

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

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (1988)

**Heft:** 17

**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:** 12.02.2026

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

## **G**randeur et décadence de la méthode Wilhem

Philippe Gumpelowicz: *Les travaux d'Orphée, 150 ans de vie musicale amateur en France: harmonies, chorales, fanfares.* Paris, Aubier, 1987, 310 p.

L'ignorance est la mère des vices et la cause ultime de la misère. Un seul remède par conséquent aux malheurs de la société: l'instruction. Ce raisonnement, une grande partie des libéraux de la Restauration le partage. Parmi eux, les membres de la Société pour l'Instruction élémentaire poussent la réflexion encore plus loin. Comment faire entendre la «voix de la Raison» aux fils du laboureur ou de l'ouvrier, afin de les mettre en état de mieux comprendre et de mieux remplir leurs obligations? La réponse est simple: il faut s'adresser aux passions pour les soumettre à l'autorité de la Raison. Paradoxe fondateur: le sentiment esthétique exalte les passions, mais il les civilise. Y a-t-il plus merveilleux prélude au Bien que le Beau? Et la musique n'est-elle pas l'art le plus propice à cette domestication?

Voilà pour la théorie. Encore faut-il trouver le musicien capable de tenter l'expérience sur le terrain. Un des membres de la Société propose de s'adresser à un homme curieux, musicien tombé dans les mailles de l'administration, qui fut son secrétaire au Ministère de l'Intérieur: Guillaume-Louis Bocquillon, dit Wilhem. Il est soumis à un test dans une petite école de l'Ile-Saint-Louis. Les premiers résultats obtenus enthousiasment ses commanditaires. Juillet 1830, changement de régime. Les hommes de la Société pour l'Instruction élémentaire se retrouvent en bonne place parmi le nouveau personnel au pouvoir et, en automne 1833, la méthode de Wilhem est adoptée par toutes les écoles de Paris. L'école conquise, les disciples de Wilhem vont se tourner vers une immense terre de mission: le peuple. Leur travail débouche, en 1836, sur ce résultat étonnant: 400 ouvriers parisiens, associés à des enfants des écoles, donnent un concert sur la scène de l'Hôtel de ville. Le temps est à l'engouement pour le «peuple» et le Tout-Paris assiste à la représentation. Berlioz en revient ravi, Cherubini, enchanté au point d'écrire, toutes affaires cessantes, un chœur pour l'Orphéon parisien, puisque tel est le nom donné à cette société. C'est que les artistes aussi s'intéressent au peuple. «L'art n'est pas condamné à tout jamais à être le passe-temps des oisifs et le délassement des riches», estime Liszt en 1835. L'artiste doit être au service du peuple, là est sa grandeur.

L'idéal orphéonique se développe donc dans un contexte idéologique très favorable. Soumise à la prédication enthousiaste de missionnaires de choc, tel Eugène Delaporte, la province se retrouve vite convertie. L'implantation n'est certes pas régulière et certaines régions demeurent rétives. Pourtant le filet jeté sur la France devient de plus en

plus dense. Sous le Second Empire, le mouvement s'affirme et s'organise: un journal paraît bientôt, *L'Orphéon*, des festivals et des concours sont mis sur pied. Un changement important survient à la fin des années 1850: les sociétés instrumentales connaissent une formidable expansion alors même que les effectifs des sociétés vocales stagnent, puis reculent.

Pendant toutes ces années, les professionnels, de Cherubini à Reyer en passant par Berlioz, ont regardé avec sympathie ces musiciens amateurs. De 1852 à 1860, Gounod a même été le directeur de l'Orphéon municipal de Paris. Mais à partir des années 60, la bienveillance fait peu à peu place au mépris et à l'indifférence. Un à un, les musiciens de renom, qui parrainaient l'orphéon par leur présence ou par leurs œuvres, claquent la porte. Pourquoi cette hostilité? A cause de la faiblesse musicale des orphéonistes, à en croire les intéressés. Mais aussi parce que les mentalités ont changé: le temps où l'on «allait au peuple» est terminé. Dépouillés de leur aura, de leur intérêt social, réduits à leurs seules qualités musicales, les orphéonistes, choristes ou instrumentistes, ne valent plus très cher au regard des élites. Dès lors, ils sont livrés à eux-mêmes, à leurs goûts, à leurs habitudes, à leur public. En ces années où l'Allemagne chante Haendel et bientôt Bach avec de grandes masses chorales amateurs, la planète orphéonique française s'en va à la dérive. Les mentors partis, le répertoire change radicalement. On avait chanté Palestrina, Mozart, Beethoven, Gounod, David ou même Wagner. Ce sont maintenant Laurent de Rillé, Armand Saintis et Henri Maréchal qui proposent leurs œuvres d'une confondante nullité à des orphéonistes enchantés.

Il serait tentant de voir dans le retrait des élites musicales l'origine de ce dérapage. Ce facteur a certainement joué un rôle. Pourtant, s'appuyant sur le contre-exemple du jazz, Gumpelowicz ne l'estime pas essentiel. Le noeud du problème est ailleurs. Selon lui, tout le mal vient de la voie musicale choisie. Les orphéonistes répugnent aux chants populaires des terroirs. Ils se veulent «modernes». Ils refusent de puiser dans les chansons du faubourg ou du cabaret: pas question de «pactiser avec l'immonde secte rabelaisienne». Reste l'art des salons, mais il n'est pas pour eux. Résultat de ces refus, la musique de l'orphéon français est sans attaches et sans racines, une musique de pacotille.

Après la défaite de 1870, le mouvement continue sur sa lancée, mais il s'éloigne de l'art pour relever de plus en plus de la vie associative, de l'apprentissage démocratique. Les sociétés musicales populaires connaissent leurs plus riches heures sous la IIIe République, jusqu'à ce que la Grande Guerre brise leur élan. Dès lors, c'est le déclin. Les orphéons connaissent de gros problèmes de relève. Le rituel orphéonique (uniformes, médailles et concours) n'attire plus les jeunes. Le répertoire tradition-

nel apparaît dans toute son indigence au moment où les premières TSF, les pianos mécaniques puis les premiers pick-up vont permettre d'entendre une autre musique. Et le sport donne bien du souci aux recruteurs des sociétés musicales populaires.

L'alliance rêvée entre un «art sans peuple et un peuple sans art» se termine mal. Mais Gumpelowicz ne donne jamais dans le jugement rétrospectif et suffisant. Sans concession lorsqu'il décrit les faiblesses orphéoniques, l'auteur sait pourtant rendre une dignité musicale à ces amateurs enthousiastes, naïfs et dérisoires. Ce n'est certes pas la moindre qualité de ce beau livre.

Les dernières pages évoquent rapidement la situation présente et constatent la récente augmentation spectaculaire du nombre des élèves fréquentant les écoles de musique. La solution orphéoniste fut certes un échec. Mais les conditions historiques ont changé. N'y aurait-il pas de nouvelles manières d'articuler les exigences de l'art avec les possibilités de l'amateurisme?

Alain Clavien

## **D**isques **Schallplatten**

### **T**ne anthologie précieuse

*Musica Friburgensis, vol. 1–3 (Moyen-Age et Renaissance / Instruments d'Aloys Mooser / Epoque contemporaine), coffret de trois disques LP disponible auprès de l'association Musica Friburgensis, case postale 90, 1700 Fribourg 2*

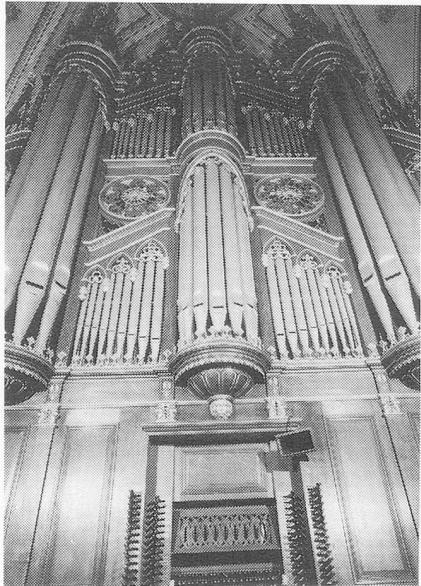
Une véritable aubaine, ces enregistrements consacrés à la Musica Friburgensis. De vives sources. Un zeste de nostalgie, peut-être, pour ceux qui, de ma génération, voient, écoutent (la réverbération, l'écho runique, rupestre évoquant certaines sculptures érotiquement religieuses bien connues) cette musique du Moyen Age et de la Renaissance. Qui revivifie un passé de christianisme, de latinité, refaisant surface dans les eaux de nos cerveaux ordinaturisés ou de nos âmes ontologiquement computationnelles. J'en veux pour preuve nombre de pièces modernes ou contemporaines, tel le *Gesang der Jünglinge*, de Stockhausen, ou les œuvres pour voix de Scelsi. Il s'agit là du premier des trois volets de l'histoire musicale du pays de Fribourg. Très bel enregistrement de ces pièces de Dufay, Kotter, Wannenmacher et Herpol.

Le deuxième volet est fondé sur le facteur d'orgues et de pianos Aloys Mooser (1770–1839) qui, comme l'avait fait son père, se rendit à Strasbourg pour se perfectionner auprès de la famille de facteurs d'orgues Silbermann. Les instruments les plus importants de Mooser sont ceux de l'église du Saint-

Esprit à Berne, de Saint-Pierre-aux-Liens à Bulle, de la Collégiale d'Estavayer-le-Lac, du couvent de Hauterive et, surtout, de l'orgue de la cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg. Notons un très grand nombre de témoignages littéraires, comme celui de George Sand présente en septembre 1836, lorsque Franz Liszt improvisa sur le «*Dies irae*» du *Requiem* de Mozart. «Ce fut seulement lorsque Franz posa librement ses mains sur le clavier (...) que nous comprîmes la supériorité de l'orgue de Fribourg sur tout ce que nous connaissions en ce genre.»

La musique, maintenant: une sonate (no 6) de Johann Melchior Dreyer, une autre (op. 17, no 2) de Johann Christian Bach, interprétées par François Verry au fortepiano — avec, malheureusement, une réverbération gênante.

Pour ce qui est de l'orgue de la cathé-



*Orgues de Saint-Nicolas, Fribourg*

drale Saint-Nicolas, François Seydoux interprète avec grand talent l'*Ode funèbre* de Liszt, et la *Fantaisie-Orage* de Jacques Vogt — mais que le son est lointain.

Le troisième volet de cette saga fribourgeoise est consacré à l'époque contemporaine: Norbert Moret avec *Gastlosen*, pour orgue à deux claviers et pédalier, œuvre à propos de laquelle il déclare: «Les Gastlosen forment une chaîne de montagnes aux frontières de mon pays de Fribourg. Leur beauté est absolument magique. Il faut voir ces immenses parois rocheuses. A chaque heure du jour les couleurs changent et, certains soirs, au coucher du soleil, elles s'embrasent en un féerique écran rouge... (...). Gastlosen signifie inhospitalier. Voilà ce qui m'a frappé: cette opposition entre un tel pouvoir magique, entre tant de beauté et... au bout... la mort, pour qui se laisse prendre.» De Moret, encore, *Immortelles de Jean* (textes de Tristan Corbière) pour récitant, orgue portatif, régale, clavecin, violon, contrebasse, trompette et clarinette basse: surprenante «illustration» de celui, mort à la fleur de l'âge, que Verlaine a dénommé «poète maudit».

Enchaînons avec une œuvre «néo-liturgique» d'André Ducret, *Laetabatur*, pour chœur mixte a capella. Qui met en exergue l'idée de joie, fondamentale, pour lui, explosant dans ce texte tiré du chapitre 35 d'Isaïe. Son *Sofa ou tapisserie-pâtisserie*, pour chœur mixte, jeu musical et scénique, doit être pris au sérieux puisque Ducret y utilise le «*Dies irae*». La fin de la pièce est constituée d'un renversement exact d'un renversement initial: «*tapi*» devient «*pati*».

Enfin, *Couleurs suspendues*, pour orchestre à cordes de Henri Baeriswyl, «vitrail» inspiré d'une visite à la chapelle du Saint-Sépulcre de la cathédrale Saint-Nicolas à Fribourg, en hommage à Alfred Manessier. Avec références à Xenakis et Ligeti.

Je regrette l'éventail un peu étroit consacré à une musique fribourgeoise qui n'est pas religieuse à 80 pour cent. Mais je souligne la qualité de la plaquette accompagnant le coffret, du choix des pochettes, ainsi que de la réalisation, due à la fondation de l'association Musica Friburgensis et des musicologues L.-F. Tagliavini et J. Stenzl. Et ce, pour promouvoir une certaine musique fribourgeoise. Espérons que d'autres initiatives de ce genre verront le jour.

Jean-Noël von der Weid

## A ndeutschen Denk-traditionen geschult

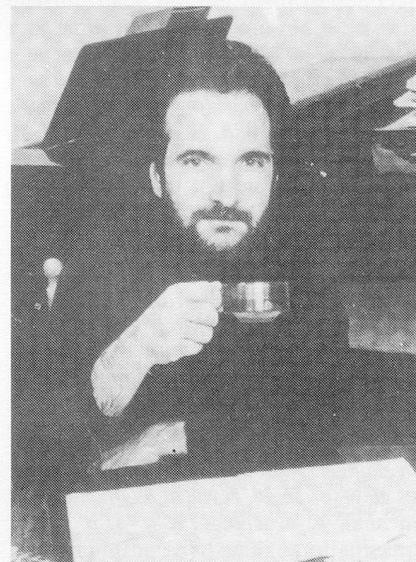
*Luca Lombardi: «Einklang» für Oboe und sieben Instrumente; «Gespräch über Bäume» für neun Spieler; «Tui-Gesänge» für Sopran und fünf Instrumente Roswitha Trexler, Sopran; Burkhard Glaetzner, Oboe; Instrumentalensembles unter der Leitung von Friedrich Goldmann und Max Pommer Pläne 88471 (Reihe «Edition V»)*

Der 1945 in Rom geborene, in Mailand lebende Luca Lombardi gehört zu jenen Komponisten, die sehr unterschiedliche Einflüsse in ihrem Werk verarbeitet haben. Seine wichtigsten Anstösse erhielt er in Köln (u.a. bei B.A. Zimmermann) und als Schüler von Paul Dessau in Berlin/DDR. Die meist deutschen Titel seiner Werke sind mehr als äußeres Attribut, sie verweisen auf eine Ästhetik, die an spezifisch deutschen Denktraditionen — im Spannungsfeld zwischen der Darmstädter Avantgarde und den Antipoden Eisler und Adorno — geschult ist.

Drei seiner Werke sind unlängst in der «*Edition V*» — einer experimentellen Reihe des sonst auf politisches Lied und internationale Folklore spezialisierten Verlags «*Pläne*» in Dortmund — veröffentlicht worden. Sie entstanden zwischen 1976 und 1980, in einer Zeitspanne also, in der die neue Musik sich zunehmend dem Subjektivismus und Wertpluralismus öffnete. Diese Veränderung des allgemeinen Klimas ist auch den vorliegenden Stücken anzumerken. Lombardi, der in den siebziger Jahren als Komponist und Theoretiker präzise Arbeiten zum Thema «Musik und Politik» vorlegte, sucht darin nach neuen

Wegen, ohne die Grundlagen einer politischen Ästhetik preiszugeben. Das kurze Instrumentalstück «*Gespräch über Bäume*» nach einer Gedichtzeile von Brecht, 1976 für das Nürnberger «ars nova ensemble» geschrieben, verwendet Intervallmaterial der chinesischen Revolutionshymne «Der Osten ist rot» und distanziert sich zugleich von jeder rigiden Inhaltsästhetik. Die musikalische Struktur vereint Rationalität mit klanglicher Prägnanz, die Materialschicht weist Spurenlemente des Realen auf. Fazit: Ein Gespräch über Bäume ist durchaus möglich, doch nur in einer Sprache, die Gesellschaftliches mitreflektiert.

Ein Jahr später vertonte Lombardi in den «*Tui-Gesängen*» Texte von Albrecht Betz. Die Tuis sind, nach Brecht, die intellektuellen Hofschanzen der bürgerlichen Gesellschaft. Für die satirisch-karikierende Charakterisierung der Tuis wendet Lombardi hier Mittel an, die er in seinem Aufsatz «*Costruzione della libertà*» (in «*musica/realtà*» 10/1983) zu den Verfahren des «pluristiklismo» zählt: Montage heterogener Materialien und operative Verwendung unterschiedlicher Techniken. Er strebt, bei aller strukturellen Differenzierung im Inneren, jedoch nicht die Bandbreite etwa von Henzes Liederzyklus «*Stimmen*» (1973) an, der sich in virtuoser Weise auch der Trivialmusik und den Populartraditionen öffnet. Für eine restriktivere Haltung Lombardis spricht schon die Tatsache, dass er dem ganzen Zyklus drei Akkorde als Ausgangsmaterial zugrundelegte. Die von fünf Instrumentalsolisten begleitete Roswitha Trexler zieht alle Re-



*Luca Lombardi (Photo: A. Boveri)*

gister ihrer vokalen Charakterisierungskunst und artikuliert hervorragend. Dennoch wäre eine Textbeilage zur Platte nützlich gewesen.

Das dritte und jüngste Stück, «*Einklang*» für Oboe und sieben Instrumente (1980), entfernt sich am stärksten von der Vorstellung einer politischen Inhalt-Form-Dialektik. Einen offenkundigen Inhaltsplan gibt es nicht, der «kontrollierten Spontaneität» der

Erfindung wird reichlich Raum gelassen. Die Abkehr vom explizit politischen Komponieren bedeutet aber nicht Einkehr in harmlose Privatheit. Die Innenwelt, die Lombardi hier erobert, ist mit Stacheln und Widerhaken gespickt. Klare, schnörkellose Linearität, markante Klangfarben und schockhafte Kontraste sorgen für eine aggressive Note. Das Stück, das mit schwerem oktaviertem Unisono beginnt und mit einem expressiven, verfremdeten Einklang endet, ist fesselnd zu hören. Ein musikalisches Kraftpaket, dessen kompakte Wirkung vor allem dem mit grossem Körpereinsatz spielenden Solisten Burkhard Glaetzner zu verdanken ist. Die Klangbalance mit den andern Instrumenten ist aufnahmetechnisch optimal, das Interpretationsniveau der in der DDR produzierten Aufnahmen hoch. Leider fehlt zwischen «Einklang» und «Gespräch über Bäume» eine Pausenrille, so dass es ohne Partitur nicht ohne weiteres möglich ist, Ende und Anfang der beiden Stücke zu identifizieren.

Max Nyffeler

## Nouveautés Neuerscheinungen

### Bücher/Livres

*Burbat, Wolf: «Die Harmonik des Jazz», Bärenreiter/dtv 1988, 178 S.*

Anleitung zum Improvisieren, Arrangieren, Komponieren, und gleichzeitig Geschicht des Jazz, vom Blues bis zum Jazzrock und New Bop.

*Les Cahiers du Centre de Recherches en Esthétique Musicale: «Francis Miroglio», numéro spécial 6-7, Mont Saint-Aignan 1987, 231 p.*

Vingt articles de quinze auteurs, dont le compositeur, sur divers aspects théoriques et pratiques de sa musique.

*Eigeldinger, Jean-Jacques: «Chopin vu par ses élèves», 3e éd. revue et augmentée, La Baconnière, Neuchâtel 1988, 451 p.*

Présentation exhaustive commentée de l'activité pédagogique et des conseils d'interprétation de Chopin. Indispensable aux pianistes!

*Jungheinrich, Hans-Klaus, Hrsg.: «Nicht versöhnt», Musikästhetik nach Adorno, Bärenreiter, Kassel 1987, 153 S.*

Gielens Rede bei der Entgegennahme des Adorno-Preises, ein Gespräch mit H.K. Metzger sowie Aufsätze von St. Schädler, W. Konold und K.L. Funk.

*Kolleritsch, Otto, Hrsg.: «György Ligeti, Personalstil - Avantgardismus - Popularität», Studien zur Wertungsforschung Bd.*

19, Universal Edition, Wien-Graz 1987, 232 S.

13 Beiträge zum Musiksymposion 1984 mit den anschliessenden Diskussionen.

*Spinatsch, Monika, Red.: Handbuch der öffentlichen und privaten Kulturförderung / Manuel de la promotion publique et privée de la culture / Manuale della promozione culturale pubblica e privata / Manual da la promozion publica e privata da la cultura, Orell Füssli, Zürich 1988, 1028 S.*  
Ein Wegweiser für alle Kulturschaffenden und -organisatoren dieses Landes / La «bible» future des artistes et organisateurs culturels suisses.

*Willimann, Joseph, Hrsg.: «Pro Musica – der neuen Musik zulieb», 50 Jahre Pro Musica, Ortsgruppe Zürich der IGMN, Atlantis Verlag, Zürich 1988, 216 S.*

Ausführliche Schilderung der Gründerära unter Walter Frey und Wiedergabe der Konzert-Programme 1960–1987.

*Zimmermann, Werner G., Hrsg.: «Richard Wagner in Zürich», Materialien zu Aufenthalt und Wirken, 2. Folge, Hug & Co., Zürich 1988, 79 S.*

Richard Wagner in der Zürcher Presse 1854–1858, mit Anmerkungen und Nachträgen, sowie der Presseschau der «Tannhäuser»-Aufführungen in St. Gallen 1859.

### Noten/Partitions

*Bach, Carl Ph. E.: Klaviersonaten (Auswahl), Band II, nach Autographen, Abschriften und den frühesten Drucken hrsg. von Darrell M. Berg, Henle 377*

12 Sonaten aus der Zeit zwischen 1749 und 1758.

*Brahms, Johannes: Werke für Orgel (Urtext), nach Autographen, Abschriften und Erstausgaben hrsg. von George S. Bozarth, Henle 400*

Präludien und Fugen ohne Opuszahl (mit Varianten), dazu Elf Choralvor spiele op. posth. 122.

*Debussy, Claude: «Estampes», Urtextausgabe nach dem Autograph, der Erstausgabe und einem Handexemplar des Komponisten hrsg. von Ernst-Günter Heinemann, Henle 387*

Eine lang erwartete Revision der alten Durand-Ausgabe.

*Ferneyhough, Brian: «Intermedio alla ciaccona» for solo violin (1986), Peters 7346 Nr. 3 aus dem Zyklus «Carceri d'invenzione». Ein Paganini-Caprice des XX. Jahrhunderts.*

*Finney, Ross Lee: Quartet for oboe, violoncello, percussion and piano (1979), Peters 66800*

Trotz der ungewöhnlichen Besetzung ein neo-klassisches Stück in drei Sätzen.

*Genzmer, Harald: «Pfingstkonzert» für Orgel (1983), Peters 8652*

2 Choralbearbeitungen mit einem Vorspiel in Toccata-Manier.

*Kagel, Mauricio: «Fürst Igor, Strawinsky» für Bassstimme und Instrumente (1982), Peters 8601*

Huldigung an Strawinsky nach der Arie des Fürst Igor von Borodin, für Bass-Solo, Englischhorn, Horn, Tuba, Bratsche und 2 Schlagzeuger.

*Mozart, Wolfgang Amadeus: Missa in C-dur KV 258, Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe, hrsg. von Walter Senn, Bärenreiter 4851 / Carus 40.627 / 01*

*Mozart, Wolfgang Amadeus: Missa in C-Dur («Orgelsolo-Messe») KV 259, Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe, hrsg. von Walter Senn, Bärenreiter 4852 / Carus 40.628 / 01*

*Mozart, Wolfgang Amadeus: Missa longa in C-Dur KV 262 (246a), Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe, hrsg. von Walter Senn, Bärenreiter 4853 / Carus 40.617 / 01*

2 Missae breves und 1 Missa longa aus der Salzburger Zeit.

*Rognoni, Francesco: «Selva de varii passaggi» (1620), parte prima, hrsg. von Richard Berg, Pelikan 977*

Barocke Gesangsschule: die Kunst des Vortrags und der Verzierung (Heft 3 der «Italienischen Diminutionslehren»).

*Schubert, Franz: Lieder, Heft 7 (Lieder nach Texten aus dem Schubert-Kreis), Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe, hrsg. von Walther Dürr, Bärenreiter 7012 / Henle 512*

30 Lieder für hohe Stimme (Originallage), aus der Zeit 1822–1828, über Texte von Collin, Senn, Schober, Seidl u.a.

*Schubert, Franz: Sonate für Klavier und Violine D-Dur op. 137 Nr. 1, Faksimile nach dem Autograph und einer autographen Abschrift, Henle Verlag, München 1988*

Wertvolle Reproduktion eines vielgespielten Werks, dessen Quellenlage außerordentlich kompliziert ist.

*Schumann, Robert: Romanzen für Oboe und Klavier op. 94, Fassung für Klarinette (Urtext), Henle 442*

*Schumann, Robert: Romanzen für Oboe (Violine) und Klavier op. 94 (Urtext), Henle 427*

«Wenn ich originaliter für Klarinette und Klavier komponiert hätte, würde es wohl etwas ganz anderes geworden sein» (Schumann an Simrock, 24. Nov. 1850). Dennoch hält der Herausgeber an der Gewohnheit fest, auch Alternativstimmen anzubieten.

*Stockhausen, Karlheinz: «Tierkreis 11, Schütze-Sagittarius» für beliebiges Melodie- und/oder Akkordinstrument (1975), Bärenreiter 8045*

Spielerische «Neue Hausmusik».

*Wildberger, Jacques: «Los pajarillos no cantan» (Vogelsang ward nun zu Stille) für Gitarre solo (1987), Hug 11355*

10-minütige Suite über chilenische Lieder von Violeta Parra und Victor Jara.

### Aufnahmen / Enregistrements

#### a) LP

*Bredemeyer, Reiner; Katzer, Georg; Schenker, Friedrich; Schmidt, Christfried; Treibmann, Karl Ottomar: Kompositionen für Oboe, Burkhard Glaetzner, Oboe. Verlag «pläne», FMP 1130*

Virtuos gespielte Werke von fünf Komponisten aus der DDR.