

Graciela Paraskevaidis: In gewisser Weise “einer der ihren”... Der schwedische Komponist Folke Rabe im Gespräch *

Am 28. Oktober 1935 in einem Vorort von Stockholm geboren, ist Folke Rabe über fünfzig Kompositionen alt, sowie Posaunist und Organisator musikalischer Aktivitäten für verschiedene offizielle Institutionen. In einem ausgedehnten Dialog übers Meer erinnert er sich an einige Stationen seines Lebens und Werks.

Ich wuchs in einer psychiatrischen Anstalt auf, in der mein Vater Arzt war. Ich erinnere mich noch gut an die verzweifelten Schreie von besonders unruhigen Patienten in den dunklen Nächten. Das war noch bevor man sie mit schweren Medikamenten ruhigstellte.

Wie sah es musikalisch bei Ihnen zuhause aus?

Meine Eltern interessierten sich für klassische Musik und hörten sich Opern und Sinfonien im Radio oder von Platten an. Ab und zu nahmen sie mich in die Stockholmer Oper mit. Mit sechs oder sieben Jahren hatte ich einige Klavierstunden, aber meine Lehrerin erreichte nur, daß iich die Musik haßte. Mit neun traf ich einen Klarinettenisten, der mich auf die Idee brachte, der Schul-Band beizutreten. Dadurch fing ich an, mich für Blechbläser zu interessieren.

Blasinstrumente und besonders das sogenannte Blech spielen in vielen Ihrer Stücke eine große Rolle, eine Vorliebe, die offensichtlich nicht nur damit zu tun hat, daß Sie selbst ein solches Instrument beherrschen, sondern auch damit, daß Sie Jazzmusik spielen.

Ich begann als Jazzmusiker, einige Jahre bevor ich mich etwa im Jahre 1957 als Komponist versuchte, und bis 1963 spielte ich Jazz auf professioneller oder semiprofessioneller Ebene.

Sie haben Jazzmusik immer als eine *schöne Quelle der Vitalität* bezeichnet. Lassen Sie uns auf Ihre Anfänge als Jazzer zurückgehen.

Gleich nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Wiederentdeckung des New Orleans Jazz in dem Teil von Stockholm, in dem ich aufwuchs, eine ganz heiße Sache. Mit dreizehn begann ich auf der Trompete, wechselte aber im Jahr danach zur Posaune. Bald war ich mitten in einer halbprofessionellen Karriere als Jazzmusiker, spielte auf öffentlichen Tanzveranstaltungen, aber hauptsächlich auf Sessions in Schulen und Universitäten. Die Schule litt darunter. Ich ging vor dem Abitur mit achtzehn ab und wurde Berufsmusiker, der in Bigbands wie auch in kleinen Swing- und Dixielandgruppen in Schweden, Dänemark und Deutschland spielte.

Eine Erfahrung, die Ihre Spieltechniken erweiterte. Wie und wann kamen Sie zum Kompositionsstudium?

Nachdem ich 1955 meinen Militärdienst beendet hatte, bereitete ich mich auf die Königliche Musikhochschule vor. Zuerst wurde ich in die Soloposaunenklasse aufgenommen, dann studierte ich ein halbes Jahr später Schulmusik und das Fach

„Community Music Leaders“, das ich 1962 mit Examen abschloß. Anschließend studierte ich noch zwei Jahre in der Kompositionsklasse von Karl-Birger Blomdahl. Es war eine höchst anregende Zeit, nur komponiert habe ich damals kaum etwas.

Was machten Sie stattdessen?

In meinem Fall bestand der Unterricht bei Blomdahl in Diskussionen über Kulturpolitik. Das war jedoch eine besondere Ausnahme. Die anderen Blomdahl-Schüler arbeiteten an musikalischen Aufgaben. Ich hatte bald ein sehr offenes Verhältnis zu Blomdahl.

Das war auch die Zeit, in der zwei bedeutende europäische Komponisten sich in Stockholm aufhielten. Haben Sie bei ihnen auch studiert?

In meinen Jahren an der Musikhochschule konnte ich die Kompositionsklassen der Gastprofessoren György Ligeti und Witold Lutoslawski besuchen.

Gaben Sie den Jazz auf, als Sie sich nun mit einem anderen musikalischen Bereich befaßten?

Nein. Parallel zu meinem Studium spielte ich die ganze Zeit Jazzmusik zum Tanzen; von 1958 an in der Dixieland-Gruppe „Jack Lidström's Hep Cats“, die zu den besten in Schweden gehörte. Wir spielten in Stockholm, gingen auf Tournee durchs Land und hatten gelegentlich Verpflichtungen in Deutschland, in Jazzclubs und beim deutschen Fernsehen. Ich spiele immer noch Jazz, jetzt aber nur noch selten.

Auch wenn Ihre frühen Stücke aus den Jahren 1957 bis 1960 stammen, also noch vor Ihren Kompositionsstudien entstanden: Welches Stück bedeutet für Sie den Durchbruch zum Komponisten?

*Das war **Pièce** für Sprechchor von 1961, das in Schweden ziemliches Aufsehen erregte und auch im Ausland aufgeführt wurde: in der Gaudeamus Woche in Holland sowie in Kopenhagen. Die Teilnahme an der Gaudeamus-Woche brachte auch die Verbindung zu den USA: Pauline Oliveros war ebenfalls dabei, und die Begegnung mit ihr war der Beginn einer langen Freundschaft, die sich später auf enge Beziehungen zu anderen Komponisten ausdehnte wie Robert Erickson, Morton Subotnik, Ramon Sender, Terry Riley und Stuart Dempster.*

Was für ein Zufall: Auch Pauline Oliveros hatte 1962 ein Stück für Sprechchor geschrieben, **Sound Patterns**, das man als ihren Durchbruch, zumindest in Europa ansehen kann. Von **Pièce** gibt es Versionen in schwedisch, englisch und deutsch. Sie verwenden eine große Vielfalt phonetischer Artikulationen, die aus Dada und der konkreten Poesie stammen, zusammen mit einem „semantischen“ Text, der ein soziales Thema hat. Was geschah nach **Pièce**?

Nach meinem Studium in Stockholm bekam ich ein größeres Reisestipendium für Komponisten, und Anfang 1963 fuhr ich vier Monate lang durch Osteuropa. Die Erfahrungen auf dieser Reise haben seitdem mein Leben beeinflußt. Unter anderem habe ich beim Kammer-sprechchor Zürich Techniken für Sprechchor studiert, habe enge Kontakte zu slowenischen Komponisten geknüpft, eine Expedition in die Berge Bosniens unternommen, um Feld-Aufnahmen in einem muslimischen Dorf zu machen, Jani Christou in Athen getroffen.

Eine herausragende Persönlichkeit, mit der Sie einen sehr intensiven schriftlichen Gedankenaustausch über musikalische Themen bis zu seinem tragischen Tod 1970 hatten. Sie waren einer der ganz wenigen Zeitgenossen, die mit Christous ungewöhnlichen Stücken und Ideen vertraut waren.

Ich nahm an einem Festival für Neue Musik in Venedig teil, bei dem einige der Künstler, von denen Pauline Oliveros erzählt hatte, auftraten: die Dancers' Workshop Company von Ann Halprin aus San Francisco sowie Morton Subotnik und Ken Dewey. Leute, mit denen ich in den folgenden Jahren eng zusammenarbeitete.

Wie war die Zeit nach Ihrer Rückkehr nach Schweden?

Für kurze Zeit unterrichtete ich als Musiklehrer in Stockholm an öffentlichen Schulen. 1964 bekam ich an der Musikhochschule eine Anstellung als Assistent im Kompositionsseminar. Zum Teil arbeitete ich als Toningenieur, zum Teil assistierte ich Gastdozenten. Zum Beispiel Ligeti - die Stunden mit ihm waren etwas ganz Besonderes - Stockhausen, Pousseur, Lutoslawski und anderen.

Aber das dauerte nicht lange. Danach verbrachten Sie einige Zeit mit einem Stipendium in den USA.

1965 ließ ich mich vom Konservatorium für fast ein halbes Jahr beurlauben, um meine Verbindungen zu der Gruppe von Komponisten und Künstlern in San Francisco zu pflegen, eine weitere Erfahrung, die tiefgreifende Folgen für mein Leben hatte. Die Zeit, die ich mit Ann Halprin und ihrem Dancers Workshop verbrachte, waren für mich ausgezeichnete Kompositionsunterricht. Ich war der musikalische Leiter der Truppe, sowohl in Kalifornien wie auf ihrer Europatour im Herbst 1965.

Wann und wodurch entstand Ihr Interesse für Musikerziehung?

1968 wurde ich von Rikskonserter, dem schwedischen Institut für nationale Konzerte, angestellt. In den ersten vier Jahren experimentierte ich auf dem Feld sozialer und erzieherischer Aktivitäten. In dieser Zeit entwickelten Jan Bark und ich die „Klangwerkstatt“. Durch diese sozialen Aktivitäten bekam ich auch Einblick in Kreise der schwedischen Gesellschaft, zu denen ich vorher kaum Kontakt gehabt hatte. 1972 wurde ich Koordinator der Schulkonzerte, die den Hauptanteil der Aktivitäten ausmachten. 1974 bis 1976 war ich Leiter des Künstlersbüros und von 1977 bis 1980 Programmdirektor, das heißt, Leiter aller musikalischen Aufführungen des Instituts, wozu ein nationales Büro mit neun regionalen Abteilungen gehörte.

Ihre höchst interessante Beiträge zur Musikpädagogik, die das Resultat dieser bereichernden Erfahrungen waren, können in „Ljudwerkstatt“ - Klangwerkstatt - nachgelesen werden. Aber wie hat diese Arbeit Ihr Komponieren beeinflusst?

Es war eine Zeit, in der Musikpolitik brennend aktuell war, und es gab intensive Diskussionen darüber, wie man mit dieser Verantwortung umgehen sollte. Ich selbst jedoch empfand immer mehr Distanz zum direkten Musikmachen. Aus verschiedenen guten Gründen hatte ich in den siebziger Jahren überhaupt nicht komponiert, und aus eben diesen Gründen war ich für eine größere Veränderung. Ich hörte bei Rikskonserter auf und ging zum Schwedischen Rundfunk als Produzent von Kindersendungen. Dort

arbeitete ich von 1980 bis 1988. Dieser Wechsel bedeutete auch für mein Komponieren eine Veränderung: 1980 fing ich wieder damit an.

Es ist erstaunlich, daß die Komponisten in Schweden die Chance haben, Stellen in Institutionen einzunehmen, die mit verantwortlichen Entscheidungen verbunden sind, während in anderen Ländern diese Positionen oft von Bürokraten besetzt werden. Arbeiten Sie immer noch am Schwedischen Rundfunk?

1988 nahm ich ein Angebot an, zur Musikabteilung zu wechseln, wobei meine Zeit zwischen kommentierten Sendungen und der Produktion von Kammermusik geteilt war. Anfang der neunziger Jahre arbeitete ich halbtags, um einige Auftragskompositionen abschließen zu können. Als der Schwedische Rundfunk im Herbst 1992 von Grund auf umstrukturiert wurde, bot man mir die Stelle als Leiter der Abteilung Jazz/Experimentelle Musik/Traditionelle Musik sowie Mischformen an.

Aufgrund von Schwedens geographischer und kultureller Randlage in bezug auf Mitteleuropa - von Adorno als „Randgebiet dieses Reiches der Mitte“ bezeichnet - ist die Neue Musik Schwedens leider außerhalb Skandinaviens kaum bekannt und wird selten aufgeführt. Sogar in den Lexika findet man nur wenige Namen schwedischer Komponisten.

Mann kennt Schweden im allgemeinen als industrialisiertes, entwickeltes Land und als (ehemaligen) Wohlfahrtsstaat. Aber wir liegen weit nördlich Richtung Polarkreis und gelten nicht als wahres Mitglied der europäischen Kulturgemeinschaft. Heutzutage gibt es nur ganz wenige schwedische Komponisten, die international Beachtung finden, obwohl wir eine ganze Anzahl profilierter Komponisten haben, die in allen möglichen Gattungen arbeiten. Aber einigen hat man mehr Aufmerksamkeit geschenkt als anderen. Elektronische Musik war bei uns generell ein wichtiges Thema. Auf diesem Gebiet hat die schwedische Musik einen recht soliden internationalen Ruf.

Was ohne Zweifel mit den Kompositionsmöglichkeiten in einem gut ausgestatteten Studio zusammenhängt.

Schon zu einem relativ frühen Zeitpunkt gab es mit dem Elektronmusikstudion (EMS) hochwertige Studiomöglichkeiten und das war natürlich eine Anregung. Es gibt eine Reihe schwedischer Komponisten - zum Teil in den fünfziger Jahren geboren - die sich auf diesem Gebiet eines großen internationalen Ansehens erfreuen.

Ein besonderes Genre, das in enger Verbindung mit der Arbeit im Studio steht und als „Text-Klang-Komposition“ bezeichnet wird, ist eigentlich eine Art schwedischer „Erfindung“, mit Wurzeln im Dadaismus und in der konkreten Poesie.

Dieses ganz spezielle Genre wurde hier besonders in den sechziger Jahren und danach gepflegt. Auf diesem Gebiet kann man Schweden, glaube ich, als ein Pionierland bezeichnen.

Wie steht es mit der Instrumentalmusik?

Hier läßt sich in jüngster Zeit eine interessante Entwicklung beobachten. Es gibt augenblicklich bei uns und international einige ausgezeichnete Interpreten, sowohl einzelne als auch Gruppen. Viele davon wollen gerne die Musik ihrer Zeit und ihres

Umfelds spielen. Infolgedessen haben sich eine Reihe enger Beziehungen zwischen einigen Komponisten und Interpreten entwickelt.

Welche Trends und Einflüsse sind Ihrer Meinung nach in der heutigen schwedischen Musik erkennbar?

Nach dem Zweiten Weltkrieg waren bei uns wie auch in anderen Ländern die USA in vieler Hinsicht dominierend. Wir sind (als moderne industrialisierte Nation) ziemlich international orientiert und haben eine gewisse Vorliebe für US-amerikanische Standards.

Könnte man bei schwedischen Komponisten von gemeinsamen Zügen sprechen?

Sicherlich kann man in einer solchen Ansammlung reiner Individualisten größere Gemeinsamkeiten feststellen, aber manche Beobachter sagen, daß sie an das eigentümliche nordische Licht erinnert werden. Und natürlich hat jeder Schwede ein Gefühl für die enge Verbindung zur Natur und für die Veränderungen des Lichts in den verschiedenen Jahreszeiten verinnerlicht. Das mag in manchen Fällen zur Neo-Romantik geführt haben. Eine andere Charakteristik, die man gelegentlich beobachten kann, ist ein gewisser Mangel an Respekt (von den schweren, klassischen, mitteleuropäischen Kunsttraditionen). Manche dieser Aspekte sind, glaube ich, nur in diesem Teil der Welt zu finden.

Das ist eine sehr gesunde Einstellung, wenn man sich klarmacht, wie „lastend“ auferlegte Traditionen sein können, egal, woher sie stammen, aus Mitteleuropa oder den USA. Auch Skandinavien ist im Grunde für den mitteleuropäischen Zentralismus eine periphere Erscheinung geblieben. Vielleicht hat das zu einem eher „ungebundenen“ schöpferischen Denken verholfen.

Auch wenn die schwedische Musik bis zu einem gewissen Grad vom mitteleuropäischen Musikleben isoliert war, gibt es in der Geschichte Ausnahmen, das heißt, schwedische Komponisten, die eine internationale Karriere gemacht haben. Hugo Alfvén, Kurt Atterberg, Lars-Erik Larsson und Dag Wirén gehören zum früheren Teil dieses Jahrhunderts. In den fünfziger und sechziger Jahren fand Bo Nilsson mit seiner Musik auf dem Kontinent große Beachtung. Die Generationen kurz davor - Blomdahl, Lidholm und Bäck - hatten bei IGNM-Festivals persönliche Erfolge, aber man kann nicht sagen, daß sie heute auf der internationalen Szene regelmäßig präsent sind.

Hat das mit einem Mangel an Information und/oder Interesse zu tun?

Vielleicht ist nicht nur die Welt der schwedischen Musik gegenüber indifferent. Was Informationen in Schweden über Neue Musik beispielsweise in Österreich, Frankreich, Deutschland oder Italien angeht, so sind sie dürftig, verglichen mit der Situation in den fünfziger und sechziger Jahren. Wir sind sehr viel besser über Neue Musik in den USA informiert.

Aus meiner Kenntnis Ihrer Musik würde ich riskieren, sie nach Dekaden zu ordnen, weil es ziemlich klare gemeinsame Tendenzen von Stücken gibt, die in den sechziger, den siebziger, den achtziger und den neunziger Jahren komponiert wurden. Die sechziger Jahre würde ich in erster Linie definieren als reich an Klangexperimenten und an der Entdeckung neuer Ausdrucksmöglichkeiten, wie in dem bereits erwähnten Stück **Pièce**, und später in **Rondes** von 1964 für gemischten Chor oder Männerchor, eine kurze, aber

sehr eindrucksvolle Musik, die Obertöne benutzt, eine Methode, zu der Sie in **Joe's Harp** zurückkehren. Ich würde auch **Bolos** von 1962 dazurechnen und **Polonaise** von 1966, beides für vier Posaunen und in Zusammenarbeit mit Jan Bark im Rahmen des Kulturquartetten entstanden, sowie die elektroakustische Kontinuum-Musik **Va?? - Was??** - von 1967, über die Sie einen Einführungstext zur Plattenaufnahme geschrieben haben:

*In der westlichen Komposition sind die Intervalle, die Rhythmen und Klangfarben, wenn sie nicht notiert sind, zu untergeordneten Teilen einer philosophischen oder zumindest einer thematischen und formalen Idee geworden. Das Klangereignis selbst wurde in den Hintergrund gedrängt, und in seiner ethnozentrischen Selbstverherrlichung hat der Westen seine kulturelle Überlegenheit zum Dogma erklärt, ob es um Beethoven geht oder um Coca Cola. Aber in der Welt gibt es Musikbereiche, in denen das qualitative Element aus dem Klang selber entsteht. ... **Va??** geht von harmonischen Formeln aus. Diese Klänge folgen einander durch die enharmonischen Töne ihrer Zwischentöne dank ihrer besseren Hierarchie, gewinnt erneut an Kraft und können gewisse akustische Illusionen erzeugen.*

Die siebziger Jahre könnten, wie Sie vorhin sagten, als eine Art Unterbrechung in bezug auf das Komponieren angesehen werden aufgrund von Aufgaben, die man als Pioniertaten der Kulturpolitik bezeichnen kann.

Da aber ein Teil meiner institutionellen Arbeit erzieherisch war, die Kurse in der „Klangwerkstatt“...

... eine höchst kreative Bildungserfahrung, die von Ihrem Komponisten-Kollegen und Posaunisten Jan Bark und von Ihnen entwickelt wurde...

... war ich vielleicht vom Komponieren doch nicht so weit entfernt. Ich habe die Veranstaltung von Klangwerkstätten immer als eine Art kollektiven Komponierens betrachtet. So gesehen waren die siebziger Jahre keine absolute Lücke für mich als Komponist.

Ihre Reisen in den frühen siebziger Jahren zu sehr entlegenen geographischen, soziokulturellen und musikalischen Ort in verschiedenen lateinamerikanischen Ländern - Brasilien, Kuba, Dominikanische Republik, Peru, Uruguay - hinterließen Spuren, die sich in einigen Stücken wie **Altiplano** für Blaskapelle finden lassen, das Sie zehn Jahre nach Ihrer Südamerika-Erfahrung im Auftrag der Stadtkapelle Feldkirchen in Kärnten für das Eröffnungskonzert der IGNM-Weltmusiktage 1982 komponierten.

*Die zwei bis drei Monate dort waren wie ein Märchen. Die verschiedenen Aspekte der lateinamerikanischen Musikkultur kennenzulernen: vor allem die Musik der jungen Komponisten, die an den Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea teilnahmen, und danach die örtlichen, volkstümlichen und sehr interessanten musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten des Rio-de-la-Plata Gebiets, wozu auch der Tango und Los Olimareños gehörten, verschafften mir Einblicke in andere Kulturen, Denkweisen und Musizierformen. Ich wurde zum ersten der Cursos in Uruguay, dem siebten in Brasilien und dem zehnten in der Dominikanischen Republik eingeladen, die alle in großem Maße zu meiner musikalischen Wahrnehmung beigetragen und einige Auswirkungen auf mein kompositorisches Schaffen gehabt haben, auf **Altiplano** und auch ein Werk über ein Gedicht von Pablo Neruda aus „Canto General“, an dem ich die letzten Jahre gearbeitet habe.*

In den achtziger Jahren schien es eine intensive Suche danach gegeben zu haben, wie man sich simultan auf verschiedenen Klangwegen bewegen kann, wie dem schon erwähnten Stück **Altiplano**, in **Basta** für Posaune solo von 1982, der Tonbandmusik **To the Barbender** aus dem gleichen Jahr, John Cage zum siebzigsten Geburtstag gewidmet, und in **Das Narrenschiff** von 1983, einer kollektiven Multimediakomposition frei nach der mittelalterlichen Geschichte, die in das Bild der selbstzerstörerischen Kräfte der Menschen übertragen ist; verschiedene Abschnitte zeigen, wie verschiedene Konzeptionen von der Welt entstehen und vergehen.

Heute bin ich ein Teilkomponist, der die Arbeit am Schwedischen Rundfunk mit Perioden des Komponierens verbindet. Heute folgt meine Musik nicht irgendeiner festgelegten Richtung, was die Ausdrucksmittel angeht. Ein oder zwei Werke mögen in einer bestimmten Technik geschrieben sein, aber das nächste ist dann wieder ganz anders konstruiert. Ich glaube, ich kann sagen, daß ich eine eigene Technik für jedes Stück oder jede Gruppe von Stücken benutze.

Vielleicht bedeutet das, daß Sie zu verschiedenen Zeiten in Ihrem Werk unterschiedliche Aspekte von Musik betont haben. Welcher Aspekt war wohl der wesentliche?

Für mich ist intensives Hören offenbar die wichtigste und fundamentalste Bedingung für das Erfassen von Musik ...

... was in den Stücken aus den sechziger Jahren besonders stark hervortritt.

*Ja. Werke wie **Va??**, **Joe's Harp** und **Höxten drikker** betonen das, und auf derselben Linie liegt auch das ganze Konzept der Klangwerkstatt.*

Mit **Joe's Harp** beginnen die siebziger Jahre, in denen Sie die chorischen Züge aus Ihren früheren Stücken zu der starken Präsenz der Orgelpunkte ausweiten, die im Gegensatz zu den Klangclustern harmonische Obertöne produzieren. Von diesem Stück an arbeiten Sie verstärkt an Klangvariationen, die auch außermusikalische Elemente einbeziehen.

*In **Piece**, **Impromptu** und **Rondes** habe ich versucht, traditionelle Klangquellen wie Stimme und Posaune zu erweitern. Indem ich die ganze musikalische Aufführung als ein Bühnenereignis mit Bewegung, Beleuchtung, und später sogar Kostümen ansah, wurden Werke wie **Bolos**, **Rondes**, **Polonaise** und **Pipe Lines** später auch mit Film- und Dia-Projektionen kombiniert. Sie wurden zu „zusammenhängenden Aufführungen“ zusammengestellt. Jan Bark und ich machten in den sechziger und frühen siebziger Jahren mehrere solche Programme mit dem Original-Kulturquartetten und dem Bel-Canto-Chor.*

Auch in den achtziger und den frühen neunziger Jahren bevorzugten Sie Blechblasinstrumente, obwohl Sie in Anforderungen und Behandlung eher zum Eklektischen neigen.

*Es ist Musik für Supervirtuosen wie **Basta** von 1982 für Soloposaune, **Escalations** von 1986 für Blechbläser. **All the Lonely People...** von 1990 für Posaune und Kammerorchester. **Nature, Herd and Relatives** von 1991 für Horn und Streichorchester*

und **Tintomara** von 1992 für Trompete und Posaune. Die vielen Blechbläserstücke der letzten Zeit sind Aufträge von Bläsern. Mir scheint, daß die Spieler Vertrauen zu einem Komponisten mit persönlichen Erfahrungen haben, der in gewisser Weise „einer der ihren“ ist.

Ein kompositorisches Element, auf das Sie in einigen Ihrer jüngsten Stücke (nach **Altiplano**) zurückgehen, ist das direkte Zitat, wobei es kontroverse Ansichten über die Verwendung der Musik anderer gibt, aus anderen Kulturen, oder aus anderen Musiksprachen wie im Beispiel Ihres Lennon-McCartney-Zitats Ihres Posaunenkonzerts **All the Lonely People...**, das bei einem E-Musik-Publikum ein gewisses Unbehagen erzeugt. Was war Ihre Absicht, als Sie das Zitat aus „Eleanor Rigby“ zur Achse Ihres Stücks gemacht haben?

Die Entwicklung dieser Technik hat in mancher Hinsicht Beziehungen zur seriellen Technik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts (Krebs, Umkehrung et cetera).

Zitieren steht auch im Mittelpunkt von **Nature, Herd and Relatives**, Ihrem Konzert für Horn und Streichorchester von 1991. Wie in **Altiplano** hört man die Umdeutung eher als „Erinnerung“ und Hommage denn als Konfrontation.

*Eigentlich steht am Anfang die Transkription der dichten, lauten Klänge, die ich aus der Entfernung vom Südende der Insel Gotland, Sudret, im baltischen Meer hörte. Der lappländische Yoik gehört zu den individuellsten musikalischen Ausdrucksformen, ein Singen oder Rezitieren, das häufig in der Einsamkeit ausgeübt wird. Als ich über dieses Konzert nachzudenken begann, war mir der Yoik sehr nahe. Es gibt in diesem Stück vier nordische Yoiks oder Vuollet, wie sie von den Samen, den Lappen, benannt werden, die ich nach Plattenaufnahmen transkribiert habe. Ich habe sie gedreht und gewendet und sie mit sich selbst und untereinander kombiniert. Der Solist in einem Konzert kann als das einsame Individuum gelten (im Verhältnis zum Kollektiv, dem Orchester). Als ich das Stück plante, dachte ich an verschiedene Formen der Einsamkeit. **Nature, Herd and Relatives** sind die häufigsten Themen in einem Yoik. Das ist auch der Titel meines Konzerts, das in größter Achtung vor einem Volk komponiert wurde, das mit diesen Grundlagen des Lebens in Harmonie gelebt hat. Übrigens ist dieses Werk das klassizistischste Stück, das ich bisher geschrieben habe.*

Ich bin da etwas anderer Meinung. Ihr A-cappella-Chorzyklus **To Love**, 1984 auf Gedichte von e. e. cummings komponiert, erscheint mir viel „klassizistischer“ und klingt, was harmonische und melodische Prozesse angeht, viel „traditioneller“, auch weil es sich um eine syllabische Textvertonung handelt, wie sie in Ihren früheren Chorstücken fast nicht vorkommt.

Was die Zitate in Ihren letzten Konzerten betrifft, scheint es da eine Art philosophisches Leitmotiv zu geben, das sie verbindet. Sie sprechen von Einsamkeit, wenn Sie von der Beziehung zwischen Solisten und Orchester sprechen, zwischen Mensch und Masse, zwischen dem Einzelnen und den anderen, zwischen dem Individuum und dem anonymen Mob. Darin besteht auch die Beziehung, die der Beatles-Song zum Posaunenkonzert hat.

Wir sind schließlich alle gleich schwach und einsam.

Werkverzeichnis Folke Rabe

- Suite** (1957) für zwei Klarinetten
7 Variations (1957-60) für Klavier
7 Poems by Nils Ferlin (1958) nach Gedichten von Nils Ferlin für gemischten Chor
Divertimento (1958) für Klarinette
Havets Hand (The hand of the Sea) (1958) nach Gedichten von Elmer Diktonius für Stimme und Klavier
Notturmo (1959) nach Gedichten von E. Södergran für Mezzosopran, Flöte, Oboe und Klarinette
Pièce (1961) nach Texten von Lasse O'Mansson für sprechenden Chor
Pièce (englische Fassung von J. Elkus) (1961) für sprechenden Chor
Pièce (deutsche Fassung von I. Laaban) (1961) für sprechenden Chor
Bolos (1962) in Zusammenarbeit mit Jan Bark für vier Posaunen
Impromptu (1962) für Klarinette, Posaune, Cello, Klavier und Schlagzeug
Medea (1962) Musik zur Tragödie von Eurypides für eine Fernsehversion für sprechenden Chor und Instrumente
Souvenirs (1963) für Sprecher, elektrische Orgel, rhythmische Sektion
The Man who abandoned Cars (1963-66) Fernsehfilmmusik
Henry IV (1964) zu Shakespeares Theaterstück für Blechbläser-Orchester und Schlagzeug
Pajazzo (1964) für acht Jazz-Musiker
Rondes (1964) für gemischten Chor oder Männerchor
2 Songs for Rune Lindström (1964-65) nach Gedichten des Komponisten für Stimme und Klavier
ARG (1965) tape music
OD (1965) nach Text des Komponisten für Männerchor
Parades and Changes (1965) Musik zum Tanzen zusammen mit Morton Subotnick für verschiedene Klangquellen, Tonbänder
From Myths of Time (1966) Musik zum Tanzen zusammen mit B. A. Persson für Gamelan-Instrumente
Hep-Hep (1966) für Sinfonieorchester
Hoxten Drikker (1966) zusammen mit Jan Bark für eine Gruppe von Menschen mit Flaschen
Polonaise (1966) zusammen mit Jan Bark für vier Posaunen
Va??, ¿¿Eh??, Was?? (1967) elektroakustisch
Alice in Wonderland (1968) zusammen mit Jan Bark, tape music fürs Theater
Sound Workshop (1968-75) zusammen mit Jan Bark, Erziehungsmaterial
Pipe Lines (1969) kollektive Komposition mit dem Kulturkvartetten für vier Posaunen
Joe's Harp (1970) für gemischten Chor
Zug (1970) kollektive Komposition mit dem Kulturkvartetten für vier Posaunen
No Hambones on the Moon (1971) kollektive Komposition mit dem Kulturkvartetten für Posaunen und andere Instrumente
Pank (Broke) (1980) Filmmusik für Keyboards und Posaunen
Tva Strofer/Two Stanzas (1980) nach Gedicht von G. Sonnevi für gemischten Chor
Altiplano (1982) für Blaskapelle
Basta (1982) für Posaune
To the Barbender (1982) tape music
Ship of Fools (Fools- Trilogy, pt 1) (1983) kollektive Komposition mit dem Nya Kulturkvartetten, intermedia show

Nybygget (New Construction) (1984), Erziehungsmaterial
Shazam (1984) für Trompete
to love (1984) nach Gedichten von e. e. cummings für gemischten Chor
With love (1984) für Klavier
Cyclane (1985) elektroakustisch
Beloved little pig (1986) für Erzähler und elektroakustische Musik
Escalations (1986) für Blechbläserquintett
World Museum (Fools' Trilogy, pt 2) (1987) kollektive Komposition mit dem Ny Kulturkvartetten, intermedia show
All the lonely people... (Concerto) (1990) für Posaune und Kammerorchester
Narragonia (Fools' Trilogy, pt 3) (1990), kollektive Komposition mit dem Ny Kulturkvartetten, intermedia show
Nature, Herd & Relatives (Concerto) (1991) für Horn und Streichorchester
Vuolle (1991) für Horn
Tintomara (1992) für Trompete und Posaune

* In: MusikTexte, 60/70, Köln, April 1997.