



Vergangenwart oder Gegenwart, je nachdem ...
Neue Musik auf Alten Instrumenten

Radiosendung von Uli Aumüller
Sprecher Ulrich Ritter und der Autor

Musik: La Dubois – Savall/Kuiken/Sainte Colombe

Aumüller: Manchmal gibt es solche Schlüsselerlebnisse – und mein Schlüsselerlebnis war ... in diesem Falle nicht einmal ein Konzert, sondern eine CD – die Einspielung der concerts a deux violes esgales – Suiten für zwei gleiche Gamben von Sieur de Sainte Colombe – darunter eine Introduction, eine Overture – La Dubois genannt – in freiem Tempo, gefühltes, geatmetes, keineswegs gezähltes Metrum, es ist den beiden Interpreten überlassen, Jordi Savall und Wiland Kuijken, nach Belieben zusammenzuspielen oder völlig unabhängige Linien zu verfolgen. Wenn man in dieses Stück genauer hineinlauscht – gut, das ist meine eigene Erfahrung, die nicht jeder und sofort nachvollziehen mag – dann kommt es mir so vor, als würde ich in ein Zeitloch – ein Wurmloch geraten, eben wegen dieser freien Tempi und der freien Tonalität, die sich ineinander winden und verschlingen, wie eine Möbiusschleife und hinaus gleiten wie in einem Raumschiff aus der Gegenwart in einen anderen psychisch-physikalischen Zustand, jenseits der Zeit.

Jedenfalls bereitet es keinerlei Schwierigkeit bei dieser rund 300 Jahre alten Musik mit zeitgenössischen Begriffsassoziationen anzudocken, Zeitmaschine, Wurmloch, die – so wenig man über der Persönlichkeit des Sonderlings Sainte Colombe weiß – mit größter Wahrscheinlichkeit nicht in den Intentionen des Komponisten gelegen haben dürften. Aber nun ist es ja nicht so, dass besonders in diesem Falle der Komponist unmittelbar mit uns in Kommunikation tritt, sondern, wenn überhaupt er, dann kommuniziert er vermittelt über die Interpreten – die nach einer Brücke suchen zwischen der Vergangenheit und dem heutigen Zuhörer – und da sind wir an dem entscheidenden Punkt: Dass wir eben nicht die Musik von Sainte Colombe hören, sondern dass wir dem Kunstwerk dieser Brücke lauschen zwischen der Vergangenheit und unserer zeitgenössischen Gegenwart: Diese Musik versetzt uns also in eine Art von Vergangenwart. Oder Gegenheit – könnte man auch sagen. Die Interpretation nimmt hier einen Platz ein, der bei weitem mehr in die Gegenwart reicht, um Zeitgenossenschaft nicht herum kommt – als es in der klassischen Musik bislang üblich war.

Savall: *Wir waren alle junge Musiker, als wir uns getroffen haben in der Schola cantorum basiliensis, meine Frau mit dem Gesang, ich selber, Hobkins mit die Laute, andere Musiker und die Mitschüler von mir, und wir haben gesehen, man muss wie eine Brücke binden, finden zwischen diese Alte Musik und die Musik von heute, und diese Brücke war wieder diese Lebendigkeit dieser Kunst der Improvisation, der Kreativität. Viele dieser Alte Musik, besonders wenn man weiter geht von dem Barock, ist eine Musik, die entstanden ist, mit sehr einfachen Notationen, sehr wenige Informationen über alle diese Momente. Und wir mussten diese Informationen wieder finden, forschen, um wieder zu verstehen, wie die Musiker von diese Zeit gespielt, gesungen haben und wie kreativ die waren. Die haben diese Musiker von Renaissance und Mittelalter haben ihre ganze Leben seine eigene Musik nur gespielt, so kreativ, so voll Phantasie, so voll raffiniert, wir können uns nicht vorstellen wie damals, man spricht, ja in dieser Zeit war viel approximativ, es ist sehr wahrscheinlich sehr der Fall mit dem großen Ensemble, man war damals nicht so interessiert in der Perfektion des Zusammenspiel, weil man spielte einmal und das war wieder eine andere Musik, heute mit der Schallplatte muss man viel mehr sorgen, dass alles stimmt, ganz genau, ich habe in Gegenteil, die individuelle Musiker waren sehr wahrscheinlich viel virtuoser als wir uns vorstellen können. Ich denke an anderes wie heute in India die Musik die Musiker die spielen die sarangis, und alle die sarot, die sind phantastische Spieler, kreativ, improvisatorisch, und das ist sehr wahrscheinlich im Frühbarock in der Tat auch so, und das war unsere Idee, deswegen war Hesperion in 1974 gegründet haben, haben wir uns gedacht, wir müssen neben den archaischen Namen für den alten Spanien zeigen dass wir sind Musiker von heute, wir können nicht in dieser retten und verteidigen, wenn wir als Musiker von heute auch machen, und deswegen wir für das 20te Jahrhundert und ich denke das ist noch die Musik heute, weil wir spielen, weil wir singen, nicht weil wir eine Archäologie machen, eine musealistische, eine wissenschaftliche sondern weil wir komplett kreativ als Musiker von unsere Zeit. Natürlich wir machen das mit volle Respekt von alle Kenntnisse von diese Zeit, mit alle stilistische Elemente, dazu muss man die Ausdruck die feine Lebendigkeit und das Risiko nehmen auch etwas weiter zu gehen, die vielleicht damals nicht war, aber das gehört zu Musik wie zu die anderen Elemente von heute.*

Aumüller: Hesperion XX oder inzwischen XXI hat Jordi Savall sein Ensemble genannt – die 20 oder 21 steht dafür, dass es Musiker des 21ten Jahrhunderts sind, die an die Stelle der komponierenden Instrumentalvirtuosen des 16ten oder 17ten Jahrhunderts treten, die deren spärliches überliefertes Notenmaterial improvisierend ergänzen – und den Bedürfnissen des heutigen Musikbetriebes anpassen. Auch ein Sainte Colombe hätte anders musiziert, wenn er seine Musik für eine Schallplatte hätte einspielen müssen, oder wenn er vor einem Saal mit 1500 Zuhörern spielen hätte müssen – von den mindestens 1000 seine Musik schon über ihre Heimstereoanlage abgehört haben – Aufnahmen, bei denen die Mikrophone quasi in das Instrument hineingekrochen waren, das Wohnzimmer sich also in den Resonanzkörper der Gambe verwandelt – und man folglich einen Klangkörper vor dem inneren Ohr hat, der mit der Wirklichkeit eines Konzertsaales überhaupt nichts zu tun haben kann. Was aber auch bedeutet, dass sich diese Interpretationen der Alten Musik eben nur zu einem Teil auf die Vergangenheit beziehen, sondern zu einem mindestens genauso großen Teil auf die Frage, wie und ob diese Musik in der Gegenwart kommunizierbar ist. Und da sich die Bedingungen unserer Gegenwart laufend verändern – wird die Interpretation der Alten Musik darauf sehr sensibel reagieren. Je älter die Musik, um so größer ihr Anteil des Gegenwärtigen. Oder genauer gesagt, des aus der Gegenwart auf sie Projizierten. Die Vergangenheit dient also als Projektionsfläche gegenwärtiger Bedürfnisse: Ist uns mehr nach einer befreit sich zu entfaltenden Sexualität, wie in den 60er und 70er Jahren des letzten Jahrhunderts, dann wird sich auch die Alte Musik wilder und ungestümer, schräger gebärden, ist uns mehr nach Meditation und der Begegnung mit der Transzendenz – dann wird auch die Alte Musik auffällig repetitiver – tranceartiger – und zwar überhaupt kein Problem auf der Basis der selben Notenmaterialien.

Oder: Ist es nicht erstaunlich, dass seitdem die elektroakustische Musik einen sensiblen Umgang mit Geräuschaufnahmen ermöglichte, indem sie in deren Nuancen und Klangfarbenwelten hinein mikroskopierte – seit rund 50 Jahren - , auf einmal auch in der klassischen, und da vor allem eben in der Sphäre der Spezialensembles für Alte Musik, sich ein Faible für die Geräuschanteile der „historischen“ Instrumente herausgebildet hat.

Und dass mit diesem Wissen und sogar der Lust am Geräuschhaften eine Partitur von Telemann mit dem Titel „Die Relinge“ resp. „Die Frösche“ auf einmal gar nicht mehr so klingt, als wäre diese Musik 250 Jahre alt. Was wiederum einfach daran liegt, dass Telemanns Partitur sich gegen virtuose zeitgenössische Interpretationsauszierungen nicht sperrt, indem sie an keiner Stelle genau sagt, wann und wo und wie genau ausgeziert werden soll – es bleibt also viel Luft für die zeitgenössischen Musiker mit ihrem zeitgenössischen Publikum auf den Brücken zwischen Vergangenheit und Heute spazieren zu gehen. Was wir da also hören, ist weder die Musik von Telemann, noch handelt es sich um das Werk eines komponierenden Musikerkollektivs nach dem Vorbild der indischen sarangi- oder sarod-Interpreten – sondern was wir da hören ist eine freischwebende Brückenkonstruktion zwischen den beiden – die sich um all die Fragen, die ich hier aufgeworfen habe, einen Pfiffkäs kümmert – weil nämlich einfach diese Musik heute so zu spielen allen beteiligten Musikern (der Freiheiten wegen, die sie sich nehmen können) einen ungeheuren Spaß macht – und dieser Spaß sich natürlich auch dem reichlichen Publikum übermittelt – das einen frischen, lebendigen Telemann zu hören wesentlich mehr goutiert als einen langweiligen, lätschaten – was den hohen Altersdurchschnitt bei den Zuhörenden allerdings leider nicht absenkt. Die Akademie für Alte Musik Berlin spielt Telemann – oder umgekehrt:

Musik: Frösche von Telemann von Akademie für Alte Musik Berlin

Sebastian Stier: *Naja, gerade bei diesem Telemannstück ist es ja so, dass der Notentext unglaublich der Interpretation bedarf. Eigentlich bei vielen Stücken von Telemann. Das ist mir aufgefallen gerade bei den Aufnahmen von Akamus. Wenn man das so runterspielt, ist es meistens ziemlich langweilige Musik. Das war ein Aspekt, der mich unglaublich beschäftigt hat, und zwar in Bezug auf die Neue Musik, die ja oft übernotiert ist. Also da steht ein Haufen Zeug in den Noten drinne. Der Musiker muss an sich nicht nur Tonhöhe lesen, und Rhythmus natürlich, sondern er muss gleichzeitig klangfarbliche Anweisungen lesen, die teilweise absurd differenziert sind, und bei diesen Notentexten von Telemann, wo überhaupt nichts drinne steht, nicht mal Dynamik, und wenn dann nur sehr blockhaft, ist so ein*

lebendiges Klangbild am Ende möglich. Das hat mich persönlich am Ende dazu bewegt, meine Notation zu überdenken.

Aumüller: Sebastian Stier ist 1970 in Köthen geboren – hat seinen Johann Sebastian also schon mit der Muttermilch eingesogen. Dass er mit der Akademie für Alte Musik in Berührung kam, war eher nur ein Zufall – und Zufall eben auch, wie das Leben so spielt, dass er einen Kompositionsauftrag bekam aus Anlass eines runden Jubiläums, ein Stück Neue Musik für den Klangkörper der Alten Musik zu schreiben:

Stier: *Ich hatte eben so vorgeschlagen, dass ich mich mit der Suite ein bisschen auseinandersetze. Mit der Form, mit der Reihungsform ja letzten Endes. Verschiedene Charaktere, und herausgekommen ist dann ein einteiliges Stück, was vielleicht auf den ersten Blick verwirrt, aber es ist halt so, dass ich sozusagen die unterschiedlichen Charaktere, die ich da komponiert habe, versucht habe in ein einheitliches System zu bringen, also Zusammenhänge über Charaktergrenzen, sage ich mal so, hinweg zu schaffen.*

Und also, was mich eigentlich daran interessiert hat, ist dass ich für dieses Instrumentarium mal schreiben kann, letzten Endes, hat mich diese formale Vorgabe während des Schreibprozesses gar nicht mehr so interessiert, sondern ich habe mich einfach auf diesen Klang eingelassen, den diese alten Instrumente haben. Das fand ich dann viel spannender als da auf so ein älteres Formmodell einzugehen. Das ist dann sozusagen nur noch subkutan vorhanden.

Aumüller: *Was ist denn so spannend an dem Instrumentarium, mal ganz banal gefragt.*

Stier: *Es ist für meine Ohren ein frischer Klang, frischer Streicherklang – ich habe ja nur 5 Streicher verwendet und das Cembalo. Er ist viel zarter als oder kann viel zarter sein als moderne Instrumente, kann genauso ruppig sein und hat immer so etwas nasales, teilweise sogar gläsernes. Und das hab ich sehr gemocht. Also diese Klänge, die ich dann komponiert habe, finde ich, die lassen alle möglichen Klangassoziationen dann am Ende zu, also mal klingt es nach Akkordeon, mal klingt es tatsächlich nach Streichern auch, wer hätte das gedacht, das Spektrum ist unglaublich weit. Und zudem habe ich die Musiker kennen gelernt, und habe mich über diese unglaublich lebendige Musizierweise gefreut. Und also diese*

schnellen Tempi, die sie meistens wählen ihre Interpretationen, das hat mich schon irgendwie begeistert. Und weil ich auch sehr schnelle Musik jedenfalls zur Zeit sehr mag, da kam mir das sehr entgegen.

Musik: En suite – von Sebastian Stier gespielt von der Akademie für Alte Musik Berlin

Aumüller: Fast alle Spezialensembles für Alte Musik spielen ohne Dirigenten – der tendenziell improvisierende Umgang mit den spärlichen Notentexten alter Musik verlangt ein ganz anderes Aufeinanderhören der Musiker – auf jeden Fall dezentraler, als es ein Dirigent zulassen würde. Vielleicht ist auch dies der Schlüssel zum Geheimnis der Spielfreude. Frei nach dem Motto: wir wollen keinen anderen Dirigenten – wir wollen gar keinen! Was soziologisch nicht bedeutet, dass nicht meist die erste Geige die Rolle des Alpha-Tierchens übernimmt. Jedoch auch in diesem Falle – der Komposition von Sebastian Stier musste dirigiert werden – die Rhythmik zu kompliziert, die Einzelstimmen so, dass sie erst im Kontext der anderen wirklich klingen (was das zu Hause Proben anstrengender macht) – und der Klang, die Ästhetik des Ganzen ist längst nicht so auf einen allgemeinen epochalen Begriff zu bringen wie das Gesamt-Oeuvre der Alten Musik, das eine werkübergreifende einigermaßen verbindliche musikalische Syntax hervorgebracht hat, mit der es Spaß macht zu kokeln, die daran aber nicht verbrennt. Und heute: Jedes Werk kommt mit einer anderen Sprache daher – mal mehr oder weniger in sich stimmig, mal mehr oder weniger inspiriert von anderen Komponisten – ihre Neusprachigkeit ist geradezu der Ausweis für ihre Modernität. Um den Savall'schen Vergleich mit den indischen Sarod-Spielern noch mal zu bemühen: Würden die nicht in einer verbindlichen indischen Tradition aufwachsen – sondern im westlichen Europa, es würden ihnen von einem Tag auf den anderen vor allem das verloren gehen, worüber sie heute gar nicht nachdenken, weil es ihnen zu selbstverständlich ist: Ihre Sprache und das Vermögen sich innerhalb dieser Sprache differenziert und aufrichtig zu artikulieren.

Stier: *Da wollte ich mich drauf einlassen, deswegen habe ich eigentlich auch diese Musik für meine Begriffe relativ einfach strukturiert, es wurde dann letzten Ende doch dirigiert, weil sie einfach weil es einfach ungewohnt für die Musiker war, solche Strukturen zu spielen, solche Musik zu spielen und wie immer ist dann die Zeit wahrscheinlich knapp, dass sie nicht genügend Zeit haben, sich so daran zu gewöhnen, so das Stück kennen zu lernen, dass es tatsächlich auch ohne Dirigenten spielen können. Also ich wollte mich schon darauf einlassen, auf diese Soziologie, das hat dann letzten Endes nicht so geklappt, weil da schon auch Widerstände dann kommen, warum muss es so dissonant sein, warum müssen die Bratschen so hoch in die Lagen gehen, und so weiter. Wo ich ja nicht so bereit war, da größere Kompromisse einzugehen, ich denke eigentlich, wenn das ein Repertoirestück werden würde, dass man es ohne Dirigenten gut spielen kann.*

Aber ich wünsche mir generell, dass man länger mit den Musikern arbeiten kann und das hat natürlich mit dem Uraufführungsbetrieb auch zu tun. Also es gibt ja kaum noch Stücke, die ganz wenige Stücke, die zum Repertoire werden. Und das ist sehr schade. Ich habe das jetzt neulich wieder bei einem Stück von mir gemerkt, was uraufgeführt wurde, eigentlich eine ziemlich gute Interpretation auch hatte. Aber dann höre ich die Aufnahme und denke, ah, an dieser Stelle oder an jener, könnte man es noch sicherer, noch selbstverständlicher machen. Also jedes Streichquartett, was sich Beethovenquartette vornimmt, übt jahrelang daran, und das finde ich, das muss für Neue Musik irgendwie auch zum hmmm – jedenfalls für die Stücke, die gelungen sind, zum Standard werden. Und dass sich sozusagen eine Interpretationskultur ergibt, die wegkommt von diesen hechelnden Uraufführungen. Und das finde ich eigentlich, um jetzt wieder zur Alten Musik zu kommen, eine tolle Sache, die spielen diese Stücke wieder und wieder und es wird irgendwie nicht langweilig. Und das hängt natürlich damit zusammen, dass ihnen neue Dinge einfallen, die die Interpretation dann frisch machen.

Musik: Pauset – Webern...

Pauset (Ritter): *In der Tat denke ich, dass es sich hier um ein sehr weitläufiges Problemfeld handelt. Ich habe eine Transkription hergestellt über die Variationen von Anton Webern für Klavier mit Ensemble – ursprünglich für Klavier solo - und man hat die gleiche Problematik. Es reicht Webern zu hören, der selbst dirigiert – es gibt eine Aufnahme mit Webern als Dirigent von einer Transkription, die er gemacht hat der Deutschen Tänze von Schubert, die er für Orchester transkribiert hat, und man versteht sofort, dass die stilistischen Bezüge von Webern sehr weit gehen in Richtungen, die man heute bei den Interpreten mehr oder weniger verloren hat. Man ist sehr erstaunt, wenn man Webern beim Dirigieren zuhört, mit einem sehr flexiblen Tempo, fast an der Grenze des Chaos manchmal, aber einem sehr metrischen Chaos. Und diese Typologie der Interpretation zeigt zuerst einmal, dass die Werke von Webern keineswegs diese Embleme der Geometrie sind, die man nach ihm fabrizierte, nach dem Tod von Webern, und zweitens, dass die Tradition von Webern natürlich das Studium des franco-flämischen Kontrapunktes ist, über die er lange gearbeitet hat, aber auch der Wiener Stil. Und dass drittens die Kategorien der Interpretation, die auf Notation bezogen ist bei Webern, nicht so weit von Chopin entfernt ist, der selbst nicht weit weg war von so jemanden wie Francois Couperin. Und dass letztens diese Unterscheidung in eine barocke Epoche, vorklassisch und klassisch, romantisch – etwas sehr künstliches ist, das bestimmte Vergleiche verhindert, stilistische Vergleiche, bestimmte Dinge wahrzunehmen.*

Aumüller: In Frankreich ist die Alte Musik wesentlich populärer als in Deutschland. Wahrscheinlich verhindern die vielen Symphonieorchester, die wir haben, ihr gnadenloser Konservatismus, dass sich das deutsche Publikum auf Neuerungen einlässt, seien diese zeitgenössisch oder vorbarock. Infolgedessen gibt es in Frankreich auch schon eine lange Tradition, mit den Klangkörpern Alter Musik, etwas Zukunftsträchtiges – oder sagen wir zumindest dem Stand unserer Zeit Angemessenes zu komponieren. Sehr viele der Musiker Alter Musik sind so und so gleichzeitig Mitglieder der Spezialensembles Neuer Musik – die Gesellschaftsformen der Ensembles beider Musikgattungen Alt und Neu als Freie Gruppen sind einander ähnlicher im Vergleich zu den

einschlägigen Institutionen des klassischen und romantischen Repertoires. Brice Pauset zum Beispiel ist beides – Interpret am Cembalo, am Hammerflügel – und wie er schmunzelnd ergänzt, sogar am modernen Klavier, manchmal – und er ist Komponist Neuer Musik, der in unendlichen Kreisbewegungen für seine Kompositionen in der Alten Musik, wie wir sie heute kennen, dort ansetzt, wo diese sozusagen jüngst aufgehört hat. Für einen Augenblick, der lange genug war, um mich zu dem Titel dieser Sendung anzuregen, erinnerten mich Brice Pauset's sechs Préludes für Cembalo an die möbiusschleifenhafte Zeitgestaltung der Konzerte für zwei Gamben von Sainte Colombe – alias Jordi Savall und Wieland Kuijken – aber ich hätte es wissen müssen: Der Cembalist Brice Pauset inspirierte sich natürlich nicht an einem Gambenvirtuosen, sondern gleich an zwei wengleich zeitnahen Virtuosen seines eigenen Instrumentes, und das ist eben das Cembalo:

Pauset (Ritter): *Bei mir gab es schon immer diese Aktivität als Interpret, als Cembalist oder am Hammerflügel, sogar am modernen Klavier manchmal, die mir natürlich immer die Frage aufdrängt: Was ist ein Instrument? Das ist eigentlich eine sehr banale Frage, die sich aber so einfach heute nicht beantworten lässt, weil zum Beispiel die Partitur auch ein Instrument ist. Ein Werkzeug, eine Art Prothese, die dazu dient, Ideen zu kondensieren. Und die eine erste Materialisierung der Idee erlaubt, noch vor dem Instrument im organologischen Sinne. Aber sie ist bereits ein Instrument. Der Computer ist ein Instrument. Aber in einer ähnlichen Weise wie das Cembalo – wirft er in unserem Zusammenhang einige Probleme auf, Probleme der Musiksoziologie, weil er ein Instrument ist, das a priori in erste Linie nicht dafür entworfen ist die Standards der aktuellen Konzertsäle zu erfüllen. Der Computer verursacht noch eine andere Form von Problemen – aber Probleme. Also, wenn ich jetzt Webern, Chopin, Couperin, den Computer, das Cembalo zusammenmische, macht das wahrscheinlich den Eindruck, in alle Richtungen gehen zu wollen, aber tatsächlich ist es nur eine einzige Art der Frage. Was ist das genau für eine Beziehung zwischen einem Instrument im weitesten Sinne – organologisch oder der Schrift oder dem Musikdenken, das auch ein Instrument ist – und einer Epoche. Man spricht häufig von einem Instrument einer Epoche – und natürlich ist das Klavier vor*

dem industriellen Klavier von heute eine Instrument der Epoche, ein historisches Instrument, aber heute sind wir im gewissen Sinn in einem postindustriellen Zeitalter – man kann sagen, dass auch der Computer ein historisches Instrument ist. Und dass er andere Probleme thematisiert dieser Kategorie „historisches Instrument“, über die man nachdenken müsste.

Musik: Cembalo-Musik von Pauset

Pauset (Ritter): *Bei dem ersten Stück, das ich für das Cembalo geschrieben habe, interessierte mich, was dieses Instrument nicht erlaubt. D.h. ein Instrument wie das Cembalo kann man praktisch nicht subversiv verwenden – man kann die Saiten nicht anfassen, die sind viel zu empfindlich. Man kann es auch nicht als Schlagzeug verwenden, es gibt keine Möglichkeiten in dieser Richtung, aus vielerlei technischen Gründen und der Typologie des Cembalos. Allerdings, was interessant ist, wenn man ein Cembalo in der modernen gleichmäßigen Stimmung stimmt, dann funktioniert es nicht. D.h. das Cembalo verlangt nach einer gewissen Unregelmäßigkeit. Sowohl in der Stimmung als auch bei der Interpretation. Jemand, der ein Cembalo zu spielen versteht, also jemand, der es versteht, das Cembalo vergessen zu machen als Instrument, ist jemand, der alles verunregelmäßigen wird, um eine Regelmäßigkeit höherer Ordnung hervorzurufen. Das waren die ersten beiden Elemente – das dritte Element war eine gewisse Faszination, die ich hatte, für die Frage des Taktes - die Art und Weise der Notation, etwas zu einem konkreten Objekt werden zu lassen in der Partitur, einer Musik, die nicht getaktet ist, voila. Die extrem flexibel wäre, die sich aber an dieser Flexibilität abarbeitet entlang ganz genauer Vorgaben. In der Musikgeschichte gibt es zwei Beispiele, die mich sehr interessiert haben. Das erste ist Herr Ohnetakt schlechthin – und das ist für mich wirklich Louis Couperin, der da am weitesten gegangen ist, in dieser Gattung. Hier hat man es wirklich mit einer Partitur zu tun, die a priori nichts als eine aufgeschriebene Improvisation ist, aber ohne Rhythmen, nur die Tonhöhen, keine Verbindungszeichen, und man könnte glauben, das sei so aufgeschrieben, um es mit großer Freiheit zu spielen. Leider ist es so einfach nicht. Diese Freiheit ist tatsächlich kanalisiert, sie ist im Kleinen verarbeitet in jeder musikalischen*

Geste, die für sich eine Art von Emblem ist. Das ist also eine Art von freiem Aufschreiben, freier Notation, die aber durch ihre eigene Symbole Regeln einführt. Der andere Komponist, der mich interessierte, hat genau das Gegenteil gemacht. Er hat alles aufgeschrieben, sehr genau, und er wollte, dass man das untergräbt, indem man es in einer eher flexiblen Art spielt, um die Regelmäßigkeiten von dieser sehr präzisen Notation verschwinden zu lassen. Und das ist Johann Jakob Froberger, der das so ausgearbeitet hat. Was sehr aufregend ist, dass sich die beiden, Froberger und Couperin begegnet sind, sie haben sich in Paris getroffen, und dass Couperin Stücke geschrieben hat, im Stile Frobergers, wahrscheinlich ohne Partituren von ihm gesehen zu haben. Er hat sie mit seinen eigenen Mitteln aufgeschrieben, also diesen vorgeblich sehr freien Mitteln, ein Stück, das sehr sehr ähnlich wie Froberger klingt. Was mich daran interessierte, war dahin zu kommen, diese beiden Positionen zu dialektisieren, aufzuheben – und diese Frage der Freiheit in Schrift zu transformieren. In das Innere der Schrift. Am Ende hat das zu einer Dimension geführt, die mich sehr interessiert hat, sowohl für Instrumente, die man Alte Instrumente, historische Instrumente nennt, als auch mit dem Computer. Um zu sehen, zum Beispiel, ab welchem Moment das organologische Instrument und die Schrift zwei Elemente einer zirkularen Beziehung werden. Die Schrift richtet sich auf das Instrument, aber das Instrument wird mit seinen eigenen Kategorien die Schrift reinfizieren. Beim Computer kennt man das, weil der Computer ein so offenes Instrument ist, dass man ihm seine Instrumentalität hineinschreiben muss. Man muss ihm einen Rahmen geben, intellektuell, einen technischen Rahmen, damit die musikalischen Ideen in eine Richtung gehen, die sozusagen zumindest minimal kontrollierbar sind. Und in diesem Sinn ist es die gleiche Sache: Man kann ein Cembalo auf fast jede beliebige Art stimmen, ein relativ flexibles Instrument in Hinsicht der Stimmung. Man kann natürlich mikrotonale Leitern ausarbeiten, die sehr spezifisch sind, nicht-historisch sozusagen. Aber ich fand es interessanter, das Instrument in eine Stimmung zu versetzen, eine Art der Stimmung, die es schon gibt in der Geschichte, eine sehr typische Stimmung in der französischen Musik des 17ten Jahrhunderts, extrem unregelmäßig, wo zu Beispiel die Intervalle C Cis und G Gis nur fast ein Viertelton sind, so sehr ist der Halbton gezogen. Und dadurch habe ich eine

Stimmung, die a priori für eine tonale Musik gedacht war, in eine Landschaft verwandelt, die jenseits dieser Stimmung liegt. Um sie in eine Richtung zu ziehen, für die sie ursprünglich nicht vorgesehen war. Und ich glaube, diese Metapher – oder nicht Metapher, dieses Prinzip der Zirkularität zwischen dem organologischen Instrument, dem Musikinstrument und dann dem Instrument der Schrift, der Notation, der Schrift als Instrumentalisierung des Denkens, dieses Prinzip war tatsächlich immer gegenwärtig. Und wenn man für Orchester schreibt, wie ich es vor kurzem gemacht habe, dann ist das auch eine Form, die außerdem noch bedeutende soziale Kriterien einschließt natürlich – weil das Ritual des Orchesters eine sehr unveränderliche Sache ist, schon seit 150 Jahren ungefähr. Und das ist eine Sache, mit der man umgehen muss. Bis – ich weiß nicht – man die historische Signifikanz der musikalischen Objekte aufgearbeitet hat – das ist eine Frage, die gleichzeitig wichtig ist, aber auch gefährlich, weil ich könnte mir vorstellen, eine Form von Wertigkeit zu legitimieren, also extrem reaktionäres Gedankengut, mit genau den gleichen Prinzipien, die ich gerade erklärt habe. Es reicht, ein bisschen zu weit zu gehen, vielleicht. Das ist eine offene Frage für mich...

Musik – Cembalo – Musik von Pauset bis zum Schluss der Sendung