



Martin Smolka

et+k

edition text + kritik

Ulrich Tadday (Hrsg.)

MUSIK-KONZEPTE 191 I/2021

Martin Smolka

et+k
—
edition text + kritik

MUSIK-KONZEPTE

Die Reihe über Komponisten

Herausgegeben von Ulrich Tadday

Heft 191

Martin Smolka

Herausgegeben von Ulrich Tadday

Januar 2021

Wissenschaftlicher Beirat:

Ludger Engels (Berlin, Regisseur)

Detlev Glanert (Berlin, Komponist)

Jörn Peter Hiekel (HfM Dresden/ZHdK Zürich)

Laurenz Lütteken (Universität Zürich)

Georg Mohr (Universität Bremen)

Wolfgang Rathert (Universität München)

Print ISBN 978-3-96707-385-0

E-ISBN 978-3-96707-387-4

Umschlaggestaltung: Victor Gegiu

Umschlagabbildung: Jaromír Typlt

Die Hefte 1–122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im

Internet über www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG,
München 2021

Levelingstraße 6a, 81673 München

www.etk-muenchen.de

Inhalt

Vorwort

RAINER NONNENMANN

Natur und Nostalgie

Intonation, Tradition und Expression der Musik Martin Smolkas

TOBIAS EDUARD SCHICK

Martin Smolkas Neubelebung durmolltonaler Harmonik durch Neukontextualisierung und mikrotonale Verfremdung

STEFFEN SCHLEIERMACHER

Interview mit einem Viertelton

THOMAS MEYER

Eine Ästhetik des Wunderlichen

Zur Chormusik von Martin Smolka

JÖRN PETER HIEKEL

Martin Smolkas Kafka-Reflexion *Vor dem Gesetz*

STEFAN DREES

Die Bilder auf der Leinwand zum Sprechen bringen

Zu den Stummfilmmusiken Martin Smolkas

Abstracts

Bibliografische Hinweise

Zeittafel

Autoren

Vorwort

Martin Smolka studierte Komposition an der Akademie der musischen Künste in Prag. Als Mitbegründer und Mitglied des Agon-Ensembles drangen seine Kompositionen schon früh durch den Eisernen Vorhang gen Westen und wurden an vielen Orten Europas und Nordamerikas aufgeführt. Von zwei unterschiedlichen Ansätzen ausgehend, dem Serialismus auf der einen und der Minimal Music auf der anderen Seite, gelangte Smolka zunächst zu einer Art konkreter Sonoristik, indem er mit Instrumentalklängen arbeitete, die an alltägliche Geräusche erinnern. Seit 1998 wandelte sich sein Stil von der Sonoristik zur Arbeit mit Tönen und Formen eher traditioneller Musik, die Smolka durch Mikrotöne und -intervalle verändert, überformt und collageartig arrangiert.

Die Autoren des vorliegenden Bandes nähern sich dem musikalischen Denken und kompositorischen Schaffen Smolkas aus unterschiedlichen Perspektiven, die gebündelt ein breites Panorama bilden. Zu Beginn untersucht Rainer Nonnenmann die musikalischen Elemente, welche Smolkas Musiksprache formen. Diese wirken fast vormusikalisch, obwohl sie hoch aufgeladen mit Tradition, Ausdruck und Bedeutung sind und dem Hörer ein melancholisches Gefühl von etwas unwiederbringlich Verlorenem vermitteln. In dem sich anschließenden Aufsatz zeigt Tobias Eduard Schick, wie Smolka den traditionellen musikalischen Elementen durch mikrotonale Verfremdung, simultane Schichtung und Neukontextualisierung ihre vormalige Eindeutigkeit nimmt und sie mit poetischem Sinn neu auflädt. In seinem »Interview mit einem Viertelton« reflektiert Steffen Schleiermacher diesen Prozess auf künstlerisch literarische Weise. Thomas Meyer führt anschließend vor Augen, wie in Smolkas Chormusik die Kombination von Einfachheit, feiner

Verstimmung, eindringlicher Wiederholung und Klangillustration mit Resten älterer Musiksprache einen seltsamen und magischen Eindruck verschafft, während Jörn Peter Hiekel *Vor dem Gesetz* als ein komplexes Werk für das Musiktheater interpretiert, in dem Smolka ernste, sachliche, meditative, tief emotionale und groteske Momente miteinander verschränkt und in eine gleichzeitig überraschende wie sinnfällige Dramaturgie einbindet. Am Ende des Bandes lenkt Stefan Drees den Blick auf Smolkas Kompositionen für historische Stummfilme und führt uns Smolkas musikalisches Denken quasi sichtbar noch einmal vor Augen.

Der Herausgeber dankt allen am Band beteiligten Autoren sehr.

Ulrich Tadday

RAINER NONNENMANN

Natur und Nostalgie

Intonation, Tradition und Expression der Musik Martin Smolkas

Die »absolute Musik« ist entweder Form an sich, im rohen Zustand der Musik, wo das Erklängen in Zeitmaass und verschiedener Stärke überhaupt Freude macht, oder die ohne Poesie schon zum Verständnis redende Symbolik der Formen, nachdem in langer Entwicklung beide Künste verbunden waren und endlich die musicalische Form ganz mit Begriffs- und Gefühlsfäden durchsponnen ist.

Friedrich Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches* (1878)

Ja, ich weiß, daß Sie nicht wissen, wovon ich spreche, denn die Schönheit ist seit langem verschwunden. Sie ist unter der Oberfläche des Lärms verschwunden, des Wörter-, Musik-, Auto-, Buchstabenlärms, in dem wir leben. Sie ist untergegangen wie Atlantis. Von ihr ist nichts geblieben als ein Begriff, der von Jahr zu Jahr sinnentleeter wird.

Milan Kundera, *Das Buch vom Lachen und Vergessen* (1978, dt. 1980)

Von Jahrzehnten kompositorischer Konstruktion und Dekonstruktion erschöpft, erlebten Publikum und Fachleute nach 1990 auch in Westeuropa die Musik Martin Smolkas als aus nächster Nähe unmittelbar berührende Ansprache und wie aus weiter Ferne wehende Erinnerung an längst Vergangenes und Verlorenes. Diese Musik hat kein Programm oder Narrativ, keine avantgardistische oder gesellschaftspolitische Agenda. Sie

hat nichts zu sagen, sondern etwas zu zeigen. Doch Zeigen und Sagen gehören bei ihr zusammen, indem sie das Gezeigte wie von selbst sprechen lässt. Smolkas Kompositionen basieren auf schlichten Elementen, einzelnen Tönen, Intervallen, Akkorden, Gesten, die in ihrer Verknappung vor-musikalisch wirken, als handle es sich um rohe akustische Phänomene. In Wirklichkeit aber ist diese ›tönende Natur‹ von Menschengest, Herz, Hand und Mund geformt: die Instrumente mit ihren Spielweisen und Klangfarben, das Tonsystem mit seinen distinkten Höhen- und Zeitproportionen, die Quadratur der Rhythmik und Metrik, die Notation mit ihren fünf Linien sowie der Einsatz all dieser Mittel zum Zweck von Harmonik, Melodik, Form, Rhetorik, Stimmung, Atmosphäre, Signal und Bedeutung. Nicht die Musik an und für sich ist bedeutungsvoll, erregend, beredt, expressiv, sondern – wie schon Friedrich Nietzsche feststellte – »ihre uralte Verbindung mit Poesie hat so viel Symbolik in die rhythmische Bewegung, in Stärke und Schwäche des Tones gelegt, dass wir jetzt wähnen, sie spräche direct zum Inneren und käme aus dem Inneren«.¹ Der jahrhundertelange expressive Gebrauch der Mittel wurde den Klängen zur zweiten Natur und damit letztlich zum Inbegriff dessen, was man traditionell unter Musik versteht. Seitdem ist jeder bewusst gespielte oder gesungene Ton immer schon musikalisch.

Dem Ton diese Musikalität wieder auszutreiben, war eines der Hauptanliegen der historischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts, vor allem der europäischen und US-amerikanischen Nachkriegsavantgarde. Stellvertretend für die Komponistengeneration von Pierre Boulez, Luigi Nono, Bruno Maderna, Luciano Berio, Karel Goeyvaerts, Henri Pousseur und anderen erhob Karlheinz Stockhausen 1953 den Anspruch, »nichts länger zu akzeptieren, das bereits vorgeformt existierte«,² um stattdessen durch rationale Abstufung sämtlicher quantifizierbarer Parameter

(Tonhöhe, Dauer, Lautstärke, später auch Dichte, Ambitus, Register, Raumstelle, Form) eine von allen tonalen Resten befreite, radikal neue Musik zu kreieren. Um auch die qualitative Eigenschaft Klangfarbe demselben Konstruktionsprinzip zu unterwerfen, verzichtete Stockhausen schließlich auf das herkömmliche Instrumentarium und griff stattdessen auf akustische Elementarteilchen zurück, elektronisch generierte Sinustöne, um diese gemäß seinen alle Parameter erfassenden integralen Strukturgesetzen nach entsprechenden Proportionen entweder zu neuen Frequenzspektren zu kombinieren – wie in *Studie I* (1953) – oder aus dem sogenannten Weißen Rauschen, dem Total aller Frequenzen des hörbaren Schallbereichs, Frequenzbänder unterschiedlicher Breite, Lage und Farbe herauszufiltern – wie in *Studie II* (1954). Erst damit schien die serielle Nachkriegsavantgarde tatsächlich tabula rasa zu machen.

Indes blieb der puristische Neuanfang mehr Wunsch als Wirklichkeit. Die seriellen Vorstrukturierungen, elektronisch generierten Mixturen, aleatorischen Verfahren, erweiterten Spieltechniken, Geräuschklänge und Einbeziehungen von Alltagsgegenständen, konkreten Natur- und Großstadtklängen erweiterten zwar den bis dato herrschenden Musikbegriff, hatten aber statt der intendierten ›Nicht-Musik‹ letztlich doch alle wieder Musik zur Folge. Die seit Mitte der 1940er Jahre geborenen französischen Spektralistin und westdeutschen Komponisten, die Ende der 1970er Jahre mit dem wenig tauglichen Etikett ›Neue Einfachheit‹ belegt wurden, zogen daraus Schlussfolgerungen, die auch das Schaffen des 1959 in Prag geborenen Martin Smolka prägen. Die Erfahrungen im elektronischen Studio hatten sie gelehrt, dass der Ton- und Hörraum ein nahtloses Kontinuum ist und jenseits diatonischer und chromatischer Abstufungen auch andere Intervalle und Intonationen möglich sind. Dieses Material ließ sich als rein akustische Klangnatur

artistisch gestalten und erlebbar machen, weil es das Hören dafür schärft, mikrotonale Differenzen nicht mehr als Fehler im System der traditionellen Skalierung zurechtzuhören, sondern als das wahrzunehmen, was wirklich klingt. Zugleich entfalteten diese mikrotonalen Verstimmungen auch den Charakter expressiver Stimmungen im Sinne von Gestimmtheiten des Gemüts. Und da sich Musik und Musikhören ohnehin nicht von sämtlichen traditionellen Vorprägungen reinigen ließen, erwies es sich als sinnvoller, die bis dato überlieferte Musik verschiedener Zeiten, Kulturen und Weltgegenden zu integrieren statt auszuschließen, um beispielsweise tonale Akkorde und Melodien intonatorisch so zu verfremden, dass sie expressiv neu geladen werden. In seinem *Manifest des umgestimmten Komponisten* (1996) forderte Smolka daher: »Keine Revolutionen mehr in der Musik, bitte. [...] Keine Neue Musik mehr, bitte, sondern Seltsame Musik.«³ Der tschechische Komponist verbindet Intonation, Tradition und Expression in der Tat zu ›seltsamen‹ Koinzidenen von kompositorischen Demonstrationen der Natur des Klangs mit demonstrativer Komposition von Klängen der Natur. Die ebenso starke wie zugleich vergebliche Sehnsucht nach einer seit Langem verschwundenen Schönheit – laut Milan Kundera »untergegangen wie Atlantis« – verleiht dabei Smolkas Musik einen nostalgischen Grundton.

I Expressiver Naturalismus: *Rain, a window ...* (1991/92)



Notenbeispiel 1: Martin Smolka, *Rain, a window, roofs, chimneys, pigeons and so ... and railway-bridges, too* für Kammerensemble (1991/92), T. 1–8, nur Bläser, © Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2003

Mit Skordaturen, Verstimmungen, Mikrotönen und Schwebungen arbeitet Smolka seit der *Music for Retuned Instruments* für vier Spieler (1988) und den *Three Pieces for Retuned Orchestra* (1996). Er folgt dabei keinem theoretischen System wie Alois Hába, Ivan Wyschnegradsky, Harry Partch, James Tenney, Ben Johnston, Horațiu Rădulescu oder Wolfgang von Schweinitz, sondern: »Meine einzige Sicherheit ist meine Intuition und meine einzige Methode ist der sehr konzentrierte Gebrauch meiner offenen Ohren.«⁴ Schon während des Studiums bei Marek Kopelent hatte Smolka mit Vierteltönen experimentiert und Mikrotöne sowohl durch Präparationen des Klaviers gezielt erzeugt als auch unfreiwillig durch verstimmte und reparaturbedürftige Klaviere lieben gelernt.⁵ In *Rain, a window, roofs, chimneys, pigeons and so ... and railway-bridges, too* für Kammerensemble (1991/92) verwendet Smolka Viertel- und Sechsteltöne.

Er versucht damit, Klänge seiner Heimatstadt Prag möglichst naturgetreu nachzubilden, so wie es beispielsweise Leoš Janáček mit Sprachlauten oder Béla Bartók mit Naturlauten im vierten Stück *Klänge der Nacht* seines fünfteiligen Klavierzyklus *Im Freien* (1926) getan hatten. Zu Anfang spielen die Holz- und Blechbläser in unregelmäßig schaukelndem 5/4-Takt Zwei- und Mehrklänge versetzt und überlappend (Notenbeispiel 1). Indem Dynamik, Lage, Intonation und Dämpfer ständig variieren, entsteht der Eindruck von durcheinander gurrenden Tauben zwischen quietschenden Fenstern, knarrenden Türen, blechernen Dachluken und quakenden Schornsteinklappen, die vom auf- und abflauenden Wind ständig ein bisschen anders hin und her bewegt werden. Wie in Musik von Morton Feldman – dessen Musik Smolka neben Werken von Giacinto Scelsi, Steve Reich und Harry Partch ab 1983 in dem von ihm und Miroslav Pudlák gegründeten Prager Ensemble Agon kennenlernte und wegen der Konzentration auf wenige einfache Elemente bewunderte⁶ – sind die Klänge stets ähnlich und doch nie gleich. Ab T. 37 lassen die ›Böen‹ nach und setzt leichter ›Regen‹ ein. Pizzikati von Streichern und Gitarre sowie Fingernageltupfer auf Klaviersaiten, Holz- und Metallschlaginstrumenten tröpfeln »*ppp* quasi niente« rhythmisch, tonal und farblich differenziert wie auf verschieden resonierende Dachschindeln, Glasscheiben und kupferne Dachpfannen. Die »drops of mild rain, falling down on a window« (T. 47) dauern in Saiten-, Schlag- und Tasteninstrumenten an, um stellenweise zu accelerieren und wieder zu ritardieren. Die Bläser spielen dazu *ppp*-Liegetöne in Vierteltonabständen, sodass sirrende Schwebungen entstehen wie das obertonreiche Summen elektrischer Geräte mit der Netzgrundfrequenz eines etwas zu hohen g von 50 Hz.

Smolkas Stück handelt »Von Regen, einem Fenster, Dächern, Schornsteinen, Tauben und so ... und Eisenbahnbrücken auch«. Die

verschiedenen Klänge werden wie Filmsequenzen hart aneinandergeschnitten. Ihre Auflistung erweitert der Komponist im Werkkommentar zu einem Tableau seiner Heimatstadt: »Prag. Das Antlitz einer Stadt. Die einzige Regung darin, in den letzten Jahrzehnten, war ihr Verfall. Die Gebäude wurden langsam baufällig, rostig, öde ... Schleichender Tod.« Im Sinne von Beethovens berühmtem Motto zur *Pastoral*-Sinfonie »Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei« geht es auch Smolka – kaum anders als sinfonischen Dichtungen von Bedřich Smetana und Antonín Dvořák – weniger um ein naturalistisches Porträt der Moldaumetropole. Indem er statt menschliches Sprechen, Singen, Lachen oder Pfeifen ausschließlich Klänge toter Alltagsgegenstände transkribiert, wirken diese umso eindringlicher klagend, gerade wegen ihrer mechanischen Leblosigkeit. Schon im frühen Stück *Music, Sweet Music* für Sopran und Ensemble (1985–88) hatte Smolka das Quietschen und Ruckeln eines Jahrmarkt-Karussells nachgeahmt. Bestimmend ist dabei seine Absicht, traditionelle Kategorien des Musikalischen zu durchbrechen, um die Wahrnehmung sowohl für die Musikalität von Gebrauchsdingen zu öffnen als auch das Mechanische eine eigene berührende Expressivität und Poesie entfalten zu lassen.⁷ *Rain, a window* ... vollzieht eine Art Mimikry an die nicht-musikalische Lebenswelt. Das Resultat ist ein akustisches Stilleben aus tönenden Gegenständen, deren Monotonie, Starre und Langsamkeit melancholische Belle Tristesse verbreitet. Naturalismus dient hier der Expression. Denn eigentliches Thema sind die Gefühle und Erinnerungen angesichts der nach 1989 im Zuge von Modernisierung und Renovierung zunehmend verwestlichten tschechischen Hauptstadt. Im Werkkommentar schreibt Smolka über das Stück: »Aber letztendlich handelt es von bitterem

Vergnügen und ist eine absurde Nostalgie: jetzt vermisst man, was man früher gehasst hat.«

Zwischen das Quietschen mischen sich ab T. 131 sanft geschlagene Gongs und Glocken. Der akustische Blick aus der Prager Dachkammer weitet sich zum Panorama der unter Rost, Ruß und Smog erstickten ›Goldenen Stadt‹ mit ihren vielen Kirchen und Glockentürmen. Und mit erneut einsetzendem ›Regen‹ und mikrotonal versetzten Liegetönen schleicht sich auch wieder die vor 1989 herrschende quälende Lähmung des ›realexistierenden Sozialismus‹ ein. Alles scheint unverändert weiterzugehen wie bisher. Doch plötzlich bricht lauter Lärm los: Scheppern, Hupen, Pfeifen wie von dröhnenden Baggern, Baumaschinen, Schlagbohrern, Presslufthammern, Schuttkippen. Ab T. 214 wirbeln Snare Drum und Große Trommel, rasseln Metallobjekte auf den *sfff* angeschlagenen Klaviersaiten und hechelt das Akkordeon schnelle a-Moll-Akkorde. Die skordatierte E-Gitarre brüllt *fff* mit rockigen Verzerrungen auf, die Streicher betätigen lärmende Rasseln und Klöppel, und das Quietschen der Bläser steigert sich zu schrillum Kreischen. Später kommen hämmernde *ff*-Unterarm-Cluster auf weißen und schwarzen Tasten hinzu. Mit krachendem Aktionismus und schnellem Tempo Viertel = 200 hält eine hektische neue Zeit Einzug. Die alte Stadt – respektive das bisherige Stück – wird umgekrempelt. Erst ab T. 395 lässt das Wüten wieder nach. Dem energetischen Mittelteil folgen erneut Liegetöne der Bläser wie zu Anfang. In T. 442 spielt die Bassflöte im ruhigen Tempo Viertel = 60 erstmalig eine durchgehende Folge absteigender Vierteltöne, eine Art mikrotonal gestauchter *passus duriusculus*. Eine ähnlich absteigende Vierteltonmelodie der Flöte in *Flying Dog für Ensemble* (1990–92) nannte Smolka »ein ideales Medium für den Ausdruck einer etwas traurigen, matten Nostalgie«.⁸ An die Stelle

transkribierter Klänge toter Gegenstände und Maschinen tritt nun der Tonfall eines mit menschlichem Atem hervorgebrachten Klagelauts. Den Schlussteil (T. 502–569) prägen schwebende Liegeklänge der Blechbläser »maestoso« mit leicht erhöhter Quinte und vierteltönig exakt zwischen Dur und Moll liegender Terz (Notenbeispiel 2). Die Forte-Signale sollen möglichst lange im Saal oder auf dem pedalisierten Saitenchor der beiden Klaviere nachhallen. Es sind Imitationen von Hupsignalen schwerer Diesellokomotiven, die im Tal oder zwischen den Häusern der Stadt widerhallen, wie sie der Titelnachsatz »... and railway-bridges, too« gleichsam als Coda ergänzt. Mit abfallenden Glissandi zeichnen diese Klänge auch den Dopplereffekt vorüberfahrender oder in Tunnels verschwindender Züge nach.⁹ Die solenne Schönheit der majestätischen Klänge wird kurz von zwei Einbrüchen des vorherigen ›Baulärms‹ und kreischend hoher Holzbläser wie von schnelleren Nahverkehrszügen unterbrochen. Den Charakter von Abfahrt, wehmütigem Abschied und Ende, vielleicht auch Requiem, unterstreichen schließlich Röhrenglocken, die – nach dem Anschlag in Wasser getaucht – ebenso leicht abwärts glissandieren.

Handwritten musical score for brass instruments (Tuba, Euphonium, Trombone, and Tuba). The score is marked with a tempo of $\text{♩} = 100$ and a dynamic of $f, \text{maestoso}$. The notation includes various notes, rests, and slurs, with a tempo change to $f, \text{maestoso} - \text{con tempo}$ indicated. A handwritten note at the bottom reads: "*) If the conductor has to short delay, the brass players might play that part against the piano strings, while piano players hold pedal. (con tempo all time)".

Notenbeispiel 2: Martin Smolka, *Rain, a window, roofs, chimneys, pigeons and so ... and railway-bridges, too* für Kammerensemble (1991/92), T. 502–509, © Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2003

Smolka malt in *Rain, a window ...* ein vielfarbiges Soundscape des alten und rasch sich transformierenden Prag von großer Plastizität, räumlicher Tiefenstaffelung, situativer Assoziations- und atmosphärischer Suggestivkraft. Die Prosa des klingenden Alltags entfaltet eine ganz eigene poetische Ausdruckskraft. Zugleich lässt sich diese Musik auch nicht-programmatisch als rein artistisch-sinnliche Klangkomposition hören, deren permanent abgewandelte, gegen- und übereinander geblendete Pattern an Stücke von Feldman erinnern. Mit der Uraufführung durch das damals junge Ensemble Musikfabrik unter Leitung von Johannes Kalitzke bei den Donaueschinger Musiktagen 1992 reihte sich Smolka in den Kreis von Komponisten und Komponistinnen ein, die regelmäßig bei internationalen Konzertreihen und Musikfestivals aufgeführt werden. Seine Musik erwies sich als eigen und zugleich im Trend sowohl der westlichen ›New Simplicity‹ von Feldman, der US-amerikanischen Minimal Music, der westdeutschen sogenannten ›Neuen Einfachheit‹ als auch vieler anderer osteuropäischer Komponisten, deren Rezeption im Westen durch das Ende des Kalten Kriegs zwar nicht ausgelöst, aber befördert wurde, und die mit teils ähnlich reduzierten und betont traditionellen Materialien eine neo-tonale, häufig auch sakrale oder spirituelle Musik schrieben, wie etwa der Ungar György Kurtág, die Polen Krzysztof Penderecki und Henryk Mikołaj Górecki, der Georgier Gija Kantscheli, der Este Arvo Pärt, der Ukrainer Valentyn Silvestrov und der Lette Pēteris Vasks.

II Neues und Altes: *Remix, Redream, Reflight* (2000)

Handwritten musical score for Martin Smolka's *Remix, Redream, Reflight* for Orchestra (2000). The score is written on multiple staves, including vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Horn, Violin, Viola, Cello, Double Bass). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall style is handwritten and appears to be a working draft or a personal manuscript.

Notenbeispiel 3: Martin Smolka, *Remix, Redream, Reflight* für Orchester (2000), T. 27–36, © Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2000

Spannungen zwischen alt und neu, Vergangenheit und Gegenwart prägen auch *Remix, Redream, Reflight* für Orchester (2000), uraufgeführt vom BR-Symphonieorchester bei der Münchner musica viva. Zu Anfang werden

schnell zwischen Registern, Instrumentengruppen und Lautstärken wechselnde Akkordfolgen wiederholt. Die Pattern geraten nur stellenweise durch Verkürzungen oder Einschübe aus dem Tritt. Im Kontrast dazu spielen Bläser und Streicher dann sanfte Moll-, Dur- und Quartsextakkorde, die analog zu den vorigen rhythmischen Verschiebungen durch zeitlich variable Sechsteltonskalen gleiten. Ab T. 21 steigen Flöten und Oboen – letztere ausdrücklich schrill wie ein Dudelsack – legato vom *des* zu *des⁺* und *d⁻* bis zu *d* und weiter an (Notenbeispiel 3). Die Ausgangstonart b-Moll changiert fließend nach B-Dur. Gesetzte Harmonien geraten ins Fließen, gehen verloren, werden umgeschmolzen, wiedergefunden oder überhaupt neu gebildet. Die Harmonik, Dynamik, Lage und Instrumentation der Akkorde erinnert an bekannte klassisch-romantische Musik. Man hört eine alte Schönheit, deren Magie und metaphorischer Wechsel von Moll und Dur direkt berühren und zugleich als unwiederbringlich vergangen erfahren werden, weil sie zerfließen wie die schmelzenden Uhren auf Gemälden von Salvador Dalí. Laut Smolkas Werkkommentar handelt es sich um Schlussakkorde aus bekannten Orchesterstücken, vor allem von Berlioz, Dvořák, Strawinsky und Schostakowitsch, namentlich Mozarts g-Moll-Sinfonie KV 550, das »Adagietto« aus Mahlers 5. Sinfonie und den a-Moll-Schlussakkord des »Allegretto« von Beethovens 7. Sinfonie. Die aus ihren Zusammenhängen gerissenen Zitate werden wie beim Computersampling neu remixt, montiert, geloopt und verstimmt. Während der schnellen Pattern bleiben sie komplett unkenntlich, lassen während der langsamen Passagen aber »die nostalgische Reflexion des Originals« anklingen.¹⁰



Notenbeispiel 4: Martin Smolka, *Remix, Redream, Reflight* für Orchester (2000), T. 127–136, nur Streicher, © Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2000

Nach einem ersten Rückgriff auf die schnellen Repetitionen des Anfangs beginnt T. 131 ein neuer Abschnitt »*appassionato*« (Notenbeispiel 4). Alle Streicher spielen *f*-unisono eine schnell aufsteigende Geste »*espressivo molto*« aus Quinte *c* – *g*, nachfolgendem Viertelton *as*[–], übermäßigem Tritonus *d* und vierteltönig verengter kleiner Terz *f*. Tonales Zentrum ist zunächst ein mikrotonal geschärftes *f*-Moll. Dann kreisen Erweiterungen des Aufschwungs um *c*-Moll mit dramatischen Abbrüchen und Generalpausen. Die Melodie ist Smolkas eigene Erfindung, weckt aber sofort Erinnerungen an andere Musik. Wie im Werktitel angekündigt handelt es sich um das »*Redream*« eines romantischen Topos wie beispielsweise vom solistischen Anfang der Violinen im Adagio-Kopfsatz von Mahlers unvollendeter 10. Sinfonie. Smolka gestattet sich »ein so altmodisches romantisches Ausdrucksmittel wie den expressiven Einklang symphonischer Streicher«. ¹¹ Er komponiert unmittelbar expressive Musik und zugleich im Wissen um deren historische Verwandtschaft ›Musik über Musik‹. Eine zweite Reprise der repetitiven Anfangsakkorde ab T. 187 verkehrt insofern die Verhältnisse, als die Pattern jetzt nicht mehr die Regel bilden, sondern die Ausnahme innerhalb eines ständig variierten Gefüges, in dem ab T. 231 auch die expressive Streicher-Melodie

wiederkehrt. Der letzte Abschnitt (T. 288–381) besteht dann ausschließlich aus Rückblick – im Werktitel als »Reflight« bezeichnet. Bestimmendes Element sind hier obligate Tonpendel, die zuvor nur vereinzelt auftraten und jetzt um a-Moll zentriert durch alle Register und Instrumente wandern. Dynamisiert wird diese in sich bewegte, äußerlich jedoch statische Textur durch schnell vom *pp* zum *fff* anschwellende Repetitionsfolgen der Violinen, die sich teils mikrotonal überlagern und endlich in den aus Beethovens »Allegretto« stammenden a-Moll-Schlussakkord auslaufen. Wie zum Anfangsakkord scheppert dazu blechern ein Peking-Opern-Gong, der während des gesamten Stücks hier zum zweiten Mal seinen verbeult wirkenden Klang hören lässt, als wollte er – wie der Schellenkranz in Mahlers 4. Sinfonie – die dazwischen beschworene romantische Kunstmusiktradition in ironisierende Anführungszeichen setzen, weil alles nur Oper und nicht so ernst gemeint gewesen sei: »Typical for my work [...] is to juxtapose against these moods oposite expressions like furore or grotesque.«¹² Im Werkkommentar zu *Remix, Redream, Reflight* gesteht Smolka:

»Ehrlich gesagt, ich bin der zeitgenössischen Musik schon etwas überdrüssig geworden. Und so habe ich versucht, ein Problem zu lösen, das an die Rätsel in Märchen erinnert: Wie kann man Komponist bleiben und weiterhin Musikwerke schreiben, dabei aber alles andere produzieren als zeitgenössische oder Neue Musik?«¹³

Indem sich Smolka gegen linearen Fortschritt wendet, plädiert er wie einst der junge Wolfgang Rihm gegen ein auf Vermeidungsstrategien basierendes »exklusives« und für ein »inklusives Komponieren«, das vergangene Entwicklungen einbezieht.¹⁴ Tonale Harmonik, diatonische Melodik und nicht durch die Popindustrie korrumpierte authentische