

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1995)

Heft: 45

Bibliographie: Nouveautés = Neuerscheinungen

Autor: [s.n.]

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: 17.02.2025

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

pour devenir opérationnel et assez souple pour tenir compte de l'individualisme de ses membres.

A la Fête des musiciens de La Chaux-de-Fonds, en septembre 1994, Pierre Mariétan et le soussigné soumièrent une motion demandant la création du *Collège des compositeurs*. Le Comité de l'ASM exprima le vœu que le futur Collège soit intégré à l'ASM. Le 18 décembre 1994 eut lieu au siège de l'ASM, à Lausanne, une rencontre du groupe *Collège des compositeurs* et du Comité de l'ASM. Les grands lignes de la nouvelle association y furent élaborées dans un esprit constructif. La seconde réunion, le 2 avril 1995, au Conservatoire de Bienne, régla également la question de la qualité de membre : les compositeurs membres de l'ASM deviennent automatiquement membres du Collège des compositeurs. Le bureau (actuellement Pierre Mariétan, Alfred Schweizer, René Wohlhauser) assure la coopération avec le Comité de l'ASM et coordonne huit groupes de travail internes. Le Collège se réunira environ trois fois par an. Lors de la séance de fondation, le 10 juin 1995, les groupes de travail (p. ex. statut professionnel, droits d'auteur, relations internationales, édition, expansion) se sont déjà constitués informellement et des enquêtes ont été publiées. A l'avenir, les membres seront informés directement par l'ASM.

La prochaine réunion se tiendra au Conservatoire de Bienne, le dimanche 19 novembre 1995.

Adresse : Collège des compositeurs de l'ASM, c/o Alfred Schweizer, case postale 17, 2513 Douanne, tél./fax (032) 95 21 29

Société suisse de musique contemporaine

Considérant la situation dans laquelle se trouve la musique nouvelle, tant dans notre pays qu'à l'extérieur, la Société suisse de musique contemporaine (SSMC) a décidé de pratiquer une politique d'ouverture à l'égard de ses partenaires de Suisse et de l'étranger. Nos structures actuelles sont insatisfaisantes et font en réalité de notre SSMC une « association-fantôme », réunissant quelques présidents régionaux, et ne disposant d'aucun budget ni – hormis un règlement – d'aucuns statuts. L'assemblée des présidents des groupements régionaux a donc pris la décision de créer une association « SSMC », munie de statuts adéquats, ayant pour mission d'encourager la diffusion de la musique contemporaine et qui fonctionnera comme organisme de coordination entre les groupements locaux et la SIMC (Société internationale de musique contemporaine) ; SSMC et ASM auront chacune un représentant au sein du nouveau comité. Un projet a déjà été présenté avec succès à l'Office fédéral de la culture et à Pro Helvetia.

La création de cette association permettra de mieux intégrer les organismes et les ensembles qui œuvrent pour la musique contemporaine sans constituer, à

proprement parler, de réels groupements de la SIMC. Il est bien connu qu'en Suisse quelques-uns des meilleurs défenseurs de la nouvelle musique n'ont pas adhéré à la SSMC. Nous prendrons contact avec toutes ces personnes et les inviterons à participer à l'assemblée constitutive du 8 novembre, à Boswil. Grâce aux nouvelles structures, nous pourrions contribuer à harmoniser les diverses activités en Suisse. Nous proposerons, par exemple, à des ensembles de valeur de se produire en plusieurs endroits (ce qui permettra, du même coup, de réduire les frais) et, pour lutter contre notre malheureux esprit de clocher, nous pratiquerons l'échange des idées. A moyen échéance, nous pourrions également envisager qu'une fête des musiciens soit mise sur pied conjointement par plusieurs groupements régionaux et par des organisateurs de concert. La présence de la SSMC facilitera aussi la participation à des projets internationaux (comme le « Carrousel » de Gaudeamus à Amsterdam) ou aux festivals nouveaux des pays de l'Est. Notre but est aussi – et ceci est très important – d'acquiescer plus d'influence sur la programmation des Fêtes mondiales de la musique. Dans ce domaine, il est temps d'agir, car, comme chacun le sait, les propositions émanant de nos

jurys ne rencontrent que la plus parfaite indifférence.

L'ASM a pris l'engagement d'accorder priorité aux rapports avec l'étranger. Elle pourra, dans cet effort, compter à l'avenir sur la collaboration de la SSMC dont elle continuera à assurer le secrétariat.

Pour la SSMC

le Président : Jean-Luc Darbellay

Prix d'études 1996 pour jeunes musiciens

L'Association suisse des musiciens (ASM) et la Fondation Kiefer-Hablitzel (KHS) décernent chaque année des Prix d'études à de jeunes musiciens suisses déjà en possession d'un diplôme professionnel pour leur permettre de continuer ou d'achever leurs études musicales en Suisse ou à l'étranger. La limite d'âge est fixée à 25 ans (1971) au plus pour les instrumentistes et à 28 ans (1968) au plus pour les chanteurs, compositeurs et chefs d'orchestre. Délai d'inscription: 31 octobre 1995. Règlement et formule d'inscription peuvent être obtenus au Secrétariat de l'Association suisse des musiciens, case postale 177, 1000 Lausanne 13 (☎ 021/614 32 90). Les prochains examens auront lieu les 5, 6 et 7 février 1996 (15 février pour les chefs d'orchestre) à Berne.

Nouveautés Neuerscheinungen

Kommentare/Commentaires: Roman Brotbeck (rb), Peter Bürli (pb), Hanns-Werner Heister (hwh), Christoph Keller (ck), Chris Walton (cw), Jean-Noël von der Weid (vdw)

Bücher / Livres

Afanassiev, Valéry : « Lettres sonores », José Corti, Paris 1995, 261 p.

Ce petit recueil éveille un grand miracle. D'humour, de tendresse et de poésie. Qui peut révéler l'être sonore lové en nous. Valéry Afanassiev est un pianiste russe (il est né à Moscou en 1947) installé en Europe depuis 1974. Durant une quinzaine d'années, il échange avec un ami moscovite, bravant « l'Académie soviétique des mouchards », des cassettes épistolaires. L'avantage, sur des missives normales? Le texte dévoile ici ce que la voix, entrecoupée de déliés (ça « ressemble à des coups de revolvers »), de silences, et qui parle à un magnétophone, ne peut dissimuler – tresse parfois des guirlandes de soupirs. « Notre réseau téléphonique, déclare-t-il, est une gigantesque salle de concert, où le plus infime des *pianissimi* résonne comme les *Gurrelieder*. Ta bouche délicate deviendrait une caverne pleine d'échos révélateurs. [...] Je plaisante, mon cher. Je plaisante, comme disait Staline. » (vdw)

Boucurechliev, André : « Dire la musique », Minerve, Paris 1995, 206 p.

La clairvoyance du compositeur, la langue d'un impeccable styliste, l'humour-à-la-

Boucou et son engagement dans la création vivante, voilà les ingrédients idéaux pour « dire » la musique. Ce livre regroupe des textes destinés à diverses publications (revues, ouvrages collectifs, programmes de concert), pour la plupart disparus ou introuvables. Sur Beethoven, Schumann et Stravinsky (en rapport avec des ouvrages de Boucurechliev), mais aussi sur Wagner (« Le Ring, forme ou programme? »), Debussy et Boulez. D'autres articles traitent de problèmes musicaux contemporains, notamment le sérialisme. Ou trouvera en outre un inédit, « Le cas Stockhausen », écrit en 1994. (vdw)

Chion, Michel : « La musique au cinéma », Fayard, Paris 1995, 475 p.

Voilà un ouvrage qui tombe à pic ! Que de temps perdu, en effet, à rechercher le musicien ou le compositeur qui a « mis en musique » tel ou tel film, mais de quel metteur en scène déjà?, dans tous les ouvrages parus, notamment en langue française, mais consacrés à un aspect particulier du problème, comme l'œuvre et l'histoire des compositeurs de cinéma, ou à propos d'un choix de films volontairement limité. Car, malgré tout, la musique au cinéma est un sujet neuf. Le compositeur de musique concrète Michel Chion, qui n'en est pas à son premier livre sur le septième art, accorde ici – et c'est son originalité – « une place plus grande que de coutume à ceux qui, dans beaucoup de cas, sont les responsables de cet ensemble, sinon toujours ses artisans complets : les metteurs en scène. » Certes, le traitement ne pouvait être exhaustif et encyclopédique (vous ne trouverez pas de très courts métrages comme *Dreams that Money Can Buy* de Hans Richter et Marcel Duchamp, avec une musique de Cage, ou *La fontaine d'Aréthuse* de Dimitri Kirsanoff, musique de Karol Szymanowski); mais, considéré aussi largement que possible, il trace de nouvelles voies à notre réflexion, à notre observation. Trois

parties : d'abord des perspectives historiques, que l'auteur espère « partiellement neuves, notamment pour les périodes les plus récentes » (passionnant chapitre sur l'apport du jazz) ; la deuxième partie est plus théorique, qui envisage la musique comme « élément et moyen, comme monde, comme sujet, métaphore et modèle – ce qu'elle est souvent tout à la fois dans un même film » ; la troisième partie comprend un panorama alphabétique, consacré à certains créateurs traités dans un « croisement dialectique » avec les perspectives historiques examinées dans la première partie. Enfin, annexes (chronologie, bibliographie sommaire) et index permettent de recouper les trois parties, d'en démontrer la complémentarité. (vdw)

Danuser, Hermann / Katzenberger, Günter (Hg.): «Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts», Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover Bd. 4, Laaber-Verlag, Laaber 1993, 419 S. In dem Band abgedruckt sind die Vorträge eines Zyklus in Hannover 1987–1989, eingeleitet durch die Zweitveröffentlichung der ziemlich akademisch-schubladendenkenden Freiburger Antrittsvorlesung H. Danusers (*Inspiration, Rationalität, Zufall*). Das Spektrum reicht von Debussy, Strauss, Reger, Pfitzner, Mahler bis zu Dallapiccola und B. A. Zimmermann. Ausserdem äussern sich Reinhard Febel, Alfred Koerppen, Siegfried Matthus und Wolfgang Rihm. Und schliesslich geben Beiträge von K.-E. Behne, der wieder einmal die Zwölfmontechnik widerlegt, P. H. Neumann (*Mythen der Inspiration...*) und J. Zimmermann aus dem Bereich der bildenden Kunst zusätzliche Farbe. R. Brinkmann sieht für Webern mit einigen Gründen eine Phase vorwiegend philologisch-analytischer Forschung, die vor allem zu einer Neubewertung von Weberns Phase der freien Atonalität führen werde – Webern hatte in den für den Druck ausgewählten Kompositionen durchweg das Moment des Atonalen verschärft. In seinem faktenreichen Beitrag über Berg entblödet sich R. Stephan nicht, die für Fans der musikantisch-«absoluten» Musik natürlich skandalöse Programmatik von Bergs Werken entgegen den ästhetisch-historischen Tatsachen folgendermassen abzutun: «Es wird neuerdings viel gemunkelt über den programmatischen Charakter der Bergschen Werke (darüber werden auch lange Aufsätze geschrieben).» Wenn er dann meint, entsprechende autobiographische Voraussetzungen als «Inhalt der Werke» anzusprechen sei «(mindestens) trivial», so trifft diese Insinuation weniger die (gemeinten, aber nicht genannten) Forscher wie G. Perle oder C. Floros als die krude, naive Musikästhetik von Musikologen wie Stephan selber. (hwh)

Daverat, Xavier : «John Coltrane», *Editions du Limon, Paris 1995, 310 p.* L'auteur se livre ici moins à une biographie qu'à une analyse de l'œuvre de celui qui fut l'un des plus grands maîtres du jazz – qu'il porta à ses confins. Que ce soit dans ses rapports avec Miles Davis, Thelonious Monk ou Eric Dolphy, ou en qualité de «side-man», voire à la tête de son quartet. Est également étudié ce que l'auteur appelle le «traumatisme coltranien», qui toucha non seulement plusieurs générations de saxophonistes, mais le jazz dans son ensemble. Enfin Xavier Daverat réévalue l'apport de Coltrane, pour éviter l'aveugle glorification ou, à l'inverse, la «décoltranisation systématique». En fin de volume, repères chronologiques, discographie sélective, index des disques et des musiciens cités. (vdw)

Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): «Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert», *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Sonderband 1, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1995, 451 S.*

Aus dem Handwörterbuch der musikalischen Terminologie wurden 35 Abhandlungen über Begriffe zusammengestellt, die für die Musik des 20. Jahrhunderts von Bedeutung sind, darunter auch solche über Absolute Musik, Autonome Musik, Musikalische Prosa, Tonalität, während andererseits Begriffe wie Collage, Minimal Music, Musical, Swing fehlen und erst in einer späteren Auflage eingefügt werden sollen. (Zu) wenige, aber ausführliche und fundierte Beiträge – eher ein Lesebuch als ein Nachschlagewerk. (ck)

Heckmann, Harald / Holl, Monika / Marx, Hans Joachim (Hg.): «Musikalische Ikonographie», *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Laaber-Verlag, Laaber 1994, 308 S.*

Es handelt sich um die Beiträge zu einer Tagung in Hamburg 1991, die im Zusammenhang des seit 1971 laufenden Projekts einer umfassenden Dokumentation von Bildquellen zu Musikprozess und Musikkultur stand. «Ikonographie» versteht der Mitherausgeber H. Heckmann in gewissem Gegensatz zum methodologischen Anspruch der Ikonographie/Ikonologie innerhalb der Kunstgeschichte nichtern als «Hilfswissenschaft», die eben zusätzliche Quellen zu Noten und Schriftdokumenten bereitstellt und aufarbeitet. – Die einzelnen (englisch-, französisch- oder deutschsprachigen) Beiträge umfassen ein weites Feld vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert, samt einem Ausflug gar nach Mittelasien. Ohne dass neue Perspektiven eröffnet würden, findet sich doch oft interessantes Material. Die Ausstattung mit Abbildungen ist fast üppig, und die meisten sind sogar gut «lesbar». – Dass, wie bei der – notabene «neuen» – MGG oder dem Verbandsorgan «Die Musikforschung» die Redaktion immer noch, gut deutsch, wie besonders nach 1933 otrotyiert, «Schriftleitung» heisst, ist ein Ahnenerbe, das keinesfalls preisgegeben werden sollte. (hwh)

Hirsbrunner, Theo: «Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert», *Laaber-Verlag, Laaber 1995, 287 S.*

Hirsbrunner bezeichnet Frankreichs Kultur als eine «eminent städtische und literarische» und deutet damit das Problem der Übersichtsdarstellung für ein Land ohne in der Folklore verwurzelte nationale Musik an. Er versucht es zu entschärfen, indem er in Paris tätige Nicht-Franzosen wie Strawinsky, Prokofieff oder Xenakis auch einbezieht. Aber spätestens seit 1950 sind die nationalen Bindungen musikalisch weitgehend belanglos, und so verschiebt sich der Akzent von der Geschichte der Musik auf die der Institutionen. *Domaine Musical* und *IRCAM* werden in je eigenen Kapiteln behandelt; Boulez erhält dadurch ein Gewicht, das zwar durch seine Macht in Frankreich, aber kaum durch seine kompositorische Tätigkeit, dergegenüber Hirsbrunner mehrfach seine Skepsis äussert, gerechtfertigt ist. Andererseits kommt in einer solchermassen auf ästhetische Konzepte, Strömungen und Machtzentren orientierten Darstellung ein durchaus bedeutender Komponist wie René Leibowitz nur als dodekaphoner Transmissionsriemen zu Boulez zur Sprache. Innerhalb der genrebedingten Grenzen gelingt es Hirsbrunner indessen, mit treffenden, gelegentlich lapidaren Formulierungen die Entwicklung von den Auseinandersetzungen um

den Wagnerismus bis zu den Klangrecherchen des «Groupe de l'Itinéraire» plastisch werden zu lassen. Trotz des Fehlens von Notenbeispielen wird auch über einzelne Werke in knappen Worten Wesentliches ausgesagt. Dass weder lexikalische Vollständigkeit noch gleichmässige Berücksichtigung (die konservative Nadia Boulanger z.B. wird bewusst vernachlässigt) angestrebt wurde, ist für die Lesbarkeit nur von Vorteil. (ck)

Keller, Hans: «Essays on Music», ed. by Christopher Wintle, *Cambridge University Press, Cambridge 1994, 269 p.*

Der 1938 dem NS nach England entkommene Keller (1919–1985) wurde vor allem durch seine berühmt-berüchtigte radiophon orientierte «wordless functional analysis» bekannt, bei der er (im Anschluss an, wie in Opposition zu Rudolf Réti) durch Montage von Werkteilen übergreifende thematisch-motivische Einheit in der Vielheit ohne verbale Vermittlung nachzuweisen suchte. (In dem posthumen Sammelband findet sich dazu ein nicht sehr überzeugendes Beispiel.) – Das thematische Spektrum von Kellers Beiträgen reicht von Haydn bis Britten (der neben Schönberg und Strawinsky zu seinen Vorzugsobjekten gehört) und imponiert zunächst durch die Breite. Auch die Themenexpositionen Kellers, der oft von scheinbar sekundären Details wie etwa «Verschreiben» Mozarts oder der unzulänglichen Übersetzung von «Glücklicher Hand» durch «Lucky» ausgeht, erscheinen interessant. Die Durchführung freilich wirkt trotz der an sich spannenden Einbeziehung psychoanalytischer Denkformen durchweg blass, fragmentarisch, oft sogar oberflächlich und banal – sei es wegen der Anpassung an angelsächsischen Pragmatismus und/oder an die Genres (die aber immerhin Beiträge für wissenschaftliche Zeitschriften einschliessen). Ein methodischer Grundmangel ist Kellers ahistorisches Denken, das sich etwa bei der umstandslosen Annahme von «Reihentechnik» *ante litteram* etwa in Mozarts Streichquartett KV 156 zeigt – wobei Keller andererseits den nicht nur biographisch wichtigen Fingerzeig gibt, just dieses Quartett sei das erste gewesen, welches der junge Cellist Schönberg mitgespielt habe. Oder er vergisst a propos der Sprechstimme in Schönbergs *Pierrot* und *Glücklicher Hand* im Eifer des Versuchs, sicher vorhandene Zusammenhänge zwischen Auflösung der Tonalität und Auflösung der festen Tonhöhen nachzuweisen, dass nicht nur Humperdinck in *Hänsel und Gretel*, sondern auch Schönberg selbst in den durchaus tonalen *Gurreliedern* bereits die Sprechstimme eingesetzt hatte. (Die zusätzliche Herleitung von Kabarett und Brettler erschien ihm wohl zu vulgär.) Zitierenswert immerhin ist die pointierte Formulierung in eben diesem Zusammenhang: «The history of music is the history of bad sounds gone good.» (hwh)

Knaus, Jakob und Vysloužil, Jiří (Hg.): «Leoš Janáček, Die Ausflüge des Herrn Brouček», *Dokumente, Materialien, Wertungen», Leoš Janáček-Gesellschaft, Zürich 1995, 136 S.*

Enthält die der Oper zugrundeliegende Erzählung von Svatopluk Čech, Äusserungen von Janáček und Max Brod, je einen Aufsatz der beiden Herausgeber sowie Programmheftbeiträge und Rezensionen, Biblio- und Diskographie, Daten zu Entstehungsgeschichte, Aufführungen u.a. Wer sich über diese weniger bekannte Janáček-Oper informieren will, findet reichliches Material. Ein Buch für Interessierte, nicht für Bibliophile (schlechter Druck, Szenenbilder als Fotokopien). (ck)

Lange, Helmut Karl Heinz: «So spiele und lehre ich Chopin. Analysen und Interpretationen», Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1994, 251 S.

Langes Analysen beschränken sich auf die Harmonik, die er ausschliesslich aus dem Prinzip der Terzenschichtung bzw. der «Multiplen Dominanten» erklärt. Dass Akkorde auch das Resultat linearer Vorgänge sein können, mag er nicht gelten lassen und ändert deshalb bedenkenlos Chopins Alterationen, wo sie nicht in sein Schema passen (macht also z.B. aus einem Leitton *ais* ein *b* als dritte Terz des Grundtons *c*). Auch die Verteilung des Satzes auf linke und rechte Hand unterzieht er einer «Revision»; da man bei Chopin keineswegs von absolut synchronem Spiel der beiden Hände ausgehen kann, ist das mehr als Notenbildkosmetik oder spieltechnische Einrichtung. Es ist Teil einer Begrädigung, die auch vor der Angleichung von Parallelstellen nicht Halt macht, selbst dann nicht, wenn die formale oder dynamische Situation der «parallelen» Stellen durchaus verschieden ist. Statt vor schnell «Chopin's konfuse Orthographie» zu konstatieren (und dabei selbst englische und deutsche Genitivschreibweise durcheinanderzubringen), hätte Helmut Karl Heinz Lange besser über den Sinn der Chopin'schen Notation nachgedacht: Komponisten wissen meistens eben doch selbst am besten, wie's gemeint ist. (ck)

Liébert, Georges: «Nietzsche et la musique», Presses Universitaires de France, Paris 1995, 264 p.

Georges Liébert est un homme qui travaille beaucoup. A peine refermés les *Écrits sur la musique*, 1876-1950, de Bernard Shaw, dont il fit le choix et élabora un appareil critique époustouflant de clarté, de minutie et de nouveaux éclairages (Laffont, «Bouquins», 1994), voici un ouvrage sur Nietzsche compositeur. Le philosophe ne s'est d'ailleurs jamais adressé «qu'à ceux qui ont une parenté immédiate avec la musique, ceux dont la musique est pour ainsi dire le giron maternel et qui n'entretiennent presque avec les choses que des relations musicales inconscientes». Liébert, fin mélomane et lecteur averti, traque avec la même lucidité cet aphorisme fondamental de Nietzsche: «Sans la musique, la vie serait un erreur.» Cette formule-clef est susceptible de recevoir deux interprétations qui coexistent en s'opposant: soit la musique nous permet d'oublier la vie, de l'«escamoter», comme disait Flaubert du travail, de la fuir en la niant; soit, au contraire, la musique est l'affirmation immédiate et irréfutable de la vie. A cette joie d'être correspond l'acceptation entière de la réalité. Au travers de cette double interprétation se profile une esthétique, certes, mais aussi toute une philosophie. Compositeur talentueux, mais sans génie, improvisateur au souffle court, celui qui fréquenta plus de musiciens que tout autre, qui passa du Nord au Sud, de Wagner à Bizet, Nietzsche suivit le conseil du premier, qui était de devenir philosophe, libérant par là même en lui sa vraie musique: celle du langage – mais sans pour autant renoncer à composer. (Charles Andler parle de «la prose la plus imprégnée de mélodie que les Allemands aient écrite.») Georges Liébert analyse ce voyage, les relations du philosophe avec le maître de Bayreuth, les principaux écrits de Schopenhauer, Kant ou Heidegger, dévoilant un tournant de la pensée introduit par Nietzsche: «L'on devient plus philosophe à mesure que l'on devient plus musicien.» Pour cela, encore faut-il l'avoir été, musicien. (vdw)

Marnat, Marcel: «Stravinsky», Editions du Seuil, Paris 1995, 255 p.

André Boucourechliev avait déjà démontré l'unité de l'œuvre de Stravinsky, épinglant ceux qui voulaient morceler ses créations en plusieurs périodes esthétiques. Marcel Marnat pense de même, de façon concise et minutieuse, tout au long de ces quelque 250 pages, analysant les pièces les plus importantes du compositeur, les réévaluant, défendant des œuvres dénigrées par d'autres. Comme dans son passionnant *Ravel* (Fayard, 1986), Marnat n'hésite pas à se placer à contre-courant de certaines idées bien assises et trop souvent recuites. (Chez le même éditeur et dans la même collection, paraissent, revus et augmentés, le *Schumann* d'André Boucourechliev, le *Prokofiev* de Claude Samuel, et un nouveau *Poulenc* de Renaud Machart.) (vdw)

Mäusli, Theo: «Jazz und Sozialgeschichte», *Colloqui del Monte Verità, Veröffentlichungen der Fonoteca Nazionale Svizzera, Chronos-Verlag, Zürich 1994, 158 S.*

Die hier veröffentlichten Beiträge der Tagung von 1993 erscheinen methodisch wie stofflich aufschlussreich und sind dazu angetan, auf die europäische Jazzrezeption (das Hauptthema des Bandes, überblicksartig dargestellt v.a. von Eric J. Hobsbawm) einiges neues Licht zu werfen. Die Probleme, einen hier angemessenen Jazz-Begriff zu entwickeln, skizziert Theo Mäusli. Albrecht Dümmling behandelt unter dem Titel *Reine und unreine Musik* schwerpunktmässig und mit einigen aufschlussreichen Details Kreneks *Jonny* und seine Rezeption – wobei er den konservativen Grundgedanken Kreneks so zuspitzt: «Nur deswegen brachte er die attraktiven Rhythmen der amerikanischen Unterhaltungsmusik auf die Opernbühne, um einem breiten Publikum die Bedrohung der abendländischen Kultur sinnlich vor Augen zu führen.» Michael H. Kater, Bernd Hoffmann und May B. Broda demontieren unter verschiedenen Gesichtspunkten die allzu simple Gleichsetzung von Jazz/Swing-Begeisterung und antinazistischem Widerstand im «Dritten Reich», wobei May B. Broda überdies noch aufschlussreiche und verallgemeinerbare *Methodische Überlegungen zur Oral History* entwickelt. Elisabeth Kolleritsch und Jürg Solothurnmann geben zeitgeschichtliche Ausblicke auf Graz bzw. die Schweiz. (hwh)

Mäusli, Theo: «Jazz und Geistige Landesverteidigung», *Veröffentlichungen der Fonoteca Nazionale Svizzera, Chronos-Verlag, Zürich 1995, 234 S. (mit CD)*

In der Auseinandersetzung um den Jazz, die in den 30er und 40er Jahren in der Schweiz geführt wurde, bestanden ähnliche Fronten wie heute in jener um EU und UNO; nicht zufällig waren die Zentren des Jazz in Basel und Genf, also in jenen Grenzregionen, die auch heute am wenigsten schweizerisch borniert sind. Mäusli betont, dass sich Jazz keineswegs gegen die bestehende Gesellschaft richtete – er spricht von einer Modernisierung zur Bewahrung von alten Vorteilen des gehobenen städtischen Bürgertums, aus dem die Jazzfans mehrheitlich stammten –, sondern gegen die Alternative von rechts. Im Einklang mit den faschistischen Machthabern in Europa mobilisierten Schweizer Rechte z.T. mit rassistischen Parolen gegen den Jazz (a propos: «Paster» – in einem Zitat aus der *Schweizer Musiker-Revue* von Mäusli mit [?] versehen – ist ein Dialektausdruck für «Bastard»). Im Bild vom Guten Schwarzen, mit dem Jazzfreunde replizierten, ortet der Autor allerdings einen entgegengesetzten Rassismus. – Da es primär um

Sozialgeschichte geht, ist Mäusli's weite Definition des Jazz als «betont rhythmische Umgangsmusik» durchaus sinnvoll und verhindert keineswegs eine differenzierte Betrachtungsweise des ganzen Spektrums zwischen «Alpenswing» und «Hot Jazz». Nebenbei bietet das Buch auch einen Beitrag zur Geschichte des Radios, um dessen Sendezeiten Gegner und Anhänger des Jazz erbittert kämpften. Dass es sich um eine Dissertation handelt, macht sich nur in den etwas umständlichen und nicht immer überzeugenden Definitionen (seltsam etwa, dass «Rassismus meist eine Mentalität und selten eine Ideologie, Marxismus sowohl eine Ideologie als auch eine Mentalität» bezeichnen sollen) der ersten beiden Kapitel unangenehm bemerkbar. Im übrigen ist es ein gut geschriebenes und materialreiches Buch, das seinen Gegenstand mit zahlreichen Illustrationen und Klangbeispielen auf einer beigelegten CD zusätzlich anschaulich macht. (ck)

Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer (Hg.): «Johann Sebastian Bach, Der Choralatz als musikalisches Kunstwerk», *Musik-Konzepte 87, edition text + kritik, München 1995, 112 S.*

Der Band besteht im wesentlichen aus einer Abhandlung von Heinrich Poos, deren Zentrum Analysen der Choräle «Schaut hin, dort liegt...» aus dem Weihnachtsoratorium und «Es ist genug» aus der Kantate BWV 60 bilden. Eine Gegenüberstellung mit traditionellen Harmonisierungen des Weihnachtsoratoriumschorals zeigt, wie weit Bach sich vom Choral als schlichtem Gemeindegesang entfernt; der Autor begnügt sich aber nicht damit, die Choräle hinsichtlich ihrer meisterhaften Stimmführung und originellen Harmonik zu analysieren, sondern versucht den theologischen Gehalt, der sich in den musikalischen Strukturen verbirgt, zu entschlüsseln. Er macht damit eine Dimension sichtbar, die in den – als solchen meisterhaften – Konstruktionsanalysen Schönbergs fehlt und die erst recht den Kunstcharakter der Bach-Choräle unterstreicht. Im vorangehenden Kapitel zur Rezeptionsgeschichte kommentiert Poos nebst Schönbergs Analysen die Choral-Legenden Johann Philipp Kirnbergers und Georg Johann Voglers sowie die Choral-Redaktion Carl Philipp Emanuel Bachs: Dessen geringfügige Änderung im Choral aus BWV 248 indiziert für Poos, dass «die Inquisition im Namen des «reinen Satzes» mit einer einzigen Note den Lebensnerv des rhetorischen Kunstwerks traf». Der Werbetext zu diesem Musik-Konzepte-Band verallgemeinert die analytischen Befunde noch weiter mit der Behauptung, Poos belege dokumentarisch «die Vertreibung des Geistes aus der Kompositionsgeschichte, die im Falle Bachs mit dem Niedergang der Theologie zusammenhängt, der dem des Christentums voranging». (ck)

Mumelter, Martin: «Ums Leben spielen. Vom Umgang mit Musik», *Im Kontext, Beiträge zu Religion, Philosophie und Kultur Bd. 3, Verlag Ursula Müller-Speiser, Anif/Salzburg 1994, 232 S.*

Aufs Ganzheitliche hat's Martin Mumelter abgesehen und rührt es sich zusammen aus «Denken und gefühlsgeleiteter Intuition», «Sinnhaftigkeit und Logik», «Ganzheit und Individualität» usw. – dies alles unter dem Titel «Die Wirklichkeit im Flüchtigen». «Was treibt uns dazu, immer wieder nach Ganzheit zu streben?» fragt er mit Recht, denn was dabei herauskommt, ist bestenfalls der Allgemeinplatz, der auf alles passt und nichts trifft. (Schlimmerenfalls eine zynische Gesamtschau von oben herab:

«Von der Loge blicken wir auf die Bühne hinunter und verfolgen klaren Blickes die Verstrickungen blind leidender Menschen, Ereignisse, in die verwickelt zu sein uns fürchterlich wäre [...] Von dieser Warte aus erleben wir das Zusammenspiel der Ereignisse zuweilen als schön.» Auch im zweiten Teil des Buches, wo von «Komponisten, Spielern und Hörern» die Rede sein soll, schlägt der Autor mit Pauschalisierungen um sich: Da zitiert er kurz Harnoncourt, um sogleich zum Generalangriff auf die «inze-stuöse Barockszene» überzugehen, der er insgesamt «Überzeichnung der Detailge-stik» vorhält. Mit geradezu exemplarischen Hohlsätzen weist er die Barockfamilie in die Schranken: «Viel gewagter [...] scheint mir, sich auf das Risiko des Masses einzulassen. Gewagter, da die Grenze zwischen Mass und Mittelmass zuweilen haarscharf ist, aber immer entscheidend.» Auch die Auseinander-setzung mit Problemen der Neuen Musik soll «einmal mehr an die Frage rühren, was Musik überhaupt bedeuten kann». Nicht verwunderlich, dass bei dieser Frage nach dem Überhaupt einmal mehr *nichts* herauskommt; eher verwunderlich, dass ein ausübender Musiker – Mumelter ist im Hauptberuf Geiger – sich nicht konkretere Fragen stellt. (ck)

Musgrave, Michael: «The Musical Life of the Crystal Palace», Cambridge University Press, Cambridge 1995, 272 p.

Dies ist eine ausführliche, informative, stil-voll geschriebene Geschichte des Crystal Palace, eines enormen Glaspalasts, der für die internationale Messe 1851 in London gebaut, nachher auseinandergenommen und drei Jahre später am Rande Londons wie-deraufgebaut wurde. 1936 abgebrannt, lebt er heute nur noch im Namen einer der weni-ger erfolgreichen englischen Fussballmann-schaften (eben Crystal Palace). Er war als Messeplatz und Ausstellungszentrum kon-zipt worden, spielte aber auch eine wesent-liche Rolle im musikalischen Leben des «Landes ohne Musik» (hier wird notabene England gemeint, nicht die Schweiz). Der Palast beherbergte nämlich nicht nur eine Bibliothek, eine Volksschule, Restaurants und einen Bahnhof mit direkten Zügen nach London, sondern auch einen der wichtigsten Konzertsäle Englands. Hier erlebten damals viele zeitgenössische Werke ihre britische Erstaufführung, wie z.B. Tondichtungen von Richard Strauss, Sinfonien von Schumann und Dvořák, Konzerte von Brahms und Tschairowsky sowie die grossen Chorwerke von Berlioz. Für die letzteren war der Palast der wohl geeignetste Ort, denn die Macht des britischen Imperiums wurde dort auch in der Zahl der Aufführenden zele-briert. Natürlich wurde der urenglische George Frideric Handel bevorzugt. Im Juli 1858 hörte ein Publikum von 20'000 [sic] eine Aufführung seines Oratoriums *Acis and Galatea*, von einem Chor von 2'500 Stim-men gesungen, und begleitet von einem Or-chester von einigen Hunderten. Die Konzer-te im Crystal Palace hatten jedoch noch eine grössere Wirkung, denn deren inhaltsreiche Programmhefte, von einem gewissen George Grove verfasst, tauchten offenbar z.T. als Artikel in dem später lancierten *Grove Dic-tionary* wieder auf. In mehreren Anhängen bietet dieses Buch Listen von Orchestermit-gliedern im Palace, von den Opern, die dort aufgeführt wurden, von Uraufführungen von Werken britischer Komponisten usw. Viele schwarzweisse Bilder beleben die Geschich-te des Palace; es gibt allerdings ein Namens-register, aber kein Sach- oder Werkregister – dies der einzige Makel eines sonst sehr empfehlenswerten Buches. (cw)

Ponzo, Jacques et Postif, François: «Blue Monk. Portrait de Thelonious», préface de Siné, Actes Sud, Arles 1995, 409 p.

Thelonious Sphere Monk (1917–1982) fut l'une des figures les plus énigmatiques et les plus attachantes de l'histoire du jazz. Les auteurs racontent chronologiquement cette vie « hors du rang » : d'abord la lutte quoti-dienne et acharnée pour que reconnaissance se fasse (de 1940 à 1957), puis la célébrité avec les tournées européennes, enfin le découragement, la retraite et le silence (vo-lontaire?). On y découvre l'influence déter-minante et souvent foudroyante qu'eut ce compositeur et pianiste d'exception. Les auteurs citent ainsi cette confession de Steve Lacy : « C'était en 1955 je crois. Le com-mencement de la fin pour moi : je suis tom-bé amoureux de cette musique... je me suis mis à suivre Monk de plus en plus près, jusqu'au moment où j'ai attaqué un travail de fond sur sa musique. C'était un rapport d'amour : un intérêt qui se transformait en amour fou. [...] Profonde humanité, écono-mie disciplinée, virilité équilibrée, drama-tique noblesse et caractère innocemment exubérant. » On ne peut mieux dire. (vdw)

Schatt, Peter W.: «Jazz» in der Kunstmusik. Studien zur Funktion afro-amerikanischer Musik in Kompositionen des 20. Jahrhun-derts», Gustav Bosse Verlag, Kassel 1995, 228 S.

Schatt grenzt, was banal ist, kommerzielle Bearbeitungen (das ist eben nicht «Kunst-musik») sowie «funktionale» Musik aus so-wie, nicht zu Unrecht, Kompositionen von Jazz-Komponisten wie etwa «Duke» Elling-ton. Den Bereich der Vokal- und Musik-theater-Musik klammert er ebenfalls aus, mit der etwas schwachen Begründung, dass dort der Musik «eine andere Funktion zuwächst als in unverbundener Musik». Ausgeklammert bleiben auch kulturgeschichtliche, so-ziale und politische Zusammenhänge. Seine so verengte Auswahl ist dann freilich auch von Willkür nicht frei, und Schatt vermag sie im Grunde nicht zu rechtfertigen. Stra-winsky etwa war in diesem Zusammenhang an sich durchaus hinreichend behandelt – was sich von Wolpe oder Schulhoff oder Gruenberg u.a.m. kaum behaupten lässt. – Innerhalb solcher Grenzen kommt Schatt zu aufschlussreichen Ergebnissen. Jazz de-finiert er relativ konventionell, hebt die Wichtigkeit von «Berührungspunkten» mit euro-amerikanischer Kunstmusik hervor und akzentuiert dabei zu Recht, dass für diese Art Aneignung das als Jazz zu gelten habe, was jeweils den Komponisten und ihrer Mitwelt als Jazz galt. Bei *Golliwogg's Cake Walk* verweist Schatt auf die Wagner-Parodie im unvollendeten «Tristan»-Zitat; der weitere Aspekt einer Kritik Debussys am Antisemitismus und Rassismus Wagner dürf-te hier allerdings auch mitspielen. Der Vorzug, dass sich Schatt auf die Musik im Detail einlässt und nicht bloss, wie bei die-sem Thema meist üblich, drüber und drüberwegredet, macht sich bei den aus-gewählten Analysen und Interpretationen insgesamt angenehm und instruktiv bemerk-bar. In der Reihenfolge ihres Auftretens sind dies (nach Debussy): Satie, Honegger, Milhaud, Ravel, Hindemith, Strawinsky, Antheil, Ives, Gershwin, Copland, Lieber-mann, Schuller, Bernstein, B.A. Zimmer-mann – also dann doch schon eine erhebliche und ergiebige Auswahl. (hwh)

Skelton, Geoffrey: «Richard und Cosima Wagner: Biographie einer Ehe», aus dem Englischen von Günther Jarfe und Bern-hard Lenz, Heyne Verlag, München 1995, 541 S.

Schon wieder eine Wagner-Biographie. Aber eine gut lesbare, die das Doppelsujet lebendig darstellt. Die Geschichte fängt im Oktober 1853 an und hört mit Wagners Tod auf. Man könnte also unterstellen, diese «Biographie einer Ehe» erlaube Skelton, eine Wagner-Biographie zu schreiben, ohne dass er über die frühen Jahre Wagners und über die letzten fünfzig Jahre von Cosimas Leben recherchieren musste. Dies wäre aber etwas unfair, denn – wenn auch keine erschütternde Neuigkeiten zu finden sind (das englische Original ist 1982 erschienen) – so lernt man doch viel mehr als üblich z.B. über die Beziehung Cosimas zu Hans von Bülow. Es gelingt Skelton, die beiden Wagners sympathisch darzustellen, ohne ir-gendwie in Lobhudeleien zu verfallen. So unangenehm und eingebildet, wie sie oft dargestellt werden, können sie ja auch nicht gewesen sein, oder? (cw)

Wagner, Christoph (Hg.): «Medizinische Probleme bei Instrumentalisten. Ursachen und Prävention», Publikationen der Hoch-schule für Musik und Theater Hannover Bd. 8, Laaber-Verlag, Laaber 1995, 312 S.

Das Buch ist aus einem internationalen Sym-posium hervorgegangen, bei dem Ärzte mit musikalischer Erfahrung und Musiker unter Ausschluss der Öffentlichkeit ihre Beiträge vortrugen und diskutierten. Laut einer Stu-die sind die berufsbedingten Schäden bei Orchestermusikern grösser als bei Fabrik-arbeitern – das Thema scheint also drin-gend. Es wird hier recht systematisch abge-handelt: Instrument um Instrument von den Musikern, Organ um Organ von den Ärzten. Musikmachen wird fast ausschliesslich un-ter dem Aspekt der Mechanik betrachtet (eine Betrachtungsweise, die in der Plan-wirtschaft der DDR dazu führte, dass für die Zulassung zum Musikstudium eine fach-medicinische Untersuchung vorgewiesen werden musste). Dass dies nicht die ganze Wahrheit sein kann, klingt bloss an, etwa wenn von Glenn Goulds zusammengesun-kenener Haltung am Klavier die Rede ist. Der psychologische Aspekt kommt kaum zur Sprache; ein einziger, zudem höchst unbefriedigender Beitrag befasst sich mit der Prävention von Berufserkrankungen bei Musikern aus psychosomatischer Sicht. (ck)

Walton, Chris: «Othmar Schoeck. Eine Bio-graphie», Atlantis-Musikbuch-Verlag 1994, 412 S.

Nicht *eine*, sondern *die* Biographie Schoecks: Sie beseitigt endlich die Tabus, mit deren Hilfe Schoeck von seiner Verehrergemein-de zu einer Mischung aus Halbgott und Biedermann stilisiert wurde. Pikanterweise wurde diese Enttabuisierung möglich, weil Walton auf die doppelte Buchhaltung des Schoeck-Biographen und -Jüngers Hans Corrodi zurückgreifen konnte: Corrodi machte zwar minutiöse Aufzeichnungen, publizierte diese aber nur in gereinigter Ver-sion. Die weissen Flecken betrafen in erster Linie Schoecks zahlreiche Liebesaffären, seinen unkonventionellen Lebensstil, die fi-nanziellen Verhältnisse und seine Beziehung zu Nazi-Deutschland. Waltons Biographie nun lässt das Bild eines leidenschaftlichen, kompromisslosen bis egomanischen Men-schen entstehen und müsste auch zu einer neuen Sicht des Schaffens führen, die nicht dessen epigonalen Aspekt betont, sondern die Radikalität in der Handhabung tradi-tioneller Mittel – Wolf Rosenberg schrieb ein-mal in bezug auf «Penthesilea», Schoeck orchestrierte einen C-Dur-Akkord so, dass er wie ein Cluster klinge. Vorliegendes Buch enthält keine analytischen Studien, aber zeichnet die Entstehungszusammenhänge,

die bei Schoeck für das Verständnis der Werke essentiell sind, genau nach. Chris Walton ist das Kunststück einer Lebensbeschreibung gelungen, die sich spannend wie ein Roman liest und gleichzeitig wissenschaftlichen Ansprüchen zu genügen vermag. (ck)

Wessel, Matthias: «Die Ossian-Dichtung in der musikalischen Komposition», *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover Bd. 6, Laaber-Verlag, Laaber 1994, 273 S.*

Der Autor hat (mindestens) 211 Werke aus den Bereichen Vokal-, Bühnen- oder Instrumentalmusik eruiert, die sich auf die legendäre, literatur- wie kulturhistorisch bedeutungsvolle Fälschung «gälischen» Bardengesangs durch den Schotten James Macpherson aus den Jahren 1760/61 bzw. 1763 (*Fingal und Temora*) mit dem fiktiven Barden Ossian als Zentralfigur beziehen. Neben vielen wohl zu Recht Vergessenen dabei waren auch Le Sueur und Loewe, Méhul und Mendelssohn, Louis Moreau Gottschalk und Schubert. Die ungewöhnliche Vorgehensweise, einen spezifischen Stoff zum Ausgangspunkt weitgespannter Untersuchungen zu machen, erweist sich als produktiv. Wessel gelingt es mit seiner Dissertation, das Bild einiger Phasen und Entwicklungsstränge europäischer Musik- und Kulturgeschichte um aufschlussreiche Facetten zu bereichern. (hwh)

Zemp, Hugo (*textes recueillis et présentés par*): «*Ecoute le bambou qui pleure. Récits de quatre musiciens mélanésiens ('Aré'aré, Iles Salomon)*», Editions Gallimard, Paris 1995, 217 p.

Pour la première fois, nous prenons connaissance de la vie musicale d'un peuple du Pacifique Sud grâce au regard de ceux qui l'animent ('Irisipau, Warousu, Namohani'ai, Tahuniwapu, d'excellents musiciens, mais aussi des êtres demeurés fidèles à la religion traditionnelle). Des hommes d'une société des Iles Salomon, qui racontent les histoires de vie, les mythes de création, les récits ayant trait aux pratiques et aux conceptions musicales, la manière de penser et de dire la musique, essence même de la vie, en un langage de conte d'une revigorante fraîcheur (avec un exemple de traduction en annexe). (vdw)

Compact Discs

a) Komponisten

Baer, Walter: «*Aoide Sirenon*» für Violine [*Urs Bumbacher*] und Klavier [*Urs Walter*] / «*Somnia Daedali*» für Tenorposaune [*Ulrich Eichenberger*] und Klavier [*U'W'*] / «*Tria Skolia*» für Klarinette [*Josias Just*] und Klavier [*U'W'*] / «*Cahier Anatolien*» für Oboe [*Louise Pellerin*] und Klavier [*U'W'*] / Zwei Klavierstücke [*U'W'*] / «*Sonatina nostalgica*» für Violine [*U'B'*] und Klavier [*U'W'*]; *Quantaphon 25.359*

Wie die Werktitel zeigen, lässt sich der Zürcher Komponist Walter Baer – er leitete bis zu seiner Pensionierung vor zwei Jahren die Schulmusikabteilung des Zürcher Konservatoriums – gerne von mythologischen Figuren und fernen Landschaften anregen. Er schreibt eine beschauliche Musik, eine Art Neopressionismus, der seine Flauten hat (z.B. in den oft wie Verlegenheitslösungen wirkenden Trillern und Tremoli), aber immer vom Bemühen um handwerkliche Solidität zeugt. (ck)

Carter, Elliott: «*In Sleep, In Thunder*», *Six Poems of Robert Lowell for Tenor* [*Martyn*

Hill] and *14 Instrumentalists* [*The London Sinfonietta, cond. Oliver Knussen*] / «*Triple Duo*» [*The Fires of London*]; *Wergo 6278-2* Auch diese beiden Werke Carters sind von durchgehend hoher Komplexität – als gälte es in jedem Moment dem Klischee vom naiven Amerikaner entgegenzuwirken. Das «Triple Duo» gerät so zu einem faszinierenden Virtuosenstück Neuer Musik. Weniger überzeugend ist das Resultat im Gesangszklus, dessen Ensemblepart dermassen vollkomponiert ist, dass er vom Musikregisseur der vorliegenden Aufnahme in den Hintergrund gerückt wurde. So versteht man zwar den Sänger, aber kaum die musikalischen Strukturen, die neben bzw. hinter ihm weitgehend ein Eigenleben zu führen scheinen. (ck)

Dusapin, Pascal: *Musiques solistes; Ensemble 'Accroche-Note; Accord 204582*

Dusapin erweist sich nicht nur in seinen Stücken für Solo-Instrumente als ein genuiner Melodiker, der Bögen von erheblicher Spannung und Intensität herstellt. (Dass vielleicht die Substanz nicht immer über die ganze Länge der Stücke ausreicht, steht auf einem andern Blatt.) Bemerkenswert, wie er in «To God» für Frauenstimme und Klarinette auf einen Text von William Blake eine expressiv-moderne, melismatisch ausgreifende Idiomatik mit der archaischen Technik der Variantenheterophonie vermittelt. In «Anacoluthes» dagegen verwendet Dusapin für die Singstimme ein strikt syllabisches Parlando-Recitando, das sie als Vordergrund vor den Hintergrund einer sparsamen Kommentar-Begleitung von Kontrabass und Kontrabassklarinette stellt. Dass uns die Texte für «Mimi» und «Il-Li-Ko» vorenthalten werden, ist vermutlich einer Verschränkung von Gedankenlosigkeit, Denkfeindlichkeit, Schlamperei und Sparen geschuldet. (hwh)

Farrenc, Jeanne-Louise: *Nonett Es-Dur op. 38 für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass* [*Consortium classicum*] / *Trio Es-Dur op. 44 für Klarinette* [*Dieter Klöcker*], *Violoncello* [*Peter Hörr*] und *Klavier* [*Werner Genuit*]; *Divox CDX-29205*

Es indiziert den Fortschritt in der Gleichberechtigung der Geschlechter, dass – zumindest in der Musik – Frauen nicht mehr besser sein müssen als Männer, um beachtet zu werden. Nach den beiden auf dieser CD eingespielten Werken zu urteilen, war Jeanne-Louise Farrenc (1804–1875) eine versierte Komponistin, die sich wie viele ihrer männlichen Kollegen am frühen Beethoven orientierte. Originelle Züge sind am ehesten im Scherzo des Nonetts auszumachen, das mit seiner dunklen Stimmung der klassizistischen Form eine «romantische» Färbung gibt. Die Ausführung ist auf hohem Niveau – brillant und farbig –, was bei solchen Raritäten keineswegs selbstverständlich ist. (ck)

Gubaidulina, Sofia: *Solo Piano Works (Chaconne / Sonata / Musical Toys)* / «*Introtitus*», *Concerto for Piano and Chamber Orchestra*; *Andreas Haefliger (Piano)*, *Radio-Philharmonie Hannover des NDR, cond. Bernhard Klee*; *Sony SK 53960*

«Der Titel [des Klavierkonzerts] verweist auf den ersten Teil der katholischen Messe, den Einzugs in die Kirche, und in diesem Sinne ist «Introtitus» symbolisch zu verstehen als ein Eintreten in eine religiöse Kontemplation» (Dorothea Redepenning). So wird denn hier weniger konzertiert als psalmodiert, und statt des begriffsnotorischen Wettstreits zwischen Solist und Orchester

findet eine Art Wechselgesang zwischen Priester und Gemeinde statt. Bei aller Konjunktur, die Religiosität in der ausgehenden Sowjetunion gehabt hat – das Klavierkonzert stammt von 1978 –, war sie doch für Gubaidulina (im Gegensatz zu Ustvolskaja) nicht die einzige Inspirationsquelle. In der Sonate beispielsweise zeigt sie sich von Jazz beeinflusst, den Kinderstücken liegen programmatische Sujets zugrunde wie «Der Bär am Kontrabass und die Negerin», «Die Elchweise» oder «Der Schellenschlitten». Als Frühwerk ist eine bombastisch-virtuose Chaconne von 1962 zu hören, die Gubaidulina heute offenbar als «Studentenarbeit» einstuft, die aber immerhin schon einen sicheren Instinkt für den Effekt erkennen lässt. – Andreas Haefliger bleibt diesen Werken nichts schuldig. (ck)

Hartmann, Karl Amadeus: «*Simplicius Simplicissimus*», *Drei Szenen aus seiner Jugend nach H.J.Chr. Grimmelshausen von Hermann Scherchen, Wolfgang Petzet und K.A. Hartmann*; *Helen Donath (Simplicius)*, *Eberhard Büchner (Einsiedler)*, *Klaus König (Gouverneur)*, *Bodo Brinkmann (Landsknecht) u.a.*, *Münchener Konzertchor, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Ltg. Heinz Fricke*; *Wergo 6259-2 (2 CD)*

Es grenzt fast an ein Wunder, dass Hartmanns im wesentlichen 1934/35 entstandene Oper, eins seiner Hauptwerke, fast ein halbes Jahrhundert nach der Uraufführung (im Radio 1948, szenisch 1949, in einer revidierten Fassung 1957) endlich auf Tonträger vorliegt. Auch die Aufnahme selbst ist bereits zehn Jahre alt. Das Werk dagegen erscheint in Gehalt wie in vielgliedriger, an kontrastierenden Charakteren überaus reicher Gestalt nach wie vor frisch. Die Parallelen zwischen NS und der Zeit des 30jährigen Kriegs als Tiefpunkte deutscher Geschichte, die Hartmann und sein Szenarist Scherchen zogen – «Gewalttat, Ungerechtigkeit», Krieg und Beutemachen, ideologisch durch religiöse, rassistische, «ethnische» Argumente nur dünn legitimiert –, sind immer noch durchaus aktuell. In seinem informativen Begleittext weist Hartmut Lück überdies auf heute im herrschenden öffentlichen «Diskurs» gelegnete Zusammenhänge hin: dass Hitler schon 1931 «seinen Frieden mit dem Grosskapital gemacht» hatte, und seine Ideologie wie seine «Bewegung» «die Speerspitze des auf «Revanche» drängenden deutschen Imperialismus» war. – In der (nachkomponierten) Ouvertüre erscheint die Kriegs- und Abschlachtmusik in ihrem motorisch-trockenen Duktus gelungener realisiert als der Adagio-Mittelteil mit seinen Intonationen jüdischer Musik – Fricke nimmt hier das Tempo etwas zu zügig und scheint der inneren Intensität des Adagios nicht zu trauen; sehr schön dagegen wieder der Abschluss mit der Antizipation des Prokofieff zitierenden Kampflieds des Simplicius in einer zurückgenommenen, federnden Diktion. – Der Sprecher klingt bloss radiophon-routiniert. Die SängerInnen dagegen singen durchweg ebenso gestisch präzise wie expressiv. Die Qualität dieser Einspielung mag insgesamt etwas über ihre Verspätung hinwegtrösten. (hwh)

Holliger, Heinz: «*Come and go*», *Opéra de chambre pour 9 voix de femmes, 3 flütes, 3 clarinettes et 3 altos* [*Solistes de Bâle, dir. Jürg Henneberger*] / «*What where*», *Opéra de chambre pour 4 voix* [*Electric Phoenix*], *4 trombones* [*Quatuor Datura*] et *2 percussions* [*Iso Nakamura, Björn Wilker, dir. H'H'*]; *Accord 204502*

Opern ausgerechnet von Holliger, einem der hartnäckigen, unangepassten Avantgar-

disten (ein inzwischen wohl auch unschicklicher Begriff), und gleich zwei – das ist bemerkenswert! Immerhin sind es aber Kammeropern (aus den Jahren 1977 bzw. 1988), und zwar nach Beckett, so dass es auch insoweit mit Gattungskonventionen von Musik/Theater nicht weit her ist. Holliger selber meint denn auch, er habe «nur wenig Kontakt zum modernen Theater» und sich «nie dem sogenannten «normalen», d.h. institutionalisierten Musiktheater nahe gefühlt». Er löst den Text in das Gewebe seiner zisierten, differenzierten Musik geradezu auf. Eine szenische Realisierung ist dabei schwer vorstellbar. Die markt-konforme moderne bzw. postmoderne Verachtung von Sinn im Zusammenhang mit Musik, selbst wenn es im Sinne Becketts Absurdes, Unsinn ist, zeigt sich daran, dass das Beiheft auf einen Mindeststandard von Vokal- und Opernmusik, nämlich den Abdruck des Textes, diskussionslos verzichtet. (hwh)

Honegger, Arthur: *Symphonie n° 3 «Liturgique» / «Chant de joie» / «Horace victorieux», Symphonie mimée pour orchestre; Orchestre symphonique de Bâle, dir. Paul Sacher; Accord 203022*

Honeggers 3. Symphonie, ein Reflex des 2. Weltkrieges, liegt in so vielen Einspielungen vor, dass die etwas robust-homogene der Basler Symphoniker nicht unentbehrlich erscheint. Die Vorstellung des Ravel gewidmeten Freudenlieds von 1922/23, das mit Recht nicht zu den bekannteren Werken zählt, ist dagegen verdienstvoll, gerade weil das Werk mit seinem polytonal «gewürstem» (wie es so schön zutreffend heisst) Dur- und Fanfaren-Ton merkwürdig veraltet wirkt. Von quantitativ wie qualitativ anderem Format ist der «Siegreiche Horatius» (1920/21), ein als Ballett-Pantomime geplantes, grossangelegtes Orchesterwerk über den von Livius überlieferten Stoff aus der halblegendären Frühgeschichte Roms, der schon Corneille wie, zeitlich näherliegend, dann Brecht faszinierte. In einer spannungsreichen, in acht kontrastierende Episoden gegliederten Musik bewegt sich Honegger über lange Strecken in einem dominant atonalen Idiom, das sowohl den Lyriismus eines Liebesduetts wie die Brutalität eines per Fugensatz dargestellten Einzugs der Kämpfer wie der Battaglia als Kernstück trägt. (hwh)

Huber, Klaus: «... Ohne Grenze und Rand...» *pour alto et petit orchestre / «Protuberanzen» / «Erinnere dich an G.» pour contrebasse et 18 instruments / «Protuberanzen», version simultanée des trois pièces orchestrales; Christoph Schiller (alto), Johannes Nied (contrebasse), Orchestre symphonique de Bâle, dir. Jürg Wytenbach; Accord 204532*

Huber, Klaus: «... inwendig voller Figur...» *[Philharmonisches Orchester der Stadt Nürnberg, Ltg. Hans Gierster, Chor des Bayerischen Rundfunks, Ltg. Josef Schmidhuber] / «Tempora», Konzert für Violine [Hansheinz Schneeberger] und Orchester [Kammerorchester von Niederlande Omroep Stichting, Hilversum, Ltg. Paul Hupperts]; Wergo 286069-2*

Nicht ohne Zusammenhang mit Hubers 70. Geburtstag nahm 1994 die bislang kleine Zahl der Tonträger-Ausgaben seiner Werke doch merklich zu. So liegen nun zwei Schlüsselwerke, das apokalyptische Oratorium «... inwendig voller Figur...» (1970/71) und das komplexe Violinkonzert «Tempora» (1969/70) in angemessenen Aufnahmen vor. – Während «... Ohne Grenze und Rand...» meditativen-bewegte Musik

ist, erlaubt sich Huber im 1. Satz der «Protuberanzen» den geistreichen Scherz, «Die Enge des Marktes» (gemeint ist der der neuen Musik) symbolisch darzustellen durch einen fünfstimmigen rhythmischen Prolationskanon, der sich von kunstvollem Beginn immer mehr aufs Simple reduziert. «Implosion», der 2. Satz, beginnt trotz (oder wegen?) des finsternen Gemeinen – «die Implosion der Materie nach einer Atomexplosion» – als eine schöne Musik, die vielleicht als franziskanisches Lob der Materie und der Natur interpretierbar ist. Die Simultan-Version der drei Sätze der «Protuberanzen» erscheint durchaus plausibel, auch wenn sie sich der analytisch hörenden Wahrnehmung zunächst weitgehend entzieht. – «Erinnere dich an G.» (1976/77) für Kontrabass und 18 Instrumente bezieht sich zum einen auf den Uraufführungs-Bassisten Fernando Grillo, dem Huber Anregungen für einen erneuerten Umgang mit diesem Instrument verdankt (es wird hier in der Skordatur Es-H-E-B verwendet), wesentlich aber auf ein Gedicht der protestantischen heterodoxen Theologin Dorothee Sölle, das mit «Erinnere dich an Gotama ...» beginnt. Für Huber bedeutet die Chiffre «G» aber auch den Gekreuzigten, Golgatha, verallgemeinert den Gefolterten und den Genossen. Die vier Sätze sind nach dem Vorbild von Bergs «Wozzeck» als Inventionen – über Glissandi, Akkorde/Geräusche, Flageolette/Spektralklänge, Pizzicati – angelegt. In den im Moll-Ton gehaltenen, finster versickernden Schluss baut Huber den Anfang eines *Tombeau* des Barock-Lautenisten Sylvius Leopold Weiss ein. (hwh)

Jolivet, André: *Klavierwerke («Cinq danses rituelles» / «Mana» / «Cosmogonie» / «Etude sur des modes antiques» / «Sonate»; Christiane Mathé; Koch Schwann 3-1132-1 H1*

In seinen Klangballungen baut Jolivet auf dem Klavierstil Debussys und Koechllins auf; Modi und Rhythmen sind durch aussereuropäische Musik beeinflusst. Wie in Strawinskys «Sacre» fördert die Beziehung auf Magisches die Erneuerung eines traditionsbeladenen Genres. Die rituellen Tänze mit ihren rhythmischen Ostinati schlagen selbst in den Ecksätzen der 1945 komponierten Sonate durch. – Christiane Mathé ist diesen Werken eine zuverlässige Interpretin; das Farbspektrum realisiert sie allerdings nur teilweise, und insgesamt fehlt es dem Klavierklang etwas an Brillanz. (ck)

Killmayer, Wilhelm: «Hölderlin-Lieder» *für Tenor [Peter Schreier] und Orchester [Radio-Philharmonie Hannover des NDR, Ltg. Bernhard Klee]; Wergo 6245-2*

In den beiden Zyklen Killmayers (1982/85; 1983/87) auf die oft merkwürdig glatten und wie harmlos über Abründe hinwegschreibenden späten Gedichte Hölderlins bilden sich solche Ambivalenz und Doppelbödigkeit ihrerseits merkwürdig ab. Killmayer erzeugt einen praktisch ungebrochen tonalen, abstrakt-synthetischen, historisch vage auf 1800 zu datierenden Lieder-Volkston als eine Art zweiter oder schon dritter Natur, der in seiner scheinbaren Naivität dem Vertonten denn doch unangemessen erscheint. Im Unterschied zu anderen Aneignungen historischer Idiome, etwa in seinen Schumann-Paraphrasen, verschiebt hier Killmayer die Dialektik von Einfühlung und Verfremdung allzusehr zuungunsten der mimetischen Beschwörung des Vergangenen. Peter Schreier singt mit seiner perfekten Stimmbeherrschung ziemlich klassizistisch-knabenstimmhaft und gibt den unbetonten Endsilben wie «Gefild-e» und «mild-e» unangemessene Drücker. (hwh)

Krebs, Joachim: 2. Streichquartett – «Quartettomanie» *[Brahms-Quartett] / «RHIZOM II» für 6 Schlagzeuger [Robin Schulkowsky] / «Offene Ringe», Klangskulptur für Orchester [Junges Philharmonisches Orchester Stuttgart, Ltg. Manfred Schreier]; Wergo 6526-2* Krebs ist wie Wolfgang Rihm 1952 in Karlsruhe geboren, sein 2. Streichquartett wurde durch Rihms Vermittlung auf den Darmstädter Ferienkursen bekannt gemacht, und er wäre prädestiniert, Rihm bei der Bewältigung der Auftragsflut bzw. der Ausweitung des Geschäfts als «Ghostwriter» zu assistieren, denn wie vorliegende CD zeigt, lässt sich der Rihmsche «Subjektivismus» relativ leicht objektivieren, sprich nachahmen. Eine seiner Grundfiguren ist die heftig ausfahrende, mit Sforzato einsetzende und/oder nach einem Crescendo abrupt abreisende Geste; sie prägt weitgehend das Orchesterstück «Offene Ringe». Auch der extreme Kontrast ist ein probates Mittel zur Suggestion von Ausdruck, wie das Streichquartett zeigt. Im Gegensatz dazu ist das fast halbstündige Schlagzeugstück von Prozessen des Wachsens und Abnehmens bestimmt. Ob kontrastreich oder prozesshaft: bei allen drei Werken stellt sich bald einmal Monotonie ein. (ck)

Lachenmann, Helmut: «... zwei Gefühle...», *Musik mit Leonardo» pour récitant et ensemble instrumental / «Notturmo (Musik für Julia)» pour petit orchestre et violoncelle solo / «Intérieur I» pour un percussionniste; Helmut Lachenmann (récitant), Andreas Lindenbaum (violoncelle), Björn Wilker (percussion), Ensemble Klangforum Wien, dir. Hans Zender; Accord 204852*

Mit «Notturmo» und «Intérieur I» enthält die CD zwei Werke aus den 60er Jahren, wobei im «Notturmo» zwei verschiedene Ästhetiken zusammentreffen: «eine ältere, welche den Klang als Resultat und Ausdruck abstrakter Ordnungsvorstellungen versteht, und eine jüngere, in welcher jede Ordnung möglichst konkreter und unmittelbarer Klangrealistik dienen soll» (Lachenmann). In seinen besten Stücken gelang es Lachenmann, mit solcher «Klangrealistik» eine jeweils ganz eigene Sprache zu schaffen. In der «Musik mit Leonardo» von 1992 dagegen scheint es, als würden Bestandteile von verschiedenen Sprachen zitiert, fragmentiert wie der Text von Leonardo da Vinci. Vielleicht liegt es am Erinnerungscharakter des Werks – Lachenmann schrieb es im leerstehenden Haus Luigi Nonos auf Sardinien und im Gedanken an das, was ihn mit dem Komponisten des *Hay que caminar* verband –, dass es retrospektiv und auch etwas zufällig wirkt. (ck)

Maderna, Bruno: *Musica da camera (Divertimento in due tempi per flauto e pianoforte / Quartetto per archi / «Honeyrêves» per flauto e pianoforte / «Aulodia per Lothar» per oboe d'amore e chitarra / «Widmung» per violino / «Serenata per un satellite», versione di Claudio Ambrosini per flauto, oboe, clarinetto, violino e marimba / «Viola» / «Dialodia» per flauto e oboe); Ex Novo Ensemble, Venezia; Stravidarius STR 33330*

Serielle Verfahren und konsonante Zusammenklänge schlossen sich für Maderna nicht aus; selbst in dem 1955 für Darmstadt geschriebenen Quartett, in seiner Kurzatmigkeit für Zeit und Ort typisch, kommen zahlreiche Sexten und Terzen vor. In den späteren Stücken ab «Aulodia» kommt dann Kantabilität stärker zum Tragen. Da Kantabilität und Konsonanzen für Maderna – wie für Dallapiccola – nie ein Gegensatz zu avancierten Techniken waren, geschieht das ganz ungezwungen, ohne die Ostentation

einer Enttabuisierung. – Die meisten der hier aufgenommenen Stücke sind für befreundete Interpreten bzw. zu bestimmten Anlässen entstanden. Obwohl in diesem Sinne Gelegenheitswerke, sind sie keineswegs leichtgewichtig und auch nicht leicht zu spielen; den solistischen Anforderungen werden nicht alle Mitglieder des Ex Novo Ensembles gleich gut gerecht. Nichtsdestotrotz eine wertvolle und angesichts der wenigen Maderna-Aufnahmen sehr willkommene Neuerscheinung. (ck)

Messiaen, Olivier: «Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité»; Christopher Bowers-Broadbent, Orgel; ECM 1494

In diesem Werk von 1969 vereint Messiaen Spirituelles und Naturhaftes zu einem grossen Kosmos. Die theologischen Aussagen sind mittels eines Tonalphabets, in dem jedem Buchstaben ein in Höhe und Dauer fixierter Ton zugeordnet ist, in Musik umgesetzt. Gregorianische Chormelodien erscheinen als Zitate, und auch Vogelstimmen werden in Orgelklang verwandelt. «Die Musik drückt nichts direkt aus», wie Messiaen im Vorwort zu diesem Werk schreibt, aber «sie kann suggerieren, einen Seelenzustand auslösen, das Unterbewusste berühren, die Fähigkeiten zum Träumen vergrössern, und das sind unermessliche Kräfte». Tatsächlich: Diese «Méditations» sind in ihrer Mischung aus Naivität und Inventivität so anrührend, dass selbst ein Atheist zum Katholizismus bekehrt werden könnte, wenn es darauf ankäme. (ck)

Mompou, Federico: «Musica callada», Heft 1–4; Herbert Henck, Klavier; ECM 1523

Der Titel des Klavierzyklus (1959/1967) bezieht sich auf eine Formulierung des spanischen Mystikers San Juan de la Cruz (1542–1591), um, so Mompou, «die Idee einer Musik auszudrücken, die die Stimme des Schweigens selbst sei». Musikalisch hält diese Stimme des Schweigens mit einem oft leicht dissonant geschärfen und klassizistisch reduzierten impressionistischen Idiom haus. Mompou orientiert sich dabei mehr an der Dürre Saties als an Ravels ausgeglichener Präzision oder Debussys farbiger Panoramatik. Dass Henck auch diese technisch relativ einfachen Stücke perfekt interpretiert, versteht sich fast von selbst. (hwh)

Murail, Tristan: «Couleur de mer» pour 15 instruments / «L'attente» pour 7 instruments / «Treize couleurs du soleil couchant» pour 5 instruments / «Attracteurs étranges» pour violoncelle [Antoine Ladrette] / «La barque mystique» pour 5 instruments; Ensemble Court-Circuit, dir. Pierre-André Valade; Accord 204672

In «Couleur de Mer» (1969), dem ältesten der hier versammelten Werke, schildert Murail ein meist wildbewegtes, manchmal elegisch geglättetes, farbenprächtiges Meer. Es spricht nicht gerade für ihn, dass er sich bezieht, die Übernahme «stilistischer Elemente der Epoche», zumal einer Zwölftonreihe, «nicht ohne Opportunismus» vorgenommen zu haben – denn heute scheint es eher opportun, sich von konstruktiven Traditionen des Komponierens zu distanzieren. Was daran «mutig» sein soll, 1972 in «L'attente» à la Ligeti «damals moderne Techniken» zurückzuweisen und in Klangtexturen zu schwimmen, müsste Murail uns doch deutlicher erklären. Dass ungeachtet dieser Anbiederungen an einen Zeitgeist Murails Komponieren vor allem durch Farben-Phantasie und Reichtum an Charakteren spezifische Qualitäten entwickelt, zeigen nicht nur die «Treize couleurs du soleil couchant» (1978), sondern auch das jüngste

der hier vorgestellten Werke, «La barque mystique» (1993) auf eine Reihe von Pastellen des Symbolisten Odilon Redon. (hwh)

Nunes, Emmanuel: «Degrés» pour trio à cordes [Isabelle Magnenat, Jürg Dähler, Daniel Haefliger] / «Nachtmusik I» [Ensemble Contrechamps, dir. Mark Foster]; Accord 204392

Die «Degrés» (1965) sind eine Folge von ziemlich abstrakter, auf Strukturelles beschränkter Musik. In «Nachtmusik I» für Viola, Violoncello, Englischhorn, Bassklarinette und Posaune (1977/78) entfaltet Nunes demgegenüber das Konzept einer streng strukturierten, architektonisch-dramaturgisch fortschreitenden, farbenreichen und reich gegliederten Klangkomposition – wobei es Nunes' Sache nicht ist, sich kurz zu fassen. Grundlage ist eine Achtton-Reihe; in jedem Abschnitt dominiert ein Intervall. Als einstimmigen Ausgangspunkt, Introdution wie Exposition, nimmt Nunes einen in sich bewegten 7stimmigen Akkord, der sich schliesslich ins «fehlende» C als Unisono auflöst. Die implizite «Nachtmusik»-Programmatik löst Nunes dann am Schluss auf und ein, indem er auf das Englischhorn-Solo des «Tristan», und zwar hauptsächlich auf die «traurige Weise», paraphrasierend anspielt. Er versteht den Verlauf überdies als eine Art *rite de passage*, als Übergangs- und Initiationsritus, der zugleich ein Stück Zeitreise mit musikhistorischen Anspielungen auf Hoquetus, Zentralafrika und «Sacre» einschliesst. Dass Nunes das Ende, das von Bläserfanfaren umgebene kurze Auftauchen des Englischhorns aus einem Teppich pseudo-tonaler Kadenzen, als «neue, lang ersehnte Morgenröte» interpretiert, ist etwas verblüffend. (hwh)

Palestrina, Giovanni Pierluigi da: Office de Nuit / Messe Salve Regina / Deuxièmes Vêpres; Ensemble Sagitarius, Ensemble La Fenice, direction Michel Laplénie; Accord 203572

Diese wenig bekannten Werke werden von einem auf geistliche (aber nicht allzu sakrale) Musik spezialisierten Ensemble hervorragend gesungen, geleitet von einem Dirigenten, der selbst vor allem Sänger ist: er gehört zum Ensemble *Les Arts Florissants* von William Christie. (rb)

Penderecki, Krzysztof: 2. Sinfonie, «Weihnachtssinfonie» / «Adagio», 4. Sinfonie; NDR-Sinfonieorchester, Ltg. K'P'; Wergo 6270-2

Chromatisch grübelnde Bässe und drohende Bläserakkorde am Anfang der 2. Sinfonie verheissen nichts Gutes. Doch allfällig benutzte Hörer werden sogleich mit «Stille Nacht, heilige Nacht» getröstet. Die Drohgebärden setzen zwar bald darauf wieder ein, aber wer sie jetzt immer noch ernst nimmt, glaubt wohl auch ans Christkind. Dieses beschenkt ihn hier ausser mit «Stille Nacht» mit einer Unzahl von Klimaxen, die für einmal nicht mit mühsamer Entwicklungsarbeit verdient werden müssen und auch nicht rationiert sind – wenn das keine Weihnachtssinfonie ist! (Dass sie ausgerechnet am 1. Mai uraufgeführt wurde, ist allerdings eine arge Geschmacklosigkeit.) – Die 4. Sinfonie ist im Vergleich dazu von prosaischer Gradlinigkeit, vermutlich weil sie als Auftrag zum 200. Jahrestag der Französischen Revolution entstanden ist – laut Booklet-Autor Mieczyslaw Tomaszewski «als Meditation über die Kernfrage jeder Revolution, der Frage nach dem Schicksal und der Würde des einzelnen Menschen». Sozusagen eine vertonte Menschenrechtspetition also – da werden bekanntlich keine

Geschenke gemacht. Und weil Lesen weniger Zeit braucht als Hören, sei hier die verbale Version von Tomaszewski zitiert: «Ausgangs- und Zielpunkt der Musik ist eine Trompetenfanfare, kontrapunktiert von schweren, abwärts gerichteten Bassschritten und gefolgt von einer vielgestaltigen Kette klagender Rezitative, aus denen sich noch die ursprüngliche Konzeption eines Vokalwerkes erkennen lässt. Klage und Bedrohung verdichten sich; ein grosses Fagott-Solo wird von jener bedeutsamen Streicherkadenz beantwortet, deren tastende chromatische Drehung sich in schwerelosem, reinem G-Dur erfüllt. Ein Zitat der düsteren Anfangstakte steht am Beginn des Durchführungssteils; bald folgt eine skurril durchbrochene, neu ansetzende und zuletzt heftig auffahrende Fuge, die zum wilden Höhepunkt von Terror und Vernichtung treibt; im kurzen Epilog mischen sich Echo- und Fanfarenklänge mit vereinzelt verlöschenden Menschenstimmen.» (ck)

Theodorakis, Mikis: Sinfonie Nr. 3 [Els Bolkestein (Sopran), Rundfunkchor Berlin, Orchester der Komischen Oper Berlin, Ltg. Heinz Rögner] / Liturgie Nr. 2, «Den Kindern, getötet in Kriegen» [Dresdner Kreuzchor, Ltg. Martin Flämig]; Berlin Classics 0011282BC (2 CD)

Eine Aufnahme aus der kulturellen Erbmasse der DDR, in deren Konzept des sozialistischen Realismus Theodorakis' «musikalische Wandgemälde für ein grosses Publikum» (Albrecht Dümling) besser passen als das meiste, was die heimischen Komponisten schufen. Mit einer Selbstverständlichkeit, die naiv wirken mag, musiziert Theodorakis in volkstümlichem Melos und grossflächiger tonaler Harmonik, die – weil sie nicht auf Stufenreichtum und Chromatik bedacht ist –, viel weniger abgestanden wirkt als die Sinfonien von Neoromantikern à la Penderecki. (ck)

Wagner, Richard: «Der fliegende Holländer»; Hermann Uhde (Holländer), Ludwig Weber (Daland), Josef Trakel (Steuermann), Wolfgang Windgassen (Erik), Astrid Varnay (Senta), Elisabeth Schärtel (Mary), Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele, Ltg. Hans Knappertsbusch; Arkadia Historical Performances MP 421.2 (2 CD)

Diese Live-Aufnahme von den Bayreuther Festspielen 1955 ist trotz einer Aufnahmetechnik, die selbst vom damaligen Stand weit entfernt ist (vermutlich handelt es sich um eine Schwarzaufnahme), von grossem dokumentarischem Wert: Mit Knappertsbusch zeigt sie einen der grossen Wagner-Dirigenten am Werk, der – ohne das Orchester ständig hochzupeitschen – dramatische Spannung zu erzeugen wusste, der die Kunst des Rubatos beherrschte, also die SängerInnen ihre Phrasen frei gestalten liess, ohne dass Zusammenspiel und Tempo aus den Fugen gerieten usw. – Es handelt sich um eine Billigst-Ausgabe, die das Werk dank einem brutalen Schnitt in der Senta-Ballade auf 2 CD unterbringt und die als «Beiheft» bloss ein Falblatt mit den CD-Indices und einer Foto von «Kna» enthält. Also etwas für Kenner. (ck)

b) Interpreten

*Berberian, Cathy (mezzo-soprano): Luciano Berio, «Recital for Cathy» [London Sinfonietta, cond. L'B'] / L'B', «Folk Songs» [Juilliard Ensemble, cond. L'B'] / Kurt Weill / arr. L'B', 3 Songs [J'E', cond. L'B']; RCA Victor, BMG 09026625402
«The Many Voices of Cathy Berberian» (Claudio Monteverdi, John Cage, Sylvano*

Bussotti, Kurt Weill, Paul McCartney/John Lennon, George Gershwin, C'B'); Bruno Canino, Klavier/Cembalo; Wergo 60054-50 Die beiden posthumen Veröffentlichungen zeigen etwas von der enormen Spannweite und Wandlungsfähigkeit der Sängerin, deren Repertoire von Monteverdi bis Berio und Bussotti reichte und dabei Gershwin wie Weill einschloss. Die Klavier-Begleitung von Gershwins *Summertime* ist freilich von einer Primitivität, die weder Gershwin noch Berberian verdient haben. Bei der mit Recht berühmten, witzigen Eigenkomposition der Mezzosopranistin, *Stripsody*, wäre immerhin anzumerken, dass ähnliche Effekte sich etwa in Scat-Improvisationen Ella Fitzgeralds finden, die Originalität also bezogen ist. – Hauptstücke bleiben doch die beiden Zyklen Berios, die einfühlsamen, gelegentlich etwas sentimentalischen *Folk Songs* (1964) und das *Recital for Cathy* von 1971. Die technische Qualität der *Folk Songs*-Aufnahme ist gelegentlich sehr mässig. (hwh)

Sgrizzi, Luciano (Cembalo): Domenico Scarlatti, 10 sonates / Benedetto Marcello, Sonate en si bémol majeur / G.B. Platti, Sonate en sol mineur / «Padre» Martini, Sonate en mi majeur / Baldassare Galuppi, Sonate en fa mineur / G.-B. Pescetti, Sonate en ut mineur; Reperage 75 1304

Ders.: Domenico Scarlatti, 24 sonates pour clavecin (L 374, 21, 266, 484, 207, 223, 135, 378, 347, 349, 255, 85, 297, 328, 520, 385, 115, 220, 535, 39, 395, 342, 23, 224); Accord 220322

Natürlich: So darf man heute nicht mehr Cembalo spielen! Bei diesen in den sechziger Jahren eingespielten Aufnahmen wird alles in neoklassizistischer Glättung und auf Neuperts sandig-trockener Klangwelt vortragen. Und trotzdem ist es eine wunderschöne Erinnerung an die Jugendzeit: Genau so klang Barockmusik vor dreissig Jahren. So diszipliniert und sauber und doch mit soviel Sensibilität für grossformale Spannung wurden wir einst in die Barockmusik eingeführt. Inzwischen hat sich vieles verändert; diese Aufnahmen zeigen eindrücklich, was wir gewonnen, aber eben auch, was wir verloren haben. (rb)

c) Anthologien

«Anthologie de musique luxembourgeoise», vol. 4: Alexander Mullenbach, «Flugsand» für grosses Orchester [Orchestre Symphonique de R.T.L., dir. Léopold Hager] / Victor Fenigstein, «Seventeen Millions» [Céleste Barrett (soliste), Charles Müller (narrateur), Orchestre Symphonique de R.T.L., dir. David de Villiers]; Editions LGNM

Der 1924 in Zürich geborene Victor Fenigstein lebt seit 1948 in Luxemburg; in der Schweiz ist seine Musik bisher kaum gespielt worden. Dank der Anthologie luxemburgischer Musik besteht nun die Möglichkeit, eines seiner grösseren Werke kennenzulernen. «Seventeen Millions» basiert auf einer Montage aus Peter Weiss' «Ermittlung», einem Brief der UNICEF an den Komponisten, einem Volkslied von Hoffmann von Fallersleben und Dichtungen von John Milton und Arthur Rimbaud. Zentrale Thematik ist das Schicksal von Kindern, wobei die Berichte von den Nazi-Vernichtungslagern und den 17 Millionen toten Kindern des Jahres 1978 in schroffem Kontrast zur poetischen Erklärung des Kindseins erscheinen. Das humanitäre Anliegen ist das primäre; ihm sind die musikalischen Mittel untergeordnet. So ist feierliche bzw. schunkelnde Musik eingesetzt, um Verlogenheit und Zynismus der Nazis zu verdeutlichen; wenn von den Profiteuren des NS-Systems

die Rede ist, bricht ein orchestrales Chaos als Ausdruck von entfesselter Brutalität aus, das in Gepfeife und Gejohle übergeht. Solche drastischen Stellen sind aber eher die Ausnahme; oft untermalt das Orchester bloss den rezitativen Gesang; das Volkslied erklingt ganz unbegleitet. Dass auch in der Musik die verschiedenen Ebenen krude nebeneinanderstehen, entspricht dem Montageprinzip des Textes und darüber hinaus dem Sujet, das keine «versöhnte» Klanggestalt zulässt. (ck)

«Contemporary Swiss Music for Clarinet Solo»: Rudolf Lehnerr, «L'Arlecchino» / Alfred Keller, «Canzonetta» / Peter Escher, «Pièce» op. 84 / Jacques Wildberger, «Diario» / Stephan Baumgartner, «Deborah» / René Armbruster, «Vier kleine Stücke» / Hugo Pfister, Suite / Claudio Cavadini, «Pro Jiri», Sonatina op. XVII No. 2; Daniel Schneider, clarinet; Jecklin Edition JS 308-2

«20th Century Music for Unaccompanied Clarinet»: Igor Stravinsky, «Three Pieces» / Luciano Berio, «Lied» / «Sequenza IX» / Karlheinz Stockhausen, «In Freundschaft» op. 46 / André Jolivet, «Ascèses» / Olivier Messiaen, «Abîme des oiseaux» / Pierre Boulez, «Domaines»; Paul Meyer, clarinet; Denon CO-78917

Beide Anthologien enthalten Soloklarinettenmusik des 20. Jahrhunderts und sind als Koproduktionen mit Radio DRS entstanden – sonst haben sie wenig gemeinsam. Die Denon-CD setzt auf sichere Werte und ist vor allem ein Porträt Paul Meyers, der hier eine phänomenale Technik und ein immenses Klangspektrum demonstriert. Von den Stücken der Jecklin-CD könnten sich die «Canzonetta» von Keller und «Diario» von Wildberger ohne weiteres auch auf einer nicht-national ausgerichteten Anthologie hören lassen. Das übrige ist dagegen ziemlich provinziell: phantasielos etüdenhaft oder pedantisch konstruktiv oder bemüht witzig oder vorsichtig jazzig. Daniel Schneider wird den Werken durchaus gerecht, aber solche unbegleiteten Solostücke leben halt doch davon, dass der Spieler mehr ist als ein getreuer Korrepetitor. (ck)

«The Bad Boys!»: Henry Cowell, «Three Irish Legends» / «Aeolian Harp» / «Banshee» / «Anger Dance» / «Dynamic Motion» / «Five Encores to «Dynamic Motion» / «Tiger» / George Antheil, Second Sonata («The Airplane») / «Sonata Sauvage» / «Jazz Sonata» / Leo Ornstein, «Suicide in an Airplane» / «Impressions de Notre-Dame» op. 16 No. 1 and 2 / «Wild Men's Dance»; Steffen Schleiermacher, piano; hat ART 6144

Futuristische Klaviermusik aus den 10er und 20er Jahren, in ihrer Radikalität beeindruckend, wenngleich der spektakuläre Effekt sich recht schnell abnutzt. Ornstein war wahrscheinlich doch nicht viel mehr als ein wildgewordener Klavierstudent, wie seine uninspirierten leiseren Stücke («Impressions de Notre-Dame») vermuten lassen. Antheil folgte mit der vergleichsweise braven «Airplane», der «Sauvage» und der «Jazz»-Sonate ohne viel Innovationen geschickt dem Zeitgeist. Cowell dagegen ging es gar nicht um den Schock des Neuen: Auf den Cluster kam er (schon 1912), um einer traditionellen hymnischen Melodie (in den «Irish Legends») eine angemessene grossartige Kulisse zu verschaffen; erst später (exemplarisch in «Tiger») wurde der Cluster sozusagen emanzipiert. Die neuen Klangerzeugungsarten im Innern des Klaviers (in «Aeolian Harp» und «The Banshee») entstanden im Zusammenhang von ausgesprochen zarten und poetischen Stücken. Steffen Schleiermacher ist ein im Futurismus (auch

dem russischen) bewanderter und vielfach bewährter Pianist. Er verfügt über die nötige Pranke und lässt sie mit grösster Präzision auf die Tasten niederfahren. (ck)

d) Improvisierte Musik

Hans Kennel: «Mytha Horns 2» (Hans Kennel, Carlos Baumann, Marcel Huonder, Stefan Schlegel: alhorn, büchel, voc, und diverse Musiker); hat ART 6151

Nicht einfach nachgedoppelt haben der Zuger Trompeter und Alhornbläser Hans Kennel und seine *Mytha Horns 2*. Mit Stefan Schlegel, der Bill Holden ersetzt, wurde ein Wechsel in der Stammformation vorgenommen, und die Musik stellt eine konsequente Weiterentwicklung des Quartettkonzepts dar. Für einige Stücke wurden Gastmusiker beigezogen, bei einigen gar das Quartett zur Sechzehnerformation quadriert. Musikalisch geht das Spektrum bei «Mytha Horns 2» noch weiter auf. Neue Ansätze im Umgang mit Naturtonreihen erforschten neben Hans Kennel der Innerschweizer Komponist Mani Planzer, der Wiener Flügelhornist Franz Koglmann und der charismatische Konzeptualist und Musiker Moondog, alias Louis Hardin. Wie diese Einspielung zeigt, lohnt es sich, diese Prozesse fernab jeglicher Alpenromantik zu verfolgen. (pb)

Yves Cerf: «Samayac» (Yves Cerf: sax, Raoul Esmerode: dr, Horacio Fumero: b, Yves Massy: tb/tp, Carlos Baumann: tp, Ian Gordon-Lennox: tp/tu); Unit 4049

Das Bläserquartett um den Genfer Saxophonisten Yves Cerf spielt mit Begleitung einer pianolosen Rhythmusgruppe flotten Postbop mit diversen stilistischen Einsprengseln. Dank der nicht-akkordfähigen Rhythmusgruppe wirkt die ganze Sache leicht und luftig. Die Freiheiten, die für die vier Bläser aus dieser Situation entstehen, werden sehr kontrolliert genutzt. Ein Genuss sind farbige Bläsersätze. (pb)

Hägler-Häusermann-Schütz: «Max & Moritz» (Tini Hägler: marimba / perc / voc, Ruedi Häusermann: bar/as/fl/bj/cl/acc/perc, Martin Schütz: vc/voc); Edition Fresko

Die drei Improvisatoren, bekannt und beliebt als Trio *The Immervolle Säle*, haben die Geschichte der beiden dienstältesten Lausbuben Max & Moritz als spannendes und abwechslungsreiches Hörstück inszeniert. So bekommen kleine und auch grosse Kinder Lust, sich die Episoden mit Witwe Bolte und Lehrer Lämpel wieder einmal zu Gemüte zu führen. Wilhelm Busch selbst hätte sich in dieser akustischen Umgebung bestimmt auch ganz gut amüsiert. Bei Hägler, Häusermann und Schütz braust er jedenfalls vergnügt mit einem Motorrad durch die sieben Szenen. (pb)

Yves Massy: «Nocturne schématique» (Yves Massy: tb/voc, Vinz Vonlanthen: g/bj, Michel Wintsch: keyb, Olivier Clerc: dr); Unit 4069 «Poetisch» und «witzig, verspielt» sind Klischees, die wir der Musik der Romands gern und oft aufkotroyieren. Zum Genfer Posauisten Yves Massy und seiner neuesten Produktion scheinen sie allerdings tatsächlich nicht schlecht zu passen. Auf seiner Gratwanderung zwischen Humor und Tiefsinn verliert Massy die Balance selbst dann nicht, wenn er sich scheinbar leger zweier Songs von Paul Hindemith nach Gedichten von William Blake annimmt. Chapeau! (pb)

Myra Melford: «Extended Ensemble – Even The Sounds Shine» (Myra Melford: p, Dave Douglas: tp, Marty Ehrlich: as / cl / bcl,

Lindsey Horner: b, Reggie Nicholson: dr); hat ART 6161

Dass das Jazzpiano im Bereich zwischen Cecil Taylor und Don Pullen noch viele Ausdrucksmöglichkeiten bietet, beweist die Chicagoer Musikerin Myra Melford mit ihrer nunmehr dritten Produktion unter eigenem Namen auf faszinierende Weise. Ihr differenziertes Powerplay unterstützen hier für ein Mal nicht nur ihre regulären Triopartner, sondern auch die beiden zugezogenen Bläser. (pb)

Dave Douglas: «In Our Lifetime» (Dave Douglas: tp, Chris Speed: ts, Josh Roseman: tb, Uri Caine: p, James Genus: b, Joey Baron: dr, Marty Ehrlich: bcl); New World Records 80471

Der junge amerikanische Trompeter Dave Douglas ist nicht zufällig einer der fragtesten Musiker der Szene. Nebst seinen enormen instrumentalen Möglichkeiten, die er ganz bewusst nicht exhibitionistisch zur Schau stellt, verfügt Douglas über eine immense Erfahrung im Umgang mit allen möglichen Formen der Improvisation, sei das im klassischen Jazzidiom, im freien Bereich oder nach Vorgaben, wie sie in der zeitgenössischen E-Musik verwendet werden. «In Our Lifetime» ist eine Hommage an den legendären Trompeter Booker Little, dessen Statement sich Douglas offenbar sehr zu Herzen genommen hat: «Meine Ansicht, in welche Richtung der Jazz gehen sollte, ist die, dass der Exhibitionismus der Techniker weniger wichtig werden sollte, zugunsten des emotionalen Gehaltes, einer Menschlichkeit in der Musik und einer Freiheit des Ausdrucks.» (pb)

Newton-Tuchman-Moerth-Muetter: «Timbre» (Lauren Newton: voc, Elisabeth Tuchmann: voc, Oskar Moerth: voc, Bertl Muetter: voc); Leo Records LR 221

Ganz dem Teamwork verpflichtet ist *Timbre*. Das A-cappella-Quartett lässt zwar Soloausflüge zu, orientiert sich aber im Gesamtklang klar an den strukturellen und technischen Möglichkeiten, die mit vier Stimmen realisierbar sind. Diese brauchen für sich genommen nicht gross oder besonders virtuos zu sein. Was bei *Timbre* viel mehr zählt, ist das Ohr, mit dem sich die Sängerinnen und Sänger aneinander orientieren. Dramaturgisch sehr schön aufgebaut ist auch das Programm mit Soli, Miniaturen und dem stellenweise etwas gar abgehobenen Ausklang. (pb)

Rieben-Burgener-Hofmann: «Lilith» (Margrit Rieben: dr, Hans Burgener: vl, Ursula Hofmann: p/acc); For4Ears Records 617

Zupackend und mit viel Druck wird hier improvisiert. Das ungewöhnlich instrumentierte Trio aus Bern beschränkt sich ganz und gar nicht auf einen verhaltenen Kammermusikgestus, sondern erreicht mit elektronischen Gerätschaften und Akkordeon eine schon fast orchestrale Klangfülle. Overdubs wurden dafür allerdings keine gemacht. Alles wurde live in zwei Tagen eingespielt. (pb)

Django Bates: «Winter Truce (And Homes Blaze)» (Django Bates: p/keyb/Eb horn & Ensembles Human Chain, Delightful Precipice); JMT 514 023

Django Bates ist stilistisch in keiner Schublade zwischen Jazz und Klassik unterzubringen und setzt sich mit sicherem Instinkt über sämtliche Grenzen hinweg. «Winter Truce» ist der dritte Teil von Bates' Jahreszeitenzyklus und gerade rechtzeitig im Sommer erschienen. Kammermusikalisch dicht geht's in der Kleininformation *Human Chain* zu und her, während die Big Band *Delightful Precipice* zuweilen mit pathetischen Tönen für

Kontraste sorgt. Und in all diesem Trubel trifft Django Bates garantiert immer den richtigen Ton. (pb)

Anderson-Harris-Lewis-Valente: «Slideride» (Ray Anderson: tb, Craig Harris: tb, George Lewis: tb, Gary Valente: tb); hat ART 6165

Posaunisten haben oft den Ruf von Komikern unter den Instrumentalisten. Saftwurzeln wie Ray Anderson und George Lewis sorg(t)en mit diversen Auftritten dafür, dass dieser Ruf sich tradiert. Mit ihrem Posaunenquartett *Slideride* zeigen sie allerdings auch auf, was sie sonst noch so alles draufhaben: unter anderem ein feines Ohr dafür, wie der Klang eines reinen Posaunensatzes abwechslungsreich strukturiert werden kann. (pb)

Nouvelles œuvres suisses Neue Schweizer Werke

Redaktion: Musikdienst der SUISA,
Bellariastrasse 82, 8038 Zürich

In diese Rubrik werden nur Werke von Mitgliedern des STV oder der MKS aufgenommen.

Cette rubrique est réservée aux membres de l'ASM et de la CSM.

1. Vokalmusik

a) ohne Begleitung

Bron Patrick

– Chansons du bon temps..., Suite chorale sur des poèmes d'Emile Gardaz p. chœur à 4 voix d'hommes [1994] 15', Editions A Cœur Joie Suisse, Pully

– «Main d'Avril» (Jean-Dominique Humbert) p. chœur à 4 voix mixtes a cap [1986] 3', Ms.

– «La terre à boire» (Emile Gardaz) p. 4 voix d'hommes [1994] 3', Editions Gesseny, Cheseaux/Lausanne

– «Tu es le pays» (Jacques Bron) p. chœur à 4 voix mixtes [1994] 3', Edition Foetisch, c/o Hug Musique, Lausanne

– «Vacances organisées» (Emile Gardaz) p. 4 voix mixtes [1994] 3', Editions Gesseny, Cheseaux/Lausanne

– «Les voix de la terre» (Jacques Bron) p. chœur à 4 voix d'hommes ou mixtes [1994] 3', Editions Gesseny, Cheseaux/Lausanne

Daetwyler Jean

– «L'Alouette» (Aloys Theytaz) p. solo et chœur à 4 voix mixtes, 3', Editions Labatiaz, St-Maurice

– «Au bord de l'eau» (Aloys Theytaz) p. chœur de femmes à 3 voix, 3', Editions Labatiaz, St-Maurice

– «Berceuse» p. alto solo et chœur à 4 voix mixtes, 3', Editions Labatiaz, St-Maurice

– «La chanson des cigales» (Aloys Theytaz) p. chœur à 4 voix mixtes, 3', Editions Labatiaz, St-Maurice

– «La chanson des impôts» (La ballade du tondu) (Anonyme) p. baryton solo et chœur à 4 voix mixtes, 3', Editions Labatiaz, St-Maurice

– «Le chant du celibataire» (Aloys Theytaz) p. mezzo-soprano solo et chœur à 4 voix mixtes, 3', Editions Labatiaz, St-Maurice

– «Le chant du guide» (Aloys Theytaz) p. solo et chœur à 4 voix mixtes, 3', Editions Labatiaz, St-Maurice

– «Le cordonnier» (Aloys Theytaz) p. soprano solo et chœur à 4 voix mixtes, 3', Editions Labatiaz, St-Maurice

– «Doux automne» (Aloys Theytaz) p. soprano solo et chœur à 4 voix mixtes, 3', Editions Labatiaz, St-Maurice

– «La marche des mercenaires» (Aloys Theytaz) p. chœur à 4 voix mixtes, 3', Editions Labatiaz, St-Maurice

– «Sandoulinette» (Aloys Theytaz) p. solo et chœur à 4 voix mixtes, 3', Editions Labatiaz, St-Maurice

– «Vive le muscat» (Aloys Theytaz) p. chœur à 4 voix mixtes, 3', Editions Labatiaz, St-Maurice

Ducret André

– Cantique de Frère François (François d'Assise / Emile Gardaz) p. chœur à 4 voix mixtes [1994] 4', Editions A Cœur Joie Suisse, Pully-Lausanne

– «Soir d'octobre» (Emile Gardaz) p. chœur à 4 voix d'hommes [1993] 3', Editions Gesseny, Cheseaux/Lausanne

Frischknecht Hans Eugen

– «Eine neue Schöpfungsgeschichte» (Anonymus) f. 12 Solo-St (3S,3A,3T,3B) [1994] 22', Ms.

Henking Christian

– «Perlenteich», Sprechmotette f. 5st Chor [1995] 7', Ms.

Irman Regina

– Maskerade (Anna Achmatowa / John Bennett) 8 Stücke f. gem Chor [1993] 20', Ms.

Schweizer Alfred

– «Das Lied von der Arbeit» (Alfred Schweizer) f. 2 Ten, 2 Bass [1994] 2', Ms.

b) mit Begleitung

Bärtschi Werner

– «Verlust und Heimkehr» (Paul Celan / Werner Bärtschi/Jean Paul) f. Chor u. Orch (4[2Pic],2Ob,Fg,3Sa/2Kornett,2Trp,TenHn,2Pos/2Hf/3Schlgz/Str) [1994/95] 22', Ms.

Bovey Pierre-André

– «Silberne Zeit» (Brigitte Schenk) f. Mezzosopran, Fl, Vc u. Klav [1987] 7', Ms.

Chalier Alexis

– «La Vision des ossements», Cantate p. chœur, assembl, quint à cordes, org [1991] 20', Ms.

Daetwyler Jean

– «Dann ist Frieden» (Franz Hohler / Edwin Knuchel) Kantate f. BlasOrch u. Chor [1990] 15', Ms.

Demierre Jacques

– «Nous ici» (Jacques Roman) p. fl, clar, sax / voix / pf / v, vc [1993] 15', Ms.

Furrer-Münch Franz

– «Hier auf dieser Strasse, von der sie sagen, dass sie schön ist» (Paul Celan) f. Singst, Fl, Vc, Pk [1993] 25', Ms.

Gallio Christoph Ernst

– «La ceinture brillante» (Meret Oppenheim) f. Altstimme u. SopranSax [1990] 2', Percaso Music

– «High desert songs» (Francis Picabia) f. Altstimme [1990] 8', Percaso Music

– «Joie de la folie» (Francis Picabia) f. Altstimme u. SopranSax [1989] 1', Percaso Music

– «Quelle belle femme» (Meret Oppenheim) f. Altstimme u. SopranSax [1990] 2', Percaso Music

– «Yuxtaposition» (Francis Picabia) f. Altstimme u. SopranSax [1989] 1', Percaso Music

Garó Edouard

– «Petra cantat» (Edouard Garó) Cantate p. basse solo, chœur et orch (2,2,2,2/4,3,3,1/timb,3perc/cordes) [1995] 20', Ms.