

Das war so während der 68er Bewegung, wo ein starker Ausdruck gefordert war. Das scheint jedoch nicht meine Natur zu sein.» Er habe sein letztes Klavierkonzert zwölftönig geschrieben, aber niemand habe das bemerkt, nicht einmal in der improvisierten Kadenz. «In meiner Musik hat es jede Menge von Dissonanzen, aber meine Grundhaltung ist heute lyrisch-reflektiert. Ich arbeite bewusst und mit kleinen Gesten.» Zurzeit befasst er sich sehr mit der 2. Wiener Schule, was sich in Bern in witzigen Improvisationen niederschlug wie «Rudolf fragt, Arnold antwortet».

Ein weiteres Talent Wallgrens ist seine didaktische Ader. Früh hat er mit Musikern und Laien Kurse veranstaltet zum Thema «Was höre ich?» Sein in Zürich durchgeführter Vokal-Workshop schlägt in die gleiche Kerbe: Wallgren bringt den Sängern nach Gehör einen gregorianischen Choral bei. Dieser wird als Archetyp analysiert und als Cantus firmus für neue improvisierte mehrstimmige Musik verwendet. Von Organum und Fauxbourdon geht die Erforschung durch die europäische Musikgeschichte weiter bis zum frühen 20. Jahrhundert und vom Jazz wieder zurück zur Modalität.

«Klassische Musik hat einen Hintergrund von mehr als 1000 Jahren», erklärt Wallgren, «und in dieser Zeit hat man alle möglichen Arten des Zusammenklangs ausprobiert: Organum, Kontrapunkt, Harmonik usw. Das ist alles auch für heutige Improvisation benutzbar und zwar teilweise auch kollektiv. Vom 18. Jahrhundert an improvisierten ja fast nur noch Solisten. Erst der Jazz und die Entdeckung aussereuropäischer Musiken hat die Improvisation zurückgebracht.»

«Wir sind heute von allem möglichem beeinflusst», hält er lapidar fest. Das Schwierige sei, überhaupt zu wissen, wo man stehe. Wallgren will ein Gesamtbild verschaffen, damit auf dieser neuen Basis ein eigener Weg gefunden werden kann. Er ist mit Barrieren aller Art aus eigener Erfahrung eng vertraut. Für die einen ist z.B. die Befassung mit «alter» Musik nur unter strikt authentischen Gesichtspunkten gültig: «Wenn ich die Sänger über einen Generalbass einen vierstimmigen Satz erfinden lasse und dann dazu ein Klaviersolo spiele, kommt prompt der Einwand, das sei keine Barockmusik. Die Praxis der alten Stile überlasse ich den Spezialisten. Ich frage, was ich davon heute benutzen kann. Es geht um eine Synthese, die in meinem Hören und Herzen geschieht, um ein Totalbild des schöpferischen Menschen.»

Die Arbeitsweise der Zukunft ist nicht Oberflächlichkeit, aber Offenheit auf der Basis von Gleichwertigkeit der Idiome: von jetzt und einst, von hier und anderswo. Die Ablehnung jeglicher Orthodoxie führt auch zur Kritik desjenigen Avantgardismus, der hinter sich ständig alle Brücken abreisst: «Fortschritt in diesem Sinne ist eine geistige Verirrung», glaubt Wallgren, «denn mit

jeder Veränderung ist auch etwas verlorengegangen, besonders wenn es sich um Praktiken handelte, die nie systematisiert oder schriftlich fixiert wurden. Das Bild, die Frühzeit sei primitiv gewesen, stimmt so nicht. Das Organum war beispielsweise eine hochentwickelte raffinierte Kunst. Nur ein Bruchteil davon ist notiert worden! – Es wird heute zum Glück auch weniger mit dem Begriffspaar ‚fortschrittlich/rückschrittlich‘ gewertet». Es verwundert darum kaum, wenn Wallgrens Musik meistens auch nicht mit dem konform ist, was an Avantgardeveranstaltungen gemeinhin präsentiert wird.

«Als ich vor 15 Jahren in Deutschland und der Schweiz mit meiner Jazzgruppe auftrat, glaubten manche Kritiker, ich spiele Volksmusik», erinnert sich Wallgren. Er begrüsst es, dass Improvisatoren und Komponisten Skandinaviens bereits seit 30 Jahren ihre alten, teilweise bis in vorchristliche Zeit zurückreichenden Musiktraditionen wiederentdecken und sich davon anregen lassen. Auch das ist ein Aspekt seines «Gesamtbildes». «Man kann nicht alles mischen, aber sich immerhin einer Tradition bewusst werden. Trotz dem Jazz sind wir Improvisatoren doch Europäer und mit hiesiger Musik grossgeworden. Meine ‚Roots‘ sind teilweise die 52nd Street (die Jazz-Strasse Manhattans in den 40er und 50er Jahren) und teilweise der Mittelmeerraum. Als Grossstadt-Kind stehe ich aber der Kunstmusik-Tradition näher als der Volksmusik, die ja von den Bauern kommt. Doch die Musikgeschichte ist auch ein ständiger Austausch zwischen Stadt und Land.»

Trotzdem: Auch wenn es John Wallgren leicht gelingt, mit Zuhörern und Kursmitgliedern in einen entspannten Kontakt zu treten, fühlt er sich manchmal wie ein Besucher von einem anderen Planeten.

Jürg Solothurnmann

Geographische Schwerpunkte

Zürich: Tage für neue Musik 1993 (11.–14. November)

Die «Tage für neue Musik Zürich» sind in die Jahre gekommen. Sie wickeln sich im wesentlichen immer noch auf den Schienen ab, die seit der ersten Ausgabe im Jahre 1986 aufgebaut worden sind. «Theater in der Musik – Musik im Theater» ist so ein Konzept der ersten Stunde. Es hat seither – genauer: seit den wunderschönen Kagel-Inszenierungen von Peter Schweiger im Theater am Neumarkt – viel von seinem Charme verloren. Dieses Jahr fanden die Tage erstmals nach 1988 wieder in einem Theater statt – allerdings in der vergleichsweise grossen Gessnerallee, was für die ambitionierten musikalischen Produktionen von Hans Wüthrich (*Leve*) und Daniel Ott (*skizze*) gerade der richtige Rahmen war. Wüth-

rich bringt Nonsens in strenge Strukturen (z.B. als diagonaler Verkehr von Spielautos oder phonetische Transformation von «O Gott» zu «A dog»), rhythmisiert Naturereignisse wie den Regen (indem er Wassertropfen in verschiedenen Tempi auf Kontaktmikrophone fallen lässt), wodurch das an sich Bedeutungslose und Zufällige durch Formalisierung ästhetische Qualitäten – sei's Schönheit oder Komik – entfalten soll. Das kippt allerdings leicht ins Lächerliche um, zumal wenn Ausführende am Werk sind, die in solchem Genre nicht durchwegs professionell sind. – Letzteres wird man dem Trio «Le Cerle», einem von früheren «Tagen» her bekannten Schlagzeug-Ensemble, nicht vorwerfen können. Die Virtuosität, mit der die drei nicht nur auf dem üblichen und unüblichen Instrumentarium, sondern auch auf ihrem Körper und mit ihrer Stimme spielen, ist allemal beeindruckend. Jean-Pierre Drouet spult den aberwitzig dichten Redeschwall in Georges Aperghis' *Conversations* derart routiniert ab, dass beinahe schon eine Parodie der eigenen Virtuosität entsteht. Vom Frischesten war es allerdings nicht, was das Trio bot: Kagels pseudonaives, terzenseliges und auch die einschlägige Chromatik nicht verschmähendes Musikepos über den Teufel *La trahison orale* lässt den Staub der Bücher, die es zitiert, reichlich spüren; Thomas Kessler hat seine *Voice Control* (UA) allzusehr dem Trio auf den Leib geschrieben, Marie-Hélène Fournier gelang in *Les mains – à vijf* – (UA) nicht einmal dies, und was sonst noch in den beiden Konzerten des Trios aufgeführt wurde, war entweder so belanglos oder so ärgerlich, dass es hier übergangen werden kann. – Eher ein Zuviel als ein Zuwenig an Virtuosität bringt das Arditti-Quartett auf die Bühne. Immer auf Draht, immer mit harten Kontrasten – unter den Händen der Ardittis nimmt sogar eine so zarte Miniatur wie René Wohlhausers *Adagio assai* aggressive Züge an. Solcher Schwarz-weiss-Spielweise, die an die Stelle des Espressivo den mechanischen Schwellen setzt und das Piano nur als Reduktion des Dezibelpegels kennt, kommt ein krudes Stück wie das Quartett von Eric Tanguy sehr entgegen: Es wechselt zwischen hektischen, von extrem zackiger Dynamikkurve geprägten Teilen und ruhigen, sowohl rhythmisch wie dynamisch unbewegten Episoden.

Neben dem Musiktheater gehört Musik mit Elektronik seit Anbeginn zum Programmangebot der «Tage», nicht zuletzt gegeben durch Thomas Kesslers, des Leiters des Elektronischen Studios Basel, Präsenz in der Programmleitung. Nach der Auswahl an diesen Tagen zu urteilen, ist sinn- und fantasievolle Verwendung dieser technischen Mittel immer noch die Ausnahme. Abgebrochene Effekte wie das Vervielfältigen von Zungenrollen und -schnalzen oder die Dreh-dich-im-Kreise-Spielchen scheinen weiterhin zu faszinieren, und manche Komponisten halten of-

fenbar das Übergiessen traditioneller Strukturen mit Elektronik für ein probates Mittel zur Herstellung neuer Musik: Zu nennen wären etwa Michael Levinas' elektronisches Make-up einfügtster Imitatorik in *Préfixes* oder Simon Emmons' verhallte Melismen in *Sentences*. Zwingend dagegen gehen in André Richards *Glidif* die elektronischen Klänge aus den instrumentalen hervor: Die vorwiegend dunklen Farben und häufig unartikulierten Töne der Kontrabass-/Bassklarinette und zweier Kontrabässe finden durch die elektronische Klangumwandlung eine Fortsetzung mit anderen Mitteln und zugleich eine neue Qualität – ein Exempel subtilen und bewussten Umgangs mit Elektronik bzw. mit Klanggebilden überhaupt. Auch Gérard Grisey gelingt in *Jour, Contre-jour* eine überzeugende Verbindung instrumentaler und elektronischer Mittel nicht zuletzt dank zurückhaltendem Einsatz der Elektronik: Gerade die Beschränkung auf Statisches (beginnend und endend mit Rauschen an der Hörgrenze) ermöglicht hier das Hinhören auf die sich differenzierenden Klangbänder, auf die sich verfärbenden und umformenden Reibungen.

Seit einigen Jahren gehört auch ein abschliessendes Kirchenkonzert zu den Gepflogenheiten der «Tage»: Fühlte man sich da in den Vorjahren gelegentlich in die Adventsfeier einer religiösen Sekte versetzt, so vermochte das Konzert der BBC Singers London und der Organistin Janine Lehmann unter rein musikalischen Aspekten zu interessieren, hauptsächlich allerdings dank Messiaen: Neben dessen *Cinq Rechants* von 1948 wirkten die «New Age»-angehauchten Kompositionen von Grisey (*Les Chants de l'Amour*) und Anne Boyd (*As I Crossed a Bridge of Dreams*) recht altbacken. «Klassiker» wie Messiaen tun einer Veranstaltung gut, die zahlreiche mittelmässige bis schwache Stücke enthält, und bewahren einen davor, an der neuen Musik irre zu werden. In den letzten Jahren waren mit Scelsi, Ligeti und Xenakis jeweils gewichtige *Œuvres* in Ausschnitten vorgestellt worden; diesmal begnügte man sich mit geographischen Schwerpunkten: französische und englische Musik stand im Zentrum; auch etliche Schweizer¹ wurden gespielt (man möchte ja weiterhin subventioniert werden). Bei solchen «Themenstellungen» geraten dann die Programme oft recht zufällig, denn die «Tage» haben weder die Mittel, um in der Art einer Musikmesse einen wirklichen Überblick über das aktuelle Schaffen in diesen Ländern zu vermitteln, noch die Kapazitäten, um eine strenge Selektion nach künstlerischen Kriterien vorzunehmen. Ich werde mich also hüten, die englische Musik zu verdammen, nur weil ein rhythmisch witziges Stück von Harrison Birtwistle (*Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum*) und ein aparter Klangkatalog von Benedict Mason (Streichquartett Nr. 2) hier die einzigen Stücke aus dem Lande Benjamin Britten waren, die keine Trostlosigkeit

verbreiteten. Und ich nehme nicht an, dass die stumpfsinnigen Kompositionen von François Bousch (*Talea tempore*) und Roger Tessier (*L'ombre de Narcisse*-UA), welche das von Jürg Henneberger dirigierte Ensemble S nebst Birtwistles «Carmen» aufführte, oder auch das unsägliche Gejaule von Alain Gausins Streichquartett *Chakra* repräsentativ für die aktuelle französische Musikszene sind. Wahrscheinlich ist es für ein Festival, das sich zwar durchaus MusikerInnen von Rang (mit oder ohne «Namen») leisten kann, aber immer noch auf ehrenamtlich tätige Programmgestalter angewiesen ist,² doch besser, eine bekannte Grösse als Zugpferd zu haben.³ Und ab 1995 bestünde die Möglichkeit, das Unternehmen auf neue Geleise zu stellen, denn dann wollen Zinsstag und Kessler, die es mit guten Ideen und viel Engagement ins Rollen gebracht haben, sich von der Leitung zurückziehen.⁴

Christoph Keller

- 1 Ausser den bereits Erwähnten Thüring Bräm, Franz Furrer-Münch, Wolfgang Heiniger und Gérard Zinsstag, der *spiritus rector* der «Tage».
- 2 Die Organisation wird ab diesem Jahr von der Präsidialabteilung der Stadt Zürich übernommen.
- 3 1994 werden Werke von Luigi Nono und Klaus Huber den roten Faden des Programms bilden.
- 4 Als Nachfolger ist Walter Feldmann, Initiator des *Ensemble S* und Komponist, vorgesehen. Eine zweite Person wird noch gesucht.

Un digne successeur de Britten

Lausanne: Peter Maxwell Davies dirige l'OCL

Il a écrit une thèse sur la musique indienne. Il compose des chansons populaires pour les pubs des lointaines îles d'Ecosse, où il habite, et des symphonies pour les salles de concert internationales; des opéras pour enfants et des concertos pour les solistes du Scottish Chamber Orchestra: c'est un des trois orchestres, à côté du Royal Philharmonic de Londres et du BBC Philharmonic de Manchester, sa ville natale, dont il est chef associé. Personnalité attachante et originale, Sir Peter Maxwell Davies est considéré dans le monde anglo-saxon comme un maître de ce siècle, après Britten et Tippett. Le plus exceptionnel chez lui est sans doute son rapport très détendu à la musique, qu'il a pratiquée d'abord au piano, en musicien de chambre. Cela se devine dans l'écriture du cycle des *Strathclyde Concertos*, dont l'OCL donnait en décembre celui avec clarinette, avec en soliste Thomas Friedli. Il y a deux ans, Jean-Paul Goy avait été le soliste de celui pour hautbois.

Mais Peter Maxwell Davies a aussi été un fervent défenseur de Schoenberg et de l'école de Vienne. Il a fondé les «Pierrot Players», devenu par la suite les «Fires of London», pour interpréter de la musique contemporaine. Il dit avoir beaucoup appris à rencontrer les maîtres de Darmstadt. Il est passionné

aussi de musique du Moyen Age et de la Renaissance, dont il a dirigé et enregistré avec les Fires of London de nombreuses transcriptions sur instruments modernes qui, à son avis, deviennent ainsi révélatrices d'aspects cachés, et sont donc très créatrices. «Ces multiples racines, vous pouvez les retrouver dans ma propre musique, si vous en faites la radiologie.»

A ce même concert de décembre avec l'OCL, Sir Peter dirigeait son «Ojai Festival Ouverture». Du coup il devient difficile de parler style. Car, comme il le dit lui-même, il s'adapte aux situations: «Il n'y a pas de musique de plus ou moins de valeur, mais des musiques destinées à des situations différentes.» Cette ouverture est donc pleine de charme et d'esprit, tonale, sans prétention novatrice, empruntant certaines caractéristiques à la musique américaine. Dans le Concerto pour clarinette en revanche, l'écriture est plus élaborée. Elle crée un dialogue d'un seul tenant entre le soliste et l'orchestre, partant d'une introduction lente pour aboutir à un Adagio que précède, sur de longues tenues des cordes graves, une cadence enflammée. Ce n'est qu'à la fin qu'apparaît le thème dont toute l'œuvre semble être une longue quête: une mélodie pentatonique du 18e siècle, écrite par un harpiste écossais du clan Morrison. Or le clarinettiste du Scottish Chamber Orchestra, à qui est destinée l'œuvre, est précisément un Morrison!

Ce n'est pas la seule référence au soliste; Sir Peter, en effet, dit que chacun de ses Strathclyde Concertos est inspiré par le son de l'instrument, mieux, de l'instrumentiste, et par le caractère de celui-ci. C'est particulièrement frappant dans le concerto pour trompette et cor, d'une atmosphère très différente, un brin gouailleuse et agressive, où, contrairement aux autres pages de ce cycle, les solistes jouent plus en confrontation qu'en dialogue avec l'orchestre. «Les cuivres sont des gens à part», commente en riant Sir Peter.

Pour revenir au concerto pour clarinette, plus grave, plus lyrique, le sentiment tonal y est beaucoup moins affirmé que dans l'ouverture. «Néanmoins, je considère qu'il y a une tonalité, mais elle joue sur les harmoniques les plus éloignées. A vrai dire je préfère parler de modalité. Cela inclut musique pentatonique, grégorienne, folklorique», explique Maxwell Davies. Quant à la structure de l'œuvre, si elle a quelque originalité, c'est qu'il n'est pas question d'écrire dix concertos sur le même schéma. Mais, ajoutez-t-il aussitôt, dès qu'on s'imagine avoir trouvé une idée nouvelle de technique de composition, on découvre qu'elle existe déjà chez Haydn, «sans doute le plus méconnu des compositeurs les plus connus. Pourtant, pour son seul plaisir, pour s'amuser, on a envie de trouver des formes originales.»

Pour son plaisir et pour celui du public. Car Peter Maxwell Davies pense au public, un public qui, selon lui, vient de plus en plus nombreux, en Ecosse et en