

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

Band: - (1989)

Heft: 20

Rubrik: Edition musicale suisse = Schweizerische Musikedition

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.11.2024

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

aber insofern verwirrend, als die Manuskripte zuerst einmal im Besitze der Nachkommen blieben, um später dann an unbekannte Persönlichkeiten verkauft zu werden. Hie und da tauchen auf Auktionen wieder einige Bruchstücke des Werkes auf, aber nirgends gibt es einen Ort, an dem, zum mindesten in Fotokopien, alle Dokumente greifbar wären. Fritz Oeser versuchte eine Rekonstruktion, die philologisch korrekt und zugleich noch für den Musiker problemlos spielbar wäre: ein schwieriges Unterfangen einem Werk gegenüber, zu dem immer neue Quellen auftauchen; so werden gerade in dem Buch, das es hier zu besprechen gilt, das Libretto des IV. und V. Aktes im Faksimile wiedergegeben, das Oeser noch nicht kannte. Zugleich gibt dieses Buch wertvolle bibliographische Hinweise, die vorher in dieser Fülle nicht bekannt waren. Alles das ist Pedanterie von Gelehrten, die in staubigen Akten wühlen, mögen einige Leser sagen. Doch ich glaube, dass gerade diese Probleme und Ungewissheiten rund um ein berühmtes Werk dem Musiker auch etwas bedeuten können. Immer mehr sehe ich praktische Musiker zu den Quellen der Musik, die sie spielen wollen, zurückkehren, um zu neuen Einsichten zu gelangen. Die Hilfe der Philologen ist deshalb wichtig, sie ist freundschaftlicher Dienst an der klingenden Musik, mag zuerst auch manches nicht nach schönem Klang aussehen haben, sondern vielmehr nach seelenloser Schreibtischarbeit.

Man könnte glauben, dass das Interesse an einer so problematischen Partitur allmählich erlahmen könnte, wenn der Stoff nicht von jener Art wäre, die Verehrer der Romantik immer wieder anzieht. Die literarischen Werke von E.T.A. Hoffmann haben die Franzosen sehr intensiv beschäftigt; schon in den zwanziger und dreissiger Jahren des 19. Jahrhunderts erschienen eine beachtliche Zahl von Übersetzungen in Frankreich. Die französische Romantik, die das Grelle und Phantastische liebte, fühlte sich gerade zu diesem Autor hingezogen, der selber nur ein mittelmässiger Komponist war, in seinen literarischen Werken aber die Sprache, das steife und konsonantenreiche Deutsch, in einer Weise klingen liess, wie das neben ihm nur Clemens von Brentano vermochte. Doch wenn auch dieser Sprachklang durch die Übersetzungen verloren ging, so waren es immerhin noch die Themen, die Hoffmann anschlug, welche die Nachwelt faszinierten: die Frau als Puppe, Kurtisane oder Künstlerin, der Dichter als Verehrer des Ideals (der Muse) und der Droge (des Alkohols). Diese Konstellation hat noch Charles Baudelaire angezogen, der seinen deutschen Kollegen «le divin Hoffmann» nannte, denn in dessen Werken fand er das Bizarre (das nach ihm das einzig Schöne sei!) und Absurde, das seelenvoll Mechanische der Marionette, das schon Heinrich von Kleist gerühmt hatte, und nicht zuletzt die Musik als Dämonie eines uns alle ergreifenden Geisterreichs.

Durch Hoffmann wurde ein grosser Teil der deutschen romantischen Literatur nach Frankreich gebracht, er war der Wegbereiter für Novalis, den Maurice Maeterlinck am Ende des letzten Jahrhunderts kennenlernte. Doch hat Hoffmann, der Poet, Musiker und Zeichner, im Grunde schon den Surrealismus vorgegeben. Nichts von dem, was er hervorgebracht hat, ist uns gleichgültig geblieben, und gerade deshalb lohnt es sich, ein Buch wie dieses von Gabriele Brandstetter herausgegebene, zu lesen, da es des Lesers Gemüt durch Romantik und den Verstand durch Sorgfalt und Genauigkeit anspricht.

Theo Hirsbrunner

Edition musicale
suisse

Schweizerische Musikedition

Bedeutungsdschungel

Jürg Wytenbach: *Trois chansons violées pour une violoniste chantante*
Edition Guilyls

Es gibt in der spanischen Sprache ein wunderbares Zeichen, nämlich das auf den Kopf gestellte Fragezeichen, um den Beginn von Fragesätzen zu kennzeichnen, weil das Spanische keine speziellen Fragekonstruktionen kennt. So kommen mir Jürg Wytenbachs Werke immer wieder vor: nicht nur, weil sie sich in der weitgehend tief sinnigen Landschaft der Neuen Musik wie die verkehrten spanischen Zeichen ausnehmen, sondern auch weil sie immer wieder Dinge als Frage kennzeichnen, die sonst als Frage gar nicht mehr wahrgenommen werden.

I. LUMPENLIED («Der Ziegenbock»)
U kennsch du de dä Bock ... de fort tempérament
Chunt zrügg vom Bürgestock ... et parlait allemand.

Mit am Schwanz är wedelet
U mit dä Zähm är chlefelet
Ballottant d'la queue
Er grignotant des dents.
Är tramplet, o dä Lööli ... dans le champ d'un Bernois,
U stilt de dört ä Chööli ... qui valait bien francs trois. (Refrain)
Dr Bärner zeigt nä aa ... devant le Parlement.
Dr Bock, ä stolze Maa ... parut au jugement. (Refrain)
Är büschlet sys Schwänzli ... et s'assit sur un banc,

Är gseht, wie sys Prozässli ... allait fort tristement. (Ref.)

Är laät ä Furz im Zorn ... au nez du Parlement;

Är rammt ou grad sys Horn ... au cul du président. (Ref.)

Chansons violées: violinisierte Chansons – vergewaltigte Chansons. Die Zuordnungen der Adjektive sind nicht ganz so klar, wie es auf den ersten Blick scheint. Wenn man die Chansons hört, wirkt es zuweilen, als ob die Violine von der Interpretin vergewaltigt wird (und vielleicht auch umgekehrt). Jürg Wytenbach liebt Konfusionen, plötzliche Kurzschlüsse, Doppel- und Mehrdeutigkeiten und auch das bewusst produzierte Chaos – zumal das Chaos im herkömmlichen Sinngebäude, das er liebend gern in einen Bedeutungsdschungel verwandelt. Dabei geben sich seine Werke in einer ersten äusseren Schicht oft sehr naiv, etwa im rhythmischen Duktus des ersten Chansons, wo alles quasi in einem volksliedähnlichen Ton daherkommt; in Wirklichkeit ist es aber eine vertrackte rhythmische Struktur mit vielen Verschiebungen und Taktwechseln. Auch das Verhältnis zwischen der rezitierenden und singenden Violonistin und der begleitenden Violine ist auf den ersten Blick sehr einfach, aber bei genauerem Hinhören ebenso doppeldeutig: es ist nämlich häufig keineswegs klar, wer hier wen begleitet. Es bleibt über weite Strecken unentschieden, wer das mitteilende Subjekt ist und vor allem auch, von welchem Subjekt erzählt wird. Das erste Chanson ist zwar in dieser Hinsicht noch einigermaßen konventionell angelegt und lebt vor allem vom Reiz der Doppelsprachigkeit und von der weit übers Volkslied hinaus gesteigerten Virtuosität. Dabei ist auch schon bei diesem Strophenlied relativ gut zu verfolgen, dass Wytenbach das macht, wovon einem eigentlich in der ersten Kompositionsstunde abgeraten wird, nämlich ein sehr wörtliches Vertonen des Textes; es wird also keine grosse autonome musikalische Struktur über den Text hinweggespannt, sondern fast auf jeden Effekt, den der Text einem gibt, eingegangen. Ästhetiker, die in einer Vertonung immer nur das suchen, was nicht schon im Text ist, werden in dieser Hinsicht bei Wytenbach schlecht bedient. Der musikalische Überschuss, der zuweilen eine literarische Vorlage fast erdrückt, fehlt hier. Es ist das ganz besondere an diesen drei Chansons, dass der Komponist die Texte nicht erweitert, sondern in ihren Grenzen bleibt, innerhalb dieser Grenzen aber alles herausholt, und zwar mehr herausholt als viele «Überschuss»-Komponisten je in ihre Texte hineinlegen. Die wörtliche Vertonung hat noch einen anderen Vorzug. Sie verhindert die relative Beliebigkeit der Vertonung. Da bei Wytenbach nicht mit grosser Gebärde über die Worte hinwegkomponiert wird, sondern auf alle Signale des Textes musikalisch reagiert wird – auch wenn sie banal scheinen – erhält die Vertonung ein hohes Mass an «Verbindlichkeit».

II. THE TRAGEDY (Anonymous Australian Country Song)

He grabbed me by my slender neck,
I could not call or scream,
He took me to his darkened tent
Where we could not be seen.
He tore from me my flimsy wrap,
He gazed upon my form –
I was so frightfully cold and damp
And he so delightfully warm.

He pressed his feverish lips to mine;
I gave him every drop;
He took from me my very soul –
I could not make him stop.
Through him I'm like I am today;
That's why I'm lying here:
I'm just a broken bottle now,
That once was full of beer.

Schon der Text des australischen Countrysongs ist eine abgründige Angelegenheit, weil er die literarische Metaphorik verballhornt, und zwar mittels eines Tatbestandes, mit dem man eigentlich keine Spässe treibt, mittels der Vergewaltigung: Die als Realität geschilderte Vergewaltigung erweist sich am Schluss des Gedichtes als ziemlich schiefe Metapher für das Austrinken einer Bierflasche. Die barbarische Realität wird zum Zeichen für einen banalen Vorgang. Die Vertonung von Wytenbach übersetzt das noch einmal und verdoppelt die Täuschung. Der Hörer wird auf die Analogie zwischen dem Violinspiel und der Vergewaltigung gelenkt, die vom Komponisten in aller Deutlich-

keit auskomponiert ist: wenn vom festen Griff an den Hals erzählt wird, greift die Interpretin an den Hals der Violine etc. Am Schluss wird deutlich, dass die Violine für die Bierflasche steht.

keit auskomponiert ist: wenn vom festen Griff an den Hals erzählt wird, greift die Interpretin an den Hals der Violine etc. Am Schluss wird deutlich, dass die Violine für die Bierflasche steht. Die Bierflasche ist der Kreuzungspunkt: sie enttäuscht beides, die literarische Metaphorik und die metaphorische Vertonung. Es ist eine Kunst, die in rasender Geschwindigkeit in tiefste Tiefen hinuntertaucht und – schwupp – wieder auf der Oberfläche schwimmt. Allerdings auf einer scheinbaren Oberfläche, denn die Vergewaltigung als Zeichen für die Bierflasche wirkt stärker als eine reale Schilderung: die Frau bzw. die Violine als zerbrochene Bierflasche und der Täter bzw. die Interpretin als Alkoholiker ... Und wie immer bei solch symmetrischen Konstruktionen: Alles könnte eigentlich auch umgekehrt sein, der Trinker das Opfer der Bierflasche oder die Interpretin das Opfer der

III. CHANSON A LA LANTERNOYS (Rabelais)

Brizmarg d'algotbric nubstzne zos,
Isquebfz prusq: albok crinqs zacbac.
Misbe dilbarlks morp nipp stanczs bos
Strombtz, Panrge walmap quost grufz
bac.

Tout malheur, estant amoureux,
M'accompagnoit: oncq n'y eu bien.
Gens mariez plus sont heureux:
Panurge l'est, et le scait bien.

Scheinbar ist das letzte Chanson von noch konfuserem Charakter, in Wirklichkeit führt es aber Wytenbachs Kompositionsprinzip ganz klar und einfach vor: Vertonung als Übersetzung in eine andere Sprache und die gleichzeitige Konfrontation dieser Übersetzung mit dem «Original». Der Text von Rabelais in Lanternoys – der Sprache der Teufel – wird übersetzt ins Vulgärfranzösisch, wie es heisst. Mit der Übersetzung geht die Expressivität der Sprache der Teufel verloren. Rabelais spielt ganz bewusst mit diesem Kontrast: dass die ziemlich unspektakuläre Mitteilung vom Unglück des Verliebtseins und der ehelichen Ruhe des Panurge in der Lanternoys-Sprache expressionistisch und überspannt wirkt, während in der «Übersetzung» ins Französische alles ruhig fließt und ausgeglättet ist. Wytenbach vertont auch diesen Text sehr genau. Das «Original» in Lanternoys

die das Eheleben oft begleiten. Zwar ist im ruhigen Anschlagen der Stricknadel die wohligh-langweilige Ehesicherheit sehr gut vertont, aber wegen der zitierten Melodie in den Tönen eben dieser Stricknadel schwingt auch mit, dass sich diese Sicherheit oft im Reich der Leblosen ansiedelt. Dieses Chansonzitat stellt eines der erwähnten verkehrten Fragezeichen dar.

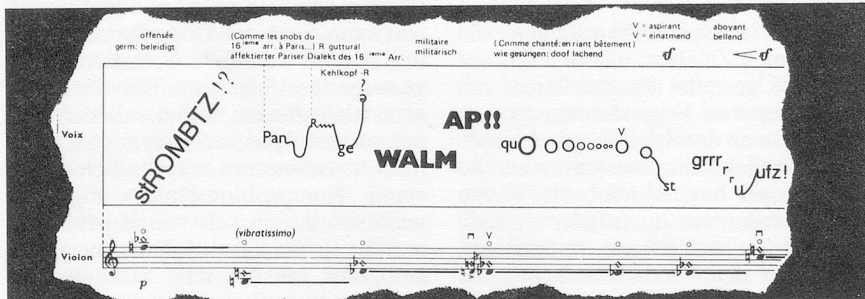
Wytenbach reflektiert in seinen Werken nicht nur die verschiedensten Dinge aus verschiedenen Zeiten und Räumen, sondern die Werke reflektieren auch sich selber. Jede Aussage ist in seinen Werken auch eine Aussage über das Stück selbst. So kann man auch beim dritten Chanson das Lob über die Ruhe der Ehe selbstreflektiv auf das Verhältnis zwischen Interpretin und Violine beziehen. Sie gelangen nach der Konfusion in dem zweiten Chanson zu einer friedlicheren Koexistenz, tragen aber die Sehnsucht nach dieser Konfusion doch noch in sich. Zugleich bricht Wytenbach am Schluss – wie in vielen seiner jüngeren Kompositionen – mit der Virtuosität ab und desillusioniert den Hörer. Man nimmt plötzlich wahr, dass man die ganze Zeit über einem Abgrund gestanden hat. Weil es ein Kunstwerk ist, fällt man zwar nicht hinunter, aber der Komponist lässt einen doch in der Luft hängen ... und man hört das Ausklingen der vibrierenden Stricknadel.

Roman Brotbeck

Quinze minutes do à do

Christian Giger: Musique pour Piano Solo
Musikverlag Müller & Schade AG, Bern
1988

Dans «Musique pour Piano Solo», la forme est certainement le paramètre le plus important. C'est cette forme qui m'est apparue en premier lieu; restait à trouver le contenu. La note do, répétée tout au long de la pièce, le rythme (des successions de croches très rapides) répété lui aussi du début à la fin, me sont apparus en second lieu. Et surtout, ce contenu, très simple au demeurant, aide beaucoup à mettre en évidence la forme, et le processus qui consiste, graduellement, à descendre et à remonter le clavier, toujours sur la seule note do. La musique rock, la musique pop, de la première moitié des années 70, ont sans doute beaucoup influencé ma propre musique, certainement davantage que la musique dite classique ou contemporaine occidentale. L'aspect répétitif, le fait de mettre l'accent principalement sur le rythme, plutôt que sur n'importe quel autre paramètre (batterie, guitare basse), le continuum sonore, et surtout, l'esprit avec lequel était jouée cette musique, sont les éléments qui m'ont orienté d'une façon décisive. Par la suite, la découverte des musiciens répétitifs américains a plutôt joué un rôle de confirmation, très important évidemment.



Ausschnitt aus «Chanson à la lanternoys» von Jürg Wytenbach

La grande différence que l'on veut voir entre l'utilisation d'un langage tonal ou atonal ne me préoccupe pas du tout. Si personnellement j'emploie des intervalles et des accords consonants, c'est uniquement par goût, par attirance, par affinité. De toute façon, je ne crois pas que le fait de répéter la note do, pendant 15 minutes, détermine la tonalité de do majeur ou do mineur.

Pour un compositeur qui serait plus attiré par des intervalles et des accords dissonants, je peux tout à fait concevoir une musique répétitive atonale. Cependant, là aussi, je pense que l'on aura beaucoup de peine à affirmer un langage atonal. Tout cela me force à penser que la musique dite répétitive repose essentiellement sur le rythme et, dans une moindre mesure, sur un langage harmonique, quel qu'il soit. J'aime d'ailleurs beaucoup la phrase de John Cage: «La durée, seul paramètre commun du son et du silence, devrait être au centre de la pensée du compositeur.» Il faut bien comprendre que l'harmonie et la mélodie, dans la musique répétitive, ne sont plus le centre des préoccupations, comme elles le sont dans la musique classique occidentale. Elles sont devenues les véhicules, les porteuses de l'information rythmique.

L'aspect qui me passionne le plus dans la musique répétitive et minimale (ou minimaliste) est le fait que cette musique ne soit ni narrative ni directionnelle; à la limite, elle n'a ni début ni fin, elle peut commencer et finir n'importe quand. Le temps, lui, est distendu, il peut même ne plus exister, l'on perd la sensation «du temps qui passe», et l'on peut éventuellement entrer dans une nouvelle perception de la notion «temps». C'est là qu'intervient, je pense, l'importance de la pulsation régulière. L'écoute est alors purement de l'ordre de l'observation: déceler d'infimes changements, tout à la fois passés, présents et futurs.

Bref, je crois que c'est une musique dont l'idée, l'essence même est musicale, et qui, à l'écoute, peut offrir autant sur le plan de la compréhension que sur celui de la sensation.

Je reviens sur le point suivant: une musique dont l'idée est essentiellement musicale. A l'écoute d'une musique répétitive, l'auditeur peut percevoir, même avec une attention minimale, l'ensemble de l'idée compositionnelle de la pièce. Rien n'est caché, tout y est strictement musical. Par exemple, lorsque vous écoutez un déphasage à la manière de Steve Reich, tout est évident, dévoilé, transparent. Un déphasage musical ne peut être compris, vécu que par la musique. Aucun élément extérieur, graphique ou autre, ne peut l'expliquer. Il repose uniquement sur une idée musicale. Après l'écoute il n'y a plus rien à dire, la chose est claire.

Ceci explique peut-être la difficulté d'analyser, d'expliquer cette musique par des textes. La seule façon de la comprendre, c'est bien évidemment de l'écouter et de la vivre.

Christian Giger

Rubrique AMS Rubrik STV

Auszeichnung für die Schweizer Musik

Im Rahmen der Auszeichnungen, die anlässlich des 42. «Grand Prix International du Disque de l'Académie Charles Cros» verliehen wurden, hat die Serie von 18 Schallplatten mit Porträts von Schweizer Komponisten, erschienen auf CD, den «Prix Patrimoine» erhalten. Die Aufnahmen, erschienen unter dem Label «Grammont», sind von der Arbeitsgemeinschaft zur Förderung schweizerischer Musik, welcher der Schweizerische Tonkünstlerverein, die Stiftung Pro Helvetia, die Schweizerische Interpretengesellschaft und die Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft sowie die Suisa angehören, produziert worden.

Distinction pour la musique suisse

Parmi les distinctions décernées lors du 42ème Grand Prix International du Disque de l'Académie Charles Cros, les disques-portraits de compositeurs suisses parus en CD ont reçu le «Prix Patrimoine». Les disques, au nombre de 18, édités sous le label «Grammont», sont produits par la Communauté de travail pour la diffusion de la musique suisse, qui regroupe l'Association des Musiciens Suisses, la Fondation Pro Helvetia, la Société Suisse des Artistes Exécutants, la Société Suisse de Radiodiffusion et Télévision, et la Suisa.

Solistenpreis 1989

Nach dem ersten Durchgang Mitte März sind acht Kandidaten in der Kategorie Holzbläser und zwei in der Kategorie Harfe für das öffentliche Rezital ausgewählt worden, das am 3./4. Juni in der Aula des Gymnasiums Biel stattfindet. Das öffentliche Finale, unter Mitwirkung des Bieler Orchesters und des Dirigenten Jost Meier, findet am 7. Juni, 20.15 Uhr, im Kongresshaus Biel statt. Es wird von RSR-Espace 2 anlässlich einer Sendung «Appoggiature-jeunesse» übertragen.

Prix de Soliste 1989

Suite aux éliminatoires de mi-mars, huit candidats dans la catégorie bois et deux dans la catégorie harpe ont été retenus pour le récital public qui se déroulera les 3 et 4 juin à l'Aula du Gymnase de Bienne. La finale publique, avec la participation de l'orchestre de Bienne sous la direction de Jost Meier, aura lieu le 7 juin à 20h15 au Palais des Congrès de Bienne. Elle sera retransmise sur les ondes de la RSR-Espace 2 lors d'une émission «Appoggiature-jeunesse».

Nouvelles œuvres suisses Neue Schweizer Werke

(Redaktion: Musikdienst der SUISA, Bellariastrasse 82, 8038 Zürich)

1. Vokalmusik

a) ohne Begleitung

Jaggi Rudolf

«Basel» («Wyti Plätz und stilli Egge ...») (Blasius) für Frauenchor od. Männerchor od. gem. Chor [1988] 2', Ms.

Wolf-Brennan John

«CorTonA» op. 57 a, Improvisationsstück für Stimmen (minimal 3-stimm. Chor) [1988] 6', Ms.

b) mit Begleitung

Bovet Guy

«Scarron» op. 141 p. ens. de cuivres, perc, chant [1989] 18', Ms.

Demierre Jacques

«Désir d'azur: musique de danse» p. 8 voix et 2 pianos-jouet [1988] 60', Ms.

Diethelm Caspar

6 Lieder op. 260 (Fridolin Tschudi) f. Sopran u. Klav [1988] 12', Ms.

Mäder Urban

Musik für eine Weihnachtsfeier f. gem. Chor u. 4Fl, 3AltSax, Pos, Schlgz [1987] 15', Ms.

«Storch Kalif» (nach dem fast gleichnamigen Märchen von Wilhelm Hauff) f. Sprecher, Tenor, Fl u. Streichtrio [1988] 22', Ms.

«Tauber», Melodram nach einem Text von Heinz Zimmermann f. Sprecher, Alt, Tenor u. Kammerorch (1, 1, 1, 0/1, 1, 1, 0/2 Schlgz / Str) [1986] 65', Ms.

Mersson Boris

«Brüder, es ist hoher Tag» (Adolf Baumann) f. Singst od. Männerchor u. Klav [1988] 3', Ms.

«Hymne an die Verschwiegenheit» (Johann Wolfgang von Goethe) f. tiefe Männerst u. Klav [1979] 3', Ms.

«La Parole sacrée» (Franz-Karl Endres) f. tiefe Männerst u. Klav [1979] 3', Ms.

Reichel Bernard

9 Lieder (Johann Wolfgang von Goethe) p. voix et pf [?] 22', SV

Röösli Joseph

«Die vier Jahreszeiten» (Liedtexte von Volksliedern) f. BlockFl u. andere Melodieinstr., Orff-Instr., Sänger, Sprecher [1985] 40', Musikhaus Pan AG, Zürich

Wolf-Brennan John

«Eleven-One» op. 62 c f. Org, Sopran-Stimme, Tenor-Sax [1988] 12', Ms.

Intermezzo op. 62 b f. Org, Sopran-Stimme, Sopran-Sax [1988] 15'-18', Ms.

«Nordsee/Mordsee: The (still) unanswered call» op. 58 b f. Altst, Klav, Live-Elektronik, Polizei-Sirene [1988] 12', Ms.