

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2006)
Heft: 95

Artikel: Fons juvenatiss : Heinz Holliger im Gespräch mit Elliott Carter (Basel, 27. April 2006) = Fons juvenatiss : Heinz Holliger en conversation avec Elliott Carter (Bâle, 27 avril 2006)
Autor: Holliger, Heinz / Carter, Elliott / Kunkel, Michael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927591>

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: 23.01.2026

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

FONS JUVENTATIS

Heinz Holliger im Gespräch mit Elliott Carter (Basel, 27. April 2006)

Fons juvenatilis — Heinz Holliger en conversation avec Elliott Carter (Bâle, 27 avril 2006)

Durant les festivités marquant le 100^e anniversaire de Paul Sacher eut lieu la rencontre avec le grand compositeur américain Elliott Carter, invité pour l'occasion par la fondation Paul Sacher. Carter est né le 11 décembre 1908 à New York et il ne nous reçut pas comme une fière vedette de l'histoire de la musique, mais comme une personnalité artistique très éveillée, productive et communicative. Heinz Holliger, l'un des interprètes, promoteurs et connaisseurs les plus importants de la musique de Carter, a profité de l'occasion pour converser avec le compositeur à propos de ses œuvres de jeunesse, mais aussi de Pierre Boulez, de Nadia Boulanger, de la musique « américaine » et de ses projets d'avenir.

Während der Feierlichkeiten zu Paul Sachers 100. Geburtstag ergab sich die Begegnung mit dem grossen amerikanischen Komponisten Elliott Carter, der sich Ende April 2006 in Basel aufhielt. Carter, geboren am 11. Dezember 1908 in New York, trat uns nicht als stolze musikgeschichtliche Figur entgegen, sondern als hellwache, produktive und kommunikative Künstlerpersönlichkeit.

Heinz Holliger, einer der wichtigsten Interpreten, Förderer und Kenner von Carters Musik, nutzte die Gelegenheit zu einem Gespräch mit Carter über dessen jüngere Werke, Pierre Boulez, Nadia Boulanger, «amerikanische» Musik und Zukunftspläne.

Heinz Holliger: Elliott Carter, wir freuen uns sehr, dich hier in Basel zu haben! Die Schweiz ist dir seit deiner Kindheit vertraut.

Elliott Carter: Das stimmt. In Basel war ich zum ersten Mal kurz nach dem Ersten Weltkrieg, während der französischen Besatzung von Süddeutschland, mit meinem Vater. Ich erinnere mich, dass wir eine Zugfahrkarte hatten, um von hier aus nach Baden-Baden zu fahren. Aber es gab keinen Zug. Daher nahmen wir ein Taxi, und es war ziemlich spektakulär, mit dem Taxi durch den französischen Sektor zu fahren. Zu meiner Überraschung konnte mein Vater deutsch sprechen, ich konnte es kaum glauben. Später war ich ziemlich oft in der Schweiz.

Du lerntest Paul Sacher anlässlich der Uraufführung deines Oboe-Concerto (1986/87) 1988 in Zürich kennen und kamst mehrmals nach Genf zu Contrechamps. Deine Musikmanuskripte werden in der Paul Sacher Stiftung in Basel verwahrt.

In der Tat. Ich wurde gebeten, alle Manuskripte dahin zu schicken, gleich nachdem ich die Stücke komponiert habe. Und ich bin sehr froh, dass ich sie endlich aus dem Haus bekomme! Wenn ich ein Werk abgeschlossen habe, möchte ich damit wirklich fertig sein! Wenn ich die Papiere behalte, könnte ich in Versuchung kommen, noch irgendetwas zu verändern.

Bei mir ist es ganz anders, ich tue mich sehr schwer damit, die Manuskripte wegzugeben.

Wieso, möchtest du immer dazu in der Lage sein, die Musik noch ein bisschen zu ändern?

Ich möchte die Möglichkeit haben, das zu tun, mache es aber eigentlich nie.

Einmal schrieb ich ein Klavierstück für Peter Serkin. Als er es spielte, wurde mir klar, dass es in dieser Form meiner Idee nicht ganz entsprach. Deshalb musste ich einige Details darin ausbessern. Das Stück ist voller Löcher, ein wenig wie deine Musik. Es heisst *Intermittences* (2005).

Sollen wir über die Musik reden, die du in den letzten Jahren geschrieben hast?

Von mir aus können wir über alles Mögliche reden! Warum nicht über deine Musik?

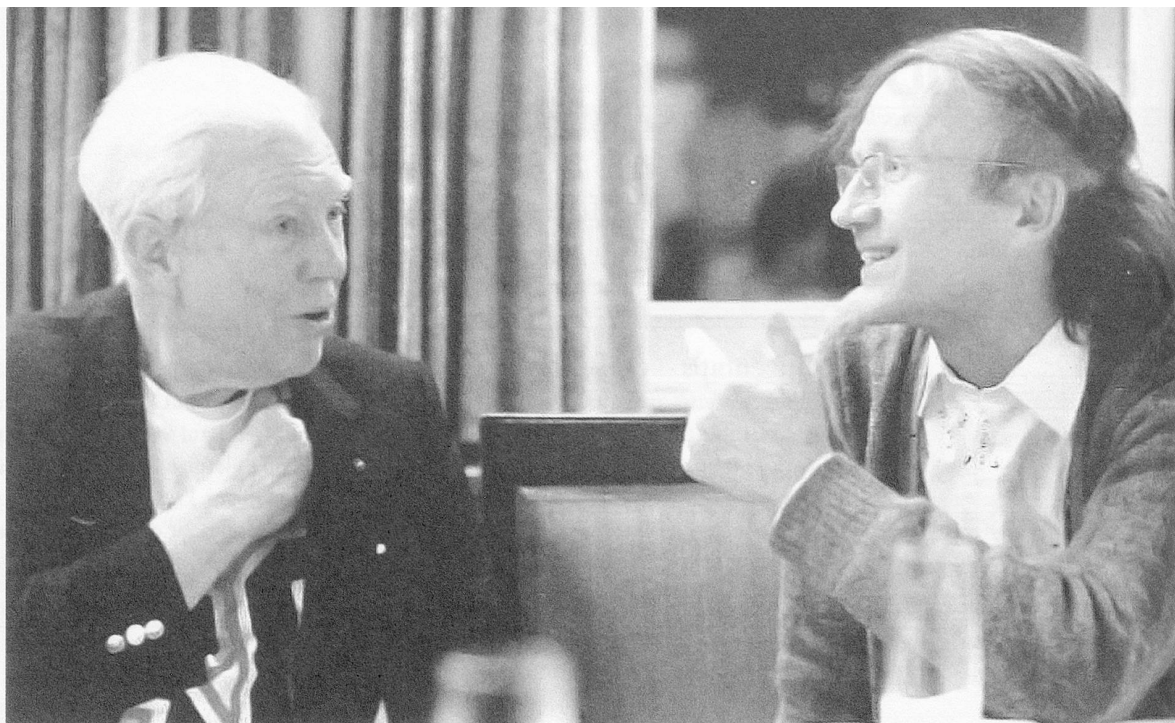
Ich würde lieber etwas erfahren über Dinge, die ich noch nicht so gut kenne. Viele deiner jüngsten Werke sind in Europa noch nicht gespielt worden und daher noch völlig unbekannt. «Soundings» für grosses Orchester (2005) und «In the Distances of Sleep» für Mezzosopran und Ensemble (2005) auf Gedichte von Wallace Stevens, zum Beispiel.

Es gibt ein Lied darin, das einem deiner *Trakl*-Lieder, die wir vorgestern gehört haben¹, etwas ähnelt; ich meine *Rondel* für Alt und Harfe. Bei mir gibt es Streicher, die einen Ton spielen, der langsam aufsteigt, in einem enormen Glissando, während sich die Singstimme in mittlerer Lage bewegt. Es gibt nichts anderes als diese Linie, keine Harmonie. Nun, Wallace Stevens' Dichtung ist nicht ganz unproblematisch, da sie eine sehr ironische Seite hat. Es ist sehr schwer, das in Musik auszudrücken. Er teilt etwas mit, das aber nicht identisch mit dem ist, das er sagen möchte. Ich habe versucht, das in die Musik einzubringen. Ein sehr interessantes musikalisches Problem. Es ging mir zum Beispiel darum, eine Situation zu schaffen, in der die Sängerin nicht völlig überzeugt ist von dem, was sie singt; in dieser Situation liegt verborgen, was sie eigentlich meint. Meine anderen neueren Stücke sind völlig anders. *Soundings* schrieb ich für Daniel Barenboim. Barenboim, als Pianist und Dirigent eine

1. Heinz Holligers *Drei Lieder* nach Gedichten von Georg Trakl wurden am 25. April 2006 von Christiane Iven, dem Sinfonieorchester Basel unter Holligers Leitung in Basel aufgeführt in einem Vorkonzert wurden Carters Werke *Mosaic* für Ensemble (2004), *A Six-Letter Letter* für Englischhorn solo (1996) und *Four Lauds* (1984-2000) für Geige solo von Heinz Holliger (Oboe, Englischhorn), Ursula Holliger (Harfe), Hansheinz Schneeberger (Geige) und einem Ad-hoc-Ensemble gespielt.

«Meine Musik ähnelt keiner Musik, die in Europa oder in Amerika geschrieben wird. Vielleicht gibt es auf Java etwas ähnliches ...»
Elliott Carter und Heinz Holliger im Gespräch.

Foto:
Andreas Schmid



vollkommene Doppelbegabung, sagte: «Bitte schreibe nicht für Klavier und Orchester, deine Musik ist so kompliziert, dass ich es nicht schaffen werde, gleichzeitig zu spielen und zu dirigieren.» Also schrieb ich ein Stück, in dem er zu Beginn und am Schluss alleine Klavier spielt, mit einem Orchesterstück in der Mitte. Ich habe da alles Mögliche ausprobiert. Zum Beispiel habe ich mich auf die Teile des Orchesters konzentriert, die man normalerweise kaum hört. Es gibt einen Teil für drei Piccolos, einen anderen für Tuba. Die Klangränder interessieren mich momentan besonders. In *Refléxions* (2005) – dem Ensemblestück, das ich zu Pierre Boulez' 80. Geburtstag geschrieben habe – gibt es ein enormes Solo für Kontrabassklarinette.

Daniel Barenboim und James Levine setzen sich in Amerika ganz vorbildlich für deine Musik ein. Interessanterweise hast du in Amerika den Ruf eines «europäischen» Komponisten und in Europa den eines «amerikanischen».

Nun ja, «europäisch» oder nicht ... Ich will jetzt nicht arrogant klingen, aber ich glaube, meine Musik ähnelt keiner Musik, die in Europa oder in Amerika geschrieben wird. Vielleicht gibt es auf Java etwas ähnliches ... Es ist ohnedies schwer, von einer «amerikanischen» Musik zu sprechen. Es existieren so viele verschiedene Kulturen in diesem Land. Pierre Boulez kann sicherlich als grosser französischer Komponist gelten. In Amerika ist es schwieriger, sich auf eine solche Figur zu einigen. Charles Ives ist in Amerika zwar ein grosser Name, aber seine Musik wird nie gespielt. Man sieht ihn eher auf Briefmarken. Aaron Copeland hatte die Idee, als amerikanischer Komponist zu gelten. Er hatte auch einen Agenten, der ihn darin unterstützte.

Es ist unglaublich, wie viel du in den letzten Jahren geschrieben hast.²

Ach, ich schreibe eine Menge kurzer Stücke. Ich mag kurze Stücke, weil sie einen dazu zwingen, etwas sehr rasch und sehr endgültig zu sagen.

Mir fällt auf, dass sich in deinen jüngeren Stücken ein neuer Raum öffnet und dass es auch einfacher ist, ihnen mit dem Gehör zu folgen, sie haben nicht die Komplexität von

«A Symphony of Three Orchestras» (1976) – und sind dennoch von gleicher expressiver Dichte. Dem «normalen» Hörer scheinen deine neuen Stücke leichter zugänglich. Ich kümmerge mich überhaupt nicht darum, leichter zugänglich zu sein! Ich schreibe einfach hin, was ich hören möchte – oder besser, was ich zu hören hoffe. Aber es stimmt, dass ich einen Weg gefunden habe zu schreiben, was ich gerne hören möchte. Viele meiner früheren Stücke haben etwas Experimentelles, ich habe versucht herauszufinden, was ich wirklich wollte. Nun muss ich nicht mehr mit meinem «Harmony Book»³ arbeiten, da ich genau weiss, welche Harmonien und welche Rhythmen ich gebrauchen möchte. Früher musste ich viele Entscheidungen treffen, die ich heute nicht mehr treffen muss. Das Komponieren wird dadurch leichter.

Obwohl du über lange Zeit dein eigentlich privates «Harmony Book» geführt hast, habe ich nicht den Eindruck, dass deine Musik auf einem fixen System basiert. Die Streicherakkorde in «Dialogues» für Klavier und Kammerorchester (2003) sind reine Magie.

Das höre ich gerne! (lacht)

Hindemith war am Ende ein Gefangener seiner Systeme. Das kann man von dir nicht behaupten.

Das «Harmony Book» ist nicht mehr als eine Art Telefonbuch. Bloss mit verschiedenen Harmonien.

Eine Unempfindlichkeit im Bereich der Harmonik ist ein grosses Problem heutigen Komponierens.

Dieses Problem geht auf Schönbergs Zwölfton-Methode zurück. Ich glaube, Alban Berg entdeckte, wie man «harmonischer» mit ihr umgehen kann. Es ist keine besonders gute Idee, das Reihenmaterial einfach zu Akkorden zu machen. Die Harmonie hört man als eine Sache für sich. Es macht wenig Sinn, irgendwo ein paar verrückte Noten hinzusetzen, nur weil es dem Zwölfton-System oder irgendeinem anderen System entspricht. Ich habe eine bestimmte Weise, Harmonien zu schreiben. Nach langer Arbeit am «Harmony Book» habe ich einige sechstönige Akkorde gefunden, die alle anderen Harmonien beinhalten. Dadurch wurde es möglich,

2. Unter anderem *Au Quai* für Fagott und Viola (2002), *Boston Concerto* für Orchester (2002), *Micomicon* für grosses Orchester (2002), *Of Rewaking* für Mezzosopran und Orchester (2002), *Call* für zwei Trompeten und Horn (2003), *Fons Juventatis* für grosses Orchester (2004), *More's Utopia* für grosses Orchester (2004), *Three Illusions* für grosses Orchester (2004).

3. Im «Harmony Book» betrieb Carter seit 1963 die systematische Erforschung von Zusammenklängen und ihrer harmonischen Verwandtschaften, um sie kompositorisch zu nutzen; vgl. Elliott Carter, *Harmony Book*, hrsg. von Nicholas Hopkins und John F. Link, New York: Carl Fischer 2002; vgl. auch: Denis Vermaelen, *Elliott Carter's sketches*, in: Patricia Hall, Friedemann Sallis (Hrsg.), *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 161ff.

eine grosse Zahl von Variationen zu realisieren, die alle auf eine grundlegende Idee zurückzuführen sind.

Mir scheint, deine äusserlich komplexe Rhythmik unterstützt diese Art der harmonischen Schreibweise, da die Töne nicht einfach zusammenfallen, sondern eher nach Art eines Arpeggios artikuliert werden, wodurch harmonische Perspektiven entstehen.

Es ist manchmal ziemlich zeitaufwändig, das zu bewerkstelligen.

Für die Interpreten ist das auch nicht so einfach, weil sie zwischen der eigenen Zeit und jener der anderen Spieler agieren. Die Spieler sind Teil des Ganzen, aber handeln gleichzeitig auch individuell.

In vielen meiner Solo-Konzerte sind die Solisten zwar vom Orchester separiert, aber die Orchesterspieler behandle ich auch als Individuen. Weisst du, Musiker früherer Zeiten lebten in einer anderen Welt als der heutigen. Es gab den Rhythmus der Pferde, der militärischen Paraden. Heute gibt es Flugzeuge, Autos, das ergibt eine völlig andere rhythmische Situation. Deswegen scheint es mir verrückt, wenn die Musik, die heute geschrieben wird, noch Teil dieser alten Welt sein soll, während wir heute in einer Welt der Übergänge, der Wechsel leben. Ich kann gar nicht anders, als das in meiner Musik zu reflektieren. Die musikalische Ausprägung von Individualität ist heutzutage besonders wichtig. Früher war es eher so, dass alle einem Leader folgten. Das wollen wir heute nicht mehr.

Kannst du sagen, in welcher Weise du die «moderne Welt» in deiner Musik reflektierst?

Es ist ungeheuer schwer, darüber zu sprechen. Ich kann dir nicht sagen, in welcher Weise zum Beispiel der Irak-Krieg Einfluss auf meine Musik nimmt. Ich lese zwar darüber in der Zeitung, aber setze mich nicht hin und schreibe etwas «darüber». Die jeweilige Zeit mag auf unterbewusster Ebene eine Wirkung ausüben und kann in gewissen Merkmalen, wie zum Beispiel dem des Rhythmus, zum Ausdruck kommen. Aber in genau welcher Weise, vermag ich nicht zu sagen. Genauso wenig, wie ich erklären kann, warum ich gehe, wie ich gehe, oder warum ich englisch spreche, wie ich es tue.

Gerade das sprachliche, deklamatorische Element ist für deine Musik sehr wichtig.

Ich glaube, nach dem Zweiten Weltkrieg gab es eine Zeit, in der das eher vermieden wurde. Pierre Boulez etwa versuchte, eine Musik ohne «Richtung» zu schreiben. Ich mochte das nicht besonders. Diese Musik mag schöne, faszinierende Klänge besitzen, aber sie wirkt wie eine Tapete, da sie sich nirgendwo hin bewegt. Ich bin eben an der Bewegung der Musik interessiert.

Im Paris der dreissiger Jahre warst du Schüler von Nadia Boulanger, der Grand Old Lady des Neoklassizismus, die die Musiksprache Amerikas prägte, weil viele amerikanische Komponisten bei ihr studierten. Erst nach dem Krieg kamst du auf deine «erste Liebe» in der Musik zurück, einen Expressionismus Bergscher Prägung, der damals in Amerika nicht sehr in Mode war.

Ja, das stimmt. Als ich bei Nadia Boulanger studierte, war sie tatsächlich sehr stark in den Neoklassizismus à la Poulenc oder Strawinsky involviert. Noch immer liebe ich Strawinskys Musik sehr, aber schreibe sicher ganz anders. Auch Schönberg gehörte auf seine Art dazu, denk' an das

Dritte Streichquartett oder an das Bläserquintett. Der ganze Neoklassizismus wurde mit dem Aufkommen des IRCAM verdrängt. Die Entwicklung und Untersuchung des Klangs genoss einen Vorzug vor der Entwicklung der Rhythmik und anderer Dinge. Auch das ist irgendwie ganz interessant, entspricht aber nicht dem, das ich gerne machen möchte.

Das «Erste Streichquartett» (1950/51), dein Neuansatz Anfang der fünfziger Jahre, ist eine ganz physische, auf neuartige Weise «expressionistische» Musik.

Die Grand Old Lady kam sogar, um sich das anzuhören, und sagte: «Carter, ich hätte nie gedacht, das Sie so etwas schreiben würden!»

Dabei hattest du vorher für Mademoiselle Boulanger ein hübsches Bläserquintett (1949) geschrieben, um ihr eine Freude zu machen.

So ist es.

Ich spiele deine Musik äusserst gerne, weil deine ungeheure Erfahrung und Kenntnis der Oboe (du hast in jungen Jahren selber Oboe gespielt) ganz offensichtlich ist. Auch die verwickeltsten Strukturen sind nie «gegen» das Instrument komponiert – was auch auf alle anderen Instrumente zutrifft, für die du schreibst. Auch Sänger berichten oft, dass es ihnen viel Freude macht, noch so komplexe Partien von dir zu singen. Vielleicht liegt das daran, dass du selber als Sänger in Boulangers Chor viel Erfahrung gesammelt hast?

Ich glaube, ich habe eine eher konservative Art der Stimmbehandlung. Aber sie ist ziemlich effizient. Mir hat auch deine Stimmbehandlung in den Trakl-Liedern gut gefallen.

Die Sängerin klagte darüber, dass es zu schwierig sei.

Ach, das tun sie immer. Als die Leute damals zum ersten Mal Weberns Partituren sahen, hielten sie es für unsingbar.

Deine Vokalmusik besteht meistens aus relativ kleinen Intervallen, das macht sie gut singbar.

Vielleicht sollte ich einmal grössere Intervalle verwenden.

Wie ich höre, arbeitest du an einem neuen Stück.

Ja, an einem Hornkonzert. Bald treffe ich den Hornisten des Boston Symphony Orchestras, für den ich es schreibe. Mit dem Horn muss man achtgeben, weil ein Hornist sehr schnell ermüdet. Ihn verschnaufen zu lassen, ist ein interessantes kompositorisches Problem.

(Transkription und Übersetzung: Michael Kunkel)