

„Du musst anfangen wollen“

Die Komponistin
Dobrinka Tabakova
über Kontrollfreaks,
Selbstvertrauen und
das Geheimnis des
Schöpferischen

VON ARNT COBBERS



Sie schreibt tonal und zugänglich, oft mit expliziten Verweisen auf die Tradition und ohne Scheu vor emotionaler Emphase, baut manchmal aber auch Widerhaken ein: Dobrinka Tabakova ist eine der erfolgreichsten Komponistinnen derzeit. Geboren 1980 in Bulgarien, kam sie mit ihren Eltern elfjährig nach London, wo sie studiert hat und bis heute lebt. 2013 erschien bei ECM die erste CD nur mit ihren Werken, nun folgt die zweite, „Sun Triptych“, auf der sich zum Beispiel eine „Suite im Jazz-Stil“ für Viola und Klavier und ein Stück für Violine und Drehleier finden. Im Dezember war sie kurz in Berlin, wo wir uns zum Interview auf einen Kaffee trafen. Dobrinka Tabakova ist eine charmante und ganz unpräntöse Gesprächspartnerin, die auch gern lacht.

Frau Tabakova, auf Ihrer neuen CD „Sun Triptych“ finden sich keine neuen Stücke, sondern Werke aus den Nullerjahren. Wie ist es dazu gekommen?

Die meisten Komponisten werden, wenn sich die Chance ergibt, sagen: Ja, bitte, ihr könnt alles von mir aufnehmen. Ich habe Manfred Eicher von ECM 2008 beim Lockenhaus-Festival kennengelernt, wo er eines meiner Stücke gehört hat. Ein paar Monate später wurde mein Cellokonzert uraufgeführt. Ich habe ihm eine Aufnahme geschickt, und er sagte: Wir müssen eine CD machen! Fünf Jahre später kam „String Paths“ heraus. Dann haben wir überlegt, was wir aufs zweite Album nehmen, und haben Stücke gewählt, die noch recht neu waren. Aber bis die Finanzierung stand, hat es überraschend lange gedauert. Ich war seit 2017 Composer in Residence beim BBC Concert Orchestra, und die sagten dann: Wir sind dabei! Die meisten Kammermusikstücke haben wir während der Pandemie 2020 hier im Meistersaal in Berlin aufgenommen, die Orchesterwerke ein Jahr später im Watford Colosseum in London. Wir haben gerade ein drittes Album aufgenommen. Wer weiß, wann das erscheinen wird. Es braucht alles einfach seine Zeit.

„Wenn ich komponiere, schotte ich mich ab. Ich treffe keine Menschen.“

Aber Sie stehen noch zu Ihren „alten“ Werken?

Sie sind Teil meines Lebens. Man schreibt solche Werke ja nicht für den Moment. Man hat dafür Anstrengungen, Opfer auf sich genommen, und man sollte auch respektvoll gegenüber sich selbst sein.

Sie haben viel Musik für Streicher geschrieben. Dabei haben Sie doch Klavier studiert.

Wenn ich für Klavier schreibe, bin ich mir meiner eigenen Grenzen bewusst. Ich weiß, was auf Streichinstrumenten möglich ist, aber ich bin nicht so mit den Instrumenten verbunden, dass ich vor bestimmten Dingen zurückzucke, weil sie schwer zu spielen sind.

An die Geiger oder die Cellisten denken Sie überhaupt nicht?

(lacht) Ich habe glücklicherweise exzellente Interpreten, die an meine Musik glauben und Wege suchen, dass man sie spielen kann. Ich liebe den Klang der Streicher.

Sie haben fünf Streichquartette geschrieben. Das ist ein anspruchsvolles Format.

Mit einer durchsichtigen Struktur! Es sind kurze Stücke. Und wenn ich von guten Musikern gebeten werde, etwas zu schreiben, fällt es mir schwer, Nein zu sagen.

Und die Orchesterstücke auf der CD haben Sie selbst dirigiert.

Das war die beste Lösung, weil der Chefdirigent Bramwell Tovey im Lockdown in Kanada festsass. Jeder Komponist sollte auch dirigieren können. Er sollte singen können, ein Instrument spielen und wissen, wie es ist, auf der Bühne zu sein – ansonsten ist die Gefahr groß, dass man als Komponist abgeschnitten wird vom Publikum und auch von den Musikern.

Aber ist es nicht eine völlig andere Arbeit?

Das stimmt, und ich kann auch nicht beides parallel machen. Wenn ich komponiere, schotte ich mich ab. Ich gehe nicht raus, treffe keine anderen Menschen, ansonsten wird es sehr schwer für mich, mich wirklich in die Arbeit zu versenken.

Als Komponistin brauchen Sie immer Musiker als Mittler.

Man darf kein Kontrollfreak sein. Komponisten, die das sind, gehen in die elektronische Musik. Da erschaffst du die Musik, und sie bleibt so – wie eingefroren. Ich habe keine Angst vor menschlicher Interaktion. Wir leben in einer Welt, in der alles immer steriler und technischer wird. Wir müssen aufpassen, dass wir uns die Fähigkeit zum Austausch mit anderen Menschen bewahren.

Sie haben schon früh angefangen, Klavier, Dirigieren und Komposition zu studieren.

Aber ich war kein Wunderkind. Das war die Samstagsschule der Royal Academy of Music, etwas Ähnliches gibt es auch hier in Berlin. Ich hatte schon als Kind in Bulgarien Klavierunterricht, und als ich dann mit meinen Eltern 1991 nach London gezogen war, haben mich Freunde bei uns zu Hause spielen hören und gesagt: Du spielst gut, du solltest auf die Junior Academy gehen. Ich habe vorgespielt und einen Platz bekommen. Im Zentrum standen Klavier und Komponieren, das Dirigieren war eine Nebensache.

Aber es ist sicherlich gut, so jung damit anzufangen.

Absolut! Vor allem fürs Selbstvertrauen, als junges Mädchen vor einer Gruppe von zwanzig 15- bis 17-jährigen Gleichaltrigen zu stehen.

Und wann war klar, dass Sie Musikerin werden wollten?

Irgendwie gab es keine anderen Optionen. Ich war nicht

besonders gut in Mathe – obwohl meine Eltern Wissenschaftler waren. Von den Genen habe ich nichts abbekommen. Musik war das Einzige, wo ich mich wirklich wohl und sicher gefühlt habe. Es hat mir Spaß gemacht. Insofern war es das Nächstliegende. Aber ich habe eigentlich nicht gedacht, dass ich Komponistin werden würde. Ich hatte tolle Lehrer, aber die Komponisten, deren Musik aufgeführt wurde, waren fast alle tot. Trotzdem war Musik die beste Option. Architektur hätte mich noch gereizt, diese Kombination aus Wissenschaft und Imagination. Aber auch dafür braucht man mathematisches Verständnis. (lacht)

Viele Kinder singen ihre eigenen Lieder und schreiben vielleicht sogar eigene Stücke auf. Aber dann hören sie eines Tages auf und lernen Instrumente anhand von Musik anderer Menschen. Haben Sie nie aufgehört, eigene Musik zu machen?

Vielleicht ist es eine Frage der Umstände. Als ich nach London ging, war ich ziemlich schüchtern und kannte niemanden. Die Musik war mein Schutz. Wer weiß, wenn das Umfeld anders gewesen wäre, wäre ich vielleicht nicht so auf die Musik fokussiert gewesen. Ich hab früh angefangen, Musik aufzuschreiben. Und habe bis heute nicht mehr aufgehört.

Und eine Karriere als Pianistin?

...kam nie infrage. Ich hab nicht genug geübt. Aber ich komponiere am Klavier. Klavierspielen ist sehr nützlich. Aber eine Pianistenkarriere ist ein schreckliches Leben. Es ist einsam und sehr kompetitiv. Ich bewundere all die Musiker, die sich die Liebe zur Musik bewahren in dieser Konkurrenzsituation. Es braucht viel Disziplin und den unbedingten Willen, Musik zu machen.

„Eine Pianistenkarriere ist ein schreckliches Leben. Es ist **einsam und sehr kompetitiv.**“

Aber als Komponistin stehen Sie im Wettbewerb mit Bach, Mozart, Beethoven und all den anderen, die immer da sind.

Das sind keine Konkurrenten. Das sind meine Mentoren, meine Freunde. Ihre Musik ist der Grund, warum ich Komponistin bin. Sie haben mich inspiriert. Als Kind habe ich Schubert gehört. Ich war so bewegt und hatte so tiefe Emotionen durch etwas, was ich nicht einmal verstanden habe. Ich spreche kein Deutsch, aber die Lieder haben mich tief bewegt. Oder Mussorgsky. Oder Ravel. Ich erinnere mich, dass ich mit fünf oder sechs Jahren zu den Klavierkonzerten von Saint-Saëns getanzt habe. Das hat sich nie wie Konkurrenz angefühlt. Ich fühle mich eher wie an einer riesigen Tafel bei einem unglaublichen Galadinner, wo ich einen kleinen Platz bekommen habe und nun zuhören und ab zu etwas sagen kann.

Aber es braucht Mut, eigene Musik nicht nur zu schreiben, sondern auch zu präsentieren.

Ich würde mich nie mit Schubert oder Bach vergleichen. John Adams hat mal vor Studenten gesagt, jeder Komponist hat einen kleinen Mann auf seinen Schultern sitzen, der ihm immer ins Ohr flüstert: Du wirst nie so gut sein wie Bach. Das stimmt. Was er geschaffen hat, ist unerreicht. Gut, er hatte kein Netflix. Das ist die wirkliche Herausforderung der jungen Generation heute, diese dauernde Ablenkung.

In der Klassik sind die alten Helden immer übermächtig präsent. In der Popkultur gibt es dagegen nicht diesen Kult des Historischen, ein neuer Popsong wird nicht sofort verglichen mit den zeitlosen Klassikern der Beatles.

Aber es gibt auch jetzt schon Studiengänge über Popmusik, im Radio laufen immer häufiger Oldies, es geht in dieselbe Richtung. Es gehört zur menschlichen Natur zurückzuschauen. Wir tragen unsere Herkunft mit uns, und je länger wir auf diesem Planeten sind, desto mehr Gepäck haben wir auf unseren Schultern. Eine meiner Aufgaben ist es, dieses Gepäck in unsere Zeit zu bringen. Und die nächste Generation wird das hoffentlich fortführen, es wird mehr und mehr. Dasselbe wird mit der Popmusik passieren, es ist nur eine Frage der Zeit. Die klassische Musik hat Jahrhunderte hinter sich, die Popmusik erst Jahrzehnte. Wenn wir lange genug leben, dann wird die Popmusik auch Jahrhunderte zu schultern haben. Aber wer weiß, vielleicht zerstört sich die Menschheit in der Zwischenzeit selbst.

Aber Popmusik heute klingt ganz anders als vor fünfzig oder noch vor zwanzig Jahren. Die Klänge, das Rhythmusgefühl haben sich geändert. In der klassischen Musik arbeitet man seit über zweihundert Jahren mit den gleichen Instrumenten.

Für mich bedeutet es eine Art Rebellion, eben keine Elektronik zu benutzen. Sondern mit Menschen zu arbeiten, die sehr genau wissen, wie die Haare des Bogens auf der Saite liegen müssen oder welches Mundstück sie brauchen. Es gibt einen Grund, warum ein Orchester so schön klingt: die Menschen, die diese Instrumente gebaut haben und spielen. Vielleicht ist es ein sehr europäischer Blick auf Dinge, weil wir eine so lange Geschichte haben, aber ich sehe es in gewisser Weise als meine Aufgabe, diese Kunstform zu schützen, für die wir die Instrumente herstellen und lernen müssen. Es gibt keine Abkürzung, es gibt keine KI, die dir zeigt, wie du Oboe spielst. Das lernst du nur durch Üben, Stunden um Stunden. Vielleicht wird den Menschen in der Zukunft weniger wichtig sein, ob der Klang von einer echten Oboe kommt oder ob er am Computer hergestellt wird. Aber solange ich lebe, hoffe ich, dass ich die Flagge der Menschlichkeit hochhalten kann.

Stockhausen hat gesagt: Wir leben nicht mehr im 19. Jahrhundert. Aber wir machen Musik auf den Instrumenten des 19. Jahrhunderts. Wir brauchen neue Instrumente.

Das ist in der Theorie richtig. Aber die Möglichkeiten zu experimentieren sind doch begrenzt, wenn man von der Musik leben will. Henry Cowell und andere Erfinder haben ihre



eigenen Klaviere hergestellt, ganz erstaunliche Instrumente. Aber die Geschichte lehrt uns, dass solche Neuentwicklungen ganz schnell wieder weg sind. Auch die Arpeggione wird nicht mehr gespielt, stattdessen arrangiert man die Arpeggione-Sonate für alle möglichen Instrumente. Wenn man die Geschichte aus einer größeren Perspektive betrachtet, lehrt sie uns, dass die Dinge, die Qualität haben und authentisch sind, überleben werden. Das ist vielleicht das, was viele klassische Musiker instinktiv spüren. Ich habe nichts gegen Experimente, überhaupt nicht. Aber manchmal ist es auch gut, pragmatisch zu sein. (lacht)

Es hat ja schon etwas Faszinierendes, komplett Tabula rasa zu machen, um völlig Neues auszuprobieren, wie man das nach dem Zweiten Weltkrieg getan hat.

Aber es wurde eben schon gemacht, das ist nicht mehr so revolutionär. Und ich fände es schade, die Geschichte komplett zu ignorieren. Abgesehen davon, dass es völlig unmöglich ist – es sei denn, man ist ein Alien –, nichts von der Musikgeschichte mitzubekommen.

Sie sehen keinen Grund, gegen das tonale System zu rebellieren?

Als ich meine ersten Schritte als Komponistin ging, war es Rebellion, tonal zu schreiben. Erst jetzt sind wir so weit, dass die zeitgenössische klassische Musik wieder mehr darf. Zu meiner Studienzeit wurde man wirklich nicht ermutigt, einen Dreiklang oder eine Melodie zu schreiben. Das war meine Rebellion. Inzwischen ist das Pendel zurückgeschlagen. Vielleicht sollten wir uns jetzt sogar wieder mehr Abenteuer zumuten und unsere Ohren stärker herausfordern.

Aber für Sie ist die Tonalität die natürliche Sprache?

Ja. Ich habe einige mikrotonale Musik geschrieben, aber weiter bin ich nie gegangen. Und es fühlt sich immer noch so an, als wäre meine Musik ehrlich gegenüber mir selbst. Natürlich habe ich mich als Studentin mit der Dodekaphonie beschäftigt, aber ich wäre nicht ich, wenn ich so komponieren würde. Ich möchte etwas ausdrücken und den Zuhörern vermitteln, dieses Ziel leitet mich.

Denken Sie ans Publikum, wenn Sie komponieren?

Ich mache keinen großen Unterschied zwischen mir und dem Publikum, weil ich Teil des Publikums bin. Ich bin nicht auf der Bühne. Es ist nicht so, dass ich jemanden befriedigen möchte. Ich möchte ehrlich sein dem gegenüber, was ich fühle. Und wenn es viele Leute erreicht, ist es schön. Ich habe es auch erlebt, dass Leute aus meinen Konzerten rausgegangen sind. Die einen, weil es ihnen zu tonal war. Die anderen, weil es ihnen zu atonal war. Vom Publikum sollte man sich nicht leiten lassen.

Das Faszinierende für Menschen, die nicht schöpferisch tätig sind, ist immer die Frage: Wie beginnt man ein Stück?

Das Wichtigste ist: Du musst anfangen wollen. Es kostet viel Konzentration und Arbeit, das Rad wieder und wieder zu drehen. Jedes Stück ist ein neuer Beginn. Erfahrung hilft nicht immer. Jedes Stück ist so ehrfurchtgebietend wie das letzte. Jedes Stück wirft Fragen auf: Schaffe ich das? Kann ich es beenden? Wird es gut werden? Du musst es wollen, du musst den Sprung wagen, um dieses weiße Papier vor dir zu füllen. Ansonsten ist Stille auch wunderschön. (lacht) Es gibt zwei Arten von Komponisten: Die einen sehen zuerst das große Bild und gehen dann ins Detail. Die anderen fangen mit dem Detail an und bauen daraus etwas. Ich selbst fange eher mit dem großen Bild an. Aber ich mache mir dauernd Skizzen, ich weiß, wo ich hinwill, und dann gehe ich ins Detail.

Was ist die erste Idee?

Das ist das Geheimnis des Schöpferischen. Wenn es eine einfache Antwort gäbe, wäre wahrscheinlich jeder kreativ. Es gibt den Funken der Inspiration. Du wachst mit einer Melodie auf und gehst schnell zum Klavier und schreibst sie auf. Und aus dem Funken musst du ein Feuer machen. Der Rest ist Handwerk, Erfahrung, Wissen und eine Art Vision, wo du hinwillst.

Ist es einfacher, wenn Sie einen Auftrag haben?

Klar, das hilft, weil man Parameter bekommt, an denen man sich orientieren muss. Im Moment sind die meisten meiner Projekte Auftragswerke. Zum Glück kann ich wählen. Die Aufträge und mein Wunsch, wie sich mein Werkkatalog entwickeln soll, gehen im Moment eine schöne Symbiose ein.

Aber schreiben Sie auch Stücke ganz aus eigenem Antrieb?

Ich wollte zum Beispiel eine Serie von Stücken schreiben, die inspiriert waren von Joan Miró, dem spanischen Maler, zu dem ich eine seltsame Affinität habe, und die wollte ich irgendwie in einem Streichquartett ausdrücken. Ich hatte einige Ideen, und dann kam die ARD auf mich zu und wünschte sich ein Streichquartett. Komponieren bedeutet zusammenfügen, und irgendwann ergeben all die scheinbar zufälligen Dinge im Leben ein Ganzes.

Arbeiten Sie jeden Tag am Klavier?

Ich habe jedes Jahr einige Monate, in denen ich nur zu Hause bin und schreibe. Und dann kommen Zeiten, in denen ich reise, mich mit Leuten unterhalte, aus mir herausgehe, da kann ich nicht komponieren. Und dann ziehe ich mich wieder zum Schreiben zurück.

Es dauert Stunden, um in großer Besetzung ein paar Sekunden Klang aufzuschreiben. Wie schaffen Sie es, da nicht den Faden zu verlieren?

Man hält das irgendwie im Gehirn fest. Man ist im Flow mit der Musik. Du darfst dich nur nicht zu sehr auf die kleinen Schritte konzentrieren, du musst immer im Auge behalten, wo du hinwillst. Wenn du sofort über jedes Detail nachdenkst, verlierst du die Richtung.

Schreiben Sie noch mit der Hand?

Ich skizziere mit der Hand. Das Orchestrieren mache ich mit einer Musik-Software. Bach hatte zwanzig Kinder, von denen ihm einige beim Schreiben und Kopieren helfen konnten. Ich habe keine Kinder, ich habe „Sibelius“. Der hilft mir.

Was ist der schönste Moment beim Komponieren?

Den kann ich genau identifizieren. Am Anfang ist es immer schwierig, und am Ende auch, du weißt, wo du hinwillst, und musst einfach durch diese physische Arbeit durch, dass du schreibst, dass du die Details ausformulierst, das ist eine frustrierende Arbeit. Aber im zweiten Drittel des kreativen Prozesses kommt ein Moment, wo sich plötzlich alle Teile zusammenfügen und du denkst, darum mache ich das Ganze, die Entscheidungen, die ich getroffen habe, sind richtig. Es gibt immer einen Punkt,

„Man will respektvoll sein gegenüber den Künstlern. Aber man will auch, dass das **Stück richtig gespielt** wird.“

wo es klick macht, wo plötzlich alles in Ordnung ist. Und jedesmal aufs Neue bin ich bereit, durch den Anfang und das Ende zu gehen wegen dieses einen Moments der Klarheit und des Erfülltseins. Den gibt es in jedem Stück, und meist fühlt es sich an, als hättest du den Jackpot geknackt. Die perfekte Kombination von deinem Intellekt und deiner Emotionalität.

Und wenn es dann zur Uraufführung kommt?

Oft kenne ich die Musiker, für die ich schreibe, und ihre Eigenarten. Trotzdem ist die erste Probe immer eine Überraschung. Und jedesmal, wenn ein neuer Musiker ein Stück erarbeitet, wird das Stück anders. Ich bin zum Beispiel kein großer Fan von Rubato, aber es gibt viele Musiker, besonders wenn sie selten zeitgenössische Musik spielen, die geben hier und da Rubato hinzu, wie ich es mir überhaupt nicht vorgestellt habe. Da ist Diplomatie gefragt. Man will respektvoll sein gegenüber den Künstlern. Aber man will auch, dass das Stück richtig gespielt wird. (lacht)

Passiert es, dass Sie ein Stück hören und denken, so hab ich mir das nicht vorgestellt!?

Nicht, wenn ich bei den Proben war. Aber wenn nicht, kann es passieren, dass ich überrascht bin von der Unfähigkeit mancher Menschen, vernünftige Entscheidungen zu treffen zum Beispiel über die Dynamik. Meine Partituren sind nicht sehr detailliert.

Wäre das nicht ein Gegenmittel?

Ich habe angefangen, dynamische Anmerkungen zu machen. Dann funktioniert es beim einen Orchester, das diese Informationen braucht. Und dann gehen die Noten ans nächste Orchester, das alles so dermaßen wörtlich nimmt, dass es total übertrieben

wirkt, das ist auch schrecklich. Da haben mich die Musiker gefragt: Warum schreibst du das so auf? Und ich sagte: weil das andere Orchester nicht gemerkt hat, dass hier die Melodie kommt, und sie total überspielt hat. Es geht darum, dass man seine intuitive Musikalität nutzt, das ist eben die menschliche Komponente, dass man seine Ohren nutzt, dass man wach und aufmerksam ist. Das ist leider nicht selbstverständlich. Aber wenn man zu viel vorschreibt, führt das dazu, dass das Gehirn abschaltet. Und Musiker haben auch unterschiedliche Vorstellungen davon, was ein Forte oder ein Mezzopiano bedeutet. Die Nuancen sind sehr wichtig. Deshalb ist es so schön, mit Musikern zu arbeiten, die dein Vokabular und deinen Dialekt kennen. Da musst du nichts sagen, die spielen einfach los, als ob sie in deinem Gehirn waren. Aber das ist keine Einbahnstraße. Sie wissen, wie du schreibst, und du weißt, wie sie spielen. Das ist der Grund, weshalb viele Komponisten immer wieder für dieselben Musiker schreiben.

Aber Sie müssen es aushalten, dass es Musiker gibt, die Ihre Stücke anders spielen, als es Ihnen vorschwebt.

Darum sind Aufnahmen so wichtig, bei denen der Komponist beteiligt ist.

Wie eine Wegweisung für die Musiker?

Ja. Nicht als Vorschrift, aber es gibt ihnen eine Idee. Ich wundere mich manchmal, wenn ich neue Aufnahmen höre von Stücken, die bereits mit mir aufgenommen worden sind. Die Tempi sind komplett anders, die Dynamik ist völlig anders als auf der ersten Aufnahme und auch als das, was in den Noten steht. Dann fragen die Musiker mich, was ich denke. Ich frage zurück: Habt ihr euch mal die Aufnahme angehört, an der ich beteiligt war?

Sind Sie denn manchmal auch positiv überrascht?

Ich freue mich natürlich und bin dankbar, dass sich jemand die Mühe gemacht hat, meine Musik zu lernen. Und natürlich ist es gut, offen zu bleiben. Klassische Musik ist notierte Musik. Machaut und Ligeti haben auf den ersten Blick wenig miteinander gemein. Was sie verbindet, ist die Tatsache, dass ihre Musik notiert ist. Wir sollten uns mehr auf die Fähigkeit konzentrieren, zwischen den Noten zu lesen. Vor allem mittelalterliche und Renaissancemusik sind bewusst so notiert, dass die Musiker mehr Freiheiten hatten zu improvisieren. Ich hoffe, dass ich offen bleibe für Ideen. Es passiert, dass mir Musiker etwas vorschlagen, und ich denke: eine tolle Idee! Manchmal habe ich auch schon etwas in den Noten verändert, weil mich eine Idee so überzeugt hat. Ich ermuntere die Musiker, zwischen den Noten zu lesen – mit Feingefühl!

Ihre Musik ist auch schon für Filme verwendet worden. Werden Sie in Zukunft vielleicht auch direkt für einen Film komponieren?

Manche Regisseure haben eine sehr klare Vision, und die muss man als Filmkomponist erfüllen. Wenn der Regisseur einem vertraut und Freiraum lässt, dann kann Filmmusik wirklich eine Kunstform sein. Es hängt vom Regisseur ab. Aber das ist nichts, wo ich hinwill.

Und das ganz große Format? Reizt es Sie nicht, eine Symphonie oder eine Oper zu schreiben?

So lange ich unterschiedliche Dinge machen kann, bin ich glücklich. Für eine Oper braucht man ein gutes Libretto. Wenn man Glück hat, gibt es zwei, drei Produktionen, und dann hört man nie wieder von dem Werk. Es ist schon eine sehr dekadente Kunstform. Und viele moderne Opern, die ich in den letzten zehn Jahren gehört habe, waren düster und bedrückend. Ich habe genug von diesen ganzen Amokläufen, Verbrechen, Missbrauchsfällen – ich finde es nicht gut, dass man diesen Themen eine so elaborierte Plattform gibt. Aber wenn man etwas Leichteres versucht zu machen, heißt es sofort: Das muss mehr Tiefe haben! Natürlich ist es prestigeträchtig, eine Oper zu komponieren. Wenn jemand fragt: Woran arbeiten Sie, und du sagst: an einer Solosuite für Cello, heißt es: aha. Wenn du sagst: an einer Oper, heißt es: oh! Aber darum sollte es nicht gehen.

Haben Sie auch manchmal Angst, dass Ihnen nichts oder nichts wirklich Gutes einfällt, wenn Sie ein Stück schreiben müssen?

Für mich ist es eine Art Kommunikation. So wie wir hier sitzen, so hoffe ich, dass ich immer mit jemandem sitzen und mich austauschen, etwas lernen, etwas teilen kann. So sehe ich auch das Komponieren. Ich brauche Zeit, ich brauche Ruhe. Ich möchte nicht einfach nur weitere Musik produzieren, wo wir schon umgeben sind von so viel Musik. Weniger ist mehr, denke ich manchmal. Und ich schreibe langsam. Das ist einer der Gründe, warum ich mich nicht gestresst fühle. Wenn du jeden Monat einen Auftrag erfüllen musst, spürst du immer den Knüppel im Nacken. Ich gönne mir den Luxus, dass ich meine Aufträge wähle und mir Zeit nehme. Es ist wie mit so vielen Dingen: Wenn du nicht zu sehr drängst, wird es aufblühen. Man muss es nur nähren und liebevoll behandeln. Ich hoffe, ich werde immer von der Welt inspiriert werden und neugierig sein. Mein Weg, am Leben teilzunehmen, ist die Musik, ist das Komponieren. 

HÖREMPFEHLUNGEN



Tabakova: Sun Triptych; Maxim Rysanov, Dasol Kim, Roman Mints, Kristina Blaumane, BBC Concert Orchestra, Dobrinka Tabakova (2020/21); ECM



Tabakova: String Paths; Maxim Rysanov, Kristina Blaumane, Lithuanian Chamber Orchestra (2011/12); ECM



Tabakova: Orpheus' comet, Earth Suite, Cellokonzert, Bratschenkonzert; Guy Johnston, Maxim Rysanov, The Hallé, Delyana Lazarova (2023); Hallé Concerts Society