

Preisverleihung  
an

PIERRE BOULEZ

4. Dezember 1990

*Christoph und Stephan Haske-Stiftung*  
München

Preisverleihung  
an

PIERRE BOULEZ

am 4. Dezember 1990  
in der Carl Friedrich von Siemens Stiftung  
in München

Inhalt

		Seite
Professor Dr. Günther Weiß	Begrüßung	5
Dr. Christof Bitter	Laudatio: Musik ist Wissenschaft wie Kunst	7
Professor Wolfgang Sawallisch	Verleihung des Preises	17
Pierre Boulez	L'IRCAM Paris	19
Satzung		27



Dr. Christof Bitter, Christiane Kaske, Pierre Boulez, Dr. Karlheinz Kaske,  
Prof. Dr. Günther Weiß (von links nach rechts)

Professor Dr. Günther Weiß

Begrüßung

Sehr verehrte gnädige Frau,  
lieber Herr Dr. Kaske,  
sehr verehrter Herr Boulez,  
meine sehr verehrten Damen und Herren!

Im Namen der Christoph und Stephan Kaske-Stiftung darf ich Sie in den Räumen der Carl Friedrich von Siemens Stiftung herzlich willkommen heißen.

Ganz besonders herzlich begrüße ich Herrn Hans Peter Haller, an den die Stiftung erstmals im Jahre 1989 ihren Preis verliehen hat.

Sicherlich artikuliere ich nicht nur die Meinung des Stiftungsrates, wenn ich heute abend in unserer Mitte einen führenden Repräsentanten des musikalischen Denkens unseres Jahrhunderts nicht nur wärmstens willkommen heiße, sondern seine Anwesenheit darüber hinaus auch als Ereignis im kulturellen Leben der Stadt München werte.

Sie, sehr verehrter Herr Boulez haben mit Ihrem bisherigen Oeuvre dem Denken und den Empfindungen unserer Zeit unverwechselbaren Ausdruck verliehen. Dabei widerlegt eine Besonderheit Ihres Wirkens die gängige Meinung von der Elfenbeinturm-Existenz des Musikers der Avantgarde in besonderer Weise:

Als Sie in den sechziger Jahren als Nachfolger von Hans Knappertsbusch in Bayreuth eine weltweit beachtete Neudeutung der Parsifal-Partitur boten, kümmerten Sie sich z.Z. Ihrer Proben ebenso um die Betreuung der Jeunesse musicale beim Bayreuther Jugendfestspiel-treffen.

So ist es gewiß kein Zufall, wenn heute abend die Christoph und Stephan Kaske-Stiftung nicht nur einen des bedeutendsten Vordenker der neuen Musik unserer Zeit ehrt, sondern auch den immer wieder präsenten Musikpädagogen Pierre Boulez in das Bewußtsein einer breiteren Öffentlichkeit ruft.

Wer Pierre Boulez in seinem Institut IRCAM in Paris besucht, sieht ihn ständig um jenes Weitergeben von Wissen, Erfahrungen und Ideen an die junge Generation bemüht; ein Engagement, das nur wenige Persönlichkeiten, die ein Kapitel Musikgeschichte dieses Jahrhunderts geschrieben haben, auszeichnet.

Für die Christoph und Stephan Kaske-Stiftung bedeutet es Freude und Ehre, Sie, sehr verehrter Herr Boulez, in diesem besonderen Bemühen zu unterstützen, den im Bereich des musikalisch Schöpferischen arbeitenden jungen Menschen ideelle und materielle Hilfe zuteil werden zu lassen.

Ihr Wirken im IRCAM in Paris trägt die Fackel der Entfaltung musikalischen Denkens in unserem Jahrhundert weiter. Hier darf sich unsere Stiftung mit Ihren Zielsetzungen ganz besonders verbunden fühlen. Menschlich wie künstlerisch wissen wir unser Anliegen bei Ihnen in besten Händen.

Daß Sie sich dieser Mühe unterziehen, sehr verehrter Herr Boulez, dafür danken wir Ihnen von Herzen.

Dr. Christof Bitter

Laudatio: Musik ist Wissenschaft wie Kunst

Sehr verehrte Damen und Herren!

Wie wir alle wissen, ist der Zufall oft der beste Regisseur; so hat er es gefügt, daß der erste Preisträger der Christoph und Stephan Kaske-Stiftung seine Danksagung beschloß mit der Vorführung des Werkes „A Pierre“ von Luigi Nono. Heute haben wir uns hier versammelt, um Pierre Boulez als zweiten Preisträger der Stiftung zu ehren. Das Motto „Musik ist Wissenschaft wie Kunst“ unter das ich meine Gedanken zu Pierre Boulez und dem von ihm konzipierten, gegründeten und seit 15 Jahren geleiteten „Institut de recherche et coordination acoustique' musique“ – abgekürzt IRCAM – gestellt habe, finden wir als Zusammenfassung und Schluß von Boulez' Traktat „Musikdenken heute“ aus dem Ende der fünfziger Jahre. Doch muß ich hier gleich zu Beginn eingestehen, daß ich mich mit dieser Form des Zitats einer Verfälschung schuldig gemacht habe, die ich sofort korrigieren möchte und den letzten Satz diese Traktats – ich wähle bewußt diesen mittelalterlichen Ausdruck – so vollständig zitiere, wie ihn Boulez geschrieben hat: „Oft schon wurde gesagt: die Musik ist Wissenschaft wie Kunst. Was könnte diese beiden Wesenheiten im selben Tiegel verschmelzen, wenn nicht die Imagination, diese 'Königin der Fähigkeiten'.“ Wir neigen heute eher dazu, Wissenschaft und Kunst als Gegensätze anzusehen, betrachten sie nicht als einander ergänzende Wesenheiten, wie es der Künstler Boulez und die Wissenschaftler Einstein und Heisenberg tun, die die Imagination, die Einbildungskraft als Konstitutiv für ihre Arbeit ansehen. Wie oft waren bei den beiden Wissenschaftlern die Ergebnisse „imaginiert“, lange bevor sie – meist nach zeit- und materialaufwendigen Experimenten – an den tatsächlichen Gegebenheiten verifiziert werden konnten; Wege in die Irre waren dabei nicht ausgeschlossen.

Für Boulez hat die Imagination, diese 'Königin der Fähigkeiten' immer eine entscheidende Rolle gespielt, nicht nur für sein kompositorisches Schaffen, sondern überhaupt für seine gesamte geistige Existenz. Von daher ist es zu erklären, daß alle seine Äußerungen als Komponist, Dirigent, Essayist, Lehrer und Manager eng untereinander verbunden sind, sich überschneiden, denn sie wachsen alle aus

einem Stamm, aus seiner „imago“, seiner Einbildungskraft hervor. So lesen wir z.B. in den Anmerkungen „zu meiner dritten Klaviersonate“: die Musik „muß ihrer selbst bewußt werden, zum eigentlichen Objekt der Reflexion werden“ und kurze Zeit später finden wir den Satz: „Eine Aufgabe erweist sich als immer dringlicher: die formalen Kräfte der Musik auf den Stand der Morphologie und der Syntax zu bringen.“ Sind das nicht Sätze, die wie ein Forschungsprogramm klingen, das Boulez sich im damaligen Zeitpunkt noch selbst gestellt hat, die aber eigentlich einen Aufruf bedeuten, eine Aufgabe, zu deren Lösung alle beitragen sollten, die sich mit Musik befassen?

Und in dem bereits zitierten Traktat „Musikdenken heute“ wird diese „imago“ spürbar, wenn es dort heißt: „Wie mich dünkt, besteht die vordringliche Notwendigkeit darin, ein logisch organisiertes Bewußtsein zu entwickeln“. 1974 finden wir dann im Gespräch mit Celestin Deliege die klar ausgesprochene Absicht, „ein Institut zu gründen, und zwar nicht nur für Elektronik oder Elektroakustik, sondern für die Forschung in allen Bereichen, die das Gebiet der Musik und die Akustik betreffen.“

In diesen 10 Jahren zwischen 1963 und 1973 geschieht eine wesentliche Wandlung in der Biographie von Pierre Boulez: der bereits hoch angesehene Komponist wandelt sich zu dem weltberühmten Dirigenten: 1963 dirigiert er in Paris die französische Erstaufführung von Alban Bergs „Wozzek“, 1967 in Bayreuth den „Parsifal“, „Tristan und Isolde“ in Japan, George Szell lädt ihn zu ständigen Gastdirigaten zum Cleveland Symphony Orchestra ein, 1969 wird er Chefdirigent des BBC-Symphony-Orchestra, ein Jahr später 1970, als Nachfolger Leonard Bernsteins, Chefdirigent der New Yorker Philharmoniker.

Vielfach hat man in Boulez' extensiver Tätigkeit als Dirigent in den späten sechziger und in den siebziger Jahren nur den Ausweg aus einem schöpferischen Dilemma gesehen, die Flucht vor dem Erlahmen der kompositorischen Kraft hinein in den hektischen Musikbetrieb. Doch war Boulez sicherlich in den Jahren 1962/63 an einem Einschnitt, einer Zäsur seiner kompositorischen Erkundungen angelangt. Ein paar Daten mögen dies erhärten: 1960 wurde „Pli selon pli“ uraufgeführt, 1961 erlebte Donaueschingen die Uraufführung des zweiten Buches der „Structure pour deux pianos“ durch Yvonne Loriot und den Komponisten, 1964 gelangten „Figures-Doubles-Primes“ in Brüssel zum ersten Mal zur Aufführung. Im komposito-

rischen Bereich hatte sich für Pierre Boulez ein erster Kreis geschlossen, neue Fragen stellten sich, wurden gestellt und forderten neue Antworten heraus. Ein „Eklat“ bezeichnet 1967 ziemlich genau diesen Punkt, schlug ein wie ein Blitz, blendete und ließ nicht erkennen, was dahinter verborgen war: „Sprengt die Opernhäuser in die Luft“ war der berühmt-berüchtigte Satz, der den ganzen Musikbetrieb aufstörte, ihn verstörte, umsomehr als Boulez gerade damals seine intensive Tätigkeit als Dirigent begann, hineinging in die Institutionen, die er mit seinen Worten in die Luft sprengen wollte. Er hatte eine Bresche geschlagen in die Mauer, die sich in einengender Weise um die Werke der Musik der Vergangenheit gelegt hatte, denn „ein Geist wie der seine zeigt wenig Bereitschaft, sich in der musikalischen Routine einzukapseln, denn er richtet sich auf die Erforschung anderer Erkenntnisfelder, steht sozusagen auf dem Anstand an der Grenze des eigenen Metiers und nährt den Wunsch nach dem Unbekannten.“ So sagt Boulez in seiner „Hommage à Hans Rosbaud“ über diesen Dirigenten, trifft aber damit auch einen Grundzug seines eigenen Wesens: Boulez stand selbst „auf dem Anstand an der Grenze des eigenen Metiers und nährt den Wunsch nach dem Unbekannten.“ Das für ihn „Unbekannte“, das es neu zu entdecken galt, das aus der einengenden Mauer herausgeholt werden mußte, waren die Werke der Tradition, denen er sich neu näherte, die er interpretierend neu an das Publikum vermittelte, und das meint in diesem Zusammenhang bei Boulez zweierlei: einerseits als Dirigent, als Musiker, andererseits mit dem Wort, gesprochen oder geschrieben, als Wissenschaftler. In all diesen Bemühungen um neue Ansätze der Interpretation, um die Entdeckungen neuer musikalischer Landschaften, läßt sich das erkennen, was er in seiner „Hommage à Hans Rosbaud“ so formuliert hatte: „Von der Begegnung zwischen Schöpfung und Nachschöpfung hängt das eigentliche Leben der gegenwärtigen Musik ab.“ Diese Begegnung hatte er selbst in Baden-Baden mit Hans Rosbaud erfahren und erlebt, der Komponist Boulez suchte sie nun neu im Dialog mit dem Interpreten Boulez.

Die Jahre zwischen 1965 und 1975 sahen dann den kometenhaften Aufstieg des Dirigenten Boulez, er wurde als Chef der New Yorker Philharmoniker zum Fixstern am internationalen Interpretenhimmel für die Werke des späten 19. Jahrhunderts und frühen 20. Jahrhunderts in Frankreich, für die Werke der zweiten Wiener Schule und die übrigen „Klassiker“ des 20. Jahrhunderts. Und er machte die Erfahrungen des Organisators, des Managers im Konzertbetrieb der

zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er wurde „weltberühmt“, nicht als Komponist – vor dem hatte man immer noch Angst – aber als Dirigent, man glaubte ihn eingefangen, domestiziert zu haben, ihm die Flausen ausgetrieben zu haben, immer nach Neuem zu forschen. Doch man hatte seinen unruhigen Geist unterschätzt, auch wenn ihn nach eigenem Bekenntnis „zu jener Zeit ein anderes Vorhaben weit stärker“ interessierte: „die Organisation der musikalischen Wiedergabe und die Organisation des Musiklebens. Das hat mich im Grunde viel zu sehr in Anspruch genommen, bei weitem mehr, als ich ursprünglich gedacht hatte, so daß ich vom Problem der elektronischen Musik abgelenkt wurde; und als ich wieder darauf zurückkommen wollte, war kein einziges Studio vorhanden, das einen wirklichen Gesamtüberblick hätte bieten können.“

Was ist der Grund wofür? Die Berufung zur Planung eines solchen Instituts durch den damaligen französischen Staatspräsidenten Georges Pompidou, war sie der Anlaß oder die Imagination von Pierre Boulez, die er so formulierte: „man braucht eine Institution, die sich ausschließlich mit diesen Forschungen befaßt, und die in der Lage ist, das Bindeglied zwischen den anderen Institutionen zu bilden, zwischen den Studios in Universitäten, Firmen und Rundfunkanstalten, und die all ihre Mittel auf ein genau umrissenes Ziel konzentriert“, wie Boulez es im Gespräch mit Celestin Deliege gesagt hat. Die Frage erscheint mit heute so müßig, wie die Frage nach der Priorität von Ei und Henne. Boulez hatte erkannt – als Komponist sowohl wie als Interpret – aus den beiden Kreisen seines bisherigen Lebens, daß – um ein bereits früher gebrauchtes Zitat zu wiederholen – es nun nötig war, „ein Institut zu gründen, und zwar nicht nur für Elektroakustik und Elektronik, sondern für die Forschung in allen Bereichen, die das Gebiet der Musik und der Akustik betreffen“. Und er hatte Überzeugungskraft, Ansehen und Energie, das Imaginierte in die Wirklichkeit umzusetzen und fand in Georges Pompidou den Mann, der ihm die Mittel dafür zur Verfügung stellte. Boulez hatte klarsichtig erkannt, was in den vergangenen 20 Jahren zwischen 1950 und 1970 nicht richtig verlaufen war, wo man falsch gehandelt hatte, wo neue Desiderata zu befriedigen waren. In den Gesprächen mit Celestin Deliege heißt es: „... man stand vor einem nicht katalogisierten Material, für das einem obendrein der Überblick fehlte; einem völlig vagen Material, das weder eine Kategorie in der Zeit, noch im Raum noch in der Tonhöhenskala anbietet ... man wurde vom Schwindel erfaßt angesichts dieser Regellosigkeit und angesichts der fehlenden Beziehung

zwischen den Fähigkeiten des Menschen und dem Realisierungsvermögen der Maschine.“

So wollte er seine Idee einer Institution realisieren, „die sich ausschließlich mit diesen Forschungen befaßt, und die in der Lage ist, das Bindeglied zwischen den anderen Institutionen zu bilden, zwischen den Studios in Universitäten, Firmen und Rundfunkanstalten.“ Folgerichtig sammelte Pierre Boulez für das IRCAM nicht nur Komponisten, sondern auch Computerfachleute, Informatiker, Tontechniker, Instrumentalisten, Akustiker und Elektronik-Fachleute um sich, er setzte nicht mehr auf den einzelnen, das „Originalgenie“, das im 19. Jahrhundert das Bild vom Künstler bestimmte, sondern auf das gemeinsame Forschen und Erarbeiten, auf das Teamwork. Das ist bei Gründung des IRCAM 1976 seine Leitidee gewesen, sie hat die Arbeit in den verflochtenen 15 Jahren bestimmt und sie tut es noch immer. Was Pierre Boulez 1974 – also zwei Jahre vor der Gründung dieses Institutes zu Celestin Deliege gesagt hat, gilt auch heute noch, modifiziert durch die dazwischenliegende Arbeit: „Damit sich die Musik in der gleichen Richtung wie die anderen Forschungsmittel entwickeln kann, muß sie mit den neuen Erkenntnissen der Linguistik, der Informationstheorie und ganz allgemein mit allen inzwischen ausgearbeiteten Theorien konfrontiert werden, die Sprache und künstlerisches Schaffen berühren, und die bisher nur sehr wenig Eingang in das musikalische Gebiet gefunden haben. Das Institut wird sich auf äußerst praxisbezogene Weise mit Mitteln beschäftigen, die die musikalische Erfindung voranzubringen vermögen, aber auch sehr nachdrücklich mit Randgebieten, daß heißt mit der akustischen Analyse und Kommunikation.“

Ein großes, ein umfassendes Programm, das Pierre Boulez für IRCAM entworfen hat, das er zu großen Teilen verwirklicht hat, allen Schwierigkeiten und Widerständen zum Trotz; verwirklicht in diesen unterirdischen Arbeitsräumen, die sich zwischen dem Centre Georges Pompidou und der Kirche St. Merri erstrecken. Die Lösung, die Räume unter die Erde zu legen, bot sich aus zwei Gründen an: 1. war der zur Verfügung stehende Platz über der Erde gering, 2. bot nur die Lage unter der Erde die Gewähr für die strikte Schallisolierung des Gebäudes hier im Zentrum von Paris, die für Forschen und Arbeiten unbedingt erforderlich war. Und selbst jetzt, da man einen Ausbau realisiert, wird es in den oberirdischen Gebäuden nur die Empfangs- und Verwaltungsräume geben, sowie die Konferenz- und

Klassenzimmer, denn längst ist man im IRCAM neben der Forschung auch zur Lehre übergegangen; das eine bedingt das andere, sie beeinflussen sich gegenseitig, sind unauflöslich miteinander verbunden. Im unterirdischen, dem „alten“ Teil finden wir neben sieben Arbeitsstudios, dem „schalltoten“ Raum – wichtig für die akustischen Analysen und Forschungen –, den Laboratorien, der technischen Werkstatt, dem Computer-Zentrum und Büros den zentralen „espace de projection“ – einem großen Saal, der den Komponisten und den Technikern ein ziemlich unbegrenztes Ausprobieren, „Spielen“ ermöglicht, sowohl was die Verteilung von Zuhörern und Musikern im Raum betrifft wie auch die Veränderbarkeit der akustischen Gegebenheiten, die ebenso steuerbar sind wie ein großes Lautsprechersystem, daß die Regulierung der Schallrichtung und seiner Intensität ermöglicht. In ihm können im praktischen Versuch alle nur denkbaren Vermittlungsmöglichkeiten erprobt werden, mit oder ohne Publikum.

So wie der „espace de projection“ – ein fast unübersetzbarer Begriff, am ehesten wäre er im Deutschen mit „Raum des Entwurfs“ oder „Raum des Entwerfens“ wiederzugeben – quasi das architektonische Zentrum des IRCAM ist, so ist der Computer 4x das technische Zentrum des Instituts. Er wurde von Giuseppe di Ginugnio und seinen Mitarbeitern im und für das IRCAM entwickelt: Seit der erste Prototyp 1981 im IRCAM eingerichtet wurde, hat die Maschine noch viele Entwicklungsstadien durchlaufen bis sie heute fast allen Ansprüchen ihrer Erfinder und Benutzer genügt. Sie ist ein äußerst schneller Computer – mehr als zweihundert Millionen arithmetische Operationen pro Sekunde sind ihm möglich –, dessen ultrakurze Rechenzeit Verzögerungen so unerheblich macht, daß man sie vergessen kann. Sie arbeitet praktisch in Real-time. Darüberhinaus kann der Komponist an ihr jede gewünschte Funktion programmieren. Heute arbeiten vier solche Maschinen im Institut, von denen zwei beweglich für den Konzertgebrauch eingerichtet sind.

Es ist unmöglich, alles aufzuzählen, was in diesem Bereich erforscht, geforscht wird, aber alles hat das Ziel, dem schöpferischen Prozeß zu dienen. Über 100 Werke wurden im IRCAM in den 14 Jahren seines Bestehens geschaffen und realisiert, wir finden unter den Komponisten, die aus vielen europäischen Ländern stammen, Namen wie Gilbert Amy, George Benjamin, Luciano Berio, Harrison Birtwistle, John Cage, Rolf Gehlhaar, York Höller, Heinz Holliger, Georgy

Kurtug, Luis de Pablo, Terry Riley, Karlheinz Stockhausen, Marco Shoppa, Hans Zender und viele andere. Sie alle sind in das IRCAM gekommen nicht nur, um ein Werk zu realisieren, das vorher als fertige Komposition vorgelegen hätte, sondern sie kamen als Studierende, als Lernende. Die Stücke waren bei den Komponisten zwar als Idee, als Vorstellung, vielleicht auch als Skizze vorhanden, entwickelt aber wurden sie erst im Institut, in der Zusammenarbeit mit den Computer-Fachleuten, den Toningenieuren, den Akustikern oder wer sonst immer zur Verwirklichung notwendig war. „Zusammenarbeit“ war und ist das wichtige Wort im „Institut de recherche et coordination acoustique/musique“, doch der Komponist muß die „imagination“ haben, denn „im allgemeinen ist die schöpferische Tätigkeit noch immer ein individuelles Phänomen, und sie wird es noch ziemlich lange bleiben“. So hat es Pierre Boulez 1974 formuliert.

Mit seiner Komposition „Répons“ hat er diese These unter Beweis gestellt, zugleich aber auch bewiesen, was sein Institut zu leisten imstande ist und wie man seine Mittel künstlerisch fruchtbar einsetzen kann. Wenn ich vorhin von den architektonischen und technischen Zentren des IRCAM sprach, so möchte ich jetzt die Behauptung wagen, „Répons“ ist das kompositorische Zentrum. Dieses Werk „für sechs Solisten, Kammerensemble, Computerklänge und Live-Elektronik“ ist ein groß dimensionierter Dialog zwischen den Solisten und dem Ensemble, zwischen einem Solisten und einem anderen, zwischen umgewandelten Klängen und nicht umgewandelten. Da die sechs Solisten in einem Kreis um das Publikum herumsitzen, das Kammerensemble und der Dirigent jedoch im Zentrum, während die Lautsprecher wiederum an der Peripherie angeordnet sind und zwar dergestalt, daß sie gegenüber dem Instrument angebracht sind, dem sie zugeordnet sind, beziehen die Dialoge, diese Antiphonien das dazwischen sitzende Publikum direkt mit ein; das Publikum ist nicht mehr bloßer Adressat, sondern Teilnehmer. Schon 1958 hatte Boulez für seine Komposition „Poésie pour pouvoir“ ähnliche Gedanken gehabt, ohne sie angemessen verwirklichen zu können. 1974 – also 16 Jahre später – sagt er darüber: „Ich habe die ganze Orchesterpartie dieses Werkes aufbewahrt, weil sie mir gelungen ist, aber ich war sehr unzufrieden mit der elektronischen Partie. ... Darum habe ich auch das Band der Vergessenheit anheimgegeben, der ich es keinesfalls zu entreißen gedenke.“ Aber wie hatte er an anderer Stelle gesagt: „Die Ideen gehen mir so lange nicht aus dem Sinn, bis ich diese Wucherung voll ausgeschöpft habe. Ich kann mich

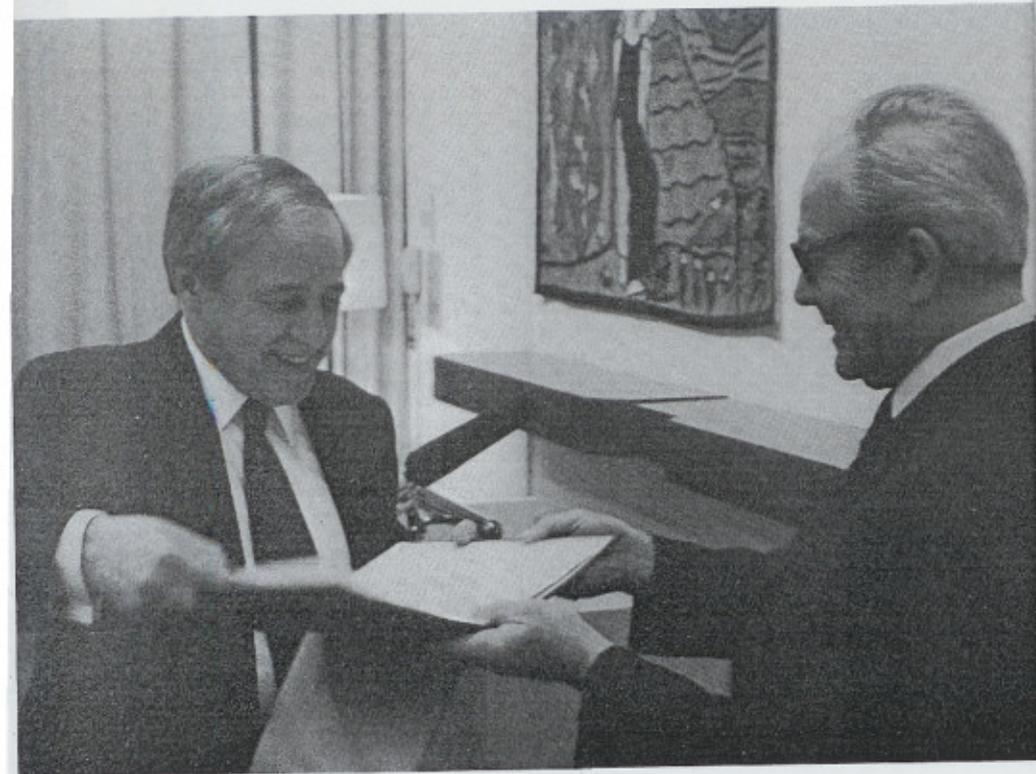
von ihnen erst freimachen, wenn die Wucherung ihren Endpunkt erreicht hat.“ So ist „Répous“ die Wucherung des früheren Werkes, der Versuch, mit anderen, neuen Mitteln diesen Endpunkt zu erreichen, so wie er es auch durch die verschiedenen Versionen bei vielen seiner übrigen Werke getan hat. Boulez hat stets das Bestreben, einen Gedanken zu Ende zu denken und ihm in der Folge die angemessenste Gestalt zu verleihen.

Aber nicht nur auf die alte Idee von 1958 greift Boulez zurück – er greift weiter zurück. Während er gleichzeitig mit den neuesten technischen Mitteln arbeitet, bezeugt die Wahl des Titels „Répous“ „seine Neigung zu Verfahren, die sich von mittelalterlicher Musik ableiten.“ Diese Neigung spricht aber nicht nur aus der antiphonalen Struktur von „Répous“ sondern die Spuren solcher Verfahren finden sich in vielen Werken von Pierre Boulez. Ich glaube hier den Kern zu entdecken, der sein ganzes Schaffen durchzieht – sei es im kompositorischen wie im denkerischen Bereich. Auch für Pierre Boulez gehört von daher gesehen die Musik in das „Quadrivium“ der „artes liberales“, zu denen nach mittelalterlicher Anschauung auch noch Geometrie, Arithmetik und Astronomie gehörten. Und so wie Boulez kompositorisch eine Neigung zu Verfahren hat, die sich von mittelalterlicher Musik ableiten, so hat ihn – bewusst oder unbewusst – auch bei dem Aufbau von IRCAM eine mittelalterliche Idee geleitet: die Idee der „Bauhütte“: in ihr versammeln sich alle, die zum Bau der Kathedrale beitragen, sie stellen die dazu notwendigen Werkzeuge her und Meister aus allen Bereichen errichten gemeinsam mit Gesellen und Lehrlingen den Bau.

Wissenschaft und Kunst vereinen sich in ihm. Der Kirchenlehrer Augustinus hat definiert: „musica est bene modulandi scientia“

Pierre Boulez hat es sinngemäß übertragen

„Musik ist Wissenschaft wie Kunst.“



Pierre Boulez und Professor Wolfgang Sawallisch

Professor Wolfgang Sawallisch

Verleihung des Preises

Zum Gedenken an Christoph und Stephan Kaske  
verleiht die

*Christoph und Stephan Kaske-Stiftung*

ihren Preis 1990

**MONSIEUR PIERRE BOULEZ**

Monsieur Pierre Boulez hat in seiner Eigenschaft als Leiter des IRCAM Paris in entscheidender Weise zur Weiterentwicklung kompositorischen Denkens im 20. Jahrhundert beigetragen. Er hat weltweit die Jeunesse musicale an seinen Arbeiten und wegweisenden Gedanken in vorbildhafter Weise teilnehmen lassen.

Der Unterstützung dieser Arbeit soll der Christoph und Stephan Kaske-Preis 1990 gewidmet sein.

München, im Dezember 1990

Der Stiftungsrat



Pierre Boulez

Pierre Boulez

L'IRCAM Paris

Madame,  
Monsieur,  
Mesdames et Messieurs,  
Chers amis,

Je vous remercie vivement de la générosité dont vous venez de faire preuve en faveur de l'IRCAM. Je vois personnellement deux symboles très forts à travers votre soutien, qui tous deux me touchent profondément.

Tout d'abord, vous appréciez, me semble-t-il, le chemin parcouru et vous reconnaissez l'œuvre collective accomplie dans le rapprochement entre la musique et la science: les résultats tangibles sont là, le public et les spécialistes peuvent les apprécier, à travers des développements technologiques vraiment opérationnels et des compositions qui sont désormais d'une grande qualité technique et musicale.

Je n'oublie pas, bien sûr, qu'ici, en Allemagne, beaucoup d'efforts ont été - et sont toujours - accomplis, depuis l'après-guerre, du studio du Westdeutscher Rundfunk de Cologne à celui par exemple du Südwestfunk à Friburg. Je n'oublie pas tout cela, puisque j'en ai bénéficié pour mener mes premières expériences dans la recherche d'une meilleure liaison musique/technologie. C'est justement à partir de ce que j'ai pu observer et faire en Allemagne, que j'ai imaginé le projet de l'IRCAM.

Mais c'est également juste de dire qu'entre la «période de pionniers» des décennies 50 à 70 et la situation actuelle, une accélération prodigieuse s'est opérée.

Aujourd'hui, le compositeur a à sa disposition un environnement avec lequel il peut interagir,

- il peut - je dirais presque à sa guise - façonner de nouveaux matériaux de synthèse et de transformation qui viennent enrichir la palette déjà répertoriée des instruments traditionnels,
- il peut faire interagir en temps réel cet environnement informatique et les instruments traditionnels,
- il peut même permettre à l'interprète de formation classique de contrôler les événements musicaux générés par l'ordinateur,
- il peut encore contrôler la spatialisation sonore dans l'espace d'une salle de concerts.

C'est à tout cela que l'on mesure le chemin parcouru, et aussi par le fait qu'aujourd'hui le concert soit enfin maîtrisé, que le public puisse entendre enfin une œuvre à la hauteur des ambitions initiales du compositeur.

A force de travail, ce rapprochement entre musique et science est devenu une réalité profonde, pour certains même une évidence, que l'on peut désormais mesurer à travers une certaine reconnaissance internationale, visible en ce qui me concerne, lors des tournées qu'effectuent l'IRCAM avec l'Ensemble InterContemporain.

Mais il faut toujours regarder de l'avant et ne pas se satisfaire des acquis. C'est le sens profond que je donne à votre soutien: nous aider à approfondir de nouvelles voies.

Je ne veux pas jouer les prophètes, mais simplement préciser la direction prise par l'IRCAM, et d'autres centres, d'ailleurs, pour favoriser aujourd'hui des évolutions bénéfiques aux compositeurs.

Cette orientation consiste d'abord à chercher comment faire coïncider les nouveaux développements technologiques avec la démarche créatrice du compositeur. A se demander quelles technologies vont l'enrichir sans le handicaper. Comment il pourra utiliser un matériau plus souple en fonction de son invention?

Dans cette problématique, l'IRCAM poursuit deux voies complémentaires:

- la première vise à installer progressivement le temps réel à tous les niveaux du processus musical:

lors de la conception initiale, à partir par exemple de logiciels très interactifs de composition assistée par ordinateur,

lors de la réalisation en studio, pour permettre au compositeur de transformer, «gauchir» son matériau ou son schéma initial, car il est indispensable que cette notion d'immédiateté soit inscrite dans le geste qui donne forme à l'œuvre,

enfin, bien sûr, la musique a besoin de la transmission par l'interprète, et le temps réel doit «habiter» le concert, de l'émission du son à sa spatialisation dans la salle. C'est ce qui permettra à l'œuvre de ne pas se figer, mais d'évoluer d'une exécution à l'autre, et lui permettra également, si elle le mérite, de s'inscrire dans l'histoire de la musique.

- Parallèlement à cette notion de temps réel, une seconde évolution doit être soulignée: c'est la possibilité de disposer progressivement d'un équipement suffisamment réduit et souple pour être d'un usage personnel, et suffisamment puissant pour réaliser des projets importants.

A partir de là, le compositeur retrouve une certaine autonomie, devient à nouveau maître de son espace personnel, développe lui-même son propre environnement. L'institution, dans cette perspective, est amenée à jouer un rôle actif de mise en place d'un réseau de communication grâce auquel l'information circule plus vite et grâce auquel un ensemble de données sont mises à la disposition de la communauté. Dès lors, le problème crucial pour le compositeur, celui du «particularisme», du caractère unique de sa démarche créatrice, commence à être résolu. Jusqu'à présent, la perspective d'équipements trop spécifiques, réservés à certains organismes, n'était pas attractive pour le compositeur et réduisait la possibilité de redonner l'œuvre en public. Il est certain que la standardisation minimum à laquelle nous travaillons, loin d'empêcher l'épanouissement des individualités, va être d'un apport considérable dans la diffusion des concepts et des œuvres elles-mêmes.

Voilà les voies capitales dans lesquelles s'est engagé l'IRCAM. Il y a bien sûr de nombreux autres domaines où l'imagination va pouvoir s'exprimer et que je ne vais pas vous ennuyer à développer ici. Ce

qui me semble primordial en tout cas, c'est de rester continuellement en éveil et en mouvement et de mêler habilement dans son action utopie et pragmatisme.

C'est bien pourquoi je vous suis très sincèrement reconnaissant, car votre apport financier – qui nous ramène à des considérations réalistes et pragmatiques – va justement permettre à l'utopie de s'exercer.

Pierre Boulez

Das IRCAM Paris

Vehrte gnädige Frau,  
sehr geehrter Herr Dr. Kaske,  
meine Damen und Herren,  
liebe Freunde,

zunächst möchte ich dem Kuratorium meinen herzlichsten Dank aussprechen für seine so großzügige Anerkennung von IRCAM. Ich persönlich sehe in dieser Unterstützung zwei starke Symbole, die mich beide zutiefst berühren.

Als erstes, glaube ich, erkennen Sie den zurückgelegten Weg an, das kollektiv geschaffene Werk auf dem Pfad zu einer Annäherung von Musik und Technologie; die Resultate sind ja schon da, das Publikum und die Fachleute wissen sie zu schätzen, erkennen sie in den wirklich funktionierenden technischen Entwicklungen und den Kompositionen, die heute von einer großen technischen und musikalischen Qualität zeugen.

Ich vergesse natürlich nicht, daß gerade hier in Deutschland schon enorm viel in dieser Richtung geleistet wurde und immer noch geleistet wird, beginnend gleich nach dem Krieg mit dem Studio des Westdeutschen Rundfunks Köln, bis z.B. zum Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks in Freiburg, hier heute durch Christof Bitter und Hans Peter Haller vertreten. Wie könnte ich dies alles vergessen, da ich doch selbst meine ersten Erfahrungen dort gesammelt habe auf der Suche nach einer besseren Verbindung von Musik und Technologie, meine ersten elektronischen Schritte sozusagen. Es ist eine direkte Folge meiner Beobachtungen und Erfahrungen in Deutschland, die mich zur Konzeption des Projekts IRCAM inspiriert haben.

Andererseits muß man natürlich auch den Entwicklungen seit jener Zeit gerecht werden, und es ist uns allen klar, daß seit den „Pionier-

jahren“ zwischen 1950 und 1970 und der aktuellen Situation ein unglaublicher Fortschritt, eine prodigiöse Beschleunigung stattgefunden hat.

Heute hat der Komponist Mittel zu seiner Verfügung, die ihm Tür und Tor zu einer fruchtbaren Wechselwirkung öffnen:

- er kann, und zwar fast ganz nach seinem Willen, neues Material zur Synthese und Klangumformung schaffen, das die bereits bekannte Palette der traditionellen Instrumente ergänzt und bereichert;
- er kann die ihm zur Verfügung stehende Informatik mit den traditionellen Instrumenten in Relation setzen, und zwar in Real-time;
- er kann sogar dem klassisch gebildeten Interpreten die Möglichkeit geben, die vom Computer ausgehenden musikalischen Elemente selbst zu steuern;
- und er kann zudem die Nutzung des Raumes, die Verräumlichung, in einem Konzertsaal steuern.

An all dem sehen wir den Fortschritt, den wir gemacht haben, und auch daran, daß wir heute endlich Meister des Konzertsaaes geworden sind, so daß das Publikum endlich ein Werk hören kann, das allen Anforderungen und Ambitionen des Komponisten voll entspricht.

Die Jahre der Arbeit haben sich bezahlt gemacht; die Verbindung von Musik und Wissenschaft ist heute Realität geworden, ja eine unerschütterliche Gewissheit, die man nunmehr an einer internationalen Anerkennung messen kann; für mich wird dies zum Beispiel durch meine Tourneen mit dem Ensemble InterContemporain sichtbar und greifbar.

Aber man soll immer nach vorne sehen und sich nicht mit dem Erreichten begnügen. Und das ist der eigentliche Sinn, den ich in Ihrer Unterstützung sehe: uns zu helfen, die neuen Wege und Mittel weiter zu erforschen und zu vertiefen. Ich möchte hier nicht den Propheten spielen, sondern einfach erklären, welche Richtung das IRCAM eingeschlagen hat, und übrigens auch andere Forschungszentren, um sich auf die für den Komponisten wichtigen Evolutionen zu konzentrieren. Diese Orientierung besteht in erster Linie darin, einen Weg zu suchen, um diese neuen technischen Entwicklungen dem Schaf-

fensprozess des Komponisten anzupassen. Welche Technologie wird ihn bereichern, ohne gleichzeitig ein handicap für ihn zu sein? Oder wie könnte er sich eines Materials bedienen und es für seine Erfindungen flexibler machen?

Im Rahmen dieser Problematik verfolgt IRCAM zwei sich ergänzende Wege:

- der erste zielt darauf hin, progressiv die Real-time auf allen Ebenen des musikalischen Schaffensprozesses zu etablieren:

beim initialen Entwurf, zum Beispiel anhand von interaktiver Software für computer-gesteuerte Komposition;

bei der Realisierung im Studio, um dem Komponisten die Möglichkeit zu geben, sein Material oder sein ursprüngliches Schema umzugestalten, zu „verformen“, denn es ist unbedingt notwendig, daß diese Notion des Unmittelbaren, des Sofortigen, mit der Schaffensgeste, die dem Werk seine Form gibt, eng verbunden ist;

und schließlich im Konzert, denn die Musik benötigt natürlich die Wiedergabe durch einen Interpreten, und die Real-time sollte das Konzert „bewohnen“, von der Aussendung des Tones bis zu seiner Verräumlichung im Saale. Dies ist es, was verhindert, daß das Werk starr wird, und ihm vielmehr erlaubt, sich von einer Aufführung zur anderen zu entwickeln und seinen Platz in der Musikgeschichte einzunehmen – vorausgesetzt natürlich, daß das Werk als solches dies verdient.

- Parallel zu diesem Begriff von Real-time möchte ich eine zweite Evolution hervorheben: dies ist das Vorhandensein, in zunehmendem Maße, von technischen Einrichtungen, die genügend reduziert und flexibel sind, um für den persönlichen Gebrauch geeignet zu sein, und andererseits genügend Stärke und Fassungsvermögen haben für die Realisierung wichtiger Projekte.

Auf dieser Basis findet der Komponist eine gewisse Autonomie, wird wieder Meister seiner Umgebung, entwickelt selbst sein persönliches Universum. In dieser Perspektive hat die Institution die aktive Rolle, ein Kommunikationsnetz zu etablieren, mit dessen Hilfe Informationen schnell in Umlauf gebracht werden, und das der Gemeinschaft einen Komplex von Daten zur Verfügung hält.

Und damit beginnt die Lösung des entscheidenden Problems des Komponisten, das Problem der 'Eigenheit', des Einzigartigen des Schöpfungsvorgangs. Bis jetzt war der Komponist nicht zu sehr interessiert an dieser Spezifizierung des technischen Materials, übrigens auf wenige Organismen beschränkt, denn diese reduzierte die Möglichkeit, das Werk neuerlich aufzuführen. Ganz ohne Zweifel wird das von uns angestrebte Ziel eines Minimums an Standardisierung keinesfalls die Entfaltung der Individualitäten verhindern, sondern im Gegenteil ein wichtiger Beitrag zur Verbreitung der Konzeptionen und der Werke selbst sein.

Dies sind die wesentlichen Richtungen, die das IRCAM eingeschlagen hat. Es gibt natürlich zahlreiche andere Gebiete, wo die Phantasie und die Gedankenwelt sich werden ausdrücken können, auf die ich aber hier nicht näher eingehen möchte, denn das würde uns zu weit führen.

Was mir auf jeden Fall von größter Wichtigkeit erscheint, ist, laufend aufmerksam und in Bewegung zu sein, und in der Aktion geschickt Utopie und Pragmatismus zu vereinen.

Und darum bin ich Ihnen so aufrichtig dankbar, denn Ihre finanzielle Unterstützung – und da kommen wir auf die realistischen und pragmatischen Gesichtspunkte zurück – wird eben der Utopie erlauben, sich zu artikulieren.

## Satzung der Christoph und Stephan Kaske-Stiftung

### Präambel

Im Gedenken an ihre Söhne Christoph und Stephan und im Bestreben, deren Liebe zur Musik lebendig zu erhalten, errichten Karlheinz und Christiane Kaske eine Stiftung zur Förderung der Musik und ihrer Weiterentwicklung.

Destinatäre der Stiftung sollen vor allem hochbegabte, junge Musiker sein. Förderungswürdigkeit und Förderungsbedürftigkeit sollen bei der Vergabe von Preisen und Ausbildungsstipendien im Vordergrund stehen.

Auch besondere Projekte des Musiklebens, an denen Nachwuchskräfte mitwirken, können von der Stiftung gefördert werden.

### § 1 Name, Sitz und Rechtsstand

Die Stiftung führt den Namen „Christoph und Stephan Kaske-Stiftung“. Sie ist eine rechtsfähige öffentliche Stiftung des bürgerlichen Rechts und hat ihren Sitz in München.

### § 2 Zweck der Stiftung

- (1) Die Stiftung dient der Förderung von Kunst und Kultur. Sie verfolgt ausschließlich und unmittelbar gemeinnützige und mildtätige Zwecke im Sinne des Abschnitts „Steuerbegünstigte Zwecke“ der Abgabenordnung.
- (2) Der Stiftungszweck wird insbesondere durch die Vergabe von Förderungsmitteln in Form von Stipendien und Preisen an hochbegabte Musiker sowie die Unterstützung von künstlerischen Projekten verwirklicht.
- (3) Die Stiftung kann ihre Mittel auch anderen steuerbegünstigten Körperschaften des bürgerlichen oder des öffentlichen Rechts zur

Verfügung stellen, wenn diese damit Maßnahmen nach Abs. 1 und 2 fördern.

#### § 4 Stiftungsmittel

- (1) Die Stiftung erfüllt ihre Aufgaben
  - a) aus den Erträgen des Grundstockvermögens,
  - b) aus Zuwendungen, soweit sie vom Zuwendenden nicht ausdrücklich zur Stärkung des Grundstockvermögens bestimmt sind.
- (2) Rücklagen dürfen gebildet werden, soweit die Vorschriften des steuerlichen Gemeinnützigkeitsrechts dies zulassen.
- (3) Sämtliche Mittel dürfen nur für die satzungsgemäßen Zwecke verwendet werden. Die Organe der Stiftung erhalten keine Zuwendungen aus Mitteln der Stiftung.

#### § 12 Vermögensanfall

Bei Aufhebung oder Auflösung der Stiftung fällt das Restvermögen an die Hochschule für Musik in München. Diese hat es in einer dem Stiftungszweck entsprechenden Weise zu verwalten oder ersatzweise einer Einrichtung mit ähnlicher Zweckbestimmung zuzuführen.