

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1993)
Heft: 36

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>

Einordnung in die Musikgeschichte gibt er nicht, auch keine Interpretationen seiner musikalischen Verlässlichkeit – den vielbeschworenen Wanderer ausgenommen. Damit ist allerdings dem Leser, der sich Auskunft über Schuberts Eigenart als Musiker, nicht seine halberfundenen Idiosynkrasien, erhoffte, wenig gedient; was soll ihm ein Romanheld, den es *so* sowenig gab wie dieses Buch ein Protokoll seines imaginären Lebens ist? Mag sein, dass dieser egozentrische Roman dem Schubertliebenden, dem Dilettanten also, ein Bedürfnis war; eine Erleuchtung für den Leser ist er nicht, sagt er doch mehr aus über Härtings Selbstverständnis – der Poet als Wanderer, als Suchender, als unverständener Fremder – als über seinen Gegenstand, in dessen Leben sich der Dichter letzten Endes einschleicht wie ein Dieb, indem er es nicht kritisch aufzubrechen, analytisch auszuleuchten sich bemüht, es nur beflissen stimmungsvoll, in zudringlichen Phantasien nachzuleben vorgibt. Eine Schubertiade voller Sentiment, doch ohne tieferen Erkenntniswert.

Erika Deiss

Disques Schallplatten

Idyllische und bedrohliche Natur

Franz Liszt: «La lugubre gondola II», «Unstern I», «Richard Wagner-Venezia» für Klavier / Christoph Delz: «Sils» für Klavier; 1. Klavierkonzert op. 9

Christoph Delz, Klavier; Sinfonieorchester des SWF, Ltg. Matthias Bamert FCD 97 743

Christoph Delz: «Im Dschungel – Ehrung für Rousseau den Zöllner» op. 6 für grosses Orchester / Modest Musorgsky: «Bilder einer Ausstellung» für Klavier

Christoph Delz, Klavier; Sinfonieorchester des SWF, Ltg. Kazimierz Kord FCD 97 742

Die drei Stücke aus Liszts radikalem Spätwerk spielt Delz genau und untadelig buchstabengetreu, scheint aber – vielleicht gerade dadurch – merkwürdig und schwer erklärlich etwas vom «Geist» zu verfehlen, den Liszt programmatisch eben dem Buchstaben entgegenstellte. In seinem eigenen «Sils» (op. 1, 1975), inspiriert vom Gang über den zugefrorenen Silser See, bevorzugt Delz gegenüber der Höhe der Berge, die sich ja im Eis weniger als im Wasser spiegeln, lange Zeit die Tiefe des verborgenen Wassers, bis er sich dann doch in die Diskant-Region von Bergwelt und Klavier emporarbeitet. Bewegtes Wasser dagegen, Wind und

Welle, Aus- und Einatmen sind inspiratorischer Ausgangspunkt des 1. Klavierkonzerts (op. 9, 1984/85). Während der 1. Teil («Zeiten und Gezeiten») im wesentlichen bei der *musica pura* und dem normalen, wenngleich variativ abgewandelten Klavier-Orchester-Klang bleibt, beginnt der 2. Teil («In memoriam Luis Buñuel») gleich mit präpariertem und dadurch sozusagen stockfleckig bzw. fast zwangsläufig nach Cage klingendem Klavier. Dann startet ein Flugzeug – laut Booklet von der Marke Boeing 707, danach ein von einem Waldteufel dargestellter quakender Frosch, der aber im Verein mit Melismatik und Ornamentik zwischen Oboe und Tambourin, orientalistischem Exotismus und «Sacre»-Anspielungen eine Übertragung einer Übertragung von «Radio Teheran» ins Orchesterale ist, nochmals Flugzeugjaulen und nochmals Radio Teheran, diesmal mit minimalen Einblendungen von Homages an (laut Booklet) Schönberg, Varèse, Debussy, Lachenmann, Boulez: insgesamt jedenfalls eine bildhafte, manchmal auch scherzhafte Collage, der in hinreichendem Mass weniger Wohllautendes als Hintergrund beige-mischt ist.

Das Rätsel um Delz' Liszt löst sich etwas auf bei der CD, die wiederum als Parallektion Delz als Interpreten mit Delz als Komponisten koppelt. Musorgskys «Bilder einer Ausstellung» spielt er viel zu etüdenhaft – wie der Famulus Wagner statt Fausten selber, und der übertrieben zurückhaltende Klavierton, wohl via Aufnahmetechnik, tut hier ein Übriges. – Das Werk für grosses Orchester, «Im Dschungel – Ehrung für Rousseau den Zöllner» (op. 6, 1981/82), mit dem Delz 1983 in Donaueschingen einige Beachtung erlangte, ist, wie schon der Titel andeutet, Natur aus zweiter Hand. Hier verwandelt Delz den chaotischen Baustellenlärm, der ihn längere Zeit nervte, produktiv-assoziativ und kathartisch in die Laute einer fremden, durchaus auch bedrohlichen und jedenfalls nicht gerade idyllischen Natur samt Glissando-Growls als Löwengebrüll, vielen anonymen Insekten, speziell schrillen Grillen und grell zirpenden Vögeln (die Kapp-Sägen lassen von der Baustelle grüssen): also ein akustisches Spiegel- und Gegenbild des Getöses «Im Dickicht der Städte», jenem Dschungel, als den Brecht «Marktwirtschaft» samt Konkurrenz bis aufs Messer schon früh erkannte. – Der II. Teil «Yadwiga (Der Traum)» nach Rousseau bekanntem Bild mit der nackten Frau auf dem Sofa und dem Flötenspieler im Dschungel aus dem botanischen Garten beschwört nicht zuletzt mit afrikanischen Elementen eher Archaisches, mit einem Hang zum Ritual samt stellenweise ziemlich naturalistisch reproduzierten kultischen vokalen Interjektionen, ohne darüber ganz in Idyllik oder Vergötzung des Guten Alten zu verfallen, auch wenn es eine Zeitlang danach klingt.

Hanns-Werner Heister

Äthiopianer in urbaner Umgebung

Portrait Pierre Mariétan*

Erstaunlich ist das kaum: Pierre Mariétan legt mit «seiner» Grammont-CD nicht einfach ein herkömmliches Portrait, sondern eine wohlkomponierte Programmfolge, ein «Anti-Portrait», vor, wie es in dieser Reihe und auch sonst im Plattenwesen selten ist. Der 1935 in Monthey geborene Komponist hat zwar in Paris sein Tätigkeitsfeld gefunden, eine zweite Heimat und eine *splendid isolation* fast (besonders am LAMU, dem *Laboratoire Acoustique et Musique Urbaine*), aber er scheint sich doch immer wieder nach seiner alten Heimat zu sehnen. Als einer der wenigen greift er häufig auf Themen der helvetischen Umwelt zurück («Umwelt» ist überhaupt eines seiner Hauptforschungsgebiete). Für die 700-Jahr-Feier in Lausanne, für die Weltmusiktage in Zürich und für die Weltausstellung in Sevilla hat er sein *Paysmusique* erarbeitet. Und vorliegende CD nun enthält ironischerweise ausschliesslich Stücke, die in der Schweiz entstanden sind, in den Ferien, in der Freizeit, wie Françoise Kaltemback im Booklet schreibt: «Sie wurden alle schnell geschrieben, innerhalb von höchstens vier Wochen.» Auf diese Weise kokettiert Mariétan wohl auch ein bisschen mit der Genauigkeit und Bedächtigkeit hierzulande. Seine CD macht zunächst mal Spass beim Zuhören: allein weil die «Umgebung» mithineinkomponiert ist (Auftreten und Einspielen der PianistInnen in *Clair-Obscur* sind deutlich hörbar und gehen nahtlos ins Stück über), allein weil das Programm durchgestaltet ist. Einige Übergänge sind kaum bemerkbar; der Werkcharakter wird dadurch undeutlich gemacht. Und für einmal klingen die Stadthörner halt auch nur ganz von fern, nicht-diskophil. So bietet dieses Plattenprodukt zumindest einen Widerschein dessen, was Mariétan sonst hauptsächlich beschäftigt, die «Umgestaltung einer klanglichen, psychologischen und soziologischen Wirklichkeit, indem er die Musik als Teil eines kompletten Ganzen einsetzt» (Kaltemback).

Das hat tiefe Wurzeln: Als er als 14-jähriger aus einem Beethoven-Konzert auf die lärmige Strasse hinausgetreten sei, sei ihm diese Diskrepanz aufgefallen: zwischen perfekter Klangkunst und roher Umgebung, erzählte mir Mariétan einmal in einem Interview. Seither interessiert er sich für die akustische Umwelt. Umgesetzt wird das zum Beispiel in *Quiet and Strong* von 1985: Zum Klavier und dem kleinen Ensemble treten hier ab Tonband Wassergeräusche (Regen, Bäche, Meer), als «Kontrast des Natürlichen zum Artifizialen».

Das taucht gelegentlich auf: die Verbindung von Dingen, die «vielleicht» (zumindest nach den uns bekannten Gesetzmässigkeiten) nichts miteinander zu tun haben. In *Clair-Obscur* von

1984 gibt es massige Klangkaskaden, dann wieder postimpressionistische Stimmungen, Simplizitäten und Klangrecherchen – das alles für acht Klaviere zu vier Händen, also insgesamt 160 Finger (gespielt von SchülerInnen der Musikakademie Basel unter Jürg Wyttenbach). Mir kam es damals bei der Uraufführung vor, als habe der Komponist die Kuriosität der Besetzung weitergetrieben und «aus nichts viel gemacht» (siehe *Dissonanz* Nr. 1, S. 22). Der Komponist selber nennt es eine «musikalische Reise durch Klanglandschaften» und bezieht sich auf den Hell-Dunkel-Effekt zwischen der Rhone und den Cevennen.

Manches wirkt darin wie in einem Lexikon aneinandergereiht, wie in einem kuriosen Lexikon freilich. Banalität, Witz und Aha-Effekt stehen eng beisammen. Mariétan präsentiert sich da als Musiker des Reihens (und auch des Minimalismus der Statik), nicht als einer, der in (motivischen) Entwicklungen denkt (aber auch das stimmt nicht ganz). Das beschreibt zumindest etwas von dieser Musik: dass sie sogleich einleuchtet – und doch verblüfft. Immer wieder ist man versucht zu sagen: «Was soll's?» und zögert augenblicklich, da man eine neue Facette entdeckt hat. Es wirkt gewissermaßen postmodern *avant la lettre*; es ist amüsant, vielfältig, farbig. Dahinter aber steht eine klare Konzeption. Als Pierre Mariétan 1990 beim Symposium «Stille» in Lenzburg ein Tonband mit Stadtgeräuschen versteigern liess – für den Preis jener Jahre, in denen es garantiert nicht angehört wird (ein Junge erhielt es für 70 Jahre Stille) – ging einem das Existentielle daran auf: die Lebenszeit, etwas nicht zu tun.

Solche Dinge spielen im Hintergrund immer wieder mit. Pierre Mariétan, ein unkonventioneller Denker, der den Geist etwa von John Cage oder Bernd Alois Zimmermann auf seine Weise umgedacht hat, komponiert es mit. Die *Musica di Gandria* entstand in dem Ort über dem Luganersee zusammen mit dem Chor des Tessiner Radios. Dort hatte der Komponist die SängerInnen versammelt, «um der Stille zuzuhören». Das Stück, das daraus resultierte, basiert auf nur einem viertönigen Akkord. Dieser Klangstrom wirkt aber keineswegs anmachend meditativ. Ruhig und stark.

Die verschiedensten Möglichkeiten, diese Ebenen zu verbinden, hat Mariétan in all den Jahren erarbeitet. Helvetien wirkt dabei oft ein wenig mit. Immer wieder tauchen die Hörner, Stadthörner, Alphörner auf. Auf der CD bilden die Teile aus *Le Corps des Cors* eine Art Refrain. In *Quiet and Strong* erklingt ein «Ranz des vaches». Kommt hinzu, dass Mariétan die Stadtklänge von Paris, Zürich und anderswo differenziert, ihre eigenen Grundtöne heraushört. Und entsprechend arbeitet er seine Konzepte in jeder Stadt etwas anders aus. So fragt man sich, was für Qualitäten, was für Bedeutungen diese Stadthörner in dieser und jener Umge-

bung hinausblasen: Ist das vielleicht sogar noch eine Art Alpsegen (oder sonst eine Botschaft) von einem Äpler in urbaner Umgebung? Das macht diese Compact Disc, die das Inkommensurable, den Klang der Umgebung, der Kultur, Musik, Stadtlandschaften usw. auf einer kleinen Scheibe Kunststoff vereinigt, darüber hinaus so anregend – ja fast geheimnisvoll. Thomas Meyer

* Pierre Mariétan: «Le corps des cors» [dir. P.M.] / «Clair-obscur» pour huit pianos à quatre mains [dir. Jürg Wyttenbach] / «Musica di Gandria» per coro [RTSI, dir. P.M.] e pianoforte [Werner Bärtschi] / «Quiet and Strong» pour piano [Emmy Henz-Diemand], cinq instruments à vent, trois percussions et bande magnétique [dir. P.M.] / «Images du temps» pour orchestre de chambre [de Radio-France, dir. Alain Bancquart] Grammont CTS-P 31-2

Comme un saumon remontant aux sources

Furtwängler symphoniste

Si le chef d'orchestre Furtwängler fait unanimité dans le culte ou la détestation, son œuvre de compositeur est quasi méconnu: or l'interprète se considérerait lui-même comme dévoyé dans la direction. On possédait certes, en disques 33 tours, sa *2ème symphonie* – telle qu'il l'interpréta souvent, dont une fois en studio –, le 2ème mouvement de son *Concerto symphonique* pour piano et orchestre avec Edwin Fischer, ainsi que – gravures plus récentes – le *Quintette avec piano* et la *2ème Sonate pour violon et piano* (enregistrements non reportés en disques compacts). Mais voici que ces dernières années nous ont apporté successivement la *3ème symphonie*⁴ intégrale (connue par le concert dans ses seuls trois premiers mouvements), la *1ère symphonie*¹ (prétendue inachevée par mainte source), ainsi que deux interprétations du *Concerto symphonique*^{2/3} dans son entier: il ne manque plus que soient reprises en CD, ou enregistrées à nouveau, la *2ème symphonie* et la musique de chambre, pour avoir une vue d'ensemble sur Furtwängler se remettant à la composition après quelque vingt années de silence.

Contentons-nous de ces quatre nouveaux disques pour esquisser le bilan d'un œuvre qui – certes – ne contribue pas d'un iota à l'histoire du langage musical, mais révèle néanmoins un créateur bien profilé qui est plus qu'un épigone composant de la «musique de chef d'orchestre»: on a beau dire qu'il ne fait que prolonger Brahms et Bruckner, on n'épuise pas le propos car, de même qu'il y a un geste de Furtwängler au pupitre, il y a un «geste» de Furtwängler compositeur le caractérisant sans aucune confusion possible, par le choix original de ses thèmes (parfois de courts motifs, parents d'une œuvre à l'autre) et par l'urgence de sa pulsation, éléments mis au service d'un sens de l'inexorable et du tragique que le fils de l'archéologue qu'il était transpose de la Grèce classique en plein 20ème siècle, sans aucune concession au modernisme du jour (et pourtant Furtwängler a super-

bement créé Schönberg et Honegger).

Si l'on désire apprécier cette musique, il faut donc faire fi de toute conception étroite de la musique contemporaine, pour découvrir – mieux qu'il y a trente ans pour la seule *2ème symphonie* – un œuvre plus global, certes aussi lyrique que Brahms (1er mouvement de cette symphonie) et aussi grandiose que Bruckner (4ème mouvement), mais d'un Brahms qui dépasserait une esthétique formelle pour confesser une transcendence, et d'un Bruckner qui troquerait sa foi inaltérable pour un pessimisme foncier, en dépit de la transcendence affirmée (1er et 2ème mouvements du *Concerto symphonique*, 1er et 3ème mouvements de la *3ème symphonie*): il y a une déchirure irrémissible chez Furtwängler (comme chez Mahler) que ne parviennent pas à guérir les moments de bonheur privé et professionnel; on naît tragique, on ne le devient pas. Cette dimension spirituelle circonscrite, on oublie ce qui n'est dès lors que réminiscences accessoires (telle inflexion brahmsienne des cordes, tel choral de cuivres brucknérien) pour déboucher sur un univers tissé de hauteur désabusée et d'exigence dans l'espoir, univers qui seul définit véritablement l'œuvre d'art et la rend unique: on est donc intérieurement plus proche de Schmidt et de Reger, que de Brahms et de Bruckner, toujours invoqués sur la foi de l'enveloppe.

On proposera, dans une approche sélective, de laisser de côté la *1ère symphonie* (1938–1941) – que Furtwängler abandonne après la répétition d'un 1er mouvement trop hétérogène, mais qui recèle un superbe scherzo très typé¹ – pour s'attacher aux deux très grandes œuvres que sont le *Concerto symphonique* (entrepris probablement vers 1925, achevé en 1936, révisé en 1954) et la *3ème symphonie* (1947–1954).

Du *Concerto symphonique* nous possédons désormais un enregistrement de concert (1939) par les créateurs (Edwin Fischer et les Berliner Philharmoniker dirigés par le compositeur), document combien précieux au-delà de toutes ses précariétés², et celui tout récent (1990) qui livre la refonte bienvenue de 1954 dans l'extraordinaire prestation de David Lively accompagné par Alfred Walter – chef convaincu à la cause de Furtwängler – à la tête de l'Orchestre Philharmonique d'Etat tchéco-slovaque de Kosičce.³ Ce disque à l'intéressante notice est hautement recommandable pour la qualité et l'engagement des interprètes: les ahurissantes 32 minutes du 1er mouvement laissent anéanti et désarticulé, la noblesse funèbre du 2ème mouvement nous ensevelit.

De la *3ème symphonie*, un seul enregistrement est disponible (mais avec le 4ème mouvement, rarement donné au concert dès lors que le compositeur, qui y travaillait jusqu'à sa dernière maladie, n'en était pas encore satisfait): on y retrouve le même chef, toujours aussi convaincu, peut-être pas aussi convaincant avec l'Orchestre de la radio-télévision belge d'expression française⁴.

Cette réserve faite, existe-t-il un adagio plus résigné dans son insoutenable tristesse que celui du 3ème mouvement? N'a-t-on pas le droit d'y entendre une traduction de l'état d'âme de Furtwängler, qui allait littéralement se laisser mourir en 1954, aimanté – au comble de la gloire et de l'affection des siens – par une fin à laquelle il aurait pu s'opposer, l'ayant voulu? Pour ce qui a trait au 4ème mouvement, on mesurera l'éternel problème de la conclusion d'une symphonie postbeethovenienne, à l'intérêt moindre qu'il nous apporte malgré son indéniable originalité: l'insatisfaction du compositeur ne tenait-elle pas tout autant à cette question générale qu'à la solution particulière qu'il tentait de lui donner, au faite de son œuvre probablement la plus personnelle?

Furtwängler anachronique – littéralement «contre le temps» –, à contre-courant? Certes! Mais le saumon ne l'est-il pas, qui vient pondre aux sources ancestrales? Et toute une frange de la musique de ces dix dernières années ne doit-elle pas sa reconnaissance publique à ce ressourcement?

Claude Meylan

doch das kostet etwa Fr. 200'000.–, trotz der zugesicherten Mitarbeit des Bundesamts für Statistik. Die Durchführung der Studie wäre jedoch kulturpolitisch gesehen schon sehr wichtig, und so hofft der Musikrat, dass durch Solidaritätsbeiträge dieser Betrag zusammenkommen könnte. Eine einfache Rechnung: In der Schweiz sind rund 2 Millionen Leute in einer der Organisationen, die Mitglied des Musikrats sind; würde nun jede dieser Personen 10 Rappen bezahlen, so wäre das Ziel bereits erreicht.

Der Vorstand des STV ist vom Nutzen einer solchen Studie überzeugt und empfiehlt seinen Mitgliedern, dieses Projekt mit einem finanziellen Beitrag zu unterstützen. Überweisungen können auf das PCC 50–108–9, Anmerkung «CH-Musica», vorgenommen werden. Ausführliche Informationen erhalten Sie direkt beim Sekretariat des SMR (Tel. 064/22 94 23), Frau Ursula Bally-Fahr, Bahnhofstr. 78, 5000 Aarau.

Le Conseil Suisse de la Musique (CSM) se propose de faire faire une étude scientifique sur la signification économique et sociale de l'ensemble de la vie musicale en Suisse. Il s'agirait de voir quelle signification économique représente la musique en Suisse; par musique il faut entendre les chœurs, les écoles de musique, les concerts allant du classique au rock en passant par le «Ländler», le marché du disque, les commerces d'instruments, etc. Cette étude permettra, chiffres à l'appui – et il est quasiment certain que la musique se révélera un marché économique de la plus grande importance – d'intervenir auprès des politiciens et des économistes de la Confédération pour l'obtention de subventions entre autres. Il est bien connu qu'en Suisse l'aspect financier compte beaucoup!

Malgré la collaboration confirmée de l'Office fédéral de la statistique, cette étude menée par Paul Huber, lic.phil.I, de l'IBFG (Interdisziplinäre Berater- und Forschungsgruppe AG) à Bâle, coûtera environ fr. 200'000.–. Le CSM a besoin d'argent pour permettre la réalisation de ce projet qui, sur le plan de la politique culturelle, peut apporter des connaissances très importantes. En additionnant simplement le nombre de personnes que regroupent toutes les organisations membres du CSM, nous arrivons à quelque deux millions d'individus concernés par la musique. C'est à ceux-ci en priorité que s'adresse l'appel de solidarité du CSM, car avec 10 centimes par personne, on obtient les fr. 200'000.– nécessaires.

Le Comité de l'AMS, convaincu de l'utilité d'une telle étude, recommande chaleureusement à ses membres d'y apporter leur soutien. Les versements peuvent être effectués sur le CCP 50–108–9, mention «CH-Musica»; si vous désirez de plus amples informations, vous pouvez vous adresser directement au Secrétariat du CSM (tel. 064/22 94 23), Mme Ursula Bally-Fahr, Bahnhofstr. 78, 5000 Aarau.

Nouveautés Neu- erscheinungen

Spätere, ausführliche Besprechung vorbehalten /
Compte-rendu détaillé réservé

Kommentare: Hanns-Werner Heister, Christoph Keller, Jacques Lasserre, Jean-Noël von der Weid

Bücher / Livres

Analyse musicale: «Logique et musique», Revue Analyse musicale, n° 28, Paris juin 1992, 104 p. Ce numéro témoigne des actes d'un colloque, à la démarche heuristique et programmatique, organisé en 1991 par la Société française d'analyse musicale et la revue référencée. On y découvre un inventaire des approches méthodologiques majeures de l'analyse musicale actuelle et de leurs implications logiques ou épistémologiques (C. Deliège, Y. Sadai, I. Deliège, Cl. Helffer); puis une tentative de repérer plus précisément la spécificité et le mode de fonctionnement de la dimension logique au sein du phénomène et de la connaissance musicaux – en matière de logique formelle et de sciences humaines (E. Amiot, K. Chemla, M.-D. Popelard, P.-J. Labarrière); enfin, une étude en retour des méthodes et de quelques programmes de recherche à la lumière des précédentes réflexions (N. Meeüs, M. Mesnage).

Braun, Christoph: «Max Webers «Musiksoziologie», Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 20, Laaber-Verlag, Laaber 1992, 386 S.

In seiner (Torso gebliebenen) Studie *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (sog. *Musiksoziologie*) versucht Max Weber, die «besondere «Rationalität» der okzidentalen Musik in historisch-vergleichender Differenzierung gewissermassen aus der «Sache» selbst, aus der «immanenten» Sachlogik eines verselbstständigten, mit eigener Technik, Regelmäßigkeit sich objektivierenden Kulturgebietes zu erweisen». Die vorliegende Arbeit will dem Soziologen die Gedankenführung Webers zur «musikalischen Ratio» vermitteln und dem Musikwissenschaftler die Gültigkeit der Fragestellung des «Fachfremden» demonstrieren.

Brennink, Albert: «Wohltemperierte Notenschrift – Die Ailler-Brennink chromatische Notation», Edition Chroma, Montreux 1992, 96 S.

Die Chroma-Stiftung forscht seit vielen Jahren auf dem Gebiet der Notenschrift-Reform mit dem Ziel, eine Alternative zu finden, die besser als die traditionelle Notenschrift geeignet ist, den Bedürfnissen der neueren Musik gerecht zu werden. Das Buch bringt eine kurze Übersicht über die 300-jährige Geschichte von Vorschlägen zur Notenschrift-Reform sowie eine vollständige Anleitung zum Gebrauch der chromatischen Notation auf dem 4-Linien-System von Johann Ailler (1904), durch Albert Brennink perfektioniert.

Cage, John / Feldman, Morton: «Radio Hap-penings I-V», aufgenommen im WBAI New York City, Juli-Januar 1967, übersetzt von Gisela Gronemeyer, Edition MusikTexte, Köln 1993, 195 S.

«Die Gespräche vermitteln ein Gefühl von Frische, vielleicht weil die Zeit Elemente des Übergangs in sich barg. John Cage hatte die Unbestimmtheit in der «Variations»-Reihe zur äussersten Verallgemeinerung geführt. [...] Allgemein schien Mortys Arbeit und sein Vertieftsein sich weniger zu verändern. Aber einige Verschiebungen deuten sich zu dieser Zeit mit der zunehmenden Ausmerzungen unbestimmter Elemente in der Musik immer mehr an.» (Aus dem Vorwort von Christian Wolff zu dieser zweisprachigen Ausgabe – links deutsch, rechts amerikanisch.)

Chopin, Frédéric: «Esquisses pour une méthode de piano», textes réunis et présentés par Jean-Jacques Eigeldinger, coll. «Harmoniques», Flamma-

Rubrique AMS Rubrik STV

Aktion «CH-Musica»

Der Schweizer Musikrat (SMR) möchte eine wissenschaftliche Studie über die volkswirtschaftliche und soziale (also gesellschaftliche) Bedeutung des gesamten Musikwesens in der Schweiz machen lassen. Es ginge darum, festzustellen, welche wirtschaftliche Bedeutung die Musik in der Schweiz einnimmt (eingeschlossen alle Chöre, Musikschulen, Konzerte in Klassik bis Rock und Ländler, der ganze Schallplattenmarkt, der Instrumentenhandel etc.), um aufgrund dieser Zahlen – und es ist sozusagen sicher, dass die Musik die weitaus grössten Umsätze ausweisen könnte – bei den Politikern und Wirtschaftsexperten des Bundes mit viel grösserem Gewicht (zum Schutz der Subventionen etc.) auftreten zu können. In der Schweiz zählt bekanntlich der finanzielle Aspekt immer noch am meisten!

Diese Studie soll von lic.phil.I Paul Huber, tätig für die IBFG (Interdisziplinäre Berater- und Forschungsgruppe AG) in Basel, durchgeführt werden;