

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1993)

Heft: 37

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>

montre bien cette critique de la *Neue Zeitschrift für Musik* du 15 mars 1837: «L'invention n'est ni manquante ni nouvelle, mais pleine de goût, avenante et libre de cette surabondance du sentiment, qui, à ce qu'il paraît, reste la caractéristique de nos compositeurs modernes mais pas de nos compositrices.» Une femme qui écrit de la musique, et qui publie, est un singe savant, sensible et aimable si elle est sentimentale, dépourvue d'intériorité si elle fait montre de rigueur. Ce travail, qui porte au-delà d'une réhabilitation, nous fait en outre pénétrer dans l'intimité de la sensibilité allemande d'alors, dévoile les relations subtiles entre l'art et la vie.

Jean-Noël von der Weid

¹ Renate Matthei (Hrsg.): *Komponistinnen in Japan und Deutschland – Eine Dokumentation*, Furore-Verlag, Edition 853, Kassel 1991, 62 p.
Evelyne Pieiller: *Musique Maestra. Le surprenant mais néanmoins véritable récit de l'histoire des*

femmes dans la musique du XVIIe au XIXe siècle, Editions Plume, Paris 1992, 208 p.
Françoise Tillard: *Fanny Mendelssohn*, Edition Belfond, Paris 1992, 390 p.

² Cf. *Dissonance* n° 36, mai 1993, p. 43 et ce numéro p. 41

³ Renate Matthei et Brunhilde Sonntag publient également la série *Annäherung an sieben Komponistinnen. Mit Berichten, Interviews und Selbstdarstellungen*. Tome I: Barbara Heller, Aleida Montijn, Alice Samter, Eva Schorr, Brunhilde Sonntag, Erna Woll, Ruth Zechlin (Furore-Edition 802, Kassel s.d.); tome II: Alma Mahler, Adriana Hölszky, Ruth Schonthal, Felicitas Kukuck, Myriam Marbé, Violeta Dinescu, Vivienne Olive (Furore-Edition 805, Kassel 1987); tome III: Kerstin Thieme, Ethel Smyth, Mia Schmidt, Verdina Shlonsky, Elisabeth Kuyper, Tu Wen-Hui, Jacqueline Fontyn (Furore-Edition 821, Kassel 1987); tome IV: Barbara Strozzi, Marianne de Martinez, Fanny Hensel-Mendelssohn, Elisabeth Lutyens, Sofia Gubaidulina, Barbara Kolb, Viera Janáčeková (Furore-Edition 827, Kassel 1988); tome V: Grazyna Bacewicz, Lili Boulanger, Annette von Droste-Hülshoff, Lucija Garuta, Moya Henderson, Tera de Marez Oyens, Clara Schumann (Furore-Edition 843, Kassel 1988).

⁴ Le féminisme, c'est au fond assez simple; comme pouvait l'écrire Rebecca West, en 1913: «Je n'ai jamais réussi à définir le féminisme. Tout ce que je sais, c'est que les gens me traitent de féministe chaque fois que mon comportement me permet de ne plus me confondre avec un paillasson.»

Hinblick auf mein Wollen sinnlos war»⁵. Wolpe warf sich in den politisch-künstlerischen Trubel Deutschlands nach dem Krieg. Er knüpfte Kontakte zur Dadabewegung («Rumort! explodiert! zerplatzt!»)⁶, ferner zum Weimarer Bauhaus und zur *Novembergruppe*, einer Künstlervereinigung, die sich mit ihrem Namen auf den deutschen Revolutionsmonat 1918 bezog. Wichtige Mitglieder waren u.a. H. H. Stuckschmidt, Kurt Weill, Wladimir Vogel und Hanns Eisler. Wolpe wirkte, ähnlich wie Eisler, als Komponist von Arbeiterchören und Agitpropriedern mit. 1925 trat er in die KPD ein; die letzten Erfahrungen mit einem proletarisch-revolutionären Theaterkollektiv vor Hitlers Machtergreifung machte er in der *Truppe 31*. Der Schlusschor des Tanzspiels *Es wird die neue Welt geboren* fand über den Staatsmusikverlag Moskau einen Platz im Band *Das Arbeiterlied*, Reclam Leipzig, 1975. Das Lied repräsentiert den für jene Jahre typischen Gestus, den wir vor allem von Eisler kennen. Dazu gehören Moll-Tonart und kurz angebundener, alles andere als hymnisch-verklärender Melodieschluss: es ist alles noch unvollendet, noch im Fluss.

Mit der Flucht trennten sich die Wege der ideologisch zusammengehörigen Komponisten. Vogel fand, vorerst knapp geduldet, Unterschlupf in der Schweiz, später aber doch künstlerische Anerkennung und Bürgerrecht, also eine zweite Heimat, wobei er die Spuren seiner Agitpropvergangenheit sorgfältig verwischte, zu Beginn der Emigration auch verwischen musste. Eisler und Dessau knüpften nach dem Untergang des Dritten Reiches wieder an ihre Vorkriegstätigkeit an, jetzt im realen Sozialismus der DDR. Für Wolpe scheint die Übersiedlung in den Osten kein Thema gewesen zu sein. Seine Vorstellung von einer politisch relevanten Musik hätte dort wohl kaum eine Erfüllung gefunden. Da er im deutschen Westen nicht willkommen war, verblieb ihm das lebenslängliche Exil. Seine Flucht führte ihn im Herbst 1933 nach Wien, wo er bei Anton Webern kurze Zeit studierte, um seine Palette «von überflüssigem Beiwerk zu befreien»⁷. Gewisse Charakteristika von Webens später Kanontechnik sind bei Wolpe bis in seine letzten Werke immer wieder zu konstatieren. 1934 siedelte Wolpe nach Palästina über, wo er, der bisher Lernende, am Konservatorium Jerusalem Theorie und Komposition unterrichtete und sich, auch kompositorisch, intensiv mit der jüdisch-palästinensischen Volksmusik auseinandersetzte. Enttäuscht von der konservativ-nationalistischen Haltung des offiziellen Musiklebens wanderte er 1938 nach den USA aus.

Als überzeugter Marxist hatte Wolpe eine genaue Vorstellung von der gesellschaftlichen Verantwortung des Komponisten: Aufklärung mit dem Ziel einer Gesellschaft, in welcher der Mensch den Menschen nicht mehr ausbeutet. Seine Utopie, die er zeitlebens nie aufgab, war eine schöpferische Tätigkeit im Kollektiv. In der *Truppe 31* konnte

Disques Schallplatten

E xil ohne Ende

Stefan Wolpe Stefan Wolpe: «Piece in two parts for six players» / *Drei Lieder von Bertolt Brecht / Quartett Nr. 1 für Trompete, Tenorsaxophon, Schlagzeug und Klavier / Musik für «Hamlet» / «Piece for two instrumental units» / «To the dancemaster» für Sopran, Klarinette und Klavier / «Solo piece for trumpet» / «Piece for trumpet and 7 instruments» Ensemble «Parnassus», Leitung: Antony Korf*

Koch International Classics 3-7141-2H1

«Ach, ich halte es manchmal einfach nicht länger aus, sprachberaubt zu leben, in einer dauernden Doppelheit der Zunge und des physischen Sitzes der Sprache.»¹ So formulierte Stefan Wolpe (geb. 1902 in Berlin, gestorben 1972 in New York) 1960 in einem Brief an Wolfgang Steinecke, den damaligen Leiter der Darmstädter *Internationalen Ferienkurse für Neue Musik*, seine Sehnsucht und seine Hoffnung, im Kontakt mit der damals sich in der «Darmstädter Schule» profilierenden Avantgarde ein Ende seines amerikanischen Exils zu finden. «Ich gehöre dazu und zu Euch allen», schrieb er an Steinecke am 1.9.59.² Aber nur einer streckte dem Kommunisten aus der Weimarer Zeit seine Hand entgegen: der Kommunist Luigi Nono. Die übrigen damals führenden Komponisten interessierten sich nicht für ihn. Der 1912 geborene René Leibowitz unterdrückte in seinen um 1949 erschienenen wichtigen Büchern über die Wiener Schule

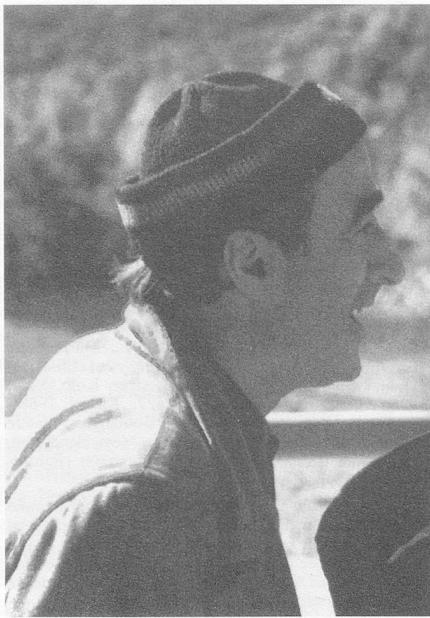
die Namen Eisler und Wolpe aus politischen Gründen.³ So konnte Wolpe also in seiner alten Heimat nicht mehr Fuß fassen, obwohl er in den Jahren 1956 und 1960-1962 als Dozent an den Darmstädter Ferienkursen wirkte und obwohl 1962 zu seinem 60. Geburtstag ein Konzert mit 10 Widmungskompositionen veranstaltet wurde. Er kehrte nach Amerika zurück, in das Land seiner Zuflucht, das ihm trotz aller Bemühungen nicht eine wirkliche Heimat werden konnte. Dabei hatte er vor allem in New York ein beachtliches Ansehen als Komponist und Lehrer; zu seinen Schülern zählten u.a. Morton Feldman und David Tudor. Als letzter Schicksalsschlag traf ihn 1963 die Parkinsonsche Krankheit, die ihm das Komponieren und Reisen weitgehend verunmöglichte. Sein Exil endete erst mit seinem Tode; in Europa senkte sich der Vorhang des Vergessens über ihn und sein Werk.

Adorno nannte Stefan Wolpe einen «Outsider im besten Sinne des Wortes».⁴ Was immer der Ausdruck «im besten Sinne» hier bedeuten soll: Wolpe war seit seiner Jugendzeit ein Aufgezehr. Mit 16 Jahren verließ er sein bürgerliches Elternhaus, nach 2 Jahren Theorie- und Kompositionsunterricht wurde er von seinen Lehrern vor die Türe gesetzt; auch beim Schweizer Komponisten Paul Juon blieb er nur ein Semester, das Gymnasium Charlottenburg verließ er kurz vor dem Abitur. Trotzdem spricht er von einer «strengen akademischen Ausbildung, die aber im

er sie für kurze Zeit realisieren. In Palästina bestand für derlei Utopien kein Bedarf, in den USA wären solche Manifestationen selbstmörderisch gewesen. Es fand deshalb bei Wolpe die für Emigranten typische Verinnerlichung dieser dialektisch-kämpferischen Haltung statt: ein Rückzug in das Innere der Musik, die diese Botschaft allein durch ihre Syntax als Konterbande oder Flaschenpost bewahren sollte. Ob und wie sich das in der amerikanischen Zeit realisierte, wäre freilich das Thema einer besonderen Untersuchung.

Eine neue CD bietet aber jetzt die Möglichkeit, sich am klingenden Beispiel mit diesem Sachverhalt auseinanderzusetzen. Auf dem Hintergrund der knapp skizzierten Biographie interessiert uns, welche Werke aufgenommen, ebenso aber, welche Werke oder Werkgruppen keine Berücksichtigung gefunden haben. Interessant sind außerdem die Kommentare im – nur englischsprachigen – Booklet. Vorab eine allgemeine Bemerkung: Soweit ich es, anhand des spärlichen mir zugänglichen Notenmaterials und ohne vergleichbare Interpretationen, zu beurteilen wage: Es handelt sich beim Ensemble «Parnassus» durchwegs um technisch und musikalisch kompetente Musiker(innen), wobei vor allem der Trompeter Raymond Mase hervorsticht. Die Stücke verlangen Virtuosität; dieser Anspruch wird auch erfüllt. Es liegt gewiss nahe, dass das Ensemble vor allem jene Werke spielt, die Wolpe ursprünglich für gleichartige, aber inzwischen aufgelöste Gruppen in den Jahren 1950 bis 1971 komponiert hat. Im Booklet wird darauf hingewiesen, dass Wolpe gezwungen war, für kleine Besetzungen zu schreiben, da die konservativen Orchester gesellschaften sich seiner Musik trotz seines Ansehens in New York nicht annahmen. Dass die Arbeiterchöre und Agitprop Lieder aus der Weimarer Zeit nicht aufgenommen wurden, leuchtet ein. In diesem Zusammenhang erwähnt das Booklet lediglich eine vorübergehende «devotion to the Socialist cause». Leider fehlen aber auch rein instrumentale «Kampfmusiken», wie etwa die wichtige «Stehende Musik» für Klavier aus dem Jahre 1925. Einziges Beispiel aus der ersten Lebensperiode ist die Bühnenmusik zu *Hamlet* (3. Aufzug, 2. Szene), ein Nebenwerk, für den Lebensunterhalt geschrieben. Aus der Zeit in Palästina stammt das Lied «To the Dancemaster»; es dokumentiert Wolpes Beschäftigung mit der jüdisch-palästinensischen Volksmusik.

Die restlichen sechs Werke stammen aus der New Yorker Zeit. Wie ein Anachronismus nehmen sich dabei die «Drei Lieder von Bertolt Brecht» (1943) aus. Die Texte stammen aus den Svendborger Gedichten. Wie eine Erinnerung aus untergegangenen Zeiten wirkt der durchaus authentische Ton der Agitprop Lieder: «reveals vestiges of Wolpe's Socialist past ...» Ob diese Lieder jemals in Amerika öffentlich aufgeführt werden konnten und wie sie gegebenenfalls aufgenommen wurden,



Stefan Wolpe Foto: (C. Kalischer)

wird nicht mitgeteilt. Die fünf Kammermusikwerke werden differenziert beschrieben, differenziert in bezug auf Satztechnik, Expressivität, Zeitgestaltung und «qualities of humanity». Jeglicher Hinweis auf vielleicht verfängliche verborgene politische Aussagen wird jedoch vermieden. Zum Quartett Nr. 1 beispielsweise wird u.a. geschrieben: «Wolpe's compositional mastery and considerable human experience form a profound partnership». Wolpe selber äusserte sich aber wie folgt zu diesem Werk: «The quartet is one of my best Kampfmusiken, as one called it so most scheußlicherweise in Germany. Es ist populism, and my personal human radicalism, mit offenen Armen gesungen» (sic!)⁸. Das Quartett ist der chinesischen Revolution gewidmet. Der 1. Satz ist eine Klage über die grossen Verluste während des langen Marsches, der 2. Satz ist eine Huldigung an die letztlich siegreiche Revolution⁹. Trotz der Unterlassungen im Beiheft halte ich diese CD für eine wichtige und aufschlussreiche Veröffentlichung.

Jacques Wildberger

1 Von Berlin nach New York. Programmheft zu 6 Konzerten in der Musikhochschule Köln, 14.-16. September 1988, S. 25

2 ebenda S. 22

3 ebenda S. 22

4 ebenda S. 128

5 Musik und Gesellschaft, Berlin/DDR, 1/89, S. 13

6 Von Berlin nach New York, S. 45

7 ebenda S. 35

8 ebenda S. 81

9 ebenda S. 81

Der Fortschritt ist sicher «relativ», real wie begrifflich. Aber wie klerikal-frömmelnd darf Musik in der Moderne oder selbst in der Postmoderne sein, ohne geradewegs, ästhetisch wie sozial, rück-schrittlich zu werden? Fragen Sie Herrn Górecki! «Aus den Engpässen der Moderne und Avantgarde soll eine neue, wahrere und tiefere Religiosität aus dem Osten heraushelfen.» Górecki jedenfalls hat die berühmt-berüchtigte «Schwarze Madonna» von Czestochowa gegen Krankheit und Kommunismus geholfen, meint er, und sein op. 55 *O Domina nostra* (1982-1985/90) für Sopran und Orgel ist die Votivtafel. Mit viel aneinandergekleisterten Dreiklängen über Orgelpunkten kommt die Domina so bieder-restaurativ daher, dass Fauxbourdon-Effekte oder gar eine *sixte ajoutée* geradezu als Kühnheiten wirken. Keine *arte povera*, aber eine ziemlich powere Musik, mit diskretem Hall aufgemuntert, die beim Gloria Victoria nach zurückhaltender Anfang ziemlich roh auftrumpft. Sarah Leonard singt schön, wenngleich bei besagtem Glorifizieren laut.

In Saties *Messe des Pauvres* (1895), einer frühen *musica povera*, hat es der Schelm aber doch faustdick-rosenkreuzerisch hinter den religiösen Ohren: In dem *avant la lettre* minimalistischen, monoton-akkordisch kreisenden Satz wabert es in fast regelmässigen Abständen im tiefen Keller des Orgelbasses, sodass nicht nur für kurze oder lange Ohren, sondern auch für heutige Bauchhörer genügend Stoff injiziert wird. Satie kombiniert traditionalistische Elemente – als Basis-Bausteine immerhin Vierklänge – mittels einer durchaus avancierten, fast präkonstruktivistischen Montagemethode, verschrankt Mystizismus und Dadaismus: im Geist und Ton einer «Neo-Gregorianik», wie sie auch vor hundert Jahren einmal Mode war.

Saties Kargheit und Schnödheit kontrastiert der Wohllaut von Gavin Bryars *The Black River* (1991), einem musikalischen *stream of unconsciousness*, der von weither zu kommen scheint, vorzugsweise aus dem italienisch-französischen Belcanto des 19. Jahrhunderts. Bryars besingt hier, in französischer Originalsprache und schlachten, eher unoriginellen Kantilenen, den Schwarzen Fluss aus Jules Vernes grossem Roman «20 000 Meilen unterm Meer». Auch wenn Bryar es sehr mit der Vergangenheit hat, hat seine Musik doch ein gewisses Etwas, in der Form des Ich-weiss-nicht-was, das sich wohl u.a. der ziemlich unbekümmerten, frischen Aneignung historischer Idiomatik verdankt.

Schliesslich gibt's in den beiden Präludien von Milhaud (1942) einen gewissen weltlichen Pfiff, wenigstens Kontrapunkt, musikalische Bewegung und gar Bitonalität. Gegenüber diesem ganzen *zurück hinter* ist Milhauds Rückgriff auf Bach, den er neoklassizistisch als Bach mit falschen Noten realisiert, geradezu ein aufklärerischer Lichtblick.

Hanns-Werner Heister

Zurück hinter

Henryk Górecki: «O Domina nostra» / Erik Satie: «Messe des pauvres» / Darius Milhaud: *Prélude I et II* / Gavin Bryars: «The Black River»
Sarah Leonard, Sopran; Christopher Bowers-Broadbent, Orgel
ECM New Series 437 956-2

Panorama eines Flachlandes

Dokumentationen Wittener Tage für neue Kammermusik 1991 und 1992*
hrsg. von der Stadt Witten in Zusammenarbeit mit dem Westdeutschen Rundfunk, zu beziehen über das Kulturamt der Stadt Witten, Bergerstr. 25, D-58452 Witten (Tel. 0049 2302 5812427, Fax 0049 2302 59257)
WD 02 bzw. WD 03 (je 2 CDs)

Die Idee der Kammermusik im nachdrücklichen Sinne ist ohne das Moment von «Geistesaristokratie» undenkbar. Es besagt nach den Ausführungen des Soziologen Ulrich Oevermann, die in den Kontext einer strukturellen Hermeneutik gehören, dass sich Menschen durch alle Schichten hindurch an die intellektuellen Standards universeller Logik des Räsonnements und des besseren Argumentes binden und sich ihrer Logik vor allem auch beugen. Dazu bedarf es freilich der sozialen und ökonomischen Entlastung: Der «gentleman» des 18./19. Jahrhunderts als Paradigma eines «Geistesaristokraten» – heute würde man ihn nüchterner einen «Intellektuellen» nennen – hatte Geld, um arbeiten zu können, im Unterschied zum gemeinen Volk, das arbeiten muss, um Geld zu haben. Autonome Kunst, insbesondere Kammermusik, erscheint dann als Inbegriff einer auf sinnliche Erkenntnis und wahrhaftigen Ausdruck im Sinne der Hingabe an eine Sache um ihrer selbst willen bezogene Tätigkeit im Bereich der Musik, die paradoxalement gerade in der Distanz zum Rezipienten – einer Distanz, die bis an die Grenze der Unverständlichkeit gehen kann – sich demokratisch in dessen Dienst stellt und dessen Erfahrung zu erweitern vermag.

Solche Idee von Kammermusik überlebt im Bereich der Neuen Musik – das zeigen viele der hier eingespielten Werke – nur noch mit parodistischen Zügen. Man zieht vom verblassenden Nimbus der Gattung, den man insgeheim verachtet. Das «geistesaristokratische» Prinzip eint hier eine unheilige Allianz von Kommunalpolitikern, Veranstantern, Komponisten und Kritikern, die partikulare Interessen wie Standortpflege, Dokumentation einer Aktivität um der Dokumentation willen oder nörgelnde Rechthaberei zusammenführt. Ästhetische Autonomie verkommt zu einer Immunisierungsstrategie und wütet geradezu blind-agitatorisch. Wahrhaftiger Ausdruck fällt mit Gesinnungspflege zusammen und äußert sich in der Form einer unsäglichen Betroffenheits-Epistemologie. Einige wenige Beispiele: Rolf Riehm versteht Musik als sich mitteilenden Klangkörper: «... Wie ihm die Arme abgerissen wurden... die Beine abgehackt wurden... der Kopf wird vom Rumpf getrennt... und die Leber aus dem Leib geschnitten. Das alles sang Orpheus.» Adriana Hölszky jagt «den Klangimpuls mit hoher Geschwindigkeit kreisförmig durch den Raum»; es geht ihr um die «Bedrohlichkeit und Härte des gejagten Klan-

ges». Martin Smolka meint hingegen, ohne auf Hermann Löns anzuspielen, Musik sei ein «Rosengarten» und bittet: «Lasst die Flöte weinen und flüstern, lasst die Saiten summen und brummen, lasst das Klavier ertönen.» Johannes Kalitzke bietet «Exercisen der Verwandlung und der Diffusion». Volker Heyn lässt sich anregen: «In den Straßen, auf Plätzen tanzen – singen – einander in die Arme fallen – Schwüre – Resolutionen – Drohungen – Zorn.» Younghi Pagh-Paan erinnert an den «Brunnen als Zentrum der Verteilung eines lebensspenden Gutes und als Mittelpunkt der Kommunikation». Matthias Spahlinger erkennt: «Nur das, was zerstört wird, kommt zu Bewusstsein.» Nicolaus A. Huber nennt gar «ein Paukensolo mit einem grossen, expressiven Crescendo» ein «kleines Bömbchen» usw. usw.

Als «Hauptabsicht der Dokumentation» nennt der Text im Booklet: «verschiedene Ansätze neuer Kammermusik erfahrbar zu machen und ihre Vielgestaltigkeit anzureißen». Individualität besitzen viele der eingespielten Werke freilich nur in den Verlautbarungen der Komponisten, aus denen zitiert wurde. Hält man sich an das akustische Substrat, so wird doch eher ein ödes, uninspiriertes, beliebiges Einerlei dokumentiert. Zumeist wird ein musikalisches Material, wie es seit der seriellen Musik hergerichtet wurde, in wildem Gestikulieren oder in überfallartigen Attacken ausgebreitet. Wahrscheinlich firmiert das als emphatisch Neue Musik jenseits der «Postmoderne». Es verwundert vielleicht doch nicht, dass sich in solchem Kontext von Arbeiten, die man mit Boulez als «unnötig» charakterisieren könnte, nur die Werke von

Holliger (Quintett), Xenakis («Eonta») und Varèse («Intégrales») nachgerade mühelos behaupten, bewahren und die Idee bedeutungsvoller Musik weitertragen. Die Interpretationen – es handelt sich um Live-Mitschnitte – wirken, so weit überhaupt ein Urteil angemessen erscheint, durchweg anständig. Größere Aufmerksamkeit verdiente vor allem Marc-André Hamelins Klavierspiel in Stefan Wolpes «Piece in Three Parts for Piano and Sixteen Instruments», das freilich aufs neue die Überschätzung dieses Komponisten bestätigt.

Giselher Schubert

*Dokumentation Wittener Tage für neue Kammermusik 1991: Heinz Holliger, Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott / Koch/Schütz/Morris, «Small Black Spot 2» / Rolf Riehm, «Toccata Orpheus» für Gitarre / Georg Kröll, «Tagebuch» für Klavier / Adriana Hölszky, «Jagt die Wölfe zurück!» für sechs Schlagzeuger / Martin Smolka, «Music for Retuned Instruments» für Flöte, Viola, Violoncello und Klavier / Johannes Kalitzke, «Salto. Trapezo. Ikarus». Konzert für 13 Instrumente / Volker Heyn, «Panische Walzer 8 & 9» für Ensemble / Galina Ustwolskaja, Sonate Nr. 5 für Klavier / Iannis Xenakis, «Eonta» für Klavier, zwei Trompeten und drei Posaunen / Edgard Varèse, «Intégrales» für Kammerensemble und Schlagzeug

Dokumentation Wittener Tage für neue Kammermusik 1992: Younghi Pagh-Paan, «U-MUL» (Der Brunnen) für 7 Instrumentalisten / Mathias Spahlinger, «furioso» für Ensemble / Franz Martin Olbrisch, «Der gebrochene Spiegel», polynesisches Musiktheater, 10. Bild, instrumentale Szene für Ensemble / Brian Ferneyhough, «4th String Quartet» mit Singstimme / Günter Steinke, «Arcade» für Violoncello und Live-Elektronik / Georg Katzer/Wolfgang Fuchs/Johannes Bauer, «Improvisation» für Klarinetten/Sopranino-Saxophon, Posaune und Live-Elektronik / Stefan Wolpe, «Piece in Three Parts for piano and 16 instruments» / Adriana Hölszky, «Segments für sieben Klangzentren» / R.E.J.C., «26 items in variations» (II) für Ensemble / Nicolaus A. Huber, «Mit etwas Extremismus» für Ensemble

Rubrique AMS Rubrik STV

Studienpreise 1994 für junge Musiker

Der Schweizerische Tonkünstlerverein (STV) und die Kiefer-Hablitzel-Stiftung (KHS) führen am 7., 8., und 9. Februar 1994 (17. Februar für Dirigenten) in Bern erneut Prüfungen durch, aufgrund welcher jungen Schweizer Musikern mit Berufsmusikerdiplom Studienunterstützungen zur Weiterführung oder zum Abschluß ihrer musikalischen Ausbildung in der Schweiz oder im Ausland zuerkannt werden. Anmeldetermin: 31. Oktober 1993. Reglement und Anmeldeformular können beim Sekretariat des Schweizerischen Tonkünstlervereins, Postfach 177, 1000 Lausanne 13 (% 021/26 63 71) bezogen werden. Die Altersgrenze ist auf 25 Jahre (1969) für Instrumentalisten und auf 28 Jahre (1966) für Sänger, Komponisten und Dirigenten festgesetzt worden.

Prix d'Etudes 1994 pour jeunes musiciens

L'Association des Musiciens Suisses (AMS) et la Fondation Kiefer-Hablitzel (KHS) décernent chaque année des Prix d'Etudes à de jeunes musiciens suisses déjà en possession d'un diplôme professionnel pour leur permettre de continuer ou d'achever leurs études musicales en Suisse ou à l'étranger. La limite d'âge est fixée à 25 ans (1969) au plus pour les instrumentistes et à 28 ans (1966) au plus pour les chanteurs, compositeurs et chefs d'orchestre. Délai d'inscription: 31 octobre 1993. Règlement et formule d'inscription peuvent être obtenus au Secrétariat de l'Association des Musiciens Suisses, case postale 177, 1000 Lausanne 13 (% 021/26 63 71). Les examens auront lieu les 7, 8, et 9 février 1994 (17 février pour les chefs d'orchestre) à Berne.