

**Zeitschrift:** Dissonanz = Dissonance  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (2008)  
**Heft:** 104

**Artikel:** Leervolumina, Färbungen : der Komponist Jürg Frey = Volumes vides, coloris : le compositeur Jürg Frey  
**Autor:** Möller, Torsten  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-927407>

### **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:** 30.04.2026

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

---

Volumes vides, coloris — *Le compositeur Jürg Frey*

L'esthétique du compositeur Jürg Frey, né à Lenzburg en 1953, est fortement imprégnée par la « New York School ». Bien qu'ayant subi l'influence de Cornelius Cardew et Urs Peter Schneider, le compositeur incarne néanmoins une position toute personnelle et indépendante d'une quelconque idéologie. Le goût de la durée et d'une faible dynamique ne sont que les aspects les plus tangibles de son art. Les « architectures sonores » de Frey s'avèrent d'une grande souplesse. « Parfois », nous dit le compositeur, « j'ai l'impression que ma musique s'écoule dans l'univers d'une façon toute personnelle. »

---

## LEERVOLUMINA, FÄRBUNGEN VON TORSTEN MÖLLER

*Der Komponist Jürg Frey*

Komponisten sind so manchmal eingeschnürt in ein enges Korsett aus Auftragsvorgaben, die nicht nur Zeitdruck mit sich bringen, sondern meist auch konventionelle Besetzungen. Hinzu kommt Anderes, das am Schreibtisch mitbedacht werden sollten: Vieles betrifft Fragen der spieltechnischen Realisierbarkeit einmal imaginerter Klänge und gelegentlich kommen Komponisten nicht darum herum, sich sogar mit den psychologischen Innenleben der Interpreten auseinander zu setzen – vor allem dann nicht, wenn sie wie Jürg Frey sehr leise und ausgesprochen pausenvolle Musik schreiben. Als ausgebildeter Klarinetist fällt Frey der Perspektivwechsel vom Komponisten zum Interpreten, also gewissermaßen der Blick vom Schreibtisch zur Aufführungstätte, nicht schwer: «Die Spieler müssen eine Klangvorstellung haben, die das Stück immer am Leben erhält. Es ist mein Anspruch, eine Form von Lebendigkeit in den einzelnen Klang hinein zu bringen.»<sup>1</sup> Mittlerweile arbeitet Frey mit vielen Interpreten zusammen, die die besonderen Herausforderungen seiner Werke kennen und verinnerlicht haben. Doch vor allem zu Beginn seiner Komponisten-Karriere stellte Frey gelegentlich fest, dass es um die Aufmerksamkeit schlecht bestellt ist, wenn auf Vollzeitbeschäftigung trainierte Virtuosen unterbeschäftigt oder partiell arbeitslos sind. Es erfordert eben besondere Strategien, wenn man kein autoritärer Oberlehrer sein will, der Konzentration per Befehl einfordert (beziehungsweise einzufordern versucht).

Der 1953 in Lenzburg Geborene möchte keinesfalls in das verbreitete «Gejammer» über unbefriedigende Aufführungen einstimmen. Er ist ein positiver Mensch, und so sucht er nach produktiven Lösungen vorhandener Probleme (auch als Veranstalter der Aarauer «Moments musicaux» mit experimenteller Musik, Performances und Klangkunst). In seinem

wunderbaren *Streichquartett 2* (1998-2000) fordert er die Spieler durch besondere Techniken der Ton- und Klangfärbung heraus, die gleichzeitig für den sehr eigenwilligen, fast flötenartigen Streichquartettklang verantwortlich sind: Ein Finger greift normal, während ein anderer – ähnlich wie bei der Erzeugung von Flageolets – leicht aufliegt und den Ordinario-Ton anreichert durch Geräusche und ebenso heikle wie wohl kalkulierte Obertöne. Das *Streichquartett 2* ist ein kompakter Klangkörper, dessen klangliches Innenleben vor «Lebendigkeit» strotzt und in seiner archaischen Karg- und Rauheit einen besonderen Ausdruck hat. Es ist durchweg von rhythmischen Simultanaktionen im gleichmäßigen Puls geprägt, die durch Generalpausen unterbrochen sind. Auch das erhöht die Konzentration, denn die vereinzelt Klänge über einen Zeitraum von knapp einer halben Stunde wirklich punktgenau zu spielen, ist viel verlangt (vgl. Abbildung 1).

### KOMMUNIKATIONSMODELLE

Auf den Anderen zu hören, dessen Handeln genau mitzuverfolgen, ist nicht nur in Freys Streichquartett, das in kleinen sukzessiven Intervallen organisiert ist, ausgesprochen wichtig. In seiner *Landschaft mit Wörtern (4)* für Klarinette, Posaune, Violine, Cello, Klavier und vier Lautsprecher (2004/05) notiert Frey unter jedem Instrument ein- oder zwei Töne, dahinter die Anzahl der Wiederholungen. Jeder Spieler soll seine Liste individuell spielen. Die Anzahl der Klänge, der Dauern und die Einzelwörter aus den Lautsprechern sind so komponiert, dass daraus ein fragiles Zusammenspiel resultiert, das die im Titel erwähnte Landschaft – eines späten Aquarells von Paul Cézanne – im

1. Alle Zitate von Jürg Frey stammen aus einem Gespräch mit Torsten Möller, das im Mai 2008 stattfand.

Jürg Frey  
(Mitte)  
musiziert mit  
Antoine Beuger  
(links) und  
Christian Wolff  
(rechts),  
Zürich 2005.

Foto: Silvia  
Kamm-  
Gabathuler



Raum entstehen lässt. Gleichzeitig ist es notwendig, auf die Mitspieler genau zu achten. Und letztendlich ist das nicht nur eine Kompensationsform für die – eben nur scheinbare – Unterforderung, sondern vor allem auch eines: ein demokratisches, ein vorbildliches «Kommunikationsmodell». In der *Landschaft mit Wörtern* (4) kommt auch Freys Interesse am musikalischen Raum zum Tragen. Er verlangt eine besonders weiträumige Aufstellung der Interpreten und der Lautsprecher, wobei ein grosser Raum bevorzugt werden sollte. Zudem spielt aber auch der immanent musikalische Raum eine Rolle: «Ein Stück ist ja auch ein Körper, der in gewissen Fällen durch einfache und präzise Klänge definiert werden kann. Und dazwischen ist nicht einfach Ödnis, sondern ich versuche die Klänge so zu machen, dass sie ein Leervolumen oder eine Färbung mit sich bringen.»

Jürg Frey ist ein nachdenklicher, ein sehr reflektierter Musiker. Oft sucht er lange nach passenden Begriffen (mit denen er letztlich nicht ganz zufrieden zu sein scheint). Das könnte – so vermutet er selbst – daran liegen, dass er sich der Komposition unsystematisch näherte; er nahm zwar zwischen 1975 und 1977 anderthalb Jahre Unterricht bei Urs Peter Schneider, absolvierte aber kein Kompositionsstudium an einem Konservatorium, das ihm festen – zugleich aber auch schon viel beschrittenen – Boden hätte bieten können. «Manchmal spüre ich, dass dieser oder jener Komponist sich mit ähnlichen Phänomenen auseinandersetzt. Aber tauchen dann Begriffe auf wie zum Beispiel Stockhausens „Erlebniszeit“, dann habe ich das Gefühl, ich weiss zwar, was gemeint ist – und ich sehe auch, wie das bei diesem oder jenem gemeint ist –, aber ich könnte es nie auf meine Arbeit anwenden in diesem Sinn.»

## «EINSRINGPHASE» UND THEORETISCHE VERTIEFUNG

Zur zeitgenössischen Musik kam er als Klarinetist. Am Conservatoire de musique de Genève beendete er 1982 seine Klarinetten-Studien bei Thomas Friedli mit dem Examen de virtuosité. Vor seinem Abschluss spielte Frey aber schon ab den siebziger Jahren viele Uraufführungen von Schweizer Komponisten oder – unter anderem – von Christian Wolff, Antoine Beuger oder Howard Skempton. In dieser Zeit interessierte er sich insbesondere für das Englische Scratch Orchestra um Cornelius Cardew und eben Skempton. An der Formation faszinierten ihn besonders die kreative Vielfalt, die undogmatischen Improvisationskonzepte und die



Abbildung 1: Jürg Frey, *Zweites Streichquartett* (1998-2000), Partiturseite 1  
© edition wandelweiser, Haan.

Freiheit, das zu tun, wozu einen die Lust führte. 1975 entsteht mit *Stück* für beliebige Besetzungen das erste Werk: Es setzt sich aus 48 einzelnen Blättern zusammen, auf denen manchmal Grafiken abgebildet oder einzelne Wörter zu lesen sind. *Stück* ist eine sehr offene Konzeptarbeit, es könnte einem Solisten oder einem Ensemble als Inspirationsquelle dienen, aber auch Grundlage sein für einen Konzertabend, in den Episoden des Stücks – durchaus auch kombiniert mit anderen Werken – eingeflochten sind.

Zu seinem Frühwerk, das Frey selbst als «Einspringphase» bezeichnet, zählt auch *Lachen und Lächeln* für Sopran, Horn, Klarinette, Violine und Klavier (1978). Es besteht aus drei kleinen Stücken für Sopran, karg begleitet von vereinzelten Tönen des Ensembles, und sechs Klavierstücken, die nach den kleinen Liedern folgen. Es sind einfache, zugleich sehr aparte Texturen: Die Gesangsstimme verläuft oft in

## Klavierstück

Abbildung 2:  
Jürg Frey, «Lachen  
und Lächeln» für  
Sopran, Horn,  
Klarinette, Violine  
und Klavier (1978),  
Partiturseite 11  
© edition  
wandelweiser, Haan.

Oktav-, Quint- oder Quartsprünge. Tonale Wirkungen in Form freizügig verwendeter Terzen prägen auch die manchmal einstimmigen, zumeist aber rudimentär mehrstimmigen Klavierstücke (vgl. Abbildung 2).

Nach diesen frühen Werken, den *Sachen* für Sopran und Ensemble (1979/80) und den – vom Pianisten John McAlpine bei der Edition Wandelweiser Records eingespielten – sechs Klavierstücken, die in ihrer Charakteristik denjenigen aus *Lachen und Lächeln* ähneln, beschliesst Frey, sich intensiver kompositorischen Grundlagen zu widmen: «Bald tauchten Probleme auf, weil ich keine Basis hatte. Ich mag dieses *Lachen und Lächeln* aber immer noch. Weil ich glaube, dass aus der damaligen Haltung heraus auch etwas entstanden ist, das meinen ganz zentralen Wünschen sehr nahe ist. Aber nun gut, ich habe also gemerkt, so kann ich nicht ewig weiter machen.» In den frühen achtziger Jahren analysiert Frey viele Werke diverser Schweizer Komponisten, die er schon als Klarinetist zu schätzen gelernt hatte, aber vor allem Stücke Morton Feldmans, bei dem er eine verwandte Geisteshaltung ausmacht. Aufgrund seiner theoretischen Vertiefung dünnt das Werkverzeichnis zwischen 1981 und 1988 auffällig aus. Es entstehen nur einige Gelegenheits- und Studienarbeiten, etwa die in der Schublade verbliebenen *Orchesterstücke I* und *II* von 1986 und 1987, ersteres ist übrigens nur in einem System – über den wenigen Noten stehen die jeweiligen Instrumente – notiert.

1988 äussert sich der Feldman-Einfluss im ersten Streichquartett, das den Auftakt bildet zu einer enormen Produktivität, die heute zu einem mehr als 130 Werke umfassenden Œuvre führt. Das auf CD bei der Edition Wandelweiser (Nr. 410) erschienene erste Streichquartett ist aber ebenso von Agnes Martin inspiriert, der amerikanischen Malerin, die als Vertreterin des abstrakten Expressionismus gilt und deren «klare, nicht durch Rhetorik und Figuration überwucherten Bilder» ebenso auf Freys Interesse stiess wie ihre Raum greifende Ästhetik, die eben über ihre abstrakten Bilder hinaus weist. Mit diesem Streichquartett ist der Beginn eines charakteristischen Stils verbunden, der sich später im

zweiten Streichquartett (1998-2000), in *Canto* für 12 Blasinstrumente (1996/97) und dem *Quintett 2* für Klarinette und Streichquartett (1998) noch deutlicher artikulieren sollte. Isolierte, von Pausen durchsetzte Simultan-Klänge, sehr sparsamer Materialgebrauch und eine meist zurückgenommene Dynamik gehören fortan zur charakteristischen Personalstilistik. Im ersten Streichquartett ist es ein fallendes Sekund-Motiv, das das Geschehen über weite Strecken prägt. Manchmal wechseln die Lagen bis in hohe und durch zarten Bogendruck sehr fahl klingende Register. Frey hat den Sinn für den inneren Puls und die Ökonomie von Feldman gut erfasst: Das erste Streichquartett ist – trotz (oder gerade wegen) Fehlens jeglicher expressiven Mittel – durchweg von einer besonderen Binnenspannung, ja Dramatik geprägt.

## TEMPO-FRAGEN

«Es geht nicht darum, die Dauern zu disponieren, sondern das Material, seine Qualität auszuhören», sagt Frey in einem Interview mit Thomas Meyer. Er sei kein romantischer Komponist, sagt Frey lapidar, seine Musik habe kein Ziel wie die Schönbergs. Bei ihm treten andere Begriffe in den Vordergrund: Er spricht von der «Qualität» des Materials oder von dessen «Energie». Gerne lässt er sich von eben diesen Energien leiten und versucht, sich dem Eigenleben der Klänge zu überlassen und möglichst hinter ihnen als ordnender Komponist zu verschwinden: «Mich hat immer interessiert, wie diese ganze Masse von Klang (und von „Leervolumen“) in einen Fluss kommt. So richtig wusste ich nie, wie ich das hinbekommen kann. Aber ich spüre, dass das möglich wird, ohne dass ich anfeuern muss. Und wenn es gelingt, dann wird Tempo eine Frage. Bei einer Probe mit Schülern habe ich bemerkt, dass sie das Mozart-Divertimento nicht gut spielen konnten, obwohl es keine schnellen Noten gibt. Aber sie konnten dem gedanklich-emotionalen Tempo, das bei Mozart so hoch ist, nicht folgen. Und da bin ich dieser Frage wieder begegnet: Warum gibt es diese schnellen Stücke,

die aber am Ort still stehen, und warum diese „ruhigen“, wo es einen Strom gibt, der vorwärts fließt? Ein hohes Tempo ist jedenfalls überhaupt kein Ergebnis von vielen schnell gespielten Noten.»

Wenn Frey über seine «Absichtslosigkeit» reflektiert, fühlt man sich an John Cage erinnert. Doch mit diesem, an dem Frey aufgrund der musikalisch formelhaften Umsetzung seiner Weltanschauung einen «amerikanischen Pragmatismus» kritisiert, sind die Gedanken des Aarauers nur bedingt in Zusammenhang zu bringen. Frey hat kein System, in dem man die eine oder andere Aussage wohl sortiert eingliedern könnte. Seine Art der «Poetik» entspringt einem komplexen Spannungsverhältnis, das sich greifen lässt durch die Dialektik vom klanglichen Eigenleben einerseits und dem letztlich doch nicht zu bändigenden Ordnungswillen des Komponisten andererseits: «Ich will schon jeden Klang in die Hand nehmen und dort oder dorthin platzieren. Ich will auch die Verantwortung übernehmen, wo er ist und wie er ist und dass ich ihn dahin gesetzt habe.»

## KLANGARCHITEKTUR

Meist verwendet Frey unverfremdete Instrumentalklänge. In seinem umfassenden Zyklus *Wen* (1999-2007), einer Zusammenstellung von 59 Stücken ausschliesslich für Solo-Instrumente, kommen jedoch auch andere Klangerzeuger zum Einsatz: Steinplatten, Eisenplatten, Laub oder hängende Papierbögen. *Wen* ist ein extremer Zyklus: Jeweils eine – graphisch ansprechende – Seite umfassen die Stücke, die alle von nur sehr wenigen Aktionen der Instrumentalisten geprägt sind. Die schlicht unter der jeweiligen Besetzung firmierenden Stücke dauern wie *Steinplatte* mal siebeneinhalb Minuten, ein andermal – wie *Flöte* – zwei Stunden und 16 Minuten. Frey überlässt in wenigen Fällen dem Zufall die Zeitgestaltung, andere Stücke sind strenger konstruiert. Gleichzeitig sucht er die verwendeten Klänge intuitiv und behutsam aus und hat kompositorische Verfahren zu den Wiederholungsstrukturen entwickelt.

Eine besondere Vorliebe hat Frey für Laub-Geräusche oder Stein- oder Metallplatten, die mit Steinen «gestrichen» werden. Letzteres geschieht zum Beispiel in dem zwischen 1996 und 2001 entstandenen *Metal, Stone, Skin, Foliage, Air* für Schlagzeugquartett. Wie schon im zweiten Streichquartett agieren die Musiker simultan, quasi zu einem Klangkörper verschmelzend. 672 Achtel stehen zu Beginn hintereinander, von jedem Spieler geschlagen mit feinen Metallstäbchen auf jeweils zwei kleinen Triangeln (vgl. Abbildung 3). Es folgen blockartig organisierte und strikt gemeinsam vollzogene Erkundungen anderer Instrumente respektive Materialien: eine grosse Trommel mit Steinen gestrichen, Laubrascheln, eine Steinplatte wiederum mit Steinen gestrichen. Das alles dauert mehr als eine Stunde, die Dynamik ist im ganzen Stück leise und wiederum soll – wie schon in der *Landschaft mit Wörtern* – eine weiträumige Aufstellung bevorzugt werden.

*Metal, Stone, Skin, Foliage, Air* bezeichnet Frey als «Klangarchitektur». Häuser und Gebäude stehen bekanntlich unverrückbar, ziemlich starr vor sich hin. Doch für Frey wird zum einen die zeitliche Wahrnehmung der Architektur zum Thema. Genauer: die Dialektik von Raum und Zeit in der Musik. Er unterscheidet zwischen Erfahrungswelten des Weges («des immer weiter Gehens») und der Weite («eines formalen Stille-Zustandes»). Frey hält die Schwelle, gerade den Bereich, wo sich diese Sphären berühren, für eine sehr «luftige und bewegliche», wo immer noch genug Spielraum

l=46

2 kleine Triangel (Metallstäbchen)

672  
8

2 kleine Triangel (Metallstäbchen)

672  
8

2 kleine Triangel (Metallstäbchen)

672  
8

2 kleine Triangel (Metallstäbchen)

672  
8

Abbildung 3:

Jürg Frey, «*Metal, Stone, Skin, Foliage, Air*» für Schlagzeugquartett (1996-2001), Beginn. © edition wandelweiser, Haan

und Lebendigkeit sei, die das Komponieren inspirieren und herausfordern. Zum anderen leitet er aber auch seine Auffassung von Volumen von der Architektur ab. «Ein grosses Volumen ist ja dort, wo viel Material gerade nicht ist.» Und interessanterweise setzt er Volumen mit formalen Aspekten gleich, die wiederum emotionale Kraft entfalten.

Wenn es um die Ziele seiner Arbeit, das heisst um die Bedeutung für die Hörer geht, klingt Frey angenehm bescheiden. Er sucht den direkten Kontakt zur Musik und hält wenig von zuweilen ideologisch überfrachteten Konzepten. Er möchte eben keine Musik komponieren, die «den Stempel ihrer Mission» in sich trägt. Und er möchte vor allem die Aufmerksamkeit des Hörers auf seine Werke lenken, auf deren Ausstrahlung, deren Identität, Anwesenheit, gewissermassen auch auf deren So-sein. Und dann fügt er – wiederum nach einer nachdenklichen und längeren Pause – etwas hinzu, dass man ihm angesichts seines eigenständigen Œuvres unmittelbar abnimmt: «Manchmal habe ich das Gefühl, meine Musik sickert auf eine individuelle Art in die Welt hinein.»