie kommt immer wieder vor. Ich muß einmal darauf losgehen, glaube ich. Der Klaus Huber hat dieses Wort gebraucht. Und auf seine Musik trifft es zu. Ich glaube aber, daß die Schwierigkeitsgrade meiner Musik nicht gerade auf das Utopische hin zielen, sondern wie ich vorhin gesagt habe, es gibt eine gewisse Sedimentationswirkung. Und die verschiedenen Stufen und Abstufungen des Herstellungsprozesses haben dazu geführt, daß dies irgendwie im Notenbilde und in den abverlangten Techniken registriert wurde. Ich glaube meine Musik ist viel eher eine material-immanent kritische Musik. D.h. es geht mir nicht darum, so wie bei dem Klaus, die Menschen wach zu rütteln, aus ihren bösen Träumen. Um nach besserem zu greifen. Sondern es geht mir darum, die Musiksprache selber, die Möglichkeiten eines solchen Form von Ausdrucks selbst auszuforschen und zu bestimmen. Und neu nachzudenken und im Nachdenken so Neue Musik-Werke zu kreieren. Die Werke sind sozusagen zunächst Instrumente des kritischen Prozesses, die darauffolgenden Werke dann wiederum Resultate eben des gleichen Prozesses.. Und für mich ist es sehr wichtig, daß die Grundlagen die Wurzeln der Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Sprache so wie der gesprochenen Sprache wie auch allen Parasprachen also nebensprachlichen Erscheinungen so wie die Musik eben, immer wieder ausgefragt werden in Bezug auf ihre Wahrheitsgehalt.

16.7

U: Das war jetzt eine Reaktion auf diesen Utopie-Begriff, oder man kann fast sagen diese Utopie-Unterstellung von Klaus Huber. Der andere Teil meiner Frage war der nach einer Rückkoppelung zwischen der Aufführungspraxis oder dem Aufführungsphänomen durch das Arditti-Quartett und ihrer Denkweise, Kompositionsdenkweise. Denn ...

17.1

F: Das sind in der Tat zwei verschiedene Bereiche. Zunächst muß ich sagen, daß ich schon einige Aufführungen höchster Qualität bekommen habe und sehr viele interessante Mitarbeitgelegenheiten bekomme, dadurch, daß ich zunächst bei den Royan-Festival in Frankreich durch den Harry Halbreich, der damals dieses Festival leitete, sehr viele Möglichkeit bekommen habe. Und zum Beispiel Piery Bartaud, dem Flötisten, der war glaube ich der erste, wo mit ich mich wirklich identifizieren könnte in Bezug auf den Grad sowohl von Intelligenz also künstlerischen Intelligenz wie auch Energie beladener Eingabe identifizieren könnte. Und das war glaube ich 1973 oder 74. Und so die Ardittis kamen etwas später schon. Aber es ist schon wahr, daß unter den Gruppen von Instrumentalisten die permanent zusammen arbeiten, also beim Quartett ein Spezifikum immer wieder, in Kotradiktion zu anderen eher ad hoc zusammengestellten Gruppen - es war klar, daß ich mir eine Art von Musik mir dadurch vor - durch diese Vehikel - vorstellen könnte, die vorher in dem Grade nicht möglich war. Wiewohl das erste Stück, das sie von mir gespielt haben, nicht für sie geschrieben wurde, glaube ich, daß es unmöglich

war später, die Persönlichkeiten, die das Quartett
ausbildet von Herstellungsprozeß wegzudenken. Ich
meine, ich konnte sie nicht mehr fernhalten. In dem
Moment, in dem ich vier Pentagramme vor mir
finden würde, auf dem Blatt und eine Feder in die
Hand nehme, dann müßte ich nolens volens an die
einzelnen Mitglieder dieser Gruppe denken.

19.4

U: Klar, in dem Augenblick, wo Irvine die Bühne betritt, ist die Bühne voll.

F: Ich würde nicht sagen nur der Irvine. Was mich immer interessiert hat bei diesem Quartett. Ich unterscheide etwas zwischen den Arditti-Quartett und allen anderen Quartetten, womit ich jemals zu tun gehabt habe. In einem wichtigen Hinsicht. Die meisten Quartette wollen ja schließlich das Quartettideal irgendwie durch Subsumierung ihrer jeweiligen unterschiedlichen Persönlichkeiten einem Ganzen gewährleisten, also einer Art Homogenität des Gedanken und der Ausführung und der klanglichen Erscheinung erzielen. D.h. einer gemeinsamen Ästhetik...

U: 16 Saiten eine Stimme...

F: ... und was ist interessant ist immer wieder, bei dem Arditti-Quartett, für mich persönlich gewesen, ist in welchem erstaunlichen Grade die Persönlichkeiten, die jeweils zum Teil voneinander erheblich abweichende Persönlichkeiten der Mitglieder voneinander abgewichen sind. Und das hat mich immer wieder fasziniert. Zum Beispiel der Rohan de Saram ist vollkommen anders in seinen Machart wie der Irvine. Das worauf er sich und seinen Geist zunächst konzentriert, ist offensichtlich zuerst etwas ganz anderes. Wiewohl er außerdem sehr akribisch mit dem Material umgeht, der Geist

ist einfach anders. Und vielleicht dadurch, daß die anderen zwei Mitglieder mit den Jahren ein paar Wechsel unterzogen worden sind, ist jeweils die Balance, die psychische Balance müßte man vielleicht sagen, zwischen den vier Mitgliedern des Quartettes immer wieder anders ausgefallen. Das hat mich fasziniert, schon deswegen, weil wenn ich ein neues Quartett zu schreiben gehabt habe, müßte ich das in Kauf nehmen müßte, ich müßte sozusagen diese Mitrechnung machen und zweitens sobald sie meine älteren Quartetten wieder einstudiert haben, dadurch, daß neue Mitglieder zum Quartett hinzugekommen sind, ist das Resultat dann anders ausgefallen. Und auf der einen Seite mußte ich schon zugeben, ist es von Zeit zu Zeit sehr schwer gewesen, die Art und Weise dessen, was ich zu schreiben hatte, von der Spielart von bestimmten Mitgliedern des Quartettes fein säuberlich zu trennen. Und ... Zeitweise hat das zu einer inneren Resistenz meinerseits geführt.

22.6

So zum Beispiel bei dem Adagissimo, was sie vorher erwähnt haben, der Rohan de Saram, ja dein zweites Quartett, das war alles ein sehr schönes Stück, aber wäre es nicht möglich, eben daß du was eher Melodisches schreiben würdest. Das hat er natürlich scherzend gemeint, und aber ist trotzdem ein Kern von Wahrheit dabei. Und deswegen habe ich dieses Adagissimo geschrieben. Das besteht aus zwei Schichten, die beiden Geigen, die also ein Vierteltonspektrum unbewegliche Gruppe von Tönen spielen, und das ist wohltemperiert, demgegenüber Bratsche und Cello spielen eine Doppellinie rein melodisch gestaltet, wo ich auch noch kleinere mikrotonalen Abweichungen dem

Ton beifüge. Das sollte in meinem also nach meiner Vorstellung der damaligen Zeit ein bißchen näher an die indischen Raga-Musik rücken. Und es hat sich herausgestellt tatsächlich, daß der Rohan de Saram sehr wohl wußte, wie man ausdrucksmäßig damit umzugehen hatte. Das ist nur ein Beispiel von der Art der Interaktion, die zwischen bestimmten Mitgliedern des Quartettes und mir dann mit der Zeit zustande gekommen ist.

24.0

Oder auch noch daß im zweiten Satz meines dritten Streichquartettes, was ja etwas sonderbarer Weise mit einem Solo für die zweite Geige ansetzt, warum zweite Geige gerade? - weil der damalige zweite Geiger gesagt hat, ja, wie wäre es dann ebenfalls, wenn man mich ein bißchen mehr exponiert. Ich habe gesagt, ja, bitteschön, habe mir überlegt, wie das nun mal anzustellen sei. Und es hat sich so ergeben, daß dieses so scherzohafte funkelnde in extremen Lage und mit extremen Geschwindigkeit geführte Solo dann dadurch zustande gekommen ist.

24.8

U: Das war aber dann so eine indirekte Beeinflussung dann doch. Also es war nicht so, daß sie ein Gespräch mit dem zweiten Geiger hatten, und dann am nächsten Tag haben sie sich hingesetzt und haben sich gedacht, naja, jetzt schreibe ich halt mal ein Solo für die zweite Geige...

25.0

F: Nein, sowas kommt immer sowas staut sich auf bei mir. Und mit der Zeit bekomme ich einen weiteren Auftrag, für ein Quartett, das vielleicht fünf Jahre später und diese Ideen haben im Dunkeln irgendwie weitergewuchtet (?) und ein Komponist

kann nicht immer sagen, mit Genauigkeit sagen, aus welchem genauen Beweggrund man mal bestimmte klangliche Gestalten sich empfehlen oder nicht. Das kann man nicht sagen. Ich möchte es vor allem nicht wissen, weil in dem Moment, in dem mit allzu hohem Eingreifen von Helligkeit sowas bewußt wird, es ist mir nicht unbekannt, daß sowas ganz schnell im Sand versickert.

26.0

U: Ja klar. Aber einen Teil der Wiege ihrer Ideen scheinen dann doch die zwischenmenschlichen Aktionen zu sein zwischen ihnen und dem Streichquartett Arditti unter anderem.

Ich habe mir ja jetzt eine ganze Menge Quartett-Aufnahmen angehört mit diesem Streichquartett, eben dummer Weise zu wenig die Ihren, aber das ist Schicksal, damit muß man leben. Was mir aufgefallen ist, an dem Arditti-Quartett, ist schon ein irgendwie beschreibbarer spezifischer Klang. Also zum Beispiel fällt mir auf, daß sie absolut präzise scharfkantig vibratolos die Töne spielen, die weniger zum Singen neigen, wie es vielleicht ältere Streichquartette getan hätten, sondern eher zum Pfeifen, also ein richtig kristallines Pfeifen, und dann bei Arditti selber insbesondere diese Attacken. Ich meine ich habe jetzt von ihm 4 oder 5 Konzerte insgesamt gesehen, und bei 2 oder 3, das weiß ich garnicht, von diesen Konzerten ist ihm eine Saite gerissen. Das hängt schon damit zusammen, glaube ich, wie hart er in sein Instrument hereingeht, bei den Attacken. Wo ich garnicht weiß, ob das in den Partituren so niedergeschrieben ist, daß man die Töne so scharf nehmen muß, am Anfang, oder ob er es von sich aus selber tut.

Und was mir auffällt ist natürlich die Transparenz

und auch die Präzision auch bei völlig aperiodischen Rhythmiken, die in den Partituren drinnen stehen.

Da hängen jetzt zwei Fragen dran. Ich gehe erstmal an die eine. Was diese klanglichen Qualitäten unter anderem auch aussagen, ist etwas, was sie nicht sind. Nämlich so diese intime warme Quartettsprache und auch Interpretationsweise des Quartetts des 19. Jahrhunderts. Das bei Arditti völlig fehlt. Das ist kein Salonquartett mehr.

28.4

F: Nein, das hat vor allem dazu geführt, in meinen Augen, daß sehr viele und ich habe auch sehr viele Arditti-Konzerte, mit recht vielen neuen Kompositionen von jüngeren Komponisten, evidenter Weise. Und was mir aufgefallen ist dabei, ist daß es sehr sehr viele Komponisten gibt, deren Quartette eben auf diesen haarscharfen etwas grellen oder auf jeden Fall so schneidenden Klang hinausgeschrieben sind. Und das hat vor allem ich glaube das Gesicht des Quartettes im späten 20. Jahrhundert als Genre als Gattung eingehend geändert. Das ist schon eine sehr wichtige Einsicht, meine ich.

29.2

U: Sie meinen, daß das durch das Quartett gekommen ist. Also meine Frage war, kam das durch das Quartett oder kam es daher, daß eben am Ende unseres Jahrhunderts ganz einfach ein anderer Wind weht. Also diese Sehnsuchtsfigur des Zu-Hause-Sein-Wollens und so weiter nicht mehr kaschiert werden will.

29.5

F: Ich glaube, es kommt daher, daß der Komponist nicht alleine in der Welt sitzt, sondern daß er auch

auf andere Erzeugnisse in der gleichen Gattung zu reagieren hat. Das ist das gehört ja zum Künstler sein, daß man empfänglich und empfindlich noch auf allerlei Reize gleicher Art, und doch ich glaube ganz fest daran, erstens daß das Quartett als Gattung in den letzten 20 Jahren nicht so im Kurs hochgestiegen wäre, ohne das Arditti-Quartett, zweitens aber noch wichtiger, daß die Tradition sich geändert hat in Richtung dieser Art von ich möchte nicht sagen, ja was soll ich sagen, ich wollte nicht sagen objektivisierenden Klang, sondern es ist so eine Art angestrengte phrenetische Objektivisierung des Klanges, das wiederum in Expression mündet. Diese Art von Klang glaube ich, trotz was sie vorgeschlagen haben in Bezug die Notwendigkeit von bestimmten Arten von authentischen Ausdruck in unserer Zeit, ich glaube, daß all dies nicht so in dem Maße zustande gekommen wäre, ohne die spezifischen Charakterzüge des Arditti-Quartetts.

31.0

U: Ich habe in einem Gespräch mit ihm diesen Klang verglichen, das schneift jetzt ein bißchen, mit einem Wolkenkratzer, der an seinem Dach ein scharfes, haarscharfes Messer hat, ein das Skalpell eines Chirurgen, der den Himmel aufritzt, also nicht nur einen Kratzer, sondern Wolkensneider, ein Wolkenkalpell in gewisser Weise, wobei dieser Himmel, der aufgerissene, der aufgeschnittene Himmel dann nicht anfängt zu bluten, sondern in pures Licht aufreißt. Das hat Arditti sehr beeindruckt, dieses Bild, es ihm daraufhin gar nichts mehr eingefallen und er hat gesagt, was soll ich jetzt noch reden. (Lachen) -

F: Ja, der Irvine...

31.8

U: Dieser Vergleich - ich muß die Geschichte zu Ende erzählen, ist mir eingefallen weil Irvine Arditti in der Einspielung von dem Nono-Streichquartett also An Diotima Fragmente Stille, wie heißt es genau, so ähnlich nicht wahr, so in religiöse oder fast religiöse Sphären abgehoben hat. Wir wissen nicht welchen Weg er geht, und wir beten für ihn, daß er seinen Weg weiter fortsetzen wird, und dieses Wort beten hat mich erstaunt aus seinem Munde. Deswegen dieses Bild, das so himmelwärts gerichtet ist.

32.6

F: Ach so, ja, das erstaunt mich auch in Grunde. Ich habe immer gefunden, daß - sie wissen ja, daß Irvine Komponist war oder vielleicht komponiert er immer noch, ich weiß nicht, aber deswegen hat einen Art sehr profilierte Zurückgehaltenheit in Bezug auf das Urteilen sowohl von Qualität aber auch von ästhetische Richtung, von bestimmten Stücken, die er zu spielen hat. Er hält sich immer zurück. Und ich glaube, er meint, daß das Lernen, das Erproben, und das Ausarbeiten der bestimmten sehr zum Teil recht komplizierten notationellen Formen all das irgendwie im Material im Prozeß der Herstellung begriffen auch in Bereich des Geistigen ja zwangsläufig führt. Ohne daß man besonders etwas besonderes hinzufügen muß. Das ist ja die Rolle des Musiker, der in medias res steigt und dadurch denkt und urteilt. Daß sein Körper und sein Gehirn eins werden. In der und zwar in der spezifisch gestalteten Zeit Empfindungszeit eines bestimmten Werkes.

34.1

U: Das ist schon fast eine Antwort auf meine

nächste und vorletzte Frage. Ja genau. Welches Verhältnis glauben sie, besteht zwischen der Präzision, der Detailgenauigkeit, die das Arditti-Quartett hat auf der einen Seite und dem was man als Ankunft der Musik bezeichnen könnte. Also erst ab einem gewissen Grad der Präzision und Perfektion in der Interpretation kommt die Musik, ich verwende diesen Begriff in Anspielung auf: "Wenn einem die Natur kommt" - aus diesem Büchner-Stück. Also wenn man noch nicht so richtig geprobt hat, dann kann man zwar die Noten spielen, und es ist auch keine Fehler dabei, aber dann gibt es noch einen Schritt weiter, und dann kommt die Musik.

34.9

F: Aber das ist bei jeder Musik so. Was ist schließlich letztendlich Interpretation. Für meinen Begriff heißt Interpretation der jeweiligen Grad der sinnvollen Abweichungen von Notentext. Das ist bei Beethoven der Fall gewesen, das ist auch nicht anders bei Ligeti, denke ich mir. Und ja, es ist schon so, daß manchmal auch wenn das Quartett sehr sehr schnell Stücke erlernt, das ein bestimmtes Werk nur einmal gespielt wird. Dann hat man schon die Genauigkeit, aber das Heranreifen dieses Prozesses, wovon ich vorher gesprochen habe, die Vereinigung von Körper und Geist, auf einem höherem Niveau kommt nur zaghaft zustande. Während allerdings dann es gibt auch einen Grad, bei bestimmten also eher schwierig zu spielenden oder sonstwie anspruchsvollen neuen Werken, wo die letzte Hürde des sozusagen Körperlichen überwunden ist, und dabei fehlt dann letztendlich eine bestimmte Dimension, denn der Körper gehört ja auch dazu. Man soll nicht dissimulieren, man soll

nicht Musik machen, als ob der menschlichen Körper keine Rolle damit zu spielen. Und es gibt im 19. Jahrhundert und vor allem im 20. Jahrhundert im Orchesterwesen immer so eine Art meines Erachtens verfehlte Ideologie des Körperlosen, wo wirklich der Klang letztendlich zählt. Und ich glaube, was das Arditti-Quartett bringt, ist auch eine körpergebundene im Körper verankerte Engagement dem Klange.

36.7

U: Das erinnert mich so ein bißchen an den Trapezkünstler im Zirkus. Dieses Moment als Zuhörer, daß man es mit einem Musiker zu tun hat, der sich auf wagemutig auf an exorbitant kühnen Partituren entlanghangelt und man ständig das Gefühl hat, er könnte jeden Augenblick abstürzen. Das gehört schon auch zu der Spannung von Musik insbesondere dann, wenn sie lebendig, d.h. auf der Bühne live aufgeführt wird.

37.2

F: Das ist ein sehr privilegiertes Moment meines Erachtens. Ich würde es aber nicht darauf beschränken die Kühnheit der technischen Ausführung im manuellen Bereich schränken, sondern es geht auch darum, daß man darüber hinaus in anderen Bereichen der Wahrnehmung der Verinnerlichung des Materials, ich denke zum Beispiel an ein Quartett wie das erste Quartett von ~~Richard Barret~~, das ist ein wirklich sehr langes Stück ist, und man merkt, wie mühevoll dann wieder alle paar Minuten das Quartett sich anheben muß, um einen neuen Anlauf zu bekommen, das ist ja in die Musik hineinkomponiert worden. Und das geht nicht lediglich ausschließlich darum, daß das schwer zu spielen ist, sondern daß die Eingabe des

Richard Barret

totalen Menschen dadurch derart aufgefordert wird, daß das Publikum zwangsläufig in diesen Sog der Realisierung miteinverleibt wird. Es gibt einen höheren Einheit. Das merkt auf der anderen Seite zum Beispiel ich habe damals in Darmstadt das große Quartett von Morton Feldman, was ja etliche Stunden dauert. Was sie spät abends gemacht haben. Das war ein vollkommen anders gearteter Form der totalen Vereinnahmung des Publikums im Bereich des Quartett-Spielens. Das ist so eine Art auratische Abkapselung des Wahrnehmungsbereiches, wo das Quartett ganz in der Mitte sitzt. Ich glaube das eine ist, was soll man sagen, das ist zentrifugaler, und das andere zentripetaler, also ich die meisten Quartette, die das Arditti-Quartett spielt, sind die zentrifugale, die Energien sprühen förmlich raus, und so wird das Publikum irgendwie im Bereich der Konzerthalle vereinnahmt, vereinheitlicht. Es gibt aber auch die andere Art die eher so nachsinnige Art von Musik, wo man gen Zentrum gezogen wird. Und beide haben ihre Gültigkeit. Denn ich glaube, es ist recht schwer für ein Ensemble, eine Gruppe, egal wie gut sie sonst sind, beide Arten zu beherrschen. Ich glaube, das Arditti-Quartett, ihm ist es schon des öfteren gelungen.

39.9

U: Und das obwohl er ein so gigantisch großes Pensum hinter sich gebracht hat. Ich habe mal gezählt, die Repertoireliste, die veröffentlicht wurde, jetzt aus Anlaß des Siemenspreises, und ich bin glaube ich auf etwas mehr als 550 Stücke gekommen. Das ist ein Wahnsinn, auch wenn man das auf 25 Jahre verteilt, jetzt weiß ich gar nicht Stücke im Jahr, aber das ist irrwitzig. Es ist

wirklich auch eine Maschinerie. Das hat Arditti im übrigen auch selber gesagt, er fühle sich selber wie eine gut geölte Maschine.

40.5

F: Aber ich glaube das Quartett ist schon durch eine etwas dunklere Periode gekommen. Wo man sehr viele Stücke gemacht hat, aber sehr wenig Stücke wiederholt hat. Weil eben sehr sehr viele Werke von sehr großem Format noch nicht vorhanden waren. Das kommt erst langsam in Gange. Sie haben angefangen dann mit Ligeti, dann kam Xenakis und andere Komponisten mehr, ich kam auch dazu. Wolfgang Rihm wohl noch, und andere mehr, aber das Repertoire ansehnlichen Werke ist wohl langsam herangereift. Und daher hat es sich ergeben, daß das Quartett sehr viele Werke nur einmal gespielt hat. Man hat ihnen ein bestimmtes neues Werk abverlangt. Im Kontext eines ganz bestimmten Konzertes und das haben sie gemacht, weil das Quartett ja selber nicht so gerne ein Konzertprogramm vorschlagen will. Sie wollen ihren eigenen Geschmack nicht auf die Konzertorganisator dann oktroyieren, sondern sie wollen möglichst mitmachen, was ich sehr bewundernswert finde. Auf der anderen Seite, die Resultate davon können verheerend sein. Daß es interessiert mich zu hören, daß der Irvine sich als wohlgeölte Maschine betrachtet, wo es hat eine Zeit gegeben, wo er davon recht müde war, neue Werke nur ein oder zweimal zu spielen. Ich glaube, in der Zwischenzeit aber sich die Lage verbessert hat, weil es sehr viele Werke recht guter Qualität gibt, die im Repertoire sind, oder im Repertoire aufgenommen werden sollten. Und ich glaube, das ist eine viel dankbarere Aufgabe für das Quartett von der

künstlerischen Seite jetzt her betrachtet, nicht nur von der sozialen Seite.

42.5

U: Herr Ferneyhough, ich bedanke mich für das ausführliche Gespräch. Ich hoffe, daß das Vergnügen, das ich selbst daran hatte sich auf die Zuhörer wird. Wir versuchen ja immer, den öffentlich-rechtlichen Rundfunk zu retten. Ich glaube, das war ein Beitrag dazu.

42.7

F: Ja, in den meisten Ländern ist diese Schlacht schon längst verloren.

U: Bei uns noch nicht ganz.

F: Ne, dann ist schon ein Positivum dabei.

U: Es wird zur Zeit diskutiert, ob man die Gebühren um 20 Prozent anhebt, um den Rundfunk der öffentlich-rechtlichen ganz werbefrei zu machen, aber was dahinter steht, ist natürlich auch wiederum den Öffentlich-Rechtlichen aus der Konkurrenz um diesen Werbemarkt herauszukippen und so weiter, gerade beim SFB schaut es ein bißchen düster aus, der soll wieder fusioniert werden mit dem ORB und dem NDR und so weiter...

43.4

F: Gestatten sie mir trotzdem die positivere Seite davon zu sehen, weil hier ohnehin keine öffentlichen Medien mehr vorhanden sind, die frei von massenhaften Reklame sind. Wir haben nicht einmal einen Rundfunksender von klassischer Musik in dieser Gegend.

U: Keinen Hörfunk..

F: Ne, nicht mehr - Los Angeles ist der nächste...

U: Ach so, der Charles Amirkhanian hat das doch mal gemacht in der Gegend.

F: Wir hatten einen Sender einmal hier, aber jetzt

inzwischen ist er eingegangen und verkauft worden.
Und soll jetzt light rock bringen.

U: Was ganz was neues... Na gut, da sind wir hier noch ein bißchen besser dran. Ich hoffe, daß sich das auch noch eine Weile hält.

F: Ich versuche, daß ich ab und zu daran erinnert werde, daß andere Modelle möglich sind.

U: Gut, Herr Ferneyhough, ich hoffe, daß wir uns mal irgendwann mal sehen.

F: Ja, das wäre schön.

U: Und vielleicht haben sie mir ihre Adresse mal geschickt, wenn die Sendung dann fertig ist, kann ich eine Kopie anfertigen und ihnen zusenden.

F: Das wäre sehr nett. Wir bleiben in e-mail-Kontakt wohl.

U: Ja, schicken sie mir ihre e-mail-Adresse. Und dann kriegen sie irgendwann in den nächsten zwei drei Wochen Post.

F: Ich hoffe, daß das einiger Maßen von Nutzen sein wird.

U: O.k.

F: Es ist so, daß ich nicht sehr viel Gelegenheit in letzter Zeit bekommen habe, deutsch zu sprechen, daher wird manches so ungereimt dann über die Bühne kommen.

U: Sie sind ein Sprachengenie nicht wahr.

F: Nein...

U: Wieviel Sprachen sprechen sie. Sie sprechen deutsch, französisch, holländisch,

F: Italienisch, schwedisch,...

U: Englisch...

F: Ne, also Genie nicht, das Problem ist hier, man braucht die Sprachen garnicht, und wenn ich in Europa bin, und die tagtäglich höre, dann ist es ganz gut, aber ich assoziiere diese Umgebung nicht

mit Fremdsprachen. Von daher, wenn ich jetzt am Telefon sitze und mit ihnen spreche, das kommt mir ein bißchen komisch, verfremdet oder gekünstelt vor, nicht wahr. Und es würde schon ein paar Stunden dauern, bis ich mich wieder einfinden würde. Aber trotzdem, ich brauche mich nicht zu entschuldigen. Sie werden schon das beste aus dem machen was möglich ist.

U: Ich werde mir Mühe geben. Ja, bis demnächst, hoffe ich.

F: Ja, ja. Dankeschön.

U: Wiederhören.

(Klack)

Gespräch mit David Alberman

U: Wie gesagt eine Sendung über das Arditti-Quartett. Herr Alberman, du - warst - Ich sagst trotzdem so, du warst lange Zeit Mitglied des Arditti-Quartettes. Von wann bis wann genau.

A: Von 86 - ich habe zum ersten Mal im Januar 86 in dem Quartett gespielt und mein allerletztes Konzert war in Darmstadt August 94.

U: Also 8 Jahre. In diesen Jahren - wenn man sich die Repertoire-Liste anschaut vom Arditti-Quartett - sind - würde ich jetzt mal schätzen in etwa 200 - 250 Stücke gespielt worden uraufgeführt worden. Stimmt das...

A: In großer Ordnung ja.

U: Wie schafft man des.

A: Ich glaube wir also die Kollegen und ich mit den Kollegen, wir haben Methoden entwickelt, d.h. es

gibt sehr oft gemeinsame Probleme mit viele viele verschiedene Partituren, und um diese Probleme zu lösen, kann man natürlich verschiedene Methoden entwickeln. Damit zum Beispiel was für die klassische Musiker die größten Probleme sind, von Notation und Entziffern der verschiedenen Spielanweisungen oder Zusammenspiel, diese Probleme, die tagtäglich auftauchen, die kann man ziemlich schnell lösen, wenn man genau weiß, wie man zur Sache gehen soll. Und deshalb haben wir nicht sehr viel Zeit mit den Notationen verloren und wir haben natürlich wir haben sehr oft immer eigentlich als einzelne mit der Partitur gearbeitet, damit wir wenn wir zusammen geprobt wußte schon jeder wer mit wem spielt, wir unisono spielt, wer nach dem - und komplizierten rhythmische Ablauf ging, dann wußten wir ungefähr die

Methoden

Reihenfolge, die Spielanweisungen hatten wir schon alle übersetzt oder irgendwie entziffert, damit aber nicht sehr viel Zeit verloren im Plenar sozusagen mit Fragen wie, sollen wir hier zusammen spielen oder was mache ich hier überhaupt. Das war oder ist der Beruf des Quartetts, neue Musik zu spielen, und solche Lösungen gehören zum Beruf.

3.4

U: Es ist ja die Frage, ob ein Quartett einen besonderen eigenen Klang hat, ob es homogen spielen will, nach dem Motto 16 Saiten eine Stimme - worauf meine Frage zielt, war gab es solche Diskussionen innerhalb des Arditti-Quartetts, ist es ein Ensemble von Solisten, oder ist es ein Ensemble mit einem gemeinschaftlichen Klang, oder hat man das einfach sich entwickeln lassen.

4.2

A: Das dritte würde ich sagen. Wir haben alles und ich würde sagen auch die Kollegen, auch die jetzigen Kollegen sind eher sachlich pragmatisch. D.h. man kann endlos über Klang Klangkultur Klangvorstellung diskutieren, aber eigentlich wenn die Aufgabe ist, genau das zu spielen, was der Komponist geschrieben hat, und wenn der Komponist eine Menge über Klang geschrieben, dann eigentlich ist der Spielraum nicht so sehr groß. Natürlich jeder einzelne Musiker hat seinen eigenen Klang, seine eigene Stimme. Deswegen jede einzelne Gruppe hat seine besondere Mischung von diese besondere einzelne Klänge. Ich hoffe, das soll die Frage beantworten ungefähr.

U: Brian Ferneyhough hat in einem Gespräch, das ich mit ihm geführt habe, gesagt, daß der Klang des

Sachlich
pragmatisch

Shada ←

Arditti-Quartetts die Schärfe, die Präzision, dieses nach oben ziehen beim Spielen von ganzen Noten oder langen Notenwerten, den Klang des Streichquartetts als Genre beeinflusst hätte. Du bist jetzt seit einigen Jahren nicht mehr Mitglied dieses Ensembles, hast es vielleicht ein bißchen aus der Distanz dir angeschaut und dir Gedanken dazu gemacht. Würdest diese Theorie von Brian Ferneyhough bestätigen.

Hahn 60

A: Ich würde sagen, was wir chicken and egg nennen, das ist kreisförmig. D.h. wenn ich meine Meinung für die Komponisten, die haben einen Klang gesucht, in ihrer Musik, die ähnlich wie der Klang des Arditti Quartetts war. Die haben natürlich ein zu Hause gefunden, beim Quartett. Irvine und das Quartett Stücke ermöglicht für Komponisten, die sonst nie zustande gekommen wären, weil eben diese Komponisten außer dem Arditti-Quartett eine klangliche Zuhause nicht gefunden hätte. D.h. ja, das Quartett und Irvine und der Klang des Quartetts hat wahrscheinlich Komponisten beeinflusst, aber auch das es gab Komponisten mit diesen Klänge und diese Farben schon im Kopf, die dann das Quartett gefunden haben, zum Glück.

7.1

Henschen!

U: Jetzt kommt die Frage, die irgendwann kommen mußte, warum hast du das Quartett den verlassen. War es die Größe des Arbeitspensums. War es einfach der Versuch etwas eigenes zu machen, und sich nicht nur als Mitglied einer Gruppe zu verstehen, warum..

A: Die Antwort ist ganz harmlos. Wir sind jetzt du und ich, in Bremen. Ich bin aber in London ansässig. Meine Frau und meine Kinder auch. Und

das Quartett ist eigentlich ist eigentlich überall und nirgendwo ansässig. Weil die sind so erfolgreich, und war auch 94 als ich ausstieg, so erfolgreich und hatte so viel zu tun, aber immer in verschiedene Städte und verschiedene Länder. Auf der einen Seite, das ist phantastisch, einfach zu reisen, und die Möglichkeit, ein Stück 100 mal in einem Jahr überall in der Welt zu spielen. Phantastisch. Und ich wollte auch ein ganz ordinäres menschliches Leben führen, und das gründen. Ich fühlte mich damals nicht dazu fähig. Und deshalb vielleicht war es sehr grob und vielleicht bin ich feige und ich hab die Zeit nicht einmischen können, aber es war halt so, ich wollte einfach eine Frau finden und das klingt ganz altmodisch, und deshalb ich wollte das hat mir der Neuen Musik und den Kollegen wenig zu tun und als Beweis ich bin hier immer noch bei der Neuen Musik, und ich bin sehr in Kontakt mit den ehemaligen Kollegen und ich bin immer bereit, das die Errungenschaften des Quartetts zu feiern.

U: Wie ist das denn, hätte Arditti weniger machen können. Ich meine, ist das eine Art Besessenheit von ihm, so viele Aufträge anzunehmen, und das durchzupauken, auf - wie sagt man - koste es was es wolle. Ich meine jetzt was die eigene Physis und Freizeit anbelangt.

A: Ich sehe es nicht so dramatisch, obwohl natürlich die Resultate für seine Familie natürlich war ziemlich schwierig, obwohl er seine Kinder er hatte seine Familie bevor der Zeit bevor das Quartett wahnsinnig unterwegs war. Aber ich fürchte, die Wahl ist schwierig. Wenn ein Mann wie eine klare Vision hat, und eine große Aufgabe, und will was schaffen, was früher einfach nicht gab, dann natürlich muß er dieser Aufgabe ziemlich treu

Ellen West

sein. Und Leute, die immer zu Hause bleiben
möchten, wie ich, können kein Quartett, keine
Quartette gründen, und neue Repertoire initiieren
und so weiter und so weiter und so fort, ich bin froh
für die Welt, daß Irvine ist wie er ist.

U: Danke -