

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2001)
Heft: 67

Rubrik: Nachrichten

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: 24.01.2026

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

Kompositionswettbewerb der «Musikakademie auf Schloss Waldegg»

Die «Musikakademie auf Schloss Waldegg», Feldbrunnen bei Solothurn, schreibt einen Wettbewerb für junge KomponistInnen ab Jahrgang 1966 aus. Verlangt wird eine Komposition von 8 – 12 Minuten Spieldauer für eine Ensemble mit zehn MusikerInnen. Interesse finden insbesondere stilistisch grenzübergreifende Werke mit experimentellem Charakter. Preise: 1. Preis Fr. 5000.–, 2. Preis Fr. 3000.–. Eingabefrist: 30. April 2001.

Wettbewerbsunterlagen und Auskünfte sind erhältlich bei: «Musikakademie auf Schloss Waldegg», künstlerische Leitung und Sekretariat: Kurt Weber, Beaumontweg 32, 3007 Bern; Tel. 031 10 40, Fax 031 10 04, E-Mail k.weber.bern@bluewin.ch

Ausschreibung eines Kompositionsauftrags für die Expo 02

OPEN.02 Biel / Bienne. Seeland. Jura, das oekumenische Projekt Expo.02-Nachbarschaft, dessen Träger die Landeskirchen, Freikirchen, zahlreiche kirchliche Gruppierungen und Werke sowie die Jüdische Gemeinde Biel sind, feiert am Vorabend der Expo. 02, am 14. Mai 2002, in Biel einen Eröffnungsgottesdienst. Für die musikalische Gestaltung wird ein Kompositionsauftrag vergeben. Planungsvorgaben: Gottesdienst in Form einer Vesper; Einbezug von Gesängen, die sowohl im katholischen als auch im reformierten Gesangbuch enthalten sind; musikalischer Träger ist ein Chor von mittlerem bis gutem Kirchenchor-Niveau unter professioneller Leitung, dazu Schlagzeug und Orgel; Thematik: «Macht und Freiheit» (also das Leitthema der Arteplage Biel); Dauer der Vesper gesamthaft 55 bis 60 Minuten. Bis zum 30. April 2001 ist eine Projektskizze einzureichen, der wenn möglich vergleichbare Referenzkompositionen in Partitur und evtl. Tonaufnahme beizulegen sind. Für den Kompositionsauftrag steht ein Honorar von Fr. 6000.– zur Verfügung, die Konzeptskizzen werden nicht honoriert. Detailliertere Auskünfte sind erhältlich bei OPEN.02, Geschäftsstelle, c/o Reformierte Kirchen Bern-Jura, Postfach, 3000 Bern 23, Tel. (031) 370 28 28, Fax (031) 370 28 95.

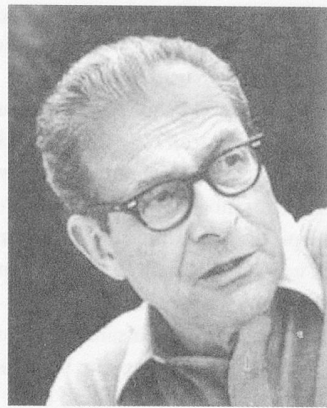
Preisträger des 14. Internationalen Kompositionsseminars Boswil

Aus 79 Teilnehmern hat die Jury des im Sommer 2000 ausgeschriebenen Kompositionsseminars der Stiftung Künstlerhaus Boswil folgende junge KomponistInnen ausgewählt und zur Teilnahme am Boswiler Seminar im November 2001 eingeladen: Aureliano Cattaneo (Italien), Jamilia Jazylbekova (Kasachstan), Holger Klaus (Deutschland), Akemi Kobayashi (Japan), Tobias Maeder (Schweiz), Thomas Meadowcroft (Australien), Sergej Newski (Russland), Christian Utz (Österreich).

Kompositionswettbewerb der Bayerischen Staatsoper und des Opernhauses Zürich

Jörg Arnecke (Hameln), Thomas Meadowcroft (Canberra), Markus Schmitt (München), Peter Aderhold (Berlin), Arnaldo de Felice (Florenz) und Edward Rushton (Norwich) wurden aus 80 Einsendern ausgewählt, als erste Stufe des von den zwei Opernhäusern initiierten Kompositionswettbewerbs eine Kurzoper zu schreiben. Ergebnisse dieses Projekts werden an den Festspielen 2001 in Zürich zu erleben sein.

Zum Tod von Herbert Brün (1918–2000)



Herbert Brüns Musik war mir seit längerer Zeit ein Begriff, nicht zuletzt durch seine zahlreichen Kompositionsschüler, mit denen ich in New York zusammen gearbeitet habe. Persönlich kennengelernt habe ich ihn erst wenige Wochen vor seinem Tod im Rahmen des ihm gewidmeten Three-Two-Festivals in New York. Der 82jährige war äusserst gebrechlich, er sass in einem Rollstuhl mit einem Sauerstoffgerät,

und jede physische Anstrengung war ein Problem. Alles was ihm noch blieb, war sein Verstand, die Unnachgiebigkeit seines Denkens und eine unbändige Lust zu provozieren. Das Boogie-Woogie-Zitat in seinem Klavierstück hätte ich falsch akzentuiert, bellte er mich (nicht unfreundlich) an und sang mir die richtige Version vor. Er sei zwanzig Jahre lang als Jazz-Pianist in Bars aufgetreten: «Ich weiss, wovon ich rede.» Später entspann sich eine längere Debatte unter den amerikanischen Musikern über die Differenzen von Boogie und Swing. «Wahrscheinlich hat er recht», bemerkte am Schluss leicht resigniert der Saxophonist Taimur Sullivan.

Ob er Herbert Brün von Geburt an kennt, daran kann sich der Violinist Walter Levin nicht genau erinnern. Fest steht, dass er als Vierjähriger in einer Kindersinfonie, die der wenige Jahre ältere Herbert Brün komponiert hatte, als Trommler aufgetreten ist. Beide Musiker sind in Berlin geboren. Brün verliess Deutschland 1936, ging nach Palästina (dem heutigen Israel); seine Eltern wurden von den Nazis ermordet. In Palästina studierte er u.a. bei Stefan Wolpe Komposition. Nach dem Krieg kehrte er für einige Jahre nach Europa zurück. 1963 wurde er von Lejaren Hiller für ein Forschungsprojekt an der University of Illinois in Urbana, eingeladen, wo er anschliessend Professor für Musik wurde und den Rest seines Lebens verbrachte. Walter Levin, der ebenfalls nach Palästina gegangen war und ebenfalls an einer Universität im Mittleren Westen lehrte, beschreibt Brün als einen scharfsinnigen Denker mit einer Liebe zum Paradox. Nichts war ihm suspekter als das, was andere Leute für selbstverständlich hielten.

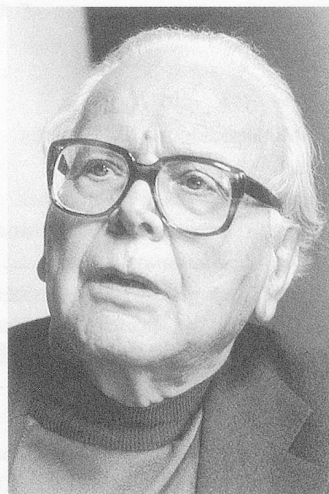
Brüns politische Haltung war gegen den Status quo gerichtet und in diesem Sinn utopisch. Tagespolitik hatte ihn dabei nie sonderlich interessiert. Brün hat selten «politisch» komponiert. Nicht ein politisches Ereignis, sondern ein Ausspruch, den er seit seiner Kindheit gehasst hat, steht denn auch im Zentrum eines der wenigen Werke, in denen Brün mit aussermusikalischen Assoziationen arbeitet. Die elektronische Komposition *i toLD You so!* (1981) – *ich hab's dir schon immer gesagt* – verwendet nicht die Worte, sondern ausschliesslich den Tonfall dieses Schlachtrufs aller Besserwisser, der in verschiedenen Lagen und Tempi wie ein Fugenthema ständig wiederholt wird. Die Wiederholung jedoch – und hier hinkt der Vergleich mit der Fuge – hat dabei nicht die Wirkung von Affirmation und Abrundung. Den Hörer befällt vielmehr ein Gefühl des Grauens und der Auflehnung gegen die penetrante Wiederkehr des Immergleichen. Brüns Kommentar zu diesem Stück: «Like many other deadly stupid phrases this one also seemed too tough to be silenced. So I buried it alive.» (Wie viele andere tödlich dumme Phrasen schien auch diese zu zäh, als dass man sie hätte zum Schweigen bringen können. So habe ich sie lebendig begraben.)

Welche Utopie schwebte ihm dann vor? Levin vermutet eine ihrer Wurzeln in den ersten Anfängen der Kibbuzim-Bewegung in Palästina, räumt aber sofort ein, dass Brün dem wahrscheinlich energisch widersprechen würde. Hat er versucht, diese Utopie an der Universität ein Stück weit zu verwirklichen? Urbana war während Jahren eines der wichtigsten Zentren für experimentelle Musik in den USA. Neben Brün unterrichteten Komponisten wie Kenneth Gaburo und Salvatore Martirano. Brün lehnte jeden Persönlichkeitskult ab, so war er beispielsweise strikte gegen Konzerte, die ausschliesslich seiner Musik gewidmet waren. Er gründete mit seinen Studenten das «Performer Workshop Ensemble», eine Gruppe von Komponisten/Interpreten, die gemeinsam ihre Musik, Texte und Sketches aufführten. Dieses Ensemble spielte in Schulen, Universitäten, Kongresssälen, Gewerkschaftsräumen und bei Protestaktionen. Es war aber durchaus auch möglich, ausserhalb dieser Gruppe bei Brün Komposition zu studieren, betont Keith Moore, einer seiner letzten Schüler. Brün habe ihn dazu ermutigt, seinen Weg abseits irgendwelcher Gruppierungen zu suchen.

Brüns Kompositionen sind zwischen 1945 und 2000 entstanden. In den frühesten hört man noch den Einfluss eines – allerdings sehr ungebärdigen – Neoklassizismus'. Dennoch gibt es erstaunliche Konstanten in seinem Werk: Einen rhythmischen Drive (Levin vermutet, dass hier seine Jahre als Jazz-Pianist eine wichtige Rolle spielten), der selbst dort noch spürbar ist, wo ein Metrum fehlt sowie das tiefe Misstrauen gegen vorgegebene Musiksprachen und eingeschliffene Kommunikation. Daraus folgt der Verzicht auf alle Verschönerung und Schnörkelei. In Brüns Musik fehlen nicht nur Schönklänge traditionellen Zuschnitts, sondern auch viele Platitüden der Nachkriegs-Avantgarde. Nirgends wird dies deutlicher als in seiner elektronischen Musik, die oft mit Klängen von extremer Hässlichkeit operiert. Brün verwendet ein Computerprogramm mit dem Namen «SAWDUST», nach seinen eigenen Worten «das simpelste Computerprogramm – aber es funktioniert». Die elektronischen Klänge sind als solche erkennbar und nicht hinter einer Illusion oder der Imitation anderer Klänge versteckt. Im weiteren legen diese rohen Töne das offen, worum es Brün bei seinen Kompositionen ging: Den Ablauf des Stücks und den Gedanken in der Musik. (Dass wir bei zunehmender Überfütterung mit gefälligen Sounds irgendwann anfangen, diese Klänge schön zu finden – diesem Paradox kann sich auch Brüns Musik nicht entziehen.)

Es erstaunt, dass Brüns Werk in Europa nicht einmal dem Fachpublikum für neue Musik vertraut ist. Ist es seine radikale Persönlichkeit, die vielen Menschen Angst einjagt? Oder gilt seine Musik in einer Zeit, in der edle Resignation und filigrane Altklugheit (I told you so!) auch bei Intellektuellen zu einer Tugend geworden sind, als deplatziert? Herbert Brün jedenfalls war nicht unzufrieden mit seiner Karriere. Er sei nie gezwungen gewesen, Kompromisse einzugehen. «I never had a cup of coffee with a bastard.» **THOMAS BÄCHLI**

Zum Tode von Erich Schmid



Am 17. Dezember starb in Zürich, kurz vor seinem 94. Geburtstag, der Dirigent und Komponist Erich Schmid. Während vielen Jahren war der am 1. Januar 1907 im solothurnischen Balsthal geborene Schmid eine zentrale Figur des Schweizer Musiklebens, ein massgeblicher Förderer der zeitgenössischen Musik, der aus der Schule Arnold Schönbergs kam. Man könnte ihn einen Gegenpapst zu Paul Sacher nennen, wäre nicht seiner Erscheinung alles Päpstliche und überhaupt

Herrschaftliche fremd gewesen. Das Handeln aus einer Minderheitsposition war ihm seit früher Zeit vertraut; es gelang ihm aber, sich in den gegebenen Verhältnissen zurecht zu finden und der von ihm vertretenen Ästhetik weitherum Gehör zu verschaffen. Wichtigstes Medium dafür war das Radio: Als Leiter des Radio-Orchesters Beromünster konnte Schmid von 1957 bis 1970 sich für die Komponisten, die ihm am Herzen lagen, einsetzen und sich mit den legendären Sonntagvormittag-Konzerten sein eigenes Publikum heranbilden, das an Entdeckungen von älteren Werken ebenso interessiert war wie an Musik des 20. Jahrhunderts. Das Repräsentative und klassisch Konventionelle spielte hier keine Rolle, im Gegensatz zur Tonhalle-Gesellschaft, wo Schmid von 1949 bis 1957 als Nachfolger des jahrzehntelangen Chefdirigenten Volkmar Andreae tätig war.

Wenngleich Schmid hier nicht ganz glücklich gewesen sein mag, war diese Position dennoch ein entscheidender Sprung in seiner Laufbahn. Sie ersparte ihm die Fortführung jener Doppelexistenz, wie sie für manche Schönberg-Schüler, für den Schweizer Komponisten Alfred Keller etwa, aber selbst für Webern, typisch war. Schmid war vorher Musikdirektor in Glarus gewesen, leitete Laienchöre und Blasmusiken und schrieb in seiner Freizeit zwölftönige Kompositionen. Eigentlich wäre er lieber in Deutschland geblieben, aber nach der Machtübernahme der Nazis 1933 gab es für den Schweizer Bürger kein Bleiben. Von 1927–30 studierte er am Hochschen Konservatorium in Frankfurt, u.a. Komposition bei Bernhard Sekles, und verkehrte im Kreis von Erich Itor Kahn, Mátyás Seiber und Adorno. Seine Sonatine op. 1 für Klavier und Geige wurde 1930 in Anwesenheit Arnold Schönbergs in Frankfurt uraufgeführt, worauf ihn Schönberg in seine Meisterklasse an der Preussischen Akademie der Künste in Berlin aufnahm. Mit demselben Werk präsentierte sich Schmid 1931 am Schweizerischen Tonkünstlerfest – und erntete Gelächter. Das äusserst knapp und prägnant formulierte, harmonisch zur Zwölftönigkeit tendierende Werk muss auf die Tonkünstler, deren fortgeschrittenste damals gerade den Neoklassizismus Nadia Boulangers rezipiert hatten, wie ein rotes Tuch gewirkt haben. Nach seiner Rückkehr in die Schweiz reichte Schmid nochmals ein Werk dem Tonkünstlerverein ein – und bekam es ohne Kommentar zurückgesandt. Kein Wunder also, dass er als Komponist allmählich verstummte; sein letztes Werk (von einigen Gelegenheitskompositionen abgesehen) datiert von 1943. Während langer Zeit blieb sein kompositorisches Schaffen verborgen; Schmid selbst, der sich für zahlreiche Kollegen so vehement einsetzte, tat nichts für seine eigene Entdeckung.

So wurden seine Drei Sätze für Orchester op. 3 erst 1993 uraufgeführt, und bis Anfang der neunziger Jahre war kein einziges seiner Werke verlegt.

Schmids Musiksprache ist bei aller Expressivität freundlicher, weniger angespannt als die Schönbergs und bei aller Strenge spielerischer, weniger asketisch als die Weberns. Auch wenn er Webern dirigierte, schien diese Musik natürlicher zu atmen als in Interpretationen, deren Bezugspunkt der Serialismus der fünfziger Jahre war. Dank äusserst sorgfältiger Phrasierung, die auch über Pausen hinweg einen Zusammenhang herstellte, erreichte er, dass selbst das Aufgelösteste geschlossen erschien. Schmid verstand die Wiener Schule, durchaus im Sinne ihrer Protagonisten, aus der Traditionsgebundenheit heraus. Gegenüber neueren Strömungen, etwa den «Darmstädtern», blieb er dagegen reserviert, legte ihnen aber keine Steine in den Weg mittels seiner Positionen, zu denen von 1960–67 auch die Leitung der Zürcher Sektion der IGNM gehörte und von 1963–73 die Dirigierklasse an der Musik-Akademie Basel. Im Alter war er vor allem in England ein gefragter Dirigent; so führte er als Principal Guest Conductor in Birmingham von 1978 bis 1982 u.a. sämtliche Symphonien von Beethoven und Brahms auf. Trotz seinem Engagement für zeitgenössische Musik blieben für Schmid die Klassiker das A und O der Musik. Das Konzert, das er 1987 anlässlich seines 80. Geburtstags in der Zürcher Tonhalle dirigierte, endete mit Bruckners VI. Symphonie; mit Weberns Orchesterstücken op. 6 war jener Komponist der Wiener Schule vertreten, dem er sich am stärksten verbunden fühlte und mit dem er in den 40er Jahren in regem Austausch stand. Weberns Passacaglia op. 1 und Brahms IV. Symphonie bildeten das Programm von Schmids Debüt in Winterthur 1940, und dort verabschiedete er sich 1989 endgültig vom Konzertpodium mit Werken von Willy Burkhard, Reger (*An die Hoffnung*) und Beethoven (*Pastorale*).

Im letzten Jahrzehnt musste dieser stets so wache und am Neuen interessierte Mensch erleben, wie seine Kräfte allmählich zerfielen. Mit ihm ist vermutlich der letzte europäische Schönberg-Schüler gestorben. Sein Wirken ist in zahlreichen Radioaufnahmen dokumentiert, die bisher kaum für die CD erschlossen worden sind – zumindest im Falle seiner Webern-Interpretationen, die als authentisch gelten können, ein gravierendes Versäumnis. Auch seine Kompositionen sind ein Vermächtnis, das noch nicht ausreichend bekannt ist. Zwar hat sich – seit Roland Moser in dieser Zeitschrift (Nr. 3, Februar 1985) nachdrücklich auf den Komponisten Schmid hingewiesen hat – einiges getan und hat der Tonkünstlerverein mit einer CD in seiner Grammont-Reihe eine späte Wiedergutmachung unternommen. Zu wünschen ist, dass dieses an Umfang geringe, dafür an Substanz umso reichere Œuvre komplett auf Tonträgern und in Editionen greifbar ist. Die Aufführung der Drei Sätze op. 3 durch das Basler Sinfonie-Orchester unter Heinz Holliger kürzlich im Engadin (siehe Nr. 65, S. 37) hat erneut gezeigt, dass es zum Besten gehört, was die Schweizer Musik des 20. Jahrhunderts zu bieten hat.

CHRISTOPH KELLER