

Von Ferneyhough zum Barock

Polyfunktionales Komponieren im Zeitalter des Internet

von Alexey Shmurak

Ich bin Komponist. Dank etablierter staatlicher Förder-systeme brauchten Künstler lange Zeit überhaupt nicht darüber nachzudenken, warum, für wen und weshalb sie sich mit Kunst beschäftigen. In meinem Land, so scheint es, hat dieses System so funktioniert (und funktioniert immer noch), weil jahrzehntelang unveränderte Regeln immer nur reproduziert wurden und werden. Musikinstitutionen, Wettbewerbe verschiedener Disziplinen und Altersstufen, vom Staat geförderte Künstlerverbände und Festivals – all das macht es möglich, dass man ständig in eine Art Zeitreise auf einer Möbius-Schleife eintauchen kann. Wer sich im Inneren der hermetischen Welt der akademischen Musik befindet – in Bezug auf den realen Raum des Klingenden, des Zuhörens, andere Kunstformen und menschliche Aktivität (auf das „Leben“) überhaupt – lässt sich zu Recht mit einem Vogel Strauß vergleichen, der seinen Kopf in den Sand steckt, oder mit einem Mönch, der sich vor dem weltlichen Leben hinter schützende Klostermauern zurückgezogen hat.

Zweifel an der Zweckmäßigkeit dieser Abgeschlossenheit kamen mir (und wohl auch anderen) etwa zeitgleich mit der Verbreitung des Internets Mitte der Nullerjahre. Das Entstehen immer wieder neuer Gemeinschaften und Verbindungen, das Aufflammen, Brennen und Erlöschen von Tendenzen hatte den Charakter kaleidoskopartig sich verändernder Muster angenommen.

Nachdem ich mich auf diese Weise in der Ukraine und dem näheren Ausland (Russland, Polen, Weißrussland, Deutschland, Niederlande, Georgien, Armenien) vernetzt hatte, konnte ich mich mit anderen Spielern auf diesem Feld austauschen (Ensembles, Websites, Künstlergruppen). Mit einigen Gleichgesinnten beteiligte ich mich an der Gründung eines Ensembles für Neue Musik, an Komponisten-Workshops, elektroakustischen Performance-Projekten und verschiedenen Festivals. Dem Zeitgeist entsprechend experimentierte ich unter anderem mit ungewöhnlichen Instrumenten, alternativen Aufführungsräumen (Fabriken, Straßen, Cafés) und audiovisuellen Formaten. Dieser Abschnitt meines Lebens scheint und ist wohl tatsächlich typisch für einen jungen Komponisten, der über sich selbst spricht.

In den letzten Jahren habe ich allerdings angefangen, mich von dieser eher konventionellen Makro-Gemeinde abzusondern und meine Interessen auf (eigene) Soloauftritte beziehungsweise Projekte mit höchstens drei oder vier Teilnehmern zu verlagern, wobei der mündliche Kommentar für mich eine immer größere Rolle spielt. Die traditionelle Grenzziehung zwischen dem Künstler mit elitärem Anspruch und dem Publikum wurde dagegen

eher unwichtig. Radikal hat sich auch meine Einstellung zur Interpretation verändert – von eher geringer Bedeutung zu ihrer absoluten Vorrangstellung seit Mitte der Zehnerjahre. Außerdem verschob sich meine Identität vom „Komponisten“ zum „Interpreten“ in den unterschiedlichen Funktionen als „Pianist“ oder „Keyboarder“, „Performer“ und „Sänger“, die ich auch oft miteinander kombiniere.

Während der letzten drei Jahre habe ich ein Sololied-Projekt entwickelt, „Die hysterische Dogge“, das sich allmählich aus einer witzigen Unterhaltung für Freunde in eine ernste künstlerische (kompositorische) Aussage gewandelt hat. Der Begriff „Lied“ ist hier wörtlich zu nehmen: Es handelt sich um Lieder für Stimme mit Klavier- oder Keyboard-/Synthesizer-Begleitung, häufig in Strophenform, auf eigene oder fremde Texte, mit der zusätzlichen Möglichkeit von Arrangements für andere Besetzungen.

All das ist gewissermaßen eine Beschreibung von außen. Hier möchte ich dagegen den Akzent auf die inneren Prozesse der Reflexion und meine weiteren Vorhaben setzen. In den neun Jahren mit Anschluss ans Internet haben sich meine Werte (und folglich auch meine Methoden) mehrfach grundlegend verändert. Ich werde versuchen, diese Veränderungen in vier Abschnitten darzustellen.

Suche nach Kommunikation

In den ersten Jahren am Konservatorium habe ich aus Bequemlichkeit neoklassische Vorbilder benutzt, die meine jugendlichen Versuche – getragen von der Liebe zur Musik von Prokofjew und Schostakowitsch – ganz natürlich fortsetzten. Als ich zur gleichen Zeit mehr und mehr neue Musik kennenlernte, die auf völlig anderen Prinzipien aufgebaut ist, strapazierte das auf Entwicklung und Kontrast beruhende Konzept meiner Musik das Material zunehmend, anstatt ihm Gehör zu schenken. Die Widersprüche nahmen überhand und verlangten nach einer Lösung. Im Frühling 2008 beschloss ich unter dem Druck des eigenen Nichtakzeptierens, Nichtverstehens, Nichtanerkennens meiner Arbeiten, meine Verfahrensweise zu ändern.

Die technische Herausforderung sah jetzt so aus: Ich sollte die überlastete Syntax „auf Null“ stellen, mich von den üblichen Denkmustern wie Kontrapunkt, motivischer Arbeit, Sequenzierungen sowie zunehmender Komplexität von Harmonik und Klangdichte befreien, die Einheit der Klanginformation erfassen und eigene Formen (wie in einem Inkubator) entstehen lassen. Inspiriert wurde

ich dabei vom späten Skrjabin, vom reifen (allerdings nicht dem späten) Grisey, von Andriessens „De Staat“ und „De Tijd“ sowie vom reifen (allerdings nicht dem späten) Sylwestrow. Dabei hat mich zunächst nicht gestört, dass ich möglicherweise Mimikry geübt und mich mehr hinter der Fassade bereits fertiger Methoden versteckt habe, statt zu eigenen Aussagen zu gelangen.

Die Folge war, dass für mich Merkmale wie allmähliche Entwicklung, Vorsicht (sogar Zaghaftigkeit) im Umgang mit dem Material und die Abwesenheit von Zufall, Folgerichtigkeit und traditioneller Logik bezeichnend wurden. Der Schwerpunkt lag auf der Vertikalen („Harmonie“), während die Arbeit mit der Linie (Melodie) nun fast keine Rolle mehr spielte. Die Arbeit mit klassischen Genres, mit komplizierten Metren und Rhythmen wurde unmöglich. Das Komponieren reduzierte sich auf die exakte Wiedergabe eines bestimmten Klangbilds samt einer geglückten Steigerung beziehungsweise Abschwächung einiger Parameter, einem veritablen Höhepunkt, und – falls notwendig – einer vorbereiteten Abwechslung von Abschnitten innerhalb eines Stücks.

Ideologisch und auch sozial war ich damals von einer eigenartigen Euphorie über die neu gewonnene Vernetzung, einer Art Erfolgssträhne, gekennzeichnet. Mir kam es vor, als hätte ich mich für immer von der hermetischen kleinen Welt der akademischen Ausbildung und hiesigen Provinzialität – wie ich damals dachte – losgerissen.

Überdruss

Das Überangebot („Wachstumsleiden“) an oberflächlichen Experimenten, das mich in der ersten Hälfte 2011 eingeholt hatte, brachte mich zu einer allgemeinen Ablehnungshaltung. Psychologisch erklärt sich das mit Ermüdungserscheinungen aufgrund eines zu dichten Kompositionspensums und ideologisch mit meinem Protest gegen die Allgegenwart von Üppigkeit und Wohlbehagen, gegen ein glamouröses Klangfarben-„Konfekt“. Indem ich die Abkehr von dieser Kleinbürgerlichkeit vollzog, hielt ich mich für einen kühnen Rebellen, der den Weg des Erfolgs zugunsten einer heute gültigen Wahrheit verließ.

Die Stücke dieser „Ablehnungsphase“ (von der zweiten Hälfte 2011 bis 2012) zeichnen sich durch Konzentration, minimale Veränderungen der Klangfarbe, Introversion, Bescheidenheit der Mittel und Erschöpfung als vorherrschender Stimmung aus. Meine Aufmerksamkeit richtete sich auf die filigrane Arbeit mit Harmonie und Intonation. Ich glaube, zum ersten Mal fand ich tatsächlich zu meiner Melodie.

Man kann eine Parallele zwischen meiner damaligen Einstellung und Pärts Worten ziehen: „Jede Phrase atmet selbständig. Ihr innerer Schmerz und das Nachlassen dieses Schmerzes ... bilden diesen Atem ... Man soll lernen, die Stille zu hören. Der nächste Schritt ... soll erst dann vollzogen werden, wenn du alle möglichen Noten durch dein „Fegefeuer“ hast gehen lassen.“¹

Dabei war mein musikalisches Ergebnis in klangfarblicher wie auch tonal-harmonischer Hinsicht sehr weit von Pärt entfernt. Ich vermied es, in die Trägheit einer konkreten „Sprache“ zu verfallen, indem ich mich bemühte, für jedes Werk eine – wengleich äußerst bescheidene – (für mich) neue Gesetzmäßigkeit zu finden, mit unverbrauchten Anspielungen auf einige konventionelle Muster.

Schon bald (gegen Ende 2012) entdeckte ich zu meinem tragikomischen Leidwesen, dass ich, sobald ich mich von dem einem Trend abgewendet hatte, schon wieder in einen anderen geraten war. Nachdem ich einige europäische und amerikanische Komponisten aufmerksam studiert hatte, stellte ich fest, dass die stille, übertrieben vereinfachte, „uncoole“ Musik, die es vermeidet, nach auffälligen Klangfarben zu suchen, zu einem Trend geworden war, der obendrein mit großer Geschwindigkeit und Gründlichkeit meine im Wesentlichen in den Achtziger- und Neunzigerjahren geborenen Kollegen in meinem regionalen Umfeld (dem russischsprachigen Raum Osteuropas) angesteckt hatte. Heute stelle ich fest, dass sich dieser Trend – allerdings mit stetig wachsender Bedeutung der Improvisation und einem Hang zu eher flexiblen Formen – noch weiter verfestigt hat.

Das „Rhizom“-Verfahren

Ich erkannte, dass es Zeit war, nach etwas Neuem zu suchen. Wie schon in der vorigen Phase entschied ich mich für die Taktik des Verzichts. Ich verzichtete auf die erweiterten Spieltechniken von Instrumenten. Doch das allein macht noch nicht das Wesen einer neuen Phase aus. Die Grundlagen dieses neuen Kompositionsverfahrens habe ich gründlicher und detaillierter als je zuvor erarbeitet.

Meine Werke der Jahre 2013 bis 2015 – die traditionell notierten Partituren – zähle ich zum „Rhizom“-Verfahren. Bei Deleuze und Guattari soll das Rhizom den linearen Strukturen (sowohl im Bezug auf das Sein als auch auf die Denkweise) gegenüberstehen. Mein Rhizom-Verfahren lehnte alles ab, was mich an zeitgenössischen Komponisten gestört und gelähmt hat.

Mein Interesse richtete sich dabei nicht auf das Klangbild, also nicht auf etwas rein musikalisch Motiviertes. Stattdessen wurde die Musik zu einem Instrument, zu einem Vermittler. Die zentralen Werte und Ziele dieser Methode sind Dekonstruktion, das Nichtoffensichtliche, Unklare, Rätsel, Risse in der Logik, Vielschichtigkeit der Bedeutungen, eine erklärte psychologische Komplexität, Unvorhersehbarkeit.

In dieser Phase habe ich mein Interesse an der akademischen zeitgenössischen Musik endgültig verloren. Seit 2012 habe ich Klassizismus und Romantik allmählich wiederentdeckt, in geringerem Maß die Stile früherer

¹ Marina Nestewa, „Berlinskie kanikuly“ (Berliner Ferien), in: Sowetskaja muzyka 12/1990, 121.

und späterer Epochen. Dabei wurde zu meinem persönlichen Vergil der 1954 geborene polnische Komponist Paweł Szymański, der seine Ästhetik als „Surkonventionalismus“ bezeichnet hat. Darunter verstand er die Arbeit mit unteilbaren und wiedererkennbaren Mustern. Sein Ziel war weniger, eine schöne Vergangenheit wiederherzustellen, als vielmehr, sie zu dekonstruieren und den Zuhörer durch eine Kette traumatisierender Wirkungen zu verwirren, in deren Folge er eine komplizierte, tiefe, vielschichtige Botschaft erhält. Eine ähnliche Haltung kann man bei Sibelius beobachten, und in gewisser Hinsicht auch bei Haydn, Beethoven und Schumann.

Während ich Szymańskis Musik näher kennenlernte und seine Ideen weiterentwickelte, verzichtete ich sowohl auf die für ihn typische Neigung zu Collagen und Quasizitaten als auch auf die mich bedrückende Monotonie dramaturgischer Schemata und Gesten. Dagegen tendierte ich immer mehr zu psychologischer Tiefe, Detailarbeit und Zerbrechlichkeit, die ich im Vergleich zum vorigen Verfahren umdeutete. Das erforderte zweifellos ein gewisses Maß an Wachsamkeit und musikalischer Bildung von Seiten des Zuhörers. Gleichzeitig wurde die vielschichtige, wenngleich nicht offensichtliche Wiedererkennbarkeit der verwendeten Muster zu einem eigenartigen Schmiermittel für die Wahrnehmung.

Meine kompositorische Tätigkeit während dieser „Rhizom“-Phase führte mich langsam aus dem Kreis fast aller Altersgenossen und der noch jüngeren Generation wie überhaupt aus dieser fiktiven Makro-Community heraus. Dabei amüsierte und deprimierte mich gleichermaßen die Erkenntnis des traurigen Widerspruchs zur Realität der „Marken“, die vom Komponisten verlangt, ein „gut verpacktes“, eindeutiges Produkt abzuliefern, das leicht zu erfassen und zu verdauen ist. Deutlich wie nie zuvor hob sich meine pathologische Nichtanpassung vom gängigen Spruch aus dem Munde erfolgreicher europäischer Komponisten ab: „Machen Sie Jahre und Jahrzehnte lang dasselbe, und man wird Sie beachten und fördern.“

Entdeckung der Performance

Die letzte Phase, die ich ansprechen möchte, nenne ich „Entdeckung der Performance“. Obwohl die nachfolgend beschriebenen Tendenzen ansatzweise schon früher vorhanden waren, haben sie sich seit 2015 in meinem Bewusstsein und folglich auch in meiner Arbeit auffallend verstärkt.

Meine Doppelexistenz als Komponist und Pianist hat sich von Kindheit an unterschiedlich bemerkbar gemacht. Anfangs behinderte sie auf banale Weise meine Ausbildung (bis 2007), danach war sie außerordentlich hilfreich beim Aufbau von Kontakten, bei Aufführungen und bei der Entdeckung der unermesslichen Welt des Wissens und der Erfahrungen durch die kammermusikalische Praxis, die mir unter „Arbeitszimmer-Bedingun-

gen“ (nach 2007) völlig unzugänglich geblieben wäre. Durch relativ unkonventionelle Praktiken kam ich zu neuen Aufführungserfahrungen mit elektronischen und elektroakustischen Instrumenten, meiner Stimme, dem laienhaften Spiel auf anderen Instrumenten, und so weiter.

Indem ich (seit 2012 mit zunehmendem Interesse) die Musik der Vergangenheit über das Internet kennenlernte, entdeckte ich für mich die Welt der Interpretation, die ich früher kaum beachtet hatte. Für meine eigene Konzerttätigkeit sollte sie plötzlich eine immer größere Rolle spielen. Auf einmal konnte ich in meinen eigenen Partituren ein gewaltiges Potential für die Mitwirkung von Interpreten erkennen. Mein Interesse als „Autor“ hat sich von „kanonischen“ zu „apokryphen“ Aufführungen verschoben. Später änderte sich auch meine Einstellung zu der in einer Partitur enthaltenen Information. Ich könnte dies mit einer etwas groben Metapher erläutern: „Von Ferneyhough zum Barock.“

Auf der anderen Seite zwangen mich diese Entdeckungen dazu, mein Klavier- und Ensemblespiel aus der Sicht eines Komponisten zu betrachten. Ich fing an, mich für radikalste Tendenzen der Aufführungspraxis in Vergangenheit und Gegenwart zu interessieren und mich darüber hinaus mit „Postinterpretation“ zu befassen. Unter diesem Neologismus verstehe ich die Offenlegung der Beziehung zum Urtext als reines Material, mit dem radikalste Arbeit möglich ist. Die interpretatorische Konzeption kann und soll sogar eine wesentliche Verschiebung des Fokus, der Knotenpunkte, einen Umbau der Dramaturgie sowie die Abschaffung der grundlegenden Prinzipien und Anweisungen des Komponisten beinhalten. Ich begann, meine musikalischen Projekte als ganzheitliche Auftritte zu sehen und erkannte bald, dass die Musik nur ein Teil der Kommunikation im Rahmen einer Performance ist. Die Bedeutung der Rolle nicht-klanglicher Mittel (Licht, visuelles Design, Raum ...) und der verbalen Komponente (Einführung, Kommentare) wurde mir zunehmend klar.

2015 schrieb ich nur zwei traditionelle Partituren (2013 waren es vierzehn und 2014 sieben Partituren). Grund dafür war nicht so sehr mein nachlassendes Interesse am „Rhizom“-Verfahren als vielmehr die Aufhebung der Notwendigkeit, für eine Aufführung oder Audiodokumentation eine unveränderliche, genau notierte Partitur erstellen zu müssen.

Eine Performance ist für mich nicht nur auf die Konzertsituation beschränkt: Es geht dabei auch um multidisziplinäre Veranstaltungen, um Vorlesungen, kreative Begegnungen und Situationen in den sozialen Netzwerken. So sehe ich zum Beispiel heute das Posten und die regelmäßige Präsenz auf Facebook und ähnlichen Seiten als einen erheblichen Teil meines Schaffens an und nicht nur, wie früher, als Kommentar zu einem fertigen Produkt.

Epizentrum meines derzeitigen künstlerischen Interesses ist das Liedformat, weil in ihm alle mir zur Zeit wichtigen Werte und Ziele zusammenkommen: ein organisches Nebeneinander von Musik, Wort, Multimedia, Unabhängigkeit, Nicht-Akademismus, Einbeziehung beliebiger Schichten alter und neuer Musik, interpretatorischer Freiheit, Polyfunktionalität (Sänger = Keyboarder = Komponist = Dichter) sowie die fast vorhandene Gleichberechtigung einer Existenz im „wirklichen“ Leben und im „Netz“.

Damit würde ich gerne den Überblick über die Wandlung meiner Werte und Verfahrensweisen beenden und betonen, dass meine heutige Selbstreflexion als „Kompo-

nist“ nur durch ein kompliziertes System von Verallgemeinerungen, die sich auf meine sonstigen kreativen Aktivitäten beziehen, erklärbar ist.

Vor mir stehen jetzt viele Fragen, auf die ich zumeist noch nicht einmal annähernd eine Antwort habe. Ich vermute, dass mir eine Riesenarbeit bevorsteht, die sich über mehrere Jahre hinziehen kann. Mein Ziel ist es, die Entdeckungen des Jahres 2015 in mein Schaffen zu integrieren, meine künstlerischen Absichten zu sozialisieren, aus ihnen neue Identitäten zu gewinnen und weiter zu lernen, damit zu arbeiten.

Übersetzung aus dem Russischen von Ulrike Patow

Suche nach einer eigenen Sprache

Hundert Jahre elektroakustische Musik in der Ukraine

von *Alla Zagaykevych*

Die Entwicklung der elektroakustischen Musik vollzog sich zwar in einer kurzen, dafür aber sehr dramatischen Periode der ukrainischen Musikgeschichte – dem zwanzigsten Jahrhundert. Sie fällt zusammen mit der Entstehung bedeutender Schöpfungen der modernen ukrainischen Kultur, zum Beispiel der Dichtung von Mychajl Semenکو, der Malerei von Kasimir Malewitsch oder der Bildhauerei von Alexander Archipenko. Und so sollte die elektroakustische Musik das gemeinsame Schicksal der gesamten ukrainischen Kultur teilen. Beeindruckende Glanzleistungen der Zwanzigerjahre gerieten für Jahrzehnte in Vergessenheit, Pläne für die Entwicklung eigener Synthesizer bekamen nicht die geringste Chance, verwirklicht zu werden. Sie wurden vom ideologischen Widerstand und den tragischen Schicksalen der Menschen begleitet, die in den Wirren des zwanzigsten Jahrhunderts über die ganze Welt verstreut worden sind.

Die Herausbildung der elektroakustischen Musik zu einer selbständigen künstlerischen Ausdrucksform setzt dreierlei voraus. Unabdingbar sind zum einen die Theorien dieses neuen ästhetischen Denkens, zum anderen das Vorhandensein eines speziellen Instrumentariums, und drittens bedarf es eines Künstlers, der in der Lage ist, die neuen Wahrnehmungen der Welt überzeugend darzustellen. Wie die ästhetischen Grundlagen der europäischen Musik überhaupt, stand die elektroakustische Musik in der Ukraine an der Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert unter dem Einfluss ästhetischer und technologischer Konzepte neuer Kunstbewegungen, zum Beispiel des Futurismus.

Eine der frühen Schriften dieser Zeit war Ferruccio Busonis „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ von 1906, in der er sich auch mit neuen Quellen der Klangzeugung und mikrotonaler Musik beschäftigte. Erste Vorstellungen über mikrotonale Stimmung und entspre-

chende Instrumente äußert der russische Künstler und Avantgarde-Theoretiker Nikolai Kulbin bereits in seinem Artikel „Die freie Musik. Anwendung der neuen Theorie künstlerischen Schaffens in der Musik“ (1909). In ihren jeweiligen Manifesten „Musica futurista“ (1910) und „Die Geräuschkunst“ (1913) proklamierten die italienischen Futuristen Francesco Balilla Pratella und Luigi Russolo das „Lob der Maschine“ und den „Triumph der Elektrizität“, beide riefen dabei zu einer radikalen Erneuerung des Klangmaterials der modernen Musik durch die Verwendung von „Geräusch-Tönen“ auf, das heißt, durch die für moderne Menschen alltäglich gewordenen Industrieklänge wie die von Maschinen und Menschenmengen, Autohupen, und so weiter.

Auch wenn der Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts nur die Vorgeschichte der elektroakustischen Musik darstellt, bleibt die Erinnerung an die ukrainischen Futuristen in den Künstlerkreisen Europas bis heute lebendig. So werden im Archiv der Luigi-Russolo-Stiftung Unterlagen aufbewahrt, die eine Zusammenarbeit des ukrainischen Regisseurs und Avantgardisten Jewhen Deslaw mit jenem italienischen Künstler dokumentieren, der so einzigartige Geräuschinstrumente zur Erzeugung vielfältiger Klänge und Töne – die „Intonarumori“ – als Prototypen moderner elektronischer Musikinstrumente gebaut hat. Trotz der Radikalität seiner ästhetischen Ansichten kam Luigi Russolo vor seinem Treffen mit Jewhen Deslaw nicht dazu, seinen Musikinstrumenten eine angemessene „futuristische“ Rolle zu übertragen: Im Sinfonieorchester wurden sie lediglich als Schlagzeuggruppe eingesetzt. Bei der Arbeit an seinen avantgardistischen Filmen entwickelte Deslaw in Paris eine einzigartige dynamische Filmschnitt-Methode, die es ermöglichte, bewegte Bilder wie suprematistische Formen aussehen zu lassen. Auf der Suche nach einer passenden Tonspur im