

Schweiz zur Aufführung kam und Konzerte, die zu besonderem Nachdenken über die Situation der Neuen Musik heute anregten.

Das Eröffnungskonzert im Saal der Grossen Gilde mit der Lettischen Philharmonie und dem Chor der Akademie brachte sinfonische Musik von Komponisten aus Lettland zur Aufführung. Das Oratorium Erhebung des Zeitgeistes des 1950 in Riga geborenen Egils Straume beruht auf einem Text des estnischen Volksdichters Ojara Vaciesa und durfte wegen seines freiheitlichen Gedankengutes zur Sowjetzeit nicht aufgeführt werden. Das Werk überzeugt durch klare Melodieführung und gut durchhörbare Harmonik. Nachhaltige Eindrücke hinterliess auch die 5. *Sinfonie* von Imants Kalnins.

Für den Zuhörer aus der Schweiz war es interessant festzustellen, dass Spuren von Schönberg und Webern hier kaum wahrnehmbar sind; die Musik von Strawinsky, Schostakowitsch und Prokofieff hingegen eine Fortsetzung gefunden zu haben scheint. Aufschlussreich ist auch, Musik zu hören von Menschen, die unter dem Marxismus von Freiheit geträumt haben und sie in Gedanken zu vergleichen mit der Musik von Komponisten, die in Freiheit vom Marxismus träumten...

Das Solorezital des Schlagzeugers Isao Nakamura bildete einen der vielen Höhepunkte des Festivals. Neben Kompositionen von E. Carter, N.A. Huber, T. Hosokawa, I. Xenakis wurde *stróking for one percussionist* (1982) von Hans Ulrich Lehmann aufgeführt. In der Interpretation Nakamuras wirkte das Werk überaus lebendig und farbenreich.

Von den mehr als zehn Jazzkonzerten möchte ich hier den Abend mit dem Heinz Sauer Quintett aus Deutschland und den Auftritt des schwedischen Bassisten Orsted Pedersen mit seinem Trio erwähnen. Beide Formationen vermochten das Publikum mit Spielfreude und hohem Können zu begeistern. Pedersen, mehr als Sauer, liess seine Mitspieler in ausgiebigen Solopartien gebührend zur Geltung kommen.

Ein besonderes Ereignis war das Orgelrezital, begleitet durch das Philharmonische Kammerorchester, des 17jährigen dänischen Komponisten und Organisten Frederik Magle. Unbelastet von sogenannten Darmstädter-Tabus, schreibt und improvisiert ein junges Talent die Musik seiner Zeit, wohlklingend, vieles wild durcheinandergeworfen, aber immer gekonnt, die immensen Möglichkeiten der Rigaer Domorgel voll und virtuos ausnützend!

Daniel Glaus hatte zwei Tage später eher einen schweren Stand, die auf ganz anderem Boden gewachsene Musik seiner Kollegen aus der Schweiz an die Hörer zu bringen. Von sich selbst spielte er in plastischer Registrierung *De Angelis I*, eine Komposition, die sich einem durch grosse Kontraste gut einprägt, *Toccata* aus dem Jahr 1986 und – als Uraufführung – *Fantasia*. Letzteres Werk zeichnet sich aus durch zarte

Harmoniefarben und bildet laut Angaben von Glaus den Beginn eines neuen Themenkreises. Bemerkenswert die Aufführung von Urs Peter Schneiders schachbrettartig angelegter Komposition *Noch*, deren Thematik in auffällender Nähe mit den Bildern der an diesem Tag in Riga eröffneten Ausstellung des Schweizer Künstlers Richard Paul Lohse lag! Interessant auch die direkte Aufeinanderfolge zweier verschiedenartiger Kompositionen Klaus Hubers: die mächtig klingende Harmonik von *In te Domine speravi* (1964) in starkem Gegensatz zum asketischen *Cantus cancricans* (1965). Trotz gut vorbereitetem Spiel des Organisten war ein gewisser Exodus seitens des Publikums nicht zu übersehen: Armut scheint in Riga auch im Reich der Töne nicht besonders gefragt zu sein.

Das zweitletzte Konzert brachte nochmals Musik aus der Schweiz. Unter der Leitung von Dzintars Josts gelang dem Philharmonischen Kammerorchester eine beachtenswerte Aufführung von Urs Peter Schneiders *Orchesterbuch*. Dem Schreibenden war es vergönnt, sein *Mantra avec violon fou* mit dem Geiger Uldis Spruds als Solisten selbst zu dirigieren und einer gewissenhaft geproben Uraufführung der für das Festival bereitgestellten Komposition *Schwingungen und Farben* beizuwohnen. Das äusserst witzige *Konzert für Posaune und Orchester* des Schweden Folker Rabe bildete dank technisch und schauspielerisch perfektem Auftritt des Posaunisten Kristian Lindbergs einen erheiternden Abschluss des Konzertes. Zurückblickend ist festzuhalten, dass das Festival in Riga die Vielfalt der schöpferischen Realität von heute wahrgenommen hat; eine Qualität, die man bei ähnlichen Veranstaltungen in unseren Regionen bisweilen noch immer schmerzlich vermisst.

Alfred Schweizer

## Weltmusiktage contra Weltmusikideologie

World Music Days Stockholm 1994

Seit ihrem Beginn 1922 haben die «Weltmusikfeste», vor allem ihre Gestaltung und ihre Programmierung, immer viel zu diskutieren gegeben, und der Anspruch, den sie erhoben haben, ist immer wieder Stein des Anstosses gewesen. Anfangs hörte die «Welt» noch hinter Ungarn und im Westen beim Atlantik auf, heute umfasst sie immerhin 48 Länder rund um die Welt, somit beinahe alle, die im westlichen Sinn eine Kultur und ein Konzertleben besitzen. Einstweilen fehlen noch die Kulturkreise Afrikas und des Vorderen Orients; solange dort noch eine lebendige Kunstmusik besteht, die weitgehend den eigenen, überlieferten Regeln folgt, macht dies auch durchaus Sinn. Und die Mitgliedländer, von Venezuela bis Korea und von Norwegen bis Aserbaidschan, gehören sie alle einer iden-

tischen Weltmusik der Avantgarde an? Erfreulicherweise nicht.

Nichts ist schlimmer als die Vorstellung einer «Weltmusik», wie sie in Köpfen von Popmusikern als Ideologie spukt. Im Bereich der Neuen Musik hatte eine solche Gefahr in der Zeit der alles beherrschenden Darmstädter Schule durchaus bestanden. Inzwischen ist jedoch das, was sich Avantgarde nannte, so etabliert, dass sich längst regionale Entwicklungen abzeichnen, in denen sogar auch folkloristische Züge oder Einflüsse der jeweils eigenen Kunstmusik Platz haben. Die sogenannte «Post-moderne» macht's möglich.

Das zeigen ganz besonders viele Komponisten der asiatischen Länder, die sehr bewusst eigene kulturelle Eigenheiten einbeziehen, dazu in jüngster Zeit auch die Komponisten aus Staaten wie Aserbaidschan und Usbekistan, die nach dem Zerfall der Sowjetunion neue Mitglieder geworden sind. Während der serbische Srdan Hofman an den *World Music Days* in Stockholm (1. bis 8. Oktober) serbische und istrische Gesänge durch Computersampling in ein Flöten-Klarinetten-Duo einbrachte, verwendete der Usbeke Dmitry Yanov-Yanovsky in seinem Kammerensemble von Anfang an heimatliche Melodiefiguren und überraschte dann mit Einblendungen stimmungsvoller Muezzingesänge. Und all dies hatte gar nichts Peinliches an sich, weil es nicht billig wirkte. Der Japaner Tetsuya Omura, der in Deutschland bei Yun und Sukhi Kang studiert hat, geht noch weiter: *Soh-Oh-Ka* ist eine Komposition für Shakuhachi und Koto, völlig auf japanische Art benutzt, aber, wie er betont, in europäischer Art gefügt und «komponiert». Gestört und nicht ins Konzept gepasst hat hier freilich das traditionelle, folkloristisch wirkende Kostüm der beiden Spieler.

Auch Valerie Ross aus Malaysia liebt es, für die eigenen «exotischen» Instrumente zu komponieren. Diesmal allerdings schrieb sie ein Streichquartett (Nr. 2), das durch einen Aufenthalt auf Bali beeinflusst ist und wie eine moderne Bach-Invention klang und sehr konsequent durchkomponiert ist. Valerie Ross geht aber eigene Wege, während zum Beispiel der Festlandchinese Shuya Xu, Schüler von Ivo Malec und Alain Bancquart, im Orchesterstück *Cristal au soleil couchant* ganz dem nervös farbigen Stil von Frankreich und England folgt. Diesem Stil gehörten viele Werke an; ihre Teppichmuster lassen keine grosse Vielfalt zu. Im übrigen aber fällt, bei allen qualitativen Unterschieden, eine grosse Diversität der Tendenzen und ästhetischen Positionen auf; ein bestimmter Trend lässt sich überhaupt nicht mehr ausmachen. Künstlerische Höhepunkte waren die beiden Chorwerke *What is the word?* (Beckett) von György Kurtág und *Forms of Emptiness* von Jonathan Harvey, ausserdem *Echo-Mime* für sieben Klarinetten von Richard Tsang (Hongkong) und das von Donaueschingen her bekannte Orchesterwerk *Passage/Paysage* von Mathias

Spahlinger. Die beiden Schweizer Werke *Essaims-Cribles* von Michael Jarrell und *Des Dichters Pflug* von Klaus Huber zählen auch zu diesen Höhepunkten.

Das Festival, das 21 Konzerte umfasste, war ausgezeichnet organisiert und auch hervorragend programmiert, abwechslungsreich auch mit erhellenden Bezügen zur Vergangenheit (u.a. Asbjörn Schaathun zu Strawinsky, Brian Ferneyhough zu Varèse, Sten Melin zu Carl Ruggles und Alberto Ginastera). Diese heiklen Versuche der Rückbeziehung auf berühmte Werke der Vergangenheit sind im Prinzip alle gelungen. Überhaupt tat der gelegentliche Einbezug bestandener Werke des 20. Jahrhunderts recht gut. Mit der Ausnahme einiger weniger Koryphäen (z.B. der Flötist Pierre-Yves Artaud aus Frankreich und die Violinistin Mieko Kanno aus Japan sowie die Berner Violinistin Isabelle Magnenat und der Schweizer Dirigent Olivier Cuendet) wurde alles mit schwedischen Interpreten perfekt aufgeführt.

Die IGNM, mit sicherer Hand geführt von Generalsekretär Chris Walraven von Gaudeamus in Amsterdam, ist heute bedeutender denn je: Sie ist nun wirklich weltumfassend, und ihr Jahresfest ist nun wohl auch ohne Übertreibung das wichtigste Musikereignis des Jahres, denn die Impulse, die von hier weltweit ausgehen, zumal in den asiatischen Raum, sind nicht zu unterschätzen. Auch das *World New Music Magazine*, das von Reinhard Oehlschlägel (Köln) betreut wird, hat in seiner vierten Nummer seine informative Wichtigkeit bewiesen.

Fritz Muggler

## Generationen- wechsel

«Warschauer Herbst» 1994

Zum 37. Mal fand im September der «Warschauer Herbst» statt. Ein Mann, der dieses internationale Festival für Neue Musik von Anfang an geprägt hat, fehlte dieses Jahr: Witold Lutoslawski war am 7. Februar 1994 in seinem 81. Lebensjahr gestorben. Somit stand ein Programmschwerpunkt für die diesjährige Veranstaltung bereits fest: Hommage an die grosse Vaterfigur der polnischen Neuen Musik. Die Idee wurde in zwei sehr unterschiedlichen Konzerten realisiert. Im ersten mit dem Warschauer Symphonieorchester unter der Leitung von Jan Krenz erklangen ausschliesslich Werke Lutoslawskis aus verschiedenen Abschnitten seines Schaffens. Sehr eindrucksvoll geriet die Aufführung von *Chain 2* für Violine und Orchester mit Anne-Sophie Mutter, die schon 1986 bei der Premiere in der Zürcher Tonhalle den Solopart gespielt hatte. In diesem Stück wechseln genau ausnotierte mit nur approximativ fixierten Abschnitten; *Chain 2* zeigt somit exemplarisch eine Kompositionsart,

die für Lutoslawski seit den sechziger Jahren charakteristisch geworden ist. Das Gedenkkonzert zeigte aber nicht nur die künstlerische Kohärenz und den hohen Standard der Werke Lutoslawskis: Als das Publikum sich das letzte Stück im halbverdunkelten Saal der Philharmonie anhörte und sich anschliessend zu einer Schweigeminute erhob, bekam man als Aussenstehender den Eindruck, einer Heiligsprechung beizuwohnen.

Profaner ging es beim zweiten Gedenkkonzert im Radio-Studio zu. Zu hören waren Uraufführungen von zehn Kurzkompositionen, die zehn verschiedene Komponisten aus Ost und West als Reaktion auf Lutoslawskis Tod geschrieben hatten. Jede Sentimentalität vermied Cristóbal Halffter in *Le sommeil*. Das Stück für Kammerorchester mit ausgebautem Bläser- und Schlaginstrumentarium entwickelt mit ausgeprägtem Klangsinne aus der Stille heraus unterschiedliche Flächen und Linien. Diese Einheit in der Vielfalt fehlt z. B. in *Meridionale*, einem Werk des 1937 geborenen litauischen Komponisten Osvaldas Balakauskas. Die dem bewegten Streichersatz gegenübergestellten Soloinstrumente Horn, Trompete, Posaune und das verstärkte Cembalo klingen sehr beliebig und heterogen und berühren bisweilen die Grenze des Trivialen.

Insgesamt wurden in den zehn Tagen des diesjährigen «Warschauer Herbsts» fast 30 Konzerte angeboten. Auf dem Programm standen Symphoniekonzerte, kammermusikalische Veranstaltungen, Konzerte mit elektroakustischer Musik, zwei Chorkonzerte, eine Oper, ein Klavierabend und ein musikalisches Happening auf dem Ujazdowski-Schloss, einem Zentrum für zeitgenössische Kunst. Dazu kamen Diskussionsrunden mit Komponisten und Interpreten, die aber unglücklicherweise im Generalprogramm nicht angezeigt waren und deshalb viel zu wenig Beachtung fanden. Hatte man letztes Jahr die runden Geburtstage der drei nationalen «Aushängeschilder» Lutoslawski (80), Penderecki (60) und Górecki (60) in den Vordergrund gerückt, so wurde ihr Anteil dieses Jahr vermindert. Zwar wurde Penderecki mit einer Wiederaufführung seiner 1991 geschriebenen Oper *Ubu Rex* in Łódź bedacht, und von Górecki erklang in der Schlussveranstaltung das Konzert für zwei Klaviere und Orchester mit dem Titel *Songs of Joy and Rhythm*, ein «neuentdecktes» Jugendwerk aus dem Jahr 1956. Trotzdem wurde die Absicht der Programmverantwortlichen deutlich, diesmal eine jüngere polnische Komponistengeneration verstärkt vorzustellen. Eine wichtige Gruppe bildeten einige Komponisten, die heute um die vierzig Jahre alt sind. Zu nennen wären etwa Krzysztof Baculewski (geb. 1950), Rafal Augustyn (1951), Pawel Szymansky (1954), Tadeusz Wielecki (1954) und Stanislaw Krupowicz (1955). (Ist es wohl Zufall, dass sie alle – mit Ausnahme von

Wielecki – auch in der Programm-Kommission des Festivals sassent?) Unter den noch Jüngeren fielen Hanna Kulenty (1961), Krzysztof Czaja (1962) und Pawel Mykietyn (1971) auf, alle drei Schüler des Warschauer Komponisten und Kompositionslehrers Wlodzimierz Kotonski.

Wie unterscheidet sich die Musik dieser bei uns noch wenig bekannten Namen von der älteren Generation? Als symptomatisch erschien mir das Orchesterwerk *Fin de siècle* von Stanislaw Krupowicz, das vom Polnischen Radio-Symphonieorchester unter der Leitung von Antoni Wit uraufgeführt wurde. Das Stück beginnt mit einem Beckenschlag und führt in zwei Crescendowellen gleich das gesamte Schlagzeug ein. Darauf setzt das grossdimensionierte Orchester mit einer lärmigen und hektischen Musik ein, die durch Fragmente eines klagenden Oboen-Solos, einer scherzartigen Flötenmelodie und einer ausdrucksvollen Cello-Kantilene immer wieder unterbrochen wird. Anschliessend gibt sich der Orchesterklang weicher, kehrt aber bald wieder zum aggressiven Anfangston zurück, der noch durch einen langen Triller der Trompete gesteigert wird. Im Verlauf des Stücks erklingt eine Fülle von Besetzungsvarianten und Klangidiomen; die Palette reicht vom zarten Zwiegespräch zwischen Oboe und Harfe über den satten Streicherklang bis zur rauschenden Schlagzeug-Eruption, von Debussy- und Jazz-Assoziationen bis zum pathetischen Beethoven-Schluss. «*Fin de siècle* ist eine Reflexion über unsere Epoche», erklärt Krupowicz im Programmheft, «eine Collage von zwölf Kompositionstechniken» des 20. Jahrhunderts, «die vom Komponisten willkürlich ausgewählt» und in einer Art von Kanon miteinander verbunden sind. Dass das aufgeblähte Orchester eigentlich auf das 19. Jahrhundert verweist, scheint Krupowicz nicht zu stören, und auf die Frage, ob er mit der traditionellen Orchester-Aufstellung zufrieden sei, antwortete er mit einem überzeugten Ja.

Rückbesinnung auf Historisches war auch bei anderen Werken festzustellen. Pawel Mykietyns Kammermusikstück *U Radka* (1993) z. B. machte seinem Namen alle Ehre – «U Radka» ist der Name einer Bar – und erinnerte an Unterhaltungsmusik der zwanziger Jahre. Das extremste Beispiel auf dem Feld der Stil-Adaptationen bot Krzysztof Baculewski mit der Komposition *The Profane Anthem to Anne* (1993) für Solostimmen, Chor, Streicher und Continuo, die so nahe an Händels Chormusik herankam, dass man sich darüber ärgerte, den barocken Meister nicht gleich im Original zu hören. Dennoch war das *Anthem* eine der wenigen Kompositionen des Festivals, bei der das Publikum eine Teilwiederholung erzwang; es ist zu hoffen, dass sich der Applaus weniger auf die Musik als auf die Dirigentin Anna Szostak bezog, welche die Darbietung der Camerata Silesia leitete und der das