

Aufbruch ins Heute

Exemplarische Positionen zeitgenössischer russischer Komponisten

Die Jahrhundert- und zugleich Jahrtausendwende gab vielfach Anlaß, auch in Sachen Musik eine Bilanz über das vergangene Jahrhundert zu ziehen. Im Herbst 1999 begann der Laaber Verlag die Herausgabe eines grandiosen zwölfbändigen *Handbuchs der Musik im 20. Jahrhundert*. Es stellt sich die Frage, wie in diesem Werk die zeitgenössische russische oder, wie man sie heute nennt, »Musik aus der ehemaligen UdSSR« dargestellt werden wird? Diese Frage ist nicht so einfach zu beantworten. Man darf nicht vergessen, daß der Prozeß der »Dokumentation der Geschichte statt ihrer Interpretation« nach dem treffenden Ausdruck der Musikologin Ekaterina Wlassowa aus bekannten Gründen erst vor relativ kurzem von den russischen sowie westlichen Spezialisten begonnen hat. Das betrifft sowohl die historischen Ursprünge als auch die aktuellen Tendenzen. Die neue Historiographie unserer Musik ist die notwendige Aufgabe der nächsten Zukunft und erfordert viel Zeit und Mühe nicht nur von Musikologen, sondern auch Soziologen, Kulturhistorikern, Psychologen und vielen anderen.

Meiner Auswahl lag das Prinzip des Kontrasts zugrunde: Alexander Raskatov (geb. 1953), Ivan Sokolov (geb. 1960) und Valentin Silvestrov (geb. 1937) repräsentieren verschiedene Generationen, schöpferische Richtlinien sowie kompositorische Handschriften.

»Aufbruch...« Es ist schon zu einer Plattitüde geworden, unsere Zeit mit der vorigen Jahrhundertwende zu vergleichen. In der Epoche des klassischen *Fin de siècle* hieß es »Aufbruch in die Moderne« oder »Aufbruch – der Avantgarde« und jetzt: »Aufbruch« in ein noch nicht deutlich gekennzeichnetes »Heute«, für das es nur zahllose Varianten des Begriffs »Postmoderne« gibt. Für die ehemalige UdSSR, insbesondere für Rußland, hat diese Situation eine ganz eigene Bedeutung: Mit dem Ende des alten politischen Systems und der traditionellen russischen »Nicht-Freiheit«, die lange Zeit eine wichtige Voraussetzung und Bedingung der schöpferischen Kraft für die russische Kultur war, ist die Zeit der »neuen Freiheit« beziehungsweise der neuen Bedingungen für die Kultur, und damit auch für die Musik gekommen. Dieses Problem kann in

verschiedener Hinsicht gesehen werden. Dabei ist der sozialpolitische Akzent, der vor einigen Jahren, besonders im ehemaligen »Westen«, so aktuell war (ich verweise auf den Film über Valentin Silvestrov und Sofia Gubaidulina *Die unrechtmäßigen Kinder Anton Weberns*) jetzt viel weniger spürbar.

In den Gesprächen, die ich unter dem Motto »Das Ende der Zeit« und »Neue Freiheit« mit den drei Komponisten führte, trat immer deutlicher der schöpferische Aspekt in den Vordergrund. Vielleicht ist dies schon ein bemerkenswertes Zeichen des »Aufbruchs ins Heute«, der übrigens für alle drei Komponisten keineswegs erst heute begonnen hat.

Alexander Raskatov: Musikalische Ursprache

»Gott sei Dank, entwickelt sich die Musik nicht nach runden Daten, sie hat ihre eigenen Gesetze [...] Musik von ›Heute‹ ist gleich zeitgenössische Musik? Es könnte auch eine ›zeitbezügliche Musik‹ sein, die mit ihrer Zeit geboren und gestorben ist. Für mich ist ein Aufbruch in die Authentizität aktueller. Eine authentische Musik zu schreiben, ist zumindest ehrlich.«¹ So der fünfundvierzigjährige Alexander Raskatov, Moskauer, der seit 1994 in Deutschland lebt. Obwohl er Mitglied der 1990 gegründeten, zum offiziellen Sowjetischen Komponistenverband alternativen Assoziation für zeitgenössische Musik (AZM) ist, war Raskatov immer ein Einzelgänger. Diese Position verstärkte sich im Westen. Seit den achtziger Jahren hatte der Komponist einen Weg betreten, den er auch heute noch überzeugend weitergeht: seine Idee, eine Ursprache der Musik zu verwirklichen. Für Raskatov beinhaltet dies nicht nur eine für das ganze 20. Jahrhundert typische Wendung zur Archaik, sondern, nach seinen Worten, »eine Bewegung zu seiner eigenen inneren Ursprache, sogar zum Unterbewußtsein ... Einen inneren Code gibt es bei jedem. Kein Zufall, daß man sagt: ›Erkenne Dich selbst.«

So ist das Schaffen Raskatovs, egal in welchem Stil er schreibt, deutlich von seiner Individualität oder, wie er sie genannt hat, »Authentizität« geprägt. Stilistische oder sprachliche Modelle treten dabei in den Hintergrund. Solche Modelle wären zum Beispiel in seiner *Stabat Mater* die traditionelle katholische Sequenz, im *Miserere* die Requiemstruktur, im *Gebet* und in *Urtext*² hebräische Quellen oder in *Praise (Loblieder)* die russisch-orthodoxen Gebete, die dem Werk zugrunde liegen. Raskatov ist sozusagen im besten Sinne ökumenisch und »bevorzugt alle Arten zeitgenössischer Kompositionstechniken, die sei-

1 Wenn nicht anders angegeben, stammen die Zitate aus einer von der Autorin durchgeführten Umfrage nach einem von ihr entwickelten Fragebogen.

2 Entsprechend der hebräischen Schreibweise von rechts nach links lautet der Originaltitel *txetru*.

nen künstlerischen Zielen entsprechen.« Alles verschmilzt zu einer stilistischen Synthese, aus der seine Ursprache entsteht.

Zwei in gewissem Maße entgegengesetzte und doch einander stark verbundene Werke sollen hier vorgestellt werden. Beide gehören zur gleichen Periode und stammen aus russischen Quellen: Die *Glückselige Musik* für Violoncello, Klavier und Kammerorchester (1997) ist von den Bildern des russischen Malers Alexander Kharitonov inspiriert. Die Solokantate *Ritual* für Sopran und Schlagzeug solo (1997) wurde nach dem Gedicht *Zari, drojali* (*Die Zaren, zitterten*) aus der Sammlung *Stimmen und Lieder der Straße* des russischen Dichter-Futuristen Velimir Chlebnikov komponiert. Schon vor einiger Zeit hat Raskatov während unserer Gespräche beide Werke als zwei Seiten einer Medaille betrachtet. Er verwies auf die berühmte Antinomie aus dem nicht weniger berühmten Artikel *Die Seele Rußlands* (1915) des russischen Philosophen Nikolai Berdjaew: »Zum heiligen Rußland gehört als Kehrseite immer das bestialische Rußland«. Tatsächlich machen die beiden Werke diese Antinomie sehr deutlich. Zu den imaginären, lichten Landschaften und Engelsgesichtern aus Kharitonovs Bildern stehen die schrecklichen, ängstlichen Gestalten Chlebnikovs vom Untergang des Zarenreiches im Kontrast. Genauso kontrastvoll ist die musikalische Atmosphäre beider Werke.

Die *Glückselige Musik* zeichnet sich, wie auch Raskatovs frühere Werke *Dolce far niente* für Violoncello und Klavier (1991) und *Xenia* für Kammerorchester (1992), durch die kompositorische Grundhaltung einer vollkommenen Entspannung aus. Raskatov meidet in diesen Kompositionen entwicklungslogische Fortschreitungen, die auf wohlüberlegten Kontrasten beruhen. Es folgt dem aus der Entspannung seinen Weg nehmenden Fluß der Ideen die sich ohne Ziele fortspinnen, und läßt eine Komposition entstehen, die in erster Linie atmosphärisch, nie aber ausladend dramatisch ist. Die *Glückselige Musik*, obwohl sie von konkreten visuellen Eindrücken inspiriert wurde, ist – so Raskatov – eine Art »verborgene Daguerrotypie« der Vergangenheit, ... eine Art Perpetuum immobile. Hier herrscht eine lichte, »glückselige« Diatonik (pentatonische Floskeln beim Klavier, quasi Hornsätze, einfache Choräle bei den Streicher), eine leise Dynamik an der Grenze zum Erlöschen, sowie eine außergewöhnliche sonoristische Aura. Sie wurde vom Gesang innerhalb des Orchesters und von exotischen Instrumenten geschaffen: unter anderem von den Windglocken und von dem symbolischen »kindischen« Spielzeugklavier, das von der Solocellistin gespielt wird.

Im Vergleich zur *Glückseligen Musik* ist die Atmosphäre des *Rituals* brutal. Es ist eine Art Hinrichtungsritual, das die Sängerin allein in den drei Rollen als Henker, Opfer und Beobachter vollführt. Hier wird die Idee der Ursprache unmittelbar verwirklicht. Der Text läßt sich kaum übersetzen. Schlüsselwörter wie »der weiße Zar«, »das Volk«, »zittern« sowie einzelne Phoneme verwandeln sich in Klangbilder. Raskatov interpretiert den Text einerseits nach den Gesetzen des sogenannten »zaum«, (za-umnyj jasyk: za = jenseits, hinter; um = Geist, Verstand), einer irrationalen, universalen und übersinnlichen Sprache der russischen Futuristen. Andererseits ähnelt sein *Ritual* einem schamanischen Ritual, für das die »Textierung mit Silben und Partikeln – magischen Interjektionen« – typisch ist. Die Sängerin spielt auf eine schamanische Art alle Schlagzeuginstrumente, bewegt sich auf der Bühne. Manchmal kniet sie und verwandelt im Laufe der Komposition ihre Stimme mehr und mehr: vom normalen Klang bis zum sogenannten »rauen Singen«. Raskatov verweist auf »Verfahren einer musikalischen Proto-Folklore des Ostens (Tibet, Mongolei)... Ein rauhes Singen (rauco) in der Pauke, verstärkt durch ein Megaphon, erzeugt, – seiner Absicht nach – , einen Effekt von mongolischem Ober-(Unter)ton-Singen.«

Mit seiner Ursprache, mit seinen rituellen Akten strebt Raskatov, wie er sagt, nach einem zeitlosen musikalischen Raum. Das erlaubt ihm auch, »einen Umweg für das Problem der verschiedenen ›ismen‹, die einander töten, zu finden, alle Formen des Sektierertums zu vermeiden und letzten Endes eine schöpferische Freiheit von im Westen üblichen Spielregeln, zu erreichen.« In der Sprache des Fußballs: »Wir spielen auswärts, mit unbekanntem Publikum und mit unbekanntem Schiedsrichtern. Unter diesen Umständen ist es sehr schwer, eine eigene Individualität zu behalten.« Raskatov ist dies wohl gelungen. Seine Musik stößt auf das wachsende Interesse von hervorragenden Musikern, renommierten Musikfestivals und Schallplattenfirmen.

Ivan Sokolov: Cryptophonie

Der Komponist und Pianist Ivan Sokolov fühlt sich in zwei Ländern – in Rußland und in Deutschland, wo er auch lebt –, oder genauer gesagt, in ganz Europa, als ein echter russischer Kosmopolit zuhause. Eine Wende in seiner eigenen Biographie verbindet Sokolov mit dem ersten nach der Perestrojka 1988 gegründeten Moskauer Festival für avantgardistische Musik *Alternative*. 1998 in einem Interview für die Zeitschrift *Piano* erzählte er: »Wir haben

die ersten Konzerte auf eigenes Risiko ausgerichtet. Und die Atmosphäre war sagenhaft. (...) Ich habe diese Fähigkeit (zur Improvisation – T.F.) in mir erst entdeckt, als diese Freiheit kam. 1988 kam dann der Durchbruch. Alles war sofort erlaubt. Ich habe mich sehr schnell weiterentwickelt, als Mensch, als Komponist und als Künstler.« Als allererstes Stück spielte er damals ohne Noten das *Volokos*, sein *Selbstporträt* oder wie er es bis heute bezeichnet: »seine Visitenkarte«, die im Titel spiegelbildlich den Namen des Komponisten wiedergibt. »Nach der Reaktion des Publikums damals habe ich verstanden, daß es genau das Richtige war. Das war der neue Stil und ich hatte das Gefühl, daß ich aus einer Sackgasse herausging«.

Seitdem sind Ivan Sokolov und die *Alternative* unzertrennlich. Mit dieser Arbeit hat sich ein fleißiger Schüler und Nachfolger seiner Lehrer – etwa Nikolaj Sidelnikow und Edison Denissow – in einen einzigartigen Komponisten und Pianisten verwandelt. Hier hat er auch eine besondere Art des Instrumentaltheaters geschaffen.

Seitdem sind elf Jahre vergangen. Die *Alternative* hat sich mit der Zeit aus einer bunten Mischung – um einen langjährigen Durst auf verschiedene Art und Weise zu löschen – auf eine normale jährliche Veranstaltung reduziert. Bei Sokolov sind während dieser elf Jahre der Freiheit viele Werke im neuen Stil entstanden, die teilweise schon veröffentlicht³ sind und für die sogar schon ein Begriff erfunden wurde: »Cryptophonie«. »Das ist ein weiterer Versuch, die für die Musik des 20. Jahrhunderts typischen sprachlichen (...) Probleme zu lösen, die unter Bedingungen entstehen, unter denen es die von einer Tradition, einem herrschenden Stil, einer universellen Theorie ›objektiv‹ bestimmten lexiko-grammatischen oder anderen Normen nicht mehr gibt. ...Im engeren und genaueren Sinn des Wortes ist ›Cryptophonie‹ eine Technik der musikalischen Komposition, die (...) eine ›Übersetzung‹, eine Transkription eines verbalen Textes ins System der rein musikalischen Begriffe macht, (...) wo die musikalische Syntax von einer Lexik oder einem Satzbau des ›Urtextes‹ bestimmt wird.«⁴ Terminus sowie die damit gekennzeichnete Erscheinung, entsprechen jenen Prozessen, die sich in der sowjetischen und postsowjetischen Postmoderne, insbesondere in ihren Moskauer Zweigen seit Ende der siebziger Jahre, entwickelt haben. Das ist schon der fast zur Klassik der Postmoderne gehörende sogenannte Moskauer Konzeptualismus. Wichtige ästhetische Voraussetzungen, obwohl die »Konzeptualisten« und die »Cryptophonisten« aus ganz verschiedenen

So lesen wir im Buch *Poesdki za gorod* (*Ausflüge aufs Land*) mit Publikationen der bekanntesten konzeptualistischen Gruppe *Kollektive Aktionen*: »Eines der Merkmale dieses ›leisen‹ Umsturzes, den zu seiner Zeit der Konzeptualismus vollbracht hat, wurde die neue Haltung zum Schaffen der Kunst, das nicht mehr mit plastischen Formen verbunden war, sondern das Schaffen als einen Prozeß interpretiert – das vollzogene Ereignis, die augenblickliche Geste oder die durch keinen Rahmen beschränkte Beschaulichkeit; den Prozeß, der in der realen Zeit und im realen Raum oder nur im Bewußtsein verläuft. Die Performance hat sich als die geeignetste Kunstform für diese konzeptionelle Tätigkeit herausgestellt. Darin unterzogen sich die traditionellen Parameter des plastischen Ausdrucks und der Vollkommenheit der Form einer der radikalsten neuen Sinngebungen.«⁵

Die »Cryptophonisten« haben eigentlich die gleichen Ziele. Das Schaffen von Sokolov ist eines der ausdrucksvollsten Beispiele dafür. Er benutzt auch oft die Performance oder Aktion, die, nach seinen Worten, von einer »Diffusion der Stile« oder von einem »Austritt aus der Musik als Kunst« gekennzeichnet sind. Praktisch allen Werken Sokolovs liegt ein Text, ein »Cryptogramm«, ein »Konzept« zugrunde. Aber in direkten Kontakt mit der Moskauer Konzeptualisten-Szene ist Sokolov erst in den letzten Jahren gekommen, als er in Köln, wo er jetzt lebt, angefangen hat, mit dem 1959 geborenen, ebenfalls zwischen Köln und Moskau pendelnden Künstler Vadim Zacharov zusammenzuarbeiten. Vadim Zacharov gehört zum Kern der Moskauer Konzeptualisten und gilt als Archivar der neuen russischen Kunst. Seit den achtziger Jahren sammelt er Interview-Texte und Fotos und veröffentlicht sie im Rahmen des sogenannten »Samizdat« (das heißt der im »Selbstverlag« erstellten, nicht gedruckten Bücher).

Seine Samizdat-Tätigkeit, insbesondere seine Fragebogenaktionen, setzt Vadim Zacharov fort. 1991 hat er den eigenen Verlag Pastor Zond Edition gegründet, in dem, insbesondere 1998, das aus seinen Gesprächen und gemeinsamen Projekten mit Ivan Sokolov bestehende Buch *Die Spaziergänge auf der Lindenallee* in zwei Exemplaren herausgegeben wurde. Unter anderem enthält das Buch das *Requiem auf den Tod des Madeleine-Gebäcks* für Stimme und Klavier/Orgel, das in Berlin, als Pendant zur entsprechenden Ausstellung von Vadim Zacharov, am 23. September 1998 uraufgeführt wurde.

Das *Requiem* ist von einem Projekt Zacharovs unter dem Titel *Die Tötung des Madeleine-Gebäcks – Eine Korrektur zu Marcel*

5 J. Bobrinskaja, *O knigach »Poesdki za gorod«* (Über Bücher »Ausflüge aufs Land«), Einführungsartikel in: *Poesdki za gorod* (*Ausflüge aufs Land*) hrsg. v. Andrej Monastyrskij, Verlag AD MARGINEM, Moskau 1998 S. 12.

3 Ivan Sokolov Werke für Klavier, Assoziazija sovremennoj muzyki (Assoziation für zeitgenössische Musik), Moskau Verlag *Kompositor* 1997.

4 Irina Snitkova, »Nemoje slovo i »govorjascaja« muzyka. Ocerk idej moskovskich kryptophonistov (»Stummes« Wort und »sprechende« Musik. Studie zu Ideen von Moskauer Cryptophonisten) in: *Musyka XX veka. Moskovskij Forum* (Musik des 20. Jahrhunderts. Moskauer Forum), Verlag des Moskauer Konservatoriums, Moskau, 1999 S. 99-100

2. Воздушное письмо 2. Luftbrief

37

Senza tempo

The first system of musical notation consists of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, marked with dynamics *p*, *ppp*, *p*, *pp*, *p*, *pp*, *mp*, *pp*, *p*, and *pp*. The bass staff contains a continuous, wavy line representing a string tremolo, marked with *p*. The treble staff begins with a *2da* marking.

на струнах (см. примечания)
auf den Saiten (siehe Anmerkungen)

The second system of musical notation continues the piece. The treble staff features a melodic line with dynamics *pp*, *p*, *mp*, *p*, *pp*, *ppp*, *p*, *mp*, *pp*, *mp*, *p*, and *ppp*. The bass staff continues with the wavy string tremolo. The system concludes with a *(rit.)* marking.

(a tempo)

The third system of musical notation shows a change in tempo to *(a tempo)*. The treble staff has a melodic line with dynamics *p*, *mp*, *pp*, *ppp*, *p*, and *ppp*. The bass staff continues with the wavy string tremolo.

The fourth system of musical notation features a melodic line in the treble staff with a *cresc.* marking and dynamics *mf*. The bass staff continues with the wavy string tremolo.

The fifth system of musical notation includes a melodic line in the treble staff with dynamics *mp*, *pp*, *p*, *cresc.*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*. The bass staff continues with the wavy string tremolo. The system ends with the instruction *свечн пfeifen ad libitum* and a *pp* dynamic marking.

Proust inspiriert. Das Projekt wurde zum einen als Buch verwirklicht mit einer merkwürdigen Verflechtung von Episoden aus den Romanen *Der Prozeß* von Franz Kafka und *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* von Marcel Proust. Völlig im Sinne des Moskauer Konzeptualismus wurden in dem Buch die imaginären, die sich im Gedächtnis und im kollektiven Unterbewußtsein abspielenden Ereignisse dokumentiert. Zum anderen wurde dieses Buch auch als Performance aufgeführt, während der das Madeleine-Gebäck mit einer Pistole zerschossen wurde. Zu Zacharovs Projekt gehörte auch eine Fragebogenaktion, in der verschiedene Künstler (insbesondere auch er selbst sowie Ivan Sokolov) nach dem Genuß des Madeleine-Gebäcks ihre Gedanken niedergeschrieben haben. Auf die Bitte von Zacharov, dieses Gebäck zu »verewigen«, hat Sokolov dann sein *Requiem* geschrieben.

Es wäre zu erwarten, daß er entsprechend des zugrunde liegenden Librettos (wieder eine Verflechtung der Texte, aber diesmal sind sie von Proust, von Zacharov und von Sokolov) eine Art seiner dadaistisch-surrealistischen Aktionen darstellt. Aber wenn man auf das absurde Sujet verzichtet, entwapfnet dieses als »Ein-Stück-Konzert mit klassischen und avantgardistischen Elementen« bestimmte Werk durch seine Einfachheit. Es ist vollkommen klar, daß die »klassischen« Elemente vor den »avantgardistischen« vorherrschen. Nur die Improvisationen erinnern an die anderen Aktionen von Sokolov: die Nr. 7 nach dem Text von Sokolov sowie einzelne Spielmomente wie der Schuß im Finale oder ein ironisches Schlußwort des Komponisten.

Diese Einfachheit war für Sokolov schon früher ein Thema, als er 1997 ein Gedicht von Gennadij Ajgi (1978) als eine dreißig Sekunden dauernde Miniatur *Die kleine Seite mit dem Bekenntnis* vertont hat. Der Text lautet: »Das war: auf das Gesicht der Einfachheit versuchte ich einmal zu schauen. Eines verstand ich: daß ich keines Wortes, wie keines Sehens mächtig bin.« Bedeutet das Stillstand statt Aufbruch? Sokolov argumentierte: »Die Vereinfachung des Stils hat mit Müdigkeit zu tun. Wenn ich ein Bedürfnis gehabt hätte, Musik etwa nach dem Stil von Pierre Boulez zu schreiben, hätte ich dem mein weiteres Leben gewidmet. Für mich hat jetzt ein Stil ein Gewand, eine äußere Schicht des Werkes nicht so viel Wert wie früher. Bei mir ist alles in Bewegung. Ich genieße eine Freiheit, eine stilistische Narretei, Cagesche Anarchie.«

John Cage ist für Sokolov die bedeutendste Figur, der er sich ständig zuwendet. Er schätzt das berühmte Stille-Stück 4'33, das er mit dem

34 *Schwarzen Quadrat* Malewitschs verglichen

hat, als einen Wendepunkt in der Musikgeschichte: alles ist beendet und von hier aus könnte alles wieder anfangen. »Die Materie soll verschwinden, um maximal den Geist zu zeigen.« Hier spielt Sokolov mit denselben Gedanken, wie im ganz poetischen *Luftbrief* an Cage aus seinem Triptychon *Über Cage* für Klavier. Während eine Hand die Partie des Kuckucks spielt, die zu den Tönen c-a und g-e Kuckuck rufen, »schreibt« die andere Hand mit imaginären Buchstaben auf imaginärem Papier den Brief an Cage, das heißt streicht über die Seiten des Baßregisters (siehe Notenbeispiel 1, S. 33).

Sokolov ist immer bereit, von vorne anzufangen. Und ganz nach Cage klingt sein heutiges künstlerisches Credo: »Alles bewegt sich von Liebe zur Musik, zu deiner eigenen kompositorischen Idee, zum Gefühl, sogar zum Schmieren des Papiers, zu allem möglichen, zum Leben, Vögelchen, Ästchen, zur Luft, zu allem, was sich unbewußt in der Musik ausdrückt.« Musik, der Klang, auf der Grenze zum Erlöschen oder das Schweigen sind für Sokolov mehr als eine typische Postmoderne-Metapher oder ein Verfahren. Das ist ein Zeichen des tiefen Nachdenkens über die Zukunft der Musik als Kunst sowie seiner eigenen Rolle in der Kunst. Als Musiker, als Pianist, der immer »innerhalb« der Musik von verschiedenen Stilen ist (scherzweise bezeichnet er sich als einen »Komponistenspieler«, weil er oft gebeten wird, die Werke seiner Kollegen (ur)aufzuführen), erlebt Sokolov diese Probleme besonders scharf.

Valentin Silvestrov: Metamusik

Schon lange gehören zum Repertoire des Pianisten Ivan Sokolov die Werke von Valentin Silvestrov, dem dritten Komponisten, den ich vorstellen möchte. Valentin Silvestrov hat wahrscheinlich früher als alle seine, insbesondere jüngeren Kollegen einen »Aufbruch ins Heute« begonnen. Dieser in Kiew geborene und bis heute dort lebende Künstler besitzt eine seltene innere Freiheit. »Ich muß schreiben, was mir gefällt und nicht das, was andere mögen, oder – wie man so schön sagt –, was mir die Zeit diktiert. Andernfalls unterliege ich einer Konjunktur, die das Bewußtsein verstümmelt. (...) Ich muß Schönheit suchen.«

Silvestrov war immer kompromißlos, auch gegenüber der in Kiew besonders hart allem Neuen widerstehenden Kulturbürokratie. Das führte zum zeitweiligen Ausschluß aus dem Sowjetischen Komponistenverband. Seine Kompromißlosigkeit betrifft aber auch seine eigene künstlerische Entwicklung, die immer radikal und unvorhersehbar war. Als Zeitge-

nosse der großen Troika Schnittke, Denisow, Gubaidulina war er einer der bedeutendsten Vertreter der sogenannten Kiewer Avantgarde. Schon in den sechziger Jahren haben seine in den verschiedenen avantgardistischen Techniken geschriebenen Werke insbesondere im Westen Resonanz gefunden. Silvestrov war aber einer der ersten, der dieses stürmisch eroberte Feld verlassen hat.

Den entscheidenden Schritt, der von einigen Kollegen als Verrat an der Avantgarde, als ein »Aufgeben der Position« empfunden wurde, vollzog Silvestrov schon Mitte der siebziger Jahre. Aus allen vorhandenen musikalischen Stilen schuf er sich seinen »metaphorischen Stil«, in dem er bis heute arbeitet. Er tut das konsequent mit dem Risiko, unverstanden zu bleiben oder vom oberflächlichen Niveau der postmodernen neo-, poli- oder retro- usw. beurteilt zu werden.

Diesen Begriff »metaphorischer Stil« oder »Metamusik« gilt es zunächst zu erläutern. Von allen möglichen Übersetzungen der Partikel Meta – nach, über, hinter, außer usw. – bevorzugt Silvestrov das »über« oder das »hinter«. Er betrachtet »Metamusik« als einen semantischen Oberton über Musik«. Es geht aber nicht um die für die Postmoderne typischen Zitatechniken oder um eine Stilisierung, sondern um ein Sinnbild oder eine Allegorie. Silvestrov sagt: »Diese Sinnbildlichkeit muß in der Sprache, die ich als nicht aktuell bezeichne, noch stärker sein. Indem ich ›veraltete‹ Phoneme verwendete, habe ich sie als die meinen artikuliert. ... Und so kann eine neue Sprache entstehen. Wie mir scheint, spreche ich bis heute in ihr.«

Silvestrov verweist in diesem Zusammenhang auf das Gedicht des russischen Dichters Ossip Mandelstam:

»Der Skalde wird ein fremdes Lied erdenken
Und spricht es als sein eigenes aus.«

Dieses Sinnbild, diese allegorische Rede hat auch eine entsprechende diskrete Struktur, ist auf ihre Art ein Abriß, in dem jedes Mittel, jede Technik oder jedes Verfahren nur durchzieht, aber nicht genau hervortritt. Ansonsten wäre es eine ungewünschte, tautologische Kopie. Für diese Struktur stellt Silvestrov einen Vergleich mit der Coda an, das heißt, wie er sagt, mit einem Teil der Musikform, in dem alle Prozesse gerafft, dezentralisiert und fragmentarisch sind. Ein Fragment kann in dem Fall als ein Vertreter des Ganzen betrachtet werden. Das ist auf seine Art ein Nachhall, ein Postludium der schon passierten oder jetzt passierenden musikalischen Ereignisse. Ein Beispiel dafür ist das *Postludium. Sinfonisches Poem für Klavier und Orchester*. Dieses Werk,

36 obwohl von 1984, ist für Silvestrov sehr be-

zeichnend. Es erinnert auf den ersten Blick – in seiner Themengestaltung, Satzgliederung usw. – an ein romantisches Konzert. Im pathetischen Ausbruch der Exposition, in der lyrisch-pastoralen Meditation im Mittelsatz wie auch in der auflösenden abschließenden »Antikadenz« (Swetlana Sawenko) klingt nicht bloß eine nostalgische Erinnerung an Klavierkonzerte von Liszt, Schumann oder Tschairowsky an. Hier äußert sich eine neue musikalische Realität mit ihren inneren Gesetzmäßigkeiten, durch die die Musik Silvestrovs unverkennbar ist. Das sind ein aus dem ausrufartigen Einsatz geborener Klangraum mit vibrierenden, schimmernden melodischen Motiven und deren endlos weiterklingenden Echos, eine – nicht umsonst ist Silvestrov bei der Avantgarde in die Schule gegangen – außerordentlich ausgearbeitete Faktur, eine raffinierte Nuancierung. (siehe Notenbeispiel 2, S. 37).

Postludium ist für Silvestrov weniger ein Genre (in dem viele Werke zuerst für Kammer- und dann für Orchesterbesetzung entstanden), als vielmehr ein zentraler ästhetischer und stilistischer Begriff: »Mir scheint, daß jetzt irgendeine neue musikalische Situation entstanden ist, möglicherweise der Vorabend eines allumfassenden, universalen Stils. (...) Jedenfalls ist das Postludium wie das Sammeln von Resonanzen, eine Form, die nicht – wie es üblicher wäre – am Ende offen ist, sondern am Anfang. Im Grunde genommen ist die Epiloghaftigkeit für mein Verständnis ein bestimmter Bestand der Kultur. (...) Tatsächlich bedeutet das nicht das Ende der Musik als Kunst, sondern das Ende der Musik – ein Zustand, in dem sie sich lange aufhalten kann: Gerade im Bereich der Coda ist ein gigantisches Leben möglich.«

Im »Bereich der Coda« sind viele Werke entstanden. Darin gibt es kein Spiel mit Modellen, sondern Silvestrov bevorzugt erkennbare Prototypen, etwa eine allgemeine sinfonische Form. (Der Begriff »Sinfonie« ist im ursprünglichen Sinn des Wortes als ein »Gleichklang«, eine »Harmonie« zu verstehen). So bezeichnete Silvestrov auch das *Postludium* für Klavier als ein Sinfonisches Poem. Alle monumentalen Orchesterwerke der achtziger und neunziger Jahre versteht er als Sinfonien: Außer der richtigen 5. und 6. Sinfonie sind das *Exegi Monumentum*, die Sinfonie für Bariton und Orchester, *Widmung* für Violine und Orchester und *Metamusik* für Klavier und Orchester.

Sinfonie als eine universale Form entspricht in dem Sinne dem schon erwähnten universalen Stil. Man versteht darunter, wie in den großen Epochen der Vergangenheit, so Silvestrov, »ein allgemeines niemandem gehörendes ›Lexikon«, das jeder auf seine Art verwenden

postludium

valentin silwestrow
valentin silvestov
1984 (*1937)

Comodo (♩ = 76) *frull.* *ord.* *rit.* *frull.* *ord.*

2 Flauti
2 Oboi
Clarinetti in B
2 Fagotti
2 Corni in F
Tromba in B
Trombone I
Trombone II e Tuba
Vibrafono*
Tam-tam
Timpani
Campane*
Gran Cassa
Gong
Arpa
Pianoforte solo
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

© Musikverlag Hans Sikorski GmbH & Co. KG, der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlages

kann«. Die entstehende Situation ist im Einklang mit der Epoche des »klassischen« Fin de siècle, vor allem mit Gustav Mahler, mit dem Silvestrov übrigens schon oft verglichen wurde. Der Unterschied liegt aber darin, daß das heutige Lexikon, wie schon gesagt wurde, grenzenlos ist. Diese Grenzenlosigkeit fordert eine Suche nach dem verlorengegangenen ontologischen Sinn der Musik als Kunst. Silvestrov sieht – und hier zeigt sich unabhängig von der Schaffensperiode die lyrische Natur seiner Begabung – eine der wichtigsten Voraussetzungen für die weitere Existenz der Musik in der Melodie, die er auch in einem weiten Sinne betrachtet. »Melodie, nicht als Thema, nicht als die Keimzelle einer Intonation, aus der man etwas bauen kann, sondern gerade die Melodie als ganzheitlicher Organismus. Entweder ist es vorhanden, oder nicht. Denn, wie mir scheint, ist Musik keine Philosophie, kein Weltbild, sondern Gesang der Welt selbst über sich selbst, gleichsam ein musikalisches Zeugnis des Seins.« Diese Gedanken verallgemeinert er auf die Kunst und Kultur und bezeichnet sie auch als »Epitaphe, als Zeugnisse des Lebens«. Alle seine letzten Werke bilden sozusagen »erwartungsvolle« Formen, in denen eine Melodie, nach seinen Worten, »uns einfach als ein Gottesgeschenk in Musik überreicht wird«.

Ein universaler Stil? Handelt es sich dabei um noch einen, wie wir aus der Geschichte wissen, utopischen Versuch, die »Musik der Zukunft« oder eine Art Weltanschauungsmusik, etwa im Sinne der klanglichen Kosmogonie Skrjabins zu schaffen? »Nein, es gibt keine endgültige Lösung. Der Prozeß ist völlig

offen. Ansonsten wäre es eine Utopie. Das wird noch mehrmals diskutiert und schöpferisch »zerstört«. Das ist übrigens die Hauptlehre der Avantgarde: von allen Befangenheiten frei zu sein, insbesondere von ... der Avantgarde. Der Orientierungspunkt der Freiheit soll nie verlorengehen. Und die Musik wird als Phönix aus der Asche steigen, wie sie es schon mehrmals gemacht hat.«

Zum Schluß frage ich mich selbst, ob die hier vorgestellten kompositorischen Positionen als »Aufbruch ins Heute« betrachtet werden können? Ich denke, wichtiger ist, daß diese polemische These einen Anstoß zu Überlegungen gegeben hat, die ich versucht habe, so authentisch wie möglich wiederzugeben. ■

(Dem Text liegt der gleichnamige Vortrag, zugrunde, den die Autorin während der Projektwoche Russische Musik im 20. Jahrhundert vom 17. - 24. September 1999 in Bern/Schweiz gehalten hat. Wir veröffentlichen ihn in einer gekürzten Fassung.)