

**Zeitschrift:** Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (1989)  
**Heft:** 21  
  
**Rubrik:** Edition musicale suisse = Schweizerische Musikedition

### **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:** 04.02.2026

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

nies expressives qui avaient leur racine dans la musique italienne. Le clan lullyste, qui fut sans doute pour beaucoup dans la disgrâce posthume de Charpentier, combattait violemment cette tendance: «Comment ont réussi ceux de nos maîtres qui ont été les admirateurs zélés, et les ardents imitateurs de la manière de composer des Italiens? Où cela les a-t-il menés? A faire des pièces que le public et le temps ont déclaré pitoyables. Qu'a laissé le savant Charpentier pour assurer sa mémoire? *Médée, Saul et Jonathan*. Il vaudrait mieux qu'il n'eût rien laissé» écrit Lecerf de la Viéville (cité p. 48). L'adjectif «savant», qui a toujours servi à stigmatiser le génie (on dirait aujourd'hui: «intellectuel»), dit tout de même une vérité: Charpentier maîtrisait mieux que quiconque la langue musicale de son temps, et son flux créatif était associé à une rigueur pleine d'aisance. Il semble même qu'il jouissait d'une exceptionnelle mémoire musicale, si l'on en croit le témoignage de Sébastien de Brossard, car il pouvait reproduire sans peine une œuvre entière après son audition, et c'est ainsi qu'il aurait fait passer en France les oratorios de Carissimi...

L'absence presque totale de documents concernant Marc-Antoine Charpentier rend toute investigation biographique difficile, comme l'explique Catherine Cessac en exergue de son livre. A défaut d'anecdotes et de considérations psychologiques qui ne seraient qu'hypothèses invérifiables, elle analyse le contexte historique du musicien montrant les liens entre la politique, l'idéologie et l'esthétique. Ainsi elle présente le conflit entre le style italien et le style français comme «un enjeu non seulement esthétique, mais politique» (p. 42). N'était-il pas question d'imposer la culture française à l'ensemble de l'Europe, signe d'une domination politique effective ou désirée? Ainsi s'éclaire l'obstination de Lully à combattre celui qui avait pris sa succession auprès de Molière. Les nombreuses ordonnances qu'il envoya au Théâtre Français pour en limiter la musique à trois fois rien – Charpentier y résista avec ténacité et autant qu'il put – constituaient le «journal» de cette volonté de pouvoir alimentée par une jalousie lucide et bien compréhensible: Charpentier, comme il put enfin le prouver lorsque les privilèges de Lully s'éteignirent avec lui, était bien le véritable génie dramatique de la musique française. Il n'avait pas sacrifié le chromatisme des passions à la coupe réglée de la clarté française, terme qui, à partir de la cour du Roi-Soleil, a étendu son ombre sur la musique française jusqu'à nos jours.

Une grande partie du livre de Catherine Cessac est consacrée à l'analyse des œuvres de Charpentier, classées par genre; le catalogue en est immense! Livre de référence, intelligent et documenté, sobre et précis, il modifie enfin la perspective que l'on avait de la musique française, en replaçant au centre du tableau sa figure principale, longtemps oubliée.

Philippe Albèra

## Edition musicale suisse

### Schweizerische Musikedition

#### Indirekte und vermittelte Einwirkungen der Texte

Balz Trümpy: «Anima» für hohe Stimme und Klavier nach mittelhochdeutschen Texten, 1977

Edition Hug 11362

Balz Trümpy: «Dionysos-Hymnen» für Bariton und acht Violoncelli nach Texten aus den Hymnen des Orpheus, 1985  
Edition Hug 11424

*Anima* (1977) und die *Dionysos-Hymnen* (1985) bilden innerhalb meiner Werke insofern ein zusammengehöriges Paar, als es sich in beiden Fällen um in sich geschlossene Stücke von etwa 15 Minuten Dauer für Singstimme mit Instrumentalbegleitung handelt. Da ich in den letzten Jahren mehrheitlich Musik geschrieben habe, bei der die menschliche Stimme im Zentrum steht, stellte und stellt sich mir das Problem der Beziehung zwischen Text und Musik immer wieder neu. Ich möchte im folgenden einige Gedanken zu dieser Frage skizzieren.

Bei der Arbeit an *Anima*, dem älteren der beiden Stücke, begegnete mir eine Situation, die sich später noch öfters wiederholen sollte: Ich hatte bereits grosse Teile der Musik geschrieben und hatte auch eine klare Vorstellung von der Art, d.h. von der «Atmosphäre» der Texte, ohne diese schon konkret ausgewählt zu haben. Dass die Wahl bei der Suche nach dem literarischen Pendant zu meiner Musik auf mittelhochdeutsche Minnelyrik fiel, wirkt für mich aus der heutigen zeitlichen Distanz wie eine Notwendigkeit. Es überrascht mich, zu sehen, dass sich der Zusammenhang zwischen Text und Musik bei diesem Stück auf einer viel bewussteren Ebene abspielt als bei den *Dionysos-Hymnen*, wo von Anfang an klar war, dass ich Teile aus den altgriechischen orphischen Hymnen vertonen wollte.

Grundsätzlich sehe ich drei mögliche Haltungen, die ich als Komponist einem Text gegenüber einnehmen kann. Die erste entspricht einer direkten und linearen Übertragung der affektiven Entwicklung und/oder der Bilder und Zeichen eines Textes in die Musik, und zwar entweder durch eine «stimmungshafte» oder durch eine «zeichenhafte» Darstellung. Bei der zweiten stehen zwar der Affekt, die Bilder und der gedankliche Inhalt eines Textes in ei-

nem nachvollziehbaren Bezug zur Musik. Dieser Bezug ist aber insofern indirekt, als die Übertragung ganz in musikalisch-kompositorische Kategorien eingeht und nicht mehr parallel verläuft. Bei der dritten Haltung – sie soll weiter unten bei der Besprechung der *Dionysos-Hymnen* klarer herausgearbeitet werden – verläuft der Bezug zwischen Text und Musik über eine dritte Ebene, die gar nicht mehr konkret ausgesprochen wird.

In meiner praktischen Arbeit ist es nun so, dass mich die erste dieser drei Möglichkeiten, also die Verwendung von musikalischen «Figuren» und «Signalen» zur Textdeutung oder das Nachzeichnen der Affektlinie eines Textes, kurz: die lineare Übertragung eines Textinhaltes in die Musik, weniger interessiert als die indirekten Einwirkungen des Textes auf den eigentlichen musikalischen Prozess. Dies geschieht im Falle von *Anima* auf verschiedene Weise. So hatte ich im ersten der drei Teile des Stückes zunächst die rein musikalische Vorstellung einer verhalten ausdrucksvollen Gesangslinie, die sich in latenter Mehrstimmigkeit aus einem Netz von Linien in der Klavierbegleitung herausentwickelt und zunehmend an Klarheit und an Bewegtheit gewinnt. Hier kamen mir nun die Klangsinnlichkeit und das Lautmalerische des Mittelhochdeutschen sehr entgegen: Während das anonyme Gedicht, welches ich diesem Teil zugrunde legte, als Ausdruck einer in sich gekehrten Trauer viele «M», «N»- und «Ng»-Laute enthält, entspricht der feurigen Leidenschaftlichkeit des Gedichtes von Heinrich von Morungen, welches ich für den zweiten Teil auswählte, eine gesteigerte Verwendung von Zisch- und «A»-Lauten:

*Möhte zerspringen mîn herze mir gar  
von leiden sachen, ich waer lange tôt.  
Daz diu vil reine ennimt keine war  
und ich unmaere ir, daz ist ein nôt.*

(Anonym)

*Ich hôrt uf der heide  
lûte stimme und sêzen sanc.  
Dâ von wart ich beide  
frôiden rîch und trûrens kranc.  
Nâch der mîn gedanc sêre ranc unde  
swanc,  
die vant ich ze tanze dâ si sanc.  
âne leide ich dô spranc.*

..... (H. v. Morungen)

Ich hatte also die Möglichkeit, die oben skizzierte musikalische Entwicklung zu unterstreichen durch einen komponierten Prozess, der von geschlossenen Klängen, bei zunehmender Verdeutlichung des semantischen Gehalts, zu dem befreienden «A» des zweiten Teils führt. Damit war – über die Phonetik der Texte – ein Bezug hergestellt zwischen der musikalischen Entwicklung und dem Textinhalt.

Die formale Grundidee des zweiten Teiles besteht in einem ständigen und unvermittelten Wechsel zwischen aufge- regt vorwärtsdrängenden Abschnitten

und quasi «an Ort» stehenden Parlando-Episoden. Insofern folgt die Musik der Stimmungslage des Gedichtes. Allerdings ist für mich der direkte Bezug zum Text insofern irrelevant, als ich nicht darauf achte, ob etwa – um ein besonders deutliches Beispiel zu nennen – der Text «âne leide ich dô sprang» («frei von Leid sprang ich da hin») mit einem vorwärtsdrängenden, ihm also inhaltlich entsprechenden Abschnitt zusammenfällt oder nicht. Wichtiger scheint mir hingegen, dass die Satztechnik dieses Teiles von der Stimmung des Gedichtes geprägt ist, die ich als zwischen Zweifel und Leidenschaft schwankend empfinde: Während in den Rahmenteilen die Singstimme melodisch in das Geflecht des Klavierparts verwoben ist, werden hier die Gesangslinie und die Begleitung kontrapunktisch gegenein-

Singstimme die «Seele» darzustellen. Die schwierige Frage, wie weit solche Übertragungen des Textinhaltes auf den kompositorischen Prozess bewusst geschehen, kann ich nicht mit Sicherheit beantworten. Noch schwieriger stellt sich dies dar im Falle der *Dionysos-Hymnen*. In der Hauptsache liegt dies daran, dass die von mir verwendeten Texte hier nur zu einem kleinen Teil das ausdrücken, worum es mir geht. Sie stehen stellvertretend für einen ganzen Komplex von Bildern und Ideen, der in die Musik eingeflossen ist. Die Texte selbst stammen aus den «Hymnen des Orpheus», einer Sammlung von 88 Gedichten aus dem griechischen Altertum. Diese kurzen Lieder, von denen jedes einem Gott gewidmet ist, bildeten die liturgischen Texte in der Art eines «Gesangbuches» für die religiöse Be-

genau so viel an wie die Menschen vor 2500 Jahren. Die *Dionysos-Hymnen* sind der Versuch einer Auseinandersetzung mit diesem Mythos. Die Texte spielen dabei eine sekundäre Rolle. Der Gesang, dieses reichste aller Instrumente, verlangt – im Sinne seiner Vermittlerrolle zwischen reiner Klanglichkeit und Semantik – nach phonetischer Gestaltung, da er ohne diese flach und unlebendig wirkt. Da ich aber auf jeden Fall vermeiden wollte, dass sich eine semantische Wahrnehmung mit der musikalischen Aussage vermischt, verwendete ich die griechischen Originaltexte in neugriechischer Aussprache, womit eine direkte Textverständlichkeit mit grosser Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen ist. In noch viel höherem Masse als bei *Anima* spielt es hier überhaupt keine Rolle, welche Worte mit welcher Musik zusammenfallen. Der Text hat somit beim Erklären der Musik nur noch die Funktion einer «Instrumentation» der Gesangsstimme. Andererseits ist natürlich seine Kenntnis deswegen unabdingbare Voraussetzung für das Anhören meiner Musik, weil er die Rolle des Repräsentanten des dazugehörigen Hintergrundes übernimmt. Die Musik «vertont» also nicht den Text, sondern seinen gefühls-, bild- und ideenhaften «Kon-Text». Während der Arbeit an den *Dionysos-Hymnen* habe ich vieles gelesen, was zum Umfeld des Dionysos-Mythos gehört. Nie habe ich allerdings versucht, bewusst die Übertragung meiner Bilder und Eindrücke zu komponieren. Ich vertraute einfach darauf, dass die musikalischen Gesetzmässigkeiten, nach denen ich arbeitete, in einem Zusammenhang standen mit dem Thema, das mich beschäftigte. Die musikalische Entwicklung, der mein Stück folgt, besteht im wesentlichen in einer viermaligen zeitlichen und räumlichen Vergrösserung von vier Abschnitten in immer gleicher Reihenfolge und in einem abschliessenden Zurücknehmen «nach innen». Im Rückblick erscheint mir die Musik, die ich geschrieben habe, wie die Darstellung des «Ausser-Sich-Geratsens», also einer zentralen Erfahrung im Zusammenhang mit Dionysos. Darüber hinaus ist es mir aber nicht möglich, etwas Konkretes über den Bezug zwischen Text und Musik zu sagen. Ich denke aber, dass dies eine Auswirkung des thematischen Komplexes ist, der bei diesem Stück im Zentrum steht, denn Dionysos ist der Gott, der sich verbirgt und im Unbewussten wirkt. So bilden die *Dionysos-Hymnen* für mich einen Gegenpol zu *Anima*, wo es in den Texten um die Sehnsucht nach höherer Einheit durch Bewusstheit geht, bildlich dargestellt im Werben des Minnesängers um die Frau.

*Anima* entstand im Auftrag des Lions-Club Basel. Die *Dionysos-Hymnen* wurden geschrieben im Auftrag der Musikakademie Basel für den Sänger Kurt Widmer und die Celloklassen von Thomas Demenga und Heinrich Schiff.

Balz Trümpy

The image shows a musical score excerpt from Balz Trümpy's 'Anima'. It consists of three systems of music. The first system (measures 64-66) features a vocal line with lyrics 'moech-(a) te (a) zer-(a) -spring (a)' and a piano accompaniment. The second system (measures 67-69) continues the vocal line with lyrics 'ich hort uf der hei ..... de lu ..... te stim ..... me und' and the piano accompaniment. The third system (measures 70-72) shows the vocal line and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as 'cresc.', 'poco', 'molto', 'rit.', 'pppp subito', 'rep. al', and 'Ped.'. The tempo/mood is indicated as 'recitando, quasi parlando p. lento'.

Ausschnitt aus Balz Trümpys «Anima», © Edition Hug

ander geführt, indem sie die melodische Hauptlinie quasi in zwei gegenläufige Linien aufspalten.

Im dritten Teil, der dem Stück den Titel gegeben hat, verwendete ich einen Text von Walther von der Vogelweide. In ihm spricht die Seele nach dem Tode zum Körper. Sie will «hinausfahren» aus ihm, um sich im Paradies mit ihm in höherer Einheit wieder zu verbinden. Hier ergab sich ein Bezug zwischen Text und Musik, der mir erst im Nachhinein bewusst wurde: Die kompositorische Idee dieses Teiles besteht im wesentlichen darin, dass eine ruhige, gleichmässige Linie des Klaviers sich nach den ihr immanenten melodischen Gesetzen entwickelt und mittels Tempomodulationen zu immer schnellerer Bewegung bis an die Grenzen des Möglichen gelangt. Die Gesangsstimme zeichnet dabei an bestimmten Punkten diese Linie genau nach, sie ist quasi in ihr «gefangen». Erst am Ende befreit sie sich aus der strengen Diktion des Klaviers und singt ganz unabhängig von diesem eine kurze Melodie, die eigentlich ein neues Stück ankündigt, das aber nicht mehr zum konkreten Erklären kommt. Zu keinem Zeitpunkt während der Komposition dieses Teiles hatte ich jedoch die bewusste Vorstellung, im Klavierpart den «Körper» und in der

wegung der Orphiker, eines Mysterienvereins, in dessen Zentrum der Gott Dionysos stand. Die drei von mir ausgewählten Gedichte beschreiben in vielfältigen, einander zum Teil widersprechenden Bildern die Hauptzüge dieser chthonischen Gottheit. Nach der Überlieferung der Griechen leben in den Menschen Teile des von den Titanen zerstückelten und aufgefressenen Dionysos weiter und manifestieren sich in ihren triebhaften und dunklen Seiten. Andererseits bietet der wiedergeborene Dionysos in der heiligen Ekstase seiner Tänze auch das Heilmittel zur Überwindung der Erdschwere.

Die Gedichte sind zwar sehr kraftvoll und sprechen in eindrucklichen Bildern von dieser geheimnisvollen Gottheit, die so gar nicht in das Bild passt, das man sich gemeinhin von der Götterwelt des griechischen Altertums macht. Die literarische Qualität der Texte lässt sich jedoch nicht mit derjenigen der Minnelieder vergleichen. Der seelische und geistige Komplex hingegen, den sie repräsentieren, hat für mich eine Kraft der Aussage und Wahrheit, von der ich mich unmittelbar angesprochen fühle. Der Mythos von der Urgewalt des Gottes, der die Menschen durch Verblendung zerstören, sie aber auch von ihren Fesseln befreien kann, geht uns heute



## Neue Auswahl / Nouvelle sélection

*La commission de sélection de la fondation Edition Musicale Suisse à retenu les œuvres de chambre suivantes à l'issue du quatrième concours. Conformément aux buts de la fondation, la publication et la promotion en seront subventionnées.*

Die Werkwahlkommission der Stiftung zur Förderung der Edition und Promotion neuer Schweizer Musik (Schweizerische Musikedition) hat aufgrund der vierten Ausschreibung folgende neun Kammermusikwerke ausgewählt:

Gaudenz Danuser: «Meditazione» (Flöte, Oboe, Violine, Violoncello)  
Sergio Menozzi: «Quand les ténèbres viendront ...» (5 Schlagzeuger)  
Daniel Ott: «Zampugn» (29 Glocken)  
Mario Pagliarini: «Alcuni particolari oscuri» (Klarinette)  
Ernst Pfiffner: «Die biblische Szene von der gekrümmten Frau» (Violine)  
Eliane Robert-George: «Adventure» (Sopran, Bratsche, Laute)  
Peter Streiff: «Wandelnde Gänge» (Streichquartett)  
Fritz Voegelin: 4 Szenen für Streichquartett  
Peter Wettstein: «Janus» (Streichquartett)

Dem Stiftungszweck entsprechend wird die Publikation und Promotion dieser Werke subventioniert.

## Nächste Ausschreibung / Prochain concours

Die fünfte Ausschreibung ist Werken für eine (-n) Ausführende (-n) vorbehalten. Einsendeschluss ist der 31. Dezember 1989. Reglement und Information: Schweizerische Musikedition, Postfach, CH-6000 Luzern 7

*Le cinquième concours est réservé aux œuvres pour un(e) seul(e) exécutant(e). Le délai d'envoi est le 31 décembre 1989. Règlement et renseignements: Edition Musicale Suisse, Case postale, CH-6000 Lucerne 7*

## Nouveautés Neu- erscheinungen

Spätere, ausführliche Besprechung vorbehalten.

*Compte rendu détaillé réservé.*

## Noten / Partitions

Bialas, Günter: «Ländler-Fantasie» für Orchester [3223 / 4331 / Hfe, Pk, 3Schl / Str] (1989), Bärenreiter 7316, etwa 15'

Die Ländler-Fantasie gehört mit der davor entstandenen Marsch-Fantasie und einer noch geplanten Lied-Fantasie zu einem Triptychon von drei Orchesterwerken, die einzeln und auch gemeinsam aufgeführt werden können.

Bovet, Guy: «Trois préludes hambourgeois» (1989) for organ, Oxford University Press, etwa 17'

Die drei Stücke mit den Titeln «Salamanca», «Sarasota», «Hamburg» sind aus Improvisationen hervorgegangen, die populäres Material und Klassikerzitate einbeziehen.

Gade, Niels W.: *Ausgewählte Klavierstücke, nach Autographen und den Erstausgaben herausgegeben von Bengt Johnsson, Henle Urtext 430*

Als «anspruchlose sittige Musik» charakterisierte Schumann die «Frühlingsblumen», welche diese Sammlung biedermeierlicher Klavierstücke des dänischen Komponisten eröffnen. Die weiteren Titel: «Aquarelle», «Arabeske», «Neue Aquarelle», «Der Singvogel» und ein Andantino.

Hensel, Fanny: *Unter des Laubdachs Hut (Shakespeare / Schlegel) für 4st. gem. Chor a cappella; Frühzeitiger Frühling (Goethe) für 3st. gem. Chor oder Solostimmen, Breitkopf & Härtel, Chor-Bibliothek Nr. 5234 bzw. 5235*  
Gartenlieder mit Raffinessen, vor allem in metrischer Hinsicht.

Juelich, Raimund: «Werkstück 4» für Saxophon solo (1988), Peer Musikverlag, Studio-Reihe, etwa 10'

In Zusammenarbeit mit dem Berliner Saxophonisten Detlef Bensmann entstandenes virtuosos Demonstrationsstück.

Kagel, Mauricio: *Trio in drei Sätzen für Violine, Violoncello und Klavier (1985), Litolf / Peters 8604, etwa 26'*

Postmoderne Komposition für eine prämoderne Besetzung.

Lampson, Elmar: «Facetten» für Klaviertrio (1986/87), Peer Musikverlag, Studio-Reihe

Der 1952 geb. Hannoveraner Komponist möchte in diesen fünf kurzen Stücken die Farbmöglichkeiten der Instrumente in den verschiedensten Facetten aufklingen lassen. Strukturiert sind die Stücke je nach einem einheitlichen Muster.

de la Motte, Diether: «Ich mische mich ein ...», 16 Lieder für einen singenden Klavierspieler, Neue Hausmusik, Bärenreiter 8047, etwa 40'

Auf mehr oder weniger witzige Weise wird hier die Trennung von Dichter und Komponist, Sänger und Pianist, aufgehoben; es geht darum, «Leben auszudrücken» und die «Totalität der Person» wiederherzustellen – privat oder öffentlich.

Nick, Andreas: «3 Palimpseste» (Streichquartett Nr. 2) (1987/88), Peer Musikverlag, Studio-Reihe, 15'

Drei mehrteilige Stücke mit zahlreichen inneren Reprisen und einem Epilog, der das Ganze zusammenfasst.

Porta, Enzo: «Il violino / The Violin», *I suoni armonici: classificazione e nuove tecniche*, Ricordi

Dieses 51seitige Heft handelt von der Hervorbringung und Codifizierung natürlicher und künstlicher Obertöne, auch solcher, die bisher kaum benutzt wurden; es richtet sich an fortgeschrittene Geiger und Komponisten (Text in italienisch und englisch).

Spahlinger, Mathias: «verfluchung» für drei vocalisten mit holzschlaginstrumenten, Breitkopf & Härtel, Kammermusik-Bibliothek 2402, etwa 32'

Entsprechend den vorangestellten Brecht-Zitaten «Lasst uns das tausendmal Gesagte immer wieder sagen, damit es nicht einmal zu wenig gesagt wurde» und «Auch der Zorn über das Unrecht macht die Stimme heiser» werden die Li-Tai-Pe-Worte «Verflucht sei Krieg, verflucht das Werk der Waffen!» unablässig wiederholt und fragmentiert.

Winbeck, Heinz: «Denk ich an Haydn», drei Fragmente für Orchester [3333 / 4331 / Hfe, Cel, Pk, Schl / Str] (1982), Bärenreiter 6799, etwa 26'

Die später zur deutschen Nationalhymne gewordene Kaiserhymne Haydns erscheint anfänglich in Andeutungen – überlagert von pseudoklassischen Spielfiguren –, am Schluss dann in extenso in der haydnischen Quartettfassung und nur noch spärlich durchsetzt mit Einwürfen aus der vorangegangenen *marcia funebre*.

## Bücher / Livres

Bekker, Paul: «Das Orchester», *Geschichte, Komponisten, Stile; mit Anmerkungen und einem Schlusskapitel von Clemens Kühn, deutsch von Thomas M. Höpfner; Bärenreiter, Basel / Kassel 1989, 208 S.*

Paul Bekker (1882–1937), einer der wichtigsten Musikpublizisten der zwanziger Jahre, beschreibt hier die Geschichte des Sinfonieorchesters als Entwicklung der ihm zugrundeliegenden Ideen und Funktionen. Das Spektrum reicht vom «klassischen Orchester» Haydns bis zum «mechanistischen Orchester» Schönbergs und Strawinskys.

Gülke, Peter: «Brahms / Bruckner», zwei Studien, Bärenreiter, Kassel/Basel 1989, 145 S.

Durch das Analysieren der Sinfonik, aber auch von Kammermusik, versucht der Dirigent und Musikwissenschaftler Peter Gülke ein inneres Bild Brahms' zu zeichnen. Im Bruckner-Essay liefert die Neunte Sinfonie den Schlüssel zum Komponisten.

Kaiser, Joachim: «Grosse Pianisten in unserer Zeit», erweiterte Neuauflage, Piper / Schott, München / Mainz 1989, 320 S.

In seinem «Klavier-Michelin» schreibt Joachim Kaiser über die Interpretationskunst von etwa 37 grossen Pianisten. Für die Neuauflage hat der Autor sein Buch um ein grosses Kapitel über die Entwicklung seit den siebziger Jahren erweitert.