

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

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (1985)

**Heft:** 3

**Rubrik:** Disques = Schallplatten

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 13.02.2026

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

zung südamerikanischer Sektionen —, der Mitgliedschaft neuer Länder — durch eine Statutenänderung ist nun in Ausnahmefällen auch die Vertretung einer «kulturellen Region» anstatt eines souveränen Staats möglich geworden und neben Irland dieses Jahr Hongkong als neues Mitglied eingetreten —, mit dem Einsendemodus — nach wie vor geniessen über die Länderjury eingesandte Werke Vorzug, können aber individuelle Einsendungen vorgenommen werden, die aber von nun an von einem Brief des betreffenden Komponisten begleitet sein müssen, um zu vermeiden, dass gewisse Verleger gleich ihr ganzes Sortiment schicken —, und mit den kommenden IGM-Festen — 4. bis 13. Oktober 1985 in Amsterdam, 27. März bis 2. April 1986 in Budapest, 1987 in Köln. Ratifiziert wurde auch ein Vertrag mit dem Internationalen Musikinstitut in Darmstadt, welches das Archiv der IGM, einschliesslich des ganzen Nachlasses des einstigen IGM-Präsidenten Heinrich Strobel, übernehmen wird. Siegfried Palm wurde als Präsident der IGM bestätigt, anstelle des langjährigen Vizepräsidenten John G. Papaioannou wurde der Südkoreaner Sukhi Kang gewählt, im Vorstand verbleiben Sten Hanson (Schweden), Guy Huot (Kanada) und István Láng (Ungarn).

Fritz Muggler

## Pro domo

«Europäisches Jahr der Musik» in der Schweiz

1985 ist bekanntlich vom Europarat und der EG zum «Europäischen Jahr der Musik» erklärt worden — aus Anlass runder Geburtstage einiger bedeutender Komponisten wie Bach, Händel, Schütz und Berg. Um «das Europäische Jahr der Musik auch in unserem Land zum Klingen zu bringen» hat der Bundesrat ein Nationales Schweizerisches Komitee eingesetzt, das an einer Pressekonferenz am 15. Januar in Bern über seine Tätigkeit informierte. Diese bestand im wesentlichen darin, verschiedene Projekte zum Jahr der Musik mit insgesamt einer Million Franken zu unterstützen, welche der Bund zur Verfügung stellt (nebst einer weiteren Million, mit welcher das Bundesamt für Kulturflege eine «Stiftung zur Förderung der Edition und Promotion neuer Schweizer Musik» sowie den Aufbau eines schweizerischen Zentrums für Computermusik unterstützt).

Gemessen an den rund 3 Milliarden, welche kürzlich für den Kauf neuer Panzer bewilligt worden sind, ist dieser Betrag nicht der Rede wert. Gemessen an den Millionen, welche Sinfoniechester und Opernhäuser jährlich als Subventionen empfangen, ist die Unterstützung, welche hier die nicht-establierte Musikkultur erfährt, immer noch bescheiden. Gemessen an den Geldern, die solchen Projekten sonst

zur Verfügung stehen (ich denke etwa an die 10'000 Franken-Budgets von IGM-Sektionen) ist die Ausschüttung jedoch geradezu grosszügig — Grund genug, die Verteilung etwas näher zu betrachten.

Um überhaupt eine Chance zu haben, mit Geld bedacht zu werden, musste man bis Ende 1983 ein Gesuch einreichen. Doch wer wusste überhaupt, dass da etwas im Tun ist? Der Schweizer Musikrat bzw. das Nationale Komitee unterliessen es nämlich, die Öffentlichkeit zu informieren — ein merkwürdiger Kontrast zum allumfassenden Anspruch des Europäischen Jahres der Musik, das zur Zielsetzung hat, «die Musik aller Sparten und Epochen als Ausdruck eines gemeinsamen kulturellen Erbes an möglichst viele Menschen in Europa heranzutragen». Der Musikrat überliess es den Verbänden, Interessenten zur Gesuchstellung aufzufordern, und diese taten wenig bis gar nichts. Als Mitglied zweier Verbände erfuhr ich nicht etwa durch diese von der Sache, sondern indirekt durch ein Mitglied des Komitees. Ein Nachblättern im Jahrgang 1983 der «Schweizerischen Musikzeitung» förderte auch keine Information zutage. Es war also einem Kreis von gut informierten Insidern vorbehalten, Projekte einzureichen. Die andern werden erst nach der gross aufgezogenen, mit Bundesratspräsenz beeindruckten Pressekonferenz davon erfahren haben. Man erwarte deshalb — so Willi Gohl, der neue Präsident des Musikrads — eine Flut von weiteren Eingaben, doch jetzt stünde kaum mehr Geld zur Verfügung. So sympathisch dieses Eingeständnis in seiner Offenheit ist, für die Zuspätgekommenen muss es zynisch wirken, und es muss vermutet werden, dass das Komitee gar nicht interessiert war, eine Flut von Eingaben rechtzeitig zu erhalten.



Diese Broschüre informiert über die Schweizer Aktivitäten zum Jahr der Musik

Der Eindruck einer Verteilung pro domo verstärkt sich, wenn man die Frage nach den Kriterien stellt, auf-

grund derer 30 der 60 eingereichten Projekte ausgewählt worden sind. In der Broschüre wird lediglich die «Langzeitwirkung» genannt, «mit dem Ziel, den Stellenwert der Musik aller Richtungen im Alltag bewusster zu machen» — eine schwammige Definition, dergegenüber dem Negativkriterium «Die Unterstützung einzelner Konzertvorhaben wurde von vornherein ausgeschlossen» immerhin Präzision attestiert werden muss. Eine Nachfrage an der Pressekonferenz punkto Kriterien förderte nichts Substanzielles zutage — man habe sich in einem Notstand befunden, meinte Willi Gohl. Notstand für wen? Sicher nicht für jene Komiteemitglieder, die für ihre eigenen Projekte bzw. solche von ihnen nahestehenden Organisationen ein schönes Stück aus dem Kuchen herauszuschneiden wussten. Ein Vergleich der Liste unterstützter Projekte mit der Namensliste des Komitees lässt darauf schliessen, dass wichtiger als sachliche Kriterien die Frage war, ob ein Gesuch eine Lobby im entscheidenden Gremium hatte: rund zwei Drittel der Beiträge gehen nämlich an Projekte bzw. Organisationen, die dort selbst vertreten waren.

Christoph Keller

## Disques Schallplatten

### Un opéra — deux compositeurs

Arthur Honegger / Jacques Ibert:  
*L'Aiglon*.

Géori Boué, Xavier Depraz, Roger Bourdin, Lucien Lovano, Joseph Peyron, Michel Hamel, Gustave Wion, Liliane Berton, Agnès Disney, Yvette Darras; Chœurs de l'ORTF, Orchestre Radio Lyrique; Pierre Dervaux, direction.  
Bourg Records BG 3004-5.

Si l'on en croit la notice accompagnant les deux disques, c'est Raoul Gunsbourg qui, en 1936, avait demandé successivement à Honegger et à Ibert de composer un drame musical d'après la célèbre pièce en vers d'Edmond Rostand. Cette pièce *L'Aiglon* évoque les deux dernières années de la vie du fils de Napoléon I<sup>e</sup>, le duc de Reichstadt, né en 1811 à Paris et mort à Schönbrunn en 1832. Honegger et Ibert avaient chacun décliné la proposition, jugeant l'entreprise par trop redoutable. Mais au hasard d'une promenade en voiture, ils décidèrent de tenter l'aventure à deux. La «fourre» du disque affirme que le public qui a fait un triomphe à la pièce lors de sa création en 1937, a vainement cherché à découvrir qui avait écrit quoi. Les compositeurs s'amusaient à troubler les questionneurs avec des boutades dans le genre «nous nous sommes partagé également la tâche, l'un a écrit les bémols, l'autre les dièses».

Or, l'ouvrage «Arthur Honegger» de Willy Tappolet, paru en français en 1938, permet probablement d'élucider ce mystère. En effet, la traduction française du livre a paru cinq ans après l'édition originale allemande. L'auteur précise dans son introduction qu'il ne s'agit pas d'une simple traduction, mais d'un texte «remanié, corrigé et complété». Arthur Honegger et Arthur Hoérée ont lu et revu le manuscrit français. On peut donc admettre que ce texte avait en tous points l'aval du compositeur. Dans le chapitre consacré à *l'Aiglon*, Tappolet relève qu'il est difficile «de retrouver, au cours de ces cinq actes, la véritable personnalité de Honegger (qui a écrit les actes II, III et IV) et de Ibert (à qui l'on doit le reste de la partition), les musiciens ayant laissé courir leur plume sans aucune contrainte». Tappolet ajoute toutefois que «maintes pages doivent avoir leur secret» ... «plus d'une fois un tour mélodique, un détail d'orchestration nous révèlent aussitôt les manières des deux compositeurs».

L'œuvre est très ramassée, quatre-vingt minutes au total. Le librettiste a fortement réduit le texte de Rostand, ne conservant que quelques scènes d'une étonnante puissance dramatique. Le plus long des cinq actes, le premier, dure vingt-quatre minutes, le plus court, le



HONEGGER ROSTAND IBERT

quatrième, qui est aussi le plus spectaculaire, ne dure que douze minutes. Dans cet acte, l'Aiglon revit comme dans un rêve la victoire de Wagram alors qu'il est encerclé avec ses fidèles par la police. Les deux compositeurs ont voulu écrire avec *l'Aiglon* une œuvre qui aille à la rencontre du public. Cela explique peut-être pourquoi la partition laisse parfois l'impression d'une certaine facilité, d'une recherche d'effets. Les parties vocales se meuvent entre le récitatif et l'arioso, facilitant ainsi la compréhension du texte. De grands élans dramatiques (quatrième acte), alternent avec des pages d'une douceur presqu'angélique (*l'agonie de l'Aiglon*), mais aussi avec des passages plus distants (*l'annonce de la mort*) ou même ironiques.

Toute l'œuvre témoigne d'une extraordinaire maîtrise de l'écriture des deux compositeurs. La partie orchestrale est des plus colorée, ce que l'enregistrement dirigé par Pierre Dervaux met admirablement en évidence bien qu'il s'agisse d'un enregistrement mono (réalisé en 1956). La distribution est, dans l'en-

semble, d'une très grande homogénéité. Mais c'est indéniablement la soprano Géori Boué qui laisse la plus forte impression dans le rôle de l'Aiglon. La voix de soprano très pure souligne la jeunesse du personnage et elle sait se faire tour à tour héroïque et fragile, rendant ainsi crédible la tourmente du jeune Duc de Reichstadt.

C'est une œuvre très intéressante qui est ainsi rendue accessible par cette publication, et l'on regrette que l'éditeur n'ait pas jugé nécessaire d'accompagner l'album d'un livret complet. Peut-être que cette réédition incitera un directeur d'opéra à se pencher sur cette partition de deux compositeurs.

Michel R. Flechtner

## Deux faces de la personnalité de Jacques Ibert

*Jacques Ibert: Angélique.*

Géori Boué, Lucien Lovano, Roger Bourdin, Pierre Gianotti, Serge Ralliez, Jean Vieille, Marcel Génio, Gisèle Desmoultiers, Yvette Darras; Choeurs RTF, Orchestre Radio Lyrique; Tony Aubin, direction.

Bourg Records BG 3010.

*Jacques Ibert: Le Chevalier errant.*

Jean Davy, Odile Mallet, Roger Gardes, Michel Roux; Choeurs et Orchestre National de la Radiodiffusion Française; Georges Tzipine, direction.

Bourg Records BG 3003.

La farce *Angélique* a très largement contribué à la notoriété de Jacques Ibert. Crée en 1927 par le Théâtre Beriza au Théâtre Fémina à Paris et repris en 1930 par l'Opéra Comique, l'œuvre est très rapidement devenue populaire à travers le monde. Ibert en a dirigé lui-même la millième représentation à Buenos Aires. L'histoire d'*Angélique* est des plus simples. *Angélique* rend impossible la vie à son pauvre mari, Boniface. Sur le conseil de son voisin, Boniface tente de se débarrasser de la mégère en la vendant. Un Italien, un Anglais, puis un roi nègre s'en portent acquéreur, mais ils la renvoient aussitôt à l'époux. Une seule solution reste à Boniface: envoyer sa femme au diable. Mais celui-ci aussi se hâte de la rendre au mari, car *Angélique* bouleverse même l'enfer. Boniface veut alors se pendre. *Angélique* l'en empêchera en se faisant toute tendre et câline... pour le reste de sa vie.

Ibert a «emballé» cette histoire, somme toute très peu consistante, dans une musique vive et spirituelle dénotant un remarquable sens de l'observation psychologique. Les personnages et les situations sont drôles sans être vulgaires. L'enregistrement réalisé en 1954 frappe par sa vivacité et par l'étonnante présence des voix. L'orchestre, par contre, est parfois un peu éloigné. C'est là qu'on remarque qu'il s'agit d'une gravure «mono».

L'épopée chorégraphique *Le Chevalier errant* est d'un caractère tout à fait différent. Ce «choréodrame» est à la fois ballet et œuvre théâtrale. Le texte parlé

se mêle au chant et à l'orchestre. L'œuvre ne raconte pas directement des épisodes de la vie de Don Quichotte, mais elle dit comment ces épisodes auraient pu être. Don Quichotte est mort depuis deux ans quand débute la narration. Quelques aventures de sa vie se déroulent sous les yeux de sa nièce et d'un deuxième personnage, Carrasco. Mais ces aventures sont relatées à la manière dont Don Quichotte pouvait les vivre et comme il s'imaginait être, mais non de la façon dont nous nous représentons le personnage d'après Cervantes.

Ibert associe avec une extraordinaire habileté de l'écriture la parole, le chant et l'orchestre. Le caractère de chaque épisode se reflète dans la musique. Des éléments de caractère folklorique sont intégrés de manière remarquable dans la partition. Georges Tzipine dirige cette partition avec beaucoup d'autorité, un sens remarquable des coloris et de la progression dramatique. Il est possible que le vibrato des voix de femmes du chœur n'est plus, aujourd'hui, autant apprécié qu'en 1955. Mais cela n'enlève rien à la valeur de ce document discographique.

Michel R. Flechtner

## Hörfassung eines Fernsehspiels

Rudolf Kelterborn: «Die schwarze Spinne», musikalisch-dramatische Erzählung nach Jeremias Gotthelf.

Agnes Fink, Erzählerin; Georgine Resick, Yumi Golay, Sopran; Irene Pellmont, Mezzosopran; Zeger Vandersteene, Peter Keller, E. A. Steinhoff, Paul Späni, Tenor; Niklaus Tüller, Rudolf Hartmann, Bariton; Hans Franzen, Bass; Kammerensemble Zürich; Chor und Orchester Fernsehen DRS Zürich; Armin Brunner, Leitung. Fono FGLS 30-4723/4

Die Kompositionarbeit geht auf den Entschluss Armin Brunners, des Leiters der Musikabteilung des Fernsehens DRS, zurück, nach der Verwirklichung umfangreicher Projekte mit Schweizer Komponisten der jüngeren Vergangenheit (Arthur Honegger und Othmar Schoeck) nun einem zeitgenössischen Schweizer Komponisten Gelegenheit zur Schaffung einer fernsehgerechten musikdramatischen Arbeit – um nicht zu sagen, einer Fernsehoper – zu geben. Der Text stand bereit: Hansjörg Schneider hat aus Gotthelfs Erzählung *Die schwarze Spinne* (von 1842) jene Sätze herausdestilliert, die für den Handlungsablauf unbedingt notwendig sind; das Libretto besteht somit ausschliesslich aus Originaltextworten und -satzteilen, abgesehen vom ersten Satz und den lateinischen Beschwörungsformeln, so dass die Sprache Gotthelfs, wenn natürlich auch ohne die ganze poetische Bilderwelt, im Grundstock erhalten blieb. Insofern ist die Formulierung «Text von Hansjörg Schneider» auf der Platte fragwürdig. Rudolf Kelterborn hat sich dann bereit erklärt, zum Libretto in zweckdienlicher Weise eine

passende Musik zu schreiben. Das fertige Werk – komponiert wurde es 1982 – ist in zwei Fassungen herausgekommen: in der Fernsehaufnahme (Koproduktion von SRG, SWF, WDR, SFB und ORF; Regie: Werner Düggelin) und in der rein akustischen, der Radiofassung, die eine Koproduktion von Radio und Fernsehen DRS darstellt und hiermit auf Schallplatte erschienen ist. Das Emmentaler Tauffest, das als Rahmenhandlung in der Gotthelfschen Novelle eine wichtige Funktion einnimmt, ist schon in der musikdramatischen Bearbeitung des Stoffs durch Willy Burkhard – übrigens ein Meisterwerk, das eine kompetente «Ausgrabung» wert wäre – musiklos in reiner Schauspielform dargestellt worden, was als «opernfremdes Element» von der damaligen Kritik (1949) ungädig aufgenommen worden ist. Auch Kelterborn hat die Rahmenhandlung nicht vertont: In der Fernsehfassung wird echte Ländermusik aufgespielt, in der hier zur Beprechung vorliegenden Radiofassung fällt sie völlig dahin und wird auch in keiner Weise vermisst. Das Werk beginnt auf der Schallplatte gleich mit der Sage von den hochmütigen Rittern und den bedrängten Bauern, welche im Prinzip einfach vorgelesen wird. Da nicht wie seinerzeit zur Oper Burkards oder früher noch zur Radiooper Heinrich Sutermeisters (1936) ein Rollenlibretto mit Monologen, Dialogen usw. zur Verfügung stand, hat Kelterborn sich konsequenterweise dazu entschlossen, keine durchkomponierte Partitur zu liefern, vielmehr nur einzelne Erzählmomente zu untermalen oder, einer alten Hörspielmusikpraxis folgend, das erzählte Geschehen in einzelnen musikalischen Einschüben nachzuempfinden. Die Assoziation zu «Filmmusik» stellt sich hartnäckig ein. Wirkt die Musik schon in der Fernsehfassung stark nur als Background-Belebung, wozu auch ihre bewusst einfache, einlinige, zur Hauptsache jede kontrapunktische Komplikation oder Verflechtung meidende Faktur beiträgt, so verstärkt sich dieser Eindruck erstaunlicherweise in der reinen Hörfassung, ohne Ablenkung durch das Bild, noch erheblich. Das ist einerseits der Kraft und Dramatik des Worts, andererseits der rein schmückenden und illustrierenden Funktion der Musik zuzuschreiben. Daran vermag auch der Signalcharakter der verwendeten musikalischen Motivik, Eingänglichkeit mit Hinweisfunktion verbindend, nichts zu ändern (nach Hansjörg Paulis Untersuchungen typisches Merkmal traditioneller Filmmusik). Der entwicklungslose Charakter dieser Komposition, die Chor und Orchester und Gesangssolisten gerne aus einem Unisonoton aussäubern lässt und die stehende oder in sich bewegte, quasi arpeggierte Klangfläche liebt, wirkt antidramatisch. An einigen Stellen möchte man auch vermuten, dass nicht ganz die musikalische Wirkung entstanden ist, die der Komponist beabsichtigt hat (so zum Beispiel in den exotisch wirkenden dekorativen Klangarpeggien, im be-

schaulich gesungenen «Todeskuss» oder in dem eher trist statt erlösend wirkenden Schluss); und an vielen Stellen ist das, was musikalisch geschieht, einfach zu simpel, um ernst genommen zu werden (ich denke an die vielen vage herumschwirrenden Xylophon- und Harfentuschs, an die *Sacre*- und *Histoire du soldat*-Anklänge). Die Musik bietet insgesamt wenig, sie hat kaum Eigenwert, und ob sie der erzählten Geschichte durch ihre Anwesenheit einen Mehrwert verschafft, ist eher fraglich. Man wird den Eindruck, es handle sich um eine Gelegenheitsarbeit, mit der linken Hand hingeworfen, nicht los.

Die Qualität der Wiedergabe mit den ohne Ausnahme hervorragenden Mitwirkenden ist garantiert, aber Information wird auf der Plattenhülle wenig gegeben, und das wenige (das auch Sprachfehler enthält – Filmmusik ist nicht «illustriert», sondern «illustrierend») wird sinnloserweise mit reisserischem Titel («Für Himmel und Hölle zuständig») versehen! Fritz Muggler

## Éléments opposés

*Alfred Schnittke: Concerto no 2 pour violon et orchestre de chambre; Quintette avec piano.*

*Gidon Kremer, violon; Kathrin Rabus, violon; Gérard Caussé, alto; Ko Iwasaki, violoncelle; Elena Bashkirova, piano; Basler Sinfonie-Orchester; Heinz Holliger, direction.*

*Philips 411 107-1.*

Par un «heureux» concours de circonstances, l'année 1953 est à la fois celle de l'entrée d'Alfred Schnittke en classe de composition au Conservatoire de Moscou, et celle de la mort de Staline... Concours «heureux» s'il en est, puisque la disparition de l'homme politique coïncide avec la fin d'une période de répression artistique particulièrement subtile (rappelons simplement la condamnation de «Lady Macbeth de Mtsensk», l'opéra de Chostakovich, et les élucubrations d'un certain Andrey Zhdanov...) et amorce le début d'une période où la créativité artistique des compositeurs pourra entretenir des rapports plus souples avec le concept de réalisme socialiste (cette ouverture se verra toutefois tempérée en 1968 par le conseil que donnera le Quatrième Congrès général des Compositeurs soviétiques à tous ses membres de «diffuser d'une manière encore plus conséquente les idées de l'humanisme soviétique»).

Ecrit en 1966, le deuxième concerto pour violon et orchestre est de nature essentiellement dramatique. Et ceci sur tous les plans: le travail sur l'instrumentation, sur les mélanges de timbres, la clarté de la forme globale, le traitement des différents modes de jeu (aussi bien dans les parties solistes que dans les passages d'orchestre), tout tend à installer un geste dramatique qui innerve la composition entière.

Du point de vue de l'évolution dramatique proprement dite le principe le plus employé et le plus immédiatement perceptible est celui d'un déroulement dialectique: le mouvement unique du concerto, fragmenté en de nombreuses sections particulièrement contrastées, se terminant par la résolution des oppositions antérieures. L'application de ce principe présente des risques: en musique, rien ne signifie plus facilement l'opposition que le contraste. Contrastes de timbres, de texture, de rythmes, etc., l'effet est immédiat. Pourtant le contraste s'épuise dans sa propre accumulation. Même si Schnittke parvient à la conclusion dialectique, c'est-à-dire au dépassement des oppositions, il subit la loi du principe de contraste qui veut que l'efficacité de celui-ci soit inversément proportionnelle à son utilisation...

Le quintette avec piano, composé entre 1972 et 1976, et dédié au souvenir de la mère du compositeur, est lui aussi basé sur la présence d'éléments opposés, mais, quant à leur traitement, il diffère du concerto pour violon: «il s'agissait d'une période très difficile de mon existence, celle où je prenais congé de la méthode rationnelle et constructiviste pour une façon de composer plus intuitive et plus traditionnelle, en recourant à des éléments de la musique courante et à un pluralisme délibéré de styles, où ceux-ci s'entrechoquent sans chercher la synthèse». Abandon de cette volonté de dépassement synthétique et réutilisation d'éléments appartenant à la tradition sont les points les plus significatifs de cette composition. Schnittke parvient en effet à sauvegarder, à préserver les qualités idiosyncrasiques des différents matériaux sonores employés sans que l'un ne vienne détruire l'autre. Chaque élément ne disparaît pas au profit de la synthèse mais est au contraire visible, audible, et complémentaire d'un composant opposé. C'est paradoxalement l'affirmation de la singularité de chacun qui permet l'établissement d'une cohésion globale.

Cette pièce n'a pourtant rien d'un collage «objectif», où les éléments employés suivraient leur propre hiérarchie naturelle. C'est au contraire la subjectivité du compositeur qui permet ces réappropriations rythmiques, mélodiques et harmoniques d'un matériau musical qui se trouve ainsi (ré-)organisé d'une manière très fine. Schnittke résume bien cette attitude qui se trouve aujourd'hui – comme à d'autres époques d'ailleurs – au centre de la réflexion sur la composition: «Ce n'est pas ce qu'on fait qui peut être nouveau, mais la manière de le faire».

Pour ce disque, dont le pressage laisse fortement à désirer, le Basler Sinfonie-Orchester et Gidon Kremer sont excellentement dirigés par Heinz Holliger. Quant à Elena Bashkirova (piano), Gidon Kremer et Kathrin Rabus (violon I et II), Gérard Caussé (alto) et Ko Iwasaki (violoncelle), ils donnent au Quintette avec piano un éclairage particulièrement subtil et convaincant.

Jacques Demierre

## Kurzbesprechungen

*Georg Philipp Telemann: Concert de chambre (verschiedene Sonaten u.a.)*

*Ensemble «Musica viva et antiqua» (Omar Zoboli, Oboe; Lee Robert Mosca, Viola und Viola da gamba; Antonio Mosca, Violoncello; Martin Derungs, Cembalo)*

*Rodolphe Productions RP 12406*

Die Platte – obzwar als «Concert de chambre» betitelt – ist eher ein Porträt des Oboisten Omar Zoboli, der sich in zwei Sonaten, einer Partita und einer Solo-Fantasie hervorragend bewährt: klar in der Linienführung und mit rundem, dennoch modulationsfähigem Ton. (Unterschiedlich interessante) Barockmusik wird hier so dargestellt, wie es nach heutigen Kenntnissen und Erfahrungen verbindlich sein müsste: expressiv ohne Romantizismen, bewegt ohne stampfende Motorik.

*«Raritäten aus der Schweiz»: Variationen und Paraphrasen von Chopin, Liszt und Beethoven*

*Rosmarie Burri, Klavier*

*Jecklin 229*

Schweizer Folklore scheint selbst bedeutende Komponisten wenig inspiriert zu haben. Man kann die Belanglosigkeiten allerdings auch darauf zurückführen, dass es sich durchwegs um Frühwerke handelt. Rosmarie Burri spielt sie akkurat. Dass nicht ganz die nötige Brillanz erreicht wird, liegt zu einem grossen Teil an der Aufnahmetechnik, die offenbar beweisen möchte, dass diese Stücke für die Rumpelkammer geschrieben wurden.

*Georg Friedrich Händel: Neun Deutsche Arien*

*Elisabeth Speiser, Sopran; Jaap Schröder, Barockvioline; Johann Sonnleitner, Cembalo; Käthi Gohl, Barockcello*

*Jecklin-Disco 589*

Im Begleittext ist zu lesen, die Arien seien einer mittleren Stilebene zugehörig, daher dürfe die Musik in Rhythmus und Tempo, melodischem Material und harmonischen Fortschreitungen keinen extremen Ausdrucksbereichen angehören. Nimmt man diese Charakterisierung zum Massstab, dann ist vorliegende Interpretation als adäquat zu bezeichnen. Es wird gediegen, zurückhaltend, korrekt musiziert. Eben: auf mittlerer Ebene.

*Franz Schubert: Messe Nr. 2 D 167; Offertorium D 136; Salve Regina D 676; Auguste jam coelestium D 488*

*Helen Keller, Sopran; Peter Keller, Tenor; Franz Reinmann, Bass; Hans Rudolf Stalder, Klarinette; Gemischter Chor Zürich; Camerata Zürich; Räto Tschupp, Leitung*

*Jecklin-Disco 585*

Die Aufnahme dieser selten zu hörenden geistlichen Werke Schuberts leidet unter Unzulänglichkeiten im vokalen Bereich. Der Tenor forciert derart, dass sich gelegentlich fast komische Wirkungen einstellen. Die Stimme der Sopranistin, der in allen Werken der Hauptpart zufällt, klingt trotz reichlichem Hall

dünn und flackig. Ferner beeinträchtigen Ungenauigkeiten der Intonation (auch beim Chor) das Vergnügen an diesen durchaus schwungvoll musizierten Kompositionen.



*Ludwig van Beethoven: Trio für Flöte, Fagott und Klavier G-dur; Serenade für Flöte, Violine und Viola D-dur op. 25*

*Peter Lukas Graf, Flöte; Klaus Thunemann, Fagott; Bruno Canino, Klavier; Franco Gulli, Violine; Bruno Giuranna, Viola*

*Claves D 8403*

Das Originellste an diesen beiden Werken sind die Besetzungen. Im Trio von 1789 ist Beethovens Fähigkeit zu konzentrierter Formulierung noch nicht weit entwickelt. In Anbetracht der Geschwätzigkeit des Stücks würde es sich empfehlen, die Wiederholungszeichen zu ignorieren. Im übrigen wird das Stück hier erfrischend pointiert und kontrastreich dargeboten. Gemütlicher geht's in der Serenade zu – nicht zum Vorteil der ohnehin etwas verstaubten Komposition. Käufern sei empfohlen, den 4. Satz von op. 25 abzuhören: in meinem Exemplar blieb die Nadel einmal stecken, ein andermal sprang sie.

*Conradin Kreutzer: Trio für Klavier, Klarinette und Fagott; «Das Mühlrad»; Trio für 2 Klarinetten und Klavier*

*Hans Rudolf Stalder, Elmar Schmid, Klarinetten; Walter Stiftner, Fagott; Dorothea Jappe, Viola; Rolf Junghanns, Hammerflügel; Elisabeth Speiser, Sopran*

*Jecklin-Disco 587*

Glaubt man der auf der Tasche abgedruckten Biographie, so scheint es im Leben des Conradin Kreutzer nichts Wichtigeres gegeben zu haben als möglichst immer eine feste Stelle und einen schönen Erfolg zu haben. Gerade so bieder präsentieren sich die hier versammelten Kompositionen: mit sich und der Welt zufrieden, alles Dunkle und Zwielichtige meidend. Sie werden gepflegt und stilvoll (auf historischen Instrumenten) dargeboten. Ein etwas forscherer Zug könnte nicht schaden.

*Lieder von Joseph Haydn und Carl Maria von Weber*

*Rudolf Ruch, Bariton; Walter Olbertz, Klavier*

*Jecklin 233*

Diese Lieder sind wohl weniger aus inhaltlichen Gründen als unter dem Aspekt der «Rarität» auf dieselbe Platte gebracht worden. Bei Haydn kommt

eine plebejische Weltschau erfrischend und mit Witz zum Ausdruck, Webers Lieder dagegen triefen vor Biederkeit. Das ist bestenfalls langweilig, schlimmernfalls ärgerlich – etwa wenn in «Wunsch und Entzagung» auf den wiederholten Zweizeiler «Wenn ich die Blümlein (bzw. Vöglein, Fischlein) schau, wünsch ich mir eine Frau» die «humanex» Wendung folgt: «Wenn ich die Frauen schau, wünsch ich mir keine Frau» und Weber solch griesgrämigen Patriarchalismus durch eine entsprechende harmonische Variante unterstreicht. Rudolf Ruch deklamiert im Sinne der Autoren.

*«Das musizierende Wort»*

*Klavierwerke von Beethoven, Bach/Hess, Mozart, Schubert, Chopin  
Esther Erkel, Klavier*

*Jecklin 232*

Soviel Mut wie die Möchtegern-Sängerin Florence Foster Jenkins bei ihrem legendären Auftritt in der Carnegie-Hall hat Esther Erkel nicht; um nicht allzusehr zu stolpern, tastet sie sich langsam voran. Einige Stücke geraten dadurch so grotesk, dass die Platte vielleicht doch noch ein Heiterkeitserfolg werden könnte. Sie ist indessen ernst gemeint: Musik verbinde Himmel und Erde und lasse Gottes absolute Liebe ahnen und spüren, meint die Interpretin, die mit ihrem Musizieren diese Liebe weitergeben und so die innere Heimatlosigkeit der Menschen von heute überwinden möchte. Bleibt zu hoffen, dass die Verbindung zum Himmel besser klappt als die vom einen Ende der Tastatur zum andern.



*Manuel de Falla: El Corregidor y la Molinera (Pantomime in zwei Szenen)*

*Teresa Berganza, Mezzosopran; Orchestre de Chambre de Lausanne; Jesús López Cobos, Leitung*

*Claves D 8405*

Es handelt sich hier um die «Urfassung» des berühmten Dreispitz-Balletts. Von diesem unterscheidet sich die Musik zur Pantomime vor allem durch die kleinere, fast kammermusikalische Besetzung. Der Klang ist schärfer, karger, aber nicht minder differenziert in den Farben. Diese Qualitäten wurden von López Cobos mit dem Lausanner Kammerorchester vorzüglich herausgearbeitet. Der glanzlose, herbe Streicherklang in dieser Erstaufnahme fügt sich gut zum Charakter des Stücks.

Christoph Keller