

Søren Møller Sørensen

Ein schwebender Stein ...

Kompositorische und perzeptive Strukturen – ein Gespräch mit Ivar Frounberg

Biografische Notiz

Ivar Frounberg (geb. 1950) ist einer der Pioniere der Computermusik und live-elektronischen Musik in Dänemark. Er nahm das Erbe der westeuropäischen musikalischen Moderne der Nachkriegszeit an und teilt deren Interesse hinsichtlich der strukturellen und formalisierbaren Aspekte des Komponierens. Wichtige Anregungen erhielt er durch Studien bei Morton Feldman und Begegnungen mit Iannis Xenakis.

Werkauswahl:
Embryo für E-Violine, Violine, Viola, Violoncello, Piano/DX7, Tonband (1985), Edition SUDM;
Droemmespor für Violine und interaktive electronics (1987); *What did the Sirens sing as Odysseus sailed by?* für Orchester und live-Elektronik (1987-89) (CD DaCapo

Ivar Frounberg ist eigentlich ein Komponist des strukturbewußten kompositorischen Denkens, und nie hat er sich gescheut, seine Zuhörer in die rationalen Überlegungen und genau kalkulierten Verfahren einzuweißen, die seinen als Einheit konzipierten Werken zugrunde liegen. In den letzten Jahren hat sich sein Interesse für die strukturelle Konsistenz seiner Werke jedoch zunehmend mit demjenigen für die Arbeit mit konkreten Klangobjekten vereint. Und zwar mit solchen Klangobjekten, deren Identität wie auch deren außermusikalische Bedeutung nicht durch die musikalische Bearbeitung neutralisiert sondern in die musikalische Komposition eingearbeitet und von ihr reflektiert wird. Die 1990-95 entstandene Komposition *Anatomie eines Punktes* für sechzehn Vokalistinnen und live-electronics nimmt in diesem Zusammenhang eine Schlüsselposition ein. Ausgangspunkt des Werkes ist ein konkretes Klangobjekt von ungewöhnlicher Wirkungskraft und zwar in trivialem sowie in symbolischem Sinne: Die Mikrophonaufnahme eines Starts der Raumfähre in Cape Canaveral, Florida, Mitte der neunziger Jahre. Diese Aufnahme erscheint in *Anatomie eines Punktes* einerseits in ihrer ursprünglichen Form und bildet andererseits die strukturelle Grundlage der ganzen Komposition.

Ich habe mich mit dem Komponisten über dieses Werk einige anregende Stunden im Spätsommer 1998 unterhalten. Das folgende Gespräch ist eine Zusammenfassung dieser Unterhaltung, die sich von Fragen über die strukturelle Eigenart des Werks bis zu den perzeptiven Konsequenzen bewegte.

Søren Møller Sørensen: Falls musikalische Einheitlichkeit Ihr Ziel ist, haben Sie es sich mit diesem Werk nicht leicht gemacht. Ihre »Klangobjekte« sind von sehr divergierender Art. Einerseits gibt es den Chor und mit ihm eine vokale, expressive Klangtradition. Andererseits ist da die Raumfähre mit ihren Referenzen und Konnotationen, die sich nur schwer oder gar nicht unwirksam machen lassen. Wie sind Sie vorgegangen?

Ivar Frounberg: Der Chor stellte tatsächlich ein Problem dar wie auch die Tradition des Artikulierens, der vokalen Klanggestaltung. Es fällt mir normalerweise schwer, für Singstimmen zu schreiben und noch schwerer, wenn ein Text vorliegt. Dieses Werk habe ich in Wahrheit dreimal geschrieben, habe aber jede Version wieder verworfen, weil mir die notwendige Abstraktion nicht gelang. Oder vielmehr wurde es entweder zu abstrakt, Instrumentalmusik im eigentlichen Sinne, so daß es eigentlich von einem Streichorchester hätte gespielt werden müssen. Oder aber es wurde zu konkret, also ein richtiges Chorwerk mit all den dazu gehörenden Referenzen – und dann hätten wir das andere Extrem. Was ich dann schließlich tat, war alles wegzulegen, was ich über Chormusik weiß und gar nicht erst darüber nachzudenken, wie man normalerweise für Chor schreibt oder wie man die Dinge abstrakt macht...

SMS: Aber haben Sie sich die Aufgabe dadurch nicht nur noch schwerer gemacht? Indem Sie die Tradition vergessen, reduzieren Sie den Sänger auf »einen singenden Menschen«. Tradition ist in dem Zusammenhang ja auch die Tradition der ästhetischen Gestaltung...

IF: ... aber ich mußte es tun. Das Werk ist eine Auftragsarbeit des dänischen Radiochors, aber sooft ich den Chor hörte, dachte ich: Das geht nicht! Jedesmal war da etwas, das unvereinbar war mit dem, was ich machen wollte. Also habe ich dann schließlich sowohl mein Wissen darüber, wie man für Chor schreibt, fallengelassen, als auch meinen Widerstand gegen dieses Wissen. Und während eben dieses Prozesses gelangte ich dazu, daß ich den Chor durch Vokalfarben und Konsonanten instrumentieren konnte, so daß der Text eine Art Instrumentation des abstrakten Tonmaterials wurde, das ich benutzte. Ich habe mit akkordischen Klangfarben gearbeitet. Wenn z. B. der Baß ein »o« singt und der Sopran ein »ü«, so geschieht das nur, weil ich eine bestimmte Verteilung der Formanten wünschte.

SMS: »Text« ist also nur ein abstraktes Element in der Klangfarbenkomposition des Chorsatzes und wenn ich Sie recht verstehe, so hängt diese Abstraktion mit der Integration des Materials zusammen? Sie haben gesagt, daß dem

DCCD8.224027);
*A Pattern of
timeles
Motion* für
Vierkanal-
Tonband (1989)
(CD DaCapo
DCCD 9101); ...
*to arrive
where we
started* für
Stimme, Viola,
Piano,
Schlagzeug,
Kontrabaß
(1993); *Quasi
una sonata* für
Piano solo
(1997).

Chorsatz eine Spektralanalyse der Aufnahme von der Raumföhre zugrunde liegt?

IF: Ja, sie dient als eine Art Transformator. Konkret habe ich eine Spektralanalyse sowohl der Raumföhre als auch diejenige eines Chorsatzes gehabt und die beiden sozusagen miteinander »multipliziert«. Die Spektralanalysen zeigen, wieviel Energie in den einzelnen Frequenzbereichen liegt. Multipliziert man die beiden, so bleibt die Energie dort erhalten, wo in beiden viel Energie ist, während sie eliminiert wird, wo sie in einem der beiden Bereiche gleich Null ist. Das bedeutet, daß das Resultat beides enthält: sowohl das Klangbild der Raumföhre mit seinem sehr breiten Spektrum als auch das etwas engere des Chores.

SMS: Okay, ich habe jetzt ein wenig Einsicht gewonnen, wie Sie den Chorklang »abstrahiert« haben und wie Sie die Vereinheitlichung des im Ausgangspunkt sehr heterogenen Klangmaterials anstreben. Aber warum taten Sie das? War es ein Ziel an sich, das Heterogene zu vereinen?

IF: Vielleicht als Ausdruck persönlicher Kühnheit, aber nein...

SMS: Sie integrieren zwar, aber die Musik klingt so, als ob das Zusammentreffen der heterogenen Elemente immer noch stattfindet. Mir scheint, Sie komponieren sich hier in ein Feld hinein, wo die Spannungen bestehen, egal was Sie tun. Wir hören ja tatsächlich die Raumföhre...

IF: ...ja, sowohl in einer »gestreckten« Form als auch in der ganz konkreten, kurzen. Es gibt sogar eine Stelle, wo man etwas von dem Applaus der Zuschauer beim Start hört. Wir sind hier also der Wirklichkeit sehr nahe. Aber da ist auch noch etwas anderes. Das Tonmaterial des Werkes ist relativ begrenzt, sogar sehr begrenzt, und je weniger Material ich verwende, desto momentaner wirkt die Musik, desto stärker hört man sie als eine Momentaufnahme.

SMS: Aber das Werk dauert fünfundzwanzig Minuten...

IF: Wenn wir ein bestimmtes Geräusch hören, dann hat dieses ein bestimmtes Frequenzbild und eine bestimmte zeitliche Ausdehnung. Nur sehr wenige Geräusche dauern lange, d. h. mit gleichbleibender Frequenzverteilung. In Wirklichkeit habe ich mir also ein winziges Material ausgesucht, das bewirkt, daß die gesamten fünfundzwanzig Minuten, die das Werk dauert, sich wieder zusammenziehen.

SMS: Sie gestalten das Geräusch so, daß die fünfundzwanzig Minuten wie ein Augenblick erlebt werden müssen?

IF: Ja. In der Natur gibt es keine statischen Geräusche. Das bedeutet, wenn man einen statischen Chorsatz schreibt, dann muß er notwendigerweise im kognitiven Sinne, in unserem Gehirn, kurz sein, und deshalb wollen wir ihn kurz machen. Wir sagen uns, daß dies ein Augenblick ist, es kann nur ein Augenblick sein, sonst würde mehr passieren, es würde woanders enden, es würde sich eine zeitliche Transformation ereignen, die Energie wäre verschwunden.

SMS: Das ist ja eine Art Surrealismus: eine unwirkliche Wirklichkeit. Sie gehen von einem Bild unserer Wirklichkeit aus, wie wir es zu sehen glauben und leugnen irgendeinen Grundsatz. Die Schwerkraft zum Beispiel.

IF: Ja, die Schwerkraft der Musik.

SMS: Wie Magrittes Bild vom Stein...

IF: ... der schwebt. Ja, und wie kann er das? Das ist das Rätsel, das uns interessiert...

SMS: ... und dann geht es vielleicht auch noch um eine andere Spannung als die vorhin angedeutete. Nicht nur um das Verhältnis zwischen einer sich selbst genügenden ästhetischen Struktur und einem heteronomen Material, sondern auch um das Verhältnis zwischen einem kognitiven Modell und einem Kunstwerk, das diesem widerspricht. Sie arbeiten also mit unseren Arten des Hörens, mit und entgegen dem Gewohnten. Aber können Sie als Komponist eine neue Art des Hörens komponieren?

IF: Es klingt vielleicht zu sehr nach Pädagogik, aber was der Komponist tun kann, ist, glaube ich, Objekte aufzustellen, die beim Zuhörer einen Prozeß katalysieren. Wir können im voraus nicht wissen, welcher Prozeß das ist, aber wichtig ist, daß der Zuhörer zuversichtlich ist, hier einen Wert zu finden, daß hier ein Grund zum Zuhören ist. Es muß ein vertrauenerweckendes Element dabei sein, z.B. daß die Komposition wohlgeformt ist, und daß man sich ihr deswegen hingeben kann. Das könnte dann den Effekt haben, daß die Strukturen – die nun nicht mehr die kompositorischen

Strukturen sind, sondern die entstehenden perceptiven Strukturen –, denen der Zuhörer ausgesetzt wird, Strukturen sind, die dem Betreffenden vielleicht unbekannt sind, und wenn man mit unbekanntem perceptiven Strukturen konfrontiert wird, muß man seine Perception einer neuen und unbekanntem Situation anpassen können. Und so kann man die Leute bewegen, sich zu ändern, wenn sie wollen. Zwingen kann man sie nicht, aber wenn sie wollen, können sie sich ändern. Das ist die weitgehendste, überhaupt denkbare Wirkung ...

(Übersetzung aus dem Dänischen: Axel Teich)

15

46

Partiturseite aus Anatomie eines Punktes, © Sam fundet til Udgivelse af Dansk Musik.