



CD-685 DIGITAL

WORLD PREMIÈRE RECORDING



THE SWEDISH RECORDER



DAN LAURIN
RECORDER

SUNDSVALL
CHAMBER ORCHESTRA
NIKLAS WILLÉN

MUSIC BY
LYNE, SANDSTRÖM,
J:SON LINDH, MÜLLER,
MOSSENMARK
AND ZWEDBERG

LYNE, Peter (b. 1946)**Concerto for Recorder and String Orchestra** (STIM) **16'51**

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | I. <i>Con energico – Allegro agitato – Vivace –</i>
<i>Lento espressivo – Vivace –</i> | 5'00 |
| [2] | II. <i>Liberamente – Adagio –</i> | 4'50 |
| [3] | III. <i>Tempo giusto –</i> | 4'06 |
| [4] | IV. <i>Presto</i> | 2'55 |
-

SANDSTRÖM, Jan (b. 1954)

- | | | |
|-----|---|-------------|
| [5] | A Dance in the Sub-Dominant Quagmire | 9'42 |
| | for treble recorder and strings (STIM) | |
-

LINDH, Björn J:son (b. 1944)**Concerto for Recorder and Strings** (STIM) **10'02**

- | | | |
|-----|-----------------------|------|
| [6] | I. <i>Uvertyr</i> | 1'27 |
| [7] | II. <i>Echo en C</i> | 2'41 |
| [8] | III. <i>Encounter</i> | 5'46 |
-

MÜLLER, Ladislau (b. 1934)**Concerto for Recorder and String Orchestra** (STIM) **18'23**

- | | | |
|------|---|------|
| [9] | I. <i>Adagio espressivo – Risoluto –</i> | 9'46 |
| [10] | II. <i>Molto calmo – Allegretto gaio – Adagio espressivo –</i>
<i>Lento – Allegro deciso</i> | 8'33 |

MOSSENMARK, Staffan (b. 1961)

[11] **No Mercy**

12'07

for amplified tenor recorder, tape and live electronics (*Edition Suecia*)

ZWEDBERG, Tommy (b. 1946)

[12] **And it killed him twice** (1991-92) for tape (*M/s*)

10'03

Dan Laurin, recorder

Sundsvall Chamber Orchestra (leader: **Joakim Wendel**)
conducted by **Niklas Willén**

Dan Laurin: Why is it so important to play modern music?

I think that now, in 1994, it's absurd for people to confine themselves exclusively to music written before 1900, never to seek out a new point of view or hear music in the dialect of our time, not to be curious. Transience is in the nature of music; when the final note has died, there is nothing left. The performer must have a basic interpretation of each piece, but this is roughly as static as his own personality. Every time he plays a piece it is born, because he interprets the present as it is at the moment. People change; the judgements of the nineteenth century are no longer valid in science, religion or art. If the gulf between the present and the idealised past becomes too large, our holistic overview of existence is shattered. For this reason modern people need modern music.

It is moreover a fantastic feeling for a performer to be able to converse directly with the composer, to learn the background of the piece, to discover what expression he had envisaged, what his inspiration was. And, in concrete terms, what he actually means with his notation. In this way it is possible to get very close to the music.

The composers who write for me today have heard me play, and so part of my expression, part of me is already written into the music. The freedom lies in the interpretation itself. Artistic authority depends on the ability to convince with one's own vocabulary.

Naturally the repertoire must be developed, so that the music will not run out. It is a shame that the majority of instrumentalists devote themselves to playing to death the few concertos that already exist rather than discover the composers of today.

Above all, however, as I see it, it is a question of both musicians and public beginning to *listen* to music in a new way: with curiosity, without preconceptions or predetermined opinions. It is impossible to tell what will come next, what it will be like... how it will sound next time, or in the very next second... The entire creative process, *to make*, suddenly becomes more interesting. As opposed to reproducing something that others have already done before, one is always on virgin soil.

When working with a brand-new piece of music one is present at the most central phase of creativity, in which one forms an opinion of the aesthetics and ethics of creation, of the basic artistic principles; what is the story that should be

told, how should it be expressed? Herein lies the beauty in all art; even if that which is presented is not necessarily beautiful in itself, the journey is worth while. This is a constant insecurity, a possibly conscious alienation from the established norms and from a generally obdurate, non-artistic musical life. If we apply the same principles to the rest of our lives we may find ourselves far away from what others call 'reality', but that's what it's really about.

The composers and their works

This is a selection of Swedish recorder music which, like an image of time, describes the present: this is the sound produced when Swedes write recorder music today. My intention has been to let the repertoire reflect some of the principal currents in modern music, heard through an instrument with roots in the early middle ages; the selection makes no claim to be anything other than subjective.

Peter Lyne's *Concerto for Recorder and Orchestra* was written in close collaboration with the Swedish recorder player Clas Pehrsson. The concerto is dedicated to him, although I myself gave the first performance with the Sundsvall Chamber Orchestra in October 1993. The composer himself writes as follows about his attitude to the recorder and the concerto: 'The recorder was during the baroque a conveyor of emotion. It could reduce people to tears, portray the noblest of sentiments or give displays of brilliance that could spellbind its audience. Most 20th-century composers have regarded the recorder as an instrument lacking in power and range, and therefore unsuitable for portraying modern drama. At best it has been assigned rôles of a pastoral nature or else, especially latterly, been the exponent of brilliant acrobatic tricks and multiphonic sounds. There is, however, much to be learned from the way baroque composers exploited the instrument's potential. In my *Concerto for Recorder* there is a return to a mixture of melodic line and dramatic gesture, but now painted with the expressive means of this century. The string orchestra is given a rôle of almost unprecedented importance. The soloist's prominent position is challenged from the outset, and the ensuing drama takes the listener through heart-rending moments of anxiety and bewitching calm to passages of hypnotic, pulsating rhythms and seething activity. Thus the orchestra and soloist (using four different sizes of instrument) battle it out through

the four movements of the work, each in turn trying to assert themselves and gain ascendancy in a world that is sometimes ironic and aggressive, sometimes meditative and full of beauty.' Lyne's concerto is an extremely highly-charged work with a great, almost romantic breadth of expression. At times the music is openly anguished — and I, who know Peter Lyne as a very warm, witty and modest person, would like to know more of the reasons for this. He painstakingly avoids all questions about the source of this musical aggression and brutal force, however. When I interviewed him before the first performance he answered, with an ambiguous smile, 'Perhaps I'm really like that'.

Peter Lyne was born in Northampton, England, in 1946 and studied composition at Oxford with the English composers Edmund Rubbra and Kenneth Leighton. In 1969 he moved to Sweden and continued his studies until 1974 with Ingvar Lidholm. Since 1983 he has been director of the Kapellsberg Music School (the music faculty of the Härnösand High School). Many of his works have been performed on the radio, and in 1992 his *First Symphony* was premièred by the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra.

In the middle of a discussion about my recently-issued Vivaldi recording (BIS-CD-635), Robert von Bahr (owner of the BIS record label) suddenly asked whether I would like a recorder concerto by **Jan Sandström**. Before I could answer he was picking up the telephone and talking to the composer, who accepted immediately. I sent him a newly-recorded CD of contemporary Japanese music (BIS-CD-655) as an indication of the recorder's capabilities.

Four weeks later I received a score containing the first four minutes of music and a letter: 'The title, if you were wondering, refers to the post-modernist swamp in which I and my colleagues with a rock-music background trudge around. I now realise that — after a voyage of discovery lasting a couple of decades — I have returned to my beloved swamp, to the water hole. Much can be said about the rôle of the subdominant in my music, both philosophically and in terms of expression, but we can leave it to the musical historians to find this out. I was tremendously impressed by the Japanese CD. It was like a miracle; "Is this possible?" Music such as this, at one and the same time virtuosic and "simple", easy to comprehend but also fabulously remarkable, in combination with the recorder's fantastically

beautiful, close-to-the-skin sound. I think that in my creative subconsciousness I want the music to be a reflection of my thoughts at the very moment of creation, when — like clear steam water — they spring forth, without concern — eternally playing — reborn every second — reliably unpredictable.'

The concerto is in a single movement, but the listener will discern clear sections with contrasting expression. At first the predominant character is of a dance. After a lyrical, *cantabile* passage the melody, harmony and emotions become dramatically more complex, whilst towards the end of the piece they become almost resigned; nothing remains of the playfulness; incisive *glissandi* in the strings and a completely unresolved rhythm from the soloist lead to a very precisely constructed, although fragmented conclusion. In certain sections the melody and the motoric playfulness in the recorder part are extreme: it jumps at lightning speed between different melodic levels in a sort of quasi-polyphony. Jan Sandström has explained that this is partly a result of working with the possibilities of a computer for rapid changes of pitch. The composer calls this 'vidmelodik' ('broad melody'); I myself associate it automatically although not entirely accurately with Telemann's solo fantasias (BIS-CD-675) and that composer's method of alluding to two-part writing on a melody instrument. The melodic action is driven forward by a powerfully energetic rhythm, which to my ears has a Stravinskian swing. When I was working with the composer before the first performance on 11th July 1994 the composer said: 'It has taken me a whole lifetime to be able to compose once again with the innocence and curiosity of a child, as I did when I was small and discovered music for the first time.'

Jan Sandström was born in Vilhelmina, Sweden, in 1954 and grew up in Stockholm. He studied composition with Gunnar Bucht and Brian Ferneyhough at the Royal College of Music in Stockholm. In 1989 Sandström was appointed Professor of Composition at the State College of Music in Piteå in northern Sweden.

He has written music for various ensembles, for choir, opera, ballet and for radio theatre — but above all for orchestra, with or without soloist. His most famous works are *Acintyas* for string orchestra and the *Motorbike Concerto* for trombone and orchestra (BIS-CD-538). Since its first performance in 1990 the latter piece has become Sweden's most frequently played work on the international scene.

Björn J:son Lindh, himself a flautist and recorder player, is known and loved for his splendid crossover music. The first piece he wrote for me, *The River* for electronically amplified voice flute and synthesizers, is an exceptionally melancholy and beautiful-sounding piece of tone painting. When work was in progress the composer produced sketches for another, much more extensive work, a ***Concerto for Recorder and String Orchestra***. He was highly self-critical and humble during this project, and constantly wished to make changes. The result is a concentrated synthesis of Lindh's sometimes ambiguous relationship towards improvisation and notated music. He is classically trained, but as an instrumentalist and composer he has worked principally with jazz and crossover music, which explains the slightly jazzy harmonies in the first and last movements (written for the tenor recorder). The middle movement, *Echo in C*, is anything but a C major movement: after an introductory, exhilarating chase from the soprano recorder and the violins the key and expression change to E flat minor and a mode that is technically and emotionally problematical. Henceforth sudden moments of doubt and a complicated style of writing characterise the movement's emotionally ambivalent expression. The last movement is also in two parts: a searching, melancholy introduction leads to a lively, motoric *pizzicato* motif, which runs like a courier between some of the strings; the recorder recites and comments *quasi improvisazione*, interspersed with the threatening motif of a fifth and reminiscences of the first movement's themes which, in a slightly modified form, conclude the concerto. The structure is complicated, with a large number of motifs of differing length stacked on top of each other — a procedure which is in some respects reminiscent of Renaissance composition techniques. The piece's airy nature and hovering sonorities sometimes produce visions of a 'new age', but the seriousness and the intelligent handling of form and structure give the interpreter the opportunity to move between playfulness and deep earnestness.

Björn J:son Lindh studied the flute and the piano at the Royal College of Music in Stockholm. Since graduating he has made an important contribution to musical life in Sweden as a pioneer in the field of crossover music, both as a composer and as a performer. Björn J:son Lindh has released nineteen records of his own composition splayed by himself and other leading Swedish musicians. The *Concerto for Recorder and Orchestra* was his first major composition for a 'classical'

musician. He is currently (August 1994) working on a piano concerto for the Swedish pianist Staffan Scheja.

In 1988 **Ladislau Müller** composed a recorder concerto for his daughter Claudia. Müller's son is also a musician, and the concerto begins with a sonorous cello solo, lovingly composed for the latter. Overall the cello has a prominent rôle in this piece; its character is often dark in contrast to the recorder's more coquettishly dancing nature. In his own work description Müller emphasises the typically Romanian melancholy in the first movement. He speaks of the *doină* of the Romanian peasants, a stylised lament in words and music, a sort of Romanian equivalent of the Lappish *jojk*: they discuss painful past events, go through what has happened and try to express their sorrow. According to Müller this is something important for the Latin peoples. On the other hand they are never far from a tension-releasing laugh, as in the second movement. The composer therefore sees a relationship between ethnic origin and the form of artistic language. The mood of the concerto varies between a high-spirited whirling, most clearly articulated in the last movement, and the *memento mori* of the *doină*. The phrases have a classical beauty; the solo instrument constantly sounds freely in a ceaseless dialogue with the strings. The melodic formulations have much in common with the recorder's original tonal language; Müller skilfully exploits its register to depict various musical characters, and we perceive his intensive collaboration with the soloist (his daughter) at the time of the work's composition. Stylistically I myself find in Müller's concerto a close relationship with the motoric rhythms and gesture of the baroque; it is not difficult to take in this music and form it according to one's own wishes. Rubato can be used almost like in a Telemann concerto, whilst the compositional techniques give the soloist great freedom of phrasing.

Ladislau Müller was born in Timișoara in Romania. He studied composition at the Conservatory in Bucharest for six years. He has lived in Sweden since 1964. Müller is best known as a composer of chamber music and he has also composed a large amount of music for the theatre. His opera *The Glass Trumpet* will be premièred in 1995.

On the advice of the eminent Norwegian classical accordion player Geir Draugsvoll we contacted **Staffan Mossenmark** to commission a piece for our duo. The result was a double concerto for amplified recorder, accordion, strings and percussion entitled *Black Bridge* as well as the duo *Cat and Rat*, but Mossenmark wished to compose a further piece for amplified recorder, live electronics and tape. After looking at my record collection we discovered that we shared an interest in jazz and rock music. The heavy, bestial swing of *No Mercy* is directly inspired by this. In this piece Mossenmark (to quote directly) 'let the — musically so often carefully-groomed — recorder player have the chance to play in a brutal and distorted manner and let this contrast with gentle gestures.' The tape accompanies boisterously with beat and ritual, soaring sonorities.' In Australia I had been fortunate enough to find a course in didgeridoo playing. A characteristic feature of performing on this instrument is circular breathing, when the musician simultaneously breathes in and breathes out, producing a note of infinite length. This is the basis of the long-held note D which is heard like a pedal point at the beginning of the work. Here, however, I sing through the recorder. *No Mercy* was first performed in 1993 at a festival of electroacoustic music in Malmö, Sweden.

Staffan Mossenmark studied composition with Arne Mellnäs and piano interpretation with Mats Persson, one of Sweden's leading interpreters of contemporary music. As a composer, he has worked extensively with other artists in conjunction with multimedia performances and installations. His first opera, *Fru Björks öden och äventyr* (The Various Adventures of Mrs. Björk) was performed by the Vadstena Academy in 1994 and received unanimous acclaim from the press.

Tommy Zwedberg's *And it killed him twice* was commissioned by the Swedish Broadcasting Corporation and is dedicated to me. The work was written in the composer's own Midi studio in an extremely concentrated and very difficult period of work — this is the origin of the title, which describes Zwedberg's work with his material. The piece exists either as taped music or in a version for windcontroller (a sort of wind synthesizer) and tape. In the live version the windcontroller plays sounds which are fed into a sampler which functions as the musician's voice. It requires exceptional ability and much well-focused labour to construct a sound which nobody has ever heard before. Most of the sounds are based on sampled

recorder notes and articulation sounds — flutter-tonguing, blowing and normal playing sounds; these are reworked and processed to convert an otherwise dead electric instrument into a fully capable musical instrument. Other original sound sources include sampled hiss, baking trays and a plastic toy tug-boat. As I followed the work closely it was a fantastic experience for me to experience how a chameleon-like instrument without a voice of its own suddenly came to life. I could use the most subtle recorder articulations; the instrument replied with an apparently infinite richness of stimulating and extremely beautiful sounds. In this version a computer directs all the musical events. Tommy Zwedberg writes of the piece: 'The parts are composed of fragmentary gestures of recorder sounds: preparing, restoring, zooming in and out, keeping the sounds at a suitable distance and then combining them intimately where they really belong. The process of approaching, the relation to a larger whole, the presence and absence of the constructional elements, emptiness and exchangeability — are what the work consists of'.

After a number of years as a professional trumpeter, Tommy Zwedberg undertook further studies at the Royal College of Music in Stockholm, first as an instrumentalist and music teacher, and later in Gunnar Bucht's composition class. During his time at the college he also came into contact with the highly creative environment of the newly-founded electronic music studio in Stockholm (EMS), with Lars-Gunnar Bodin and Miklos Maros as instructors. With his experience as a professional musician he was here able to explore and develop his own artistic language. Tommy Zwedberg has composed both instrumental and electroacoustic music. Notable in his production are works combining music with other media: film, music drama and modern dance. Since 1984 he has collaborated with the noted Swedish choreographer Efva Lilja.

Dan Laurin

Dan Laurin was born in 1960 of Russian and Swedish parents. He studied the recorder in Denmark and in the Netherlands. He combines his career as a recorder soloist with teaching the instrument. He is currently Professor of the recorder at Bremen as well as Dozent at the Fünen Academy of Music, Odense. Dan Laurin also gives special courses in the musical rhetoric of the baroque and the interpretation of modern music. His development of greater dynamic expressivity in

recorder playing has encouraged contemporary composers to write music for him. He appears on 6 other BIS records.

The **Sundsvall Chamber Orchestra** was formed in 1990 as part of the county music organization 'Musik i Västernorrland', which serves the central area of Sweden with Sundsvall as its largest town. The orchestra is classical in size consisting of strings, double woodwind, brass and timpani, making a total of 35 musicians. The orchestral work is successfully combined with chamber music playing — the Nordia Ensemble and the Sundsvall Wind Quintet are very popular ensembles, working all over Sweden. The Sundsvall musicians have attracted considerable attention through their special interest in new music. This has resulted in fifteen first performances in less than three years — something that is unique in Sweden. This is the orchestra's first BIS recording.

Niklas Willén was born in Stockholm in 1961. From 1984 until 1990 he studied conducting and composition at the Royal College of Music in Stockholm. Since his début in 1988 he has made regular appearances with virtually all of the major Swedish orchestras. In 1990 he conducted at the Royal Opera in Stockholm for the first time and he has been invited back on several occasions to conduct both opera and ballet. In the coming seasons he will also conduct several orchestras in Finland and Norway. Niklas Willén is very interested in contemporary music and he has given the first performances of more than 25 Swedish works. He is Principal Guest Conductor of the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra and in the 1993/94 season he became principal conductor of the Sundsvall Chamber Orchestra. This is his first BIS recording.

Dan Laurin: Warum ist es so wichtig, zeitgenössische Musik zu spielen?

Ich finde es absurd, wenn man sich 1994 ausschließlich einer vor 1900 geschriebenen Musik widmet, nie einen neuen Blickpunkt sucht, nie Musik im Dialekt unserer Zeit hört, nie neugierig ist. Das Vergängliche, die ständige Veränderung liegt im Wesen der Musik. Man hat für jedes Werk eine Grundinterpretation, aber diese ist etwa so statisch wie die eigene Persönlichkeit. Jedesmal wenn man das Stück spielt, wird es geboren, weil man das Jetzt so interpretiert wie es eben jetzt

ist. Menschen verändern sich, die Denkart des 19. Jahrhunderts ist weder im wissenschaftlichen noch im religiösen oder künstlerischen Bereich aktuell. Wenn die Kluft zwischen dem Jetzt und der idealisierten Vergangenheit zu groß wird, platzt das Holistische, das Auffassen des Daseins als Ganzes. Deswegen brauchen zeitgenössische Menschen zeitgenössische Musik.

Es ist außerdem ein phantastisches Gefühl, als Interpret direkt mit dem Komponisten sprechen zu können, den Hintergrund des Stücks zu erfahren, welchen Ausdruck er sich vorgestellt hat, welche Inspiration er hatte. Und ganz konkret: was meint er mit diesem Notenzeichen? Auf diese Weise kommt man der Musik sehr nahe.

Jene Komponisten, die heute für mich schreiben, haben mich spielen gehört, und somit ist ein Teil meines Ausdrucks, ein Teil von mir, bereits in der Musik komponiert. Die Freiheit liegt in der Interpretation selbst. Die künstlerische Autorität besteht darin, daß man mit eigenem Vokabular überzeugt.

Das Repertoire muß natürlich entwickelt werden, damit die Musik nicht zu Ende geht. Es ist schade, daß sich die meisten Instrumentalisten damit beschäftigen, die wenigen bereits existierenden Konzerte kaputtzuspielen, anstatt Komponisten unserer Zeit zu entdecken.

Vor allem geht es wohl darum, daß meines Erachtens sowohl Musiker als auch Publikum anfangen müßten, die Musik anders zu hören. Neugierig, ohne Vorstellungen oder Vorurteile. Man weiß nämlich nie, was demnächst geschieht. Wie wird es denn jetzt? Wie klingt es denn nächstes Mal, oder nächste Sekunde... Der ganze kreative Vorgang, das Tun, wird gleich interessanter. Im Gegensatz zur Wiedergabe dessen, was andere bereits taten, ist man stets auf neuem Boden.

Wenn man mit einem neugeborenen Werk arbeitet, befindet man sich mitten in der zentralsten Phase der Kreativität, wo man zur Ästhetik und Ethik des Schaffens Stellung nimmt, zu den künstlerischen Grundbegriffen; welche Geschichte soll erzählt werden, wie soll man sie zum Ausdruck bringen? Darin liegt die Schönheit jeder Kunst, selbst wenn das, was man zeigt, nicht unbedingt schön ist, es ist die Reise, die sich lohnt. Es ist eine ständige Unsicherheit, eine vielleicht bewußte Alienation von den herrschenden Normen und von einem eingeeengten und nicht artistischen Musikleben im Ganzen. Wenn man dies auf das restliche Leben

bezieht, entfernt man sich recht weit von dem, was andere die Wirklichkeit nennen, und darum geht es wohl eigentlich.

Über die Komponisten und ihre Werke:

Dies ist eine Auswahl schwedischer Blockflötenmusik, die gleich einem Abdruck in der Zeit das Jetzt beschreibt: so klingt es bei uns Schweden, wenn wir Musik für Blockflöte machen. Es war meine Absicht, das Repertoire einige der Hauptströmungen der modernen Musik spiegeln zu lassen, durch ein Instrument mit Wurzeln im frühen Mittelalter vermittelt; die Auswahl erhebt keinen Anspruch darauf, etwas anderes als subjektiv zu sein.

Peter Lynes *Konzert für Blockflöte und Orchester* entstand in enger Zusammenarbeit mit Clas Pehrsson. Das Konzert wurde ihm gewidmet, aber ich spielte die Uraufführung mit Sundsvalls Kammarorkester im Oktober 1993. Der Komponist über das Instrument und das Konzert: „Die Blockflöte war im Barockzeitalter ein Vermittler von Gefühlen. Sie konnte die Menschen zu Tränen rühren, die edelsten Gefühle wiedergeben, oder Vorführungen von einer Brillanz bringen, die das Publikum verhexte. Die meisten Komponisten des 20. Jahrhunderts betrachteten die Blockflöte als hinsichtlich der Kraft und des Umfanges mangelhaft, und deswegen ungeeignet, moderne Dramatik zu vermitteln. Ihr wurden bestenfalls pastorale Rollen zuteil, oder sie wurde, besonders in späterer Zeit, ein Exponent für brillant akrobatische Tricks und multiphonische Klänge. Man kann aber viel von der Art lernen, auf welche die Komponisten des Barocks die Möglichkeiten des Instruments ausnützten. In meinem *Konzert für Blockflöte* kehre ich zu einer Mischung aus melodischer Linie und Dramatik zurück, jetzt aber gefärbt durch die Ausdrucksmittel dieses Jahrhunderts. Die Rolle des Streichorchesters ist wichtig wie fast noch nie zuvor. Die prominente Position des Solisten wird gleich in Frage gestellt, und das folgende Drama führt den Hörer durch herzerreißende Augenblicke von Angst und von bezaubernder Ruhe, bis zu Abschnitten mit hypnotischen, pulsierenden Rhythmen und schäumender Aktivität. Auf diese Weise kämpfen im Laufe der vier Sätze Orchester und Solist (der vier verschiedene Instrumentgrößen verwendet) miteinander, wobei jeder von ihnen versucht, sich durchzusetzen und in einer Welt Oberhand zu gewinnen, die manchmal ironisch und aggressiv ist, manchmal meditativ und voller Schönheit.“ Lynes Konzert ist ein

ungeheuer geladenes Werk mit einer großen, fast romantischen Spannweite des Ausdrucks. Die Musik ist mitunter schrecklich angsterfüllt, weswegen ich, der ich Peter als sehr warmen, humorvollen und bescheidenen Menschen kenne, etwas mehr über die dahinterliegenden Gründe wissen wollte, aber er vermeidet konsequent alle Fragen über den Ursprung dieser musikalischen Aggressivität und der brutalen Kraft. „Vielleicht bin ich eigentlich so“, antwortete er mit einem zweideutigen Lächeln, als ich ihn vor der Uraufführung befragte.

Peter Lyne, geboren 1946 in Northampton, England, studierte in Oxford Komposition bei Edmund Rubbra und Kenneth Leighton. 1969 kam er nach Schweden, wo er bei Ingvar Lidholm seine Studien bis 1974 fortsetzte. Seit 1983 ist er Vorstand der Musikschule Kapellsberg an der Volkshochschule Härnösand. Mehrere seiner Werke wurden im Rundfunk aufgeführt; u.a. wurde 1992 seine *Erste Symphonie* vom Kgl. Philharmonischen Orchester in Stockholm uraufgeführt.

Mitten in einer Diskussion über meine eben erschienene Vivaldiplatte (BIS-CD-635) fragte plötzlich Robert von Bahr (Chef der Schallplattenfirma BIS), ob ich ein Blockflötenkonzert von **Jan Sandström** haben möchte. Bevor ich antwortete, hatte er das Telephon in der Hand und sprach mit dem Komponisten, der sogleich zustimmte. Ich schickte ihm eine neue CD mit japanischer Musik (BIS-CD-655) als Beispiel der Ausdrucksmöglichkeiten der Blockflöte.

Vier Wochen später erhielt ich eine Partitur mit vier Minuten Musik und einem Brief: „Der Titel bezieht sich, falls Du es wissen möchtest, auf den postmodernistischen Sumpf, in welchem ich und meinesgleichen herummarschieren. Ich empfinde jetzt, daß ich nach ein paar Jahrzehnten mit Entdeckungsreisen zu meinem lieben Sumpf zurückgekehrt bin, dem Wasserloch. Philosophisch und gefühlsmäßig kann man viel über die Rolle der Subdominante in meiner Musik sagen, aber das überlassen wir lieber den Musikwissenschaftlern. Ich wurde von der japanischen CD stark inspiriert. Ich empfand sie wie ein Wunder: ‚Ist dies möglich?‘ Eine solche Musik, zugleich virtuos und ‚schlicht‘, deutlich erfaßbar aber auch sagenhaft seltsam, in der Kombination mit dem phantastisch schönen, hautnahen Klang der Blockflöte. Ich glaube, daß ich in meinem schaffenden Unterbewußtsein wünsche, daß die Musik ein Spiegelbild eben der Gedanken des schöpferischen Zustandes sein soll, wo sie wie das klare Wasser eines Baches ihren

Weg suchen, mühelos — stets spielend — in jeder neuen Sekunde wiedergeboren — in der Geborgenheit des Unvorhersagbaren.“

Das Konzert ist einsätzig, aber enthält für den Hörer selbstverständliche Abschnitte mit kontrastierenden Ausdrücken. Anfangs dominiert der tänzerische Charakter. Nach einem lyrisch kantablen Abschnitt werden Melodik, Harmonik und Gefühle dramatisch kompliziert, um gegen Ende des Werkes fast zu resignieren; vom Spielerischen ist nichts mehr übrig, schneidende Glissandi der Streicher und ein völlig aufgelöster Rhythmus der Solostimme führen zu einem nahezu konstruiert fröhlichen, aber zersplitterten Schluß. In gewissen Abschnitten der Blockflötenstimme sind die Melodik und die motorische Verspieltheit extrem: sie springt in einer Art Quasipolyphonie blitzschnell zwischen verschiedenen melodischen Ebenen. Jan erklärte, dies sei teilweise ein Ergebnis der Arbeit mit den Möglichkeiten des Computers für schnelle Lagenwechsel. Der Komponist nennt dies eine „Weitenmelodik“; ich selbst denke unmittelbar aber nicht ganz korrekt an Telemanns Solofantasien (BIS-CD-675) und an die Methode des Komponisten, auf einem Melodieinstrument die Illusion der Zweistimmigkeit zu vermitteln. Die melodischen Geschehen werden von einem kraftvoll energischen Rhythmus vorwärtsgetrieben, der in meinen Ohren einen Swing in der Art von Strawinsky hat. „Ich brauchte ein ganzes Leben, um wieder mit der Unschuld und der Neugier des Kindes komponieren zu können, wie ich es tat, als ich klein war und die Musik entdeckte“, sagte Jan, als wir vor der Uraufführung am 11. Juli 1994 zusammen arbeiteten.

Jan Sandström wurde 1954 in Vilhelmina geboren und wuchs in Stockholm auf. Er studierte Komposition bei Gunnar Bucht und Brian Ferneyhough an der Kgl. Hochschule für Musik in Stockholm. 1989 wurde er zum Kompositionsprofessor an der Staatlichen Hochschule für Musik in Piteå ernannt. Sandström komponierte Musik für verschiedene Ensembles, Chor, Oper, Ballett, Hörspiele u.a., aber vor allem für Orchester — mit oder ohne Solisten. Die bekanntesten Werke sind *Acintyas* für Streichorchester und *Motorbike Concerto* (BIS-CD-538) für Posaune und Orchester. Seit der Uraufführung 1990 wurde dies das international am häufigsten gespielte schwedische Stück.

Björn J:son Lindh ist Flötist und Blockflötist; seine schöne Fusionsmusik ist bekannt und geliebt. Das erste Stück, das er für mich schrieb, *The River* für elektrisch verstärkte Voice Flute und Synthesizers, ist eine unerhört wehmütige und klangschöne Tonmalerei. Im Laufe der Arbeit holte Björn scheu die Skizzen zu einem anderen, wesentlich umfangreicheren Werk hervor, ein **Konzert für Blockflöte und Streichorchester**. Während der Arbeit an diesem Werk war er außerordentlich selbstkritisch und bescheiden, und er wollte stets Änderungen vornehmen. Das Ergebnis ist eine konzentrierte Synthese von Björns mitunter zwiespältiger Einstellung zur Improvisations- und Kompositionsmusik. Björn ist klassisch ausgebildet, arbeitet aber als Instrumentalist und Komponist hauptsächlich mit Jazz und Fusion, was die leicht jazzhafte Harmonik in den ersten und letzten Sätzen erklären kann, die für Tenorblockflöte geschrieben sind. Der Zwischensatz, *Echo in C*, ist alle andere als ein C-Dur-Satz: nach der einleitenden, ausgelassenen Jagd der Sopranblockflöte und der Violine modulieren Tonalität und Ausdruck in Richtung des in jeder Hinsicht problematischen Charakters von es-moll. Erbeben des Zweifels und eine komplizierte Schreibweise prägen von dort an den emotionell ambivalenten Ausdruck des Satzes. Der letzte Satz ist ebenfalls zweigeteilt: nach einer suchenden, wehmütigen Einleitung folgt ein lebhaft motorisches, pizzikierendes Motiv, das sich wie eine Staffel zwischen einigen der Streicher bewegt; die Blockflöte rezitiert und kommentiert *quasi improvisazione*, mit Einschiebungen eines drohenden Quintenmotivs und Reminiszzenzen der Themen des ersten Satzes, die in leicht veränderter Form den Satz beenden. Die Struktur ist kompliziert, mit einer Reihe von übereinander gelagerten Motiven unterschiedlicher Periodizität, ein Verfahren, das in gewisser Hinsicht an die Kompositionstechniken der Renaissance erinnert. Die Luftigkeit und die schwebenden Klänge des Werkes vermitteln stellenweise Visionen der „New Age“, aber der Ernst und die intelligente Handhabung von Form und Struktur bieten dem Interpreten Möglichkeiten, zwischen Verspieltheit und großem Ernst zu pendeln.

Björn J:son Lindh studierte Flöte und Klavier an der Kgl. Hochschule für Musik in Stockholm. Seit Abschluß seiner Studien lieferte er als Komponist und Interpret wesentliche Beiträge zum schwedischen Musikleben als Pionier auf dem Gebiete der „Crossover Music“. Es erschienen etwa neunzehn Schallplatten mit seinen eigenen Kompositionen, vom Komponisten und anderen führenden schwedischen

Musikern interpretiert. Das *Konzert für Blockflöte und Orchester* war seine erste größere Komposition für einen „klassischen“ Musiker. Er arbeitet derzeit an einem Klavierkonzert für Staffan Scheja.

Ladislau Müller komponierte 1988 ein ***Blockflötenkonzert*** für seine Tochter Claudia. Sein Sohn ist ebenfalls Musiker. Das Konzert wird somit durch ein klagendes Cellosolo eingeleitet, für diesen liebevoll komponiert. Das Cello hat überhaupt eine prominente Rolle im Werk; sein Charakter ist meistens dunkel im Verhältnis zum eher tänzerisch koketten Ausdruck der Blockflöte. In einem Werkkommentar unterstreicht Müller das typisch rumänisch Traurige des ersten Satzes. Er spricht von der *Doină* des rumänischen Bauern, einer Form stilisierten Klagens in Wort und Ton: man bespricht das schmerzvolle Ereignis und versucht, seine Traurigkeit zum Ausdruck zu bringen. Laut Müller ist dies für den lateinischen Menschen typisch: andererseits ist ein befreiendes Lachen nie weit entfernt, wie im zweiten Satz. Der Komponist sieht also eine Verbindung zwischen der ethnischen Herkunft und der Form der künstlerischen Sprache. Temperamentsmäßig pendelt das Konzert zwischen einem ausgelassenen Herumwirbeln, am deutlichsten im letzten Satz artikuliert, und dem *Memento mori* der *Doină*. Die Phrasen sind klassisch schön, das Instrument klingt die ganze Zeit frei in einem ständigen Zwiegespräch mit den Streichern. Die melodischen Formeln haben vieles mit der Ursprache der Blockflöte gemeinsam; Müller nutzt geschickt die Register aus, um verschiedene musikalische Charaktere zu zeichnen, und man ahnt eine intensive Zusammenarbeit mit dem Solisten / der Tochter bei der Entstehung des Werkes. Persönlich empfinde ich in Müllers Konzert eine starke Verwandtschaft mit der Motorik und Gestik der Barockmusik; es ist nicht schwer, sich diese Musik anzueignen und sie nach eigenen Gedanken zu formen. Das Rubatospiel ist fast wie in einem Konzert von Telemann, da die Kompositionstechniken dem Solisten in den Phrasierungen eine sehr große Freiheit lassen.

Ladislau Müller wurde in Timișoara, Rumänien, geboren. Er studierte sechs Jahre lang Komposition am Konservatorium in Bukarest. Seit 1964 lebt er in Schweden. Er ist am bekanntesten als Komponist von Kammermusik, und er schrieb auch viel Musik für die Theaterbühne. Seine Oper *Die Glastrompete* wird 1995 uraufgeführt werden.

Auf Anraten des norwegischen Starakkordeonisten Geir Draugsvoll traten wir mit **Staffan Mossenmark** in Verbindung, um Werke für unser Duo in Auftrag zu geben. Das Ergebnis war ein Doppelkonzert für verstärkte Blockflöte, Akkordeon, Streicher und Schlagzeug mit dem Titel *Black Bridge*, sowie das Duo *Cat and Rat*, aber Staffan wollte auch ein Werk für verstärkte Blockflöte, Live-Elektronik und Tonband schreiben. Nach einem Blick auf die Schallplattensammlung entdeckten wir ein gemeinsames Interesse für Jazz und Rock. Der wuchtig animalische Swing in *No Mercy* holte direkt hier Inspiration. In diesem Werk wollte Staffan „dem so häufig vorsichtig tonpflegenden Blockflötisten die Möglichkeit geben, rau und verzerrt zu spielen, durch sanfte Gesten kontrastiert. Die Tonband begleitet ungestüm mit Beat und rituell schwebenden Klängen“. In Australien war es mir gelungen, einen Didjeridokurs ausfindig zu machen. Charakteristisch für das Didjeridospiel ist das Zirkuläratmen, d.h., daß der Musiker simultan einatmet und ausbläst, und solcherart einen unendlichen Ton spielen kann. Dies ist die Grundlage für den langen Ton „d“, der wie ein Orgelpunkt am Anfang des Werkes ertönt. Hier singe ich aber durch das Flötenrohr. *No Mercy* wurde 1993 bei einem Festival für elektroakustische Musik in Malmö uraufgeführt.

Staffan Mossenmark studierte Komposition bei Arne Mellnäs und Klavierinterpretation bei Mats Persson, einem der führenden schwedischen Interpreten zeitgenössischer Musik. Als Komponist arbeitete er bei Multimediaaufführungen häufig mit anderen Künstlern zusammen. Seine erste Oper, *Fru Björks öden och äventyr* (etwa „Erlebnisse und Abenteuer der Frau Björk“), wurde 1994 von der Vadtstena-Akademie aufgeführt und von einer überwältigten Presse einstimmig gelobt.

Tommy Zwedbergs *And it killed him twice* wurde im Auftrage des Schwedischen Rundfunks komponiert; das Werk wurde mir gewidmet. Es wuchs im eigenen Midistudio des Komponisten im Laufe eines ungeheuer konzentrierten und gar nicht einfachen Arbeitsprozesses hervor; daher der Werkstitel, der Tommys Arbeit mit dem Material malend beschreibt. Das Material, ja... Das Werk liegt teils als Tonbandfassung vor, teils als Fassung für Windcontroller (eine Art Blas-synthesizer) mit Tonband. Der Windcontroller spielt in der Livefassung Geräusche, die in einen Sampler eingegeben wurden, der als Stimme des Musikers dient. Es ist

also der Komponist, der mein Instrument baute. Ungeheures Können und zielbewußtes Suchen sind notwendig, um einen Klang zu bauen, den noch niemand gehört hat. Die meisten Klänge bauen auf gesampelten Blockflötenklängen, wie Artikulationsgeräusche, Flatterzunge, Bläsergeräusche und normale Spielgeräusche, die verarbeitet wurden, um aus einem ansonsten toten elektrischen Instrument ein vollwertiges musikalisches Werkzeug zu machen. Andere Originalklangquellen sind gesampelte Backbleche und ein Spielzeugplastikschlepper. Nachdem ich die Arbeit aus nächster Nähe erlebt hatte, war es phantastisch zu erleben, wie ein chamäleonartiges Instrument ohne eigene Stimme plötzlich lebendig wurde. Ich konnte die subtilsten Blockflötenartikulationen anwenden; das Instrument antwortete mit einem scheinbar unendlichen Reichtum an phantasieerregenden und unerhört schönen Klängen. In dieser Fassung wird das gesamte musikalische Geschehen von einem Computer gelenkt. Über das Werk schreibt Tommy: „Die Teile sind zusammengestellt aus Fragmenten von Blockflötenklängen; Vorbereiten, Wiederherstellen, Ein- und Auszoomen, das Herstellen einer angemessenen Entfernung zu den Klängen, und schließlich das intime Kombinieren der Klänge so wie sie wirklich gehören. Der Vorgang des Sich-Näherns, die Relation zu einem größeren Ganzen, die Anwesenheit und Abwesenheit der baumäßigen Elemente, Leere und Austauschbarkeit – daraus besteht das Werk.“

Nach einigen Jahren als professioneller Trompeter studierte Tommy Zwedberg an der Kgl. Hochschule für Musik in Stockholm weiter, zunächst als Instrumentalist und Musiklehrer, später in der Kompositionsklasse von Gunnar Bucht. Während der Zeit an der Hochschule kam er auch in Kontakt mit der schöpferischen Atmosphäre des neuerrichteten elektronischen Musikstudios in Stockholm (EMS) mit Lars-Gunnar Bodin und Miklos Maros als Lehrern. Mit seiner Erfahrung als Berufsmusiker konnte er hier seine eigene künstlerische Sprache erforschen und entwickeln. Tommy Zwedberg hat sowohl instrumentale als auch elektroakustische Musik komponiert. Bemerkenswert in seinem Schaffen sind solche Werke, in denen er Musik mit anderen Medien kombiniert: Film, Musikdrama und moderner Tanz. Seit 1984 arbeitet er mit der bekannten schwedischen Choreographin Efva Lilja zusammen.

Dan Laurin

Dan Laurin wurde 1960 als Sohn russischer und schwedischer Eltern geboren. Er studierte Blockflöte in Dänemark und den Niederlanden. Neben seiner solistischen Karriere unterrichtet er auch Blockflöte: derzeit ist er Professor in Bremen und Dozent an der Fünen-Musikakademie in Odense. Er gibt auch Sonderkurse für die musikalische Rhetorik des Barockzeitalters und für die Interpretation moderner Musik. Seine Entwicklung der dynamischen Expressivität des Blockflötenspiels hat zeitgenössische Komponisten dazu angeregt, für ihn Musik zu schreiben. Er erscheint auf sechs weiteren BIS-Platten.

Das **Kammerorchester Sundsvall** wurde 1990 im Rahmen von „Musik i Väster-norrland“ gegründet; dies ist eine Organisation für die Verbreitung von Musik in der Provinz Väster-norrland mitten in Schweden, deren größte Stadt Sundsvall ist. Das Orchester besteht aus 35 Musikern mit einer der Wiener Klassik entsprechenden Besetzung: Streicher, doppeltes Holz, Blech und Pauken. Die Orchesterarbeit wird erfolgreich mit Kammermusikern kombiniert. Das Nordia-Ensemble und das Bläserquintett Sundsvall sind sehr beliebte Ensembles, die in ganz Schweden spielen. Die Musiker sind aufgrund ihres Sonderinteresses für neue Musik in den Blickpunkt gerückt: sie spielten fünfzehn Uraufführungen in weniger als drei Jahren, was für Schweden einzigartig ist.

Niklas Willén wurde 1961 in Stockholm geboren. 1984-90 studierte er Dirigieren und Komposition an der Kgl. Hochschule für Musik in Stockholm. Seit seinem Debüt 1988 hat er regelmäßige Engagements mit fast sämtlichen schwedischen Orchestern. 1990 dirigierte er erstmals an der Kgl. Oper in Stockholm, woraufhin er mehrmals wieder eingeladen wurde, für Ballett und für Oper. In kommenden Spielzeiten wird er auch in Finnland und Norwegen mehrere Orchester dirigieren. Er interessiert sich sehr für zeitgenössische Musik und brachte mehr als 25 schwedische Werke zur Uraufführung. Er ist ständiger Gastdirigent des Kgl. Philharmonischen Orchesters in Stockholm und ab 1993-94 Chefdirigent des Kammerorchesters Sundsvall.

Dan Laurin: Pourquoi est-il si important de jouer de la musique contemporaine?

Je trouve qu'il est absurde, en 1994, de ne s'intéresser qu'à de la musique écrite avant l'an 1900, de ne jamais chercher un nouvel angle ou de ne pas écouter de la musique écrite dans le dialecte de notre temps, de ne pas être curieux. L'éphémère fait partie de l'essence de la musique, en ce sens qu'elle se modifie continuellement. On a une interprétation de base pour chaque œuvre mais elle est à peu près aussi statique que sa propre personnalité. Le morceau renaît chaque fois qu'il est joué parce qu'on interprète le présent tel qu'il est maintenant. Les gens changent, les valeurs du 19^e siècle n'ont plus cours que ce soit dans le domaine de la science, de la religion ou de l'art. Si l'écart entre le présent et le passé idéalisé devient trop grand, la vue d'ensemble de l'existence se lérarde. C'est pourquoi les gens d'aujourd'hui ont besoin de la musique d'aujourd'hui.

De plus, il est fantastique pour un interprète de pouvoir converser avec le compositeur, de connaître l'origine de la musique, quelle impression l'auteur a souhaitée, quelle inspiration l'a poussé. Concrètement, que veut-il dire avec cette note? On vient ainsi très près de la musique.

Les compositeurs qui écrivent pour moi m'ont entendu jouer; il se trouve ainsi une partie de mon expression, une partie de moi qui hante la musique. La liberté se trouve dans l'interprétation même. On reconnaît l'autorité artistique dans la conviction exercée par son propre vocabulaire. Le répertoire doit évidemment se développer pour éviter que la musique ne finisse. C'est dommage que la plupart des instrumentistes se consacrent à rabâcher les quelques concertos existants plutôt que de découvrir les compositeurs contemporains.

Il s'agit avant tout, à mon avis, que le musicien et le public doivent commencer à *écouter* la musique de façon différente, avec curiosité, sans idées préconçues ni parti pris. En fait, on ne sait jamais ce qui vient, comment la prochaine note sonnera. Comment sera-t-elle la prochaine fois, ou la seconde suivante... Tout le processus créateur, le fait de *créer* devient tout de suite plus intéressant. Au lieu de reproduire ce que d'autres ont déjà fait, on marche continuellement en terrain vierge.

Quand on travaille avec une œuvre nouveau-née, on est à l'intérieur de la phase la plus centrale de la créativité où on prend position face à l'esthétique de la

création, les notions fondamentales de l'art; quelle histoire pourra raconter comment on les exprimera? Là repose la beauté de tout art même si ce qui est montré n'est pas nécessairement beau, c'est le voyage qui en vaut la peine. C'est une insécurité continuelle, une aliénation peut-être consciente des normes dominantes et une vie musicale endurcie et non-artistique en général. Si ce principe est appliqué au reste de la vie, on s'éloigne de ce que les autres appellent la réalité, mais c'est bien de quoi il s'agit en fait.

Des compositeurs et de leurs œuvres

Voici un choix de musique suédoise pour flûte à bec qui, comme une empreinte, décrit le présent: c'est ce que nous, Suédois, faisons quand nous composons de la musique pour flûte à bec. J'ai laissé le répertoire refléter certains des courants principaux en musique moderne, courants entendus à travers un instrument dont les racines se trouvent au début du moyen âge; la sélection ne prétend pas être autre chose qu'un choix subjectif.

Le *concerto pour flûte à bec et orchestre* de **Peter Lyne** survint en étroite collaboration avec Clas Pehrsson. Le concerto lui est dédié mais il fut créé par moi et l'Orchestre de chambre de Sundsvall en octobre 1993. Le compositeur exprime ainsi ce qu'il pense de l'instrument et du concerto: "Sous le baroque, la flûte à bec était un transporteur d'émotion. Elle pouvait faire pleurer les gens, représenter le plus noble des sentiments ou faire preuve d'un éclat qui enjôlait les auditeurs. La plupart des compositeurs du 20^e siècle ont considéré la flûte douce comme un instrument manquant de force et d'étendue, donc inapte à transmettre la tragédie moderne. On lui a assigné au mieux des rôles de nature pastorale ou, surtout dernièrement, elle fut l'interprète de trucs acrobatiques brillants et de sonorités multiphoniques. Or, il y a beaucoup à apprendre de la façon dont les compositeurs baroques exploitèrent les ressources de l'instrument. Dans mon *Concerto pour flûte à bec*, on voit un retour à une affiliation de la ligne mélodique et du geste dramatique mais peints maintenant avec les moyens expressifs de ce siècle. L'orchestre à cordes remplit une fonction d'importance presque sans précédent. La position prédominante du soliste est défiée dès le début et le drame qui s'ensuit mène l'auditeur à travers des moments d'anxiété déchirante et de calme ensorcelant à des passages de rythmes battants hypnotiques et d'activité

bouillonnante. L'orchestre et le soliste (qui utilise des instruments de quatre grandeurs différentes) luttent tout au long des quatre mouvements de l'œuvre, chacun à son tour essayant de s'affirmer et de gagner de l'influence dans un monde tantôt ironique et agressif, tantôt méditatif et rempli de beauté." Le concerto de Lyne est une œuvre incroyablement chargée avec une grande portée presque romantique d'expression. La musique est parfois si affreusement angoissée que moi, qui connais Peter comme un homme très chaleureux, humoristique et humble, je voulais en savoir plus long sur les raisons secrètes de ces sentiments mais il évite conséquemment toutes les questions relatives à l'origine de cette agressivité musicale et de cette force brutale. "Je suis peut-être comme cela", répondit-il avec un sourire énigmatique au cours d'une interview qu'il m'a accordée avant la création.

Né en 1946 à Northampton en Angleterre, Peter Lyne a étudié la composition à Oxford avec les compositeurs anglais Edmund Rubbra et Kenneth Leighton. Il vint en Suède en 1969 et il poursuivit ses études avec Ingvar Lidholm jusqu'en 1974. Depuis 1983, il est le recteur de l'école de musique de Kapellsberg, division musique de l'école primaire supérieure de Härnösand. Plusieurs de ses œuvres ont été jouées à la radio dont la création en 1992 de sa *première symphonie* par l'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm.

Au cours d'une discussion concernant mon nouveau disque de Vivaldi (BIS-CD-635), Robert von Bahr, le propriétaire de la compagnie de disques BIS, me demanda soudainement si je désirais un concerto pour flûte à bec de **Jan Sandström**. Avant que j'aie eu le temps de répondre, il s'était jeté sur le téléphone et parlait avec le compositeur qui accepta tout de suite. J'envoyai à ce dernier un disque compact nouvellement enregistré de musique japonaise contemporaine (BIS-CD-655) pour lui donner une idée des possibilités expressives de la flûte à bec.

Une partition de quatre minutes de musique et une lettre me parvenaient quatre semaines plus tard: "Au cas où vous voudriez savoir, le titre fait allusion au marais postmoderniste dans lequel mes semblables et moi trottons. Je sens maintenant qu'après une couple de décennies de voyages de découvertes, je suis revenu à mon cher marais, mon étang. Il y a beaucoup à dire des points de vue philosophique et sentimental sur le rôle de la subdominante dans ma musique mais

laissons les musicologues faire cette constatation. Je fus énormément inspiré par le disque de musique japonaise. Il tient presque du miracle. 'Est-ce possible?' Une telle musique à la fois virtuose et 'simple', facile à saisir mais aussi fabuleusement remarquable, alliée à la sonorité fantastiquement belle et pénétrante de la flûte à bec. Je crois que, dans mon inconscience créatrice, je veux que la musique soit un reflet de justement les pensées de l'état créateur quand elles coulent, comme l'eau claire d'un ruisseau, sans problème — comme dans un jeu éternel — vivant une renaissance chaque seconde — confiante et imprévisible."

Le concerto est en un mouvement mais il renferme des sections d'expressions contrastantes évidentes aux oreilles de l'auditeur. Le caractère dansant domine au début. Après une section lyrique et *cantabile*, les éléments de mélodie, d'harmonie et de sentiments se compliquent dramatiquement pour presque se résigner à la fin de l'œuvre; il ne reste plus rien du badinage; des *glissandi* tranchants aux cordes et un rythme entièrement dissous dans la partie solo mènent à une fin d'une joie presque construite quoiqu'elle soit fractionnée. Dans certains passages de la partie de flûte douce, l'élément mélodique et l'enjouement moteur sont extrêmes: ils sautent avec la vitesse de l'éclair d'un plan mélodique à un autre dans une sorte de quasi-polyphonie. Jan a expliqué que cela est en partie une conséquence du travail avec les possibilités fournies par un ordinateur de changer rapidement de position. Le compositeur appelle cela "vidmelodik", c'est-à-dire une mélodie d'espace; j'associe cela, moi, peut-être incorrectement, aux fantaisies solos de Telemann (BIS-CD-675) et à la méthode du compositeur de donner l'illusion de deux voix avec un instrument mélodique. Le déroulement mélodique est poussé par un rythme à l'énergie puissante qui, à mes oreilles, a quelque chose de Stravinsky. "Ça m'a pris toute une vie à pouvoir composer à nouveau avec l'innocence et la curiosité d'un enfant, comme je le faisais quand j'étais petit et que je découvrais la musique", dit Jan pendant que nous préparions ensemble la création le 11 juillet 1994.

Jan Sandström est né en 1954 à Vilhelmina et il a grandi à Stockholm. Il a étudié la composition avec Gunnar Bucht et Brian Ferneyhough au Conservatoire royal de musique de Stockholm. En 1989, Sandström fut nommé professeur de composition au Conservatoire national de musique de Piteå.

Sandström a composé de la musique pour plusieurs ensembles, pour le chœur, l'opéra, le ballet, le théâtre à la radio mais, d'abord et avant tout, pour l'orchestre

— avec ou sans soliste. Ses œuvres les plus connues sont *Acintyas* pour orchestre à cordes et *Motorbike Concerto* pour trombone et orchestre (BIS-CD-638). Depuis sa création, cette dernière est devenue l'œuvre suédoise la plus jouée sur la scène internationale.

Björn J:son Lindh, qui joue lui-même de la flûte et de la flûte à bec, est connu et aimé pour sa belle musique de fusion. Le premier morceau qu'il écrivit pour moi, *The River* pour flûte de voix (flûte à bec ténor en ré) électroniquement amplifiée et synthétiseurs est une peinture tonale extrêmement mélancolique remplie de belles sonorités. Au cours du travail, Björn sortit craintivement les esquisses d'une autre œuvre aux dimensions beaucoup plus considérables, un ***concerto pour flûte à bec et orchestre à cordes***. Il fit preuve d'une grande humilité et autocritique pendant qu'il y travailla et il voulait toujours modifier quelque chose. Il en résulta une synthèse de la relation parfois partagée de Björn avec la musique d'improvisation et de composition. Björn bénéficie d'une formation classique mais, comme instrumentiste et compositeur, il a travaillé surtout dans le jazz et la fusion, ce qui peut expliquer l'harmonie un peu jazzée des premier et dernier mouvements qui sont écrits pour flûte à bec ténor. Le mouvement intermédiaire, *Echo en do*, est loin d'être un mouvement en do majeur: après la folle course du début entre la flûte à bec soprano et le violon, la tonalité et l'expression modulent au caractère en tous points difficile de mi bémol mineur. Des frissons de doute et une écriture compliquée caractérisent à partir de là l'expression émotionnelle ambivalente du mouvement. Le dernier mouvement est bipartite: après une introduction mélancolique et tâtonnante suit un motif moteur animé du genre *pizzicato* qui, comme dans une course de relais, se hâte d'une section de cordes à l'autre; la flûte à bec récite et commente *quasi improvisazione* avec un interfoliage d'un motif de quinte menaçant et de réminiscences des thèmes du premier mouvement qui, légèrement modifiés, terminent le concerto. La structure est compliquée: plusieurs motifs à périodicités variables sont entassés, un procédé qui, à certains égards, rappelle les techniques de composition de la Renaissance. La légèreté de l'œuvre et ses sonorités flottantes donnent parfois des visions d'un "nouvel âge" mais le sérieux et le traitement intelligent de la forme et de la structure donnent à l'interprète la possibilité d'osciller entre le badinage et le grand sérieux.

Björn J:son Lindh a étudié la flûte et le piano au Conservatoire royal de musique de Stockholm. Après l'obtention de son diplôme, il apporta une importante contribution à la vie musicale en Suède dans les différents genres de musique, à la fois comme compositeur et exécutant. Il existe 19 disques de ses œuvres interprétées par le compositeur et d'autres musiciens suédois éminents. Le *concerto pour flûte à bec et orchestre* fut sa première composition majeure pour un musicien "classique". Il est maintenant à l'œuvre sur un concerto pour piano pour Staffan Scheja.

Ladislau Müller composa en 1988 un *concerto pour flûte à bec* pour sa fille Claudia. Le fils de Müller est musicien lui aussi. Le concerto s'ouvre ainsi sur une plainte au violoncelle solo qu'il composa avec amour pour celui-ci. Le violoncelle jouit d'un rôle prédominant dans l'œuvre; son caractère est le plus souvent sombre comparé à l'expression dansante plus coquette de la flûte à bec. Dans une description de l'œuvre, Müller souligne la tristesse typiquement roumaine qui habite le premier mouvement. Il parle de la *doină* du paysan roumain, une forme de plainte stylisée en paroles et en musique comme d'un parallèle roumain à la *jojka* des Lapons; on discute sur l'événement affligeant, on passe en revue ce qui est arrivé et on cherche à exprimer son chagrin. Selon Müller, ce trait est significatif de l'homme latin; d'un autre côté, il n'est jamais loin d'un rire libérateur, comme dans le second mouvement. Le compositeur voit ainsi un lien entre l'origine ethnique et la forme du langage artistique. De caractère, le concerto oscille entre un bouillonnement folâtre articulé le plus clairement dans le dernier mouvement, et le *memento mori* de la *doină*. Les phrases sont d'une beauté classique, l'instrument est toujours entendu indépendamment dans un dialogue continu avec les cordes. Les formules mélodiques ont beaucoup en commun avec le langage originel de la flûte à bec; Müller utilise habilement les registres pour dépeindre les différents caractères musicaux et on soupçonne un travail de collaboration intensif avec la soliste/sa fille au cours de la composition de l'œuvre. En ce qui a trait au style, je sens une grande affinité avec le mouvement et le geste du baroque dans le concerto de Müller; il n'est pas difficile de capter cette musique et de la former à sa façon. Le rubato ressemble sensiblement à celui d'un concerto de Telemann alors que les

techniques compositionnelles accordent au soliste une grande liberté dans le phrasé.

Ladislau Müller est né à Timișoara en Roumanie. Il a étudié la composition au conservatoire de Bucarest pendant six ans. Il vit en Suède depuis 1964. Ladislau Müller est connu principalement comme compositeur de musique de chambre et il a aussi écrit beaucoup de musique de scène. Son opéra *The Glass Trumpet* sera créé en 1995.

Sur le conseil de l'accordéoniste étoile norvégien Geir Draugsvoll, nous avons commandé à **Staffan Mossenmark** une œuvre pour notre duo. Il en résulta un concerto pour flûte amplifiée, accordéon, cordes et percussion appelé *Black Bridge* ainsi que le duo *Cat and Rat* mais Staffan voulut aussi composer une œuvre pour flûte à bec amplifiée, "live-electronic" et bande sonore. En regardant une collection de disques, nous avons découvert un intérêt commun pour le jazz et le rock. Le "swing" lourd, brutal dans *No Mercy* en est directement inspiré. Dans l'œuvre, Staffan voulait — et je cite — "laisser au flûtiste, si souvent prudent quant à la qualité du son, la possibilité de jouer de façon crue et dénaturée et permettre à des gestes doux de faire contraste à cela. La bande accompagne tapageusement avec un "beat" et des sonorités flottantes, comme dans un rituel." En Australie, j'avais réussi à trouver un cours de didjeridou. Une caractéristique de ces instruments est la respiration continue où le musicien aspire en même temps qu'il expire, ce qui lui permet de jouer un ton infiniment long. C'est à la base du "ré" soutenu prolongé qui sonne comme un point d'orgue au début de l'œuvre. Mais ici, je chante à travers le tube de la flûte. *No Mercy* fut créé en 1993 à l'occasion d'un festival de musique électroacoustique à Malmö.

Staffan Mossenmark a étudié la composition avec Arne Mellnäs et l'interprétation au piano avec Mats Persson, un des plus éminents interprètes suédois de musique contemporaine. En tant que compositeur, il a beaucoup travaillé avec d'autres artistes conjointement avec des concerts et divers événements artistiques. Son premier opéra *Fru Björks öden och äventyr* (approx. "La vie mouvementée de Mme Björk") fut monté par l'académie de Vadstena en 1994 et les critiques l'accueillirent à l'unanimité avec enthousiasme.

And it killed him twice de **Tommy Zwedberg** est une œuvre qui fut commandée par la Société de radiotélédiffusion suédoise et elle m'est dédiée. Cette composition s'est développée dans le "midistudio" de son auteur au cours d'un processus extrêmement concentré et difficile; de là le titre qui dépeint le travail de Tommy avec le matériau. Le matériau, oui... L'œuvre existe soit en version de musique enregistrée, soit en version pour "windcontroller" (une sorte de synthétiseur à vent) et bande magnétique. Le "windcontroller" joue, dans la version "live", des sons qui sont enregistrés dans un "sampler" qui donne une voix au musicien. Une connaissance inouïe et une recherche concentrée sont exigées pour créer un son que personne n'a jamais entendu auparavant. La plupart des sons reposent sur des sons de flûte à bec "samplifiés" tels que des bruits d'articulation, *flatterzunge*, bruits de souffle et bruits normaux d'exécution qui ont été travaillés et transformés pour faire d'un instrument électrique autrement mort un outil musical à part entière. D'autres sources sonores originales sont des plaques à biscuits "samplifiées" et un remorqueur jouet en plastique. Pour moi qui ai suivi de près le travail, ce fut une expérience fantastique de voir comment un instrument caméléon sans voix propre prit soudainement vie. Je pouvais utiliser les articulations les plus subtiles de la flûte à bec; l'instrument répondait avec une richesse apparemment infinie de sons excitants et incroyablement beaux. Dans cette version, tous les événements musicaux sont contrôlés par un ordinateur. Tommy commente l'œuvre ainsi: "Les parties sont composées de gestes fragmentaires de sons de flûte à bec: préparation, restauration, zoom, garde des sons à une distance appropriée puis leur association intime là où ils ont leur vraie place. Le processus d'approche, la relation à un tout plus grand, la présence et l'absence des éléments constructeurs, vide et échange — sont les composantes de l'œuvre."

Après quelques années comme trompettiste professionnel, Tommy Zwedberg se remit aux études au Conservatoire royal de musique de Stockholm, d'abord comme instrumentiste et professeur de musique; il entra ensuite dans la classe de composition de Gunnar Bucht. Ses études au conservatoire le mirent en contact avec le milieu hautement productif du studio de musique électronique nouvellement fondé à Stockholm (EMS) dirigé par Lars-Gunnar Bodin et Miklos Maros. Grâce à son expérience de musicien professionnel, il fut capable d'explorer et de développer son propre langage artistique. Tommy Zwedberg a composé de la

musique instrumentale et électroacoustique. On se doit de remarquer, dans sa production, des œuvres qui associent la musique à d'autres media: film, théâtre musical et danse moderne. Il travaille en collaboration avec le chorégraphe suédois Efva Lilja depuis 1984.

Dan Laurin

Dan Laurin est né en 1960 de parents russe et suédois. Il étudia la flûte à bec au Danemark et aux Pays-Bas. Il associe sa carrière de soliste à celle de professeur de flûte à bec. Il est actuellement professeur de flûte à bec à Brême ainsi que "Dozent" à l'Académie de Musique de Fyn, Odense. Dan Laurin donne aussi des cours spéciaux en rhétorique musicale du baroque et en interprétation de musique moderne. Il a développé une expression dynamique accrue dans le jeu de la flûte à bec, ce qui encouragea des compositeurs contemporains à écrire de la musique pour lui. Il a enregistré sur 6 autres disques BIS.

L'Orchestre de chambre de Sundsvall fut fondé en 1990 dans le cadre de l'organisation musicale territoriale "Musik i Västernorrland" qui couvre la région centrale de la Suède et dont la ville principale est Sundsvall. De grandeur classique, l'orchestre se compose de cordes, vents redoublés, cuivres et timbales, en tout de 35 musiciens. Le travail d'orchestre est combiné avec succès à celui de la musique de chambre. L'ensemble Nordia et le Quintette à vent de Sundsvall sont des ensembles très remarquables qui se produisent partout en Suède. Les musiciens de Sundsvall ont attiré l'attention générale grâce à leur intérêt spécial pour la musique contemporaine, ce qui a résulté en 15 créations en moins de trois ans — un exploit unique en Suède.

Niklas Willén est né à Stockholm en 1961. Il a étudié la direction et la composition au Conservatoire de musique de Stockholm de 1984 à 1990. Depuis ses débuts en 1988, il a régulièrement été engagé par presque tous les orchestres suédois. En 1990, il se produisit pour la première fois à l'Opéra Royal de Stockholm où il fut réinvité à maintes reprises à diriger du ballet et de l'opéra. Les prochaines saisons le verront à la tête de plusieurs orchestres finlandais et norvégiens. Niklas Willén s'intéresse particulièrement à la musique contemporaine et il a donné la création de plus de 25 œuvres suédoises. Il est le principal chef invité de l'Orchestre

Philharmonique Royal de Stockholm et, depuis la saison 1993/94, le principal chef de l'Orchestre de chambre de Sundsvall.

ACKNOWLEDGEMENTS

Thanks to **Tonhallen** and its staff, especially **Lars Norberg**, for permission to use this venue and technical equipment for the recording of Staffan Mossenmark's piece. For *No Mercy* we used a Yamaha SPX 900 effect box, kindly made available by Tonhallen. The tape with which (or against which) I play was originally made by **Salomon Helperin**, Staffan Mossenmark and myself in Helperin's studio in Gothenburg. The sound is by Salle and we are eternally grateful to him for his apparently limitless patience, artistic insight and his infinite knowledge concerning work with computers, samplers and synthesizers. **Tomas Ferngren and Staffan Mossenmark** produced the final sound mix. I should also like to thank **Joakim Wendel**, the leader of the orchestra, for his irrepressible professionalism. — D.L.

INSTRUMENTARIUM

On this recording I use a treble recorder made of turned acrylic constructed by Frans Twaalhoven (Lyne, Sandström and Müller). The voicing was by Nikolaj Ronimus. For the soprano, tenor and sopranino parts in the works by Lyne and Lindh I use instruments by Yamaha, kindly made available by Mats Udd (Yamaha, Gothenburg) and Mr. Yamada (Yamaha, Hamamatsu, Japan). — D.L.

Recording data: 1904-07-04/08 at Tonhallen, Sundsvall, Sweden

Recording engineer: Hans Kipfer

2 Neumann KM130, 2 Neumann KM131 and 2 Neumann KM143 microphones; Studer 961 mixer; Fostex D-10

DAT recorder; Lexicon 480L processor; Stax headphones

Producer: Hans Kipfer

Digital editing: Stephan Reh

Cover text: Dan Laurin

English translation: Andrew Barnett

German translation: Julius Wender

French translation: Arlette Lemieux-Chéné

Front cover after a design by Susanna Lundman; photograph: Anders Annell

Back cover photograph: Paul Wilund

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1994, BIS Records AB

