

KLANG REDEN

))) rombach verlag

The image shows a page from a music score with the title "ZEITSTRUKTUR der gesamten GRUPPEN" and "TIME-STRUCTURE for GRUPPEN". The page contains musical notation for piano and voice, with various annotations including "PREPOT:", "TEMPI:", "ZÄHLWERT:", and "GRUPPEN-ANFÄHRE (Dialektur)". A photograph of two men, Alexander Drčar and Wolfgang Gratzner, is overlaid on the bottom right of the score page.

Alexander Drčar / Wolfgang Gratzner (Hg.)

Komponieren & Dirigieren

Doppelbegabungen als Thema
der Interpretationsgeschichte

WK: Ihr habt regelmäßig Gastdirigenten eingeladen. Wann und wo machte das besonders Sinn und was konnten die besser, als wenn Du die Band geleitet hättest?

DG: Komponisten und Arrangeure, deren Musik wir im Repertoire haben wollten, ›durften‹ immer ihre eigenen Stücke leiten, wenn sie wollten und konnten (was fast immer der Fall war), wie sie sich ja auch immer einen Gast-Schlagzeuger wünschen konnten: Die Schlagzeugstelle war bei uns nicht fix besetzt, da wir für unser breites Repertoire stilistisch bestens qualifizierte Musiker von Charlie Antolini bis Tony Oxley haben wollten. Was diese Gäste besser konnten als ich? Ich denke, Dirigieren im technischen Sinn nicht, vielleicht brachten sie ihre Musik mit (noch) größerer Überzeugung über die Rampe. Es gab vor allem einen ganz pragmatischen Grund für das Engagement von Gastdirigenten: Ich hatte nur eine begrenzte Anzahl von ›Dirigiertagen‹ (anfangs 140 pro Jahr, viel zu viel; dann 110, das ging gut neben meinem zweiten Hauptjob in Hamburg, der Leitung der Jazzabteilung an der Musikhochschule; dann 80, sehr angenehm, zuletzt 60, sehr, sehr angenehm), also mussten die Lücken auf jeden Fall gefüllt werden, im Ergebnis ein Gewinn für unsere gemeinsame Sache.

4. Mathias Rüegg

Der in Zürich geborene Mathias Rüegg (*1952) wuchs in Graubünden auf, studierte ab 1973 in Graz klassische Komposition und Jazzklavier und arbeitete ab 1976 in Wien freiberuflich als Pianist. 1977 gründete er das *Vienna Art Orchestra* (VAO), das bald zu einem der herausragenden großen Ensembles Europas werden sollte und auch von amerikanischen Medien für seine Fortentwicklung der Bigband-Sprache gelobt wurde. Für das Orchester schrieb Rüegg fast sämtliche Programme – insgesamt an die 600 Kompositionen und Arrangements. Das VAO ging durch verschiedene Stadien, die sich durch unterschiedliche Besetzungen, Repertoires und musikalische Ansätze auszeichneten. In seiner 23-jährigen Geschichte legte das *Orchestra* mehr als 35 Tonträger vor, die sich mal verschiedenen Aspekten der amerikanischen Jazzgeschichte widmeten, mal den unterschiedlichsten europäischen Traditionen, die teils stärker improvisatorisch, teils stärker kompositorisch ausgeprägt waren. Neben seiner Arbeit für das VAO schrieb Mathias Rüegg Auftragskompositionen für andere Bigbands, für sinfonische Orchester und komponierte Film- und Theatermusiken. 1993 war er einer der Mitgründer des Wiener Clubs Porgy and Bess, dem er anfangs auch als künstlerischer Leiter vorstand. 2003 gründete er das Austrian Music Office, das 14 Jahre

lang den renommierten Hans-Koller-Preis vergab. Für den Big Apple Circus schrieb er 2011 die Musik zur Produktion *Big Dream*. Seit 2011 arbeitet er intensiv mit der Sängerin Lia Pale zusammen. Rüegg lebt in Wien.

Komposition

Wolfram Knauer (WK): Du hast ja in den 1970er Jahren in Graz Dein Handwerk verfeinert. Kannst Du ein wenig darüber erzählen, wie Dein auch klassisches Kompositionsstudium Einfluss auf Deine Arbeit als Jazzkomponist hatte?

Mathias Rüegg (MR): Ich hatte mich dort lediglich ein Jahr damit beschäftigt. Da ich aber mit Klassik aufgewachsen bin, hatte ich bereits einen ›direct access‹ zur klassischen Musik. Das meiste passierte dann aber durch ›learning by doing‹. Zusätzlich gab es später eine jahrelange Freundschaft mit dem Komponisten Nali Gruber, von dem ich viel lernen konnte. Und das Hören verbesserte sich bei mir kontinuierlich.

WK: Siehst Du Deine Arbeit, die ja mit Komposition und Improvisation arbeitet und auch mit Techniken aus den Welten europäischer und afro-amerikanischer Traditionen, als eine Fortführung der Third-Stream-Bewegung – oder ist Dir eine solche Zuordnung zu simpel? Du hast Deine Musik für das VAO selbst einmal als »American jazz with American timing and idiomatic American phrasing, but from a European point of view«³⁴ bezeichnet. Wo verortest Du für Dich die unterschiedlichen Traditionen, auf die Du Dich in Deiner Arbeit beziehst?

MR: Ich würde mich als Polystilisten bezeichnen, vielleicht auch als musikalischen Jongleur an der Schnittstelle zwischen Jazz, Klassik, evtl. auch Volksmusik. Und immerhin hatte ich 1969/1970 sogar eine Rockband, mit der ich schon damals Klavierstücke von Schumann adaptiert hatte, ganz nach dem Vorbild Keith Emersons.

WK: Du hast mit dem VAO eigentlich immer wieder Reverenzen an andere Kollegen (Komponisten und Musiker aus Klassik und Jazz) vorgelegt. Ist dieses Spiel mit quasi ›Bekanntem‹ – also der Bezug auf Beispiele, die sowohl für die Musiker wie auch für das Publikum einen Bezugsrahmen bedeuten können – für die Arbeit mit aktueller, zeitgenössischer Musik ein Angebot ans Publikum (ein wenig wie das Standard-Spielen)? Oder anders ausgedrückt: Lässt sich leichter wider den Stachel locken, wenn man auf scheinbar Bekanntes rekurriert, als wenn alles Material für alle Beteiligten neu ist?

³⁴ Mathias Rüegg, zit. nach: Patrick J. Butler, Is 20 Years Enough? Mathias Rüegg is not sure if his Vienna Art Orchestra's 20th anniversary is another highlight of its success or its grand exit, in: *Down Beat* 64 (1997), 9, S. 10–11, hier S. 10.

MR: Ich dachte mir, dass es zu vermessen wäre, wenn das VAO nur Stücke von mir spielen würde. Dieser potentiellen Horizontverengung versuchte ich insofern mit einer Horizonterweiterung entgegenzuwirken, als ich ›Material‹ von möglichst vielen Musikstilen durchforstete und auf die Realisierungsmöglichkeiten prüfte, um es dann zu adaptieren. Ich war also zur Hälfte Komponist und zur Hälfte Arrangeur.

Vienna Art Orchestra

WK: Wie war zu der Zeit, als Du das VAO gegründet hattest, der Ruf des ›Bigband-Jazz‹ bei Euch Musikern? Das Vienna Art Orchestra heißt ganz bewusst ›Orchestra‹, nicht ›Bigband‹, wollte ursprünglich also auch die mit der Bigband verbundenen Traditionen überwinden.

MR: Gute Beobachtung! Wir hatten Bigbands eher ›gehasst‹, oder böser gesagt, das musste man damals, wenn man zur Avantgarde gehören wollte. Bis ich spätestens 1997 festgestellt hatte, dass ich in Wahrheit eigentlich immer im Geiste schon lange für Bigband geschrieben, es bis dato aber nicht gemerkt hatte. Aber die größte ›challenge‹ war dann 2009, als ich die Bigband in ein Kammerorchester verwandelte. Vier Streicher statt Saxophonersatz, drei Holzbläser (Flöte, Klarinette Fagott), drei Blechbläser (Trompete, Flügelhorn, Posaune), rhythm section (ebenfalls Klassiker) & drei Jazzsolisten. Das war wohl zeitlich noch etwas zu früh, aber ich finde das Album *Third Dream* sehr spannend und total unterbewertet! Im Übrigen sehe ich mich als Spätzünder. Je älter ich geworden bin, desto substantieller wurde meine Musik. Die größte Schwierigkeit dabei: das Lösen vom Zeitgeist, von Coolness und von Hipness. Zum Glück halten sich die zeitbedingten Peinlichkeiten in Grenzen. ›Free‹ hatte damals live super funktioniert, aber sich das dann später auf Tonträger anhören zu müssen, fällt für mich eher ins Kapitel ›Strafe‹.

WK: Im Prinzip gab es drei Ausgaben des VAO, die erste Besetzung bis 1990, die Besetzung von 1990 bis etwa 2008 und die Besetzung nach 2009, in der neben den Jazzern auch vermehrt klassische Musiker saßen, die aber auch mit der Jazzsituation umgehen konnten. Gab es in diesen drei Besetzungen auch für Dich als Komponisten Unterschiede in der Herangehensweise? Und falls ja, wie ließen sich diese beschreiben?

MR: Die erste war 1977/1978 (›Happening-Phase‹), dann 1979 bis 1987 (Urbesetzung mit Uli Scherer, Roman Schwaller, Bumi Fian, Lauren Newton etc.) dann 1988 bis 1997 (verschiedene szenische Konzeptprogramme wie *Fe & Males* oder *VAO Plays for Jean Cocteau*), dann 1998 bis 2008 (Big Band)

und dann 2009/2010 das Kammerorchester. Im Prinzip ging es bei jedem Programm um eine andere Herausforderung, die ich mir gestellt hatte. Bis 1987 passierte alles aus Zufall, unbewusst. Die Musik war einfach da. Aber ab dann musste ich sehr kämpfen. Erst ab 1998, also nach zehn Jahren, ging dann wieder fast alles wie von selbst. Außer bei dem Kammerorchester, da musste ich erst ganz vieles erfinden. Den Klassikern hatte ich die Soli z.B. ausgeschrieben, in untereinander kombinierbaren Mehrfachvarianten, so dass sie jeden Abend etwas Anderes spielen konnten.

WK: Du hast bei der Auswahl Deiner Musiker immer Wert darauf gelegt, dass sie sich im Ensemble wohlfühlen, aber auch die Möglichkeit der solistischen Freiheit bewahren. Wie beugt man bei der langjährigen Tätigkeit mit einem Großensemble dem Satzspieler-Frust vor, der Bigbands durchaus eigen ist (in Deutschland spricht man gelegentlich von den Musikbeamten bei den Musikern, denen durch die Pflichtübung des Satzspiels ihre Kreativität abhandengekommen ist)?

MR: Die wichtigste Fähigkeit jedes guten Leaders ist – egal in welchem Bereich – das Talent, die Mitspieler motivieren zu können. Und alle lebendigen Großformationen bestanden, im Gegensatz zu später entstandenen staatlich verordneten Klangkörpern, fast ausschließlich aus Solisten. Eine Bigband kann sehr schnell nach etwas klingen. Entscheidend wird es dann, wenn die Soli beginnen! Einen Solisten für einen ganzen Abend einzuladen, fand ich immer schon eine eigenartig konstruierte Idee, die es so nicht mal in der Klassik gibt. Jedenfalls kann man mit so einem Konzept die Mitspieler nicht motivieren! Und Satzspielen kann ja auch Spaß machen!

WK: Du bist, ganz im Sinne Ellingtons, ein Komponist, der für die Persönlichkeiten der Musiker schreibt. Was genau ist das: die Persönlichkeit eines Musikers? Und wie macht sich das musikalisch fest?

MR: Wenn man zusammen auf Tournee ist, dann will man natürlich den Solisten Parts vorlegen, die sie mögen und herausfordern. Alles andere wäre absurd – und passiert hauptsächlich in einmaligen ›Projekten‹, in denen es zum guten Ton gehören kann, gegen Musiker und gegen den Klang der Instrumente zu schreiben.

WK: Du hast ja im VAO die Fäden in der Hand gehalten. Hast Du Dich dennoch als ›primus inter pares‹ verstanden in dieser als wildem Haufen gestarteten Truppe, die mit der Zeit immer mehr Form erhielt? Oder hat sich mit der Zeit Deine Rolle gegenüber dem Orchester gewandelt?

MR: Eigentlich war das VAO am Schluss ja immer (nur) ich. Eine Erkenntnis, zu der ich sehr spät gelangt bin, denn ich hatte mich ja immer sehr zurückgenommen. Anders gesagt: Die musikalisch-stilistische Entwicklung des VAO entspricht haargenau meiner eigenen, vom Chaos zur (versuchten) Perfektion.

Dirigat

WK: Du bist als Komponist der Garant für den Verlauf der Musik, aber auch als Orchesterleiter. Welchen Einfluss hat Deine Anwesenheit auf den Verlauf des Abends? Wie kannst Du steuern? Oder was kannst Du eben gerade nicht steuern?

MR: Es verhält sich ziemlich genau wie im Fußball. Die wichtigste Arbeit des Trainers passiert vor dem Spiel. Gestikuliert wird fürs Fernsehen. Sein einzig konkreter Eingriff ins Spiel erschöpft sich durch Zeitpunkt und Wahl der Wechselspieler. Dazu bräuchte er aber nicht mal auf dem Spielfeld zu sein.

WK: Das VAO mag zwar als ›Anarcho-Haufen‹ begonnen haben, wie es immer wieder beschrieben wurde, hat aber sehr schnell eine Handschrift erhalten, die ganz klar Mathias Rüegg zuzuordnen war. Dem Komponisten Rüegg also. Inwieweit hast Du das VAO als ›Dein Instrument‹ begriffen, wie es Ellington so oft nachgesagt wird...?

MR: Nachdem ich als Klavierspieler – im Gegensatz zu Ellington – unfähig war, blieb mir gar keine andere Möglichkeit! Und siehe oben: Die Entwicklung des VAO war immer (auch) meine eigene.

WK: Du hast neben der Arbeit mit dem VAO (aber sicher auch durch sie) immer wieder Kompositionsaufträge für andere Besetzungen erhalten, Sinfonisches, Kammermusik oder kleinere Besetzungen, und hast einmal gesagt, dass das eigentlich viel interessanter ist als für Bigband zu schreiben...

MR: Ich habe immer liebend gerne für klassische Musiker geschrieben. Man muss die Musik nicht mit dem Solisten teilen. Wobei das eine eigene Kunst wäre, die früher alle beherrschten, heute nur noch wenige. Man ist also alleiniger ›Kreator‹ und für alles verantwortlich. Man kann nicht einfach ›swing in g-minor ad lib‹ schreiben.

WK: Welche waren Deine Möglichkeiten der Leitung des VAO? Hast Du Gesten, Blickdirigate, Lenkung der Band auch in improvisatorischen Partien entwickelt über die Jahre? Sind Dir die Musiker da immer gefolgt? Gab es Konflikte oder Missverständnisse?

MR: Der Konzertmeister der Wiener Philharmoniker hat einmal zu einem Gastdirigenten, der sich mit dem Orchester anlegen wollte, gemeint: Gut, aber dann spielen wir das, was Sie dirigieren...

WK: Gibt es Unterschiede des Dirigats – sowohl in der Art wie auch in der Funktion des Dirigierens – in der Probe und des Dirigats während des Konzerts?

MR: Das Einstudieren ist mit Abstand das Wichtigste. Der Rest sind vor allem Motivation und die richtigen Tempi.

WK: Wie verstehst Du Deine Rolle als Dirigent vor der Band? Dein Kindheitstraum war, sagtest Du ja einmal im Gespräch mit Robert Menasse, Kapitän zu sein.³⁵ Gab es für Dich das Anliegen, als Dirigent auch eine gewisse Kontrolle über den improvisatorischen Fortlauf zu nehmen, um das Arrangement in der Gesamtheit zusammenzuhalten? Oder bist Du vor allem Einsatzgeber, Orientierungshilfe?

MR: Stimmt! Die Produktionen der letzten 20 Jahre waren immer genauer festgelegt, so, dass es mich als reinen Dirigenten kaum gebraucht hätte. Aber ich war ja immer auch Road Manager, Reiseleiter, Finanzchef, Koordinator etc.

WK: Zwei Deiner Helden sind gewiss Duke Ellington und Gil Evans. Der eine ein großer Showman, der andere ein eher im Hintergrund agierender Arrangeur. Ellington hat an jeder Stelle die Möglichkeit gehabt, Einfluss zu nehmen, durch seine Persönlichkeit, Bühnenpräsenz aber auch die sehr präsente Art, Klavier zu spielen. Evans hat das eher hintergründig getan, ebenfalls von den Tasten aus, aber eher als eine Art Sicherheitsbremse oder -antrieb, sollte man ihn brauchen. Wie hast Du Deine Rolle vor oder hinter dem Orchester gesehen?

MR: Ich war auf der Bühne immer eher »the man in the shadow«. Und das war auch gut so, weil ich ja sonst »omnipräsent« war. Zum Beispiel mit der Wahl der Musiker und der Techniker, mit der Wahl der Programme und deren dramaturgischen Umsetzungen etc. etc. Mit Gil Evans verband mich im Übrigen eine lose Freundschaft über mehrere Jahre. Und Duke hatte ich noch 1974 im Frühjahr (wenn ich mich richtig erinnere) bei einem seiner letzten Konzerte in Graz gehört. Aber eines meiner ganz großen Vorbilder am Anfang war Carla Bley! Ihre Musik hatte eine magische Wirkung auf mich. Erst später entdeckte ich nach und nach die vollständige Geschichte samt all ihrer großen Meister!

³⁵ Vgl. Robert Menasse, Zwischen Künstlern. Robert Menasse im Gespräch mit Mathias Riegg, in: Jazz Zeit 27 (April 2002), special supplement, S. 8–9, hier S. 8.