

Junge Komponisten I

Unsere Bitte an junge russische Komponisten um Statements zu ihrem Komponieren folgt derjenigen an in Deutschland lebende Komponisten, wie wir sie vor einem Jahr im Heft Neue KonTexte (84/2010) veröffentlicht haben. Beabsichtigt ist eine Art Vergleichbarkeit (wer will), erweitert um die Frage nach dem spezifischen russischen Kontext. Berücksichtigt werden sollten folgende Fragen, deren Beantwortung wiederum nicht zwingend war, vielmehr Denkrichtungen anstoßen sollte: Was sind zentrale Parameter Ihres Komponierens? (Was kann Musik erreichen, was andere Künste nicht können? Warum komponieren Sie?) Was ist heute Material? Welche Rolle spielen Traditionen der russischen Avantgarde und die heutige Situation neuer Musik in Russland? Wie wichtig ist noch Handwerk bzw. Professionalität, was gehört dazu? Wie wichtig ist die Kategorie Inhalt? (Die Redaktion)

Anton Wassiljew: open source art

Anton Wassiljew, geb. 1984 in Tscherepowez, UdSSR. Studiert seit 2009 an der Hochschule für Künste Bremen Komposition bei Younghi Pagh-Paan, ab 2011 bei Jörg Birkenkötter. Einige Werke: *Keyboardstück I* für Stockhausens *Klavierstück IX* f. Keyboard und Sampler (2011), *clear moral panic* für Ensemble (2011), *boris und natascha* für Ensemble (2010), *mein kreuzspiel* für Orgel und Live-Elektronik (2010), *gehirn im tank* für Geige und Klavier (2010).



Die Musikgeschichte Russlands darf man nicht ohne Rücksicht auf den europäischen Kontext betrachten, weil zeitgenössische Kunst überhaupt ein europäisches Phänomen ist; und das ist das Problem dieser Frage: Inwieweit hat sich der europäische Kontext verbreitert und inwiefern können wir über eine sogenannte Authentizität zeitgenössischer Kunst außerhalb Europas sprechen? Die Authentizität der europäischen Kunst besteht im ständigen Streben, neu zu sein, aber gleichzeitig ist diese Kunst permanent banal, weil sie die ganze Zeit nach dem Neuen strebt.¹

Die russische Kultur hat diese Ambivalenz übernommen. Die Authentizität der russischen zeitgenössischen Musik identifiziert sich mit der zeitgenössischen europäischen Musik und nicht mit Omas, die in einem Dorf sitzen und ziemlich komplizierte, mikrotonale Volksmusik singen. Diese Volksmusik bleibt immer gleich und strebt nicht nach dem Neuen, aber jeder zweite Kompositionsstudent in Russland spielt arco auf der Klarinette und sitzt nicht in diesem Dorf. Unser Komponist setzt sich mit der europäischen Tradition auseinander, dies hoffentlich bewusst, ansonsten kann man ihn mit den Omas gleichstellen.

Der russische Futurismus ist ein Versuch gewesen, sich von der »westlichen« Tradition zu trennen. Einer seiner Verfechter, Arthur Lourié, schrieb: »Das Positive ist beinahe überall unmöglich, nur das Negative ist realisierbar«; das Neue aber wird durch Negation erreicht. Das Neue und das Positive schließen einander aus. Das Verfahren der Negation ist selbst europäisch, deswegen ist der Versuch misslungen und deswegen sind die Konsequenzen in Russland auch ähnlich: Erweiterung des Tonsystems, sei es durch dodekaphone Techniken bei Nikolai Roslawez, Mikrotonalität bei Arthur Lourié und Ivan Wyschnegradsky oder das Readymade-Verfahren bei Alexander Mossolow und Arseny Avraamow. Musikalisch sehe ich keinen großen Unterschied zwischen Russland und Europa. Aber die Institutionalisierung dieser Phänomene in Russland hat nicht stattgefunden: Auf den Futurismus folgten siebenzig Jahre Isolation, viele Künstler sind emigriert, manche sind einfach verschwunden. In der UdSSR sind merkwürdige Komponisten wie Dmitri Schostakowitsch oder Sergej Prokofjew erschienen: Für diese Zeit gibt es schon einen musikalischen Unterschied zwischen der UdSSR und Europa.

Erst in den letzten zehn Jahren wurden die fehlenden Institutionen, die einen lebendigen Dialog zwischen den Komponisten und die Auseinandersetzung mit der Tradition ermöglichen, durch das Internet ersetzt: Das Netz ist heute die Hauptquelle für Partituren und Aufnahmen. Die Ausbildung findet großenteils auf der Internetaustauschbörse *SoulSeek* statt. Im Sozialnetz *vkontakte*² kann man sich zum Beispiel Werke von Pierluigi Billone und Bernhard Lang online anhören. Und das ist wunderbar. Aber hier liegt die Gefahr: Wenn das Material oberflächlich betrachtet wird, dann fehlt die Auseinandersetzung mit dem geschichtlichen Kontext dieses Materials und das Werk ist dazu verdammt, marginal zu sein. Deswegen ist es heutzutage das Wichtigste in Russland, Diskurse zu schaffen.

Positionen achtundachtzig

2 <http://vkontakte.ru>

1 Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992.

In meiner Arbeit beschäftige ich mich mit den interkontextualen Verhältnissen zwischen verschiedenen Materialien, Objekten und Phänomenen der Kultur. Der Einfluss der Futuristen auf mich besteht darin, dass ich weiß, dass es sie gab, genauso wie ich weiß, dass es Schönberg oder Schostakowitsch gab. Musik besteht aus Material, Syntax und Kontext. Das Erste ist das Klingende. Das zweite ist die Entfaltung des Ersten in der Zeit, das Dritte erklärt, warum das Erste und das Zweite da sind oder da sein können/dürfen. Die Rezeption eines musikalischen Werkes besteht in der Auseinandersetzung der (Hör-)Erfahrung eines Rezipienten mit diesen drei Aspekten. Jede Technik, jede Ästhetik stehen zur Verfügung, die selbst zu Material werden können. Wichtiger als das Material per se ist mir, welche Assoziationen ein Material wecken kann und wie dieses Material sich mit dem Bewusstsein eines Zuhörers auseinandersetzt; Material existiert nie an sich, es wird immer von der (Hör-)Erfahrung begleitet und mit Assoziationen belastet. Ich benutze auch das, was ich selbst nicht mag, wichtiger ist das Ziel, das ich damit erreichen will; das Ziel ist das Konzept und der Rest sind die Mittel. Das Konzept kann ich nur in dem Falle realisieren, wenn ich das Handwerk genug beherrsche; die Professionalität besteht im ständigen Lernen, sei es der Tonumfang des Vibraphons oder die Programmiersprache Java.

Ich plädiere für eine open source art für die Kunst, in der jedes Werk oder ein Teil des Werkes bearbeitet bzw. weiter entwickelt werden darf, egal von wem und egal, ob es aus meiner Sicht verbessert oder verschlimmert wird. ■

Alexandra Filonenko: ... Literatur, Malerei, Theater, Stimme

Ich habe relativ früh angefangen zu komponieren, mit fünf Jahren. Ich konnte es mir nicht erklären, woher die Stücke kamen, die Musik, die in meinem Kopf entstand. Es war ein Gefühl, als ob sie von jemandem diktiert wird. Nach vielen Jahren, als Komponieren zu meinem Beruf geworden war, blieb diese Empfindung und dieses Dasein wie früher, das heißt, die Musik entstand in meinem Kopf von allein und ich muss sie nur aufschreiben. Ich denke, Komponieren war immer ein Teil meines Daseins. Natürlich haben sich die Ideen, die Ästhetik, die Sprache und die kompositorischen Mittel verändert. Wichtig sind bei diesem Komponieren ganz allgemein drei Dinge: ein Kunstwerk zu schaffen, der kulturelle Bezug zur Moderne und die Entwicklung



Foto: Jean Severin

einer eigenen musikalischen Sprache. Meiner Meinung nach ist Musik die einzige Kunst, die mit anderen Künsten kompatibel ist, sich mit ihnen in Verbindung setzen kann. Und trotzdem ist sie selbständig. Ich komponiere, weil ich durch meine Musik und in Verbindung mit anderen Künsten neue Kunstwerke schaffen kann. Das hängt damit zusammen, dass ich meine Musik eng mit Literatur, Malerei, Theater und anderem verbinde. Insbesondere sind es die Stücke mit Stimme, in denen ich einen ganz eigenen Stil und eine eigene Ästhetik entwickelt habe und diese »schleife«.

Wenn nach der Beziehung meiner Musik zur russischen Avantgarde gefragt wird, so ist dieser Einfluss ohne weiteres vorhanden. Nur müssen wir definieren, von welcher Periode die Rede ist. Ob der Zeitraum 1910-1920 oder 1960-1980 gemeint ist. Für mich persönlich war immer die Musik und deren Erfindungen der 1910er und 1920er Jahre interessant. Insbesondere die Kammermusik zum Beispiel von Alexander Mossolov, Arthur Lourié, Nikolai Roslavetz und Arsenij Avraamov waren und sind für mich sogar jetzt noch sehr wichtig, weil sie mutig, frisch und voll avantgardistischer Ideen waren. Früher, 1986 bis 1991, als ich noch als Pianistin sehr aktiv war, erschienen mir die Klavierstücke von Mossolov und Roslavetz besonders aktuell und lehrreich. Und das war doch klar: Die Musik, die damals entstanden war, hing mit der aktuellen Kunst der damaligen Zeit (Malerei, Literatur) zusammen, war ähnlichen Ideen und Versuchungen verbunden. Ich muss aber noch erwähnen: Damals trennte ich nicht russische und westliche Avantgarde. Mich begeisterte alles, ich sog alles auf wie ein Schwamm, was neu und offen war und was keine Kompromisse kannte. Dazu gehörte auch die Neue Wiener Schule.

Was die heutige junge russische Musik betrifft muss ich sagen, dass es viele talentierte

Alexandra Filonenko, geb. 1972, Hauptstudium Komposition bei Edison Denissow und Wladimir Tarnopolski am Moskauer Tschai-kowski-Konservatorium. Lebt seit 1996 in Deutschland, seit 2006 in Berlin als freischaffende Komponistin und Pianistin. Stipendien: Akademie der Künste Berlin, Schloss Solitude, Casa Baldi (Olevano, Italien), Künstlerhaus Schreyahn, Musikakademie Rheinsberg. Preisträgerin Kompositionswettbewerb der Händel-festspiele Halle.

Wichtige Werke: *Kiefers Schatten* für Streichquartett (1998/2001), *FARCE* für großes Orchester (2008), *MUTE* für Countertenor, Ensemble und Elektronik (2009), *Im Schatten der Frau* für Stimme und Elektronik (2010).