

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1987)

Heft: 11

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Rosenberg, Wolf / Fueter, Daniel

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: 30.03.2025

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

tokkatischer Härte, den die Partituren vorgeben. Nur fünf Jahre älter als dieser erstaunlich perfekte Pianist (Jahrgang 1959) ist der Dirigent Marcello Viotti, der das erst 1983 gegründete Turiner Jugend-Orchester hier in hervorragender Verfassung präsentiert. Man spürt ganz unmittelbar, wie diszipliniert gearbeitet wurde und wie ein wahrhaft «heiliger Eifer» für die Sache nichts von bequemer Routine weiss. Der Dialog zwischen Solist und Orchester, auch das Verhältnis zwischen den orchestralen Gruppen und Registern, sind subtil ausgehört und widerspiegeln optimal das dramaturgische Innenleben des Klangbildes. So dürfte sicher sein, dass Martins Musik für viele Freunde neuer Musik – zu ihrem Besten – einige lohnende Überraschungen bereithält.

Frank Schneider

Portraits de compositeurs français

Gilbert Amy: «*Shin'anim Sha'ananim*»; «*D'un désastre obscur*»; *Récitatif, Air et Variation*; «*Relais*»

Erato NUM 75264

Gérard Masson: «*Renseignements sur Apollon*» pour deux pianos; *Duo alto-violon*; *Pianosolo*

Erato NUM 75267

La SACEM a lancé, il y a quelques années, une collection de disques consacrés aux compositeurs français contemporains. Cette collection, qui paraît chez les divers éditeurs français, et qui représente aujourd'hui une documentation sonore volumineuse, s'enrichit de deux «portraits» nouveaux: *Gilbert Amy*, dont le nom, plus que la musique peut-être, est assez bien connu, et *Gérard Masson*, qui apparaît au contraire comme un homme très secret, dont la musique n'a pas franchi le cercle restreint des «connaisseurs».

On ne peut s'empêcher d'entendre la musique de *Gilbert Amy* sans penser à celle de Boulez: mêmes sonorités (harmonie et timbre instrumental), mêmes gestes, même lyrisme et mêmes ruptures brusques, même logique (très contrôlée) du discours musical. La musique d'Amy ne laisse place ni aux formes vagues, ni aux effets faciles. Tout y est résolument net et précis, dans le détail des textures comme dans le cheminement de la forme. Amy s'est choisi son arbre généalogique dans une certaine idée de la tradition française: Debussy, Messiaen et Boulez en forment le tronc principal, et l'on perçoit ce que tel ou tel passage doit à l'un ou à l'autre. Là est bien le mystère: cette musique si finement dessinée et si réellement authentique, semble avoir défini une fois pour toutes son espace; elle n'entend pas percer l'inconnu, ni se transcender elle-même, ni se mettre en péril. Elle ne s'éloigne jamais des rives qu'elle s'est fixées. Mais elle évite l'académisme stérile. Elle procure à l'écoute le plaisir raffiné des choses bien faites, le sentiment

d'équilibre dont elle est née. (Œuvre raisonnable, elle fait miroiter son propre bonheur d'être au point que ses figures les plus tourmentées, les plus dramatiques, semblent des citations tenues à distance et manipulées avec lucidité. Les limites d'un langage clairement circonscrit sont aussi celles de l'expression. Ce disque présente quatre pièces formant un tout très homogène. Le travail sur les phonèmes dans *Récitatif, Air et Variation* (un titre bien «classique»!) pour chœur a capella (1970), renvoie aux figures brèves, incisives et ciselées de *Relais*, pour quintette de cuivres (1967–69). *D'un désastre obscur*, hommage bref à Jean-Pierre Guézec, pour voix d'alto et clarinette (1971), préfigure *Shin'anim*.

La musique de *Gérard Masson* semble jaillir du son même des instruments davantage que d'un style d'écriture proprement dit. Malgré la clarté du discours, articulé formellement de manière évidente, sa musique a un caractère quasi improvisé, comme si l'écriture passait au second plan. En cela, elle est déroutante. Elle tisse autour de l'auditeur une toile qui l'engourdit, dans laquelle on ne perçoit pas de tensions internes, de progressions ou de contrastes significatifs. La matière sonore reste toujours très homogène, malgré les figures qui s'y dessinent. Elle est comme la terre glaise d'une sculpture, dans laquelle sont creusés des sillons, des marques. Chaque pièce de ce disque paraît le morceau d'une seule œuvre, dont l'espace-temps serait dilaté et indéfinissable. Malgré la qualité des interprétations, la sincérité évidente des œuvres, ce disque m'a laissé en-deçà d'une écoute convaincue – mais c'est un sentiment tout à fait subjectif!

Philippe Albèra

Livres Bücher

Strikt Geschäftliches

Ludwig van Beethoven: *Der Briefwechsel mit dem Verlag B. Schott's Söhne, Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn*

G. Henle Verlag, München 1986

«In Ansehung von neuen Werken, welche sie von mir zu haben wünschen, trage ich ihnen folgende an, nur müsste die Entschliessung nicht lange ausbleiben: eine neue grosse solenne Messe mit solo u. chorstimmen samt ganzen Orchester, so schwer es mir wird über mich selbst zu reden, so halte ich sie doch für mein grösstes Werk, das Honorar wär 1000 fl. [Gulden], eine neue grosse Sinfonie, welche mit einem Finale (auf Art meiner Klavier-Fantasie mit chor) jedoch weit grösser gehalten mit solos u. chören von Singstimmen die Worte von Schillers unsterbl. bekannten Lied *an die Freude* schliesst, das Honorar 600 fl. ein neues quartett für 2

Violin Bratsche und Violonschell das Honor. 50** in Gold.»

Die Herren beim Schott-Verlag müssen nicht wenig erstaunt gewesen sein über die hohen Stargagen, die der «Titan» unter den Komponisten, im Geschäftlichen nicht minder titanisch, stellte. Und da ihnen sicher zu Ohren gekommen war, dass mit Beethoven nicht gut Kir-schen essen war, man – grob gesagt – nicht feilschen konnte, wählten sie zunächst nur das Quartett (das später die Opus-Nummer 127 bekam) und fragten bescheiden an – Brief vom 24.3. 1824 –, ob die Honorare für die *Missa Solennis* und die (Neunte) Sinfonie vielleicht in Raten abgestottert werden dürften. Beethoven liess sich Zeit, grübelte zwei Monate lang, wartete drei sanfte Mahnbrieft aus Mainz ab und stipulierte schliesslich: Drei Raten in Form von drei «Wechseln», zu hinterlegen bei einem «hiesigen sicheren Haus, welches solche acceptiert».

Von dem Quartett übrigens, das der Schott-Verlag natürlicherweise bald herausbringen wollte, existierte noch keine Note. Über ein Jahr musste er warten, bis das meist für «nächste Woche» angekündigte Werk in Mainz eintrudelte. Dennoch blieb die Beziehung erhalten – mit allen anderen Verlagen hatte Beethoven sich überworfen –, und da sie auf beiderseitigem tiefstem Misstrauen basierte, hielt sie drei Jahre lang, bis zu Beethovens Tod 1827, stand. Schott hatte wohl mehr Grund zum Misstrauen, weil immer wieder das Gerücht aufkam, Beethoven vermache die Exklusivrechte an seinen Werken stets mehreren Verlagen: einen Beweis dafür scheint es nicht gegeben zu haben, und die Tatsache, dass er die *Missa Solennis* bereits einem halb Dutzend Verlegern angeboten hatte, bevor er sich entschloss, sie den Mainzern anzuvertrauen, besagt noch nichts. Seltsamerweise fragte Schott einmal bei ihm an, ob das jüngst offerierte Werk, diesmal op. 131, tatsächlich «original» sei, woraufhin Beethoven nicht wie zu erwarten mit Löwenzorn reagierte, sondern con umore: er versah die Partitur mit der Aufschrift «Zusammengestohlen aus verschiedenem diesem und jenem».

Leider gibt es nur wenige Auflockerungen solcher Art in der Korrespondenz, und erst gegen Schluss findet sich eine Epistel, in der einmal nicht von business die Rede ist: «Weshalb ich Sie schon gebeten habe, wiederhole ich hier noch einmahl, nämlich meine Bitte wegen *alten weissen Rhein- oder Moselwein*. Es hält unendlich schwer, hier dergleichen ächt und unverfälscht selbst für das theuerste Geld zu erhalten ...». Er bekam den Wein, einen «kostbaren Rudesheimer Berg» von 1806, und dazu noch mit Kräutern versetzte «Gesundheits»-Weine. Doch die fruchteten wenig; kurz darauf starb der doppelt beweinte. Bleibt noch zu vermerken, dass die Briefe vorbildlich ediert sind, mit einer Unzahl von unverzichtbaren Anmerkungen versehen.

Wolf Rosenberg

Können Sie den Geschmack von Lachs beschreiben?

*Morton Feldman Essays; herausgegeben von Walter Zimmermann
Verlag Beginner Press, Kerpen 1985
Musik-Konzepte 48/49: Morton Feldman;
herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger
und Rainer Riehn
edition text + kritik, München 1986*

Ende der sechziger Jahre traten mehrere amerikanische Komponisten ins Bewusstsein einer weiteren, an Neuer Musik interessierten Öffentlichkeit hier in Zürich. Es waren dies John Cage und – zum Teil in seinem Schatten – Christian Wolff, Earl Brown, Morton Feldman. Bedeutsam erschienen deren kompositorische Prinzipien insbesondere durch die Infragestellung der Tradition: Werkbegriff, Notation, die historische Entwicklung bis hin zur seriellen Schule, Rezeptionsgewohnheiten und vieles mehr wurden radikal in Frage gestellt. Der Einbruch ins europäische Musikleben – die Schweiz mag da möglicherweise verspätet reagiert haben – war folgenreich: nicht nur sahen sich die Komponisten der «alten Welt» herausgefordert, angespornt oder abgeschreckt, sondern die amerikanische Musik insgesamt wurde endlich auch hierzulande wahrgenommen: Ives, Cowell seien als Beispiel für den Nachholbedarf genannt, Rzewski als einer, den man zukunftsgerichtet rasch wahrnahm. Man begann, Amerika musikalisch zu entdecken.

Es ist seither – zumindest an der Oberfläche – stiller geworden: Es ist selbstverständlich, sich heute gegenüber amerikanischer Musik einigermassen informiert zu zeigen, es ist handgreiflich, wie heftig die damaligen Impulse das internationale Musikschaffen beeinflusst haben. Die Querköpfe sind zur Legende geworden. Dabei ist ihr Schaffen uns – oder sollte ich sagen mir? – auch einigermassen entglitten. Wir leben von Erinnerungen: Cages Aktionsmusik, Browns Graphiken, Wolffs Ensemblepièces, Feldmans leise Klavierstücke. Es ist gut, dass zwei Bücher erschienen sind, die uns aus der nostalgischen Undeutlichkeit herausholen und belegen, dass die Arbeit der damaligen Revolutionäre weitergegangen ist und keineswegs an Aktualität eingebüsst hat; zumindest im Falle Morton Feldmans. Im April 85 hat Walter Zimmermann in seinem Verlag Beginner Press das wunderschön persönlich gestaltete Buch «Morton Feldman Essays» herausgegeben, im Mai 86 doppelten Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn unter der Nummer 48/49 ihrer vorbildlichen Reihe Musik-Konzepte mit dem Titel «Morton Feldman» nach.

Die Besprechung könnte sich darauf beschränken, die Anschaffung beider Bücher zu empfehlen, die in vielerlei Weise sich aufeinanderbeziehen: der Herausgeber Zimmermann erscheint als Autor im Doppelband der Musik-Konzepte, Heinz-Klaus Metzgers Aufsatz zum Ersten Streichquartett Feld-

mans ist in beiden Büchern abgedruckt, die nach meinem Ermessen ganz ausgezeichnete Bibliographie, Diskographie und Werkübersicht Paul van Emmeriks stützen sich als Abschluss des Konzept-Hefts immer wieder auf den Zimmermannschen Essay-Band. Sich Feldman zu nähern, bedeutet, ein Zusammenspiel mit vielen widersprüchlichen Elementen, die sich merkwürdig ergänzen, auf sich zu nehmen, und die beiden Bücher haben viele spannende Mosaiksteine anzubieten. Zudem geben die Entwicklungen der Musik gerade im deutschen Sprachraum – im Zeichen des Neuromantischen, des Harmonikalen und Minimalen – Anlass genug, sich mit einem Komponisten zu beschäftigen, der die Klänge so minutiös beobachtet und ausgehört hat und zu Lösungen vorgestossen ist, die sich durch keines der drei genannten Schlagworte etikettieren lassen.

Es mindert nicht die Arbeit der verdienten Mitautoren beider Bücher, wenn hier Feldmans eigene Äusserungen als besonders einprägsam herausgestellt werden. Ist es im Musik-Konzept insbesondere der endlos assoziierende, polemisch spielerische Vortrag «Middleburg Lecture», so fällt es im Reigen der Feldman-Essays und Statements der Zimmermannschen Sammlung schwerer, eine Vorliebe zu nennen. Wenn ich die Anekdoten anführe, so deshalb weil sich in ihnen Feldmans Vorliebe für Paradoxe, sein «sanftes Irritieren», sein Schalk, seine präzise Unbestimmtheit am deutlichsten manifestieren. Hier ergab sich für mich auch ganz unmittelbar die Erinnerung an Erzählungen der Chassidim, wie sie von Buber oder Wiesel überliefert sind. Es war beruhigend, diese Assoziation in Zimmermanns bei Metzger/Riehn abgedrucktem Aufsatz «Morton Feldman – «to be lonely»» gleichsam sanktioniert zu erhalten: «Martin Bubers «Das dialogische Prinzip» vielleicht als eines der versteckten Referenzen bei Feldman». Und wenn Feldman selbst auch entschieden gegen Metzgers Unterstellung ablehnt, er traure mit seiner Musik um die verlorene Jiddishkeit in Amerika, so verleugnen weder die schöpferische Vorliebe für Widersprüche, noch die unablässige Aufforderung zum Gespräch und die Hinneigung zur entwickelnden Variation sowie der unablässige Versuch, sich der drohenden Systematisierung zu entziehen, den Hintergrund jüdischer Tradition. Es spricht für die Herausgeber der Musik-Konzepte, dass sie auch durchaus harsche Worte des Meisters ihnen gegenüber kommentarlos abdrucken. Dass Feldmans Interessen und Abneigungen – «Für mich ist Polyphonie der Feind», «Ich glaube, dass das Wichtigste in meiner Musik die Graduierung des Gefühls in der Musik ist» – mit nachadornischen Denkweisen in Konflikt geraten müssen, liegt ohnehin auf der Hand. Eine Betrachtung seines Schaffens scheint deshalb eher im Zeichen des Widerspruchs möglich – so in Martin Erdmann «Zusammenhang und Losigkeit» und Peter Böttinger «Das

exakte Ungefähre» – als in der reichlich artifiziellen «Analytischen Contemplation» Daniel Frankes oder in der zwar auch durchaus selbstgefälligen, aber verspielt-souveränen Betrachtung des Ersten Quartetts durch Metzger. «Sprechen wir von Paradoxien, so sprechen wir auch von den entscheidenden Techniken in Feldmans Musik.» Walter Zimmermann schreibt dies im schon erwähnten Aufsatz.

Feldmans Musik macht es dem Analytiker schwer. Als Essayist und Gesprächspartner – im Musik-Konzept-Band ist ein Gespräch Feldman / Brown / Metzger abgedruckt – wehrt er sich gegen jegliche Systematisierung und Festlegung ebenso wie gegen die schöngeistige Tendenz der Musikphilosophie insbesondere deutscher Herkunft, Bedeutungen zu entdecken, wo für Feldman blosses Phänomene zu Tage treten. Gottfried Meyer-Toss «Facetten des Transluziden» (ein Aufsatz im Metzger/Riehn-Buch, der beinahe mehr Beckett und den Theaterkonzeptionen des Autors gilt als Feldman) entgeht der Gefahr der Überspitzung der inhaltlichen Diskussion nicht, während im Essaybuch Zimmermanns der Aufsatz über Feldmans Frühwerk von Frank O'Hara wohlthuend klar und einfach gehalten ist. «Ich befasse mich mit sehr, sehr realistischen Kriterien», heisst es in Feldmans Middleburg Lecture. Und gerade da hat es das Wort besonders schwer, hinzureichen. Die Arbeit dieses Forschers ohne Wissenschaft zu beschreiben ist nicht einfacher als die in unserem Titel zitierte Frage, welche er in derselben Middleburg Lecture an die Studenten richtet. Und ebenso schwer ist es hier zu erklären, welche Faszination von den beiden Büchern ausgeht, und wie sehr diese Faszination – und das spricht ganz besonders für die Publikationen – dem Erleben Feldmanscher Musik nahekommmt: oft gerade dann, wenn simpel aufzählend analytisch verfahren wird, wenn ein Spannungsfeld beschrieben wird, wenn persönliches Erleben als Rapport der Rezeption aufgezeichnet wird; oft auch, wenn eines der vielen Notenbeispiele in den Text eingeblendet wird. Die Ausstattung des Essay-Bandes ist dabei besonders überzeugend – und nie geschmäcklerisch – geraten (auch wenn die Bildlegenden beim Drucker verlorengegangen sind).

Es sei doch zum Abschluss ein Hinweis darauf gewagt, welche Momente es denn sind, die mich besonders ansprechen: Feldmans Musik lebt vom unerbittlichen und liebevollen Hineinhören des Komponisten ins Material. Er ringt dem Material keine Entwicklungen ab, er schafft den Klängen den Raum für ihre Entfaltung. In seiner Musik und seinen Überlegungen wehrt sich Feldman aufs Entschiedenste gegen jede Hierarchie. Das verleiht seinem Denken und seiner Musik eine umwerfende, irritierende Freiheit von Clichés, eine Unbeschwertheit vor der Tradition, die eine echte Betroffenheit erst möglich macht: «Aber in gewisser Weise traure

ich [darüber] ... , dass — sagen wir — Schubert mich verlassen hat.» Es ist dies nicht Allüre: in seinen Vorträgen singt Feldman unablässig Beispiele aus Schuberts und anderer Kammermusik-schaffen. Die Freiheit Feldmans erinnert oft an die Ungebundenheit und den Enthusiasmus, die hierzulande oft nur noch Dilettanten eignen. Er wurde — wie viele Amerikaner — von zünftigen Musikern im alten Europa oft auch als solcher kritisiert. Sein Fall gäbe zumindest Anlass, eine eingehende Betrachtung der innovativen Kraft des Dilettantischen in Geschichte und Gegenwart zu schreiben.

Daniel Fueter

Discussion Diskussion

Wäre «weniger» mehr?

Betr. Elisabeth Kälin: Ist «mehr» auch besser? *Dissonanz* Nr. 9, S. 23.

In der Nummer 9 der *Dissonanz* vom August 1986 berichtet Elisabeth Kälin über das Projekt «Schulversuche mit erweitertem Musikunterricht», wie es am 11. Juni der Presse vorgestellt wurde. Auf ihren kritischen Kommentar, der gut zwei Drittel des Artikels belegt, möchte ich kurz eingehen.

Dass das Schulfach Musik an einem Tiefpunkt stehe, habe ich nicht heute, sondern im Jahr 1981 geschrieben, und ich bezog mich dabei ausdrücklich nicht in erster Linie auf die Schweiz. Ausserdem meinte das Zitat damals nicht nur die «Praxis und Wirksamkeit», sondern vor allem auch das allgemeine Ansehen des Faches. Seither ist viel hervorragende Arbeit geleistet worden: in den Ausbildungsstätten, in der Lehrerfortbildung, in den Lehrplankommissionen und auch in den Schulstuben. Und wenn die Autorin vom «tatsächlich unhaltbaren Zustand der sogenannten Schulmusik» spricht, darf sie mir diese ihre persönliche Meinung nicht mit Hilfe eines aus dem Zusammenhang gerissenen Zitates in den Mund legen.

«Schulmusik» ist in der Tat ein Begriff, den wir heute nicht mehr verwenden sollten. Im Zusammenhang mit dem erwähnten Projekt kommt dieses Wort denn auch gar nicht vor. Was soll also der Angriff? Auch bezüglich musikalischer Grundschule bin ich wie die Autorin der Ansicht, dass diese Lektionen wenn irgend möglich vom Klassenlehrer erteilt und in den Gesamtunterricht integriert werden sollen (was häufig auch geschieht). Aber ich bin dafür weder verantwortlich noch zuständig, und mit dem zur Diskussion stehenden Projekt hat diese Frage nichts zu tun. Also geht auch dieser Pfeil ins Leere. Wenn Elisabeth Kälin findet, es sollte «in jedem Fach kognitiv und kreativ

gearbeitet werden», dann tönt das sehr schön. Aber die Wirklichkeit in unseren Schulen ist leider anders, und bei der Selektion für höhere Schulen geht es immer noch ausschliesslich um die sogenannten Hauptfächer und um linkshemisphärisches, rationales Denken. Zwar zeichnet sich tatsächlich ein langsamer Wandel ab; die Impulse dazu kommen aber nicht vor allem von den «Hauptfächern» (welche Anmassung liegt doch in diesem Wort!) und leider auch nicht von der Erziehungswissenschaft, sondern vom Zeichnen, vom Werken, von der Musik.

Den Satz: «Nicht selten wird gerade im Mathematikunterricht mehr Kreativität gefördert als im gängigen Musikunterricht» nehme ich als Kompliment — ich bin ja auch Mathematiklehrer — obschon er vermutlich als Hieb gegen den Musikunterricht gedacht ist. Täusche ich mich wohl, wenn ich zwischen den Zeilen des Artikels ein leises Vorurteil gegenüber den Lehrern dieses Faches lese? Den letzten Einwand von Frau Kälin indessen nehmen wir ernst: es darf unter keinen Umständen geschehen, dass in die «reduzierten» Fächer der alte Drill zurückkehrt. Die Schulversuche mit erweitertem Musikunterricht möchten aufzeigen, welcher Stellenwert der Musik im Kanon der Fächer, welcher Wert dem Musikischen in allen Fächern eigentlich zukäme, wenn die Erziehung zum ganzen Menschen ernstgenommen würde. Wir sind uns bewusst, dass diese Idee längst verwirklicht ist, z.B. in Primarschulen auf dem Land, wo jeden Tag gesungen und musiziert wird, oder in den Steinerschulen. Was bisher jedoch fehlte, sind wissenschaftlich fundierte Untersuchungen auf breiter Basis. So wird es vielleicht möglich sein, die Politiker zu überzeugen und die Erziehungswissenschaftler zu beeindrucken. So könnte auch der Tendenz entgegengewirkt werden, das Schulfach Musik weiter abzubauen. Das Projekt der Schulversuche muss mit den vorhandenen Steinen bauen; es hätte sonst in den Kantonen überhaupt keine Chance. Wir hoffen aber natürlich auf positive Auswirkungen. Dabei kommt den Weiterbildungsseminaren für die beteiligten Lehrer (zwei Wochen pro Jahr) sicher eine grosse Bedeutung zu.

Ernst W. Weber

D'is So'n Anz...

Betr. Erika Deiss: *Der Jubelseniör — eine Paralyse*, *Dissonanz* Nr. 10, S. 11–16

D an K: Da Fütür! D

Ass Wirr'n Sodoll Verschmidtste Pralyne Kriegt

BeisS Einm Hund Erstn!!

D'is So'n Anzettler (Br In Erz Laid)

Sonne Anzettlerin Vidi D'iss'ne Laab-Saline

In'm Sumpf Süss-Lych Dumpfn Juu-Bell-Dampfs! R ol&m ose R

Rubrique AMS Rubrik STV

4e concours d'interprétation de musique de chambre contemporaine de la Fondation B.A.T. en faveur de la musique suisse

En collaboration avec l'Association des Musiciens Suisses, la Fondation B.A.T. organise en 1987 un concours destiné à des musiciens professionnels, solistes ou ensembles jusqu'à huit musiciens dans n'importe quelle formation, pour l'obtention d'un ou de plusieurs prix d'interprétation de musique de chambre contemporaine. Le concours aura lieu les 18, 19 et 20 octobre 1987 en séance publique et les inscriptions doivent être adressées *avant le 31 mars 1987* à l'Association des Musiciens Suisses, case postale, 1000 Lausanne 13. Les solistes doivent être de nationalité suisse. Quant aux ensembles, la majorité de leurs membres doivent être Suisse. Le règlement peut être obtenu à l'adresse mentionnée ci-dessus. Pour les catégories solistes et ensembles, le jury dispose d'une somme de fr. 20'000.— pour l'attribution de trois prix au maximum dont il détermine le montant librement.

4. Interpretationswettbewerb zeitgenössischer Kammermusik der Stiftung B.A.T. zugunsten der Schweizer Musik

In Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Tonkünstlerverein organisiert die Stiftung B.A.T. im Jahr 1987 einen Wettbewerb für die Interpretation zeitgenössischer Musik (Solo- und Kammermusik) für Berufsmusiker, Solisten oder Ensembles mit bis acht Musikern in beliebiger Besetzung. Der Wettbewerb findet am 18., 19. und 20. Oktober 1987 statt und ist öffentlich. Die Anmeldung muss *bis zum 31. März 1987* an den Schweizerischen Tonkünstlerverein, Postfach, 1000 Lausanne 13, gerichtet werden. Die Solisten müssen Schweizerbürger sein und die Ensembles müssen mehrheitlich aus Schweizer Musikern zusammengesetzt sein. Das Reglement ist bei obgenannter Adresse erhältlich. Die Jury verfügt für die Kategorien Solisten und Ensembles über einen Betrag von Fr. 20'000.— für höchstens drei Preise. Sie kann frei über die Höhe der Preise entscheiden.

Prix de Soliste

Cette année, le concours est réservé aux claviers et à la percussion. 14 candidats se sont présentés aux éliminatoires et les jurys en ont retenu 5 pour la finale.

La finale se déroulera les 28 et 29 mars 1987 à la Musik-Akademie de Bâle:

Samedi 28 mars

16h00 Marc Pantillon, piano

17h30 Thomas Thüring, piano

20h30 Käthi Weber, piano

Dimanche 29 mars

10h30 Erwin Bucher, percussion

11h30 Olivier Perrenoud, percussion

13h00 Proclamation des résultats