

# Edition musicale suisse = Schweizerische Musikedition

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift =  
Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse**

Band (Jahr): - **(1990)**

Heft 25

PDF erstellt am: **15.08.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Sollte ich mich irren, so möge er's mir verzeihen. Dann allerdings würde ich ihn dringend ersuchen, den vierten Streich in Angriff zu nehmen. Tunlichst «sogleich».  
Hansjörg Pauli

## Geistige Symbiose auf Zeit

Pierre Boulez – John Cage. *Correspondance et documents*  
Amadeus-Verlag, Winterthur 1990,  
234 S.

Die Anfänge der seriellen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg sind heute schon Geschichte, mehr als 40 Jahre trennen uns von ihnen. Deshalb war es höchste Zeit, dass die Paul-Sacher-Stiftung, Basel, aus ihren vielen Dokumenten die Briefe von Boulez und Cage nebst einigen Referaten und Artikeln der beiden Komponisten herausgegeben hat. Die Anmerkungen und Kommentare, die bei einer solchen Unternehmung unentbehrlich sind, stammen von Jean-Jacques Nattiez, Françoise Davoine, Hans Oesch und Robert Pienkowski. Nattiez steuert noch ein Vorwort bei, das vielleicht allzu sehr den Standpunkt von Boulez vertritt, der schliesslich in Cage nur noch einen zweiten Erik Satie sehen wollte, einen wichtigen Anreger und Erfinder, dem es aber an der Fähigkeit zur ständigen Erneuerung gebrach.

Doch ist nicht gerade Boulez seit mehreren Jahren fast vollständig verstummt? Mit dem elektronischen Instrumentarium des IRCAM, dem er seit der Mitte der siebziger Jahre vorsteht, hat er bis heute nur ein Werk vollenden können: *Répons* für ein Instrumental-Ensemble, Solisten und den Computer 4X, ein grossartiges Stück – das sei zugegeben –, aber in Paris beginnt man sich langsam zu fragen, ob sich die vielen Investitionen für bloss eine Stunde vierzig Minuten Musik gelohnt haben. Selbstverständlich müsste man da aber auch die vielen andern, meist jungen Komponisten erwähen, die von den immensen technischen Einrichtungen dieses Instituts profitieren konnten.

Dass die Anfänge der seriellen Musik sehr früh anzusetzen sind, wusste man vor dem Erscheinen dieses hier zu besprechenden Buches; sie begannen mit der Ablehnung des Neoklassizismus schon unmittelbar nach der Befreiung von Paris. Davon ist auch im Briefwechsel Boulez-Cage die Rede, wenn letzterer am 17. Januar 1950 schreibt: «En visitant le Brésil, prends de cotton pour les oreilles afin de ne pas te Milhauder!», worauf Boulez im April antwortet: «Je tâcherai de ne pas revenir Milhaud!» Um dieselbe Zeit berichtet Boulez Cage, dass er einen schlimmen Brief von Ernest Ansermet erhalten habe: «Il y est très à l'aise dans un jargon philosophique qui sonne un peu creux», spottet der junge Komponist und schliesst seine Ansermet-Zitate mit den Worten: «Je la [la lettre] garde pour la relire dans quelques années: elle sera

encore plus drôle. Bien amicalement à toi, PB». Vollkommen ungebrochen ist das Selbstbewusstsein der beiden Männer; sie glauben an eine bessere musikalische Zukunft, was heute, nach allem was sich ereignet hat, doch nachdenklich stimmt.

Von dem Briefwechsel wusste man bis jetzt nicht viel; nur in dem Sammelband *Points de repère*, Paris 1981, der verschiedene Artikel von Boulez vereinigt, steht ein Brief über die Kompositionstechnik von *Polyphonie X* und *Structures Ia*. Der Band der Paul-Sacher-Stiftung vereinigt 48 Nummern, Briefe, die zum grössten Teil vom Anfang der fünfziger Jahre stammen. Die leidige Frage, ob nun Cage Boulez oder Boulez Cage mehr beeinflusst habe, lässt sich am besten damit beantworten, dass die beiden eine gewisse, sehr kurze Zeit in einer Art geistiger Symbiose gelebt haben, wo der eine den andern sehr nötig hatte. Cage klagt, dass es kein intellektuelles Leben in Amerika gebe, Boulez aber, der immer spät antwortet, möchte in Amerika bekannt werden und lässt sich in Sao Paulo, wo er mit der Schauspieltruppe Renaud-Barrault weilte, sogar zu einer «Show» auf den Ondes Martenot herbei, um die Leute für sich zu gewinnen. Ohne Zweifel hat Cage Boulez literarisch beeinflusst, indem er ihn auf James Joyce aufmerksam machte, und die Maler und Bildner Jackson Pollock und Alexander Calder haben auf Boulez' Ästhetik eingewirkt. Wenn Cage in einem Artikel von 1949 schreibt: «Le rythme en tant qu'élément de construction est toujours une proportion de durées», so könnte dieser wie der nächste Satz auch von Boulez stammen: «Rien n'est moins raisonnable que de vouloir l'être toujours. Une manière de composer parfaitement systématique serait, en apparence, toute de raison, et en fait follement irrationnelle.» Und gerade wie wenn Cage das IRCAM mit seiner den Laien einschüchternden Technologie schon vorausgeahnt hätte, erklärt er: «Les appareils et les techniques d'art complexes demandent la collaboration d'un nombre de travailleurs anonymes.» Aber ganz gegen Boulez' künstlerische Haltung spricht ein Satz, der kurz darauf folgt: «Le chemin de la musique dans les cœurs amène à présent les musiciens à se connaître mieux en renonçant à leur moi.» Boulez wollte nie auf sein Ich, auf die Verantwortung des Komponisten, verzichten. Deshalb musste ihm auch die folgende Stelle aus dem schon erwähnten Brief vom 17. Januar 1950 missfallen, wo Cage in fehlerhaftem Französisch erklärt: «L'hasard y est venu pour nous donner de l'inconnu.» Wie ein spätes Echo auf diesen Satz mutet Boulez' (einen Satz von Arthur Rimbaud in sein Gegenteil verkehrendes) Geständnis an, das er zu Beginn der sechziger Jahre in Darmstadt machte: «Il faut arriver à l'inconnu par le règlement de tous nos sens.» Der letzte Brief stammt vom 5. September 1962 aus Baden-Baden; Boulez gratuliert seinem ehemaligen Freund zu seinem 50. Geburtstag in mehr oder

weniger surrealistischer Manier. Er spricht aber auch von der Einsamkeit, in die er sich willentlich begeben habe, um seine Recherchen zu vertiefen. Er spielt auch mit der Zahl 50, wie wenn man noch in der guten alten Zeit der ersten seriellen Versuche wäre, aber um sich darüber lustig zu machen: «Eh bien, pour ton cinquantenaire... rien d'affolant, c'est un problème d'algèbre amusante proposé dans tous les bons magazines d'initiation scientifique...» Der Humor tönt auch ein bisschen falsch; zu lange haben sich die beiden Komponisten nicht mehr gesehen, zu vieles hat sich seither ereignet. Boulez fühlt sich gealtert oder in die Kindheit zurückgekehrt, wie er am Schluss des Briefes gesteht. Und Cage hat seinen letzten Brief nach Paris an die Rue Beautreillis adressiert, wo sein Freund schon seit langem nicht mehr wohnte.

Vorbei sind die Zeiten, wo der eine den andern in einer mediokren Welt unbedingt nötig hatte. Beim Durchlesen der Briefe könnte man oft glauben, dass Cage freundschaftlicher, herzlicher war. Doch kannte auch Boulez Augenblicke, wo er sich unverteilt seinem Adressaten mitteilte, wie zum Beispiel im Mai 1951, nachdem er all die schlechten Werke aufgezählt hatte, die nun bejubelt werden: «Cher John, j'attends de tes nouvelles avec impatience. Cela me donnera du courage. Car il en faut pour soutenir constamment la lutte de l'honnêteté avec soi-même et entretenir la combativité vis-à-vis de l'idiotie, de la mauvaise foi. Je pense qu'heureusement nous sommes quelques-uns à avoir une certaine solidarité dans cet arc-boutement.»

Theo Hirsbrunner

## Edition musicale suisse Schweizerische Musikedition

### Historische Bezugnahme / selbstgewählte Prinzipien

Robert Suter: «Concerto grosso»  
Edition Hug

«Concerto grosso» entstand 1984 als Auftragskomposition von Radio Televisione della Svizzera Italiana (RTSI) und wurde am 7. März 1985 im Studio Lugano vom Radioorchester unter der Leitung von Marc Andrae uraufgeführt. Mit der Auftragserteilung verband sich der Wunsch des Veranstalters, einen gewissen Bezug zur Musik des Barock zu intendieren, eingedenk der 300. Geburtstage von Bach, Händel und Domenico Scarlatti, deren Werke die



programmlichen Schwerpunkte in den öffentlichen Konzerten der Saison 1984/85 bildeten.

Im dreisätzigen, schnell – langsam – schnell angelegten «Concerto grosso» finden sich denn auch vielfältige Bezugnahmen auf typische Erscheinungsformen barocker Musik: im motorischen Impetus der Gestik des Eröffnungssatzes, in der Anwendung ostinater Praktiken sowie der blockartigen Gegenüberstellung verschiedener Instrumentengruppen im Mittelsatz, im Schlusssatz sodann besonders das konzertierende Wechselspiel von Soli und Tutti. Melodik und Harmonik jedoch entfalten sich völlig frei von historischer Bezugnahme nach selbstgewählten und entsprechend streng gehandhabten Prinzipien sowohl der intervallischen wie auch der zusammenklanglichen Tonordnung.

Soweit der kurze Einführungstext der Verlagsausgabe von «Concerto grosso». Das abgedruckte Notenbeispiel vom Beginn des Eröffnungssatzes soll veranschaulichen, wie sich nun etwa so eine «Bezugnahme auf typische Erscheinungsformen barocker Musik» im Detail ausnimmt. Über dem dreifach grundierenden Ton E in den Kontrabässen und Violoncelli eröffnen dreifach geteilte Violinen I ein motivisches Muster, das initial in Melodik, Harmonik und Rhythmik barocker Praxis entspricht, zusätzlich pointiert durch das nachschlagend auftaktige Wechselnoten-Motiv. Aus der fallenden Dreiklangsbetonung e''' – c''' – a'' ergibt sich ergänzend zum Orgelpunkt E zunächst die unmissverständlich tonartliche Bindung a-moll in Quartsextakkord-Stellung. Dieser scheinbar so gesicherten Ausgangsposition wird indessen unmittelbar folgend in mehrfacher Hinsicht entgegengewirkt. Da entfaltet sich im Part der dreigeteilten Violinen I eine Art von frei gehandhabtem Proportionskanon, der bis zum (im abgedruckten Beispiel nicht mehr sichtbaren) Takt 11 läuft, mit dem Effekt, dass allein schon dieser dreistimmige Satz durch die zeitliche Streuung der gleichbleibenden Intervall in zunehmende Dissonanz gerät. Dazu fügen sich in den Takten 3, 4 und 5 sukzessiv die Einsätze der je zweigeteilten Violinen II, Violen und Violoncelli. Sie übernehmen in strenger Imitation den Part der beiden Oberstimmen von den Violinen I, verhalten sich zu diesen also dreifach kanonisch und in ihren Stimmenpaaren wiederum frei proportionskanonisch. Die Einsätze erfolgen im fallenden Quintenzirkel a'' – d'' – g', somit in quasi subdominanzfunktionaler Funktion zu jeweils vorgegangenen Einsatz. Da jedoch vom ursprünglichen a-moll mit Ausnahme des initialen Dominantton-Orgelpunktes E längst keine nachhaltende Wirkung mehr hörbar geblieben ist, kann von einer dem barocken Muster entsprechenden Tonalitätsgebundenheit abstrahiert werden. Was erhalten bleibt, ist der aus diesem Muster entwickelte motorische Bewegungscharakter, sowie – als ein weiteres Merkmal barocker Instrumentalmusik – die durchgehaltene flä-

chige Dynamik, in diesem Abschnitt als dreifaches forte. Ab Takt 11 wiederholt sich dieser gesamthafte Vorgang in der Weise, dass ein mit Fermate versehener Orgelpunkteinsatz D – G in den Violoncelli und Violen als Basis gelegt wird, während darüber – metrisch gerraft vom Vierviertel- zum Dreivierteltakt – sich das Spiel mit den in sich frei proportionskanonisch gehaltenen Stimmen von 3 Violinen I, 2 Violinen II und 2 Violen in wiederum quintfallend kanonischen Einsätzen (a''' – des''' – ges''') abwickelt. Als Veränderungen treten in diesem zweiten Abschnitt zur metrischen Raffung (auch ein proportionaler Prozess!) die Versetzung des gesamthafte Registers in höhere Lage (also eine Art von freier Transposition), sowie die um eine Stufe reduzierte Dynamik zum fortissimo. Auch darin sind eindeutig barocke Prinzipien einbezogen. Der nächstfolgende dritte Abschnitt wiederholt dieses Spiel ein weiteres Mal, einerseits noch einmal metrisch gerraft zum Zweivierteltakt, sodann den «Orgelpunkt» als sechsstimmigen dissonanten Klang zunächst ins oberste Register der dreigeteilten Violinen I dislozierend und darunter die in sich frei proportionskanonisch, zueinander wiederum quintfallend kanonisch

sich folgenden Einsätze von 2 Violinen II, 2 Violen, 2 Violoncelli sowie (erstmal!) 3 Kontrabassstimmen, in der Einsatzfolge c''' – f'' – b' – es'. Eine nochmalige Transposition also, zudem eine weitere stufenweise Rücknahme der Dynamik zum forte. Mit dem Abschluss dieses dritten Abschnitts setzt schlagartig (barockes Kontrastprinzip!) das Trompetenpaar mit der nochmaligen kurzen Rekapitulation des Eröffnungsmotivs ein (Einsatzton as'''), solo, sehr penetrant in die Dissonanz ausschierend, zwei Viervierteltakte lang, im nachfolgenden Dreivierteltakt auf Fermate anhaltend, unterstrichen auf Englischhorn, 3 Hörnern, Posaune und dem Knall-Pizzicato der Streicher (Violen, Violoncelli und Kontrabässe), sozusagen in Fragestellung stehenbleibend. Soweit diese einigermaßen präzise Beschreibung der ersten 40 Takte von «Concerto grosso». Zusammenfassend sei noch einmal der Bezugsgrad zur Musik des Barocks formuliert: zuvor erst ganz bestimmt und in voller Absicht mit der Wahl des Werktitels, sodann mit der konsequenten Beibehaltung des so typischen und in seiner direkten Einprägsamkeit unverwechselbaren Bewegungscharakters, mit der ebenso typischen Anwendung der stu-

fenweisen Flächendynamik, wie auch der Beschränkung auf den einheitlichen Klangkörper des Streichertutts. Die Ausnahme mit dem abrupten Einsatz des solistischen Trompetenpaares markiert ja lediglich den Abschluss dieser Phase. Gleichzeitig sollte aufgezeigt werden, worin diese Musik nun eben von Beginn an anders verläuft. Wichtigstes Faktum: vermittelt der streng durchgeführten Anwendung eines in sich vielfältig bezogenen polyphonen Satztypus' wird aus dem Bereich barocker Identifikationsnähe unmittelbar ausgebrochen, die zur Anwendung kommende polyphone Machart verzerrt das Klangbild in zunehmender Dissonanz und löst damit den initial suggerierten Tonalitätsbezug auf. Musiksprachliche Wirkung und Gegenwirkung entsprechen also einem gewissenmassen dialektischen Grundprinzip, worin Bezugnahme aufs historische Modell und der gleichzeitige (und notwendige!) Distanzierungswille meiner Absicht nach sich in einem durchaus sinnvollen Prozess abzuwickeln vermögen.

Doch nun noch einmal zurück zum zuvor erwähnten Fragezeichen vor Takt 40: es signifiziert sozusagen die meinem «Concerto grosso» innewohnende dialektische Absicht, denn es ist das deutlich wahrnehmbare Fragezeichen vor dem «wie weiter». Der erste Satz geht danach unmissverständlich zur eigenen Tonsprache über. Sie nimmt wohl den Duktus des Motorischen immer wieder auf und bewahrt somit die bewegungsmässige Nähe zum konzertanten barocken Modell, löst sie aber zunehmend auch auf in sich entfernende Erinnerungsfloskeln. Der zweite, quasi langsame Satz setzt einerseits einen kompakten Satz der Holz- und Blechbläser zu einem Begleitsatz der Schlagzeuggruppe, bestehend aus Pauken, Becken und kleiner Trommel. Vier solche Abschnitte werden von drei proportional sich verändernden Phasen unterbrochen, bestehend aus tremolierenden und repetitiv grundierenden Streichern zu konzertant duettierenden Holzbläsern. Nach dem vierten Ostinatoeinsatz löst sich der kompakte Bläsersatz auf, mündet in eine kurze Kadenzbildung des solistischen Streichquartetts und endet, wiederum vom Schlagzeugostinato begleitet, als kurzer Epilog im je vierstimmigen Satz der Holzbläser und solistischen Violoncelli. Der attacca einsetzende, in bewegtem Tempo sich abwickelnde Schlusssatz weist in der Gegenüberstellung von solistischen und duettierenden Bläsergruppen mit solistischen und vornehmlich geräuschhaft eingesetzten Bewegungsmustern der Tuttistreicher einen zunehmend sich steigernden und verdichtenden konzertanten Charakter auf, an dessen Höhepunkt kleine Trommel und Pauke decrescendierend zur äusserst knappen und betont diskret gehaltenen Reminiscenz des Satzanfangs überleiten.

Das «Concerto grosso» hat eine Spieldauer von insgesamt etwa 15 Minuten.

Robert Suter

## Neue Schweizer Kammermusik

Die Werkwahlkommission der Stiftung zur Förderung der Edition und Promotion neuer Schweizer Musik (Schweizerische Musikedition) hat aufgrund der fünften Ausschreibung folgende Werke ausgewählt:

Jacques Demierre (\*1954): «Bleu» für Stimme (1986)

Mario Pagliarini (\*1963): «Sillabario delle primule» für Oboe (1989)

Jorge Pepi (\*1962): «Metamorfosis I» für Klavier (1989)

Dem Stiftungszweck entsprechend wird die Publikation und Promotion dieser Werke subventioniert.

Die sechste Ausschreibung ist Werken für grosses Orchester vorbehalten. Ein-sendeschluss ist der 31. Dezember 1990.

Reglement und Information: Schweizerische Musikedition, Postfach, 6000 Luzern 7

## Rubrique AMS Rubrik STV

### Förderungsstipendien der Stadt Zürich

Der Präsidialabteilung der Stadt Zürich steht jährlich ein Kredit zur Verfügung, aus dem Förderungsstipendien für junge Musiker(innen) mit fortgeschrittenem Ausbildungsstand (Höchstalter 30 Jahre) ausgerichtet werden können. Die Bewerber müssen entweder das Zürcher Bürgerrecht besitzen oder seit mindestens zwei Jahren in Zürich wohnhaft sein. Zudem müssen sie sich über einen erfolgreichen ersten Abschluss an einem anerkannten musikalischen Institut (oder über eine entsprechende Ausbildung) sowie über die aktuelle Studientätigkeit ausweisen. Die Förderungsstipendien werden aufgrund eines Vorspiels bzw. Vorsingens von einer Expertenjury zugesprochen. Über das Detailprogramm der Prüfung, welche am Dienstag, 6. November 1990 im Muralentgut stattfindet, sowie die näheren Anmeldebedingungen gibt die Präsidialabteilung der Stadt Zürich, Musikstipendien, Postfach, 8022 Zürich, (Tel. 216 31 30) Auskunft. Prüfungstermine für Dirigenten und Organisten werden nach separater Absprache vereinbart. *Anmeldeschluss: Montag, 8. Oktober 1990*

### Solistenpreis 1990

Vor einem vollen Konzertsaal im Volkshaus Biel konnten die beiden Jurys der Tasten- und der Blechblasinstrumente die vier Finalisten, die die Ausscheidungen und das öffentliche Rezital bestanden haben, und die mit dem Sinfonieorchester Biel unter der Leitung von Jost

Meier auftraten, hören. In der Kategorie Blechbläser wurde kein Solistenpreis erteilt. Hingegen hat die Jury der Kategorie Tasteninstrumente, obwohl das Reglement nur einen Solistenpreis pro Kategorie vorsieht, zwei Solistenpreise von je Fr. 8'000.— zugesprochen: den einen an Daniela Numico, Cembalo, von Genf, und den anderen an Gustav Gertsch, Klavier, von Bern.

### Studienpreise 1991 für junge Musiker

Der Schweizerische Tonkünstlerverein und die Kiefer-Hablitzel-Stiftung führen am 4., 5. und 6. Februar 1991 in Bern erneut Prüfungen durch, aufgrund welcher jungen Schweizer Berufsmusikern Studienunterstützungen zur Weiterführung oder zum Abschluss ihrer musikalischen Ausbildung in der Schweiz oder im Ausland zuerkannt werden. Anmeldetermin: 31. Oktober 1990. Reglement und Anmeldeformular können beim Sekretariat des Schweizerischen Tonkünstlervereins, Postfach 177, 1000 Lausanne 13 (Tel. 021/26 63 71), bezogen werden. Die Altersgrenze ist auf 25 Jahre (1966) für Instrumentalisten und auf 28 Jahre (1963) für Sänger, Komponisten und Dirigenten festgesetzt worden.

### Weltmusikfest 1991 in Zürich

Das Weltmusikfest 1991 der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) findet vom 13. bis 22. September in Zürich statt. Es steht unter dem Motto «Von den hereinbrechenden Rändern» (Ludwig Hohl). Das letzte Mal wurde dieses traditionsreiche internationale Festival 1970 in der Schweiz durchgeführt, und zwar in Basel.

In den zehn Tagen werden in rund 25 Konzerten Kompositionen aus über 40 Ländern gespielt. Die Konzerte finden statt u.a. in der Tonhalle, im Radiostudio und im Kunsthaussaal. Weitere Konzertorte sind Winterthur, die Alte Kirche Boswil und Burgdorf BE. Finanziert wird das Festival durch Subventionen von Stadt und Kanton Zürich und der Kulturstiftung Pro Helvetia sowie durch private Geldgeber. Die Sponsorensuche ist noch nicht abgeschlossen. Radio DRS wird alle Konzerte mitschneiden und im internationalen Programmaustausch zur Verfügung stellen.

Einsendungen für die Weltmusiktage können in der Schweiz bis zum 31. August 1990 an folgende Adresse gerichtet werden: *IGNM-Festival 1991, av. du Grammont 11bis, 1007 Lausanne* (Internationale Einsendungen: bis 1. Nov. 90). Folgende Gattungen sind zugelassen: Orchester, Kammerorchester, Kammermusik, Vokalwerke konzertant und szenisch, Performance, elektronische und Computer-Musik. Eine internationale Jury wird im Dezember 1990 die Auswahl treffen. Sie besteht aus Georges Aperghis (Frankreich), Sukhi Kang (Korea), Frances Maria Uitti (Niederlande), Frank Schneider (DDR), Jürg Wytttenbach (Schweiz) und Joji Yuasa (Japan / USA).