

INSIDE A NATIVE LAND Text für Programmheft Maerzmusik 2005 Sandeep Bhagwati

Als ich mich um 1996/97 etwa zeitgleich mit dem Theater Peter Brooks wie mit den Improvisationspraktiken der nordindischen Musik näher zu befassen begann, hatte ich eines Tages die Vision einer Musik für großes Ensemble, die in weiten Teilen vollkommen improvisiert entsteht, und dennoch eine klare emotionale Dramaturgie, eine wiedererkennbare musikalische Sprache, eine differenzierte Polyphonie und jene begrenzte, aber dennoch deutliche Wiederholbarkeit hätte, die die abendländische Komposition kennzeichnet. Mir war auch klar, dass ich, obwohl ich schon viel Musik geschrieben hatte, das Handwerkszeug nicht hatte, um ein solches Werk zu schreiben. Mehr noch, ich wusste nicht einmal, wo ich es finden könnte und wie es aussehen könnte, wenn ich fände. Die meisten Kreuzungen zwischen Improvisation und Komposition, die ich kennengelernt hatte, erschienen mir musikalisch unbefriedigend – der Grund dafür sei, vermutete ich, darin zu suchen, dass die Pole Improvisation und Komposition in der westlichen Kultur stets als antagonistische Formen musikalischen Ausdrucks angesehen wurden: Freiheit contra Starre, Stereotypisierung contra Innovation etc. Diese falsche Dichotomie engt ein. Aus Indien wusste ich, dass man dort von einem Improvisator zunächst eine genaue Kenntnis kompositorischer Konstruktionen verlangt, die bis ins Mathematische geht – erst mit diesem Hintergrund kann man die komplexen Formen der nordindischen Musik „improvisieren“.

Mein Drang zur Improvisation erwuchs aus der Erkenntnis, dass sowohl die instrumentalen Materialforschungen wie auch die rhythmisch-melodisch-dramaturgischen Konzepte der Neuen Musik vielen Musikern inzwischen so vertraut sind, dass sie dafür keine Noten mehr brauchen: sie sind zu Stilmanierismen geronnen, die improvisatorisch beliebig abrufbar sind. Sie aufwändig zu notieren, käme mir ähnlich sinnlos vor, wie zu jedem Staccato einen Film mitzuliefern, der den Bewegungsablauf dieses Zeichens demonstriert. Jeder gute Solist der Neuen Musik kann heute eine „Sequenza“ improvisieren, selbst wenn Berio keine für sein Instrument geschrieben hat. Oder die instrumentalen Prinzipien von Lachenmanns „Pression“ auf Blockflöte übertragen etc. Von dieser Tatsache ging ich bei meiner Recherche aus.

Die Aufgabe des Komponisten ist dann, Spielfelder für derartige improvisatorische Gesten so zu konzipieren, dass nicht nur die Gesten verschiedener Spieler ineinandergreifen, sondern sich aus diesem Ineinandergreifen tatsächlich tragfähige Musik ergibt, ein dramaturgischer Bogen, eine Meta-Komposition. Ein erster Versuch in dieser Richtung war mein Musiktheater „Three Women“ von 1997, das in seiner Anmutung sehr nahe am Sprechtheater blieb: Mit Partiturseiten, die als Mini-Szenen

fungierten, in denen aber das Verhältnis von Wort, Musik, Live-Elektronik und Szene ganz ausdrücklich erst in den Proben entwickelt und fixiert werden konnte.

Weitere Experimente schlossen sich an, die immer „musikalischer“ wurden: der 2. Akt meiner Oper „Ramanujan“, „the angels“ aus „why sing why cry“ für Violine und Violoncello, „RASAS“ für Ensemble, „petits traités“ für 2 E-Gitarren und „MORA“ für Bassklarinette, Posaune, Violoncello und obligaten Dirigenten. Insbesondere die letzten drei Kompositionen sind auch Versuche, den offenen Werkbegriff der 1960er Jahre mit dramaturgischer Klarheit anzureichern. In jedem dieser Werke erarbeitete ich mir langsam mein Handwerk für das jeweils nächste Stück. Nicht alle Aufführungen gelangen, ich musste vor allem die jeweils entwickelte Notation immer wieder justieren, um Missverständnisse und Unklarheiten zu vermeiden.

INSIDE A NATIVE LAND ist der neueste dieser Versuche. Seine Basis ist ein Gedicht, das ich schon 1997 schrieb, als ich mich gerade intensiv mit der Musik von Tom Johnson und den Dichtern und literarischen Algorithmen des OULIPO, der Pariser Werkstatt für Potentielle Literatur, beschäftigte. Dieses Gedicht (sie finden es in diesem Buch) benutzt statt der 26 Buchstaben unseres Alphabets nur deren 9: A, D, E, I, L, N, S, T, V. Es sind die Buchstaben des Titels, die zufällig auch einem oulipo'schen Auswahlalgorithmus aus dem Alphabet genügen.

In dem Gedicht geht es um eine „education sentimentale“: der Erzähler lebt in einem Paradies, das er als klaustrophobische Hölle empfindet, verlässt es, gerät in die Welt, die vor Katastrophen und Unsicherheit birst, verliert sich selbst dabei, steht irgendwann ratlos vor immensen Ausblicken. Was bleibt ihm? Seine Innenwelt, die sein eigentliches Geburtsland ist.

Für die Disposition der instrumentalen Mittel war eine Zeile des Gedichtes bestimmend: „I visit alien lands as a saint visits sins“. Diese innere Distanz zur aufgesuchten Fremde ruft die sicherlich nicht gerade begeisterte Aufnahme eines „Heiligen“ durch die „Sünder“ hervor: wer liebt es schon, einem Anspruch genügen zu müssen, der von ausserhalb des eigenen Wärmekreises kommt? So disponierte ich die Umsetzung dieses Gedichtes als „Konzert“, als die Konfrontation eines Individuums mit – ja nicht „der Gesellschaft“, sondern eben mit vielen verschiedenen Cliques, Gesellschaften, Kulturen.

Der Solist gerät in meinem Stück musikalisch in viele verschiedene Verhältnisse zu der Musik der ihn konfrontierenden Gruppen. Er taucht in sie ein oder wird abgestoßen, bleibt dran oder gibt auf, spielt mit oder spielt dagegen – und die Musikergruppen verhalten sich ebenso.

Die Form war schließlich gefunden, als ich über die Zahl 9, die Anzahl der Buchstaben im Gedicht, zu der Performance „Nine Bells“ von Tom Johnson fand. Hier sind 9 Klangobjekte in einer quadratischen 9-Punkt-Matrix angeordnet - die Partitur der Performance notiert nur die Wege, die der Performer durch diese Matrix zurücklegen muss. Auf seinem Weg schlägt er jedes Klangobjekt an, an dem er vorbeikommt – so entsteht die Musik.

Mit meinem Gedicht hatte ich ebenfalls solche Wege geschaffen. Und so ist diese Komposition einfach eine gigantisch langsame Lektüre meines Gedichtes: Jeder Buchstabe entspricht einem Klangobjekt (bei mir: 1 bis 3 Musiker), und man buchstabiert das Gedicht von Anfang bis Ende. Weil die 9-Punkt-Matrix zweidimensional ist, sind die Musiker im Raum verteilt. So bewegt sich auch der Klang.

Schließlich bestimmt die Zahl 9 auch die Grossform: Das Gedicht hat $3 \times 3 = 9$ Strophen, STELEN genannt – diese bilden die Abschnitte des Werkes. Drei eingeschobene Meditationen (INVITE für Posaune solo, DIVIDE für 4 Percussionisten, ISLE für 4 Trios) erhöhen die Anzahl der Sätze auf zwölf.

Was aber steht in der Partitur ? Zunächst: es gibt keine, sondern nur, wie in der mittelalterlichen Musik, Stimmhefte für jede der 9 Klanggruppen, in denen die Musik manchmal wie in einer konventionellen Partitur, manchmal fast wie in einer Art Rätselkanon auf komprimierte Art codiert ist: die Spieler müssen nach klaren Regeln die Musik darin erst „entfalten“. Zusammengehalten werden die Stimmhefte nur durch den Text des Gedichtes. In ihrem Stimmheft sehen die Musiker eine Partitur, der jedoch entscheidende Informationen fehlen – z.B. Tempo, oder Dynamik, Rhythmus, Tonhöhen etc – in jedem Satz fehlen andere Informationen. Diese nun werden ergänzt durch das Spiel des Solisten, der sich im dem vom Text vorgegebenen Ablauf dieser Gruppe zuwendet. Aus seinem Tempo können sie ihres ableiten, seine Ausdruckswerte bestimmen ihre, auf seine Strukturen antworten sie mit den geeigneten aus ihrer Welt.

Der Solist wiederum hat eine weite Marge von Gestaltungsmöglichkeiten, aber er ist auch streng gebunden: durch den Text, durch „normale“ Noten, durch genaue Improvisationsanweisungen – und durch die Reaktionen seiner momentanen Partner. Immer wieder muss er seine Pläne ändern, weil die Musik sich anderswohin entwickelt. Er weiß nicht, was die anderen auf ihren Pulten liegen sehen, welche Wahl sie treffen werden. Danach aber muss er sich richten. Und wir Zuhörer folgen beiden auf diesem ungewissen Weg – dem Solisten und dem Ensemble.

Ich möchte noch dem Posaunisten Mike Svoboda herzlichst danken. Nicht nur hat er mir vor vielen Jahren diesen Auftrag vermittelt – er hat mit mir geduldig auf das Reifen meiner Ideen gewartet. Insgeheim hatte er einst

wohl auf ein Posaunenkonzert gehofft, das sich leicht und oft aufführen liesse, in normalen Sälen, mit einem normalen Orchester und normalem Probenaufwand. Und nun das !

Sandeep Bhagwati 2004