

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1986)
Heft:	8
Rubrik:	Notes = Noten

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

schen Kabalewsky und Schostakowitsch sich bewegend.

Eine zweite Gemeinschaftskomposition, ebenfalls ein Auftrag zu den DDR-Musiktagen, trug den Titel «Gedanken zum Parteitag» und bestand aus fünf Orchesterliedern, die ebenfalls völlig unabhängig voneinander und nur in lockrem Bezug zum Titel konzipiert wurden. In diesen «Zyklus» gehörte Bredemeyers bereits erwähnte «Einmischung», ferner Friedrich Schenkers überarbeitete «Rosa Luxemburg»-Kantate von 1972, von Udo Zimmermann eine expressionistisch-tonale, eher formlose Hiroshima-Klage und, als Ein- bzw. Ausgang, je ein Sololied zweier Funktionäre des Verbands, eine lyrisch-spätromantische Vertonung eines Buchenwald-Gedichts durch den jetzigen Präsidenten Wolfgang Lesser und eine rezitativische, im Stil der Neuen Wiener Schule gehaltene Neruda-Vertonung «An meine Partei» des jetzt 80jährigen früheren Präsidenten Ernst Hermann Meyer. Im gleichen Konzert, in welchem die Robert-Schumann-Philharmonie aus Karl-Marx-Stadt vom Komponisten Friedrich Goldmann mit grösster Exaktheit und kongenialer Intuition geleitet wurde, war auch ein neues Schlachtfeldgemälde von Friedrich Schenker – eine seiner Spezialitäten – zu hören, «Fanal Spanien 1936», ferner das Konzert für Flöte und Orchester von Georg Katzer, eine komplexe, mit B-A-C-H dem Bachjahr Tribut zollende Komposition, und zum Schluss Friedrich Goldmanns «Exkursion – musica per orchestra con Henrico Sagittario», die dem Heinrich Schütz der «Italienischen Madrigale» sowie der «Exequien» gewidmet ist und collagehaft, unter Aufbietung der brillantesten Orchestertechnik, die Dimensionen dieser Stilentwicklung in ein modernes Werk einbaut.

Interessant ist aber vor allem die spezifisch eigene Entwicklung der Musik in der DDR, das heisst jene Musik, die nicht Bezug nimmt auf die westliche Avantgarde. Als solche kommt übrigens nur die serielle und postserielle Stilentwicklung Richtung Boulez in Frage, während Komponisten wie Nono, Xenakis, Stockhausen oder etwa die «amerikanische» repetitive Musik in der DDR bis jetzt kaum Spuren hinterlassen haben. Aber auch die Komponisten der Neuen Wiener Schule galten den sozialistischen Ländern anfänglich als elitär, bürgerlich und nicht volksverbunden. Während aber Polen, die Tschechoslowakei und Ungarn sehr bald nach dem Krieg ihre Musik den neuen Entwicklungen öffneten, hielt die DDR, ganz im Sinne der Sowjetunion, länger an der Ablehnung dieser Kunst, wie auch des Jazz, fest. So blieb den Komponisten, die keine Verbindungen zum Ausland hatten, nichts anderes übrig, als bei der freien Tonalität etwa der frühen dreissiger Jahre anzuknüpfen – die Väter der Musik, die in der ersten Nachkriegszeit hier dominierten, waren Rudolf Wagner-Régeny und Hanns Eisler sowie Paul Dessau (letzterer als einziger

in wichtigen Werken der «Avantgarde» aufgeschlossen). In den vergangenen vierzig Jahren haben sich Entwicklungen abgespielt, deren Resultate für einen offenen Hörer doch sehr von Interesse sind, zumal heute gerade die jungen Komponisten der westlichen Kultur auch wieder zur Tonalität zurückstreiben. Würde Musik der DDR vermehrt bei uns aufgeführt – und Komponisten wie Gerd Domhardt, Thomas Müller, Hans J. Wenzel, Burkhard Meier, Johannes Reiche, Achim Müller-Weinberg und Wolfgang Stendel würden dies durchaus verdienen, zumal ihre Musik, des tonalen Zusammenhalts wegen, auch bei einem breiteren Publikum sicher gut ankäme –, so wäre es interessant, die Reaktion unserer jüngeren Komponisten darauf zu beobachten.

Fritz Muggler

Notes Noten

Neuer(es) von Schweizer Komponisten

Arthur Furer: *BEDENK (lich) ES, Kleiner Liederzyklus für Sopran und Klavier* (beendet 1984)

Erhältlich über Müller & Schrade, Bern

Arthur Furer hat je drei Gedichte von Peter Lehner und Brigitte Meng sowie eines von Wolfgang Borchert zu einem Zyklus versammelt, in dem sich dezent Zeitkritik und märchenhafte Fluchtwünsche mit vorsichtiger Lebensbejahung verbinden. Dass Borchert mit «Ich sage ja» – und nicht mit dem radikal-pazifistischen Aufruf «Sage nein!» – in Furers Zyklus vertreten ist, scheint mir bezeichnend für die gemütliche Lebensphilosophie, die hier zum Ausdruck kommt und die von der Musik ganz ungebrochen mitgeteilt wird. Sie tut nie etwas Unerwartetes, hält sich in Melodik und Harmonik an Vertrautes, also traditionelle Kantabilität bei (leicht erweiterter) Dur/Moll-Tonalität. Ebenso eng hält sich die Musik an den Text, den sie illustrierend begleitet. Dabei achtet Furer darauf, stets einen selbständigen musikalischen Zusammenhang herzustellen, um ein Zerfallen in illustrative Episoden zu vermeiden.

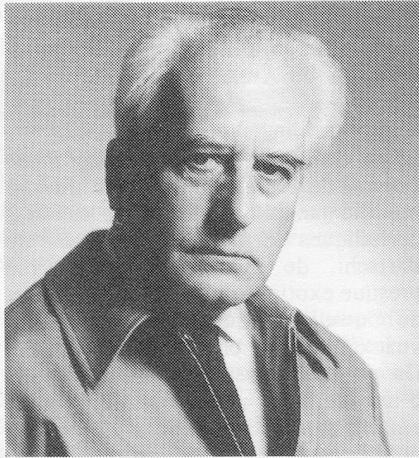
Josef Haselbach:
«*Abendlied*» für Oboe (1983);
«*Liederseelen*» für zwei Violoncello (1979)
Edition Hug 11329 bzw. 11331

In seinem «*Abendlied*» vermeidet Josef Haselbach die traditionellerweise mit diesem Begriff verbundenen Assoziationen. Dieses Oboenstück hebt äusserst heftig an, «sehr eindringlich», wie es in der Spielanweisung heisst; sukzessive schraubt sich der Ambitus der Motive nach oben. Nach relativ statischen Zwischenteilen geht es erneut «mit grösster Eindringlichkeit» aufwärts. Im Bereich von c''' wird der Höhepunkt erreicht, ehe ein paar Kurven auf das zwei Oktaven tiefere c hinabführen. Noch einmal schwingt sich die Linie nach oben, nun aber, um in einen leisen, von «grosser innerer Ruhe» erfüllten Gesang zu münden.

Im Umgang mit Motiven und Mustern ebenso sparsam wie im «*Abendlied*», prägt Haselbach in den «*Liederseelen*» ganz andere Charaktere aus: Er bevorzugt hier das Undeutliche, Verschwimmende, lässt beide Celli in denselben Regionen agieren und verschiebt sie gemeinsam in andere. Sie werden eher als Zwillinge behandelt denn als Kontrahenten. Auch die Linienführung tendiert zum Unartikulierten, Uncharakteristischen, wodurch Platz geschaffen wird für die Wahrnehmung der zahlreichen klangfarblichen Differenzierungen, auf die es hier primär ankommt.

Komponistenpreis an Sándor Veress

Die Stiftung für die Zuerkennung von Komponistenpreisen des Schweizerischen Tonkünstlervereins hat beschlossen, diesen für hervorragende Leistungen auf dem Gebiet des kompositorischen Schaffens bestimmten Preis Sándor Veress zuzusprechen. Das eindrückliche, schon mehr als 55 Jahre um-



spannende Gesamtschaffen von Sándor Veress stellt einen durch und durch eigenständigen, keinen Dogmen verpflichteten, stilistisch und ausdrucksmässig weitest gefächerten Beitrag zur Musik des 20. Jahrhunderts dar. Obwohl fest in der ungarischen Tradition verankert, ist Veress immer seinen eigenen, schwierigen, von unerbittlicher Selbstkritik und hoher Geistigkeit bestimmten Weg gegangen.

Seit Beginn seiner Emigrationszeit in der Schweiz hat Sándor Veress sich durch Einbeziehung der Reihentechnik in sein rhythmisch und kontrapunktisch sehr komplexes Denken neue Ausdrucksbereiche erschlossen, die sowohl für die junge ungarische Komponisten-Generation als auch für seine zahlreichen schweizerischen Schüler massgebend geworden sind. Ohne das Wirken von Sándor Veress wäre die Schweizer Musik um vieles ärmer.

Edu Haubensak: Schwarz/ Weiss, zwei zusammenhängende Klavierstücke (1979)
Edition Hug 11 337; mit Schallplatte, bespielt von Tomas Bächli

Beide Stücke sind nach demselben Muster gestrickt: einmal rechts, einmal links in ununterbrochener Bewegung; verschieden oft wiederholte Figuren, untereinander sehr ähnlich. Bei flüchtigem Blick sieht das alles etwa gleich aus, halt *minimal*. Erst die Platte macht sinnlich erfahrbar, dass hier in identischen Strukturen extrem gegensätzliche Klangtypen des Klaviers demonstriert werden sollen. In «Schwarz» schliessen sich die tiefen Töne mit Hilfe des Pedals zu schwammigen, obertonreichen Klängen zusammen; in «Weiss» wird die enervierende Spitzigkeit der hohen Regionen unterstrichen durch das starke Hervortreten des Geräusches, welches der Hammer beim Aufschlagen auf die Saite erzeugt.

Christoph Keller

Disques Schallplatten

Klang-Klavier-Konzept

John Cage: *The perilous night*; Giacinto Scelsi: *Aitsi*; Thomas Kessler: *Piano Control*; Karlheinz Stockhausen: *Klavierstück VII*; Henry Cowell: *Aeolian Harp*; Werner Bärtschi: *In Trauer und Prunk*; Steve Ingham: *Van horn boogie*.
Werner Bärtschi, piano.
RECREC MUSICO 4.

Werner Bärtschi propose un disque fort intéressant, intitulé «Klang-Klavier», et qui tend à montrer combien la conception du piano a évolué depuis la seconde guerre, notamment quant à la question du timbre. Le piano, ici, ne cache plus sa mécanique, mais lui donne au contraire des prolongements inattendus, par une sorte de séparation fonctionnelle du clavier vis-à-vis des cordes et des marteaux. L'homogénéité apparente, la reproductibilité des hauteurs à travers l'octave, disparaissent lorsqu'à chaque note est affecté un timbre particulier. C'était déjà l'idée de Cage avec le piano préparé, elle a été plus tard amplifiée par les manipulations électroniques, comme chez Thomas Kessler. Chez Cowell au contraire, le clavier est tout simplement nié, comme un intermédiaire superflu. Ce que certains romantiques, ainsi que Debussy, avaient exploité dans l'écriture harmonique, des compositeurs actuels l'ont radicalisé: le travail sur les résonances, cette harmonie latente, virtuelle, constitue une sorte d'aura dont on prend conscience par l'écriture d'un Stockhausen par exemple, ou grâce aux moyens électroniques, qui les développent et les placent au premier rang.

Somme toute, un tel disque peut être envisagé de deux façons différentes: on peut s'attacher à l'impact direct, presque sauvage, du son brut et du son retravaillé, de cette palette de timbres insoupçonnés qui naissent du piano et des instruments électroniques qu'on y adjoint; on peut aussi se concentrer sur le problème de l'écriture musicale proprement dite, et chercher dans quelle mesure ces nouveaux sons entrent dans une dialectique compositionnelle, ou restent des échantillons colorés, excentriques, des curiosités qui ne valent guère plus que pour eux-mêmes. Entendues selon le premier point de vue, les œuvres de ce disque font immédiatement beaucoup d'effet. Les manipula-

sont les événements eux-mêmes. Les liens élémentaires de complémentarité et d'opposition brusque se retrouvent dans le déroulement formel, qui est essentiellement linéaire et qui enchaîne les différentes séquences les unes après les autres. Il semble bien que, d'une part, une trop grande richesse de sons singuliers (on aurait pu dire, autrefois, de motifs singuliers) excède tout processus de formalisation significatif musicalement, et que d'autre part, un travail poussé sur certains phénomènes à l'intérieur d'un champ restreint dégage, par la forme musicale elle-même, une impression de richesse infinie, virtuelle. C'est en ce sens que l'on peut appréhender le *Klavierstück VII* de Stockhausen,



tions, dans une œuvre comme *Piano Control* de Kessler, l'intensité du son modifié dans *Aitsi* de Scelsi, ou les effets épisodiques de *In Trauer und Prunk* de Bärtschi, de même que le charme presque exotique des œuvres de Cage et de Cowell ouvrent des horizons nouveaux, surprennent, alertent l'oreille. On est parfois assez proche des effets d'une certaine pop music: on oscille entre la satisfaction presque «culinaire» pour le son, et un enfouissement quasi mystique dans ces sonorités venues d'ailleurs. Curieusement, l'intervention de nouvelles médiations entre le clavier et les résonateurs, qu'il s'agisse de gommes ou d'un appareillage sophistiqué, conduisent moins à l'impression d'un art complexe, articulé, raffiné, qu'à celui d'un art brut, ce qui, à première vue, semble paradoxal.

Mais c'est que, entendues selon notre deuxième point de vue, ces œuvres placent au premier plan le son lui-même, dans toute sa singularité: les éléments presque «abstraits» de liaison entre les sonorités sont souvent inexistantes, comme dans la pièce de Scelsi, ou anecdotiques, comme dans les pièces de Cage et Cowell, quand ils ne sont pas empruntés à des styles répertoriés, comme dans les pièces de Bärtschi ou Ingham. Dans ces œuvres, ce ne sont pas les relations entre les événements sonores qui sont significatifs, tendant à une forme musicale déterminée, mais ce

qui préfigure bien le mouvement central de la *Troisième Sonate* de Boulez.

Autant dire que voilà un disque fort intelligemment composé, parce qu'il n'engage pas seulement à réfléchir sur les possibilités «physiques» du piano, mais sur cette dialectique essentielle entre le son et le sens. Il permet aussi de se rendre compte que, parfois, c'est là où les techniques sont les plus nouvelles, du moins en apparence, que le passé marque le plus les œuvres — par des accords classés, des références stylistiques, des gestes expressifs — alors que ce même passé semble dissous dans des œuvres, en apparence toujours, plus «traditionnelles».

Philippe Albéra

Une partition de la soumission

Jean Perrin: «*De Profundis*» pour quatre soli, chœur mixte et orchestre, op. 26.
Evelyne Brunner, Claudine Perret, Jean-Paul Aebischer, François Loup; Chœur de la RSR, Orchestre de chambre de Lausanne; Victor Desarzens, direction.
Perspectives romandes et jurassiennes, Gallo 30-451.

Opus 26 dans un catalogue qui dépasse désormais les cinquante numéros, ce «*De Profundis*» eut pour premier admirateur Frank Martin. Qui déclara en le découvrant: «Voilà une musique comme j'en attendais depuis long-