

M. Papalexandri-Alexandri: Das Instrument neu erfinden



Meine Arbeit als Komponistin spiegelt meine Verpflichtung, in den musikalischen Künsten eine innovative Praxis sowohl fortzusetzen als auch immer wieder zu erneuern. Seit den frühesten Anfängen meiner musikalischen Laufbahn habe ich an der Schnittstelle unterschiedlicher Künste gearbeitet, an den Grenzen zwischen Musik, darstellender Kunst, Klang, Installation wie auch an den Grenzen zwischen dem, was für Kunst gehalten wird und was nicht. Indem ich die Rahmenbedingungen von Aufführung in Frage stelle, erweitere ich die Definition vom Musikinstrument, vom musikalischen Gestus und von Klang. Dafür entwickelte ich eine neue Art ikonographischer Notation, die die Geste in die musikalische Aufführung integriert. Das wiederum führte mich mitten hinein in Überschneidungen von physischen Bewegungen, performativen und visuellen Künsten.

Auf diese Weise bestimmt mein Komponieren eine ständige Interaktion zwischen Visuellem und Musikalischem. Besonders setze ich mich damit auseinander, dass die Geste zu einem unabhängigen musikalischen Parameter wird. Überdies hinterfragt jede Komposition, wie Gesten, Kontext, Zeit, Raum und Intention die »Disfunktion« und die »Metafunktion« von Objekten und Instrumenten beeinflussen können. Deswegen bezieht meine Arbeit sowohl die veränderliche als auch die fokussierte Wahrnehmung ein, wo die Gebärde beides beinhaltet: Klang wie auch Fragen danach, wie wir die eine Erfahrung gegenüber der anderen bewerten. Erforderlich sind dafür absolute Konzentration, Klarheit und Ökonomie der kompositorischen Mittel.

In meinem Stück *Yarn* zum Beispiel für sieben Instrumentalisten (entstanden im Auftrag des Internationalen Musikinstituts Darmstadt für den Kranichsteiner Kompositionswettbewerb 2008) gibt es zwei Streichinstrumente, die mit einer Angelsehne verkoppelt sind, die zwei Saiten jedes Instruments zu einer Saite verbindet. Diese Verbindungsschnur wird angeschlagen, um Klang auf beide verbundene Instrumente zu übertragen, die damit auch zu einem Schlaginstrument werden und zugleich die Hauptquelle für das Klangmaterial des Stückes sind. Der Performer (die zentrale Verbindungsschnur schlagend) und die zwei Streicher müssen ihre körperlichen Gesten koordinieren, um einen idealen Klang zu erzielen. Die geringste körperliche Bewegung wird die Spannung der Angelsehne verändern mit Auswirkungen für den Klang. Mit anderen Worten: Die beiden Geiger bleiben ruhig stehen, aber sie sind dennoch aktiv (energetische Stille). Das brüchige Gleichgewicht, resultierend aus diesem zusammengesetzten Instrument, erfordert eine größere Empfindsamkeit zwischen den ausführenden Musikern, eine besondere Form des Hörens und der körperlichen Reaktion. Stille kann nur erzielt werden durch aufmerksamste, verständnisvollste Balance, reflektierend eher einen inaktiven als aktiven Aufführungszustand.

Klang wird oft gleichgesetzt mit sichtbarer Energie, damit, dass sich die Musiker in ständiger körperlicher Bewegung befinden. *Yarn* erforscht dagegen die Bedingungen, unter denen physikalische Gebärden eine Erneuerung und Neudefinition der grundlegenden musikalischen Elemente hervorrufen können.

Die Komposition legt außerdem nahe, dass »energetische Stille« zu einer völligen Veränderung dessen führen kann, was wir unter musikalischer Syntax verstehen. Dies kann nur durch eine sehr genaue ikonographische Notation wiedergegeben werden, die die körperliche Geste gleichberechtigt als musikalische Funktion anerkennt. Meine Kompositionen beruhen auf Präparation oder Veränderung des Instruments in der Weise, dass ein Instrument ebenso die Rolle und Funktion eines Klanggenerators erhält wie die eines visuellen Elements. Deshalb habe ich relativ rudimentäre Instrumente gebaut, entweder als Klanggeneratoren, die die überkommenen Modi von Kommunikation oder Verhalten verändert haben, oder in Form von eindeutig definierten Instrumenten. Wenn ich Instrumente solcherart manipulierte, enge ich die gewohnten Spielweisen ein, um bei den Ausführenden unmittelbare Reaktionen zu provozieren. Ich passe also existierende Instrumente meinen Vorstellungen an oder baue

Marianthi Papalexandri-Alexandri, geb. 1974 in Ptolemais/ Griechenland. Studium an der Universität Kalifornien, San Diego/ (bei Chaya Czernowin und Rand Steiger), an der Universität für Musik und Darstellende Künste Wien (Ch. Czernowin) und am Goldsmiths College/Universität of London (Roger Redgate). Lebt zurzeit in Berlin.

– zusammen mit dem Schweizer Klangkünstler Pe Lang – neue Instrumente, kinetische Skulpturen und mechanisierte Klangapparate. Mit diesen erforsche ich auch neue körperliche Bewegungen und Klänge, indem ich Mechanismen konstruiere, die unterschiedliche Ansätze musikalischer Interpretation nahelegen und erfordern. Indem ich sowohl das Musikinstrument, die Art von Klangproduktion als auch das Verhalten des Interpreten neu erfinde, lade ich beide, den Performer wie auch den Hörer, dazu ein, sich in neuer Weise zu Musik in Beziehung zu setzen und sich damit zu beschäftigen, akustisch und visuell. ■

(Übersetzung aus dem Englischen: G. Nauck)

Lúis Antunes Pena: Bewusstsein der Ungewissheit

Lúis Antunes Pena , geb. 1973 in Lissabon. Komponist im Bereich elektronische und Instrumentalmusik, Studium in Portugal und Deutschland an der Folkwang-Hochschule Essen (Nicolaus A. Huber, Dirk Reith, Günther Steinke). Lebt in Essen.



Die Geschichte der Musiknotation seit dem IX. Jahrhundert bis heute ist auch die Geschichte der Partitur als Kompositionswerkzeug. Indem sie uns vom Lauf der Zeit befreit, erlaubt sie, die Arbeitszeit von der realen Zeit der Musik zu unterscheiden. Die Tatsache, dass man eine Stunde, eine Woche oder einen Monat an einer Stelle der Partitur arbeitet, die letztendlich in nur wenigen Sekunden verklingt, hat bedeutende Konsequenzen. Von Perotin bis Ferneyhough beobachtet man eine Entwicklung der Schrift, welche immer neue Parameter einbezieht und wo Schrift und Komposition eben untrennbar und voneinander abhängig sind.

Die fulminante Entwicklung der musikalischen Schrift führt zu einem grundsätzlichen

Infragestellen und zu einer Offenbarung der eigenen Grenzen. Bei dem Kompositionsprozess stellt die Notation zuerst bloße Zeichen dar, die unser Denken in Klängen interpretiert. Der Austausch zwischen Schrift und Komposition bleibt auf einer abstrakten Ebene. Aber Musik ist nicht das Schriftbild der Partitur. Sie entsteht erst wenn sich die akustischen Wellen in der Luft und in der Zeit ausbreiten und wir sie mit unseren Sinnen, Emotionen und unserem Verstand wahrnehmen.

Die Feststellung dieser primitiven und grundsätzlichen Tatsache erlaubt, einen Schritt zurück zu gehen und andere Elemente dem Kompositionsprozess hinzuzufügen. Dazu zählt die Erfahrung der Arbeit mit der Elektronik, welche die Wahrnehmung von Musik und Klang stark beeinflusst. Eine Kompositionsumgebung, die den Computer, das Aufnahmegerät, die Computersimulation, den Algorithmus und die Programmiersprache mit einbezieht, ändert grundsätzlich die Funktion der Schrift beim Kompositionsprozess. Der Austausch zwischen der Idee und ihrer schriftlichen Umsetzung wird unter anderem durch die Geschwindigkeit des Austausches, die vielfältigen Möglichkeiten der Darstellung von Daten und die konzeptionelle Arbeit an Algorithmen drastisch geändert.

Es ist diese Erfahrung, die mir erlaubt, das Rauschen als Kompositionssystem anzuwenden. Mich interessiert in den letzten Jahren zunehmend eine Musik die sich nicht nur der Schrift bedient, sondern auch Elemente einbezieht, die einen großen Anteil an Ungewissheit mit sich bringen. Ich werde in den folgenden Sätzen versuchen zu erklären, wie die Integration dieser Elemente in meiner Kompositionsarbeit geschieht.

1. Das Rauschen als Klangrhythmus: durch die Benutzung von Instrumenten und Spieltechniken, deren Klänge eine rhythmische Ebene innehaben. Zum Beispiel nicht ausnotierter Rhythmus, der durch die Ungenauigkeit und Unkontrollierbarkeit des Instrumentes auftaucht. Diese Instrumente können ebenso materielle Objekte sein, wie auch Computerprogramme (siehe zum Beispiel meine Komposition *Três Quadros Sobre Pedra*¹);
2. Das Rauschen als Informationsdaten: die Arbeit mit riesigen Mengen von Analyse-Daten und deren Interpretation (elektroakustische und instrumentale Resynthese²);
3. Das Rauschen als Schrift: die Ungewissheit, die bestimmte Formen der Schrift beinhalten, da das Geschriebene selbst eine gewisse Unmöglichkeit darstellt. Der Interpret befindet sich dann in einem Spannungsfeld zwischen der Genauigkeit der Schrift und der Unmög-

1 *Três Quadros sobre Pedra* [Drei Bilder auf Stein] für Schlagzeug und Elektronik (2009)

2 *Klangspiegel* in The OM Composer's Book – Vol. 1, (Ed. C. Agon, G. Assayag and J. Bresson)