

INTERVIEW MIT DER SLOWENISCHEN KOMPONISTIN LARISA VRHUNC

Liebe Larisa, lass uns unseren Hörern und Lesern kurz erzählen, warum ich ein Interview mit Dir mache. Vor einigen Jahren habe ich ein Streichquartett von Dir gehört. Es war in einem Konzertabend in Berlin mit dem Kairos Quartett. Die Musik hat mich nachhaltig beeindruckt und so wie ich es öfter mache, habe ich versucht mit Dir in Kontakt zu treten (kurz zur Erklärung, ich spiele Konzerte mit zeitgenössischer Musik und das ausschließlich mit Kompositionen, die für mich geschrieben werden und die ich anrege). Es war nicht ganz einfach, einen Kontakt mit Dir herzustellen, Du hast keine Homepage, keine Adresse in einem Institut usw. Ich glaube, ich habe damals Deine e-mail-Adresse über den Berliner Cellisten Claudius von Wrochem herausbekommen. Nun werde ich im September in der Franziskanerkirche in Ljubljana Dein Stück PIETÀ uraufführen. Du hast es für mein neues Projekt AUF DEM WEG ZUR PIETÀ geschrieben.

Erzähle uns doch etwas über Deine Kindheit und Jugend, wer waren Deine Eltern? Welches Instrument hast Du erlernt? Wie ist Deine berufliche Laufbahn? Gibt es einen Kompositionslehrer, der für Dein eigenes Schaffen wichtig war? Welche Komponisten des 20. und 21. Jahrhunderts waren für Dich wegführend?

Ich bin in Ljubljana, Slowenien, aufgewachsen. Die Tante meiner Mutter war Pianistin, und mein Vater war in jungen Jahren ein recht guter Klarinetten- und Saxophonspieler, aber sein Hauptberuf war Maschinenbau. Ich glaube, er vermisste die Musik sehr, und dies war eine meiner Hauptmotivationen, Musiker zu werden - ich wollte seinen "Fehler" nicht wiederholen. Meine Mutter ist Biologin und eine begeisterte Zuhörerin von Kunstmusik aller Art. Meine High-School-Ausbildung konzentrierte sich auf die Naturwissenschaften, erst später wechselte ich zur Musik. Ich habe schon früh angefangen, Blockflöte zu spielen, mein Vater überzeugte mich, dass es eine kleine Klarinette sei, er war auch mein erster Lehrer. Dann kamen Flöte und Klavier, was sich als nützlich erwies, da es mir ermöglichte, neben Komposition auch Musikpädagogik zu studieren. Nachdem ich mein Studium an der Musikakademie von Ljubljana abgeschlossen hatte, ging ich nach Genf und anschließend nach Lyon, um mein Kompositionsstudium fortzusetzen. Ich habe auch Kompositionskurse besucht. Auf diese Weise lernte ich Brian Ferneyhough kennen, dessen Lehrtätigkeit meine Art des musikalischen Denkens am stärksten geprägt hat. Meine erste Anstellung war die Wahl der Hintergrundmusik für Theaterstücke und Poesie beim slowenischen Radio, und dann verschiedene Lehraufträge, die ich in den letzten 20 Jahren an der Musikwissenschaftlichen Abteilung der Philosophischen Fakultät in Ljubljana ausgeübt habe. Es ist schwer, Komponisten zu nennen, die mich besonders beeinflussen würden, aber es gibt eine ganze Reihe von ihnen, die ich bewundere, wie Ligeti, Lachenmann, Nono, Grisey ... und natürlich viele Komponisten meiner Generation oder jüngere.

Soweit ich informiert bin, arbeitest Du an der Universität in Ljubljana. Was machst Du da konkret? Hast Du neben Deiner Tätigkeit als Professorin noch genug Zeit zum Komponieren und wie organisierst Du Dir den Tag, um dafür Freiraum zu haben?

Zeit zu finden, ist eine große Herausforderung. Ich lehre an der Musikwissenschaftlichen Abteilung der Philosophischen Fakultät der Universität Ljubljana. Mein Lehrgebiet ist die Musikanalyse ab 1700 sowie eine für Musikwissenschaftler angepasste Gehörbildung, d.h. der Schwerpunkt liegt auf der auditiven Analyse von Stücken aus verschiedenen Epochen. Die beruflichen Anforderungen haben mich veranlasst, einige wissenschaftliche Texte zu veröffentlichen, von denen der größte ein Buch über Einflüsse der Spektralmusik auf slowenische Komponisten und ein Handbuch der Musikformen ist. Ich unterrichte gerne, würde aber auch gerne mehr Zeit zum Komponieren haben. Meistens komponiere ich in den Ferien, aber wenn ich an einem spannenden Projekt arbeite, das ich zu Ende bringen möchte, arbeite ich nachts, so dass ich nur wenig Schlaf habe. Ich bin nicht sehr gut darin, meine Zeit zu organisieren, weil ich mich sehr intensiv oder überhaupt nicht engagiere, was

bedeutet, dass ich nicht aufhören kann, das zu tun, was ich begonnen habe, wenn es an der Zeit wäre, zu etwas anderem überzugehen, und auf der anderen Seite kann ich mich nicht so leicht konzentrieren, so dass ich etwas Zeit brauche, bevor die Dinge anfangen zu geschehen.

Du hast ja einige Kompositionen für verschiedene Instrumente geschrieben, wie das Streichquartett von dem ich vorhin sprach und jetzt das 2. Stück für Gitarre (Na Vetru – Im Wind hast Du mir zur Verfügung gestellt, ich habe es auf meiner letzten CD NACHT UND TRÄUME eingespielt). Gibt es ein Lieblingsinstrument für Dich, eine Instrumentenkombination, die Du bevorzugst? Ich fühle mich mit Instrumenten mehr zu Hause als mit Stimmen, obwohl ich auch Vokalstücke geschrieben habe. Ich finde es extrem schwierig, für ein Soloinstrument zu schreiben, da es weniger gleichzeitige Farbschichten gibt. Am besten gefällt es mir, wenn ich ein Ensemble zur Hand habe, je fremder die Instrumentenkombination, desto besser. Ungewöhnliche Kombinationen zwingen einen dazu, nach Lösungen zu suchen, die nicht die naheliegendsten sind, und das erlaubt mir, dorthin zu gehen, wo ich noch nicht war. Ich finde diese Erforschung der Klangmöglichkeiten wirklich spannend.

Speziell zu dem letzten Gitarrenstück PIETÀ hätte ich ein paar Fragen: Es gibt Teile, die sind in traditioneller Schreibweise und Spieltechnik und andere, die sind völlig neu geschrieben. Wie gehst Du mit den neuen Spieltechniken um, probierst Du das vorher quasi improvisierend aus, hast Du bereits Klangvorstellungen, die Du versuchst zu finden? Vielleicht für den Hörer kurz erklärt: Die Gitarre ist teils präpariert mit einer Büroklammer über mehrere Saiten, andere Saiten sind vierteltönig gestimmt, es gibt perkussive Elemente wie auch Flüstern des Gitarristen von 2 Texten des libanesischen Philosophen und Schriftstellers Khalil Gibran usw.

Normalerweise gehe ich von einem Klangbild aus und versuche dann herauszufinden, wie ich es erreichen kann. Wenn ich das Instrument zur Hand habe, improvisiere ich, um zu sehen, ob meine Idee funktionieren könnte. Auf dem Weg dorthin entdecke ich auch neue Dinge. Oder ich bitte die Musikerinnen und Musiker, mich ihr Instrument für eine Weile benutzen zu lassen oder mir zu helfen, die Klänge zu finden, die ich suche: Ich beschreibe die Art des Klangs, schlage eine mögliche Technik vor, und der Instrumentalist probiert sie aus und sagt mir, ob sie praktisch, leicht oder schwer zu kontrollieren ist, und schlägt andere Lösungen vor. Ich liebe diesen Teil des Prozesses. Erst wenn ich meine Klangsammlung fertig habe, beginne ich zu komponieren. Wenn ich das Instrument zu Hause habe, schaue ich auch während des Kompositionsprozesses immer wieder nach. Für das PIETÀ benutzte ich meine Gitarre, ich machte eine Liste aller möglichen Fingersätze, Techniken, für die ich mich entschied, die sich daraus ergebenden Tonhöhen usw., ich hielt das Instrument auf meinem Arbeitstisch vorbereitet und verstimmt und testete alles, bevor ich die endgültigen Entscheidungen traf. Das andere Problem war, wie man das alles klar genug notieren konnte.

In dem Vorwort zu PIETÀ schreibst Du: "Number 7 plays an important role in the construction of the piece. It symbolizes the seven sorrows of Mary, as well as the seven parts of a vertical line passing through the Pietà statue of the Bolzano Cathedral, a picture proposed by Stefan Barcsay as an inspiration." Kannst Du uns das erklären?

Die sieben Sorgen sind die offensichtlichste Ebene, ebenso wie die Symbolik der Zahl 7. Aber als ich die Pietà-Statue betrachtete, die Du vorgeschlagen hattest, und versuchte herauszufinden, wie ich mich zu ihr verhalten sollte, rief sie einerseits die möglichen zugrunde liegenden Emotionen hervor: Wie fühlt sich eine Frau an Marias Stelle, welche Art von innerem Dialog könnte in einer so extremen Situation stattfinden. Es ist völlig gegen die Natur, dass eine Mutter ihr Kind beerdigen sollte, es geht darum, die stärkste emotionale Bindung zu brechen, die möglich ist. Die Statue erzählte mir von einer Art Akzeptanz mit Gnade, die ich sehr bewunderte. Diese Überlegungen lenkten mich auf die Texte, die ich für meine Arbeit wählte. Während ich die Statue betrachtete, fiel mir noch etwas anderes auf: Wenn man die Statue vertikal durch die Mitte vom Kopf Mariens bis zum Boden durchquert, gibt es sieben verschiedene Oberflächentexturen: 1- Schleier der Maria / 2- Gesicht / 3- Hals / 4- horizontale Falten des äußeren Gewandes (blau) / 5- inneres Gewand (rot) / 6- Körper Jesu / 7- Mantel, der Mariens Knie und Füße bedeckt Sie werden in musikalische Texturen umgewandelt,

deren Dauer in etwa den Proportionen auf der Statue entspricht. Eine der Texturen ist eine Folge von 7 Akkorden, die fast bis zum Ende des Stückes immer wieder auftauchen.

Max Nyffeler, der sich um die zeitgenössische Musik große Verdienste gemacht hat, hat Dich "in den Klan der slowenischen Komponisten" eingeordnet. Siehst Du Dich in solch einer Schule, hast Du eine gewisse Zugehörigkeit?

Ich weiß nicht genau, was er im Sinn hatte. Ich vermute, er dachte an Uroš Rojko, Vito Žuraj, Nina Šenk und vielleicht an einige andere slowenische Komponisten. Auf der Suche nach Gemeinsamkeiten haben wir vielleicht einen gewissen gemeinsamen Schwerpunkt auf den Reichtum und die Verfeinerung des Klangs gelegt. Ich könnte nicht sagen, dass es so etwas wie eine slowenische Schule gibt, da wir alle im Ausland entstanden sind, meist in verschiedenen Regionen Deutschlands, aber nicht ausschließlich. Slowenien war früher ein recht konservativer Ort, vielleicht hat dieser gemeinsame Hintergrund gewisse Spuren hinterlassen.

Liebe Larisa, was sind Deine nächsten Schritte, gibt es neue Pläne, was ist für Dich wichtig in Deinem Leben in der nächsten Zeit?

Aufgrund des Coronavirus wurden viele Veranstaltungen abgesagt, und auch ihre Zukunft ist ungewiss. Unter anderem der Posener Frühling, wo mein neues Saxophonquartett uraufgeführt werden sollte. Ich werde diese zusätzliche Zeit nutzen, um einige Details in dem Stück zu korrigieren. Das nächste Projekt war ein Streichquartett mit Elektronik für die Zagreber Biennale 2021, aber sie mussten ihr Programm für die nächste Ausgabe aus Geldmangel erheblich reduzieren. Kroatien wurde sowohl wirtschaftlich (es ist ein Tourismusland) als auch von einem schrecklichen Erdbeben auf der Spitze des Landes schwer vom Virus getroffen. Deshalb werde ich im Sommer stattdessen an einem Streichsextett arbeiten, und dann gibt es das Projekt Misogyny, ein Experiment mit einem halb konzertanten, halb Puppentheater. Der Konzertteil ist bereits fertig, das Set mit 5 Stücken wurde im November letzten Jahres aufgeführt, aber die Hintergrundmusik für den Show-Teil muss noch gemacht werden, wenn die Situation die Proben erlaubt. Die Uraufführung war für das Frühjahr 2021 geplant, aber jetzt ist sie ungewiss. Eine weitere Ungewissheit, die mir sehr am Herzen liegt, ist ein neues Festival für zeitgenössische Musik, das einige von uns versuchen, in Ljubljana zu starten. In den letzten 20 Jahren gab es ein ausgezeichnetes Festival des Holzbläserquintetts Slowind, das wesentlich zur Entwicklung der zeitgenössischen Musikszene hier beigetragen hat, und 2018 hat das Kulturministerium aus unbekanntem Gründen seine Unterstützung gekürzt. Inzwischen ist klar geworden, dass dies ein großer Fehler war, aber das alte Festival ist verschwunden. Das neue Festival erhielt sogar die Unterstützung der Siemens-Stiftung für das Jahr 2020, aber unter den neuen Umständen ist nicht klar, was wir tun können. Hoffen wir alle auf das Beste!

Ich bedanke mich recht herzlich für das Interview und freue mich auf die UA in Ljubljana. Ich freue mich auch sehr auf Dein Konzert in Ljubljana und danke Dir für Deine Fragen.

Stefan Barcsay, Larissa Vrhunc, 2020