Geräte auf dem Gebrauchtmarkt eingekauft werden, welcher in der Schweiz reich dotiert ist und gut spielen kann. Kann man also den Umgang mit einem derartigen «Maschinenpark» als MusikerIn innert nützlicher Zeit erlernen? Allgemein gesagt bin ich überzeugt davon, dass, wenn ein Bedürfnis besteht, jedes Gebiet erlernbar ist. So müssen Musikschaffende vielleicht mit Hilfe der Informationen in diesem Artikel selbst abzuschätzen versuchen, ob für sie der Aufwand sich lohnt. Ein halbes Jahr intensive Arbeit scheint mir ein Minimum, um alle Komponenten eines Systems und die technischen Schwierigkeiten, die sich manchmal in den Weg stellen, zu meistern. Wer schon mit einem Computer umgehen kann und ein Grundwissen über das Betriebssystem besitzt, hat natürlich einen beträchtlich kleineren Aufwand.

MIDI

Zum Schluss noch ein paar Erläuterungen zum Schlüsselwort der ganzen Branche, «MIDI»:
Anfangs der 80er Jahre wurde der Midi-Standard aus der Taufe gehoben. Midi steht für «Musical Instrument Digital Interface». Dieser hochtrabende Name bedeutet nichts anderes, als dass auf der ganzen Welt zur Ein- und Ausgabe von Musik auf dem Computer die gleichen Signale gebraucht werden, also unabhängig von jeglicher Computerplattform. Man drückt auf eine Taste seines Synthesizers und dieser übermittelt über ein Kabel einen Steuerbefehl, welcher musikalische Informationen enthält, also z.B. was für eine Note gespielt wurde, wie lange die Note gedrückt wurde, welches Instrument im Synthesizer gespielt wurde etc. Da diese Steuerbefehle weltweit festgelegt wurden, sind sie auch überall gleich, und man kann beispielsweise ein eigenes Werk jemand anderem, der mit einem Midi-System arbeitet, zur Weiterbearbeitung überlassen. Dies bedeutet, dass eine Komposition, welche dem Verleger in elektronischer Form übergeben wurde, von einem Spezialisten zur Publikation weiterverarbeitet werden kann, ein Verfahren, welches mehr und mehr zur Anwendung kommt. Der Verleger spart damit erhebliche Kosten, und das Werk hat somit bessere Chancen, in einem überladenen Markt verkauft zu werden.

Markus Plattner

Comptes rendus Berichte

Atmende Klänge

Geneviève Calame, 1946-1993

Eine Komponistin, die mir sehr viel bedeutete, ist tot. Im Alter von knapp 47 Jahren verstarb Geneviève Calame Anfang Oktober nach kurzer, schwerer Krankheit. Das tut weh. Geneviève Calame, eine hochsensible, intelligente Komponistin, die ihren eigenen Weg gefunden hatte, eine Komponistin, die Grenzen sprengte, etwa die Grenzen eines europäischen Musikverständnisses.
Sie wurde am 30.12.1946 in eine multikulturelle Familie hinein geboren: Ihr Vater war schweizerisch-französischer, ihre Mutter griechisch-italienischer Abstammung. Wie sie in einem Radiogespräch ausführte, war es für sie nicht immer leicht, ihre eigene Identität zu finden; anderseits bedeutete ihr ihre komplexe Herkunft auch Chance und Reichtum. Sie studierte Klavier zunächst in Genf, bei Lottie Morel, dann zwei Jahre bei Guido Agosti in Rom, einem «Grandseigneur humain», der ihr neben und mit der Musik ein ganzes Weltbild vermittelte. Ab 1971 studierte sie Komposition bei Jacques Guyonnet, den sie später heiratete. «Jacques ermöglichte mir das Komponieren in dem Sinne, dass ich nun Musiker und Musikerinnen um mich herum hatte, die meine Musik spielten. Vorher hatte es mich keineswegs gereizt, für die Schublade zu schreiben.» Guyonnet als Dirigent wurde für sie auch ein wichtiger Interpret ihrer Werke für grössere Besetzungen. Geneviève Calame begann ihre Mitarbeit im Genfer A.-R.-T.-Studio, das Guyonnet gegründet hatte. Es folgten diverse Kompositionskurse bei Pierre Boulez, Henri Pousseur, Jean-Claude Eloy und Hubert Howe sowie Seminarien für elektroakustische Musik, Synthesizer, Computermusik und Video in Stockholm, Paris und den USA.
In jungen Jahren pendelte sie gleichsam zwischen Musik und Malerei. Ihre intensive Beziehung zum Bild, zum Optischen realisierte sie dann später vor allem in der Videokunst, für Geneviève Calame eine Art elektroakustische Malerei. Mit ihren Arbeiten machte sie in den USA, in Lateinamerika, in Frankreich und Deutschland auf sich aufmerksam. In der Schweiz zeigte man leider kaum Interesse für diese Arbeiten. Eine besondere Faszination übte Edgard Varèse auf sie aus. Calame: «Es gibt einen sichtbaren Aspekt in seiner Musik. Wenn ich Musik von Varèse höre, habe ich den Eindruck, Klänge zu sehen.»
Geneviève Calame schrieb in den 70er Jahren eine Reihe von Werken für unterschiedlichste Besetzungen, u.a. die beiden Orchesterstücke *Différentielle verticale* und *Alpha futur* (mit Sopran ad lib.) sowie, als spektakuläre Erweiterung des traditionellen Instrumentariums, *Les Aubes d'Onomadore* für afrikanische Instrumente und Sinfonieorchester. In diesem Werk, das sie zusammen mit dem ghanesischen Musiker Papa Oyeah Mackenzie erarbeitete und mit ihm zusammen in Stuttgart uraufführte, versuchte sie (im Schlussabschnitt) eine Integration von schwarzafrikanischen Rhythmen und westlicher Musik. (*Différentielle verticale*, *Alpha futur* und *Les Aubes d'Onomadore* bilden ein Tryptichon, das integral aufgeführt werden könnte.) Ihr eigenes Instrument, das Klavier, berücksichtige Geneviève Calame überraschend selten. *Oniria* für Klavier solo und Tonband (1981), das durch improvisatorische Elemente geprägt ist, bildet die Hauptausnahme.
Eine zentrale Bedeutung in der kompositorischen Entwicklung Calames nehmen die *Calligrammes* ein, 1982 für Harfe allein konzipiert, 1984 für Harfe und Orchester erweitert. Darin manifestierte sich erstmals ihre intensive Auseinandersetzung mit orientalischen und ostasiatischen Kulturen. Calame: «In *Calligrammes* gibt es wenig Noten, aber viel Stille. Die Idee der *Calligrammes*: das sind fast ein wenig japanische Zeichnungen. Die dreizehn kurzen, dichten Stücke basieren auf der Konzentration und der Atmung der MusikerInnen. Jeder Teil geht bis zur Atemlosigkeit, bis zum Ende des (Streicher-)Bogens, während gleichzeitig die Solo-Harfe das Leben ‚tanzt'.»
Der Atem als das Mass von musikalischen Abläufen im Kleinen wie im Grossen: das prägte das spätere Musikschaffen von Geneviève Calame. «La respiration, c'est la conscience»: diese Überzeugung realisierte sie in *Océanides* und *Sur la margelle du monde*, zwei Werken für Kammerorchester (1986 und 1987), im *Livre de Tchen* pour 3 percussions et mime ad lib. (1988), in *Vent solaire* pour shakuhachi et orchestre (1989/90), in *Dragon de lumière* pour 8 instruments (1991) und in *Le chant des sables* pour violoncelle, piano et percussions de métal (1991/92). Ihre Musik schrieb Calame im Bewusstsein, dass sie sich an heutige Menschen wandte, an Menschen, die allzuoft unter Stress leiden. Daher das Streben, die Sehnsucht nach einer Musik, welche die gestressten Menschen aufatmen lässt. Mit dieser Haltung setzte sie sich

bei etlichen orthodoxen Kritikern ins Abseits. Geneviève Calame, die ihre Inspiration immer wieder in der Natur fand – in den Bergen, am Meer, in der Wüste –, war von ihrem Weg überzeugt: «Wenn man im Einklang mit sich lebt, wenn man fähig ist, auf die eigene Intuition zu hören, ist das, was man macht, echt, auch wenn es nicht unbedingt neu, originell, avantgardistisch ist.»
Ein letztes: Geneviève Calame hatte Zeit für Kinder, als Mutter (sie hinterlässt zwei minderjährige Kinder) und als Pädagogin. «Ich widme gerne einen Teil meines Lebens, um Kinder auf die Welt zu bringen und mich um sie zu kümmern. Natürlich möchte ich nicht nur damit beschäftigt sein und die Musik aufgeben. Aber wenn ich mich mit einem Kind abgebe, vermisse ich das Komponieren nicht. Und anderseits bringt das Bedürfnis, Musik zu schreiben, nicht andere Bedürfnisse zum Verschwinden.» In ihrer eigenen Mutter, Dichterin und Ärztin, die drei Kinder aufzog, hatte Geneviève Calame ein Vorbild erlebt. Pädagogisch engagierte sie sich während vielen Jahren in Genfer Schulen mit einem neuartigen Musikunterricht, der u.a. den Synthesizer miteinbezog. Kinder auch aus einem wenig kulturfreundlichen Milieu erhielten hier eine Chance, ihre eigene Kreativität zu entfalten, fernab von Solfège und traditionellem Instrumentalunterricht.
Mit Geneviève Calame hat uns eine Komponistin verlassen, die unsern Horizont des Denkens und Empfindens (über das Musikalische hinaus) erweiterte. Eine Komponistin, die den Kulturdialog lebte und in einer Musik ausformulierte, die stets den Menschen ins Zentrum rückte.

Kjell Keller

Der Preis der Offenheit

Der schwedische Pianist und Komponist Jan Wallgren in der Schweiz

«För levande och döda» (Für Lebende und Tote) heisst ein Requiem zwischen Jazz und Klassik des Stockholmers Jan Wallgren, das letzten November vom Chorus Nota Bene Zürich, Orchesterverein Winterthur, der Solistin Susanne Larsson (Sopran), Peter Landis (Sopransax) und Jan Wallgren in Basel, Schaffhausen und Zürich aufgeführt wurde. Gleichzeitig führte Wallgren in Zürich einen ungewöhnlichen Improvisations-Workshop mit Vokalisten durch und spielte in Bern mit namhaften Jazzsolisten.
Jan Wallgren lässt sich nicht einordnen, obwohl ihm häufig Etiketten wie «epigonal» oder «postmodern» aufgeklebt werden. Der 1935 in Norwegen geborene Musiker lacht: «Ich liege absolut nicht im Trend, schon seit Jahren nicht! Das Publikum ist immer noch eingestellt auf ein Entweder-Oder, und die Musiker 'zwischen den Stühlen' müssen dafür bezahlen. Aber was ich mache, wird vermutlich in der nahen Zukunft eine normale Sache sein.»
Wallgren ist ein musikalischer Freidenker, der sich immer nur von seiner Neugier und seinen praktischen Erfahrungen hat leiten lassen. Als Kind erhielt er den obligaten Klavierunterricht, entdeckte in den 40er Jahren verschiedene Jazzstile und wurde bereits 1955 Berufsmusiker, unter dem stilistischen Einfluss von Lennie Tristano und Bud Powell. 1960 verschwand er jedoch wieder aus dem Konzertbetrieb. Bei einem indischen Meister studierte er Yoga und kam dadurch mit der gesamten indischen Kultur, natürlich auch der Musik, in Kontakt. Er entdeckte auch das Cembalo und «frass» zusammen mit einem kleinen Ensemble im Privatstudium alle auffindbaren Noten aus der Zeit von Renaissance bis Frühklassik. Immer aus der Perspektive des Improvisators begann er bald auch das Mittelalter und die Antike zu erkunden.
«Ich habe keine formelle Ausbildung, aber ich bin sehr neugierig», kommentiert Wallgren seine Biografie. Wenn er scheinbar zufällig etwas entdeckt, das ihn fasziniert, dann beginnt er es radikal und systematisch zu erforschen, egal ob «neu» oder «alt». So geschah es auch, als er bei einem Freund in den 60er Jahren ein Stück des armenisch-amerikanischen Komponisten Alan Hovahness hörte. Er trat mit ihm gleich in persönlichen Kontakt und organisierte in Stockholm Konzerte und eine enge Zusammenarbeit.
Als Jan Wallgren Ende 60er Jahre wieder mit einem Ensemble auftrat, war seine Musik von diesen Erfahrungen stark geprägt, inspiriert besonders von modalen und rhythmischen Ideen des Orients und der vorklassischen Zeit Europas. Die experimentellen und sehr offenen Veranstaltungen, die der schwedische Komponist Karl-Birger Blomdahl als Leiter der Musikabteilung von Radio und TV im Stockholmer Museum für Moderne Kunst organisierte, waren für Wallgren ein ideales Podium. Er spielte aber nicht nur seine damals Raga-artige Musik, sondern nahm auch teil an Happenings mit elektronischer und konkreter Musik.
In den 70er Jahren hatte Wallgren in Skandinavien ziemlich Erfolg mit einem Ensemble mit bis zu fünf Bläsern, das eine jazzartige Version seiner Musik mit allerlei ungewöhnlichen Rhythmusstrukturen und Tonskalen vorstellte. Dazwischen spielte Wallgren unbegleitete «freie» Improvisationen, was den Anfang seiner Solokarriere bedeutete. Zum Komponisten wurde er erst durch sein Interesse für Theatermusik. Vor etwa 10 Jahren realisierte er allein auf der Basis von Improvisation eine kleine Kammeroper für Vokalisten, und als einige Mitglieder fehlten, sah er sich zum Notieren der Musik gezwungen. Angespornt vom lebhaften Interesse der klassischen Interpreten, begann er in diesem Gebiet Erfahrungen zu sammeln, unter Einbezug von teilweise sehr archaischen Methoden und häufig mit Raum zu allerlei improvisatorischen Interaktionen. Genau gleich wie die Vielfalt der stilistischen Quellen ist die Verbindung von Komposition und Improvisation für Wallgren kein Problem. Ganz im Gegenteil, er bezeichnet sie als «organische Ergänzung».
Vor kurzem hat Wallgren Stockholm verlassen und in Ystad bei Malmö zusammen mit seiner Frau, einer Kunstmalerin, ein Kulturzentrum eröffnet, wo sie arbeiten und auf eigenes Risiko Ausstellungen und allerlei Veranstaltungen organisieren. «Wenn man nicht im Konzerthaus spielen kann, dann muss man sich eigene Möglichkeiten schaffen», erklärt Wallgren, der ein sehr humorvoller Präsentator ist und echtes Organisationstalent besitzt.

© L. Seger

Zurzeit arbeitet er an einer Oper, an einer Kantate mit neuer schwedischer Lyrik, einem Streichquartett basierend auf einem indischen Raga, zwei Klavierkonzerten und Bühnenmusik. Am meisten Aufmerksamkeit wird vermutlich aber in diesem Jahr die Aufführung des Mozart-Klavierkonzerts in A-Dur KV 414 auslösen. Wallgren will in allen Sätzen eigene Kadenzen improvisieren. Und im März präsentiert er in Stockholm Weltmusiktage der Improvisation zwischen Joik der Samen, indischer und afrikanischer Musik und Avantgarde.
Wallgren ist gut informiert darüber, was Musiker in verschiedensten Bereichen tun. Er lehnt sich jedoch gegen das Klischee auf, dass neue Musik dissonant oder geräuschhaft und heftig klingen müsse. «Avantgarde muss nicht mit riesigem Kraftaufwand verbunden sein.