

<b>Zeitschrift:</b>	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerischer Tonkünstlerverein
<b>Band:</b>	- (1997)
<b>Heft:</b>	51
<b>Rubrik:</b>	Disques compacts = Compact Discs

#### **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>**

marquable *Dictionnaire biographique des musiciens*, de Theodore Baker et Nicolas Slonimsky, paru en 1995 chez Laffont « Bouquins » (cf. notre compte rendu dans *Dissonance* n° 46). (vdw)

### **Buchhalterisches Ordnen von Quellen und Fakten**

de Vries, Claudia: «Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität»; *Schumann Forschungen* Bd. 5, Schott, Mainz 1996, 482 S.

Um Clara Schumann-Wiecks Pianistik im historischen Zusammenhang darstellen zu können, holt die Autorin weit, allzu weit, aus: Auf etwa hundert Seiten resümiert sie die Entwicklung von Klaviertechniken, Instrumentenbau und Vortragslehrern vom 18. bis ins 20. Jahrhundert. Dabei häuft sie Zitate noch und noch an, und zwar weitgehend aus heute greifbaren Werken wie den Klavierschulen von C.Ph.E. Bach, Türk und Czerny. Im Hauptteil verfährt sie nach derselben Methode, wobei hier immerhin Quellen benutzt werden, die sich direkt aufs Thema des Buches beziehen und nicht ohne weiteres zugänglich sind, wie etwa Äusserungen von Schülerinnen Clara Schumanns. Ihre Eigenleistung bleibt allerdings auch hier bescheiden; zu mehr als buchhalterischem Ordnen von Quellen und Fakten reichte es offenbar nicht. So beschränken sich de Vries' Kommentare zu den Schuler einspielungen im wesentlichen auf leicht Mess- und Erfassbares wie Tempowahl und Arpeggieren (was sie mit «Artikulation» gleichsetzt). Wo weitergehende Einsicht vonnöten wäre, nimmt sie Zuflucht bei Satzmonstern wie dem folgenden: «Lässt de Lara in T. 9–10 die Bassstimme durch eine transparente Behandlung des Umfelds mit natürlicher Stimme in eher reflektivem und autonomem Ton reden, so nimmt sie bei Horowitz gegen den bereits mit Bedeutung überladenen Hintergrund durch die eindringliche Gestaltungsweise im Forte-Fortissimo- bereich einen fast drohenden Ton an und wirkt beinahe störend abhängig von der Behandlung des Interpreten.» (S. 276) Wer sich von diesem Bastard aus Feuilleton- und Amtssprache nicht einschüchtern lässt, wird durch die Erkenntnis belohnt, dass Horowitz die Takte 9–10 des vierten Stücks der *Kreisleriana* lauter spielt als de Lara – sofern sich die Autorin nicht verhört hat wie beim Vergleich der *Davidsbündlertänze*-Einspielungen von de Lara und Fanny Davies, wo sie behauptet, beide hätten die zweite Ausgabe aufgenommen, während Davies in Wirklichkeit die erste Fassung spielt. Auf derselben Seite (263) ist zu lesen, beide Pianistinnen hielten sich im zweiten Stück an «das vorgeschrriebene Tempo Viertel = 96». Dass diese Tempoangabe aus Claras *Instruktiver Ausgabe* von 1886 stammt und der vom Komponisten selbst redigierte Erstdruck (1838) Viertel = 138 vorschreibt, erfährt man erst in anderem Zusammenhang 27 Seiten später. Durchgehend geht die Autorin bei der Betrachtung der Schuler einspielungen so vor, als wäre beim Ehepaar Schumann-Wieck der männliche Teil für die Noten und der weibliche für deren Interpretation zuständig. Mit anderen Worten: Der ästhetische Dissens der beiden wird viel zu wenig thematisiert, nur gerade einmal mit einem Zitat aus Roberts Ehetagebuch angedeutet. Während in dieser Hinsicht das längst widerlegte Bild des

symbiotischen Paars durchschimmert, wird Clara sonst durchaus als eigenständige Persönlichkeit behandelt: in Kapiteln zu ihrer pianistischen Ausbildung, zur Tätigkeit als Komponistin, als Konzertpianistin und als Pädagogin. Die nicht weniger als 150 S. umfassenden Appendices gehören zum nützlicheren Teil dieses Buches: biographische Zeittafel, Verzeichnis der Klavierkompositionen mit Diskographie, Liste der Konzertreisen und des Repertoires, Kurzbiographien der SchülerInnen und Liste ihrer Aufnahmen, Bibliographie u.a. (ck)

### **Erhellendes und Apologetisches zu Furtwängler**

Walton, Chris (Hg.): «Wilhelm Furtwängler in Diskussion. Werkverzeichnis Wilhelm Furtwängler»; Amadeus Verlag, Winterthur 1996, 146 S.

Die extreme Art und Weise, auf welche Furtwängler verteidigt bzw. angegriffen werde, sei ein Zeichen dafür, dass er seit seinem Tode wenig von seiner Ausstrahlung verloren habe, schreibt Chris Walton in seiner Einleitung. Dies hat aber wohl auch damit zu tun, dass die Zeit der NS-Herrschaft weiterhin ein unerledigtes Kapitel Geschichte ist, wie die heftige Debatte um Daniel Goldhagens Buch *Hitler's Willing Executioners* oder die Auseinandersetzung um Raubgold und jüdisches Vermögen in der Schweiz zeigt. Die Rolle von Wilhelm Furtwängler (WF) im Dritten Reich war denn auch ein zentrales Thema des Zürcher Symposiums von 1991, dessen Beiträge (nebst einem Verzeichnis der Kompositionen und Schriften WFs) diesen Band bilden. Während Walton sich um gerechte historische Einschätzung bemüht, disqualifiziert sich Fred K. Prieberg selbst, wenn er einerseits aus WF einen «Kämpfer gegen den braunen Ungeist» macht, andererseits Juden/Emigranten und WF-Kritiker als «scharf militant» bzw. «Verfolgertypen» bezeichnet. Den moralischen – und Kunst eigentlich unangemessenen – Fragestellungen, welche die Beschäftigung mit der Biographie WFs unvermeidlich mit sich bringt, geht Roman Brotbeck aus dem Weg, indem er die Dirigententätigkeit WFs von dessen Kompositionen her betrachtet – eine ebenso ungewohnte wie naheliegende Perspektive. Die «entindividuierte aber monumentalisierte Thematik, die thematische Führung ohne deren Legitimation durch den Kontext, die Unberechenbarkeit der Ereignisse, die Übernahme traditioneller Formmodelle ohne deren Dialektik, die Verhüllung klarer Schematismen in der Primärstruktur, um ihnen den Charakter des Werdenden und Organischen zu geben, die Absenz jeglicher Selbstreflexion im Kompositionssprozess» setzt er in Beziehung nicht nur zu WFs Dirigieren, sondern auch zum NS-Kunstgeschmack. Während Brotbeck aus einem scheinbar dem Zeitbezug entzogenen Material eine Art musikalische Lingua Tertii Imperii herauschält, schafft es Ernst Lichtenhahn in seinen *Bemerkungen zu Texten WFs*, die offensichtliche Nähe zu NS-Ideologem zu vernebeln. Nur gerade bei der von WF beschworenen «Lebensgemeinschaft zwischen Genie und Volk» erwähnt er neben dem Bezug zu Wagners frühen Pariser Schriften den zum «Régime und seinem Mythos vom Volk» (den Führer vergisst er aber auch hier). Den Begriff des «Organischen» führt er einzig auf Goethe zurück – kein Wort davon, dass dies ein Kernbegriff

des Hauptwerks der NS-Philosophie, Alfred Rosenbergs *Mythus des 20. Jahrhunderts*, ist (siehe Victor Klemperer, *LT*). Auch über WFs Anti-Intellektualismus redet Lichtenhahn, ohne NS-Theorie und -Praxis zu erwähnen; WFs Feindbilder hält er für legitim, da sie dem «hohen Auftrag des musikalischen Mitteltums» dienten. Indem er WF als «Dirigent nach dem Ende des *Espressivo*», mithin als «Spät-, Zuspätgeborenen» begreift, dispensiert sich auch Jürg Stenzl von der Untersuchung, inwiefern WFs Interpretationen im Kontext der NS-Herrschaft sehr wohl aktuell und zeitgemäß waren. WF war für die Interpretationsgeschichte der Nachkriegszeit viel folgenreicher, als Stenzl meint, der die neusachliche Interpretationsart für die heute in Konzertsaal und Opernhaus weltweit dominierende hält (dass viele Koryphäen des heutigen Musikbetriebs sich auf WF als ihr Vorbild berufen, mag hier als Hinweis genügen). Gegenüber Stenzls allzu pauschalem geschichtlichem Ansatz haben die beiden englischen Beiträge in diesem Band den Vorteil, nahe bei den Fakten zu bleiben, bei den biographischen Peter Heyworth in *Furtwängler and Klemperer*, bei den interpretatorischen (die allerdings ohne Klangbeispiele nicht nachvollzogen werden können) Robin Holloway in *Furtwängler and Richard Strauss*. (ck)

## **Disques compacts Compact Discs**

### **L'unité fondamentale du temps**

Bach, J.S. : Suite n° 2 en ré mineur pour violoncelle [Thomas Demenga] / Zimmermann, Bernd Alois : Sonate pour violon [Thomas Zehetmair] / Sonate pour alto [Christoph Schiller] / Sonate pour violoncelle [T'D'] ; ECM New Series 1571

Une obsession majeure de Zimmermann fut sa vie durant le sentiment d'une unité fondamentale du temps, qu'il exprima à l'aide de la métaphore de la « sphéricité du temps » : la vraie réalité ne serait rien de moins que la réunion en une simultanéité, pour la conscience intérieure, des temps passé, présent et futur. Aussi, pour illustrer ce projet, Thomas Demenga s'est-il proposé de réunir en un disque compact – dont la maniabilité sur le plan de la temporalité aurait peut-être inspiré Zimmermann – la *Suite* en ré mineur pour violoncelle solo de Bach et les trois sonates pour instruments à cordes solo composées par Zimmermann entre 1951 et 1960, toutes reliées d'une manière ou d'une autre à Bach. Le rapport s'entend de toute évidence (comme il s'entendrait d'ailleurs probablement pour une majorité d'œuvres pour instruments à cordes solo du 20<sup>e</sup> siècle). Disons que, sans que cela paraisse indispensable, l'accès pourra peut-être se trouver facilité aux trois sonates de Zimmermann, toutes d'une intensité rare – sur le plan de l'écriture, de l'expression, bref, de la densité musicale – et toutes magnifiquement servies par leurs interprètes. Sans aucun doute, parmi les meilleurs exemples de la vraie réalité musicale à laquelle aspirait Zimmermann. (ba)

## Monochrom bis monoman

Braxton, Anthony: *Piano music (notated) 1968–1988 (Compositions No. 1, 5, 10, 16, 30, 31, 32, 33, 139); Hildegard Kleeb (Piano); Hat ART CD 4-61941-4 (4 CD)*  
Schönbürgs Klaviermusik war eines seiner Schlüsselerlebnisse, und Stockhausens Klavierstücke hört er zum Sonntagsfrühstück: Klaviermusik, insbesondere die der europäischen Moderne, nimmt seit jeher einen Ehrenplatz in Anthony Braxtons musikalischen Kosmos ein. Symptomatisch, dass sein Opus 1 ein Klavierstück war. Zu einem wahrheitsgetreuen Bild des amerikanischen Meisterdenkers gehört ein Portrait seiner Tastenwerke, und so ist Hildegard Kleeb's diskographische Pioniertat zu applaudieren – zumal Braxtons Klavierstücke allerhand kreative Mitarbeit des Interpreten verlangen (eine typische Spielanweisung: «Composition No. 33 can be played faster and slower, forwards and backwards – for a minute or for as long as the planet stays in this form.»). Gerade in der Ballung dieser gut dreieinhalb Stunden wird aber auch die Hybris von Braxtons Komponieren deutlich. Als Schöpfer gross dimensionierter notierter Klavierwerke (*Composition No. 31* dauert in der vorliegenden Fassung über 50 Minuten!) fordert Braxton den Vergleich mit den einschlägigen Kreationen von Boulez, Cage, Feldman, Nancarrow, Messiaen, Stockhausen heraus – und gemessen am strukturellen, texturalen, klangfarblichen Reichtum solcher Stücke wirken Braxtons Konzeptionen recht monochrom, schlammstenfalls monoton, monoman – oder epigonal. Auch die Offenheit der Braxtonischen Texte erweist sich da mitunter als Scheinfreiheit: Wo die komponierten Elemente so eintönig sind wie etwa in *Composition No. 32* und *33*, wo Dutzende von Seiten auf Fünf- und Sechsklänge reduziert sind, ist auch der Spielraum einer so engagierten und einfallsreichen Pianistin wie Hildegard Kleeb beschränkt. Und denkt man an die notatorischen Inventionen eines Earle Brown, Sylvano Bussotti oder Cage, so wirken die musikalischen Graphiken der Braxtonischen *Compositions 5* oder *16* doch arg schlicht. So essentiell also die Kenntnis dieser Klavierstücke für ein Verständnis von Braxtons Musikdenken ist, so wenig wird man sie in den Kanon der pianistischen Pflichtstücke der Neuen Musik einreihen wollen. (pnw)

## Musique indéterminée mais pas du tout déstructurée

Cardew, Cornelius: *Piano music 1959–70*; John Tilbury (piano); Matchless Recordings and Publishing, MRCD 29  
Les pièces pour piano (en majorité solo ou avec adjonction de quelques effets sonores supplémentaires) présentées ici proviennent toutes de la première période de l'éminemment compositeur anglais, mort en 1981 à l'âge de 45 ans. Cardew, assistant de Stockhausen à la fin des années 1950, fut très vite perçu comme l'un des plus audacieux parmi les compositeurs de sa génération. S'étant frotté aux langages de l'avant-garde européenne et nord-américaine d'après-guerre, il devint un partisan convaincu de l'*indeterminacy*, développant lui-même un grand nombre de techniques de notation de ce type ; il fut également fondateur du groupe d'improvisation libre *AMM*, et du *Scratch Orchestra*, avant d'opter au début des années 1960, en liaison avec un tournant dans ses prises de position politiques – de l'anar-

chisme libertaire vers des conceptions maoïstes beaucoup plus spécifiques –, pour un langage néo-tonal beaucoup plus « proche du peuple » (et beaucoup plus problématique). Il serait à cet égard intéressant de prendre plus précisément la mesure de ce qui apparaît encore comme un hiatus considérable lorsque l'on considère l'ensemble de sa production. John Tilbury fut l'un des compagnons fidèles de Cardew. Il sait ici nous faire entendre ce qu'une musique dite « indéterminée » – tout le contraire d'une musique amorphe ou déstructurée – peut avoir de parfaitement convaincant, une musique radicale d'un compositeur qui, en tout état de cause, demeure une figure extraordinaire de la musique anglo-saxonne de cette seconde moitié de siècle. (ba)

## Preziöser Sonorismus

Crumb, George: «Eleven Echoes of Autumn (Echoes I)» / «Four Nocturnes (Night Music II)» / «Vox Balaenae» / «Dream Sequence (Images II)»; ensemble für neue musik zürich, Jürg Henneberger (cond.); Jecklin Edition JD 705-2

Ein kammermusikalisches Portrait des amerikanischen Komponisten, mit Werken der Jahre 1964 bis 1976 in engagierten Interpretationen. Die Titel weisen die Richtung: *Echoes*, *Nocturnes*, *Dream Sequence* – George Crumbs Musik hat stets etwas Somnambules, Weltentrücktes, was sich nicht nur in der Bevorzugung exzentrischer Klangfarben, sondern auch in der charakteristischen «suspension in time», dem bewussten Verzicht auf metrisch-rhythmisches Verbindlichkeit, artikuliert. Exquisit Crumbs Klangsinne, phantasievoll seine Notationsweisen. Doch Stück für Stück verfestigt sich der Eindruck eines preziösen Sonorismus, der auch vor Glöckchen-Kitsch nicht zurückstreckt, und nach einer Weile mag man die ewigen ach-so-mysteriösen *inside piano*-Effekte, die silbrigen Flageolets nicht mehr hören: fein gemusterte Klangtapeten, doch sehnt man sich nach soviel Pastell nach kräftigen Farben und klaren Konturen. (pnw)

## Entdeckenswerte Raritäten

Gelland, Martin (Violine) und Wallin, Lenart (Klavier): «Lyrische Aspekte unseres Jahrhunderts» (Werke von Othmar Schoeck, Ivan Wyschnegradsky, Allen Sapp, Willy Burkhard, Richard Strauss, Hanns Jelinek, Dieter Acker); Vienna Modern Masters (Margaretenstr. 125/15, A-1050 Wien) VMM 2017

Der Titel der CD ist läppisch, und die Zusammenstellung der Werke macht als solche wenig Sinn: musikalisch haben sie so gut wie nichts gemeinsam. Unbekannt sind sie allerdings alle, und in einigen Fällen hätte es auch dabei bleiben können: Straussens seniles Einminutenstück für den geigen-spielenden Enkel war bestimmt nicht für extradomestikal Gebrauch gedacht; umgekehrt scheitern Allen Sapp in «And the Bombers Went Home» und Dieter Acker in seiner Soloviolinsonate eher an zu hohen Ambitionen. Dazwischen gibt es aber einiges zu entdecken: von Schoeck ein Frühwerk, das zumindest im 1. Satz gegenüber den drei bisher bekannten Violinsonaten kaum abfällt (der D-Dur-Satz beginnt gleich mit einer Ausweichung nach F-Dur – für die zwei Jahre später begonnenen Studien bei Reger war Schoeck also prädestiniert!); von Wyschnegradsky ein «Chant douloureux»,

in dem die Mikrointervalle der Geige mit der Skrabinesken Chromatik des Klaviers kollidieren, was im «Chant nocturne» durch die Viertelton-Klavierbegleitung zwar gemildert ist – der Widerspruch zwischen neuem Tonsystem und antiquierter Ästhetik bleibt aber auch hier; schliesslich von Hanns Jelinek dodekaphone Aphorismen nach Goethes «Zahmen Xenien» und von Willy Burkhard eine neobarocke Sonate mit (ja tatsächlich!) lyrischem Aspekt. Wegen der Interpretationen brauchte man sich allerdings für diese CD nicht zu interessieren: Der Geiger befriedigt weder hinsichtlich Intonation noch Tongebung; der Pianist spielt zwar besser, aber auf einem klinrenden, abgenutzten Instrument. (ck)

## Substanz und Dekor

Hespos, Hans Joachim: «einander – bedingendes» / Maderna, Bruno: «Serenata per un satellite» / Ullmann, Jakob: «Komposition à 9 – Palimpsest»; Ensemble «work in progress» Berlin, Bettina Spreitz-Rundfeldt (Mezzosopran), Gerhardt Müller-Goldboom (Dir.); zu bestellen bei: *work in progress*, Gosslerstr. 11, D-12161 Berlin, Fax 0049 30 822 42 07

Bereits sechs Jahre ist er alt, dieser Live-Mitschnitt des Berliner *work in progress*-Ensembles – doch besser spät als nie. Denn mit Jakob Ullmanns halbstündiger *Komposition à 9 – Palimpsest* aus dem Jahr 1990 ist nun ein substantielles Stück neue Ensemblemusik zugänglich: weitgehend monoton (im Wortsinn) in der Behandlung der Singstimme (die Fragmente von Sophokles, von Bibelworten und Anna Achmatowa-Gedichten artikuliert), hypernervös und vielfach am Rande des Klanglichen in der Instrumentalbehandlung, und bei allem Detailreichtum doch einem grossen gemeinsamen Spannungsbogen unterworfen. Unerwartet zart und filigran das frühe Hespos-Quintett *einander-bedingendes* für drei Holzbläser, Gitarre und Bratsche (1965), in dem solistische Aktionen kollektive Reaktionen provozieren; klanglich reizvoll mit seinen trocken perlenden Timbres (u.a. Mandoline, Gitarre, Harfe, Marimba) Bruno Madernas *Serenata per un satellite* (1969), wenngleich ein wenig unverbindlich-dekorativ in ihren fein zisierten, ad libitum zu montierenden Modulen: Virtuosenmusik für eine Moderne, die ihren Stachel bereits verloren hat. (pnw)

## Sehr bedächtige Musik

Mäder, Urban: «Spuren» («vergänglich» / «Mit Nacht beladen» / «...in die Oberfläche geritzt» / «vom Nesselweg her» / «Stimmenfragmente»); Camerata Zürich, Räto Tschupp (Ltg.) / Verena-Barbara Gohl (Alt), Michael Gohl (Klarinette), Collegium Musicum Zug / ensemble opus novum luzern, Peter Siegwart (Ltg.); Jecklin Edition JS 307-2

Der 1955 geborene, in Luzern lebende Urban Mäder schreibt sehr bedächtige Musik: er hat offenbar eine Vorliebe für langsame Tempi und stehende Klänge, wenngleich oft in kreisende Figuren oder Tremoli aufgelöst. In *vergänglich* für 16 Solostreicher etabliert sich im Schlussteil F als Zentralton mit beinahe tonikaler Funktion. Hier, aber auch im Liederzyklus *Mit Nacht beladen* gelingen ihm manch schöne, gut ausgehöre Klänge. Mäder neigt allerdings dazu, expressive Mittel wie Pausen, Tremoli oder Glissandi zu strapazieren und damit zu entwerten – das macht sich im Verlauf dieser

CD immer stärker bemerkbar. Das ganz Leise bis Verstummende, aber auch das plötzliche Herausfahren suggerieren dann eine Bedeutsamkeit und Empfindsamkeit, die von der Struktur nicht gedeckt ist. (ck)

## Aufstrebendes Genfer Kammerorchester

Martin, Frank: *Petite symphonie concertante / Concert pour sept instruments à vent, timbales, percussions et cordes / Passacaille; L'orchestre de chambre de Genève, Thierry Fischer (dir.); Dinemec classics (case postale 3704, 1211 Genève 3), DCCD 012*  
Mozart, W.A.: *Marsch KV 249 / Serenade Nr. 7 «Haffner», KV 250; Interpreten s.o.; DCCD 010*

Mozart, W.A.: *Serenade Nr. 9 «Posthorn», KV 320 / Märsche KV 335 / Serenade Nr. 2 KV 101; Interpreten s.o.; DCCD 011*

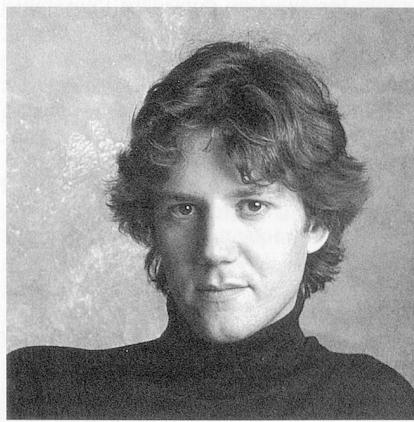
Nach diesen CDs zu urteilen, hat das aus dem Collegium Academicum hervorgegangene Orchestre de chambre de Genève unter der Leitung von Thierry Fischer beträchtliche Fortschritte gemacht (die verwirrenden Angaben im Booklet, demzufolge das Orchester 1992 gegründet worden und Fischer seit 1988 dessen Dirigent ist, erklären sich aus der Umbenennung). Nicht nur bei Frank Martin, dessen Stücke für die Genfer sozusagen «Heimatwerk» sind, auch bei den Mozart-Serenaden vermag das Orchester – trotz nicht ganz perfektem Zusammenspiel – gegenüber der Konkurrenz recht gut zu bestehen. Und ist auch stilistisch à jour, orientiert sich mehr an Harnoncourt und Hogwood als an Böhm und Boskovsky: Die Blechsignale kommen nicht aus dem Nebenraum, der Paukist darf ohne Filzpanzertoffeln auftreten und die Geigen servieren keine schmalzigen Melodien, bleiben aber auch etwas blass und unexpressiv (wie in Hogwoods Mozart-Aufnahmen), was besonders jenen Sätzen, die von Rokoko weit entfernt sind, wie dem d-Moll-Andantino der Posthorn-Serenade, nicht gut bekommt. Dafür gelingt das *Concertante* dieser Serenade hinreissend als eine Art «musique mécanique». Die Tempi sind meistens erfrischend zügig, wenngleich nicht immer durchgeholt (im Presto-Finale der Posthorn-Serenade z.B. erreicht die Reprise nicht mehr das Anfangstempo) und in den wie Scherzi ganztaktig aufgefassten Menuetten mit à la Bruckner verlangsamten Trios stilistisch fragwürdig. (ba)

## Pour les habitués des concerts d'abonnement

Müller, Fabian: *Concerto pour violon / « Suite Vaudoise » / Rhapsodie pour orchestre à cordes / « Nachtgesänge » ; Tomasz Tomaszewski (violon), Hélène Schneidermann (mezzo-soprano), Orchestre symphonique de Prague, Marc Andreae (dir.) ; MDS Classics 3001*

Le compositeur suisse Fabian Müller, né en 1964, propose dans cette anthologie d'œuvres orchestrales une musique assurément très bien maîtrisée, toute tendue vers l'expression du « lyrique » : lignes mélodiques recherchées (le compositeur avoue lui-même être à la « quête de la mélodie parfaite »), harmonie tonale bien appuyée, constructions formelles aisément repérables, équilibre des rapports soliste et groupes orchestraux tout à fait dans la ligne du concerto et de l'écriture orchestrale du siècle passé. Bref – et en dépit des prétentions affirmées dans le texte de présentation –, on n'y trouvera guère de

tentatives d'innovation, serait-ce, comme il est dit, « par et dans la musique tonale », mais bien davantage l'utilisatton systématique, quasiment le catalogue, d'un langage tout ce qu'il y a de plus traditionnel, dans la lignée du romantisme, avec ce qu'il véhicule de conventions et de clichés : cartes pos-



© Neil Wilder

tales du lyrisme. Avec une telle manière sonore de se donner pour continuateur de la tradition compositionnelle du siècle passé – et dans le même mouvement afficher sa réaction au soi-disant « intellectualisme » de la nouvelle musique –, il y a exactement de quoi plaire à l'auditeur farouche, habitué des concerts d'abonnements de nos régions ; une garantie pour s'y assurer des commandes. (ba)

## Ein interessantes Kapitel Musikgeschichte

*Musik in der DDR, Vol. I: Musik für Orchester (Werke von Günter Kochan, Friedrich Goldmann, Udo Zimmermann, Siegfried Kurz, Siegfried Matthus, Paul-Heinz Dittrich, Reiner Bredemeyer, Ottmar Gerster, Rudolf Wagner-Régeny, Friedrich Schenker, Georg Katzer, Ruth Zechlin); div. Interpreten; Berlin Classics 0090692BC (3 CD)*  
*Musik in der DDR, Vol. II: Vokalmusik (Werke von Hanns Eisler, Günter Kochan, Siegfried Thiele, Siegfried Matthus, Paul Dessau, Reiner Bredemeyer, Manfred Schubert, Friedrich Goldmann, Rudolf Mauersberger, Wilhelm Weismann, André Asriel, Christfried Schmidt, Friedrich Schenker); div. Interpreten; Berlin Classics 0090702BC (3 CD)*

*Musik in der DDR, Vol. III: Kammermusik (Werke von Georg Katzer, Friedrich Schenker, Friedrich Goldmann, Lothar Voigtländer, Hans-Jürgen Wenzel, Siegfried Thiele, Klaus Kopitz, Ruth Zechlin, Ernst Hermann Meyer, Paul Dessau, Reiner Bredemeyer, Johannes Wallmann, Paul-Heinz Dittrich); div. Interpreten; Berlin Classics 0090712BC (3 CD)*

Bei jedem der insgesamt 44 Werke steht hinter dem Publikationsjahr der Aufnahme (1959–1991) «edel» *Gesellschaft für Produktmarketing mbH*. Im Einführungstext zu dieser Anthologie heißt es dann, es handle sich um «Einspielungen für die ehemalige zentrale Schallplattenfirma der DDR». Warum nicht «für die ehemalige Reichsschallplatten AG» (oder wie immer der Laden zu Nazizeiten hieß) oder «für die zukünftige Edel-Gesellschaft»? Das wäre wenigstens sprachlich korrekt gewesen. Wenn schon vom *VEB Deutsche Schallplatten*, der diese Aufnahmen produziert hat, nirgends die Rede ist, so hat man wenigstens die andern

ominösen drei Grossbuchstaben nicht aus dem Titel gekippt. Immerhin war die DDR mit jährlich rund 1000 uraufgeführten Stücken von 500 Berufskomponisten auf 17 Mio. Einwohner in dieser Hinsicht vermutlich Weltspitze. Neue Musik entstand «in Hülle und Fülle, in allen nur denkbaren Spielarten und Stilrichtungen, vom epigonalen Quark bis zur avantgardistischen Bijouterie und umgekehrt», schreibt Frank Schneider, der die Anthologie kompetent konzipiert und kommentiert hat. Die durchschnittliche Qualität von musikalischem Quark und Bijou dürfte eher höher gewesen sein als die von Boiler und Broiler, zumal den Komponisten erstklassige Produktionsmittel zur Verfügung standen. Selbst ein so zäher Brocken wie Rudolf Wagner-Régenys *Einleitung und Ode für symphonisches Orchester* ist dank des ausserordentlich subtilen Spiels des Berliner Sinfonie-Orchesters unter Kurt Sanderling halbwegs geniessbar. Wagner-Régeny gehört wie Ottmar Gerster zu jenem Teil der alten Generation, der schon im NS-Staat erfolgreich war, wobei Gerster mit der *Festouverture 1948*, einem Arbeiterlieder-Galimatias von der «Internationalen» bis «Brüder zur Sonne zur Freiheit», sich den neuen Verhältnissen schnell anpasste. Musikalisch bedurfte es dazu keiner grossen Umstellung; selbst die wenigen leicht schrägen Töne in Paul Dessaus Melodram *Lilo Hermann* (in dem die Kämpferin gegen die Nazis von Friedrich Wolf als heimat- und naturverbundenes «blondes Mädel» geschildert wird) reichten 1953 für ein zeitweiliges Aufführungsverbot. Exemplarisch für diese von Shdanovscher Ästhetik bestimmte Phase steht das im selben Jahr entstandene Trompetenkonzert von Siegfried Kurz, dessen jazzig angehauchter Neoklassizismus allerdings keine Sowjetblock-Exklusivität war, sondern zahlreiche Pendants im Westen, auch der Schweiz, hat. Derlei war bereits in den 60er Jahren obsolet; am ehesten hat es noch eine Fortsetzung in den Werken von Siegfried Matthus, der aber seinen epigonalen Quark erheblich besser zu würzen weiß. Günter Kochan zielt in seiner 2. Sinfonie von 1967/68 zwar auf die Trompetenphrase in Dur, hat aber doch zuviel bei Schostakowitsch und Eisler gelernt, um sich mit schlichter Durch-Nacht-zum-Licht-Programmatik zu begnügen. Mit der Entspannungspolitik der 70er Jahre wurden die Grenzen auch im Musikbereich durchlässig. Diesen Prozess widerspiegeln Stücke wie Friedrich Goldmanns 1. Sinfonie (1972/73), wo die traditionelle Dreisätzigkeit unterspült wird von einer Flut neuartiger Gestalten, aber auch Reiner Bredemeyers *DiAs(+)* (1973), wo mit beinahe akademischer Sorgfalt ein Netz von Tonbeziehungen jenseits der bisher amtlich genehmigten geknüpft wird, oder Siegfried Thieles *Proportionen* (1971) mit ihrem etwas dünnen Konstruktivismus. Auch ein betont aufmüpfiger Gestus macht sich Platz, am schärfsten in Christfried Schmidts Absagebrief-Collage *Tonsetzers Alptraum* (1973) und Friedrich Schenkers *Leitfaden für angehende Speichelckecker* (1974) nach Majakowski: mit abgerissenen Figuren und Einzeltonattacken rücken Schmidt und Schenker den durch Schubert-, Schumann- bzw. entsprechende Stilzitate symbolisierten Kulturbürokraten auf den Pelz. Mitunter genügte es, im Westen approbierte Prozeduren zu übernehmen, ohne viel eigene Ideen zu haben, so etwa bei Paul-Heinz Dittrich, dessen Avantgarde mit

Ansage heute nicht weniger langweilt als die diversen Streichquartette in dieser Anthologie. Die interessanteren Werke wurden offenbar nicht in klassischen Gattungen, sondern in freien Formen und unkonventionellen Besetzungen geschrieben. Eine wichtige Rolle spielte dabei das *ensemble für neue Musik Hanns Eisler Leipzig*, das hier, wie die Sängerin Roswitha Trexler, mit mehreren Aufnahmen vertreten ist. Die farbigen, ungemein vitalen und manchmal auch witzigen Stücke von Friedrich Schenker, selbst als Posaunist Mitglied dieses Ensembles, gehören zusammen mit jenen von Friedrich Goldmann und Georg Katzer zum Besten dieser Anthologie und zum wahrscheinlich Haltbarsten der DDR-Musik. Während dieses Etikett für Schenker oder Goldmann kaum mehr als eine Herkunftsbezeichnung wie «Made in GDR» ist, so weist es bei Katzer auf ein Spezifisches hin: auf ein Spiel mit Bedeutungen, das ohne die in der DDR intensiv betriebenen Bemühungen um die Semiotik von Musik kaum denkbar ist. Die abstrakte Kunst Musik zum Sprechen, zur Konkretheit (mit oder ohne Text) zu bringen, war in einer programmatischen Gesellschaft wie der DDR ein zentrales ästhetisches Postulat. Katzer reagierte darauf mit einer kritischen Reflexion der musikalischen Mittel, die zu solchem Zweck gebraucht wurden; seine Musik sagt etwas, aber eben etwas anderes und anders, als offiziell erwünscht. Mit Stücken wie *Empfindsame Musik* für 58 Streicher und drei Schlagzeuger oder *Elegisch, ma non troppo*

interessantes Kapitel der Musikgeschichte unseres Jahrhunderts dokumentiert. (ck)

### Herbes Idiom

Petrassi, Goffredo: *Die Werke für Flöte*; Mario Ancillotti (Flöte), Orchestra Sinfonica di Sicilia, Hubert Soudant (Dir.), Leonardo Bartelloni (Klavier & Cembalo), Luciano Tristano (Flöte); Koch/Schwann 3-1524-2 H1

Diese Auswahl aus dem Gesamtoeuvre mit Werken verschiedener Gattungen – Flötenkonzert (1960), *Souffle* (1969) für Flöte, Piccolo und C-Flöte, *Ala* (1972) für Piccolo, Flöte und Cembalo – zwischen 1980 (*Romanzetta* für Flöte und Klavier) und 1948 zeigt eine Vielfalt von Materialien und Sprechweisen innerhalb eines vorwiegend herben Idioms, durchweg differenziert und ansprechend dargeboten, bei der die gewissermassen «lineare Polyphonie» des *Dialogo angelico* für 2 Flöten (1948) vielleicht am meisten auffällt. (hwh)

### Une belle anthologie du violon seul

Streiff, Egidius (violon seul) : « Papa Bach » ; Sándor Veress : Sonata / Bernd Alois Zimmermann : Sonate / Béla Bartók : Sonate / J.S. Bach-E'S' : « Fantaisie chromatique », transcription pour violon / Isang Yun : « Thème royal » ; en avant records 414 001 L'idée n'a en soi rien de vraiment original : souligner la fécondité de l'héritage compositionnel de Bach au 20<sup>e</sup> siècle, jusque – et peut-être surtout – dans le genre des œuvres

lui, sert bien, nerveusement et sans maniérisme, la cause du père comme celle de sa descendance. (ba)

### Musikalischer Neo-Klerikalismus

The Hilliard Ensemble: *New Music for Voices* (Werke von Barry Guy, Morton Feldman, Ivan Moody, Piers Hellawell, Paul Robinson, Veljo Tormis, James MacMillan, Arvo Pärt, Elizabeth Liddle, Joanne Metcalf, Michael Finnissy, John Casken, gregorianisch); ECM New Series 1614/15

Fülle des Wohllauts, Klangschönheit, perfekte Gesangskunst – angewandt auf Kompositionen von im Durchschnitt 40–50jährigen oder noch Jüngeren, die sich als Jünger Petri, Perotins und Pärt's gerieren und das gute Stück christlich-abendländisches Mittelalter, verschnitten mit franko-flämischer Vokalpolyphonie, in die Post-Moderne retten wollen. Nichts mehr von moderner «Flaschenpost» für eine bessere Zukunft; Avant-gardismus erscheint vielmehr weitgehend umdefiniert als Vorhut und Speerspitze eines musikalischen Neo-Klerikalismus ultramontaner Prägung, dem bereits der Bachsche Choralsatztyp als Frevel gegen die heilige Tonkunst gelten dürfte. Feldmans mit 1'45 überraschendes *Only* (die englische Übersetzung des 23. von Rilkes *Sonetten an Orpheus*) wirkt da wie eines der Vorbilder; ein anderes, ein «gregorianischer» *Anonymous*, wird ebenfalls eigens zitiert – es beginnt mit dem sprechenden «Demütig bete ich dich an» (*Adoro te devote*). Das ist die Grundhaltung, mit der hier eine Message verkauft wird, die kompensatorisch prachtvoll zu sozialdarwinistischen Zeiten passt. Freilich beherrschen nicht alle musikalisch offen reaktionären Beiträger die Einführung von dissonierendem Pfeffer und Salz in den fadens Breisatz so gut wie Pärt. Besonders dilettantisch stellt sich hierbei E. Liddle an, wenn sie es auf dem Hintergrund eines nach Tonsatzunterrichtübung schmeckenden ungefähr reinen Satzes mit Einblendung von etwas Unreinerem versucht. Wir wollen nicht ungerecht sein: Tormis kommt mit *Kullervo's Message*, gestützt auf den finnischen Nationalmythos der *Kalavela*, immerhin bis mindestens auf die Höhen von Frottola und überhaupt früher Neuzeit, mit einigen Tendenzen von Satz und Tonfall sogar bis zum sacht archaisierenden Strawinsky der «russischen Periode» – also ins musikalische 20. Jahrhundert. Am ehesten noch dorthin gehören der Beitrag von MacMillan ungeteilt seines kryptokatholischen Stoffsubstrats – ... *here is hiding* als Verweis auf den Deus absconditus ist dem Text von besagtem *Adoro te* entnommen –, J. Metcalf, die in ihrer Vokalise *Music for the Star of the Sea* von der populären Marianischen Antiphon *Ave Maris Stella* ausgeht, und schliesslich Casken mit *Sharp Thorn*, der angesichts der Peinigung Jesus' echte Dissonanzen und gar ein atonales Grundidiom riskiert. Dagegen verfällt Guy, dessen Würfelwurf nach Mallarmé mit einem von ihm selbst gespielten Bass-Intro anfängt, als gält' es avancierter Musik, dann mit Einsatz der Singstimmen ins frömmelnde Gemeinidiom. (hwh)

### Klangliche und satztechnische Extreme

Wohlhauser, René: *Werkauswahl 1978–1993* («CI-IC» für Flöte [Philippe Racine] und Viola [Monika Clemann] / «Duomtrie» für Flöte [P'R'] und Bassklarinette



Georg Katzer (links) und Günter Kochan

für zwei Gitarren, die von Programmusik gleich weit entfernt sind wie von Formalismus, knüpft Katzer an Positionen seines Lehrers Hanns Eisler an. Eislers letztes Werk, die *Ernsten Gesänge* von 1961/62, stehen am Anfang von Vol. II und lassen beinahe alles Folgende als redundant, naiv, pathetisch, verstiegen, bemüht, überholt oder gar überflüssig erscheinen. Von den drei Teilen ist die Vokalmusik am unergiebigsten und als Studienobjekt insofern unbrauchbar, als keine Texte mitgeliefert wurden. Letzteres ist aber der einzige gravierende Mangel dieser Anthologie, die ein

pour instrument solo. Belle anthologie du violon seul, les différentes pièces ici réunies datent du milieu du siècle environ, hormis le « Thème royal » plus tardif de Yun. Elles doivent toutes à Bach, c'est indéniable ; leur référence est sinon directement explicite (comme les allusions et citations chez Yun, les renvois formels chez Bartók ou Zimmermann), du moins fortement suggérée par l'écoute successive des œuvres et leur rapport au « papa », dont une version de la *Fantaisie chromatique* BWV 903 élaborée par Streiff permet, en guise de point de fuite, de tracer la perspective. Egidius Streiff, quant à

[*Ernesto Molinari*] / «*Orgelstück*» [*Ludwig Kaiser*] / «*Klarinettenmusik Metamusik*» für drei Klarinetten [*E'M', Donna Wagner, Stephan Siegenthaler*] / *Drei Stücke für Klavier* [*Daniel Cholette*] / «*Adagio assai*» für Streichquartett [*Arditti-Quartett*] / «*Atemlinie*» für Horn und Tamtam [*Jakob Hefti*] / «*Lumiére(s)*» für Orgel [*Gary Verkade*] / «*Souvenirs de l'Occitanie*» für Klarinette [*E'M'*] / «*Schlagzeugtrio*» [*Basler Schlagzeugtrio*] / «*in statu mutandi*» für Orchester [*Sinfonieorchester Luzern, Olaf Henzold (Dir.)*] / *Creative Works Records CW 1026* Wohlhausers umfangreiche Werkauswahl führt einen Komponisten vor, der keinerlei Konzessionen an den herrschenden Geschmack am Alten in neuer Musik macht, sondern vielmehr an der inzwischen ziemlich unzeitgemäßen Tradition des klanglich und satztechnisch Extremen festhält – prototypisch vorgeführt etwa in der Polarität von Nichts und Schrei in *CI-IC*. Selbst an dem

vom Salzburger Domkapitel mit einem Sonderpreis ausgezeichneten, mit gewaltig viel Tönen und mächtig tönen bewegten Formen aufwartenden *Orgelstück* erscheint kirchlich hauptsächlich das Instrument, wenn wir einmal von konstruktiver Unterfütterung durch isorhythmische Verfahren absehen, die, obwohl «mittelalterlich», kein Privileg geistlicher Musik sind. Besonders interessant erscheinen programmatische Hintergründe wie Aspekte der Lichtbrechung in *Lumiére(s)* oder die auf Dimensionen des modernen Weltbilds verweisende Dialektik von Chaos und Ordnung in dem beachtlich knapp und präzis formulierten und durch seinen klanglichen Reichtum überzeugenden Orchesterstück *in statu mutandi*, die, im Gegensatz zu dem «folgenreichen Gestalten von Bifurkationslinien ab Takt 11», ansatzweise, zumal als Dialektik von Gestaltwandelungen, hörbar und sinnfällig werden. (hwh)

f. Sprechchor, V, Klar in B, Keyboard [1992/95] 16', Ms.

### **Kost Josef**

- «... du wirst schon sehn ...», 5 Lieder nach Texten von Hans Leopold Davi f. Kna-benchor, gem Chor u. Instr (Klar,Hf,Kb) [1996] 18', Ms.
- «*Szenenwechsel*» (Thea Uhr) f. Sprecher, Chor u. kl Orch (1,1,1,1/1,1,1/2Schlzg/Str) [1995/96] 11', Ms.

### **Koukl Georg Jiri**

- 3 Canti disperati (Sergio Albertoni) p. soprano e pf [1996] 19', Ms.

### **Meier Jost**

- «An diesen sonnigen Tagen ...» (Ernst Jandl), Sonata für Bass u. Klav [1995] 40', Editions BIM, Bulle
- «*Franz von Assisi*» (Hansjörg Schneider), Kantate f. Solisten (S,T,B,B), Frauenchor (S,A) u. Orch (1,2[EHn],2[Es,BassKlar], 1[KFg]2,1,0,0 / Schlzg / Cel / Str[8,3,3,2]) [1996] 40', Editions BIM, Bulle

### **Mettraux Laurent**

- «*Vers le soleil couchant*», M. 528 (Alfonso di Nola / André Chouraqui / Jean Herbert), Oratorio p. 4 solistes (S,A,T,B), chœur de jeunes filles ou d'enfants, chœur mixte et orch (0,cor angl,2cors de basse,2,0,2,3,0/perc/cordes) [1995/96] 42', Ms.

### **Pfiffner Ernst**

- Miniaturen zu «*Bileam*» (Bibel) f. Singst, Sprechst, QuerFl, Fg, Klav, kl Schlzg [1996] 20', Ms.
- «*Osterbuch*» (Bibel / Euripides / Karl Jaspers / Blaise Pascal / William Shakespeare) f. Mezzosopran, Alt/Tenor, Bariton, Bass, gem Chor, Orch (2,2,2,2/4,2,2,0/Schlzg/Str) [1994/96] 45', Ms.

### **Radermacher Erika**

- «*Passacaglia* mit Clara, Robert und Johannes» f. Frauenst, Männerst u. 5 bis 8 Instr [1996] 4'-6', Ms.

### **Rechsteiner Franz**

- «*Wislikofer Kirchenmusik*» (Eleonora Knöpfel / Felix Terrier) f. Gemeinde, gem Chor, Solosopran u. Org [1996] 17', Ms.

### **Rütti Carl**

- «*Three Carols*» (Niles, after a trad. Appalachian song / Phillips Brooks / English trad.) f. choir and brass-quint [1996] 10', Ms.

### **Schlaepfer Jean-Claude**

- «*Missa brevis*» p. soprano et quat à cordes [1996] 14', Editions BIM, Bulle

### **Semini Carlo Florindo**

- «*I tre Re*» (Carlo Florindo Semini) p. coro di voci chiare e piccola orch (2fl, 2clar, archi) [1996] 3', Ms.

### **Stahl Andreas**

- «*Einwurf 1–4*», 4 szenische Intermezzi zu «*Blaubart*» f. Schauspieler (Sprecher/Sänger), Kb, Verstärkung u. Lichttechnik [1996] 11', Ms.

### **Wen Deqing**

- «*Distance*» op. 5 (textes chinois anciens) p. mezzo-soprano, ténor, chœur de femmes et perc [1995] 15', Ms.

### **Zelenka István**

- «*Ob Sinnsucht, ob Nutzpflicht – eine Werkstadt für jene*» (István Zelenka) [1996] variabel, Ms.

## 2. Instrumentalmusik

### **Baer Walter**

- Passagen I. op. 65 f. Klav [1996] 15', Ms.

### **Baeriswyl Henri**

- Fantaisie «romantique» p. v et pf [1996] 8', Ms.

## **Nouvelles œuvres suisses**

# **Neue Schweizer Werke**

Redaktion: Musikdienst der SUISA, Bellariastrasse 82, 8038 Zürich

In diese Rubrik werden nur Werke von Mitgliedern des STV aufgenommen. *Cette rubrique est réservée aux membres de l'ASM.*

### 1. Vokalmusik

#### a) ohne Begleitung

##### **Bräm Thüring**

- «*A cradle song*» (William Blake) f. Chor a cap [1996] 8', Ms.

##### **Bron Patrick**

- «*Vague à l'âme*» (François Berger) p. chœur mixte [1995] 3', Editions Gesseney, Cheseaux/Lausanne

##### **Ducret André**

- «*Au cœur de ma ville*» (Emile Gardaz) p. chœur à 4 voix mixtes [1995] 24', Ms.

- «*Le baluchon*» (Emile Gardaz) p. 4 voix mixtes [1996] 2', Editions Labatiaz, Saint-Maurice

- «*Le faune musical*» (Pierre Gremaud) p. 4 voix mixtes [1996] 5', Ms.

- «*Faut chanter*» (Emile Gardaz) p. 4 voix mixtes [1996] 3', Ms.

- «*Flambeaux de rêves*» (Sophie Marilly) p. chœur mixte et solistes tirés du chœur [1995] 6', Ms.

- «*Il est temps*» (Josiane Haas) p. chœur d'hommes [1996] 5', Editions Gesseney, Cheseaux/Lausanne

- «*Je vous salue Marie*» p. 4 voix mixtes [1996] 2', Editions Labatiaz, St-Maurice

- «*Les Roses rouges*» (André Ducret) p. 4 voix mixtes [1996] 3', Editions Labatiaz, St-Maurice

- «*Sur les chemins de Noël*» (Josiane Haas) p. 4 voix mixtes [1995] 6', Ms.

##### **Gesseney-Rappo Dominique**

- «*Chante au Seigneur*» (Bernard Ducaroz) p. chœur mixte [1996] 3', Ms.

- «*Marie vestale*» (Aloys Lauper) p. chœur

d'hommes [1995] 4', Editions Gesseney, Cheseaux/Lausanne

- «*Mon coin d'amitié*» (Bernard Ducaroz) p. chœur mixte [1996] 3', Editions Gesseney, Cheseaux/Lausanne

##### **Hostettler Michel**

- «*La rouquine*» (Emile Gardaz) p. chœur d'hommes [1995] 3', Editions Gesseney, Cheseaux/Lausanne

##### **Irman-Jordi Regina**

- «... wie eine Heuschrecke über die Mee-re ...» nach Texten, Bildern und einem Objekt von Meret Oppenheim f. gr gem Chor u. Zuspielbänder [1995] 20', Ms.

##### **Jaggi Rudolf**

- «*Carpe Diem*» (Omar Khayam / Hans Bethge) f. GesangsQuart (S,A,T,B) [1996] 11', Ms.

#### b) mit Begleitung

##### **Baeriswyl Henri**

- «*Bonjour nos mains*» (Pierre Gremaud) p. voix et pf [1995] 2', Ms.

- «*Envolée ma jambe*» (Pierre Gremaud) p. voix et pf [1995] 2', Ms.

- «*L'Homme aux trois doigts*» (Pierre Gremaud) p. voix et pf [1995] 2', Ms.

##### **Eichenberger Markus**

- «*Lo breve*» (Bartolomé Ferrando) f. Stimme u. Klar [1995] 10', Ms.

##### **Eichenberger Markus / Lüscher Fredi / Zimmerlin Alfred**

- «*Prrr ....!*» (Bartolomé Ferrando) f. Stimme, Klar, Vc, Klav [1995] 5', Ms.

##### **Garo Edouard**

- «*La Grande Eclipse*» (Jean-Samuel Curtef), Suite en 7 chants p. soprano et va [1996] 26', Ms.

##### **Hostettler Michel**

- «*Baise m'encor*» (Louise Labé), sonnet p. contralto et marimba [1996] 3', Ms.

- «*Je vis, je meurs*» (Louise Labé), sonnet p. contralto, marimba et vc [1996] 3', Ms.

- 3 Mélodies (Marianne Bonzon) p. chant et pf [1986/95] 8', Ms.

- «*Patiences*» (François Debluë), cycle de mélodies p. voix et pf [1996] 20', Ms.

##### **Hunziker Dominique**

- «*Nachtmusik*» (Michelangelo Buonarroti / Friedrich Hebbel) f. VokalEns (3 Sopran-, 3 Altstimmen), 4Fl (AltFl, BassFl), 3Trp, Pos (Tuba), Perk, StrOrch [1996] 18', Ms.

##### **Knüsel Alfred**

- «*Mitte wird Bewegung*» (Alfred Knüsel)