



Interview mit Anna Ignatowicz – Glińska  
durchgeführt von Stanisław Kokoszka

## Interview mit der Komponistin Anna Ignatowicz-Glińska

**Dr. hab. Anna Ignatowicz-Glińska** ist Dozentin an der an der Fakultät für Chorleitung, Musikerziehung, Kirchenmusik, Rhythmik und Tanz der Frédéric Chopin Universität für Musik in Warschau.

### 1. Woher kommt Ihr Interesse für Stabspiele? Was bewegt, bzw. kann einen Komponisten zum Schreiben für ausgerechnet diese Instrumente bewegen?

Im Milieu der Warschauer Musikhochschule, an der ich selbst studiert habe (Universität für Musik, früher F. Chopin Musikakademie) gibt es seit mehreren Jahren eine enge Zusammenarbeit zwischen den Komponisten und Schlagzeugern. Das Interesse der Komponisten und der Kompositionsstudenten für Schlaginstrumente ist generell groß. Zweifelsohne ist dies den breitgefächert angelegten Initiativen von Prof. Stanisław Skoczylński zu verdanken, die die Entstehung neuer Werke für diese Instrumente anregen und fördern. Sie werden von seinen Schülern und Nachfolgern Dr. hab. Leszek Lorent und Dr. hab. Miłosz Pękala fortgeführt. In meinem Fall war es ähnlich. Darüber hinaus haben, was die Marimba angeht, Freundschaften mit den Studenten der Schlagzeugklasse eine wichtige Rolle gespielt, v. a. mit Ryszard Bazarnik, dem ersten mir persönlich bekannten Virtuosen des Instrumentes. Für R. Bazarnik – der mit Peter Haensch in einem Marimbaduett spielt – habe ich 1993 *Cisza podziurawiona rozstargnieniem / The Silence pierced by Distraction* für zwei Marimbaphone geschrieben, ein bis heute aufgeführtes und beim den Verlag Norsk in Oslo veröffentlichtes Stück. Aus der Studienzeit datieren auch andere meiner kammermusikalischen Stücke mit Marimba, u. a. *To tylko czas... / It's only time...* für Trompete, Schlagzeug und Tonband (1996), entstanden im Experimentierstudio des Polnischen Rundfunks unter der Mitarbeit von Barbara Okoń-Makowska (Tongestaltung) und den aufführenden Musikern – Michał Ostaszewski (Trompete) und Ryszard Bazarnik (Schlagzeug).

Stabinstrumente sind selbstverständlich in einem ganz besonderen Maße zum melodischen Spiel bestimmt und einige von ihnen – die Marimba und das Vibraphon – ermöglichen das Aufführen harmonischer Strukturen, was sowohl aus der Vier-Schlägel-Spieltechnik als auch des großen Umfangs, v. a. der Marimba resultiert. Die Harmonie spielt in meiner Musik eine sehr wichtige Rolle, daher gerade diese Fähigkeiten sowohl der Marimba als auch des Vibraphons sind für mich von außerordentlicher Bedeutung. Inspirierend wirkt darüber hinaus das Klangspektrum der Stabspiele. Ihr Klangfarbenreichtum lässt sich hervorragend in verschiedensten instrumentalen Konstellationen verwenden – solistisch, kammermusikalisch oder im Sinfonieorchester. Es sei an dieser Stelle bemerkt, dass die Marimba und genauso das Vibraphon, mit ihrem hohen Potential an Virtuosität, sich ausgezeichnet in Ensembles sowie in der „begleitenden“ Funktion bewähren. Das Vibraphon fand eine breite Verwendung u. a. im Jazz und die Universalität der Marimba kann durchaus mit der Funktionalität des Klaviers vergleichen.

Was die akustischen Parameter anbelangt, haben beide Instrumente enorme Möglichkeiten der Dynamikgestaltung. Der lange Ausklang des Vibraphons füllt und hält den akustischen Raum zusammen. Das Übergewicht der oberen Teiltöne seines Tonspektrums macht das

Vibraphon besonders gut für Besetzungen mit einem „ausgleichendem Bass“ geeignet (ich meine hier etwa den Kontrabass, das Streichorchester, oder... die Marimba). Der Marimbaklang ist deutlich „runder“, obwohl je nach Registerlage differenziert. Da aus Holz angefertigt, besitzen die Marimbaplatten einen kürzeren natürlichen Ausklang als die Metallophone, trotzdem würde ich die moderne Marimba keineswegs als „kurzausklingend“ bezeichnen. Ganz sicher ist dieses Instrument außerordentlich empfindlich gegen die raumakustischen Bedingungen. Die gleiche Marimba wird in einem jeden Konzertsaal ganz anders klingen – es ist etwas beinahe magisches darin. Was dabei wichtig ist: Auf der Marimba wird jede Art von Musik „gut klingen“.

Ein anderer, separat zu betrachtender und für die Klangerzeugung sowohl auf dem Vibraphon als auch auf der Marimba hochrelevanter Faktor ist die Wahl geeigneter Schlägel. Grundsätzlich überlasse ich dies dem Interpreten und nur ausnahmsweise, wenn ein bestimmter, „spezieller“ Effekt zu erreichen ist gebe ich Hinweise zur erwünschten Schlägelart in den Partituren meiner Werke.

Auch die übrigen Stabspiele, das Xylophon wie das Glockenspiel, besitzen ihre eigene, spezifische Klangsönheit, dennoch sind sie nicht derart universell wie die Marimba und das Vibraphon. Die Zwei-Schlägel-Technik prädestiniert sie hauptsächlich zum melodischen Spiel sowie zum Erzeugen der Sondereffekte – zum Hervorheben einzelner Töne unter dem Aspekt der Klangfarbe. Ein Übermaß an Xylophon oder Glockenspiel im orchestralen Klanggewebe kann geradezu ermüdend wirken. Davon abgesehen bewähren sie sich aber sowohl in den Percussion Ensembles als auch in gemischten Besetzungen oder Orchesterformationen verschiedener Art (von Marschorchestern bis hin zu den großen symphonischen Besetzungen).

Erwähnenswert ist ebenfalls die wichtige Rolle der Stabinstrumente (in ihren modernen, aber auch traditionellen, von diversen Ethnien weltweit gebrauchten Varianten) in der ethnischen Musik fast aller Kontinente spielen, sowie in der modernen Weltmusik, die hervorragende Elemente verschiedener Kulturen miteinander verbindet.

## **2. Wurde Ihre Arbeit an einer Komposition für Schlaginstrumente im Allgemeinen und für Stabspiele im Besonderen gleich vom Beginn an durch Gedankenaustausch mit den Interpreten begleitet? Ist diese Zusammenarbeit dann ein fester Bestandteil des schöpferischen Prozesses? Wenn ja, wie würden Sie Ihre Erfahrungen damit beschreiben?**

Selbstverständlich wäre der größte Teil meiner Werke für Schlaginstrumente ohne die Zusammenarbeit mit den Musikern gar nicht entstanden. Zuallererst wirken die musikalischen Freundschaften mit den Perkussionisten im höchsten Grade inspirierend. Außerdem ist die Möglichkeit – und nicht selten ist es eine Notwendigkeit – mich bezüglich der kompositorischen Ideen beraten zu lassen nicht zu überschätzen. Ich finde es keine Übertreibung zu sagen, dass ich das Schreiben für Marimba (und andere Instrumente) von den Spielern gelernt habe. In der Regel bespreche ich mit ihnen bereits fertige „erste Fassungen“ der Werke. Am häufigsten werden dann Korrekturen vorgenommen, die das Aufführen einzelner Passagen erleichtern (oder gar ermöglichen), wenn eine bestimmte Idee des Komponisten zur spieltechnischen Realität „angepasst“ werden muss.

- Die Entstehung von *Cisza podziurawiona rozstargnieniem / The Silence pierced by Distraction* wurde – wie weiter oben gesagt – durch beratende Rücksprachen mit Ryszard Bazarnik begleitet.
- *Więc... Zaniki pamięci / So... Loss of Memory* für Schlagzeug solo (Set-up) und Tonband (1994) ist auch für Ryszard Bazarnik geschrieben worden. Für dieses Stück, in dem ein großes Instrumentarium vorgesehen ist, hat R. Bazarnik den Instrumentenaufbau entworfen und zusätzlich noch selbstständig einige Halterungsvorrichtungen entworfen, die die Aufführung erleichtern bzw. überhaupt möglich machen.
- Im bereits erwähnten *To tylko czas... / It's only time...* (1996) für Trompete, Schlagzeug und Tonband haben die Aufführenden nicht nur die Entstehung der Instrumentalparts beratend unterstützt, sondern auch lieferten die „Proben“ des natürlichen Klanges der Trompete und des Schlagzeugs, die elektronisch verarbeitet den Tonbandpart ausmachen. Damit hatten die Musiker einen bedeutenden Einfluss auf das gesamte Werk, den Klang des Tonbandparts eingeschlossen.
- Beim Komponieren von *Toccata* für Marimba (2001) hat mich mein Mann – Piotr Gliński – beraten. Er war auch der erste Interpret des Stückes.
- Die Entstehung von *Passacaglia* für Marimba und Vibraphon (2003) wurde vom Hob-Beats Duo (Magdalena Kordylasińska-Pękala, Mb und Miłosz Pękala, Vb) inspiriert, dem das Werk auch gewidmet ist. Die Arbeit an dieser Komposition wurde durch zahlreiche beratende Gespräche mit den Widmungsträgern begleitet.
- Das *Konzert für Marimba, Trompete und Streichorchester* (2008) habe ich für Katarzyna Myćka geschrieben, von ihr dazu bewogen und in meiner Arbeit am Marimbapart unterstützt.
- *Muzyka koncertująca (Koncert podwójny) na dwie perkusje i orkiestrę symfoniczną / Musica concertante (Double Concerto) for 2 percussions and symphony orchestra* (2008/2010) entstand für das Duett M. Kordylasińska-Pękala und M. Pękala, das auch das Werk uraufgeführt hatte (die Fassung von 2008). Beim Schreiben beider Soloparts wurde ich von meinem Mann, Piotr Gliński und den beiden Interpreten beraten.
- *Concerto grosso* für 2 Schlagzeugorchester (2010) ist aus der Inspiration von Stanisław Skoczylski, im Rahmen des Projektes „Schlagzeug-Kreationen-Interpretationen“ geboren worden. Beratend stand mir mein Mann, Piotr Gliński zur Seite, der ein herausragender Schlagzeugpädagoge ist. Dies hatte hier eine besondere Bedeutung, da das Werk ein didaktisches Ziel verfolgt: das eine der beiden „Schlagzeugorchester“ setzt sich aus Schülern der Musikschule des I Grades (des Elementarlevels) zusammen und das andere aus den Studenten. Daher musste der Schwierigkeitsgrad der jeweiligen Schlagzeugparts diesen Umstand berücksichtigen und den spieltechnischen Kenntnissen der Aufführenden entsprechend angepasst werden.
- Beim Komponieren der *Präludien für Marimba und Vibraphon* (2011) hat mich mein Mann P. Gliński mit zahlreichen Hinweisen unterstützt, die Vorschläge zum Dämpfen am Vibraphon stammen hingegen von Miłosz Pękala. Auch dieses Werk hat einen pädagogischen Zweck, es ist für junge Interpreten gedacht.
- Der Anregung von Katarzyna Myćka verdankt eine Fassung für Marimba und Orgel (2012) des ursprünglich für Cembalo und Orgel (1995) komponierten Stückes *Ślady*



Interview mit Anna Ignatowicz – Glińska  
durchgeführt von Stanisław Kokoszka

*niepewności / The traces of incertitude*. Die Solostimme wurde unter der beratenden Mitwirkung von K. Myćka erarbeitet.

- Katarzyna Myćka stand mir ebenfalls beim Schreiben des ihr gewidmeten *Postludium für Marimba* (2016) mit zahlreichen Ratschlägen zur Seite.
- Das war auch bei den Marimbaparts vom *Doppelkonzert für Marimba und Streicher* (2017) der Fall.

### **3. Was ist interessant bzw. inspirierend an der Marimba? Welche Möglichkeiten bietet und welche Herausforderungen stellt das Instrument dem Komponisten?**

An der Marimba hat mich vom Beginn an die edle Schönheit ihres Klanges bezaubert, der große Umfang des Instrumentes, seine reiche dynamische Palette sowie die sich aus der Vier-Schlägel-Technik ergebenden Möglichkeiten, die sowohl das virtuose als auch das harmonische Element umfassen, worüber bereits oben die Rede war (in der Antwort auf die erste Frage).

Ein besonders gewichtiger Grund, das mich als eine Komponistin dazu überzeugt, für das Instrument zu schreiben ist jedoch auch ein großes Interesse der Musiker für neue Werke, ihre enorme Offenheit und die Lust, meine Musik aufzuführen.

Dieses schöne und sehr inspirierende Instrument stellt den Komponisten vor einigen bedeutsamen stellt den Komponisten vor einigen Anforderungen. Die wichtigsten von ihnen sind m. E. eine Gewandtheit im Verwenden von den Texturen, die die Bauweise des Instrumentes diktiert (die großen Entfernungen zwischen den beiden Registerenden, die ungleiche Mensur, die Tatsache, dass die „schwarzen“ Tasten etwas höher positioniert sind als die „weißen“), von seinen akustischen Eigenschaften bedingt sind (von den Unterschieden im Ausklang einzelner Register, der Abhängigkeit der wahrnehmbaren Obertöne von der Registerlage und der Artikulation, von der klanglichen „Anpassung“ des Instrumentes an den Raum) sowie von der Vier-Schlägel-Technik (besonders in den Akkord- und Figurationstexturen). All das verlangt ein gewisses Wissen und eine spezifische Vorstellungskraft im Bereich der Instrumentation. Die Marimba interagiert sehr gut mit anderen Instrumenten, dennoch dürfen die dynamischen Proportionen nicht außer acht gelassen werden (z. B. im Orchester kann sie allzu leicht übertönt werden) und nicht zuletzt auch ... die nicht vorhandene Möglichkeit der Stimmungskorrektur, etwa wenn gemeinsam mit Orgel oder Klavier eingesetzt, obwohl durch Verwendung bestimmter Schlägel oder Registerwechsel sowie Artikulationsänderung bis zu einem gewissen Grade die Ungenauigkeiten der Stimmung korrigiert und die Hörbarkeit unerwünschter Obertöne reduziert oder kaschiert werden können. Wiederum lässt sich die erwünschten Obertöne entsprechend verstärken (die unteren, mittleren oder oberen Obertöne).

### **4. Ziehen Sie vor für Marimba solo zukomponieren oder sehen Sie sie eher in der Interaktion mit anderen Instrumenten?**

Wie ich bereits erwähnt habe, Marimba ist ein derart universelles Instrument, dass ich sie sehr gerne sowohl solo als auch in diversen instrumentalen und vokal-instrumentalen Konstellationen verwende. Außer den in der Antwort auf die zweite Frage genannten Werken spielt Marimba auch in anderen meinen Kompositionen eine wichtige Rolle, z. B. in:

Interview mit Anna Ignatowicz – Glińska  
durchgeführt von Stanisław Kokoszka

- „Apotemoza” – *Aria da Capo al Absurdum* für Sopran und Marimba, zum eigenen Text (in der polnischen Sprache), (2009)
- *Z kawalków pierwszej odzieży* (*Aus den Stücken der ersten Kleidung*) (für Kammerorchester – 1998, Fassung für Sinfonieorchester 2010)
- *Sinfonietta für Sinfonieorchester*(2012)
- *Sequentia persistence für drei Marimbas*(2013)
- *Arpimba für Marimba und Harfe*(2014)
- ... *et non est pacis für zwei Klaviere und zwei Schlagzeuge* (2017)
- *Oj, ty Janie Sobótkowy* (*Ei, du Sonnwend-Johann*)– ein Arrangement eines Volksliedes aus der Region Podlachien, Fassung für gemischten Chor und Kammerorchester (2017)

Zurzeit arbeite ich parallel am nächsten Solostück für Marimba als auch an einer Komposition für Marimba und gemischten Chor.

**5. Im Ihren Schaffen, auch unter den Kompositionen für Marimba, befinden sich Stücke, deren Titel eindeutig auf die abendländische Musiktradition rekurrieren, auf die althergebrachten Gattungen der Instrumentalmusik, wie Passacaglia, Toccata oder Concerto grosso, die auch in ihrer klanglichen Beschaffenheit an die Tradition anknüpfen, wenn auch nicht unbedingt auf eine einem Pasticcio oder Stilkopie nahestehende, direkte Art und Weise (wie es beispielsweise Ignacy Jan Paderewski in seinem *Menuett* für Klavier oder Sergej Prokofjew in seiner *Klassischen Sinfonie* getan haben). Womit wird ein solcher künstlerischer Ansatz motiviert? Soll sie etwa als ein postmodernes Kommentar zu, bzw. ein Dialog mit der Vergangenheit verstanden werden, oder vielleicht als ein Wunsch, sich vom Vermächtnis der post-Webernschen Avantgarde zu distanzieren? Oder ist er vielleicht durch noch andere Faktoren determiniert?**

Die Antwort auf diese Frage ist ziemlich schwierig, und das aus verschiedenen Gründen. Erstens, eine stilistische Entwicklung eines Komponisten unterzieht sich besser einer Analyse erst nach dem vollendeten schöpferischen Prozess, meistens nach dem Tod des Schaffenden. Und davor – kann vieles passieren... Zweitens, Anknüpfungen an diverse ästhetische Strömungen in meiner Musik sind keineswegs Ergebnis eines „Statements zu den Ideen“, sondern vielmehr eines evolutiven Prozesses, der im großen Maße intuitiv gestaltet wird. Ein näher nicht verbalisiertes „Bedürfnis des Herzens“ hat mich dazu bewogen, aus verschiedenen Epochen und Kulturkreisen herkommende Musik in meine eigene musikalische Welt zu integrieren. Es war keineswegs meine Absicht, Pasticcios oder „in den Stilen“ zu schreiben. Ich habe lediglich versucht, mir sie sozusagen anzuschauen – und sie zu zeigen – aus einer anderen, und zwar aus meiner eigenen, zeitgenössischen Perspektive. Intendiert ist also eher ein Dialog mit der Vergangenheit als die Absicht, mich von ihr zu distanzieren. Ich fühle mich eher wie ein Kustos der Tradition als ihr Eroberer noch Gefangener. Allerdings, die post-Webernsche Avantgarde gehört mittlerweile auch schon der Tradition an...

Interview mit Anna Ignatowicz – Glińska  
durchgeführt von Stanisław Kokoszka

Und was den Postmodernismus angeht, wer weiß was er ist / war? Es ist ein Wort, das einem Diebsschlüssel gleicht, ein Begriff, der dazu fähig ist, alles zu umfassen und alles durcheinander zu bringen, dem Gedanken entsprungen, der den Weg abkürzen sollte, jedoch letztendlich nirgendwo angekommen ist. Selbstverständlich, mit dem Alter und mit der Erfahrung wächst mein Bewusstsein, welche Mittel ich benutze und zu welchem Zweck. Im Komponisten-Metier muss man doch ständig weiterlernen. Das bedeutet aber nicht, dass ich auf intuitive Methoden verzichte. Es ist übrigens sogar unmöglich, denn unser Hirn funktioniert in beiden Sphären, der bewussten und der intuitiven. In den schöpferischen Vorgängen lässt sich das nicht trennen. In einigen Werken „brauchte“ ich eine Zwölftonreihe und sie ist da, obwohl diese Stücke nicht „wie Schönberg“ klingen. In anderen gibt es aus dem Balkan bekannte rhythmische Strukturen, afrikanische Periodizität oder rein mathematische Permutationen... Das Stück für Marimba, an dem ich jetzt arbeite ist durch die um die Mitte des 20. Jh. entstandene Musik polnischer Komponisten inspiriert. Bedeutet dies, dass ich eine Wende zum Neoklassizismus vollziehe? Nicht unbedingt. Der Arbeit mit den Idiomen habe ich viel Platz in meinem Habilitations-Autoreferat gewidmet, dessen Fragment erlaube ich mir an dieser Stelle anzuführen:

„Im Versuch, meinen künstlerischen Werdegang unter dem Aspekt der Idiomatik zu verfolgen, muss ich zurück zur *Passacaglia für Marimba und Vibraphon* aus dem Jahre 2003 sowie zur *Toccata für Marimba* (2001) gehen und auch ältere Kompositionen berücksichtigen wie *Cisza podziurawiona rozciągnięciem na dwie marimby / The Silence pierced by Distraction for two marimbas* (1993), *Więc... Zaniki pamięci na perkusję solo i taśmę* [Also... *Gedächtnisschwund für Schlagzeug solo und Tonband*] (1994), *Ślady niepewności na klawesyn i organy* [Spuren der Unsicherheit für Cembalo und Orgel] (1995), *To tylko czas...* [Es ist nur Zeit...] für Trompete, Tonband und Schlagzeug (1996) sowie spätere – *Koncert na marimbę, trąbkę i smyczki* [Konzert für Marimba, Trompete und Streicher] (2008), *Partita na skrzypce i smyczki* [Partita für Violine und Streicher] (1999-2009), *Trzy tańce w balkańskich rytmach na fortepian na cztery ręce* [Drei Tänze in balkanischen Rhythmen für Klavier, vierhändig] (2008). Mit den genannten als auch mit anderen meinen Kompositionen im Hintergrund kann man annehmen, dass *Muzyka koncertująca na dwie perkusje i orkiestrę symfoniczną* [Konzertierende Musik für zwei Schlagzeuge und Sinfonieorchester] (2008/2010) eine nächste, bisherige Erfahrungen krönende Phase meiner Arbeit mit entlehnten Idiomen darstellte. Im Allgemeinen: Dieses Werk enthält keine genauen, direkt identifizierbaren Zitate, dafür aber einige „fast wie...“ gestaltete Passagen (v. a. „fast wie“ J. S. Bach und A. Corelli). In den später entstandenen Stücken – angefangen mit *Missa profana* (2011) – erkenne ich eine deutliche emanzipatorische Tendenz zur Einschränkung von Entleihen eines fremden Materials zugunsten der Originalorganisation des Klangmaterials. Selbstverständlich verläuft dieser Prozess nicht linear – er umfasst weniger (wie *Sinfonietta für Orchester*, 2012) oder mehr emanzipierte Stücke (wie *Missa profana* 2011, *5 Pieśni do słów Doroty Golaszewskiej* [5 Lieder zu den Worten von Dorota Golaszewska] für Sopran und Klavierquintett 2013, *Postludium für Marimba* 2015, *...et non est pacis* für zwei Klaviere und zwei Schlagzeuge, 2017, *Doppelkonzert für zwei Marimbas und Streicher*, 2017). In dieser Hinsicht ein besonderes Stück ist *Magazyn Mód Damskich i Męskich* [Magazin der Damen- und Herrenmoden] für 3 Schlagzeuge, Streichquartett und Kontrabass (2015), dessen Rückgrat ein entlehntes Material bildet und im dessen Verlauf erkennbare Zitate vorkommen. Das Phänomen des Selbstzitates gibt es in meinem Schaffen zweimal und es hat für mich eine

Interview mit Anna Ignatowicz – Glińska  
durchgeführt von Stanisław Kokoszka

symbolische Dimension: In der Coda von der *Sinfonietta* wurde genau der Anfang des *VIII Präludiums* für Vibraphon zitiert, eines unmittelbar nach dem Tode meiner Mutter komponierten Werkes (im Jahr 2011), während ich in den ersten Takten vom *Postludium* das Incipit der *Toccata für Marimba* zitierte, die dem Andenken meines Vaters gewidmet ist. Die Symbolik der eingesetzten Zitate hängt daher direkt mit der Reflexion über die Frage des Ursprungs des Komponisten zusammen, indirekt hingegen mit der Herkunft der in seinem Schaffen benutzten Idiomatik.

Die Idiomatik der am meisten einheitlichen Art und Provenienz wurde in *Passacaglia* für Marimba und Vibraphon (2003) verwendet. Ich habe einmal geschrieben, sie „habe mich gefährlich nah an J. S. Bach gebracht“. Die direkte Inspirationsquelle dieses Werkes war der Beginn von der *Sinfonia* aus der *2. Cembalo Partita c-Moll*, BWV 826. In meinen früheren Kompositionen nehmen die Idiome – wenn auch vorhanden – keine derart deutliche Gestalt an und sind mehr zerstreut. In meinen späteren Werken sind sie dagegen genetisch differenzierter und unterliegen einer erneuten Zerstreung als auch einer eigenartigen Multiplikation (z. B. in den Vokalwerken *Skotopaska 1 – Małmazja świeci* [*Skotopaska 1 – Malvasier leuchtet*] für gemischten Chor und *Sonnet 116* zum Text von W. Shakespeare für Vokalsextett). Darüber hinaus, insofern die entlehnte Idiomatik meiner früheren Stücke sich beinahe ausschließlich in den melodisch-harmonischen Strukturen und in der instrumentalen Textur manifestiert (hauptsächlich barocker Herkunft), als sie später selektiv auch die übrigen Konstruktionselemente einschließt wie die Melorhythmik (z. B. die pseudo-Balkan-Melorhythmik in den *Drei Tänzen in balkanischen Rhythmen* oder die pseudo gregorianische, auf der Prosodie des lateinischen Textes basierende – in *Missa profana*), temporale Organisation (z. B. auf dem Vorbild der afrikanischen Polyrhythmie in *...et non est pacis*), Klangfarbe und Instrumentation (z. B. die an W. Lutosławski anknüpfende im 1. Satz von *Sinfonietta*) und orchestrale Textur (z. B. an die Symphonik G. Mahlers rekurrende im Finale des 2. Satzes von *Sinfonietta*).

In den meisten Stücken (inkl. *Missa profana*) können Spuren der „ethnischen“, Jazz- und Popidiomatik gefunden werden. Häufig sind sie in den motorischen Passagen präsent, hauptsächlich im harmonischen Bereich und koexistieren mit der irregulären, komplexen Metrorhythmik. Ein anschauliches Beispiel einer solchen Narrationsweise ist *Presto choro* aus den *Drei Tänzen in balkanischen Rhythmen* sowie das mittlere, motorische Fragment – das Hauptthema des 2. Satzes von *Sinfonietta*. Ein besonderes Beispiel solcher Lösungen stellt das Werk *To nie jest coś, co można opowiedzieć...* [*Das ist nicht das, was man erzählen kann...*] für Vokalsextett dar, in dem der Bezug auf die der Unterhaltungsmusik entnommene stilistische Idiome einen symbolischen Charakter hat. Im Bereich der Makroform kann man die erwähnten Anknüpfungen nennen: An die zweiteilige sinfonische Form (Schubert, 8. *Sinfonie*, Lutosławski, 2. *Sinfonie*) im *Konzert für Marimba, Trompete und Streicher* und in *Sinfonietta*, an die klassische Doppelsexposition des Solisten und des Orchesters oder des Solistenduettes – im 2. Satz des *Konzertes für Marimba, Trompete und Streicher* und im 1. Satz des *Doppelkonzertes für zwei Marimbas und Streicher*, an den fünfteiligen Messezyklus in *Missa profana*, in der ich die Abfolge des Ordinarius beibehalten habe trotz der konzertanten und nicht liturgischen Verwendung des Werkes, an die klassische ternäre Form im *Doppelkonzert für zwei Marimbas* (jedoch mit einer ziemlich „drastischen“ Reduktion der Soloparts im mittleren Satz).

Mit den genannten kontrastiert deutlich die motorische Narration der Komposition *Postludium*: Ohne die erwähnten Anknüpfungen, schlägt sie die polyphon übereinander

Interview mit Anna Ignatowicz – Glińska  
durchgeführt von Stanisław Kokoszka

geschichtete, aus irregulären polyrhythmischen Strukturen zusammengesetzte Spannungsbogen auf, die sie den in der klassischen Metrorhythmik gehaltenen Fragmenten gegenüberstellt. Sie ist ein Beispiel für eine Exploration der Grenzzustände zwischen der kontinuierlichen Form – einem rhythmisch-harmonischen Kontinuum – und einer Segmentform, die aus mehr oder weniger deutlich konturierten und voneinander abgegrenzten Abschnitten besteht. Es ist das Ergebnis meiner Forschungen im Bereich der Makroform, zunächst in den Vokalkompositionen wie *Skotopaska I – Malmazja świeci* [*Skotopaska I – Malvasier leuchtet*] (geschrieben zum eigenen Text im Jahr 2014) und *Sonnet 116*, die in ...*et non est pacis* fortgesetzt wurden.“<sup>1</sup>

Etwas anders verhält es sich mit den Titeln der Werke: Zunächst, in den neunziger Jahren, gab ich ihnen poetische Titel, am häufigsten der Literatur entlehnt, z. B. *Zapis nieważnych zdarzeń* [*Aufzeichnung unwichtiger Ereignisse*], *Cisza podziurawiona rozstargnieniem* [*Die durch Zerstretheit durchlöchernte Stille*], *Ślady niepewności* [*Spuren der Unsicherheit*], *Z kawalków pierwszej odzieży...* [*Aus den Stücken der ersten Kleidung...*]. Ständig gab es jedoch ein Problem mit der Übersetzung dieser Titel in Fremdsprachen und auch die polnischen Zuhörer haben unzählige Fragen gestellt, was ist das für ein Titel, woher kommt er, warum gerade solch einer und was er bedeutet. Ich muss gestehen, dass ich dieser Situation müde geworden bin – um so mehr, als ich gleichzeitig auch den Eindruck hatte, dass das Publikum sich zu sehr durch einen Titel beeinflussen lässt, es sich zu sehr auf ihn konzentriert und dabei mehr auf den Titel als auf die Musik selbst fokussiert ist. Von der *Toccata* für Marimba an habe ich angefangen meine Kompositionen mit den Gattungsbezeichnungen unter der Angabe der Besetzung zu betiteln. Das hat die Frage der Übersetzung sehr vereinfacht und es waren keine besonderen Erklärungen mehr notwendig. Außer der *Toccata* sind unter anderem *Passacaglia* für Marimba und Vibraphon, *Partita* für Violine, *Partita II* für Violine und Streicher, *Sinfonia* für Trompete und Orgel, *Sonatina für Klavier, für einen jungen Musiker*, *Concerto grosso* für zwei Schlagzeugorchester, *Missa profana* für Solisten, Chor, Orgel und Kammerorchester, *Konzert* für Marimba, Trompete und Streicher, *Konzertante Musik* für zwei Schlagzeuge und Sinfonieorchester, *Präludien* für Marimba und/oder Vibraphon, *Sinfonietta* für Sinfonieorchester, *Postludium* für Marimba, *Doppelkonzert* für zwei Marimbas und Streicher. Separate Regeln befolgt die Vokalmusik, deren Titel üblicherweise dem Text entnommen ist. In den Instrumentalwerken wandte ich mich erneut den nicht gattungsbezeichnenden Titeln zu (denn jener Bestand an Gattungen doch nicht unbegrenzt ist, wenn auch ich bisher u. a. weder Oper noch Sinfonie geschrieben habe). Es kam eine Gruppe freier, jedoch kürzerer Titel als die der frühen Werke hinzu mit den belassenen Besetzungsbezeichnungen (da dies das Registrieren der Kompositionen bei ZAiKS erleichtert<sup>2</sup>). Die Titel sind auch manchmal Wortspiele – wie *Arpimba* für Marimba und Harfe (Arpa + Marimba), *MarganA* für Schlagzeug solo (das Wort „Anagramm“ umgekehrt gelesen), in einigen anderen Fällen können sie auch irgendwie an den Charakter der Musik anknüpfen – *Kołysanka dla A.* [*Das Wiegelied für A.*] für Klavier, *Sequentia persistence* für 3 Marimbas, *Po trzykroć...* [*Dreimal...*] für Sopransaxophon und Cembalo,

<sup>1</sup> Anna Ignatowicz-Glińska - *Autoreferat*, UMFC Warszawa, 2018. Zugänglich unter: <http://www.chopin.edu.pl/pl/wp-content/uploads/2018/12/AUTOREFERAT.pdf>

<sup>2</sup> ZAIKS (Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych – lt. deutscher Wikipedia „Vereinigung der Bühnenauteuren und –komponisten“) – ist ein Pendant zur GEMA in Deutschland (vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/ZAiKS>, Zugang am 10. März 2019).

Interview mit Anna Ignatowicz – Glińska  
durchgeführt von Stanisław Kokoszka

*Korowód* [Reihentanz] für Orgel vierhändig, ... *et non est pacis* für zwei Klaviere und zwei Schlagzeuge. Wie wird es weitergehen? Ich weiß es nicht...

**6. Die zwei Ihre wohl am meisten bekannten Kompositionen für Stabinstrumente sind zweifelsohne *Toccata* für Marimba solo und *Passacaglia* für Marimba und Vibraphon. Was würden Sie aus der Perspektive der Komponistin für ihre Popularität verantwortlich machen?**

Es ist definitiv Katarzyna Myćka (daher nicht „was“, sondern „wer“ ist verantwortlich) – ich kann es mit einer absoluten Sicherheit feststellen. Die in Stuttgart lebende hervorragende polnische Marimbaspielderin Katarzyna Myćka ist eine unermüdliche Botschafterin meiner Musik in der Welt und es ist ihren breitgefächerten künstlerischen und musikpädagogischen Förderungsaktivitäten zu verdanken, dass *Toccata*, *Passacaglia* und auch andere meiner Schlagzeugwerke „in die weite Welt“ gegangen sind.

Es war nämlich so: Im Jahr 2002 auf Einladung von Stanisław Skoczylński haben wir uns mit meinem Ehemann Piotr Gliński beim Internationalen Schlagzeugkurs in Żagań eingefunden. Kasia Myćka war dort Dozentin, hat Recitals gespielt und Meisterklassen gegeben. Während eines der Konzerte hat sie *Toccata* gehört, aufgeführt von meinem Mann. Das Stück hat ihr sehr gut gefallen und wir haben uns damals näher kennengelernt. Ich habe Kasia die Noten gegeben, frisch erschienen beim PWM<sup>3</sup> in einer „Marimba-Anthologie“ zusammen mit einigen weiteren Werken, im ziemlich unhandlichen Format (A3 quer). Sie wollte nicht nur die *Toccata* aufführen und auf ihre CD einspielen, sondern hat sich auch dafür eingesetzt, dass das Stück in die Repertoirelisten einiger Marimba Wettbewerbe weltweit aufgenommen wurde. Leider war die PWM-Ausgabe nicht allgemein zugänglich, der Preis der Anthologie ziemlich hoch und der Verlag wollte einer separaten Edition der *Toccata* nicht zustimmen, weder bei sich selbst, noch beim Norsk Musikforlag in Oslo, mit dem ich über die Vermittlung von Kasia in Kontakt getreten war. Obwohl die Noten neu umgeschrieben wurden (bei der Gelegenheit habe ich das Format in das bequemere A4 geändert und ein paar kleinere Korrekturen vorgenommen), dauerte der Kampf mit PWM um die separate Ausgabe ganze zwei Jahre. Ich habe bereits fast aufgegeben, aber nicht Kaśka! Dank ihrer Entschlossenheit hat sich Norsk letzten Endes doch noch mit PWM verständigt und die Einzelausgabe der *Toccata* konnte erscheinen. Das Werk machte zugleich den Anfang der Reihe polnischer Schlagzeugmusik (in charakteristischen weiß-roten Umschlägen). K. Myćka nahm die *Toccata* in ihre Konzertprogramme in der ganzen Welt auf sowie in die Wettbewerbsrepertoires. Sie präsentierte sie im Rahmen von IKMMA (Internationale Katarzyna Myćka Marimba Akademie) und damit ist das Stück „unter die Leute“ gegangen. Und gerade in dieser Zeit entstand in Warschau das hervorragende Hob-Beats Duo, gegründet von Magdalena Kordylasińska und Miłosz Pękala. Beide waren damals noch Studenten der Klasse Prof. S. Skoczylński an der Warschauer Musikhochschule, Miłosz besuchte sogar noch eine Weile meinen Improvisationskurs. Sie haben *Toccata* gehört und haben mich um ein Stück für das Duett Marimba und Vibraphon gebeten, für den Wettbewerb für Interpreten Zeitgenössischer Musik in Krakau. Ich habe *Passacaglia* geschrieben. Leider hat die Jury (u. a. aus Komponisten zusammengesetzt) festgestellt, das Stück sei „zu wenig zeitgenössisch“

<sup>3</sup> Der volle Name des PWM Verlages lautet: Polskie Wydawnictwo Muzyczne – Polnischer Musikverlag.

Interview mit Anna Ignatowicz – Glińska  
durchgeführt von Stanisław Kokoszka

und klinge „wie eine Transkription“. Das Hob-Beats Duo wurde mit keinem Preis gewürdigt. Das Bewusstsein, dass wegen mir das Hob-Beats Duo nicht die Anerkennung bekam, die es sicherlich verdient hatte war bitter. Die Warschauer Uraufführung (Komponistenkonzert an der Musikhochschule) hat bis zu einem gewissen Grade das gerade gefällte Urteil über das Werk bestätigt: Das Publikum hat es wohlwollend aufgenommen, jedoch ein Teil des Komponistenmilieus hat mir „wieder eine Vivaldi-Stilisierung“ vorgeworfen. Zum Glück hat Hob-Beats Duo nicht auf weitere Aufführungen von *Passacaglia* verzichtet. Ein Wendepunkt war eine (mit Begeisterung aufgenommene) Präsentation des Stückes während der IKMMA in Breslau. Beinahe sofort darauf, erneut dank Kasia Myćka, hat Norsk die Noten veröffentlicht. Paralleldazu ist die *Passacaglia* auf zwei CDs erschienen (vom Hob-Beats Duo sowie von K. Myćka, Marimba und Franz Bach, Vibraphon eingespielt). Plötzlich war um das Stück herum viel los und alle wollten es spielen.

Gleichzeitig hat sich Kasia auch für meine anderen Kompositionen für Stabspiele interessiert – in Breslau auf der IKMMA erklang *Cisza podziurawiona roztargnieniem / The Silence pierced by Distraction*, interpretiert von K. Myćka und Jacek Wota (Professor für Schlagzeug an der Breslauer Musikhochschule). Nach der Breslauer Edition von IKMMA kam die Zeit, ein Stück für K. Myćka zu schreiben. Von ihr angeregt wurde das *Konzert für Marimba, Trompete und Streicher* und danach kamen andere Stücke hinzu. Was dabei wichtig war, bald darauf (selbstverständlich durch Kasia in die Wege geleitet) wurde die Herausgabe beim Norsk zugesagt, sobald die Komposition fertiggeschrieben wurde. Norsk hat fast alle meine Werke für Schlagzeug herausgegeben und die Zusammenarbeit mit dem Verlag verläuft gut. In der „polnischen Reihe“, die *Toccata* begonnen hatte, wurden und werden weiterhin auch Stücke für Schlagzeug anderer polnischer Komponisten herausgegeben.

Selbstverständlich ist es mir vollkommen klar, dass wenn *Toccata* und *Passacaglia* sich nicht (von sich) selbst bewähren würden – z. B. wenn sie schlecht geschrieben worden wären, den Instrumenten zuwider – hätten sie nie solch eine Weltkarriere gemacht. Sie hätten die jedoch genauso wenig ohne den fördernden Einsatz der Musiker – vor allem Kasia Myćka – gemacht. Denn ganz einfach hätte die Welt ihre Existenz kaum wahrgenommen. Dank Kasia Myćka habe ich außerdem auch viele hervorragende Musiker kennengelernt (die meisten von ihnen waren IKMMA-Teilnehmer), darunter Shoko Sakai, Conrado Moya, Arkadiusz Kałyny, Ewelina Hajda, Mariana Bednarska als auch Filip Mercep, Nikita Ponomariev, Svet Stojanov, hervorragender Komponist und Interpret Emmanuel Séjourné...

## **7. Könnten Sie den Lesern unseres Newsletters auch Ihre anderen Kompositionen für oder mit Marimba näher bringen? Was sollen ihre potenziellen Interpreten wissen bevor sie sich an die Arbeit an ihnen machen?**

### **Im Druck erschienenen Werke für Marimba:**

- *Cisza podziurawiona roztargnieniem / The Silence pierced by Distraction* (1993), Norsk, ca 9'
- *Konzert für Marimba, Trompete und Streicher* (2008), K. Myćka gewidmet, auf CD eingespielt, Norsk, ca. 16', zwei Sätze. Es gibt auch eine Fassung mit Klavierauszug (Norsk)

- *Präludien für Marimba und/oder Vibraphon* (2011), für junge Interpreten, Norsk, mittlerer Schwierigkeitsgrad, Nr. 1a Vb, 1b Mb (zwei Fassungen), Nr 2 Mb, Nr 3 Vb oder Mb, Nr 4 Mb, Nr 5 Mb, Nr 6 Vb, Nr 7 Vb oder Mb, Nr 8 Vb
- *Sequentia persistence für drei Marimbas* (2013), geschrieben für Chain Marimba Trio (Shoko Sakai, Conrado Moya, Arkadiusz Kątny), vorgestellt (uraufgeführt) 2013 während der PASIC, Norsk, ca. 9'
- *Arpimba für Marimba und Harfe* (2014), geschrieben für Conrado Moya, erschienen bei Norsk
- *Ślady niepewności / The traces of uncertainty* für Marimba und Orgel (2012), Norsk (eine Fassung für Cembalo und Orgel vom 1995 bleibt unveröffentlicht)
- *Postludium* für Marimba (2016), K. Myćka gewidmet, Norsk
- *Doppelkonzert für zwei Marimbas und Streicher* (2017), Norsk, Uraufführung in Opole während des Drumfest, 26. Oktober 2018, K. Myćka und Svet Stojanov, Mb, Orchester der Philharmonie Opole unter der Leitung von Rafał Janiak, ca. 16', Sätze: *I Ricercar, II Conductus, III Celerior*

#### Im Druck erschienen Werke für Vibraphon:

- *Kamienna mozaika / Stone Mosaic* (2016), geschrieben für das Percussion Wettbewerb DRUMTIME in Sankt Petersburg (Organisator Nikita Ponomarev, Sankt-Petersburger Staatliches Kulturinstitut), polnische Uraufführung Stettin 2017, Antonina Kadur, Aufführung in Sankt Petersburg 2018 (DRUMTIME), Jekaterina Krivko; Norsk, ca. 7'
- Die erwähnten *Präludien* Nr 1a, 3, 6, 7, 8

#### 8. Wie sind Ihre weiteren Pläne im Bereich der Kompositionen für Marimba? Wird dann, nach dem im Herbst vergangenen Jahres uraufgeführten Konzert für zwei Marimbas, ein Konzert für Marimba solo mit Orchester an der Reihe sein?

Wie bereits gesagt, arbeite ich zurzeit an zwei Stücken. Für Kasia Myćka schreibe ich *Lux aeterna* für gemischten Chor und Marimba. Das Werk wird dem Andenken unserer verstorbenen Freunde gewidmet sein. Außer dem lateinischen Text „Lux aeterna“ werden darin aus verschiedenen Religionstraditionen stammende Gebete für Verstorbene in diversen Sprachen verwendet. Beide mit Kasia sammeln wir diese Texte, hauptsächlich dank der Kontakte zu den Musikern in der ganzen Welt. Und für Filip Mercep schreibe ich eine *Polnische Suite* für Marimba. Einzelne Segmente werden mit Untertiteln „Tribute to...“ versehen, als Hommage für einige um die Mitte des 20. Jh. tätige polnische Komponisten, deren Schaffen zu Unrecht vergessen wurde oder nur noch sehr selten aufgeführt wird. Ich habe mir manche ihrer Partituren angeschaut und sie wurden für mich ganz konkrete Inspirationsquellen.

Ein Konzert für Marimba solo mit Orchester könnte entstehen, wenn eine Chance auf seine Aufführung in Sicht wäre. So war es mit dem *Doppelkonzert* – der Vorschlag ist vom Dirigenten Rafał Janiak ausgegangen, der das Chopin University Chamber Orchestra (ChUChO) an der Warschauer Universität für Musik leitet. Die Uraufführung fand



Interview mit Anna Ignatowicz – Glińska  
durchgeführt von Stanisław Kokoszka

letztendlich mit dem Orchester der Philharmonie Opole statt, im Rahmen vom Festivals DRUMFEST, was wiederum Herrn Wojciech Lasek zu verdanken ist. Im Mai wird es eine Warschauer Uraufführung geben – mit ChUChO. Die Soloparts werden Kasia Myćka und M. Kordylasińska-Pękala übernehmen. Wenn es also nur eine Möglichkeit vorhanden sein wird, ein nächstes Orchesterprojekt zu verwirklichen, setze ich mich ans Notenschreiben.

*Anna Ignatowicz-Glińska*