

Vladimir Jurowski @ der/gelbe/klang  
17.12.2023, schwere reiter

### Ergänzungen zum Programmheft

## Interview mit Olga Bochikhina

**Das Interview mit Olga Bochikhina lag bei Reaktionsschluss unseres Programmhefts noch nicht vor. Hier können Sie es nachlesen.**

*der/gelbe/klang: The piece Unter der Kuppel hervor is from 2009, an early piece of yours: where were you at that time, musically speaking?*

Olga Bochikhina: While I was writing the piece *Unter der Kuppel hervor* – I managed to get married)... I'd started working on it in Moscow, and finished it in Fribourg, Switzerland, where I came for German language courses before starting my studies in Basel Music Academy. The premiere took place at Konzerthaus in Berlin, as it was commissioned by Young Euro Classic Festival. At that moment, I was literally fascinated by acoustic phenomena and the behaviour of sound within different spatial forms, so I imagined a dome – an ideal space – real and metaphorical at the same time. A space that resembles a “big ear” and that observes the sound, the stories that are born inside. It seems to overhear and at the same time to amplify that inner story because of the shape of the circle. The sound does not disappear, it “goes in a circle”, as if accumulating the past, becoming more and more material, as if stuck. At that time I was very interested in different behaving strategies: for example, the clock hands in the piece *Chagall's Clock*, the masses of people in the piece *The Neva Prospect*, chess figures in an instrumental performance, the behaviour of a snake in *Musica Sacra* etc. At that time I thought of myself as an artist of sound forms, while nowadays I think of it more in terms of materialization of the visible into the audible, I “see” a sound.

*d/g/k: And what about now, what are you focusing on at the moment in your musical life?*

OB: Recently, I have realized several projects which are of the most importance for me: the multimedia project *FACE: the mute opera*, the audio-visual performance *Acoustic-spatial mirages*, various sound installations, research performances, sound trainings. At the same time, there are no “pieces” among my latest projects. I create each project as an independent world or worlds, inhabit it and then observe how it structures itself within its own inner rules. My own artistic practice is more like research, and research often takes on artistic form. For example, the vast majority of my recent works are somehow related to darkness or “night,” so it looks quite logical that in parallel I made research on the “night compositions” by Salvatore Sciarrino and Maurice Ravel as a case of instrumental anamorphosis. When I started to realize the idea of *Mirages*, I was simultaneously working on research on *Is it Possible to Think in Plurality? (On the Example of the Work of G. Aperghis)*, which I wrote together with Tatyana Yakovleva. As a result, our work became a collaborative performative research experience. What I am doing now is at once an artistic research, an aesthetic experience, a process, an instrument of cognition and a practice that becomes both a form of non-verbal thinking and a work. Works, essays, trainings, lectures are often means for observing how the same thought can express itself differently in different media in a common field of exchange. This is fluid

knowledge, non-productive forms of thinking, a present ongoing continuous form of time, and sometimes a special state of creative activity in which the real and the fiction are not separated. These forms of activities can generate new knowledge and give rise to various strategies of artistic production.

*d/g/k: As a composer your creativity goes through different stages in the long process of giving birth to a new piece, from the very first idea, inspiration, faint sparkle, all the way to working with instruments or instrumentalists, up to the performance. What is your favourite part and why?*

OB: I love all the parts differently. I don't have my favourite part, just as I don't have a favourite "right hand," for example. For me, these are different stages of formation: I often simply cannot enter back into the experience of the "beginning" and put myself at the starting point. At the same time, I do not think of this process teleologically, as a goal-oriented process. Very often at the beginning of the work I imagine myself "on a stage" among the musicians and have this experience "alive", but at the end I feel as if I know nothing, like at the beginning. At the same time, I "collect" and reassemble myself along the way, together with collecting the "thing," so that I am really not completely sure whether I am writing the "thing" or the "thing" is writing me. In general, for me, this is due to the special productive state of a thing before it has time to turn into a product. Many of us, including me, spend a lot of time learning how to create this or that artistic product, start it up, present it, defend it, justify it, and promote it. But we are not in a habit of thinking in a pre-productive state. I realized several trainings and meetings on this topic, including "Paradise of Perception: The Score of Sound Reality" (after Peter Ablinger), "A Voice and Nothing More" (after Dolar Mladen and Christoph Cox), "A Draft as an Artistic Practice", "Working place as an artistic practice", "(non-)field recordings" and others. And all of these trainings helped me to understand the "not yet finished form of a product" as an artistic practice. By making a shift between artistic practice and the work, we learn to think of either the work as an artistic practice, or the practice as a work of art. And in this sense, it would be fair to say: practice is my work, my favourite part, which does not stop at the final moment of this or that "thing", and which synchronize my reality with my artisticity.

*Interview: Zinajda Kodrič*

## **Interview mit Anton Safronov**

**Im Konzert erklingt Safronovs Werk *Zwei Stücke aus dem Imaginären Monotheater von Wladimir Majakowski* für Frauenstimme und Ensemble (2005 / 2013). Sein Interview musste aus Platzgründen im Programmheft stark gekürzt werden. Hier können Sie es vollständig lesen.**

*d/g/k: Der Titel des Stücks, das das Ensemble der/gelbe/klang in München aufführen wird, verbindet gleich zwei künstlerische Welten: Musik und Theater. Die Präsenz der Sopranstimme spielt eine wichtige Rolle. Können Sie uns mehr über die Inspiration erzählen, wie das Stück entstanden ist und wie es sich im Laufe der Zeit entwickelt hat? Welche Beziehung haben Sie zur dramatischen Kunst?*

Anton Safronov: Dieses Stück betrachte ich tatsächlich als „Embryo“ einer Mono-Oper und überlege gerade, sie zu einer größeren szenischen Komposition zu erweitern. (Es gibt auch eine Version für Stimme mit Orchester, die vor 5 Jahren von Alexandra Lubchansky und Vladimir Jurowski uraufgeführt wurde.) Die Poesie von Majakowski ist sehr extrovertiert: der Dichter war ein wahrer Tribun und seine Werke wirken oft wie Sendungen an imaginäre Gesprächspartner. Für dieses Diptychon habe ich die Gedichte ausgewählt, die nicht nur als imaginäre Dialoge (in Form von Mono-Darstellungen!), sondern zusammen gerade wie Anfang und Ende einer Beziehung wahrgenommen werden können: ein Binden und eine Entkopplung imaginärer Handlung. Hinter dem lauten Futuristen und Revolutionären, wie Majakowski oft und auf erste Linie wahrgenommen wird, steckte ein verletzlicher Lyriker: so habe ich mich für eine hohe Frauenstimme entschieden – trotz der gängigen Stereotypen, Majakowski für Männerstimme zu vertonen.

Das erste der beiden Gedichte kommt aus der Zeit als Majakowski am Anfang seines poetischen Werdegangs stand: eine Hinwendung zu einer Geige, die „im inständigen Bittgedudel plötzlich so kindisch los heulend“ aus dem Orchester herausreißt. So ergibt sich hier eine weitere Solistin: die Violine, die mit der Sängerin quasi in einem Duo auftritt. Der zweite von mir vertonte Majakowski-Text stellt eine kleine Kompilation aus Fragmenten dar, die der Dichter kurz vor seinem Freitod entwarf – skizzenhaft, ohne Interpunktion. Diese Hinwendung an eine ungenannte Frau (schon wieder eine weibliche Gestalt) deutet auf ein Scheitern der Beziehung und eine Abrechnung mit dem Leben hin. (Wir wissen aber, dass die wahren Gründe für Majakowskis Selbstmord auf tiefe Enttäuschung nicht nur in einer Liebesgeschichte zurückzuführen sind.) Die vorhandene Fragmente habe ich absichtlich noch weiter „fragmentiert“, indem ich nur Teile daraus vertont habe. In der poetischen Deutsch-Übersetzung von Alexander Nitzberg lauten die Schlusszeilen von einem der Fragmente „Wozu dich wecken oder stören / Ich verschon / dich mit Depeschen / blitzender Gedanken“; im russischen Original steht dort wortgenau „ich eile nicht...“, und mit diesem so vielsagenden Halbsatz breche ich den Text in meiner Vertonung ab, um somit die Abschiednahme in der Luft hängen zu lassen.

*d/g/k: Worauf konzentrieren Sie sich im Moment in Ihrem musikalischen Leben?*

AS: Ich komponiere, unterrichte und lasse meine Texte über Musik veröffentlichen. In den letzten zwei Jahren habe ich an den Stücke gearbeitet, die meine persönliche Reaktion auf die gerade laufenden Kriege in der ehemaligen Sowjetunion wurden, auf die schreckliche Verbrechen, Zerstörung und Vernichtung, die bereits so viel Leben genommen und das einstige menschliche und kulturelle Miteinander hoffnungslos zerrissen haben. Mein Orchesterstück *Sitio ... Lacrimae* (2023, durch Vladimir Jurowski und das Rundfunk-Sinfonieorchester uraufgeführt) habe ich den Opfern des unerlöschlichen Krieges gewidmet und mein Streichquartett *DIE STERNE* (2022, UA mit dem Sonar-Quartett Berlin) – den Kindern, die dem zerstörerischen Hass von Erwachsenen zu Opfern wurden.

Das Thema, mit dem ich mich in meinen künftigen Projekte beschäftigen möchte, ist die Kinderwelt und die Kinderpoesie. Demnächst habe vor, einige Gedichte aus dem Robert Stevenson's *A Child's Garden of Verses* zu vertonen, die meine eigene Kindheit begleitet haben und für mich so viel Sinnlichkeit tragen! (Vielleicht wage ich es auch mal, mich an die Kinderpoesie russischer Autoren zu wenden, die im deutschsprachigen Raum noch so wenig bekannt sind und in Übersetzungen bestimmt einiges verlieren.)

Bis vor einiger Zeit organisierte ich auch Musikprojekte, an denen Kolleginnen und Kollegen aus meiner Heimatland teilnehmen konnten. Doch mit dem Ausbruch des Ukraine-Kriegs ist meine Zusammenarbeit mit Einrichtungen in Russland eingefroren worden: als Gegner des Kriegs und der Unterdrückung bin ich dort offensichtlich unwillkommen.

*d/g/k: Heute Abend teilen Sie sich die Bühne mit der Musik eines Ihrer Kompositionslehrer, Edison Denisov, eines Komponisten, dessen Musik erst noch entdeckt werden muss. Welche Erinnerungen haben Sie an diesen Unterricht, wie war seine Art zu unterrichten und wie hat er Ihre kompositorische Entwicklung beeinflusst?*

AS: Es ist mir eine Ehre, dass mein Stück im selben Programm mit dem Werk meines Lehrers Edison Denisow durch das Ensemble der/gelbe/klang aufgeführt wird – sowie mit dem Stück von Vladimir Tarnopolski, der in Moskau bei uns, den Schülern von Denisow oft für unseren Lehrer in Vertretung war als er sich nach dem schweren Autounfall einer langen Behandlung unterziehen musste. Am Moskauer Konservatorium durfte Denisow das Hauptfach Komposition erst nach der Wende 1991 unterrichten – davor unterrichtete er nur die Instrumentation, wobei seine Klasse mit Abstand am beliebtesten war. Ich hatte das Glück, mein Moskauer Studium gerade in dem Jahr anzufangen: so wurde ich einer der ersten und gleichzeitig einer der letzten von seinen „offiziellen“ Kompositionsschülern, da er danach leider Gottes nicht mehr lange lebte. (Er starb in einige Monate nach meinem Diplomabschluss. Ich wurde von ihm bereits fürs Aufbaustudium aufgenommen, das aus diesem traurigen Grund nicht mehr stattfinden konnte, so ging ich nach Deutschland, wo ich meine Studien bei Walter Zimmermann und Wolfgang Rihm fortsetzte, um neue, im damaligen Moskau immer noch unzugängliche Erfahrungen zu sammeln.)

Der Einfluss von Denisow auf etliche kompositorische Nachkriegsgenerationen der ehemaligen Sowjetunion und die von ihm veranlasste neue Kompositionsschule wurde zum nächsten großen Phänomen dieser Art seit Schostakowitsch, gleichzeitig auch eine wirkungsvolle „Impfung“ gegen die Trägheit des „großen Stils“ (zu dem Schostakowitsch so oder so noch gehörte). Meine Kommunikation mit Denisow wurde für mich zu einer wichtigen „Erziehung der Sinne“ in Empfindung von musikalischen Zeit, Klang und Farben. Die Neigung meines Lehrers zu gedämpften zurückhaltenden Töne und subtilen Klangfarben war für mich damals wie eine frische Luftholung, sowie die Ästhetik eines Solistenensembles und des Kammerinfonie-Genres (auch in Projektion eines solchen

„Kammermusikdenkens“ auf Orchester, Chor oder Bühne). Sein Lieblingsspruch als Lehrer war: „Lassen Sie sich nicht von Multinotien hinreißen!“. Seine Umgang mit Klangfarben, die im Wesentlichen zum Mittel der Formbildung werden, Empfindung des Eigenwerts eines einzelnen Tons und Klangs, Streben nach Einfachheit und Natürlichkeit des Orchesterklangs – es ist alles wohl das wichtigste, dass ich von Denissow gelernt habe. Die von ihm so beliebte Poetik des Elegischen, das Streben nach „intoniertes“ Melodismus, nach präzise Aufarbeitung der Klangtexturen haben bei mir zweifellos wichtige Spuren hinterlassen.

Als Komponist und Kompositionslehrer war er doch nicht für alles offen, was in der Nachkriegsmusik los war, und es wäre auch durchaus fair, über einen „neuen Akademismus“ zu sprechen, den mit seiner Schule irgendwie innewohnt. Doch egal wie ich mich danach weiterentwickelt habe – mag es auch ein „Sündenfall“ sei, den mein Lehrer kaum unterstützt hätte: Alle diese Erfahrungen sind für mich nach wie vor sehr wichtig geblieben.

*d/g/k: Sie sind selbst Lehrer. Was macht Ihnen am meisten Spaß, wenn Sie Komposition unterrichten?*

AS: Vor allem freue ich mich über die Möglichkeit, mit der jungen Generation zu kommunizieren, die noch den Idealismus und die Liebe zur Kreativität bewahrt. In den letzten 20 Jahren (zuerst in Moskau und dann in Berlin) beschäftige ich mich mit Studentinnen und Studenten hauptsächlich in Seminaren, in denen wir die Werke anderer Komponisten besprechen. Ich kann zwar den jungen Leuten über diese Stücke selbst viel erzählen, doch ich mag so eine „frontale“ Lernmethode (wie ein Pastor) nicht wirklich, sondern bevorzuge eine gemeinsame heuristische Herangehensweise, für den ich als erster notwendiger Erkenntnisschritt für dazu dem zu betrachtenden Stück einen besonderen Wert auf auditive Erfahrung und Höranalyse lege (bevor wir die Partitur überhaupt öffnen). Hier macht es mir eine besondere Freude, wenn ich in einem mir gut bekannten Werk plötzlich etwas Neues für mich entdecke – und es geschieht oft dadurch, dass die Studierende ihre Aufmerksamkeit auf jene Aspekte richten, die an mir bisher vielleicht vorbei gelaufen sind. So lerne ich auch selbst gerne dazu, wenn ich einen Lehrer „spiele“.

Wenn ich mit jungen Komponistinnen und Komponisten bereits über ihre eigene Musik spreche, ist es für mich wichtig, nicht „vorfertige“ Ästhetik und Werte zu indoktrinieren (wie es an Musikhochschulen leider zu oft der Fall ist), sondern zu versuchen, den eigenen Weg meiner Schülerinnen und Schülern zu erkennen und sie auf diesem Weg zu begleiten. Kompositorische Entfaltung einer Individualität ist für mich viel wichtiger als noch einen Statisten für die „Vanity Fair“ des sich inzwischen stark einkonservierten Neue-Musik-Betriebs zu gewinnen. Ich sage oft: Zeitgenössisch zu sein bedeutet nicht die Abhängigkeit von diversen Klischees gegenwärtiger Musik, sondern, ganz im Gegenteil, es beginnt erst dort an, wo diese überwunden werden können.

*Interview: Zinajda Kodrič*