BIOGRAPHISCHES

1973	in Zabrze (Polen) geboren
1992-99	Studium der Philosophie in Katowice
1996-2003	Kompositions- und Musiktheoriestudium an der Kunstuniversität Graz bei Gerd Kühr und Beat Furrer
2002-03	zusätzlicher Kompositionsunterricht bei Younghi Pagh-Paan
2003	Diplom mit Auszeichnung

Joanna Wozny lebt als freischaffende Komponistin in Graz.

PREISE UND AUSZEICHNUNGEN (AUSWAHL)

1997	Stipendium der Stefan-Batory-Stiftung Warschau
2001	Musikförderungspreis der Stadt Graz
2004	Würdigungspreis der Kunstuniversität Graz
2005/08	Österreichisches Staatsstipendium für Komponisten
2010	Erste Bank Kompositionspreis
2010	SKE Publicity Preis
2010/11	young composer in residence von PHACE
2011	Auslandsstipendium des Landes Steiermark
2011	Composer in residence der Kunststation St. Peter, Köln

AUFFÜHRUNGEN UND INTERPRETEN (AUSWAHL)

Wittener Tage für neue Kammermusik, Wien Modern, Warschauer Herbst, Klangspuren Schwaz, Musikprotokoll Graz, Ultraschall-Festival Berlin, Eclat-Festival Stuttgart, Forum Neuer Musik Köln, Rainy Days Luxemburg, Arnold Schönberg Center Wien, ORF Wien, Kulturzentrum bei den Minoriten Graz, Theaterhaus Stuttgart u.a.

Klangforum Wien, Neue Vocalsolisten Stuttgart, RSO Wien, DSO Berlin, Nationales Symphonieorchester des Polnischen Rundfunks, Münchner Rundfunkorchester, Tiroler Symphonieorchester, ensemble recherche, ensemble mosaik, Ensemble PHACE, ascolta, ensemble courage, mdi ensemble, ensemble zeitfluss, Windkraft, PluralEnsemble, Ensemble Aventure, Ensemble LUX:NM, Schallfeld Ensemble, Rüdiger Bohn, Martyn Brabbins, Lukas Vis, Brad Lubman, Markus Deuter, Sascha Armbruster u. a.

PORTRAIT

Phänomenologie des Klangs. Die Musik Joanna Woznys

VON GERARDO SCHEIGE

(erstmals erschienen in der NZfM 02/2015, Seite 50 ff.)

Ex nihilo – Joanna Woznys Ensemblewerk *as in a mirror, darkly* (2010, rev. 2013) beginnt mit einem lakonischen Urknall. Wie aus dem Nichts erklingen im sffz ein Beckenschlag, ein Tomtom-Rimshot und ein Klaviercluster (f^2–c^3); drei kurze Eruptionen, die sich unversehens in Sechzehntelsechstolen der Flöte, Oboe und Klarinette auflösen. Die daraus erwachsenden filigranen Klangereignisse fügen sich zu größeren Strukturen zusammen, um nach einem knapp viertelstündigen Prozess mit einem ppp-leisen Aufwärtstriller des Violoncellos in die Stille einer 10-sekündigen Tutti-Fermate zu entschwinden. *as in a mirror, darkly* stellt keine Musikalisierung astrophysikalischer Theorien oder organischer Entwicklungen dar.[1] Die kompositorische Faktur verdankt sich einer explizit klangimmanenten Denk- und Arbeitsweise, wie Wozny 2007 gegenüber Daniel Ender betonte: „Wenn ich ein Stück beginne, fange ich einfach damit an, an den Klang zu denken, an die Instrumente, an die akustischen Begebenheiten der Besetzung. […] Nachdem es eben diesen Anfang gibt, stelle ich ihn mir immer wieder vor; er bedingt dann auch die Form im weiteren Verlauf des kompositorischen Prozesses.“[2]
Das musikästhetische Fundament bildet der Klang als vielseitiges akustisches Phänomen, dessen gleichsam polierte Erscheinungsform Wozny jedoch bewusst vermeidet. Ihr Interesse gilt klanglichen Nebenphänomenen, Eigenschaften des Klangs, die nicht dessen Hauptcharakter ausmachen. Als Ausgangspunkt wählt sie „Klänge aus, die für das jeweilige Instrument […] ‚unspezifisch‘ sind, […] die z.B. sehr hoch, also eigentlich zu hoch, oder zu tief oder zu leise sind“[3]. Unweigerlich erinnert dieser Ansatz an Helmut Lachenmanns Konzept einer „Musique concrète instrumentale“, das Wozny – ohne sich ausdrücklich darauf zu beziehen – als epistemologisches Werkzeug dient.

Von außen nach innen

Gemäß einer ihr Œuvre kennzeichnenden „Vorgehensweise des Wiederholens und des ständigen (minimalen) Veränderns“[4] durchleuchtet Wozny einzelne Klangphänomene multiperspektivisch, seziert sie mikroskopisch. Wie unter einem Brennglas vergrößert, treten in einer solchen Fokussierung vermeintliche Nebensächlichkeiten und Unebenheiten deutlich zutage.

---

[1] Als reine Koinzidenz erweist sich laut Wozny der Umstand, dass eine Doppelfolge der Fernsehserie *Star Trek: Enterprise* den Titel *In a Mirror, Darkly* trägt.

[2] „Die Arbeit fängt im Kopf an“. Joanna Wozny im Gespräch mit Daniel Ender, in: Österreichische Musikzeitschrift LXII, Jugend komponiert, Heft 11–12, 2007, S. 43 f.

[3] ebd., S. 44.

[4] Joanna Wozny: Werkkommentar zu *as in a mirror, darkly*, abgedruckt in: Beiheft der CD *as in a mirror, darkly*, KAIROS 0013192KAI, Wien 2011, S. 17.

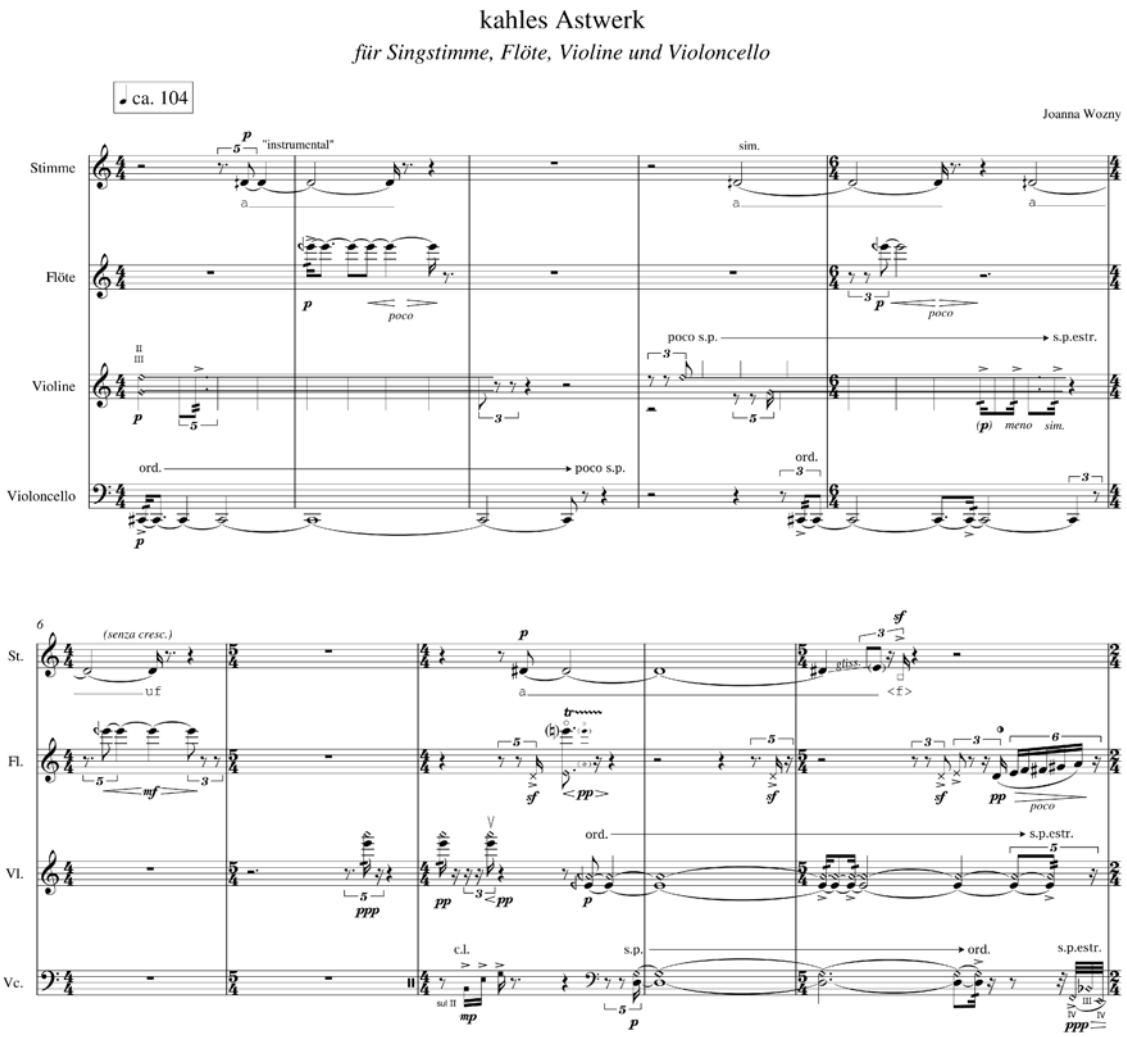
Dass der Rekurs auf Metaphern des Visuellen in diesem Kontext weder zufällig noch unzutreffend ist, lässt sich an iher Komposition *brown, fizzled out* für Ensemble (2013) exemplifizieren. Musikalische Essenz kristallisiert sich hier förmlich mittels filmischer Techniken heraus: „Bei der Betrachtung der Dinge bleibt mein Blick an der Oberfläche haften und wird durch ihre Struktur, ihre Unregelmäßigkeiten abgelenkt. Durch die Eigenschaften, die sozusagen für den Inhalt des Objektes ohne Bedeutung, die zum Teil akzidentiell entstanden sind. Zum Beispiel Zeichen der Zeit – Abnutzungsmerkmale, Schraffierungen, rissige Strukturen. Aber auch Zerstörung, Kaputtes, Verschmutzungen.“[5] Wie die Linse einer Kamera tastet Wozny das Material in unterschiedlichen Einstellungsgrößen ab und gelangt über Abweichungen in der äußeren Erscheinung zu inneren Zusammenhängen. Bereits der enigmatisch anmutende Kompositionstitel verweist darauf: „braun, im Sande verlaufen“ – verblichene Farben, nur noch zu erahnende Konturen. Diese kryptisch-poetischen, den Sehsinn stimulierenden Zeichen untermauern ebenso wie die Vokabeln „Spiegel“ und „dunkel“ in *as in a mirror, darkly* eine erkenntnistheoretisch motivierte musikalische Suche, die das Innere des Klangs zum Ziel hat. In *brown, fizzled out* nimmt diese Suche ihren Anfang mit verstärkt geräuschhaften Instrumentalaktionen (perkussiver Einsatz des Klaviers, Battuto-Spielweise des Violoncellos, tonloses Anblasen der Posaune), aus denen sich allmählich das musikalische Gerüst entfaltet. Dabei gleichen die separaten Motive in ihrem permanenten Wandel fotografischen Unikaten, Klang-Polaroids, die – von zahlreichen Pausen-Blitzlichtern gerahmt – im Laufe der Zeit verschwommene bis scharfe Umrisse erkennbar werden lassen.

Nicht unerheblich für die Ausbildung ihrer phänomenologischen Neugier dürfte ein Philosophiestudium gewesen sein, das die 1973 im polnischen Zabrze geborene Wozny von 1992 bis 1999 an der Schlesischen Universität Katowice absolvierte. In diesem Zusammenhang hinterließ neben der Logik die eingehende Beschäftigung mit Edmund Husserl einen bleibenden Eindruck. Die akribische Lektüre seiner Schriften sensibilisierte Wozny nicht nur für Fragen der Wahrnehmung, sondern auch für die sprachliche Syntax. Dies korrespondiert mit zwei wesentlichen Merkmalen ihres kompositorischen Verständnisses: Relativismus und Sprachkritik. Nach Auffassung Woznys trägt Realität stets eine Vielzahl von Parallelmöglichkeiten in sich; eine Diffusität, die jegliche Absolutheit annulliert. Sprache versucht Klarheit über Realität zu erlangen. Da sie in diesem Sinne allerdings nur Teilaspekte, Realitätsfragmente, erfassen kann, bleibt der epistemologische Gewinn fraglich. Es wäre indes verfehlt, Woznys Werk als Musik gewordene Philosophie deuten zu wollen. Im Zentrum stehen der Klang und seine Transformation, der durch diese ständige Verarbeitung verborgene Attribute freizulegen vermag: „Im Grunde genommen ist es wie das Fortspinnen eines Gedankens, der sich dann in ganz andere Dinge verwandelt.“[6]

Oft vollziehen sich diese Metamorphosen als Prozesse kristallin-fragiler Schönheit. So prägen beispielsweise transparente Architekturen – mittels derer klangliche Relationen ausgelotet werden – die Quartette *kahles Astwerk* für Singstimme, Flöte, Violine

[5] Joanna Wozny über *brown, fizzled out* in einer E-Mail an den Verfasser vom 18. Dezember 2013.
[6] Joanna Wozny in einem Gespräch mit dem Verfasser am 18. Oktober 2014.

und Violoncello (2007–08) sowie *Vom Verschwinden einer Landschaft II* für Klavier, Violine, Viola und Violoncello (2011). In ersterem behandelt Wozny den titelgebenden Haiku-Text „Auf kahles Astwerk / Hat sich die Krähe niedergesetzt: / Des Herbstes Abend“ vorwiegend geräuschhaft-phonetisch. Mal zischend, mal ätherisch verschmelzen Singstimme und Flöte in luftigen Höhen, während Violine und Violoncello zartes Geäst zum Vorschein bringen. Letztere Komposition ist von gegenseitigen Erkundungen des Klaviers und der Streichinstrumente durchdrungen, in denen „sich aufgrund gleicher Spieltechniken und/oder rhythmischer Strukturen klangliche Ähnlichkeiten ‚ereignen‘„[7]. Vermeintlich eindeutige Beziehungen und Strukturen werden ebenfalls in größer besetzten Stücken musikalisch angezweifelt: *Loses* für Orchester (2006) beginnt mit viskosen Klangfäden, die ausströmen und sich atomisieren, bis Hörbares lediglich als Rudiment der Stille zurückbleibt.



© Edition Juliane Klein 2008

EJK0253

[7] Joanna Wozny: Werkkommentar zu *Vom Verschwinden einer Landschaft II*, abgedruckt in: Beiheft der CD *as in a mirror, darkly*, a. a. O., S. 21.

Ohne Worte, ohne Titel

Von Woznys unnachgiebigem Infragestellen, von ihrer unbedingten Konzentration auf das Äußere, das Klangliche und dessen Organisation zeugt auch ihr schwieriges Verhältnis zu kompositorischen Paratexten. Dies betrifft nicht allein Kommentare, sondern setzt bereits bei der Wahl der jeweiligen Titel an. Tragen frühere Werke noch deutschsprachige Bezeichnungen voll lyrischer Rätselhaftigkeit, geht Wozny seit einigen Jahren dazu über, ihre Stücke zwecks Schaffung von Distanz mit englischen Titeln zu versehen. Fraglos wohnt ihnen eine äquivalente poetische Strahlkraft inne, aus der sich verschiedenste Assoziationen speisen. Bewusst spielt Wozny mit der Fülle von schwer dechiffrierbaren Codes, um durch Überangebot Ambiguitäten zu erzielen: „Aufgrund des unerschöpflichen Assoziationsreichtums werden jedoch keine bestimmten Konnotationen hervorgerufen. Was gut ist, weil Vieles wiederum Nichts bedeutet." Wozny geht sogar einen Schritt weiter: „Ich würde den Stücken am liebsten keine Titel geben. Ich beschäftige mich beim Komponieren mit Verfahren wie der Entfaltung eines Prozesses in der Zeit, Klangtransformationen. Diese Verfahren sind für mich so abstrakt, dass sie mir nicht geeignet scheinen, sie sprachlich zu benennen. Ich sehe auch keine Notwendigkeit dazu. Außerdem bedeutet jede sprachliche Konnotation, jedes Benennen einen Verlust, eine Begrenzung."[8]

Der Fokus liegt auf dem Ungenannten, auf einer zwischen abstrakter Imagination und konkreter Produktion angesiedelten Musik. Ihr Weg geht vom Noch-Nicht zum Nicht-Mehr. Auf paradigmatische Weise findet sich dieser Aspekt in Samuel Becketts *Happy Days* (1961) wieder; einem Text, dem Wozny eine inhaltlich und formal vielschichtige Musikalität zuspricht: „Sometimes I hear sounds. (*Listening expression. Normal voice.*) But not often. (*Pause.*) They are a boon, sounds are a boon, they help me … through the day. (*Smile.*) The old style! (*Smile off.*) Yes those are happy days, when there are sounds. (*Pause.*) When I hear sounds. (*Pause.*) I used to think … (*pause*) … I say I used to think they were in my head. (*Smile.*) But no. (*Smile broader.*) No no. (*Smile off.*) That was just logic. (*Pause.*) Reason. (*Pause.*) I have not lost my reason. (*Pause.*) Not yet. (*Pause.*) Not all. (*Pause.*) Some remains. (*Pause.*) Sounds. (*Pause.*) Like little … sunderings, little falls … apart."[9] In einem der Monologe sinniert die weibliche Hauptfigur Winnie über den epistemischen Einfluss von Klängen, die ihrer bröckelnden Vorstellung zu entstammen scheinen. Und doch bleibt etwas, bleiben akustisch erfahrbare Phänomene übrig (bemerkenswerterweise heißen trotz großer Skepsis gegenüber sprachlichen Korsetts zwei unlängst entstandene Werke *some remains* und *little falls … apart*). Aus solchen Klangentitäten entwickelt Wozny komplexere Strukturen, die zu autarken musikalischen Bezugsystemen werden. Ihre Kontextualisierung obliegt letztlich jedem einzelnen Hörer.

[8] Joanna Wozny im Gespräch am 18. Oktober 2014.
[9] Samuel Beckett: *Happy Days*, London 1963, S. 40.

WERKVERZEICHNIS

Solowerke

divided (2011)
für Subbassblockflöte
Dauer: 11'
Uraufführung: 18.09.2011, Klangspuren Schwaz, Pia Palme (Flöte)

air balance (2011)
für Orgel
Dauer: 15'
Uraufführung: 09.10.2011, Festival „orgel-mixturen“, Köln, Dominik Susteck (Orgel)

Für Viola solo (2010)
für Viola
Dauer: 3'

Das tiefe Blau dort im Lauf der Tage (2004)
für Oboe
Dauer: 6'
Uraufführung: Mai 2004, Kulturzentrum bei den Minoriten Graz, Markus Deuter (Oboe)

Die verlorenen Pfade II (2003)
für Klarinette, Zuspielung
Dauer: 8'
Uraufführung: Februar 2003, Forum Stadtpark, Maciej Golebiowski (Klarinette)

Kammermusik 2-3 Spieler

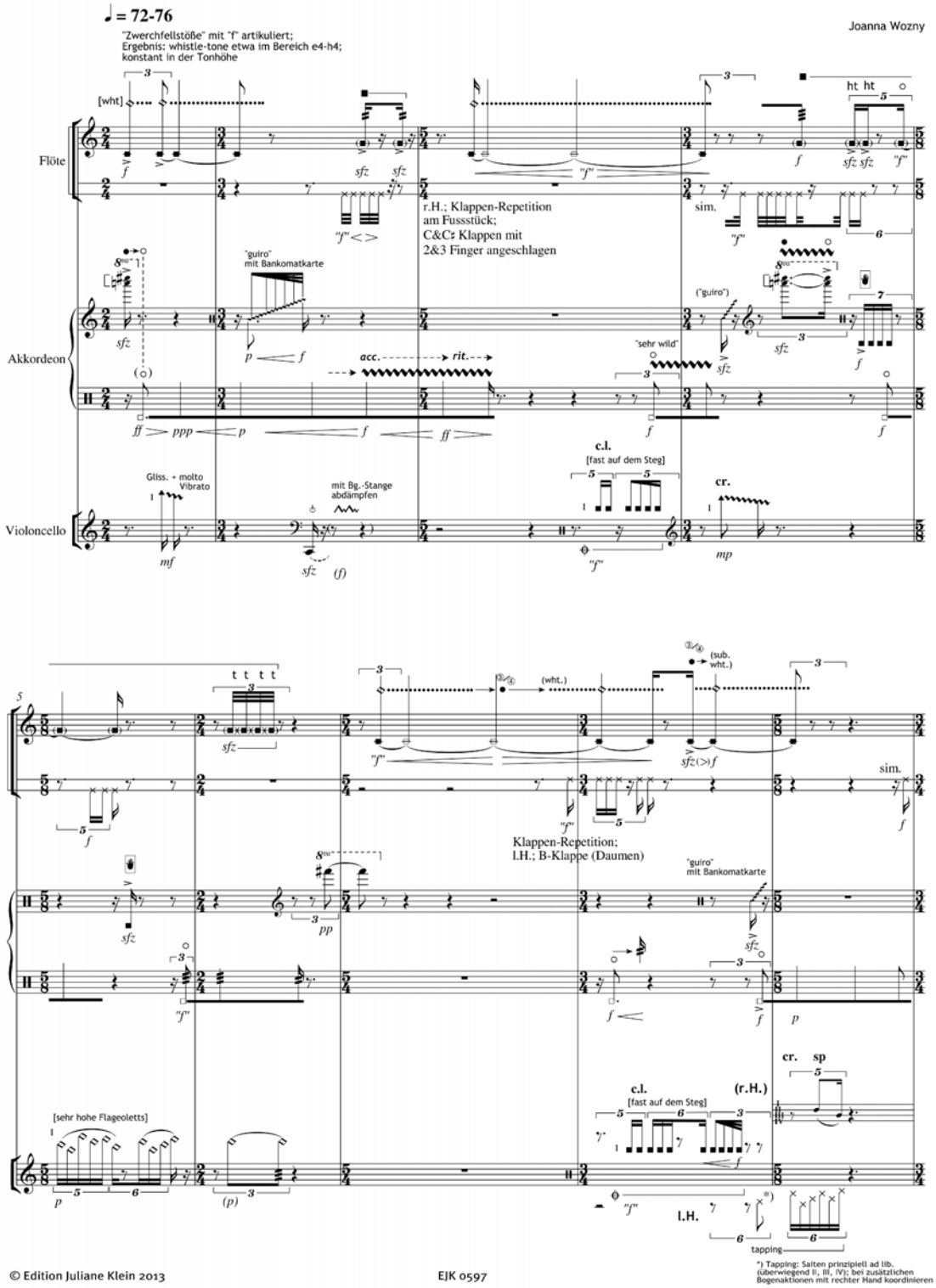
sAmo (2014)
für Bassflöte, Akkordeon, Violoncello
Dauer: 14'
Uraufführung: 13.08.2014, Congress Centrum Alpbach (Österreich), Trio Amos

suspended (2013)
für Flöte, Akkordeon, Violoncello
Dauer: 10'
Uraufführung: 23.05.2013, Großer Sendesaal im Radiokulturhaus Wien, Trio Amos

Prolepsis (2010)
für Posaune, Schlagzeug, Kontrabass
Dauer: 8'
Uraufführung: Mai 2010, e_may Festival Wien, Ensemble PHACE

Surfacing (2008)
für Streichtrio
Dauer: 13'
Uraufführung: Juni 2008, Kulturzentrum bei den Minoriten Graz, Trio Eis

suspended



© Edition Juliane Klein 2013

EJK 0597

Musik für Flöte, Bassklarinette und Klavier (2005)
für Flöte, Bassklarinette, Klavier
Dauer: 15'
Uraufführung: November 2005, Radiokulturhaus Wien – Großer Sendesaal, artresonanz trio

Die Spur der Welle (2003)
für Flöte, Klarinette, Viola
Dauer: 11'
Uraufführung: Juli 2003, Stift St. Lambrecht, Vera Fischer (Flöte), Bernhard Zachhuber (Klarinette), Dimitrios Polisoidis (Viola)

Die verlorenen Pfade I (2003)
für Tenorsaxophon, Kontrabass, Schlagzeug
Dauer: 6'30''
Uraufführung: November 2003, Brucknerhaus Linz, Ensemble Wiener Collage

Kammermusik 4-9 Spieler

like little ... sunderings (2016)
für Flöte, Klarinette, Saxophon, Klavier, Violine, Violoncello, Kontrabass, Zuspielungen
Dauer: 14'
Uraufführung: 20.05.2016, Tage Neuer Musik Graz, Schallfeld Ensemble

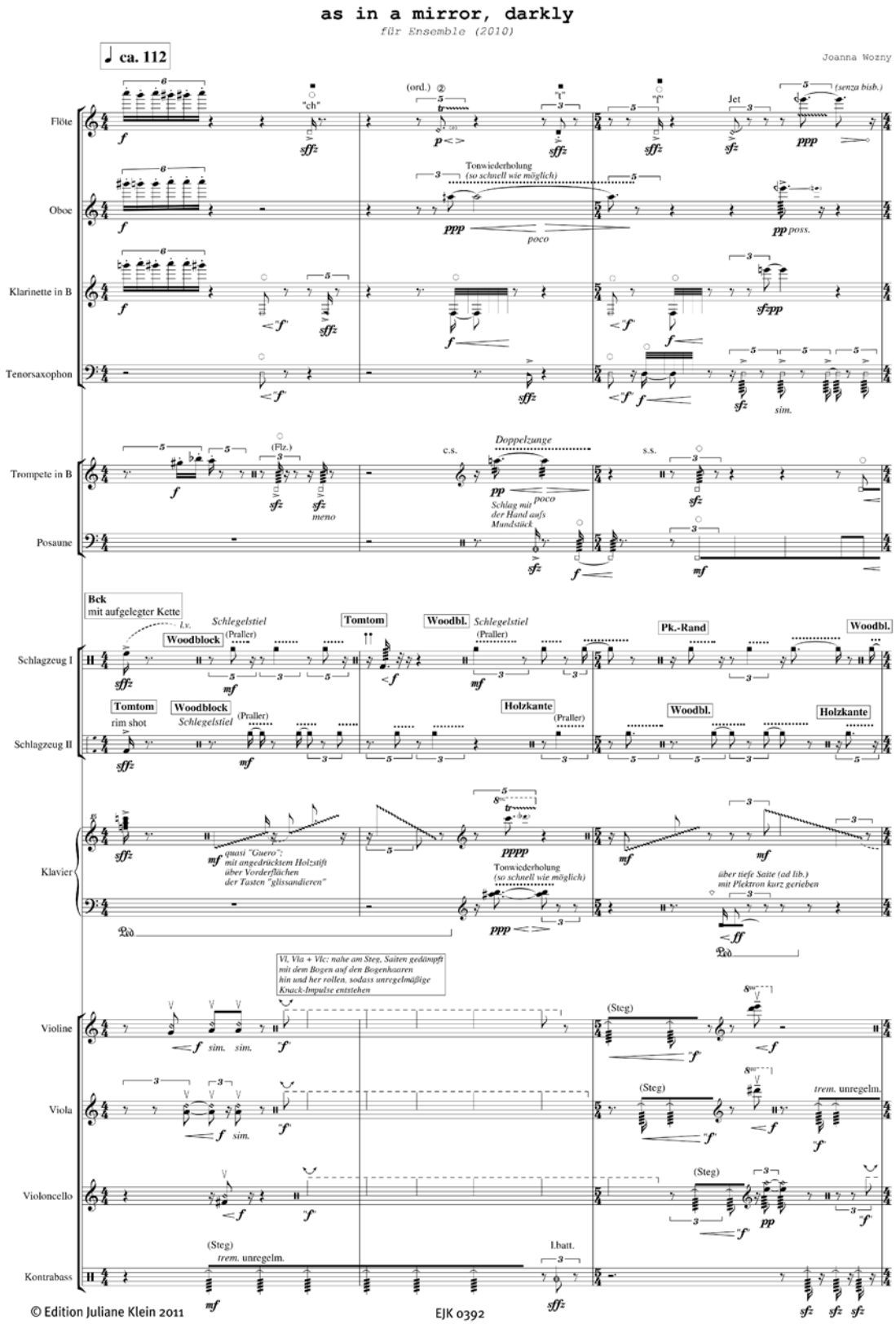
suspended – revidierte Fassung (2015)
für Saxophon, Akkordeon, Klavier, Violoncello
Dauer: 10'
Uraufführung: 25.09.2015, Konzerthaus Berlin, Ensemble LUX:NM

some remains – Version für Flöte, Klarinette, Klavier, Violine und Kontrabass (2015)
für Flöte, Klarinette, Klavier, Violine, Kontrabass
Dauer: 10'
Uraufführung: 15.12.2015, Stadtmuseum Graz, Schallfeld Ensemble

some remains (2014)
für Flöte, Klarinette, Klavier, Viola, Kontrabass
Dauer: 10'
Uraufführung: 23.05.2014, Kunststiftung Erich Hauser, Rottweil (SWR ars nova), Ensemble Aventure

brown, fizzled out (2013/14)
für Trompete, Posaune, 2 Schlagzeuger, Klavier, E-Gitarre, Violoncello
Dauer: 12'
Uraufführung: 08.02.2014, Theaterhaus Stuttgart, Eclat-Festival, Ensemble ascolta

stairs (2013)
für Flöte, Klavier, Akkordeon, Violine, Viola, Violoncello
Dauer: 12'
Uraufführung: 23.05.2013, Großer Sendesaal im Radiokulturhaus Wien, Sylvie Lacroix (Flöte), Michael Moser (Violoncello), Krassimir Sterev (Akkordeon), Ivana Pristasova (Violine), Andrew Jezek (Viola), Hsin-Huei Huang (Klavier)


as in a mirror, darkly
für Ensemble (2010)
Joanna Wozny

© Edition Juliane Klein 2011

mobile elements – 2. Fassung (2012)
für Bassklarinette, Posaune, Schlagzeug, Klavier, Violine, Viola, Violoncello
Dauer: 10'
Uraufführung: 02.03.2013, Festival „Provinzlärm“, Eckernförde, Ensemble reflexion K

diffraction courses (2012)
für Klarinette, Saxophon, 2 Schlagzeuger, Klavier, Violine, Violoncello, Kontrabass
Uraufführung: 25.10.2012, Palais Kabelwerk Wien (Festival „Wien Modern“), Ensemble PHACE

mobile elements (2011)
für Bassklarinette, Posaune, Schlagzeug, Klavier, Violine, Violoncello, Kontrabass
Dauer: 10'
Uraufführung: 15.03.2011, Konzerthaus, Wien, Ensemble PHACE

Vom Verschwinden einer Landschaft II (2011)
für Violine, Viola, Violoncello, Klavier
Dauer: 13'
Uraufführung: 25.01.2011, Kulturzentrum bei den Minoriten, Graz, Sophie Schafleitner (Violine), Dimitrios Polisoidis (Viola), Andreas Lindenbaum (Violoncello), Janna Polyzoides (Klavier)

kahles Astwerk (2007/8)
für Stimme, Flöte, Violine, Violoncello
Dauer: 7'
Uraufführung: Juni 2008, Kulturzentrum bei den Minoriten Graz, Pirijo Kalinowska (Stimme), Silvie Lacroix (Flöte), Trio Eis

silben- meer- farben (2004)
für Flöte, Klarinette, Violine, Viola, Violoncello
Dauer: 5'
Uraufführung: September 2004, Wien, Klangforum Wien

... zum unberührten Schnee im fahlen Mondlicht ... (1999/2007)
für vier Schlagzeuger
Dauer: 10'
Uraufführung: November 1999, Kulturzentrum bei den Minoriten Graz, PercussioNova

Ensemble

as in a mirror, darkly – revidierte Fassung (2010/13)
für Ensemble (Flöte, Oboe, Klarinette, Saxophon, Trompete, Posaune, 2 Schlagzeuger, Klavier, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass)
Dauer: 17'
Uraufführung: 26.09.2013, Warschauer Herbst, European Workshop for Contemporary Music,
Ltg.: Rüdiger Bohn

as in a mirror, darkly (2010)
für Ensemble (Flöte, Oboe, Klarinette, Saxophon, Trompete, Posaune, 2 Schlagzeuger, Klavier, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass)
Dauer: 15'
Uraufführung: Oktober 2010, Musikprotokoll Graz, Klangforum Wien, Ltg.: Brad Lubman

Return – revidierte Fassung (2006/09)
für Saxophon, Ensemble (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Trompete, Posaune, Percussion, Klavier, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass)
Dauer: 11'
Uraufführung: März 2010, Small Hall Vatroslav Lisinski, Zagreb, Cantus ansambl

Return (2006)
für Saxophon, Ensemble (2 Flöten, Oboe, Klarinette, Bassklarinette, 2 Hörner, 2 Schlagzeuger, Harfe, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass)
Dauer: 11'
Uraufführung: September 2006, Warschauer Herbst, Sascha Armbruster (Saxophon), Polish-German Youth Ensemble, Ltg.: Rüdiger Bohn

Orchester

lost motion (2012)
für Streichorchester (6-6-4-4-2)
Dauer: 12'
Uraufführung: 26.04.2012, Festival Musica Polonica Nova in Wrocław, NFM Kammerorchester Leopoldinum Wrocław; Ltg.: Ernst Kovacic

disintegrated (2010)
für Orchester (3 Fl, 3 Ob, 3 Klar, 3 Fg, 4 Hr, 3 Trp, 3 Pos, 3 Perc, Hfe, Str: 14-12-10-8-6)
Dauer: 9'
Uraufführung: Dezember 2010, Konzerthaus Wien, RSO Wien, Ltg.: Cornelius Meister

break off (2009)
für Orchester (3 Fl, 3 Ob, 3 Klar, 3 Fg, 3 Hr, 3 Trp, 2 Pos, 2 Schlgz, Hfe, Streicher)
Dauer: 1'
Ursendung: 2. November 2009, oe1, RSO Wien, Ltg.: Gottfried Rabl

Archipel (2008)
für Orchester (2 Fl, 2 Ob, 2 Klar, 2 Fg, 4 Hr, 2 Trp, 2 Pos, 2 Perc, Hfe, Str: 10-8-6-4-3)
Dauer: 18'
Uraufführung: Januar 2009, Herz-Jesu-Kirche, München, Münchner Rundfunkorchester, Ltg.: Ulf Schirmer

Loses (2006)
für großes Orchester (4 Fl, 2 Ob, 4 Klar, 4 Fg, 4 Hr, 4 Trp, 3 Pos, Tb, 3 Perc, Hfe, Klav, Str: 12-10-8-6-4)
Dauer: 18'
Uraufführung: September 2006, Klangspuren Schwaz, RSO Wien, Ltg.: Martyn Brabbins

Vokalmusik

from what height fallen (2016)
für sechs Männerstimmen
Dauer: 5'
Uraufführung: 08.10.2016, Musikprotokoll Graz, Helmut List Halle, Vokalensemble NOVA

Lacunae (2015)
für fünf Stimmen (Sopran, Mezzosopran, Countertenor, Bariton, Bass)
Dauer: 10'
Uraufführung: 24.04.2015, Wittener Tage für neue Kammermusik, Neue Vocalsolisten Stuttgart

„un altro ... di vento, di cielo“ (2015)
für Solisten (S1, S2, A1, A2), Chor (S, A, T, B), Live-Elektronik
Dauer: 10'
Uraufführung: 21.05.2015, Festival „musica electronica nova“, Wrocław, Videoautorin: Neringa Naujokaite
NFM Choir

Ferne - Annäherung (2008)
für Vokalensemble (S1-S2-A-T1-T2-B)
Dauer: 10'
Uraufführung: Oktober 2008, Kirche Mariahilf, Graz, Capella Nova Graz, Ltg.: Otto Kargl

kahles Astwerk (2007/8)
für Stimme, Flöte, Violine, Violoncello
Dauer: 7'
Uraufführung: Juni 2008, Kulturzentrum bei den Minoriten Graz, Pirijo Kalinowska (Stimme), Silvie Lacroix (Flöte), Trio Eis

Elektronische Musik

schweben wohin (2003)
für Elektronik
Dauer: 48'
Uraufführung: April 2003, Mausoleumsturm, Graz

elf/vier (2002)
für Elektronik
Dauer: 3'30''
Uraufführung: Dezember 2002, IEM Cube, Graz

Medea-Projekt (Außenrauminstallation) (2001)
für Elektronik
Dauer: 28'
Uraufführung: 2002, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

Medea-Projekt (Innenrauminstallation) (2001)
für Elektronik
Dauer: 14'
Uraufführung: 2002, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

„Bei jeder Note dachte ich an die Person, die sie singen wird“

Joanna Wozny im Gespräch mit Lena Dražić über ihre Berührungsängste in Bezug auf die menschlichen Stimme und die Mechanismen des Verstehens

(gekürzte Fassung der Erstveröffentlichung in der ÖMZ 03/2015, Seite 65-69)

ÖMZ: *Im Frühjahr 2015 wurden gleich zwei neue Vokalkompositionen von Ihnen uraufgeführt: »Lacunae« für Vokalsolisten bei den Wittener Kammermusiktagen (24.04.2015) und »un altro … di vento, di cielo« beim Festival musica electronica nova in Wrocław, Polen (21.05.2015). Nachdem die Vokalmusik in Ihrer Arbeit lange eine eher untergeordnete Rolle gespielt hat, haben Sie nun gleich zwei Stücke für Stimmen geschrieben – wie kam es dazu?*

Joanna Wozny: Es hat sich durch Aufträge bzw. Projekte so ergeben, dass die letzten Arbeiten vokal-instrumental besetzt sind. Ich muss allerdings gestehen, dass ich – was die Verwendung der menschlichen Stimme betrifft – bis jetzt gewisse Berührungsängste hatte. Ich glaube, das rührt daher, dass ich mich an dem »menschlichen« und dem sprachlichen (also mit Bedeutung verbundenen) Aspekt der Stimme gestoßen habe. Durch die Arbeit an den letzten Stücken konnte ich mich mit dieser Problematik beschäftigen und sie für mich lösen, worüber ich sehr froh bin. Durch die Hinwendung zur menschlichen Stimme habe ich für mich einige kompositorische Entdeckungen gemacht, bin auf neue Ideen gestoßen, neue Gedanken(-gänge) sind entstanden. Dabei ging es u. a. um die Überlegung, wie ich mit Semantik umgehe, inwieweit sich die semantische Ebene ins abstrakte musikalische Geschehen eingliedern lässt und es immer noch als »organisch« empfunden wird. Mich haben besonders folgende Aspekte interessiert: die Wechselbeziehung von Sprache als Klang und Sprache als Bedeutungsträger, die Bildhaftigkeit des Textes und schließlich die Zergliederung der Sprache (sie fungiert als Nicht-Verständliches, wird dann als Klang, eventuell auch als »Zeichen« wahrgenommen) – das Durchdringen also der semantischen, syntaktischen und semiotischen Ebene.

ÖMZ: »Lacunae« haben Sie für die Neuen Vocalsolisten Stuttgart komponiert, in »un altro … di vento, di cielo« arbeiten Sie dagegen mit gemischtem Chor. Wie unterschied sich die Arbeit in technischer Hinsicht?

J. W.: Die Arbeit am Stück für die Vocalsolisten war ganz besonders: Beinah bei jeder Note dachte ich an die Person, die sie singen wird – so stark sind die Neuen Vocalsolisten Stuttgart für mich als konkrete Personen konnotiert. Ich konnte in diesem Fall sozusagen nicht »objektiv« denken. Bei dem Stück für Chor ist das natürlich anders: Dort singen 38 Personen. Da dachte ich eher an anonyme Stimmen. Technisch unterscheidet sich die Arbeit an der Chorkomposition von der Arbeit an dem Stück für die Vocalsolisten etwa in der Hinsicht, dass ich beispielsweise beim Chorstück länger ausgehaltene Töne schreiben und mehr mit Klangflächen arbeiten kann – dass ich sozusagen instrumentatorisch mehr Spielraum habe.

ÖMZ: Ähnlich wie die Vokalmusik stellt auch der Einsatz elektronischer Klangerzeuger in Ihrer Arbeit bisher eher die Ausnahme dar. Welche Funktion kommt in diesem Fall der elektronischen Ebene zu?

J. W.: Vielleicht stellt der Einsatz elektronischer Klangerzeuger eine Ausnahme in meiner Musik dar, ich muss aber sagen, dass mir elektronische Musik sehr nahe steht. Ich habe in der Vergangenheit einige elektronische Stücke realisiert, auch als Zuspielungen zu einzelnen Instrumentalwerken. Auch beim Komponieren rein instrumentaler Stücke denke ich manchmal in Verfahren der elektronischen Musik – und umgekehrt.

ÖMZ: In vielen Ihrer Kompositionen, etwa in »mobile elements«, arbeiten Sie mit dem Prinzip der Wiederholung, die allerdings kaum je eine »wörtliche« ist. Welche Bedeutung – zwischen identischer Repetition, Erinnerung und Verwandlung – kommt der Wiederholung in Ihrem Komponieren zu?
J. W.: Eigentlich wiederhole ich nicht, sondern transformiere. Ich entwickle Klänge und Klangsituationen. In »mobile elements« benutzte ich für diese Transformation das Mittel der Wiederholung. Inzwischen arbeite ich etwas anders – die Arbeitsschritte der Wiederholung und der Veränderung sind sozusagen zu einem Arbeitsschritt, eben dem der Transformation, geworden.

ÖMZ: Diese Beschreibung lässt an Schönbergs Begriff der »entwickelnden Variation« denken. Sehen Sie in Ihrer Arbeitsweise einen Bezug zu diesem Prinzip?
J. W.: Ich arbeite oftmals mit abstrahierten musikalischen (Teil-)Aspekten. Zum Beispiel: Aus einem Klang, dessen Hauptcharakteristik ein Crescendo ist, abstrahiere ich dieses und benutze es als (Teil-)Prinzip eines anderen Klanges. Oder ich entnehme einem bestimmten Abschnitt nur rhythmische Strukturen und wende sie in einem anderen Kontext, transformiert, an. Dies könnte man also als arbeitstechnische Verbindung von Wiederholung und Transformation bezeichnen. Und »Transformation« muss nicht unbedingt »Entwicklung« bedeuten.

ÖMZ: Welche Rolle spielt in diesem Zusammenhang das Moment der Überraschung – ist der Eindruck des Unvorhersehbaren, der sich beim Hören Ihrer Musik mitunter einstellt, in Wahrheit etwa minutiös konstruiert?
J. W.: Ich arbeite eigentlich nicht mit der »Dramaturgie« des Unvorhersehbaren oder der Überraschung – eher mit Kontrasten, aber das ist etwas anderes. Es mag sein, dass durch die gedanklichen Abkürzungen in der Transformation manches überraschend klingt. Es ist aber nur auf den ersten »Blick« so. Manchmal bekommen die Situationen im Nachhinein ihre »Begründung«. Eigentlich ist in meinen Stücken alles begründet und nachvollziehbar, zumindest für mich.

ÖMZ: Gibt es so etwas wie eine Eigengesetzlichkeit des Materials, eine »natürliche« Entwicklung der Klänge? Kommt es in Ihrem Komponieren manchmal zu Entwicklungen, die nicht nur die HörerInnen überraschen, sondern auch für Sie als Komponistin überraschend, unvorhersehbar sind?
J. W.: Ich glaube nicht, dass es so etwas wie eine »natürliche« Entwicklung der Klänge überhaupt gibt. Klänge sind zu komplex, als dass man sagen könnte, in welche Richtung sie streben. Die in einem Stück dargestellten klanglichen Wege werden als plausibel oder überraschend empfunden, das ist oft durch den (nicht nur formalen) Kontext bedingt.

ÖMZ: Sie sagten einmal, dass Sie sich vor dem Kompositionsstudium nicht besonders für Neue Musik interessierten. Das widerspricht dem gängigen Bild, wonach eine sehr spezifische Vorbildung vonnöten ist, um überhaupt mit Neuer Musik in Berührung zu kommen …
J. W.: Meine Beschäftigung mit Neuer Musik hat mehr oder weniger mit dem Studium in Graz begonnen. Zur Zeit meiner Ausbildung in Polen habe ich nur wenig zeitgenössische Stücke kennen gelernt. Das lag sicher auch daran, dass in der Zeit des Kommunismus nicht alles leicht verfügbar war. Jedenfalls hat mich die Klangwelt der Neuen Musik schon immer sehr fasziniert, weil sie so anders war als das, was ich bis dahin gekannt hatte. Musik spielte für mich von klein auf eine sehr wichtige Rolle. Wir hatten ein altes Pianino, ich habe relativ früh angefangen, Lieder nach dem Gehör auf dem Instrument nachzuspielen.

ÖMZ: Ihr kompositorisches Schaffen ließe sich als Prozess beschreiben, der von Transformationen geprägt ist. In welche Richtung entwickelt sich Ihr Komponieren derzeit?
J. W.: Ich habe das Gefühl, dass ich immer mehr Einzelheiten im musikalischen Geschehen festlegen will, dass ich mich immer mehr in den mikroskopischen Bereich begebe. Für mich werden kleinste Nuancen zu großen Ereignissen. Vielleicht könnte man diese Herangehensweise auch als »neurotisch« bezeichnen.

Edition Juliane Klein

Impressum

Edition Juliane Klein KG
Chodowieckistr. 15/I
10405 Berlin
Tel.: +49 30 44045164
info@editionjulianeklein.de
www.editionjulianeklein.de

Notenabbildungen: © Edition Juliane Klein
Umschlagfoto von Joanna Wozny: © J. J. Kucek
Portraitfoto von Joanna Wozny: © J. J. Kucek

Der Abdruck des Porträttextes von Gerardo Scheige und des Interviews mit Lena Dražić erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Autoren