

„... um mir das Vergehen der Zeit zu versüßen“

Tristan Murail im Gespräch

mit Thomas Hummel

Einleitung

Wäre Tristan Murail ein Komponist von rein elektronischer Musik, sein Handwerk wäre ein ganz alltägliches. Der 1947 in Le Havre geborene, heute Achtundfünfzigjährige ist einer der großen Vertreter des französischen Spektralismus, ja sein Mitbegründer. Noch immer steht in seiner Musik das Innenleben des Klangs im Vordergrund. Das Innenleben, das durch den Computer analysiert, manipuliert und resynthetisiert wird. Verwandtschaften zwischen Klängen können berechnet werden, Interpolationen sind selbstverständliche Konsequenz. Die Gesetze der Akustik greifen, sie sind bekannt und werden genutzt. Es geht um Teiltöne, die gefunden, sortiert und verschoben werden. Große Mengen sind es, Tausende, die dank der Computertechnologie mit weniger Mühe denn je verwaltet werden.

Wäre in dieser Musik nicht stets auch das Musikinstrument, das sperrige. Es kann seine Töne nicht einfach zerlegen und wieder zusammensetzen. Es sind immer die ganzen Töne, die es spielt, und es besitzt nicht die tausenden Stellschrauben der elektronischen Musik. Und dennoch soll das Instrument, in diesem Sinne unvollkommen, die Gesetze der Akustik „spielen“, soll seine eigene akustische Natur in einer analytischen Partitur darstellen.

Der Widerspruch zwischen dem Instrument und seinem akustischen Gesetz ist eine wichtige ästhetische Triebfeder in der Musik Murails. Es handelt sich um diejenige Spannung, die zwischen dem Instrument und seinem eigenen Ideal entsteht. Viele der Werke sind reine Instrumentalstücke, in denen die Instrumente ihre eigene Akustik musizieren. Wo aber elektronische Mittel eingesetzt werden, neigen sie nicht dazu, sich selber zu musizieren, also als elektronische Künstlichkeit ihr Eigenleben zu führen. Die Elektronik bezieht sich stattdessen immer auf den Instrumentalklang, sie kann seine Theorie idealisiert musizieren. Obwohl Murail oft abstrakt akustische Modelle wie die Ringmodulation in seinen Werken thematisiert, so ist für ihn dennoch charakteristisch, daß er die Theorie von Anfang an instrumental denkt. In „Ethers“ beispielsweise geht es vor allem um die Entsprechung der Ringmodulation in der Welt der Instrumentalklänge. Gerade die gewollte Nähe von elektronischem und instrumentalem Klang fordert den Hörer dazu heraus, nach dem Unterschied zu forschen.

Der orchestrale Verband ist die Antwort auf die hohe Parametrisierung der akustischen Analysen einerseits und der akustischen Unteilbarkeit eines Instrumentalklangs andererseits. Töne ändern damit ihre Funktion.

Sie werden buchstäblich zu Teiltönen, die für sich genommen wenig Bedeutung haben. In „L'Esprit des dunes“ sind die einzelnen Instrumentaltöne nicht viel mehr als einzelne Sandkörner in der Wüste. Murail steht damit in einer geraden Tradition von Xenakis und Ligeti, Komponisten, mit denen er sich in früheren Zeiten gründlich auseinandergesetzt hat.

Der radikal physikalische Ansatz ist vielleicht der wesentlichste Unterschied zur Musik seines Lehrers Olivier Messiaen, mit dem ihn ansonsten das besondere Interesse und die Einfühlsamkeit in den instrumentalen Klang verbindet. Murail ist dabei weniger am Musikantischen als vielmehr an der möglichst hohen Präzision der Interpretation interessiert. Aufnahmen seiner Werke bearbeitet er mitunter akribisch mit denselben spektralen Methoden, die er bereits bei deren Komposition angewandt hat. Die Aufnahme des Werks wird so behandelt, als wäre sie mit dem Werk selber identisch.

So überraschend wie bezeichnend für die für ihn notwendige Widersprüchlichkeit zwischen Instrumentalklang und elektronischem Klang ist seine Abneigung gegen die menschliche Stimme. Sie ist gewissermaßen unrein durch ihre immense Fähigkeit zur Nachahmung, klangfarblichen Steuerung und Interpolation. Sie kommt damit den Möglichkeiten der Elektronik näher als jedes Musikinstrument. Umgekehrt heißt das jedoch, daß sie sich gerade durch ihre Flexibilität und Unstetigkeit auch so schwierig durch Computerkalkulation einfangen läßt.

Außermusikalische Bezüge findet man nur selten in der Musik Murails. Lediglich die Titel der Werke geben Hinweise auf Allegorisches. Sehr häufig findet man Allegorien auf die Erforschung der Natur und den Kampf des Menschen mit ihr. Das chemische Element Tellur firmiert beispielsweise als Titel eines Gitarre-Solowerkes. Sehr früh auch entstand ein Orchesterwerk, das mit dem Titel „Altitude 8000“ auf das Höhenbergsteigen Bezug nimmt. „Allégories“ für Ensemble und TX816 handelt dagegen von innermusikalischen Allegorien. Direkte politische Bezüge fehlen in seinen Werken gänzlich.

Eine Besonderheit ist seine Tätigkeit als Ondes-Martenot-Spieler. Als Schüler von Olivier Messiaen erlernte er dieses Instrument und spielte es über viele Jahre bis in die heutige Zeit. Vor einigen Jahren konnte man ihn auf diese Weise als Interpret im SWR-Sinfonieorchester mit der „Turangâla“-Sinfonie hören. In Konsequenz hat er auch selber Werke für Ondes Martenot komponiert und selbst interpretiert.

In den siebziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts gründete er zusammen mit Michael Levinas, Hugues

Dufourt und dem inzwischen verstorbenen Gérard Grisey das bis heute existierende Ensemble Itinéraire mit dem Ziel, der spektralen Musik eine öffentliche Plattform zu geben.

Seit den achtziger Jahren ist sein Werdegang eng mit dem Ircam-Institut in Paris verbunden. Das Ircam hat sich zum Ziel gesetzt, Technologie, Naturwissenschaft und experimentelle Musik in Kontakt zu bringen. Es entwickelte in der Vergangenheit viele wichtige Soft- und Hardware, die experimentelle ästhetische Wege ermöglichen und inzwischen zu Standards im Bereich der Neuen Musik geworden ist. Tatsächlich war und ist auch weiterhin das Verhältnis von Murail zu Forschern sowie Entwicklern von gegenseitiger Inspiration geprägt.

Murail lebt seit 1997 im Staat New York in den USA und unterrichtet Komposition an der Columbia University in New York.

Gespräch

Tristan, ich glaube, du bist ein musikalischer Entdecker. Ich würde mich gerne mit dir über deine Entdeckungen unterhalten.

Ich weiß nicht, was man eine Entdeckung nennen soll. Man kann viele Dinge eine Entdeckung nennen. Tatsächlich ist es wichtig festzustellen, daß jedes Stück, das man schreibt, etwas Neues ist – also eine Entdeckung. Neu ist es in bezug auf sich selber, aber natürlich auch in bezug auf die Vergangenheit. Das Neue kann sich auf verschiedene Weise manifestieren. Es kann sich in der Schreibweise manifestieren, in der Art zu empfinden, aber auch im Material und in der Technik.

Du komponierst seit mehr als dreißig Jahren. Kann man eine Entwicklung darin, was und wie du entdeckst, über diesen Zeitraum feststellen?

Das kann man sicherlich sagen, aber nicht in wenigen Worten. Das Einfachste, worüber man sprechen kann, sind solche Entwicklungen auf technischem beziehungsweise technologischem Gebiet; die Schreibweise, aber auch die Arbeit mit dem Computer. Das ist die Technologie, mit der ich ununterbrochen arbeite. Wenn ich mit dem Computer arbeite, so tue ich das, um Antworten auf bestimmte Fragen zu bekommen. Es ist eine mittelbare Ebene, die hier von Bedeutung ist. Es geht also nicht um den Computer oder die Technologie des Computers selber, die die Forschung und die Entdeckung, wie du es nennst, bestimmt. Ich möchte etwas erfinden, ich möchte eine Methode benutzen, einen bestimmten Ansatz. Aber es ist richtig, daß ich in dem Moment, in dem ich einen Wunsch habe und etwas benötige, den Computer einschalte, um möglicherweise eine Antwort zu bekommen. Häufig gibt mir die Antwort des Computers eine neue Idee, eröffnet mir neue Perspektiven und kommt dadurch in den Bereich der Imagination und der Träume zurück. Das ist eine Art von „Feedback“. Auf der einen Seite steht etwas, was man in einem sehr allgemeinen Sinn das rein Poetische nennen kann, im Sinne von

künstlerischer Produktion, von traditionellem musikalischem Handwerk. Auf der anderen Seite steht das rein Technologische, die Computeranalyse und -synthese sowie die Hilfe bei der Umsetzung der Ergebnisse wie das bekannte „OpenMusic“¹.

Nun komponierst du aber seit den siebziger Jahren. In dieser Zeit konntest du keinen Computer benutzen. Das war eine ganz andere Situation.

Richtig, das war eine ganz andere Situation. Das heißt, die Wünsche waren wahrscheinlich die gleichen. Es ging darum, in das Innere der Klänge zu dringen, um zu verstehen, wie sie funktionieren. Das geschah aber auf rein empirische Weise, und als Folge fing ich an, die traditionelle analoge Elektronik zu verwenden.

Handelte es sich also um unerfüllte Wünsche?

Teilweise ja. Auf der anderen Seite aber erzeugen unerfüllte Wünsche auch eine Spannung, eine Dialektik, die als Komposition interessant sein kann. Ein typisches Beispiel dieser Zeit ist „Ethers“, ein Werk, in dem es eine Soloflöte gibt. Ich benutze darin eine Reihe von speziellen Spieltechniken. Damals arbeitete ich mit der Flötistin, um zu verstehen, was es mit diesen Spieltechniken auf sich hat. Ich entdeckte dabei, daß ein bestimmter Typ von Mehrklängen sich wie Differenztöne oder besser wie ein Ringmodulator verhält. Man konnte also die resultierenden Tonhöhen berechnen, und das konnte von Hand geschehen.

Also hier bestand bereits ein Interesse an akustischen Phänomenen?

Sicherlich. Wir gründeten in der Folge mit „l’Itinéraire“² eine Gruppe für live-elektronische Musik, und hier konnten wir die Experimente fortsetzen. Schließlich begann ich, am Ircam-Institut in Paris zu arbeiten. Es war ganz natürlich von der Ausrichtung, die Arbeit nach den vorangegangenen Schritten mit dem Computer fortzusetzen. Tatsächlich gab es nun Entdeckungen, die mehr in die Tiefe gingen. Für das letzte Stück „Pour adoucir le cours de temps“ nutze ich beispielsweise sehr intensiv die Technik des Vokoders. Ich benutze hier den Begriff Vokoder nicht im direkten, sondern im metaphorischen Sinn. Das heißt ich verstimme das Innere eines Akkords in Richtung auf etwas anderes. Das andere kann ein anderer Klang sein. Das wäre im Sinne des Begriffs des klassischen Vokoders. Oder aber es ist ganz einfach eine Abfolge von Harmonien.

Nun gibt es in „Pour adoucir le cours de temps“ auch elektronische Sampleeinspielungen. Wenn ich richtig verstehe, redest du aber nicht vom Vokodereffekt in den elektronischen Sampleeinspielungen, sondern vom Ideal des Vokoders, vom instrumentalen Vokoder.

Es handelt sich hier nicht um Samples, sondern es handelt sich um Analysen (Anmerkung: Hier wird „Samples“ im Sinn von real aufgenommenen Klängen verwendet). Genauer gesagt, habe ich tatsächlich Samples verwendet, aber die Samples werden analysiert. Und

der Vokoder wird auf die Analyse angewendet, also auf die abstrakten Zahlen, nicht auf den Klang. Es handelt sich also nicht um Klangprozessierung. Ich manipulierte die Analyse.

Das Resultat des Vokoders ist eine Partitur.

Das Resultat der Manipulation kann eine Instrumentalpartitur sein, es kann aber auch die Grundlage einer (elektronischen) Resynthese sein. Ich benutze in diesem Stück auch eine Technik der Teiltonverfolgung. Es gibt beispielsweise den Klang des Tamtams, der als eine sehr große Anzahl von Teiltönen aufgefaßt wird. Zwei- oder dreitausend Stück davon ergeben zusammen wieder den Originalklang. Jeder dieser Teiltöne ist einfach eine Zahl, eine kleine Hüllkurve. Ich kann diese Zahl aber mit einem Programm modifizieren. Ich verschiebe die Teiltöne auf einen Akkord, wie ich es wünsche. Dieser Akkord ist tatsächlich ein Akkord des Orchesters. Nach dieser Verschiebung werden Teiltöne wieder zum Klang zusammengesetzt. Ich verwende diese Methode schon seit langem, doch konnte ich sie mit einem neuen Programm verfeinern.

Nach und nach hast du also die Hilfsmittel bekommen, die du für deine Arbeit brauchtest.

Es hat sich in Etappen vollzogen. Es gab Sprünge. 1992, als ich wieder am Ircam arbeitete, wurden beispielsweise genau diese Programme fertiggestellt, die das Verfolgen von Partialtönen und deren Resynthese mittels Oszillatorbänken erlaubten. Ich benutzte diese Technik zum ersten Mal für ein Stück mit dem Titel „L'Esprit des dunes“. Vorher konnte ich Klänge nur in Ausschnitten analysieren, was recht umständlich in der Anwendung war. Jetzt konnte ich „bewegte“ Klänge analysieren. Es handelte sich um Programme, die ich vom Ircam erhalten hatte. Infolgedessen arbeitete ich mit den Forschern, um die Programme so zu verfeinern, daß sie die konkreten Ergebnisse brachten, die ich benötigte.

Gibt es einen Fortschritt in der Komposition aufgrund des technologischen Fortschritts?

Was Fortschritt in der Komposition sein soll, wäre zu diskutieren. Auf jeden Fall gibt es für mich einen Fortschritt in der Leichtigkeit, mit der ich die Problemstellung wechseln kann, mit der ich arbeiten möchte. Mit der Informatik kann ich sehr viele grundsätzliche Fragen behandeln. Das eröffnet mir die Möglichkeit, mich auf die wirklich wichtigen Fragen zu konzentrieren. Eine weitere Frage betrifft die allerneuesten Entwicklungen von „OpenMusic“. Es geht um das Kompositionshandwerk. Es gibt jetzt verbesserte Möglichkeiten, zu simulieren und Abläufe zu organisieren. Für mich bedeutet das, daß ich besser mit rein formellen Aspekten arbeiten kann, genauer gesagt mit der Erinnerung, mit der Manipulation von „Erinnerungsobjekten“. Es handelt sich um die vergehende Zeit, die ja die Essenz der Musik ist.

Können Kompositionen Aufgabenstellungen aufgrund eines neuen Programms sein? Kann ein Werk Ergebnis eines neuen

Programms sein?

Vielleicht ein wichtiger Aspekt eines Werks.

Ein Werk als eine Reaktion?

Ja vielleicht, aber das reicht alleine nicht aus. Ein Ausgangspunkt kann es wohl sein.

Gibt es andere Werke, in denen du erstmals eine neue Technologie eingesetzt hast?

Vor „L'Esprit des dunes“ gibt es einige Beispiele, die rein instrumentale Werke betreffen. Das betrifft neue Strategien, eine harmonische Struktur zu erzeugen. Als Beispiel nenne ich „Gondwana“ für Orchester von 1980. Hier habe ich mich entschieden, eine harmonische Struktur zu verwenden, die durch Frequenzmodulation erzeugt wurde. Es handelt sich also um eine systematische Erforschung dieser Harmonien, die in einem Werk resultieren. Einige Jahre später entstand das Orchesterwerk „Sillages“. Dort habe ich eine Methode generalisiert, die ich die harmonische Verzerrung nenne. Dabei werden die Spektren gedehnt oder gestaucht. Ich habe ein kleines Programm entwickelt, das dazu genutzt wird, alle Harmonien dieses Stücks auf die gleiche Weise zu behandeln. Natürlich ist hier nur der Aspekt der Harmonie im Spiel. In anderen Fällen kann das sowohl der Aspekt der Harmonie wie der Metaphorik sein. In „L'Esprit des dunes“ gibt es eine technische und eine metaphorische Ebene aufgrund der Klänge, die ich analysieren konnte. In meinem neuesten Stück „Pour adoucir le cours de temps“ ist der Ausgangspunkt der Versuch, mit stärker geräuschhaften Materialien zu arbeiten.

Wie das Einatmen.

Richtig, wie das Einatmen. Es gibt aber auch das Geräusch des Tamtams, das in dem gesamten Werk präsent ist. Weiter erscheinen viele sehr hohe Klänge, die granularisiert werden. Das Geräusch ist also ein Ausgangspunkt und wird ein Teil der Struktur des Werks. Es nimmt eine dialektische Position zu anderen, rein harmonischen Strukturen ein. Ich habe versucht, sie in Beziehung zu setzen, sei es die Komplementarität oder die Position zwischen zwei Welten. Ein klares harmonisches Universum und ein Universum des Geräuschs.

Wechseln wir das Thema. Ich habe bemerkt, daß deine Einführungen in den Konzertprogrammen der letzten Werke relativ kurz sind.

(Lacht): Na gut, ich habe es vorgezogen, mich auf die Endmischung der Klänge zu konzentrieren. Aber es ist richtig, daß ich lange Einführungen für unnützlich halte. Wenn man Musik erklären könnte, würde man keine schreiben.

Davor hast du ein Klavierstück mit dem Titel „Les travaux et les jours“ geschrieben. Bedeutet das, daß deine kompositorische Arbeit zur täglichen Arbeit, zum Handwerk geworden ist?

Sicherlich nicht. Nein, das ist vielmehr ein Bezug auf das Vergehen der Zeit, auf das Vorübergehen der Jahreszeiten. „Les travaux et les jours“ ist der Titel einer zweiten

Sammlung von poetischen Texten der griechisch-römischen Literatur, nach den bekannten Büchern Ilias und Odyssee von Homer. Diese zweite Sammlung stammt von Hesiod. Man nennt das im Französischen einen Almanach, eine Art Anleitung für Bauern, was in den verschiedenen Jahreszeiten zu tun ist. Außerdem enthält er jedoch auch poetische und philosophische Anmerkungen. Tatsächlich habe ich dieses Stück in meinem Haus in den USA geschrieben. Zu dieser Zeit habe ich ein Klavier aus praktischen Gründen in ein Zimmer mit Blick auf einen See gestellt. Ich begann im August mit der Komposition, ich setzte die Arbeit im Herbst und im Winter fort. Und dabei habe ich immer draußen die Tage gesehen, wie sie sich veränderten.

Dann stand die Entscheidung für den Titel am Ende der Komposition?

Richtig.

Es gibt also keine Bezüge zu Hesiod in dem Werk selber.

Keine direkten Bezüge, außer daß ich den Text sehr mag. Darin liegt der Aspekt der täglichen, na ja zumindest regelmäßigen Arbeit über einen größeren Zeitraum hinweg – begleitet von einer Entwicklung der Umgebung, der Natur. Das ist eine Gemeinsamkeit mit dem Text. Es löst eine Auseinandersetzung in mir aus, diese kontinuierlichen, ziemlich langsamen und dennoch unausweichlichen Veränderungen zu beobachten.

Ist das ein Charakteristikum auch für andere Stücke?

Ein Charakteristikum nicht, es ist ganz einfach ein langes Stück von fünfunddreißig Minuten. Es gibt viele Momente der Erinnerung, über häufig große Zeitintervalle wiederkehrende Ereignisse.

Aber gibt es nicht einen Bezug zu dem Zitat von Luis Borges, „Ich schreibe für mich und für einige Freunde und um mir die Zeit zu versüßen“ (Kommentar zu „Pour adoucir le cours de temps“)? Das ist doch ebenfalls eine Art Zustandsbeschreibung des Komponierens.

Ja absolut. Sagen wir, es ist eine Antwort auf die häufig in der Öffentlichkeit gestellte Frage „Für wen komponieren Sie, wer ist Ihr Publikum?“ Also ich glaube, Borges wurde auch diese Frage gestellt, und er hat eben dieses geantwortet. Ich schreibe erstmal für mich, weil ich der erste Bezug für meine Arbeit bin. Ich schreibe nicht, um ein bestimmtes Publikum zu bezaubern. Ich versuche das, was ich gemacht habe, selber zu beurteilen. Ich bin mein erstes Publikum. Ich habe weiter einige Freunde, deren Urteil mir wichtig ist. Und der Rest: „... um mir das Vergehen der Zeit zu versüßen“ – das ist alles. Ich glaube, das ist der stärkste Grund.

Hat das einen gewissen politischen Aspekt, dieses „um mir das Vergehen der Zeit zu versüßen“?

Nein, das ist vielmehr existentiell. Also so wie ich die Situation von Borges verstehe. Das heißt, es ist nicht der Versuch, ein Publikum zu berühren, die Suche nach Ruhm und Erfolg. Es ist die Suche dem Selbst, es ist das Erzielen eines Produkts, daß dich selber befriedigen wür-

de. Und wenn es einige Freunde ebenfalls zufriedenstellt, umso besser – man kann das hoffen. Und wenn es mehr als nur die Freunde berührt, ist das von mir aus noch besser, aber das suche ich nicht. Also ich möchte nicht eine Musik nach der aktuellen Mode schreiben. Ich möchte nicht ein Publikum dazu bringen, zu applaudieren, weil man einen großen, perfekten Kanon am Ende geschrieben hat. Das ist bei vielen Stücken der Fall, die man in den Konzerten klassischer Musik hört, und die dazu gemacht sind, das Publikum zu bezaubern. Zum Beispiel alle diese Concertos, die den Wert des Solisten herausstellen.

Ich habe den Eindruck, daß du mit diesen Titeln jetzt eine höhere Warte einnimmst und deine Arbeit von dort oben aus betrachtest.

Vollkommen richtig.

Wenn man ein progressiver Komponist ist, dann nennt man sein Werk zum Beispiel „grains“, wenn man sich für die granulare Synthese interessiert. Gibt es bei dir auch diese Stücke?

Auf jeden Fall. Aber ich bevorzuge es, wenn ein Titel eine Doppeldeutigkeit enthält. Also gleichzeitig technisch wie metaphorisch angelegt ist. Es gibt zum Beispiel ein älteres Stück, „Mémoire/Erosion“. Der Titel hat eine Menge Deutungsmöglichkeiten. Also vielleicht etwas Psychologisches. Gleichzeitig aber ist er ein Bezug auf die Methode des Werks, die Nachahmung von Feedback. Es handelt sich um Wiedereinspeisungsschleifen, also die Memorisierung und die Erosion des Materials. Dasselbe gilt für das Klavierstück „Territoires de l’oubli“. Es gibt dort eine Abfolge von, sagen wir, Klanglandschaften. Da aber das Pedal während des ganzen Werks gedrückt bleibt, erhält man eine Memorisierung und gleichzeitig ein fortschreitendes Vergessen der Strukturen.

Hat sich in den beiden neuesten Stücken etwas Wesentliches geändert, weswegen du mit diesen Titeln einen erhöhten Blickpunkt auf deine Werke einnimmst? Ist die Technologie vielleicht weniger wichtig geworden?

Nein, ich glaube, sie ist nicht weniger wichtig geworden. Für mein letztes Werk habe ich neue Algorithmen entwickelt, manchmal mit Laurent Pottier vom Gmem (Centre National de Création Musicale), manchmal auch selber, wenn ich zuhause gearbeitet habe. Ich glaube, das stört nicht, wenn man einen erhöhten Blickpunkt auf die Form beziehungsweise auf das, was man tut, einnimmt, wie du sagst. Es ist kein Widerspruch, im Gegenteil, das eine erleuchtet das andere.

Hast du Wünsche, was neue Programme in der Zukunft angeht?

Ja, sicher. Eines kennst du selber gut. Es handelt sich um Programme als Hilfe zur Orchestration. Also die Programme, die ihr in Freiburg³ entwickelt habt, sind eine erste Stufe. Man sollte diese Entwicklung weitertreiben können, denn ich glaube, daß man dort sehr weit kommen kann.

Glaubst du, daß es bei dir eine fortschreitende Automatisierung in der Komposition aufgrund der Verwendung all dieser Programme gibt?

Ich glaube, man kann in jedem Fall bestimmte Aufgaben automatisieren. Aber im allgemeinen stellen sich dadurch neue Herausforderungen. Also wird es dadurch keinen Gewinn in der Produktivität geben, wie in der Industrie. Für mich bedeutet das, daß ich auf eine neue Stufe komme und nicht, daß ich einen industriellen Prozeß nachbilde. Es ist richtig, daß mit den Programmen, die mir jetzt zur Verfügung stehen, bestimmte Operationen sehr leicht geworden sind, wie zum Beispiel die Verzerrung und die Anamorphose im Allgemeinen. Ich meine das Verziehen der Zeit und das spektrale Verziehen, oder die Manipulation von komplexen Objekten. Unter einem komplexen Objekt verstehe ich zum Beispiel ein Melodiefragment, eine Textur oder eine harmonische Abfolge. Man kann das Objekt so betrachten, wie es ist, und kann es dann als Block bearbeiten. Früher applizierte man eine Transposition, jetzt kann man viel subtilere Verfahren anwenden. In jedem Fall gibt es hier, wenn nicht eine Zunahme der Automatisierung, so doch eine Zunahme an Produktivität. Es geht natürlich nach wie vor darum, daß das Ganze einen Sinn ergibt.

Und verlierst du nach und nach den Einfluß, je subtiler und komplexer die Operationen werden?

Nein.

Aber es wird intellektuell aufwendiger als früher?

Auch nicht. Ich muß vielleicht etwas präziser sein. Stellen wir uns eine Technik vor, die Ligeti die Mikropolyphonie nennt. Du hast eine Textur mit einer enormen Anzahl von Ereignissen. Wenn du das mit der Hand machen willst, mußst du jede Stimme schreiben, um zu verstehen, was passiert. Wenn du das mit einem meinetwegen automatisierten Verfahren machst, arbeitest du direkt an dem globalen Objekt. Du bekommst daher ein ganz einfaches Feedback, weil du dir mit dem Computer eine Simulation anhören kannst. Also kannst du dein Ohr als Analyseinstrument benutzen, und du mußt nicht jedes kleine Detail anschauen. Du kannst jedes Objekt direkt global verstehen lernen. Also ist es für dich tatsächlich einfacher. Die Komplexität selber kann höher sein. Immer mehr kann ich etwas benutzen, was man die Intuition oder das Ohr nennen kann. Das Ohr ist eine analytische Hilfsmittel, das sehr gut entwickelt ist. Ich kann eine musikalische Sequenz anhören und feststellen, ob es ein Problem damit gibt oder ob sie das ist, was ich suche. Ich kann nicht sagen, warum sie das ist, aber sie ist es. Ich habe ein Ohr, um festzustellen, was funktioniert und was nicht. Schlußendlich ist das vielleicht eine andere Herangehensweise, aber sie ist nicht komplexer.

Aber hast du jemals Strukturen mit der Hand ausgerechnet, als du nicht die Möglichkeit hattest, sie über ein automatisiertes Programm zu kalkulieren? Oder hast du es einfach gelassen, weil es zu komplex gewesen wäre?

Selbstverständlich habe ich auch manches mit der Hand ausgerechnet. Aber es gab Grenzen durch die Menge an Information, die verarbeitet werden konnten. Das hat einen Einfluß auf die Ästhetik des Werks. Wenn du sehr viel Zeit für die Kalkulation von recht wenig Material aufwendest, wirst du das verwendete Material ausdehnen, sonst ist das Projekt nicht realisierbar. Also gibt es eine Tendenz zu Stücken, in denen die harmonische Entwicklung langsam ist. Es wäre sonst zu viel Arbeit.

Es handelt sich also um unvollkommene Forschung.

Das ist immer so. Jedes Mal, wenn man ein Projekt beginnt, erreicht man irgendwann Grenzen. Auch jetzt, mit den perfektionierten Programmen, habe ich eine Grenze. Es gibt in meinem neuesten Werk genauso Pläne, die ich nicht realisieren konnte. Aber vielleicht schaffe ich es beim nächsten Mal. Es ist häufig gut, wenn man eine Grenze hat. Man kann damit spielen. In anderem Zusammenhang wird das auch Einschränkung genannt.

Gibt es auch intellektuelle Grenzen?

Ja sicherlich.

Grenzen, zu verstehen, was man gemacht hat? Wenn du das Resultat deiner Kalkulation hörst, verstehst du, warum?

Nicht immer. Die Schwierigkeit in der Musik ist, daß ich weiß, ob etwas funktioniert oder nicht, aber ich kann oft nicht erklären, warum.

Ist das für dich akzeptabel, wenn du das Ergebnis der Kalkulation nicht verstehst?

Für mich ja. Das Problem tritt aber auf, wenn ich einem Student etwas erklären soll, und ich habe es selber nicht verstanden. Manchmal entwickeln Studenten Abfolgen von Harmonien und führen sie mir vor. Ich höre sie mir an und stelle fest, daß die Abfolge wirklich interessant ist, aber mit dem dritten Akkord stimmt etwas nicht. Der Student fragt nach, warum damit etwas nicht stimmt. Aber ich muß ihm die Antwort schuldig bleiben. Manchmal findet sich eine gute Erklärung, manchmal ist es schwierig. Der Grund ist, daß trotz allem die Beziehungen sehr komplex sind. Stellen wir uns eine Sequenz von zehn Akkorden vor, und jeder Akkord hat acht Töne. Dann ergibt sich daraus eine extrem komplizierte Kombinatorik. Wenn ich diese Kombinatorik für jede Beziehung einzeln untersuche, ist das eine monströse Arbeit. Wenn ich mit dem Ohr urteile, wie ich zuvor erklärt habe, macht es diese Arbeit. Der Begriff „Ohr“ ist auch ein Metaphorismus. Ich meine damit die Wahrnehmung.

Und was machst du, wenn der dritte Akkord nicht funktioniert?

Na, ich suche einen anderen.

Suchst du einen anderen Algorithmus, oder wirfst du zum Beispiel einfach das „g“ weg?

Das ist nicht unbedingt ein Algorithmus.

Wenn ich dich richtig verstanden habe, handelt es sich aber doch stets um das Resultat einer Kalkulation, die du in „OpenMusic“ gemacht hast.

In manchen Fällen handelt es sich tatsächlich um ei-

nen Algorithmus, aber sehr oft mache ich es auch auf empirische Art und Weise.

Gibt es vielleicht kleine Reglerknöpfe zum Einstellen des Resultats?

Nein, weil es keine einfachen Gesetze dazu gibt. Ich benutze sehr häufig Algorithmen, um isolierte harmonische Konfigurationen zu erzeugen. Aber das anschließende Problem des Ablaufs ist sehr kompliziert. Es ist sehr schwierig, das mit einem Algorithmus zu steuern, weil es dafür keine klaren Regeln gibt. Man kann die bekannten Interpolations- und Extrapolationsprozesse verwenden, aber das ist natürlich sehr simpel. Es reicht nicht aus und es bleiben eine Menge Probleme. Es bleibt am Ende die Frage der Interpretation, und die ist sehr empirisch. Aber wenn ich sage „empirisch“, dann steckt trotzdem eine Erfahrung von dreißig Jahren dahinter.

Ich habe eine ganz andere Frage. Es gibt relativ wenig Vokalwerke in deinem Werkverzeichnis. Ich kenne eigentlich nur zwei. Und ich kenne überhaupt keine Oper von dir.

Ja, aber warum müssen es Vokalwerke und Opern sein. Es gibt ja auch keine Streichquartette, keine Werke für Cembalo und auch keine für Akkordeon und Saxophon in meinem Werk.

Gut, aber Vokalwerke und Opern sind schon etwas grundsätzlich anders. Sie enthalten das Semantische der Sprache.

Das heißt, du willst wissen, was ich in so einem Fall mache. Ich bin aber sehr skeptisch, was das Verhältnis der Wahrnehmung von Semantik und Musik angeht.

Warum genau skeptisch?

Skeptisch, was die Möglichkeit einer wirklichen Beziehung angeht. Ich glaube, es gibt eine Beziehung im Falle der Programmkommentare und der Formulierung von Vorstellungen. Aber auf musikalischem Niveau gibt es keine wirkliche Beziehung. Für mich ist es kein Problem der Semantik, sondern die Verwendung eines Materials und praktischer Probleme. Ich mißtraue der Stimme außerordentlich, weil sie so ungenau ist, was die Tonhöhe angeht.

Also es ist nicht das Problem, daß du durch die Stimme Inhalte vermittelst.

Nein, ich glaube nicht. Außerdem versteht man meistens nicht, was die Sänger singen.

Also dann liegt das Problem einfach darin, daß die Stimme kein gutes Instrument ist.

Es ist in jedem Fall ein schwieriges Instrument. Ich habe es aus einem bestimmten Grund in Form eines Chors benutzt, weil die Chorstimmen häufig ohne vibrato singen und präziser sind. Der Chor ist auch emotional anders beladen. Die Solostimme ist mit monströsen Bezügen der Vergangenheit beladen. Sie ist sehr emotional. Das ist eine semantische Verschmutzung.

Sie ist nicht ohne weiteres kontrollierbar. Es gibt im Übrigen viele Komponisten in der Vergangenheit, die nicht so viel für Stimme geschrieben haben. Es gibt auch viele Komponisten, die keine Oper geschrieben haben.

Ich möchte nicht sagen, daß es ein Nachteil ist. Im Falle der Oper ist es auch nicht nur die Frage der Stimme, sondern auch der visuelle Aspekt.

Vielleicht würde ich es machen.

Es gibt also keinen prinzipiellen Grund dagegen.

Der prinzipielle Grund ist der, daß ich keinen guten Grund gefunden habe. Man hat mich wohl mehrere Male gefragt, ob ich eine Oper schreiben würde. Aber ich habe keinen Grund, und außerdem es ist ein beträchtlicher Aufwand.

Außerdem gäbe es die Möglichkeit, Video zu benutzen. Hast du keinen Kooperationspartner?

Doch, ich habe sogar jemanden. Vielleicht machen wir etwas zusammen.

Aber es gibt noch kein Werk mit Video von dir?

Es gibt Werke mit Video. Aber dort ist das Video nachträglich entstanden, es ist also ein Video über mein Stück. Der Autor heißt Hervé Bailly-Bazin. Wir haben eine DVD hergestellt, die kommerzialisiert wurde. Wenn ich eine Oper schreiben würde, so wäre ich mir sicher, daß es etwas aus diesem Bereich wäre, also die Beteiligung von Video.

Hat das etwas mit deinem Aufenthalt in den USA zu tun?

Das hat damit nichts zu tun. Es handelt sich um eine Art Übertragung dessen, was ich in der Musik mache. Ich benutze Klänge, die man jetzt virtuell nennt. Es sind elektronische Klänge, die eventuell einem akustischen Klang ähneln. Die Elektronik ist eine Art Extension des akustischen Felds. Man kann sich so etwas auch szenisch vorstellen. Man kann eher Virtuelles denn Reales benutzen. Selbst virtuelle Personen sind denkbar. Für mich ist das eigentlich eine Idee, die meiner musikalischen Arbeit sehr ähnelt.

Dieses Interview fand am Sonntag den 22. Mai 2005 im Landhaus von Tristan Murail in Saint Saturnin/Provence statt. Vorangegangen war die Uraufführung von „Pour adoucir le cours de temps“ für Ensemble und elektronische Klänge beim Festival „les musiques“ in Marseille. Aus dem Französischen übersetzt von Thomas Hummel.

Anmerkungen

- 1 „OpenMusic“ ist ein graphisches Programm, das dem Musiker den Umgang mit mathematischen Modellen sowie mit Daten aus Klanganalysen erleichtert und sie in Musiknotation umsetzt. Es wurde am Ircam in Paris entwickelt.
- 2 Zusammen mit Michael Levinas, Hugues Dufourt, Gérard Grisey und Roger Tessier.
- 3 Gemeint ist das virtuelle Orchester, eine Instrumentalklangdatenbank der Neuen Musik, entwickelt am Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung, SWR Freiburg.