

Im zweiten Stock des berühmten St. Petersburg Kunst- und Ausstellungszentrums *Loft Etagi* wird die schmucklose Werkhalle der ehemaligen Backfabrik von mehreren Ausstellungsräumen und einem Terrassencafé umgeben. Vor der Bühne arbeitet ein Techniker am Mischpult, der für das Konzert ausgeliehene Konzertflügel, heißt *G. Schröder* und hat eher eine Kabinett- als Konzertgröße, ist dafür aber makellos gestimmt. Gespielt werden Stücke von in Deutschland lebenden russischen sowie deutschen Komponisten. Das Konzert organisierte die unabhängige PRO ARTE Foundation, es wurde vom Goethe-Institut St. Petersburg gesponsert. Es kommen drei- bis vierhundert Leute – für ein Neue-Musik-Konzert in St. Petersburg ein absoluter Rekord. Die meisten sieht man nie in der Philharmonie, dafür aber in Ausstellungen und alternativen Rock-Konzerten, die in ähnlichen Off-Sälen wie *Etagi* stattfinden.

Einige Monate früher wird in Nischni Nowgorod die neue Ausstellungshalle des Staatlichen Instituts für Moderne Kunst *Arsenal* eröffnet mit einem extra dafür komponierten Stück des russischen Post-Fluxus-Komponisten Georgy Dorokhov. Das gleiche Zentrum für Zeitgenössische Kunst veranstaltet im Sommer 2011 ein riesiges Neue-Musik-Festival *Opus 52* unter freiem Himmel, auf dem verschiedene Kompositionen, auch von ausländischen Ensembles (zum Beispiel vom Kairos-Quartett), auf den Plätzen und in der Fußgängerzone der Stadt gespielt werden. Neben dem extra zum Konzert gekommenen Publikum werden viele Passanten zu Zuhörern, die vom Konzert nichts wussten und einfach stehen bleiben, um Scelsi, Kurtág oder Haas zu hören. Dieses neue, so genannte naive Publikum wird gerade auch in Russland entdeckt und ist für diese Erweiterung dankbar und neugierig.

Schließlich wird – auch hier, in Moskau – im Oktober 2011 eine ganze Konzertsreihe für neue Musik unter dem Namen *Plattform* eröffnet, in deren Rahmen sowohl Gastspiele ausländischer und russischer Komponisten und Ensembles geplant sind (zu erwähnen sind Namen wie Simon-Steen Andersen, Enno Poppe, Teodor Currentzis, Neue Vokalsolisten, Natalia Pschenitschnikova, Moscow Contemporary Music Ensemble oder Alexej Lubimov) als auch zehn Uraufführungen von Auftragswerken junger russischer Komponisten – in Russland ist solch eine Konzertsreihe ein Präzedenzfall. Sie findet in dem berühmten Moskauer Zentrum für moderne Kunst *Vinza-wod* statt, auch dort sucht die neue Musik ein neues Terrain, auch dort versuchen die Initiatoren das neue »naive« Publikum zu erreichen und für sich zu gewinnen.

Sergej Newski

## Vom Werk zum Objekt

Die junge Szene Russlands

Der aufmerksame Leser merkt bereits eine Gemeinsamkeit, die alle diese Projekte miteinander verbindet: das fast vollständige Fehlen der Philharmonien sowie Musikhochschulen bei deren Organisation. Das bedeutet nicht automatisch, dass in diesen traditionsreichen Orten keine neue Musik stattfindet. Im Gegenteil. Das Zentrum für zeitgenössische Musik des Tschaikowski-Konservatoriums Moskau – geleitet von Vladimir Tarnopolski – funktioniert seit mehr als fünfzehn Jahren zusammen mit dem hochschuleigenen Ensemble Studio Neue Musik und dem Festival *Moskauer Forum*. Auch in St. Petersburg wird ein Neue-Musik-Festival unter dem etwas unzeitgemäßen Namen *Fin-de-Siècle* von der Musikhochschule (unter Leitung der Komponistin Swetlana Lavrova) durchgeführt. Es gab ebenso Versuche, in der Moskauer Philharmonie ein regelmäßiges Festival für neue Musik, *Other Space*, zu veranstalten, organisiert von dem Komponisten Oleg Paiberdin. Leider aber stößt jeder Versuch, in den sowjetisch geprägten Institutionen wie Philharmonien und Hochschulen ein großes Neue-Musik-Projekt zu veranstalten, auf Probleme, verursacht durch die Verschmelzung von konservativem Denken, Ignoranz und banaler Korruption.

### Das Leben mit und nach dem Internet

Die Rezeption neuer Musik im letzten Jahrzehnt in Russland kann man als Epoche totaler Downloads bezeichnen. Die nachgeholte Musikgeschichte, aber vor allem die musikalische Gegenwart Europas und Amerikas wurden in Form eines grenzenlosen digitalen Archivs wiederentdeckt, verarbeitet, in den Neue-Musik-Foren diskutiert und in neu geschriebenen Stücken weiterentwickelt. Auf den Tauschbörsen steht neue Musik hoch im Kurs, ganze Abteilungen in den Klassikforen widmen sich der Präsentation und Analyse der heruntergeladenen Partituren und Aufnahmen. Das russische Sozialnetzwerk *Vkontakte* (ein das Urheberrecht konsequent ignorierender Facebook-Klon) bietet jedem Nutzer (mittlerweile sind es 105 Millionen (!)) nicht nur eine gigantische Auswahl an Aufnahmen von Musik jeder Art – von Romitelli bis Radulescu, von Malfati 3

bis Globokar –, sondern es gibt auch eine Diskussionsgruppe zu jedem dieser Komponisten.

Die Netzpräsenz der Komponisten in Russland hat einen Grad erreicht von dem man in Deutschland nur träumen kann. Jeder Komponist hat einen Blog<sup>1</sup>, in dem er seine Stücke präsentiert und so mit dem unvorbereiteten Hörer (also den anderen Bloggern) in Kontakt tritt. Online-Magazine wie *Open Space* und *Chaskor (Der Privatkorrespondent)* – die eigentlichen, ernst zu nehmenden Medien in Russland – publizieren regelmäßig Interviews und Kolumnen der Komponisten, vor allem der Generation zwischen dreißig und vierzig – und nicht nur zu Fragen der zeitgenössischen Musik.<sup>2</sup> Insofern könnte man in Russland vom Komponisten als Medienfigur sprechen, was vor allem damit zu tun hat, dass die Grenzen der Neue-Musik-Präsenz im Musikleben gerade jetzt neu definiert und erforscht werden. Es gibt noch keine Nischen, jede Sichtweise hat den Anspruch, die Wahrheit zu repräsentieren und befindet sich im Netz – wie im öffentlichen Leben – in harter Konkurrenz zu den anderen Sichtweisen.

Das besondere am Internet ist natürlich das Fehlen von Filtern, für die in einem gut funktionierenden Musiksystem die Institutionen stehen. Die Hierarchien des Musikbetriebs werden durch virulente Begeisterung oder Ablehnung – vollzogen durch die Weitergabe der Links – ersetzt. Aber die Wahrnehmung verzerrt sich durch das Netz. Denn erstens kann keine so gute Internetwiedergabe ein reales Musikerlebnis ersetzen und zweitens wird der durch das Internet konsumierende Zuhörer nicht nur von dem realen Musikerlebnis, sondern auch von der Teilnahme am kulturellen Prozess ausgeschlossen – denn der Datenfluss

geht meistens in eine Richtung: von West nach Ost – und aus der Musikgeschichte mit ihrer Dialektik und ihrem permanenten Werden wird eine sterile, immer abrufbare Playlist.

Noch vor zwei Jahren konnte man von einer Disproportion zwischen riesiger Download-Rezeption und realer Aufführungspraxis neuer Musik sprechen. Jetzt hat sich die Lage in Russland radikal geändert. Gleich in mehreren Großstädten (Rostow, Novosibirsk, Perm, Nischni Nowgorod) wurden Ensembles für neue Musik gegründet, die oft in Zusammenarbeit mit Institutionen zeitgenössischer Kunst entstehen. Die steigende Intensität des Konzertlebens im Bereich neuer Musik fällt zusammen mit einer langsamen aber spürbaren Abnahme der Internet-Aktivitäten der Komponisten. Denn wenn die Schreibenden plötzlich mehr Chancen haben, ihre Werke zu hören, verlassen sie die medialen sozialen Netzwerke und gehen über zur unmittelbaren Kommunikation.

So befindet sich die neue Musik in Russland gerade an einer Schwelle: Sie sucht einen Übergang von digitalem Konsum zu immer größer werdender, öffentlicher Präsenz. Würde man versuchen die Befürworter und Unterstützer in einem Atemzug zu nennen, käme man auf eine äußerst schräge Aneinanderreihung der Namen von Personen und Institutionen die – außer dem Interesse an einer musikalischen Avantgarde, nichts miteinander zu tun haben. Es sind selbstlose Enthusiasten aus dem Lokalen Kulturministerium der Stadt Perm, die in dem am Ural liegenden Städtchen Tschai-kowsky (der Geburtsstätte des Komponisten) zusammen mit dem Moskauer Komponisten Dmitri Kourliandski und Solisten des Moscow Contemporary Music Ensemble eine Akade-

1 Meist auf der Basis der US-amerikanischen Plattform *Livejournal*, deren kyrillischer Sektor zirka zehn Millionen Nutzer hat.

2 Der russische Literaturkritiker Dmitri Bawilski hat ein Interviewbuch aus den Online-Interviews zusammengestellt, das im nächsten Jahr gedruckt wird. Komponisten der meist jungen oder mittleren Generation äußern sich darin zu ihren berühmten Vorgängern von Purcell bis Strawinsky.

Ein Novum in Russland ist das vom Zentrum für zeitgenössische Kunst *Arsenal* in Nischni Nowgorod veranstaltete open air-Festival für neue Musik *opus 52*, das tausende von neugierigen Hörern auf den Straßen und Plätzen der Stadt anzog, wie hier ein Konzert auf dem Theaterplatz. (Foto: Archiv Newski)



## Editorial

Die junge Musik Russlands ist so lebendig und innovativ wie selten zuvor. Immer mehr KomponistInnen von Perm bis Moskau beteiligen sich gleichberechtigt am weltweiten Dialog der musikalischen Moderne. Mehr noch aber scheinen von der Musik der in der postsowjetischen Ära aufgewachsenen KomponistInnen frische Innovationsimpulse auszugehen. Die existentielle Energie und Wahrhaftigkeit von Avantgardebewegungen hat in ihren Werken zu neuen Sinnbildungen gefunden. Angesichts zerbrochener sozialer Strukturen in Russland und angesichts der Brüchigkeit einer neu sich bildenden Gesellschaft haben sie die ästhetische Kraft der Negation wiederentdeckt: Widerstand (soprotivlenije) und dessen Überwindung, Entgegensetzung, kritischer Individualismus, Ausschreiten von Grenzerfahrungen ...

Im Zuge des demokratischen Auf- und Umbruch Russlands spielen die zeitgenössischen Künste, und besonders die Musik, eine maßgebliche Rolle – man denke etwa an den sich in der Millionenstadt Perm vollziehenden Wandel vom Zentrum der Militärindustrie (und Gulagstadt) zum Zentrum der zeitgenössischen Künste. Wie zäh und widersprüchlich dieser Prozess verläuft, zeigt Vladimir Rannev Bericht über die Situation der neuen Musik in St. Petersburg. Was dagegen möglich war und ist erfährt man aus Tatjana Schukowas Aufsatz über die 2005 gegründete Komponistengruppe *Soprotivlenije materiala (SoMa)* zu deutsch: *Widerstand des Materials* oder aus einem Gespräch über die ersten Ferienkurse Neuer Musik in Russland. Ein weiteres Gespräch über das 1986 in Moskau initiierte, allererste privat organisierte Festival neuer Musik *Alternativa* – ? lässt ahnen, zu wie viel innerer Freiheit in solchen Zeiten neue Musik befähigen kann: »schon frei von ideologischem Druck und noch frei von Kommerz« (N. Pschenitschnikova). Zwölf Statements (und eine Werkbesprechung) markieren einige der gegenwärtig interessantesten, musikalisch-ästhetischen Positionen jungen Komponierens in Russland. Ohne authentische Beratung und informelle Hilfe wäre diese im deutschsprachigen Raum erste, umfassende Dokumentation einer jungen russischen Avantgarde nicht möglich gewesen, wofür Sergej Newski herzlich gedankt sei. Newski, wohl einer der besten Kenner zeitgenössischer Musikentwicklung in Mitteleuropa und Russland eröffnet denn auch das Heft mit einem stupenden Originalbeitrag über die junge Szene Russlands.

Erklärtes Ziel war es *Positionen* von Anfang an, diese Entwicklung unverzerrt durch den westeuropäischen Blick zu präsentieren, das heißt, ausschließlich durch russische AutorInnen. Auch ihnen sei herzlich gedankt, haben sie durch ihr Engagement dieses Heft doch erst ermöglicht. Nicht zuletzt danken wir der Ernst von Siemens Musikstiftung, ohne deren Hilfe die Übersetzungen nicht realisierbar gewesen wären.

Lassen Sie sich inspirieren und diskutieren Sie mit uns – vielleicht angeregt durch die Netzpräsenz junger russischer Komponisten, wie sie Newski beschreibt – über die junge Szene Russlands in unserem Internet-Forum <http://forum.positionen.net>. Gisela Nauck

mie für junge Komponisten aus der ganzen Welt organisieren.<sup>3</sup> Es ist die unabhängige PRO ARTE Foundation in St. Petersburg, geleitet von Ekaterina Puzankova<sup>4</sup>. Es sind aber auch einige Bürokraten, die sich der modernen Kunst zugewandt haben wie der Gouverneur von Perm Oleg Tschirkunov, der das traditionsreiche Operntheater der Stadt reformieren und für die neue Musik öffnen lässt. All das sind Einzelaktionen, keine einheitliche Kulturstrategie, geschweige denn Politik, es werden aber immer mehr und sie ergeben zusammen ein Patchwork, aus dem die neue Musiklandschaft Russlands entsteht. Natürlich helfen Großinstitutionen wie das Staatliche Kultusministerium mit und unterstützen manchmal die Reisekosten für Musiker oder Kompositionsstudenten, es sind aber vor allem Aktivitäten einzelner Enthusiasten, die die Situation bestimmen.

## Vom romantischen misreading zur objektiven Musik

Die neunziger Jahre, die in die russische Musik als eine Zeit der Öffnung der Grenzen und des intensivsten Informationsaustausches eingegangen sind, waren vor allem eine Zeit des intensiven Imports, oder man könnte auch sagen: des romantischen misreadings der westlichen Paradigmen. Es gab zur gleichen Zeit zwei tiefe tektonische Schübe in der Struktur des russischen Musiklebens. Erstens wurde eine neue Generation von Komponisten aktiv, die fast ausschließlich für die speziell ausgebildeten Solistenensembles komponierte. Zweitens gelang es derselben Generation (es handelt sich um die etwa um 1970 Geborenen), als erste nachrevolutionäre Generation russischer Komponisten sich in die westeuropäischen Musikstrukturen (Ensembles, Festivals

3 Siehe dazu das Gespräch in diesem Heft S. 27-28.

4 Zur Arbeit von PRO ARTE siehe den Text von Vladimir Rannev in diesem Heft: »Es gibt auch andere Perspektiven ...« Zur Situation der zeitgenössischen Musik in St. Petersburg, S 34-36.

5 Vgl. zu weiteren Besonderheiten der Musik von Dmitri Kourliandski das kleine Porträt in diesem Heft von Tatjana N. Schukowa S. 21-26

und Stiftungen) zu integrieren. Komponisten wie Alexandra Filonenko, Vadim Karassikov, Jamilia Jazyzbekova, Anton Safronov oder Olga Rajeva und andere setzten nach dem Abschluss des Tschaikowski-Konservatoriums ihr Studium in Mitteleuropa fort und versuchten, mit größerem oder geringerem Erfolg im europäischen Musiksystem Fuß zu fassen. Ästhetisch ging es bei diesen Autoren um – sagen wir – eine poetische Adaption dessen was in den letzten zwanzig Jahren in Mitteleuropa, vor allem in Deutschland geschehen ist. Zugleich handelte es sich dabei um eine zutiefst russische Angelegenheit. Denn diese neue Generation von Komponisten bildete ästhetisch eine Antithese zu der sich seit Ende der siebziger Jahre ausbreitenden Variante einer russischen Postmoderne, etwa in der Musik von Valentin Silvestrov, die sich als nostalgische Ausdrucksmusik verstand, durchsättigt von neoromantischen Topoi. Das Problem der neuen Generation, das nur mit der Zeit klar wurde, bestand darin, dass auch ihre Musik, egal wie radikal sie sich in ihrem Material präsentierte, eine Sehnsuchtsmusik war – nur hat sich das Objekt der Sehnsucht verändert. Im Grunde ging es beiden Generationen um die Suche nach dem Transzendenten in der Musik: bei der älteren Generation durch einen Moll-Akkord repräsentiert, bei den Jüngeren durch ein Streichgeräusch, notiert in einem New-Complexity-Modus. Was fehlte war die Kritik des aktuellen Sprachzustands. Das produzierte bei den jungen russischen Komponisten eine Mischung aus Unsicherheit und Arroganz. Und wahrscheinlich deswegen gehörte zu den wichtigsten Denktopoi dieser Zeit die bewusste Verschleierung der formalen Zusammenhänge in der Musik. erinnert man sich an die Debatten etwa um 1997, so war der größte Tadel, den man von einem russischen Kollegen bekommen konnte, die »Geradlinigkeit«, sprich die Nachvollziehbarkeit der formalen Prozesse. Emblematisch in diesem Kontext wirkte die Figur von Vadim Karassikov, dem wahrscheinlich originellsten Komponisten seiner Generation. Sein Wille zur Transzendenz zwang ihn zuerst zur Dekonstruktion des Klangflusses, in seinen frühen Stücken zu einzelnen, isolierten kaum hörbaren Klanginseln, und dann zur Überschreitung der Schwelle des Hörbaren: zu einer zur Haupttechnik gewordenen, auskomponierten Sprachlosigkeit.

Das vorläufige Ende der Epoche des romantischen misreading in der russischen Musik begann mit dem Sieg von Dmitri Kourliandski beim Internationalen Gaudeamus Wettbewerb in Amsterdam 2003. Sein Stück *innermost man* 6 setzte sich von der vorhergehenden Musik

russischer Komponisten ab durch einerseits Reduktion (und Radikalisierung) des Materials, andererseits durch die ungewöhnlich klare Syntax. So repräsentiert das Stück gerade jene Geradlinigkeit, die bis vor kurzem verpönt war, von Kourliandski 2004 theoretisch zusammengefasst in dem Text *Objektive Musik*. Dennoch fasziniert diese Musik durch die Klarheit, Dichte und Radikalität ihrer Aussage, resultierend aus den Besonderheiten der Kompositionstechnik: Ausschaltung des Parameters Tonhöhe durch eine Klangerzeugung, die von den Spielbewegungen der Musiker bestimmt wird, und (in vielen Stücken) durch das Ignorieren von Dynamik.<sup>5</sup> Die Offensichtlichkeit der Syntax – die man in manchen Stücken mit dem Ausschalten der Formebene vergleichen könnte – veranlasst den Zuhörer, nicht mehr die Veränderungen des Materials zu verfolgen, sondern den Moment des Hörens und auch den des Weghörens selbst zu wählen.

Der Import-Export-Laden russischer contemporary music wurde gründlich aufgeräumt, die Kaffeemaschinen wurden von den Kuckucksuhren getrennt und die Stilkopien von Furrer oder Sciarrino bedeuteten nicht mehr automatisch den Anspruch auf Metaphysik. Ganz im Gegenteil, die Stücke junger Russen heißen jetzt *Theorie der Mechanismen und Maschinen, industrial wastelands* u. ä. Der Neofuturismus, mit dem ratlose Journalisten Kourliandski oft in Verbindung bringen, scheint auch bei seinen Jüngern hoch im Kurs zu stehen. Im Endeffekt wurde *Objektive Musik*, wie so oft bei einer klar formulierten Ästhetik, zu einem, so Kourliandski selbst, »leichten Weg« für die jüngeren Kollegen, es entstand eine ganze Armee begeisterter Adepten.

## Ausstrahlung des Materials: Georgy Dorokhov

Während in den neunziger Jahren die Komponisten in Mitteleuropa das Narrative – nach Jahren der Askese infolge der Nono- und Feldman-Begeisterung – wieder entdeckten, (allerdings meist in Verbindung mit Computer gestütztem Komponieren, was die Idee der Narrativität zugleich wieder verfremdete), ging die jüngere Generation in Russland zu Beginn des 21. Jahrhunderts exakt in die Gegenrichtung und versuchte, alle formalen Strategien, die eine nachvollziehbare Veränderung des Materials beinhalten, zu verweigern. Das Narrative wird weniger mit Furrer, Sciarrino oder Grisey, sondern vielmehr mit dem symphonischen Akademismus der Post-Schostakowitsch-Ära assoziiert und umso konsequenter vermieden. So wird die Intervention des Komponisten direkt auf das

(ungewöhnliche, seltsame, aussagekräftige) Material verlegt. Ein Stück Musik verkommt dabei nicht selten zu dessen purer Exposition. So verwendet der junge Russe Georgy Dorokhov, dessen Werksreihe auch so heißt (*Exposition I-III*) über lange Strecken Ansammlungen elementarer Klangereignisse oder besser gesagt Aktionen, die ein bisschen an George Machiunas erinnern (ein Nagel wird eingeschlagen, ein Instrument zerstört) und im Aufbau an den Stockhausen der *Originale*-Periode (es gibt eine klare Überstruktur, aber viel Freiheit in Details der Ausführung). Einem im mitteleuropäischen Kontext ausgebildeten Zuhörer könnte die Musik von Dorokhov als einfältig und sogar dilettantisch vorkommen, denn sie setzt scheinbar auf längst bekanntes Material, ohne damit zu arbeiten. Zugleich ist die Einfalt dieser Musik bewusst gesetzt. Die Zeichen (wie die Zerstörung eines Instruments) stehen bei Dorokhov für die bewusste Verweigerung gegenüber der postmodernen Mehrschichtigkeit der Interpretation und für die Neuentdeckung einer modernistischen Geste. Die Nacktheit der Geste wiederum versetzt die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf das unmittelbar Körperliche sowie auf ein sehr spezielles Erlebnis von Zeit. Die Simplizität der Syntax (offenbar von Kourliandski übernommen) verlagert die Aufmerksamkeit des Zuhörers zugleich auf das unmittelbare Klangerlebnis und auf die Form als Ganzes.

### Klang unter der Lupe: Gorlinsky, Chernyshkov und Khrust

Auch bei Vladimir Gorlinsky und Nikolai Khrust (Jahrgänge 1984 und 1982, beide Schüler von Vladimir Tarnopolski) steht das unmittelbare Klangerlebnis im Vordergrund. Allerdings entwickeln sie völlig andere formale Strategien. Khrust probiert in mehreren Ensemblestücken (*Huivering*, 2005 und *Eugenica* 2009) eine Technik, die er selbst phänomenologische Form nennt. Das heißt, ein Klangphänomen (zum Beispiel ein Spektrum oder eine elementare Geste) wird von unterschiedlichen Seiten unter unterschiedlichen Aspekten betrachtet und jede dieser Betrachtungen bildet einen (meist von den anderen isolierten) Formabschnitt. Auch hier wird die lineare Zeitwahrnehmung ignoriert, es wird mit jedem Abschnitt quasi wieder von vorne angefangen, gleichzeitig entstehen während des Hörens im Kopf des Zuhörers immer neue Zusammenhänge, die dann eine imaginäre Brücke zwischen den einzelnen Klanginseln errichten.

Für den Chaya-Czernovin-Schüler Alexander Chernyshkov wird die Erweiterung des Instruments zum wichtigsten Aspekt des



Schaffens. Um die Erweiterung geht es oft im wörtlichen Sinne des Wortes, etwa in seinem Stück *Huh* für sieben Instrumente. Die Tuba wird hier so mit einem System von Schläuchen an andere Bläser angeschlossen, tatsächlich erweitert, dass sie nur von mehreren Spielern gespielt werden kann. Gleichzeitig geht der Umfang des Instruments durch diese extreme Trichterenerweiterung in den Infraschallbereich über. Das Instrument wird zugleich als konventionelles Medium der Komposition und als Klangobjekt verstanden, es wird ins Zentrum des Stückes gestellt und zugleich überwunden.

Auch die Arbeit von Vladimir Gorlinsky könnte man als einen Versuch verstehen, ein Klangphänomen aus unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten. Dabei geht es ihm vor allem um die Schnittmengen zwischen dem instrumentalen Sound (meist in Extrembereichen) und Elektronik sowie zwischen Instrumenten und nicht-konventionellen Klangkörpern. In Stücken wie *Beiklang II* und *III*<sup>6</sup> zerlegt er die Klänge mit Hilfe granularer Synthese, um sie in überraschendsten Kombinationen mit »normalen« Instrumentalklängen neu zusammen zu bauen. Das Material seiner Stücke nimmt Gorlinsky oft aus der Free-Improvisationszene oder Klangkunst, bei seiner Organisation werden oft (bei exakter Notation jedes Klages) Bereiche freier Interaktion zwischen Instrumentengruppen einbezogen. So erhält die Gesamtform etwas Labyrinthisches, wird die lineare Dramaturgie (wie ein Gespenst des Narrativen) verweigert. Auch wenn die Experimente von Gorlinsky an die Synthese von Instrumentalklang und Live-Elektronik seiner Kollegen Stefan Prins oder Simon Steen-Andersen erinnern, geht es formal um etwas anderes. Gorlinsky versucht weniger, eine neue Klanglichkeit zu finden, als vielmehr das Werk-Paradigma an sich zu sprengen, versucht aus der Gattung Ensemblestück und der Konzertsituation auszusteigen, ohne sie jedoch komplett

Konzert des ensemble LUX:NM Berlin am 23. Juli 2011 in Loft Etagi St. Petersburg (Foto Andreas Melchel).

6 Letzteres wurde im Rahmen der *Impuls*-Ensembleakademie im Februar dieses Jahres vom Klangforum Wien uraufgeführt.

zu verlassen. Am deutlichsten wurde das in einem seiner letzten Werke für ein im Raum verteiltes Ensemble, in das nicht nur Straßengeräusche durch die Fenster (die zu in der Partitur exakt markierten Zeitpunkten geöffnet wurden) eindringen, sondern auch das Hupen der auf der Straße stehenden Autos eingebunden war. Solche Öffnung des Werkes – und der Konzertsituation – werden immer deutlicher zum Markenzeichen jüngerer russischer Komponisten. Gleichzeitig sieht man am Beispiel Gorklinskys die Ambivalenz dieser Entwicklung: Man will die Konzertsituation sprengen und gleichzeitig die totale Kontrolle behalten.

### **Lossage vom Interpretieren: Poleukhina, Shirokov**

Die Zugänglichkeit der Elektronik und deren zunehmender Anteil an der Komposition hat sowohl in Westeuropa als auch in Russland die alte Dichotomie Komponist/Interpret einer Revision unterzogen. Immer mehr Komponisten steuern nicht nur den elektronischen Part ihrer Stücke (wie Steen-Andersen) vom Mischpult oder moderieren deren Aufführung (wie Kreidler) sondern werden selbst zu Interpretieren. In Russland hat die Idee, den Interpretierenpart zu übernehmen, große Kreise junger Komponisten ergriffen. Es gibt dafür einige Gründe: Erstens werden in den Stücken immer mehr »gefundene Objekte« als Klangerzeuger verwendet, deren Bespielung keine Spezialausbildung verlangt. Instrumente aus Glas, Lehm, Objekte, die äußerlich an die italienische Arte povera erinnern, spielen in der jungen russischen Musik eine immer größere Rolle. Zweitens gibt es unter jungen Komponisten schlicht eine Unzufriedenheit mit den Hochschulensembles und der Begrenztheit ihrer Probezeit. Und drittens – und das ist wohl der wichtigste Grund – entwickeln immer mehr die Lust an einer Synthese zwischen Komponieren und Improvisieren. Die Gruppe um den zwanzigjährigen Moskauer Kirill Shirokov und die Petersburger Komponistin Marina Poleukhina entwickelte – zusammen mit einigen jungen Instrumentalisten – ein Ensemble, das sowohl die Werke von Klassikern wie Wolff oder Cardew für unkonventionelle Besetzungen spielt als auch zusammen die Stücke seiner Mitglieder erarbeitet. Als Vorbild für das Ensemble gilt die Berliner Gruppe Wandelweiser – nicht nur, weil auch dort mehrere Komponisten zugleich Interpretieren sind, sondern weil sie (so Kirill Shirokov) als ein Beispiel gilt, wie man dem Euro- und Egozentrischen Werkbegriff mit seinem Dramaturgie- und Aufmerksamkeitszwang entfliehen kann. Auch hier geht es

**8** um eine Bewegung vom Werk zum klingenden

Objekt und vom Konzert zu einer (begehbaren) Soundinstallation.

Sicher handelt es sich nicht um das erste Ensemble solcher Art, denn auch in Russland existierte in den siebziger Jahren die Gruppe ASTREA um Sofia Gubaidulina, ein Ensemble aus improvisierenden Komponisten, wenn auch mit einem völlig anderen musikalischen Vokabular. Was aber die Moskauer Kollegen um Shirokov und Poleukhina und ihre Arbeit spannend macht ist die Intensität, mit der die Arbeitsprinzipien und das Vokabular der Noise-Szene in die kompositorische Arbeit im Bereich der notierten Musik einbezogen werden. Sie nehmen das in der Improvisation entstandene Noise-Vokabular ernst und versuchen, es kompositorisch und technisch zu verfeinern und weiter zu entwickeln.

### **Musik über Musik. Filanovsky, Svetlichny, Wassiljew**

Den meisten jungen Komponisten, die ich in diesem Artikel erwähnt habe, geht es darum, die Musiksprache grundsätzlich neu zu erfinden/weiterzuentwickeln und nicht darum, deren Zustand kritisch zu analysieren. Diejenigen, die das trotzdem versuchen, verdienen desto mehr Aufmerksamkeit, weil ihre Arbeit am engsten mit entsprechenden aktuellen Tendenzen in Westeuropa korrespondiert. Dafür drei Beispiele.

Im *Keyboardstück I* für *Klavierstück IX* von Karlheinz Stockhausen und Sampler verwendet Anton Wassiljew, gebürtiger Russe, der in Bremen bei Younghi Pagh-Paan und Jörg Birkenkötter studiert, das berühmte Klavierwerk von Stockhausen als Vorlage für eine Übermalung: Das Stück wird in der Originallänge auf einem Sampler gespielt, wobei bei jedem Niederdrücken des Anfangsakkords bei jeder der 280 Wiederholungen ein neues Sample (jedoch nach einem bestimmten System) eingeschaltet wird, so dass über die Originalform von Stockhausen eine andere – die Dramaturgie der Sampleveränderungen gelegt wird. In einem anderen Stück, *Boris und Natascha*, das sich auf ein berühmtes Werk des russischen Konzeptualisten Avdej Ter-Oganjan bezieht, reflektiert Wassiljew darüber, wie das völlige Fehlen eines Zusammenhangs zwischen dem Titel und dem Werk einen neuen Sinn gebären kann. Die sieben, jeweils eine Minute dauernden Teile des Stücks, die ihr Material aus einer Art Post-Spahlinger Vokabular schöpfen, heißen *Musik für ein Gebet*, *Musik zum Tanz* und *Musik für den Verkauf*. Bei dem Originalwerk von Ter-Oganjan, einem heute in Prag lebenden Künstler, der aus Russland wegen gerichtlicher Verfolgung fliehen musste, nachdem er 1998 in

einer Ausstellung die Ikonen-Imitate mit der Axt zerlegte, ging es eher um den Automatismus in der Wahrnehmung der modernen Kunst als um Provokation. Seine völlig abstrakten, fast könnte man sagen dekorativen Bilder aus der Serie *Radikaler Abstraktionismus*, auf die sich das Stück von Wassiljew bezieht, wurden mit Titeln versehen wie: »*dieses Werk stiftet zu Veränderung der Staatsordnung durch die Ermordung von Präsident Wladimir Putin an*« und wurden in Russland mehrmals mit großem Erfolg ausgestellt, was allerdings das Schicksal von Ter-Oganjan nicht um einen Deut veränderte.

Anton Svetlichny, Jahrgang 1982, beschäftigt sich in seinen neusten Werken mit der uns umgebenden, klingenden Umwelt. Sein Klavierstück *Generation Ctrl+C* besteht ausschließlich aus Wiedererkennungsmelodien und Jingles der Großkonzerne, von Intel bis zu Nokia, sowie aus den Titelmelodien von Fernsehserien wie *Akte X* und stellt so die Frage nach dem, was wir hören und wo die Grenze zwischen einem musikalischen Ereignis und einem Zeichen passiert.

Schließlich soll die Arbeit des bereits zum »Fast-Klassiker« der neuen russischen Musik avancierten Boris Filanovsky erwähnt werden. Wichtigster Bestandteil seines Schaffens ist die Rekonstruktion utopischer Projekte des 20. Jahrhunderts. In seinem letzten Stück *Collectivision* für Akkordeon und sieben Mundharmonikas wurde zum Beispiel die Idee eines Schlafsanatoriums des russischen Avantgarde-Architekten Konstantin Melnikov in den Klang einer statischen, monochromen Komposition umgesetzt. Sein neuestes Projekt wiederum ist die Rekonstruktion der *Symphonie der Hupen* von Avraamov (1922) die für eine ganze Panzerdivision in den italienischen Alpen umgesetzt und bei dem kommenden *Transart-Festival*<sup>7</sup> uraufgeführt wird. Filanovskys Arbeit beginnt immer mit einem Artefakt. Es könnte ein Text sein (wie der von der Polizei aufgeschriebene Fieberwahn eines sterbenden Gangsters in *Words and Spaces*), ein Kunstwerk oder die Gedichte der Obdachlosen in *бздмн*. Solche Referenzen nutzt er wie ein Sprungbrett, um eine immer neue Klangwelt zu kreieren und unsere Vorstellungen von der musikalischen Syntax aufs Neue zu erweitern. Was die Arbeit Filanowskys mit den Versuchen vieler jüngerer Kollegen verbindet ist die Tatsache, dass auch er weniger als Komponist handelt, für den die musikalische Materie etwas selbstverständliches ist, sondern viel eher als Künstler, dessen Material auch andere Kunstwerke sein können. Seine Arbeit ist ein Beispiel für die in der russischen Musik gegenwärtig sich vollziehende Evolution: vom Musikstück als Werk zum Kunstobjekt. ■

# Sergej Newski

1998-2011

Wegmarken | Uraufführungen  
Auswahl

## Exploding Rooms

Jerusalem 1998

## Pesnya

Rheinsberg 2000

## Fotografie und Berührung

Berlin 2001

## Figuren im Gras

Basel 2001

## Generator

Forbach 2002

## Fluss

Wien 2005

## Blick aus der Entfernung

Moskau 2006

## Vray dieu d'amours

Amsterdam 2007

## Rift

New York 2007

## Alles

St. Petersburg  
2008

## Autland

Bochum 2009

## Le Greygnour bien

Moskau 2009



## 3. Streichquartett

Berlin 2009

## Franziskus (Szenen 1-3)

Schwaz 2010

## Dolze mio drudo

Göppingen 2010

## channel surfing

Oslo 2010

## Neues Werk für Kammerorchester

UA Moskau  
15.9.2011

## Neues Werk für Ensemble

UA Donaueschingen  
15.10.2011

## Robert S. (in Dresden)

UA Bonn  
29.10.2011

# RICORDI

www.ricordi.de • www.ricordishop.de

A division of  
**UNIVERSAL**  
UNIVERSAL MUSIC  
PUBLISHING GROUP