

Frau Musica (nova)

Programmheft

Portraitkonzert

Karin

Rehnqvist

24. Oktober 1999

im Deutschlandfunk Köln

Veranstalter

Frau Musica (nova)
DeutschlandRadio

Konzeption, Programmheft, Fotos,
Übersetzungen aus dem Schwedischen

Gisela Gronemeyer

Assistenz

Feline Mattrisch

Druck

Prima Print, Köln

Puksånger – lockrop

für zwei Frauenstimmen und Schlagzeug

Marie Axelsson, Ulrika Bodén und Helena Gabrielsson

Wings

für Flöte

Camilla Hoitenga

Dådra

für Posaune und Schlagzeug

Ivo Nilsson und Jonny Axelsson

Rädda mig ur dyn

für Sopran und Altsaxophon

Ulrika Bodén und Jörgen Pettersson

P A U S E

Schwedische Volksmusik

für zwei Frauenstimmen und Fiedel

Marie Axelsson und Ulrika Bodén

Dans

für Klavier

Deborah Richards

Lod

für Blockflöte, Theorbe und Violoncello

Dorothee Oberlinger, Stephan Rath und Elisabeth Wand

Jag lyfter mina händer

für Frauenstimme und Altsaxophon

Marie Axelsson und Jörgen Pettersson

Andrum

für zwei Frauenstimmen, Posaune und zwei Schlagzeuger

Viveca Axell, Malin Gjörup-Zetterström, Ivo Nilsson,

Helena Gabrielsson und Jonny Axelsson



Putz das Fenster und sieh hinaus! von Karin Rehnqvist

Wenn Leute sich begegnen, passiert etwas. So einfach ist das, und man konnte es voraussagen. Kein Publikum. Keine Begegnung. Nichts passiert. Wenn wir uns nicht einmal mehr gegenseitig als Publikum haben, hat man das Gefühl, als sei die Luft angefüllt mit lauter Nichts. Wie die ersten Jahre in der Kompositionsklasse: Man weiß sehr gut, was man *nicht* will, aber man hat keine Ahnung, was man statt dessen haben möchte. Im besten Fall sucht man jedenfalls irgendetwas Positives zu finden und die Sache rollt an. Ideen bringen neue Ideen hervor. Aber wo sitzt der Propf bei der neuen Musik von heute? Wie stellen wir es an, daß sie anfängt zu gären und zu brodeln?

Ich glaube, daß wir die Rahmenbedingungen für die neue Musik erweitern müssen. Öffnen und großmütig sein. Nicht immerzu bewahren, bis wir ersticken. Nicht den Laden zumachen, sondern andere dazu einladen, sich der Begegnung aussetzen, miteinander Umgang haben.

Selbst fühle ich mich zum Beispiel sehr mit neuen Gedanken innerhalb der

Volksmusik verbunden. Sicher gibt es verschiedene Richtungen, in die andere Komponisten gehen. Diejenigen Richtungen sind von Interesse, in denen wir uns etwas zu sagen haben, in denen wir zusammenarbeiten und uns in Konzerten treffen, bei denen unerwartete Folgen eintreten können. (Gerade die Überraschung fehlt mir oft in Konzerten mit zeitgenössischer Musik.)

Ich suche Zusammenhang. Deshalb mag ich Konzerte mit unterschiedlichen Arten von Musik, in denen die neue Musik in einen Zusammenhang gebracht wird, wo verschiedene Musiken einander kommentieren.

Aber die neue Musik ist empfindlich, sehr empfindlich. Die Programme müssen mit großer Behutsamkeit geplant werden und *vom Neuen ausgehen*. Es geht nicht darum, neue Musik einfach mit Mozart und Beethoven in einen Topf zu werfen, um einen Moment lang ein großes Publikum zu haben. Das hat die neue Musik nicht verdient. Nein, es bedarf großer Bewußtheit und Phantasie. Wie steht ein Stück am besten da? Soll ein anderes dazu kontrastieren oder

eher die gleiche Stimmungslage haben, damit das Publikum das Neue auf bestmögliche Weise zu sich nehmen kann? Vielleicht kann eine andere Kunstform dazwischen kommen und etwas beitragen? Was wollen wir mit dem Konzert als Ganzes?

Ein Beispiel, wie ich es versucht habe: Im Chorprogramm „Tilt & mara“, das Anfang April [1988] im „Schwedischen Musikfrühling“ präsentiert wurde, wollten wir mit einem absurden, humoristischen Stück von mir als Ausgangspunkt ein ganzes Konzert in diesem Sinn aufbauen. Wir suchten und fanden Musik der Renaissance, schwedische Chorlyrik, futuristische Lautgedichte und andere neu komponierte Musik, die wir intuitiv für passend hielten. (Ein Teil dieser Musik erhielt in diesem Zusammenhang eine neue Bedeutung). Dieses Material ließ Raum für Bewegung. Wir luden einen Choreographen ein und fanden, daß Bewegungen das, was wir erreichen wollten, förderten. Außerdem fügte es eine weitere Dimension zum Chorgesang: das Szenische.

Ich glaube, daß ein Bewußtsein dafür wichtig ist, in welchem Zusammenhang die Musik gespielt wird, wenn man sie komponiert – was nicht heißt, daß man sie nicht beim nächsten Mal auf andere

Weise komponiert oder seinen eigenen Zusammenhang schafft. Ich glaube auch, daß es wichtig ist, in vielen verschiedenen Zusammenhängen zu arbeiten, auf verschiedenen Ebenen und in unterschiedlichen Umgebungen. Für Schulchöre mit dreißig schwachbrüstigen Mädchenstimmen schreiben – auch ein Klang, den man ausnutzen kann. Für unsere großen, wunderbaren Orchester schreiben. Für ausgewählte Musiker, die über spezielle Techniken verfügen, schreiben, was die Grenzen des Möglichen ausweiten kann. Das Hohe und das Niedrige, das Leichte und das Schwere, das Banale und das Geniale zusammenbringen. Um Turbulenz zu schaffen, Rotation zu fördern.

Es klingt paradox, daß ich außerhalb von Neue-Musik-Kreisen ein viel größeres Interesse für Neugeschriebenes, einen größeren Wunsch, mit dem schaffenden Künstler in direkten Kontakt zu kommen, erlebe, während ich im inneren Zirkel eine zunehmende Unlust verspüre.

Nein, putz das Fenster und sieh hinaus!
Man muß sich aussetzen.

Putsa fönstren och titta ut! In: Nutida Musik, 4/1998–99

Kunstmusik und Volksmusik von Tony Lundman

Die Musik von Karin Rehnqvist wird oft zusammen mit schwedischer Volksmusik genannt. Als Hintergrund zum Verständnis der besonderen Eigenheit ihrer Musik und Haltung mögen einige Überlegungen über die Geschichte der Volksmusik in Schweden angebracht sein. Das Verhältnis der Kunstmusik zur Volksmusik hat verschiedene Phasen durchlaufen, deren Auswirkungen in beide Richtungen gehen. Sowohl die Kirche als auch Einflüsse aus dem Ausland – zum Beispiel durch die internationalen Kontakte, die Schweden als Großmacht im siebzehnten Jahrhundert aufgebaut hat, einer Zeit, in der sich auch der Musikerberuf herausbildete, haben unbestreitbar ihre dialektischen Spuren im schwedischen Musikleben hinterlassen, in der Stadt wie auf dem Land. Man braucht nur auf die reiche Liedproduktion des achtzehnten Jahrhunderts hinzuweisen, als sich eine Nationalmusik entwickelte und neben der Kunstmusik des Bürgertums verbreitete. Die Melodien waren oft aus dem Französischen entlehnt und hatten einen parodistischen Tonfall.

Was die Entlehnungen auf der Kunstmusikseite angeht, bietet das neunzehnte

Jahrhundert den Gedanken mehr Nahrung. Während die Volksmusik auf dem Land in reicher Vielfalt weiterlebte – mit neuen Tanzmoden zum Beispiel – bildete sich in dieser Zeit auch ein Nationalbewußtsein heraus. Das führte dazu, daß Künstler in allen Bereichen anfangen, sich für volkstümlichen Ausdruck zu interessieren, wie er sich im Bauernstand entwickelt hatte. Die „einfache Weise“ wurde idealisiert und dieses Interesse lebte durch das ganze neunzehnte Jahrhundert weiter. Dieses Streben nach einer nationalen Kunstmusik hatte unter anderem zur Folge, daß ein international und sinfonisch orientierter Komponist wie Franz Berwald vernachlässigt wurde. Man begeisterte sich für Musik, die im „nationalromantischen“ Geist geschrieben war, und Komponisten wie Ivar Hallström und August Söderman entsprachen diesem Geschmack eben mehr.

Die Auflösung der Union mit Norwegen im Jahr 1905 verstärkte das Nationalgefühl. Das war auch die Zeit, in der Ideen über das besondere Wesen der schwedischen Natur ihren künstlerischen Ausdruck fanden. Komponisten wie Hugo Alfvén und Wilhelm Peterson-Berger

sind mit Ambitionen in dieser Richtung hervorgetreten. Sie nahmen aufgezeichnete Volksmelodien oder -tänze – ein emblematisches Beispiel war die Polka – und kleideten sie in ein spätromantisches Orchestergewand. Zur Zeit der Jahrhundertwende gab es aber auch ein wachsendes Interesse für authentische Volksmusik: Zum Beispiel veranstaltete man Fiedel-Wettbewerbe und initiierte ein Schallplattenprojekt, das sich in der Sammlung „Svenska låtar“ (Schwedische Melodien) von 1922 bis 1944 fortsetzte, wobei die Melodien nach Landschaften angeordnet waren: eine wahre Goldgrube für den nach Themen suchenden Nationalromantiker. Der Phalanx der Moderne zum Trotz muß man sagen, daß diese Strömung im Schweden des zwanzigsten Jahrhunderts lange Zeit überlebt hat – über Ture Rangström und Oskar Lindberg bis zu Komponisten wie Lars-Erik Larsson und Erland Koch in heutiger Zeit.

Das politische Klima der fünfziger und insbesondere der sechziger Jahre brachte auf der einen Seite eine Reaktion gegen die kommerzielle Verwertung von Volksmusik, aber auf der anderen Seite auch Selbstkritik unter den Musikanten und zunehmendes Interesse für die eigene Geschichte und ihre spieltechnischen Varianten. Aber der Reichtum der

regionalen Volksmusik wurde durch Urbanisierung bedroht. Verschiedene Vereine haben sich inzwischen bemüht, einen schützenden Wall um die Tradition herum zu bauen. Gleichzeitig muß man sich vor Augen führen, daß uns in den letzten Jahrzehnten viele Beispiele der Einverleibung von Volksmusik in Rock- und Popzusammenhänge geboten wurden – sicher nicht ohne Murren aus anderen Ecken. Das Gute an diesen Entwicklungen war, daß das Genre bewiesen hat, daß es sich auch von innen her modernisieren kann. Diese Respektlosigkeit hat auch neue Pfade gewiesen, und das ist wichtig, wenn das Genre aus sich selbst heraus überleben soll.

Die Arbeit von Karin Rehnqvist ist weit entfernt von der Enteignung einer vergangenen Musikkultur. Von vielen anderen Beispielen unterscheidet sie sich in einem wesentlichen Punkt: Sie interessiert sich weder dafür, Volksmelodien als Thema zu entlehnen, noch dafür, diese beispielsweise als Kontrastwirkung in einen modernen Zusammenhang zu stellen. Nein, schon in einem frühen Stadium hat Rehnqvist vor allem die Spieltechniken und den Selbstaussdruck der Volksmusik in ihre Musiksprache integriert, und zwar nicht als einen Parameter unter anderen, sondern tief im Inneren verankert, wo die Ausdrucks-

kraft der Volksmusik – aber nicht unbedingt das melodische Material – grundlegender Aspekt des Stils selbst ist. Das Ergebnis ist ein musikalisches Idiom, das sich im Bereich der Kunstmusik aufgrund seiner Originalität auszeichnet. Ihr Gebrauch von Vierteltönen hat zum Beispiel wenig mit der modernen Erweiterung der zwölf Töne der Halbtonskala gemeinsam; die Technik ist der schwedischen Volksmusiktradition entlehnt, in welcher der Viertelton bei ganz bestimmten Intervallen vorkommt und daher nicht als ein Ton unter anderen möglichen Intervallen gesehen werden sollte. Die Intonation muß dabei genau mit ihrem Hintergrund in der mündlichen Tradition als lebendiger musikalischer Ausdruck übereinstimmen.

Die erste Begegnung mit Karin Rehnqvists Musik kann einen schwindelig machen. Das Gefühl des Unerwarteten ist eher eine Seltenheit in der Musikerfahrung des übersättigten Hörers von heute. Trotzdem erregte die Aufführung von „Davids nimm“ beim „Rostrum of Composers“ in Paris 1985 solche Aufmerksamkeit, daß die Kunde davon sich schnell über die Landesgrenzen verbreitete. Die Musik ist für drei Frauenstimmen geschrieben und ihr vielleicht auffallendstes Merkmal ist die Anwendung des „kulning“, einer uralten Gesangstech-

nik, in der eine vibratolose Stimme in ein extrem hohes Register gezwungen wird – es heißt, daß Frauen ursprünglich damit das Vieh über große Entfernungen zusammengerufen haben. Die Wirkung auf den Hörer ist ausgesprochen körperlich, eine Wirkung, wie sie vielleicht nur die menschliche Stimme hervorrufen kann. Die Zusammenarbeit mit Sängerinnen wie Lena Willemark und Susanne Rosenberg war dabei von entscheidender Bedeutung.

Daß die Stimme in Rehnqvists Kompositionen in erster Linie als Klangquelle dient, bedeutet nicht, daß ihre Haltung zum Text eindimensional wäre; mehrmals hat sie Texte in ungewöhnlicher Weise verwendet, zum Beispiel, indem sie diese rückwärts artikulieren läßt.

Ihre Sicht des Wort-Ton-Verhältnisses hat interessante Seiten. „Davids nimm“ war zum Beispiel eine Reaktion darauf, daß sie keine befriedigende Lösung fand. Den Text statt dessen rückwärts singen zu lassen, empfand sie als schöpferische Befreiung. Die Folge ist, daß der Text beziehungsweise die Worte als reines Klangmaterial angesehen werden. Natürlich hat Rehnqvist auch konventionell gearbeitet, aber die Auswahl des Texts war immer sowohl vom Klang selbst als auch vom Gehalt der Worte

bestimmt; bei ihr werden Worte zu einem instrumentalen Vehikel der Stimme. „Puksånger – lockrop“ (Paukengesänge – Lockrufe) für zwei Frauenstimmen und Schlagzeug ist ein anderes Beispiel für ihre Suche nach einem

In Rehnqvists bisher größtem Werk „Sålsången“ (Sonnengesang) für Kammerorchester, Frauenstimme und zwei Sprecherinnen benutzte sie mehrere voneinander sehr verschiedene Texte manchmal gleichzeitig in verschiedenen

The musical score consists of three staves: Voice 1, Voice 2, and Timpani. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as $\text{♩} = 54$. The lyrics for Voice 1 are: "kulning hy dy hy dy doo hy dydy". The lyrics for Voice 2 are: "kulning hy hy de hy de". The Timpani part includes dynamic markings f , p , $gliss.$, and mf . A section starting at measure 5 is marked "A" and "Molto lento" with a tempo of $\text{♩} = 40$. The lyrics for this section are: "de Det for två vi - ta du - vor laisser vibrer sempre". A section starting at measure 10 has the lyrics: "alt u(pp)-pptill him-len - s höjd det for".

besonderen Sprachklang, den sie im Finnischen entdeckte. Der musikalische Auslöser war das Wort „nainen“ – Frau. Das Stück erregte große Aufmerksamkeit bei den Weltmusiktagen 1994 in Stockholm.

Schichten, als ob sie einander kommentieren – sowohl im akustischen als auch inhaltlichen Sinn: Isländische Dichtung des dreizehnten Jahrhunderts mischt sich mit zeitgenössischer schwedischer Poesie, Psalmen und populärwissen-

schaftlichen Texten um das Sonnenphänomen, die alle geflüstert werden. Insgesamt ist ihre Musik eher linear als vertikal akkordisch gedacht, obwohl es mehrere Schichten geben kann – auch das liegt an der Ausdruckskraft der einzelnen Stimme.

„Sålsången“ zeigt, wie Rehnqvist mit Hilfe verschiedener Modi komponiert, die über einer eher statischen, bordunartigen Grundschicht ausgespielt werden. Das ergibt plateau-artige Zustände in der Musik und verleiht ihr eine für das Genre ungewöhnliche Klarheit, die sich trotz innerer Rauheit der Klänge durchsetzt.

Die Bedeutung der Stimme wird in Verbindung mit ihrer Musik oft hervorgehoben, aber das trifft nicht nur für die Vokalmusik zu, denn die Stimme ist auch Grundlage für die Lineatur und das „Atmen“ ihrer Musik überhaupt, sogar in reinen Instrumentalstücken wie „Taromirs tid“ (Taromirs Zeit) und „Kast“ (Wurf) für Streichorchester wie auch „Lamento – rytmen af en röst“ (Klage – Rhythmus einer Stimme) für großes Orchester. Sie alle haben etwas von dieser Vokalgestik und Unmittelbarkeit an sich.

Was das Verhältnis von Kunst- und Volksmusik angeht, ist schließlich das Violin-

konzert „Skrin“ (Schrei/n) ein interessantes, um nicht zu sagen einzigartiges Beispiel. Es war eine Zusammenarbeit zwischen Rehnqvist, die das Orchestermaterial komponierte, und dem Volksmusikspezialisten Sven Ahlbäck, der die Solostimme schrieb. Auch das ist eine andere Haltung zur Vereinigung der Genres: sie geschieht unter gleichen Bedingungen, Seite an Seite, und kann wirklich eine Begegnung genannt werden anstatt ein Verschlucken und Auflösen von Volksmusikleckereien in die Kunstmusik.

Es ist schwer zu sagen, ob ein Interesse an Volksmusik als genauso bezeichnend für diese Jahrhundertwende wie für die letzte angesehen werden kann: Jahrhundertwendetheorien sind allzu oft reine Spekulation. Aber es ist nicht zu leugnen, daß Volksmusik und ihre moderne Variante, die sogenannte Weltmusik, heute eine relativ große Verbreitung haben. In dieser Entwicklung spricht Karin Rehnqvists Musik für ihre Zeit, auch wenn sie im Zusammenhang der schwedischen Musikgeschichte eher ungewöhnlich scheint.

Tony Lundman ist Musikkritiker am „Svenska Dagbladet“ und Redakteur der Zeitschrift „Nutida Musik“. Der Artikel wurde in „Nordic Sounds“ 1/99 erstveröffentlicht.

Die Stücke

Puksånger – lockrop (Paukengesänge – Lockrufe) wurde von Rikskonserten für das Volksmusikfestival 1989 in Falun in Auftrag gegeben. Die grundsätzliche Absicht bei der Komposition war, die Möglichkeiten der Stimme in bezug auf die alten Vokaltechniken der schwedischen Volksmusik zu erforschen, besonders dem sogenannten „kulning“, einer Solotechnik, mit der über weite Entfernungen das Vieh zusammengerufen wurde. Möglich wurde das, weil es Ende der achtziger Jahre schwedische Sängerrinnen gab, die sowohl mit schwedischer Volksmusik als auch mit komplexen Partituren umgehen konnten.

Ich wollte die Stimmen mit Schlagzeug kombinieren, insbesondere mit Pauken, den sensibelsten Schlaginstrumenten. Das überaus Hohe und Konzentrierte gegen das überaus Tiefe und Gedämpfte, aber beides ganz ursprüngliche und körperliche Ausdrucksweisen.

Vom Konzept her habe ich mir Fragen gestellt über das Konkrete, Alltägliche im Gegensatz zum eher unberührbaren, „mystischen“ Aspekt der Existenz. Der Beobachter wird merken, daß beide Ebe-

nen meist gleichzeitig existieren: Worte gegen Klänge, Klänge gegen Stille, verständliche gegen unverständliche Sprache, verfeinerter gegen rohen Ausdruck und so weiter.

Die Texte

Zwei weiße Tauben stiegen auf
zum Himmelsgewölbe,
und als sie zurückkamen
waren es drei geworden.

Schwedisches Volkslied

Ich fange in tiefen Gewässern an, heißt es,
ich fange an, wo das Ursprüngliche hervor-
tritt, heißt es –,
die Zeremonie ist von Wert, heißt es,
Gold ist von Wert, heißt es,
ich ... schaue in das Innere der Dinge und
untersuche sie, heißt es,
Fußspuren,
ich bin geboren aus Saft und Tau, heißt es,
auf diese Weise wird unser Volk es gelehrt,
heißt es,

auf diese Weise werden unsere Kinder es
gelehrt, heißt es,
das ist Gesundheit und Leben, heißt es,
wir werden ... unser Bündnis nicht brechen,
heißt es,
nicht unsere Wurzeln brechen mit ihrem
Saft und ihrem Tau, heißt es,
unsere grünen Wurzeln der Klarheit.

*Maria Sabina, mexikanische Schamanen-
dichterin*

Schi ulvott

*Phonetischer Text der Komponistin ohne
semantischen Gehalt*

Eine Lilie wuchs heran im grünen Tal
reckte sich wie eine Blumenjungfrau,
ich hielt an und sah auf diese Jungfrau,
bis die Tränen meine Wangen hinunter-
liefen.

Meine kleiner Freund hat mich verlassen,
weil ich so arm bin,
er sucht sich nun einen anderen,
der reicher und besser ist als ich.
Aber Lazarus war wohl allzu arm,
darum mußte er viel Gewalt erleiden,
dafür erhielt er ein fürstliches Begräbnis,
und die Engel im Himmel sangen.

Schwedisches Volkslied

Die Frau hat langes Haar und kurzen Sinn
Das Lachen der Frau und das Singen des
Huhns bedeuten nichts Gutes.

Frauen zuerst, in Schneewehen und auf
dünnem Eis.

Wenn eine Frau Feuerholz verbraucht, ist
auch das Mehl für den Haferbrei bald alle.

Man lebt auf dem Eigentum einer Frau nur
zwischen dem Thomas- und dem Weih-
nachtsfest.

Der Zorn einer Frau ist wie das Gefühl in
warmen Decken.

Wenn eine Frau mit einem Scheffel Hafer
zur Hochzeit kommt, mahlt sie ihn für den
Rest ihres Lebens zwischen den Zähnen.

Man lacht über den Rat von Frauen, aber
niemals über den von Männern.

Die Habe einer Frau wird unter Kranich-
balken gegessen.

Frauen und Elstern haben die gleiche
Sucht nach Glanz.

Die Frau heiratet einen, den sie auslacht,
dem Jungen zum Spott.

Wenn eine Frau der Kapitän ist, ist der
Teufel der Bootsmann.

Die Frau soll zum Mann und das Feld
eingezäunt werden.

Eine Frau ist niemals so häßlich, wie wenn
sie Strümpfe stopft.

Die Zügel einer Frau sollten an einen
Baumstumpf gebunden sein.

Wenn eine Frau pfeift, lacht der Teufel.

Frauenmeinung, Hundefurz.

Finnische Sprichworte über Frauen

Der ewig weibliche Seufzer!
Man hörte ihn über den ganzen Erdball.

*Aus: „Die Hochzeit von Himmel und Hölle“
von William Blake*

Wings für Soloflöte besteht aus drei Sätzen, von denen die ersten beiden auf der großen Flöte, der letzte auf der Altflöte gespielt wird. Die Artikulation und das Rhythmische spielen hier eine große Rolle. Im ersten Satz mit der Satzbezeichnung „energico“ gibt es beim „Flügel-schlag“ ein Gefühl, daß der Puls plötzlich zuckt und für einen oder mehrere Zählzeiten schneller wird, um dann zu seinem Ursprung zurückzukehren. Der zweite Satz ist ein Quasi-Walzer, in dem die drei Zählzeiten des Walzers unterschiedlich lang sind. Der letzte Satz hat die Satzbezeichnung „tranquillo“.

Wenn Vierteltöne vorkommen, dann nur,

um die Intonation zu verändern, ohne auch den Klang zu verändern.

Das Stück wurde für den Warschauer Herbst 1998 komponiert und dort vom finnischen Flötisten Mikael Helasvuo aufgeführt.

Dådra, ein „zerprengter Choral“ für Posaune und Schlagzeug, dauert etwa acht Minuten. Dådra ist eine hellgelbe Blume, hinfällig wie Blumen meistens sind. Aber „Dådra“ hat einen Namen bekommen, der in sich viele Worte und Assoziationen enthält, unter anderem „dåd“, im Wörterbuch erklärt als Tat, Handlung, Großtat, Heldentat, Missetat.

Rädda mig ur dyn (Rette mich aus der Tiefe) für Sopran und Altsaxophon wurde für das Eröffnungskonzert der Weltmusiktage am 1. Oktober 1994 komponiert und im Wasa-Museum in Stockholm an Deck des Kriegsschiffes „Wasa“ uraufgeführt. Die Komposition ist Susanne Rosenberg und Jörgen Petterson gewidmet.

Der Text besteht aus den ersten Worten des Psalms 69, 15: „Rette mich aus der Tiefe (so daß ich nicht niedersinke; laß mich gerettet sein vor dem, der mich

haßt und vor dem tiefen Wasser)“ und sollte auf den Untergang der „Wasa“ im Jahre 1828 anspielen, erhielt aber eine plötzliche, tragische Aktualität aufgrund der „Estonia“-Katastrophe, die sich einige Tage vorher ereignet hatte. Im Stück wird die „kulning“-Technik auf Material eines alten volkstümlichen Chorals angewandt.

Als ich **Dans** (1984) komponierte, schrieb ich dieses Gedicht:

Ich will ein kleines Stück schreiben.
Für Klavier –
ein großes Instrument mit großem Klang
und großem Umfang –
will ich ein kleines Stück schreiben.

„Dans“ ist zweistimmig:
eine gesangliche pentatonische Melodie
gegen kurze Staccato-Cluster.
Zuerst folgen sie dicht auf die Melodie,
aber dann gehen sie ihre eigenen Wege.

„Dans“ wogt
in der Zeit,
durch ständige Accelerandi – Ritardandi
und in Klängen.

1999 sage ich dazu:

Ich komponierte „Dans“ 1984 während mein erstes Kind drei bis sechs Monate alt war. Nachher fiel mir auf, daß das Stück das gleiche Timbre und die gleiche Atmung hatte wie ein kleines Baby. Eine pentatonische Melodie, auf die kurze Cluster folgen. Im Laufe des Stücks

wird der Clusterteil immer unabhängiger von der Melodie, eine Art „Mutter- und Kind“-Beziehung.

Lod (Lot) für Tenorblockflöte, Theorbe und Barockcello wurde für die Gruppe Barock Modern komponiert, in der unter anderem der Blockflötist Dan Laurin, wie schon der Name der Gruppe andeutet, neue Musik auf dem Barockinstrument spielte.

Der Klang ist oft mein erster Ausgangspunkt, wenn ich komponiere, ich habe eine Vorstellung vom Klang, den ich suche. Das Barockinstrument hat mich immer aufgrund seines etwas schärferen Tons fasziniert.

In „Lod“ habe ich zum ersten Mal eine Kompositionstechnik benutzt, die ich seitdem zum Beispiel in „Solsången“ für Stimme und Orchester weiterentwickelt habe. Jeder Abschnitt darin hat einen sehr deutlichen Grundton, den ich im Laufe des Stücks wechsele, eine Art „Plateau-Musik“. Die Artikulationsweise der Blockflöte bei bestimmten Tönen, als ob sie rückwärts spielt, ist auch typisch für Rehnqvist.

Jag lyfter mina händer (Ich hebe meine Hände) wurde als ein freistehender zweiter Satz und ausdrucksmäßiger Gegensatz zu „Rädda mig ur dyn“ komponiert. Die Gesangs- und Saxophonstimme sind miteinander verwoben, so daß das Saxophon manchmal den Text der Sängerin übernimmt. Der Umfang der Stimme spannt sich, wie oft in meiner Vokalmusik, über fast drei Oktaven. Wie „Rädda mig ur dyn“ geht „Jag lyfter mina händer“ von einem alten schwedischen Choral aus.

Ich hebe meine Hände
auf zu Gottes Berg und Haus,
von dort schickt er uns Hilfe
und sendet uns sein Licht.
Meines Herrn Hilfe bejahe ich,
so wie es auch Himmel und Erde getan
haben –

Das Stück wurde zum Warschauer Herbst 1998 komponiert und dauert etwa drei Minuten.

Andrum arbeitet vor allem mit den unterschiedlichen Klangfarben und dem Ausdruck der Stimme. Zwischen dem Introvertierten und dem Aggressiven hin- und herspringen. Den Klang abwechselnd durch Winseln und groteskes Atmen nasal schärfen.

Ausgangspunkt ist der bekannter Text aus dem Matthäusevangelium, in dem Jesus sagt: „Ich war hungrig, und ihr gabt mir nichts zu essen. Ich war durstig, und ihr gabt mir nichts zu trinken ...“

Jesus wird oft als milder Vater dargestellt. Mein Gedanke war, daß er widerstreitende Gefühle in sich gehabt haben muß, als er das sagte. Sowohl traurige als auch anklagende. Durch das Atmen suchte ich, ihm Gestalt zu geben.

Die Texte in „Andrum“ reichen von der Bibel bis zu William Blake: „In ihren zitternden Händen empfing sie mit Gebrüll den neugeborenen Schrecken“ – „Denn alles, was lebt, ist heilig“ (Aus: Die Hochzeit zwischen Himmel und Hölle).

Zuletzt gibt es auch noch zwei Einwürfe der Hexen in Shakespeares „Macbeth“:
„Unke ruft: – Geschwind –“

Währenddessen kehrt die Musik wieder an der Anfang zurück.

Das Schlagzeug steigert sich von leisem, tastendem Cymbalspiel zu laut dröhnenden Pauken/Baßtrommeln, und im Textabschnitt „Alles, was lebt, ist heilig“ werden Pekinggongs gespielt, um die absurde Wirkung zu verstärken. Es ist leicht zu

sagen „Alles, was lebt, ist heilig“, aber meinen wir eigentlich etwas damit?

„Andrum“ war Bestandteil von „Hetluft“, einer Vorstellung, die Musik, Licht und Szene vereinigte. Auf der Szene standen unter anderem dreieinhalb Meter hohe Skulpturen, welche die Sängerinnen am Schluß von „Andrum“ erklommen und von dort aus das Stück beendeten.