

Friedrich Spangemacher

## Uroš Rojko – Identitätssuche

1 Alle Zitate von Rojko stammen, wenn nicht anderes abgegeben, aus einem Gespräch, das der Autor mit ihm Anfang Dezember 1998 in Freiburg führte. ↑

2 U. Rojko, Programmnotiz zu den *Bagatellen* im Programmheft der Uraufführung, Musik im 20. Jahrhundert, Saarbrücken 1994. ↑

Aus dem Spielerischen heraus, scheinbar gedankenverloren, aber auch mit dem Willen zum Nachdruck, mit einer Mischung aus Beiläufigkeit und Unbedingtheit und mit der Kraft zur Konfrontation ganz unterschiedlicher Welten: so beginnen die *Bagatellen* für Akkordeon und Klavier des slowenischen Komponisten Uroš Rojko. Die Welten, das sind die (kulturellen) Pole, zwischen denen sich das schöpferische Werk Rojkos spannt: Slowenien und Westeuropa, Volksmusik und Avantgarde, Emotion und Intellektualität, Improvisation und Kalkulation, Spontaneität und Regelmäßigkeit, Kontinuität und Diskontinuität. In den *Bagatellen* kommen diese Welten schon in der Wahl der beiden Instrumente zum Ausdruck. Das ›folkloristische‹ Akkordeon, das Instrument des Vaters und das Klavier, das die ganze Tradition westeuropäischer Musik bis in die Gegenwart in sich trägt. Zu diesem Instrument suchte der junge Rojko schon früh – zunächst vergeblich – Kontakt.

Uroš Rojko wurde 1954 in Ljubljana geboren. »Meine Eltern waren Laienmusiker. Mein Vater hat Akkordeon gespielt, die Mutter hat gesungen. Es war selbstverständlich, daß ich ein Instrument spielen sollte. Ich fing mit sechs Jahren auf der Blockflöte an. Als ich acht war, lernte ich bei einem tollen Lehrer Klarinette, der leider nach einem Jahr gestorben ist. Vier Jahre habe ich dann ohne richtigen Lehrer gespielt.«<sup>1</sup> Es kam dann doch noch zu einem guten, regelmäßigen und erfolgreichen Unterricht. Schon der einundzwanzigjährige Rojko wurde als Stipendiat Mitglied der Slowenischen Philharmonie. Doch es drängte ihn immer stärker zur Komposition. Er nutzte die Militärzeit, um sich persönlich in Kontrapunkt und Harmonielehre weiterzubilden. Dann wurde Uroš Krek in Ljubljana sein erster richtiger Kompositionslehrer.

Rojkos frühe Kompositionen waren alle vom neoklassischen Stil geprägt, der damals im kommunistischen Jugoslawien vorherrschend war. Nach mehr als dreißig Stücken fühlte Rojko jedoch, daß er sich kompositorisch im Kreis drehte. »Ich wußte, wenn ich was ändern will, muß ich das rein technisch lernen. Von der Neuen Musik habe ich damals ja nur Ligeti gekannt. Sein Requiem hat mich natürlich total fasziniert.« Die Möglichkeiten dafür waren in Slowenien sehr begrenzt. Er mußte ins Ausland. Über die Vermittlung von Freunden nahm er Kontakt mit Ligeti auf. »Ligeti erklärte sich bereit, meine Werke zu begutachten. Ich habe sie ihm geschickt, und er meinte, daß ich kein verlorener Fall wäre. Aber es gäbe viel zu tun.«

Es war die Kontinuität in der Musik Ligetis, die auf Rojko so nachhaltig wirkte, und die – wenn auch subkutan – die Verbindung zur eigenen, slowenischen Tradition hielt. Rojko: »Was bei mir immer wichtig war, ist die Überzeugung, daß eine musikalische Gestaltung eine Kontinuität haben sollte. Gerade deswegen hat mich immer Ligeti fasziniert. Die neue, postserielle Musik, die zerstückelt ist und eher schockartig funktioniert, habe ich nie richtig verstanden. Ich habe sie auch nicht gemocht.«

Statt bei Ligeti in Hamburg landete Rojko schließlich in Freiburg und begann ein neues Kompositionsstudium bei Klaus Huber. Hier wurde er mit einer ganz anderen Welt der Neuen Musik konfrontiert, hier war der ganze kompositorische Intellekt gefordert, den Rojko suchte. Aber: »Seitdem ich in Deutschland lebe und mich mit einer ganz anderen musikalischen Welt befasse, wurde der Zwiespalt, in dem ich lebte, eigentlich fast unerträglich. Es war eine schizophrene Situation. Ich hatte das Gefühl, wenn ich ein Stück komponierte, das in Slowenien aufgeführt werden sollte, müßte ich eigentlich anders denken als wenn ich ein Stück für deutsche Verhältnisse schriebe. Meine Identität war schwierig zu finden. Wer bin ich? Was ist meine Ästhetik, meine Musik? Ich habe natürlich versucht, diese beiden Welten zusammenzubringen.«

Exemplarisch gelang ihm das in den *Bagatellen* von 1984. Wie in Gezeiten entwickelt sich die Form der Annäherung beider Instrumente, die Durchdringung, die Einverleibung desselben Materials und schließlich die Klangverschmelzung, das Einswerden der beiden Klangkörper. Rojko nennt das Stück eine »Übung im Miteinander-Komunizieren. In den beiden ersten Sätzen spiegeln sich die Instrumente im ›Gegensätzlichen‹, doch nach und

nach findet im Laufe des Werkes ein »Sich-Annähern« bis zur vollkommenen Verschmelzung zu einem »einzigem Musikinstrument« statt<sup>2</sup>. Hinter dieser Übung steht ein Prozeß tiefer kompositorischer Durchdringung. Dafür fand er eine Art von permanenter Kreuzkanontechnik in enger Lage, die entfernt an Improvisationsmodelle der Musik des Balkan erinnert.

II

♩ = 58 - 60

Akk.  
ppppp poco a poco cresc. ...

a) Die D-Saite wird mit dem 2. Finger der freien Hand in unmittelbarer Nähe der Stimmanschrauben gedämpft.

b) Allmählich den abdämpfenden Finger ganz langsam in Richtung Dämpfer bewegen. Dadurch entstehen Obertöne, die zuerst ganz hoch und dann allmählich immer tiefer klingen.

Einsatz des Akkordeons:

Der Zeitpunkt ist flexibel: an dem erklingenden a<sup>2</sup> im Klavier (24. Oberton) orientieren und etwa zugleich mit ihm „aus dem Nichts“ beginnen.

Kl.  
f f f f ... pp  
simile sempre poco a poco dim. ...

(Dämpfer)  
a) (Stimmanschraube)  
b) quasi glissando, poco a poco

6 7 8 9 10 11  
... pp ... al niente

(... p. a p. dim. ...)

12 13 14  
poco a poco dim. ... al niente ... dal niente, poco a poco cresc. ...  
gliss. lento

d) G immer ca. einen Viertelton tiefer (halber Tastenhub)  
e) nur mit F# glissandieren

Einsatz des Akkordeons:  
nach dem klingenden F# im Klavier richten (ungefährer Obertonklang)

(Saitenmitte)  
c) quasi glissando, poco a poco

ppppp ... simile sempre poco a poco cresc. ...  
f f f f sempre

Sicherheit für seine Kompositionsprozesse bot ihm auch die intensive Auseinandersetzung mit den Klangphänomenen und den Möglichkeiten der Instrumente. Aber die Lektion verführte zunächst auch: »In der Zeit, in der ich bei Klaus Huber studierte, meinte er immer wieder, ich schreibe zu phänomenologische Musik. Ich suchte Phänomene und Klänge und wolle sie dann lassen wie sie sind, ohne eine Dramaturgie »hineinzubohren«. Daß meine Arbeiten damals kompositorisch nicht so entwickelt waren, ist wohl Tatsache gewesen. Ich habe versucht, es anders zu machen, aber da war ich verloren. Ich wußte, daß ich beides entwickeln und in beiden Ebenen wirken muß. Das versuche ich immer noch.«

Bis heute läßt er Interpreten, für die er schreiben will, zum gemeinsamen Improvisieren ein. Aus solchen »sessions« gewinnt er sein Material. Er entwickelt Reihen und strenge Organisationsformen, aber er durchbricht sie rasch wieder, weil seine Klangvorstellung andere Wege weist. »Solche Regeln haben für mich als Orientierung gedient, aber sie haben nie endgültig Bestand gehabt.« Seine Dramaturgien der Entwicklung des Materials berücksichtigen – bei aller Avanciertheit, auf die er nicht verzichtet – auch immer ein Moment der Expressivität. »Dieser Aspekt ist in mir ganz tief. Das stammt aus meinen früheren Verhältnissen. Und wenn ich das loswerde, schwebe ich in einem unbekanntem Land, wo ich keine Orientierung habe. Ich glaube, Musik muß durch Expressivität und Anziehungskraft fesseln.«

Rojkos Klangvorstellungen haben eine fast ursprüngliche, gelegentlich auch archaisch anmutende Kraft. Sie haben überzeugende Dramaturgien, kompositorische Stringenz und Konsequenz. Sie führen zu einer Musik, die Energie und Lebendigkeit ausstrahlt – und die immer auf der Suche ist nach einer Identität zwischen den Welten, in denen Rojko lebt; nicht als »Tanz auf dem Seil«, sondern mit dem Willen, die eigenen Wege gut begehbar zu bahnen.

Im zweiten Satz der *Bagatellen*, in dem der Großverlauf sich in einer Art doppelter Kreuzblende entwickelt, verliert und gewinnt der obertonreiche, hartnäckige, gelegentlich gewaltsame Klavierton. Dazwischen und darüber strahlt ein sphärischer Akkordeonklang als utopisches Moment. Die wahre Utopie, die der Verschmelzung, erfolgt allerdings erst im letzten Satz, in dem die Klangquellen fast ununterscheidbar werden. Der Zwiespalt, in dem Rojko sich befindet, scheint für einen Augenblick aufgelöst.