

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1985)
Heft: 4

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Albèra, Philippe / Keller, Christoph

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.04.2025

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

Tradition der mobilen Kompositionen, bei denen einzelne musikalische Aktionen, die meist grafisch oder verbal definiert werden, in ihrer Reihenfolge beliebig eingesetzt werden können, die formale Entscheidung dem oder den Spieler(n) überlassen wird. Dieses Werk kann auch von einem Einzelspieler aufgeführt werden, die Einstudierung mit der ganzen Gruppe ist sehr überzeugend, leider etwas gar kurz.

Mich stört in der Aufnahmetechnik neben dem schon erwähnten Hall auch die strikte Rechts-Links-Trennung, die den Kompositionen, in denen wohl eher Zusammenklänge als Scheideklänge gedacht sind, nicht gerecht wird. Guter Rat: man drücke am Gerät die Mono-Taste!

Fritz Muggler

Un compositeur carougeois

André-François Marescotti: «Hymnes» pour orchestre; «Fantasque» pour piano; «Insomnies», trois pièces pour chant et piano

Basler Sinfonie-Orchester, Mario Venzago, direction; Harry Datyner, piano; Michel Brodard, basse, Jean-Claude Charrez, piano

Communauté de travail pour la diffusion de la musique suisse, CTS-P 13

Longtemps, André-François Marescotti est resté un compositeur carougeois parmi les musiciens suisses: l'étiquette voulait dire l'espièglerie et la liberté d'humeur d'une ville qui a toujours nargué Genève, ouvert avant elle des théâtres, et assumé de tout temps sa part de latinité. De ce caractère solaire, ou plus simplement enjoué, les premières œuvres de Marescotti témoignent avec une vitalité qui les a immédiatement rendues populaires: *Aubade* a été jouée par tous les orchestres du monde, et le *Fantasque* pour piano devait connaître la même carrière que le lauréat du Concours d'exécution musicale de 1939 qui le faisait découvrir, Arturo Benedetti-Michelangeli. Cet enregistrement présente la version du pianiste genevois Harry Datyner: plus franche, plus crue dans la jubilation, elle paraît en même temps plus fidèle à la malice du gavroche, à la tradition capricante dont Marescotti se réclame alors. C'est, enrichi par une personnalité têtue, l'héritage de Chabrier et Ravel, une transparence pointue de l'écriture pianistique, une combinaison parfaitement lisible et maîtrisée des harmonies poivrées, un sens rare pour ce pays de la pirouette et du plaisir assumé.

Mais le temps des bouleversements est déjà proche. Marescotti n'échappe pas à la tourmente du dodécaphonisme: retardé par la toute-puissance du milieu parisien dans l'entre-deux guerres, l'avènement des ruptures tonales n'en a que plus de poids. A l'affirmation heureuse du langage trouvé va donc succéder la recherche. Durable, douloureuse. C'est en fouillant cette longue plaie que Marescotti écrit ses *Insomnies* pour voix

et piano — l'excellent Michel Brodard avec Jean-Claude Charrez — en deux temps: les premières datent de 1954, la troisième de 1967. A nu, le contraste révèle le chemin minutieusement parcouru: aux climats fauréens, pourtant déjà dérangés par quelques déchirures, répond treize ans après un tissu tendu, rongé par le cri et le murmure, où le dessin sériel, l'intervalle âpre, l'agregat équivoque s'intègrent à une réminiscence de tonalité.

Car Marescotti ne renie rien. Ses *Hymnes* pour orchestre, de 1964, rendent compte du même itinéraire: la clarté de la forme demeure, avec elle l'intelligibilité du discours, les vertus de l'ordre. Mais l'étoffe s'est enrichie, le langage s'est approprié les bigarrures harmoniques, les stridences sans conclusion, toutes les échappées que permet désormais l'atonalisme d'après-guerre. Ces trois morceaux («Hymne à l'innocence et à la vie», «A la solitude», «A la lumière») font donc la synthèse originale des acquis du siècle: la flûte et les bois, le mystère et les atmosphères des Français, l'expressionnisme d'un Berg, les cordes rêches et virulentes de Honegger, avec toujours le soin des notes rares, de l'économie des moyens préférée à l'abus des sons qui est souvent le cache-misère de l'inspiration vraie. Reste, signée Marescotti, la tendresse nostalgique d'une écriture très poétique, comme le versant nocturne d'un Ravel écorché. Il y a là quelque chose de lourd et d'indicible, très proche des mystères évoqués par le titre des trois volets, en même temps qu'une sérénité grave, celle qui conclut l'ouvrage par un hymne lentement recouvert de brume. Lecture précise, affûtée de Mario Venzago et du Basler Sinfonie-Orchester, toute orientée vers la qualité et la densité des climats.

Jean-Jacques Roth

Livres Bücher

Vision réductrice de la musique

Michel Faure: *Musique et Société du Second Empire aux années vingt*
Flammarion, Paris 1985

Michel Faure définit sans ambiguïté son projet dans les premières pages de son livre: «c'est un livre d'histoire des mentalités et des sensibilités musicales écrit dans une optique marxiste» (p. 13). La démarche, dans le domaine de la musicologie française, est originale, elle s'écarte des biographies traditionnelles et d'une conception de la musique comme isolée du réel, comme une pure transcendence esthétique. Au contraire, elle la plonge dans le tissu de l'histoire et des idéologies: «l'efficacité de l'idéologie pénètre selon nous la langue et les formes de l'art, y compris celles de la musique pure» (p. 15). Michel Faure

nous entraîne dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle jusqu'aux années vingt, prenant pour guide deux générations de compositeurs: Saint-Saëns (1835 à 1921) et Fauré (1845 à 1924) d'un côté, Debussy (1862 à 1918) et Ravel (1875 à 1937) de l'autre. Avec une documentation très fournie, il traverse les apparences d'une société bourgeoise en perpétuelle mutation, se réorganisant sans cesse pour faire face aux revendications et aux révoltes du prolétariat. Il montre ainsi la dépendance extrême des musiciens à l'égard des courants idéologiques dominants: les sujets héroïques, par exemple, foisonnent au moment où la bourgeoisie apparaît triomphante: *Prométhée* de Fauré, *Les Noces de Prométhée*, *Henry VIII*, *Ode d'Horace*, *le Feu céleste* de Saint-Saëns, etc. Plus tard, c'est la prolifération des marches funèbres, des danses macabres, des souterrains sombres et pourrissants (*Pelléas* de Debussy), la symbolique de Rome assiégée par les Barbares, renvoyant aux menaces que les classes populaires font peser sur la bourgeoisie dominante (*Symphonie «Urbs Roma»* ou *Les Barbares* de Saint-Saëns). L'enjeu idéologique de certaines œuvres est bien mis en lumière: dans *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, «la victoire balance entre les Hébreux et les Philistins pendant tout l'opéra, de telle sorte que le véritable sujet n'est autre, fidèlement transposé, que le conflit social dont la France est le théâtre au cœur du XIX^{ème} siècle» (p. 118). Les oscillations du goût, la représentation de la sexualité (tantôt réprimée, tantôt libérée) et du corps en général (mortifié ou glorifié), le choix des sujets (héroïques, religieux, historiques, etc.), des effectifs instrumentaux (la vogue de la musique de chambre par exemple), l'introduction d'éléments exotiques dans le langage musical, tout est rapporté à des significations politiques, aux idées du temps, aux courants de pensée dominants. L'origine sociale même des compositeurs «explique» leur trajectoire et leurs choix esthétiques. La quantité d'informations ainsi fournies est trop abondante pour être résumée ici en quelques lignes. On retient dans l'ensemble que la musique française à cette époque (mais cela est sans doute vrai à toutes les époques, y compris la nôtre) est extraordinairement dépendante du pouvoir, de sa stratégie, de ses institutions, de son idéologie. C'est souvent une musique officielle.

Le tableau ainsi dressé est comme une leçon d'histoire où l'on aurait glissé la musique après coup. Ceci nous amène à considérer la méthode de Michel Faure. Elle procède, de manière typiquement française, par démonstrations logiques; l'idée de base, affirmée en ouverture et en conclusion du livre, est étayée et illustrée au fil des pages de façon systématique, par thèmes. La lecture du sommaire offre le canevas de cette démonstration: «Saint-Saëns: républicanisme de combat et éclectisme parnassien; Fauré: opportunisme républicain et esthétique de la distanciation; Debussy: nationalisme monarchique et sacralisa-

tion de l'art; Ravel: anarcho-bolchévisme et esthétique du pastiche; *Prométhée* ou le sacrilège du progrès; *La Chute de la maison Usher* ou l'inconscient d'une classe sociale hantée par l'idée de sa propre fin; La mélodie et le temps: la bourgeoisie piège les choses et les êtres au moyen de signes musicaux, le dynamisme mélodique de la bourgeoisie décroît avec son dynamisme social», etc. A travers ces quelques citations du sommaire, on perçoit que l'articulation entre société et musique est souvent très mécaniste. La méthode de Michel Faure induit des équivalences entre termes différents sans que les relations soient analysées et prouvées. Quels sont les critères qui permettent de définir le dynamisme social? Où sont les médiations nécessaires? La bourgeoisie, qui semble gouverner jusqu'aux plus petites œuvres de l'esprit de façon presque immédiate, va jusqu'à tenir la plume des compositeurs et des librettistes: «Répétons-le: la bourgeoisie qui compose ce *Prométhée* pressent la fin de son été» (p. 106). Une telle phrase est révélatrice dans son outrance. Michel Faure dénie par là le travail propre de l'œuvre, qu'il réduit à n'être qu'un reflet de la réalité. De fait, le discours musical n'est jamais envisagé intrinsèquement; il n'est pas fait mention des relations entre matériau et forme, entre structures de détails et structure globale, mais la musique n'apparaît que dans son intention (livret, circonstances d'exécution) ou comme échantillon (un fragment illustratif). Elle n'est jamais considérée comme espace contradictoire, lieu de transformations. On peut difficilement mettre sur un même niveau la musique de Saint-Saëns et celle de Debussy sans nier leur portée et leur signification profonde. L'une est peut-être transparente à l'idéologie dominante, l'autre, même si elle reprend des thèmes d'actualité, ne peut être réduite aussi simplement à une fonction idéologique précise. Mais cela, c'est la musique qui le dit.

L'approche de Michel Faure est ainsi défailante d'un point de vue strictement musical, comme ses commentaires le montrent tout au long du livre, en associant là encore de manière purement formelle (et dangereuse théoriquement) signes musicaux et signes sociaux, sens musical et sens historico-politique: «Car l'harmonie ne pouvait rester immobile au siècle des révolutions en tout genre. Les foules entrent en scène. D'aucuns s'avisent qu'elles font l'histoire. Plus question pour les basses de servir docilement l'ordre mélodique privilégié. Elles prennent l'initiative du mouvement musical.» (p. 261); ou: «Hier la bourgeoisie ascendante avait bonne conscience. Ses thèmes musicaux se déplaçaient, vigoureux et sûrs d'eux-mêmes, sur les portées. A présent, les sujets d'inquiétude se multiplient.» (p. 260). Métaphores naïves, qui peuvent faire croire que le problème des rapports entre langage musical et idéologie serait non seulement résolu, mais d'une simplicité en-

fantine; la vision réductrice de la musique laisse un doute sur l'approche historique. Michel Faure est lui-même victime de l'idéologie bourgeoise qu'il traque au fil des pages; il appréhende les faits à partir d'une idéologie rigide; la pensée s'emballe. «On referme les portes de la cité. On exhausse les remparts circulaires. Au niveau de la symbolique sonore, le «cyclisme» vient pareillement ceinturer les formes musicales.» (p. 293). Il y a des dizaines de phrases semblables. Elles finissent par ressembler à certaines citations de musicologues du début du siècle (par exemple celles de la Laurencie) que Michel Faure dénonce. Une telle interprétation de la sémantique musicale est une porte ouverte à tous les abus (concrètement, les délices jamais disparues du jdanovisme...). Michel Faure aurait dû relire Adorno; chez lui, l'analyse intrinsèque de la musique est toujours primordiale, la musique ne disant pas forcément ce que veut dire l'auteur, ni ce que la société voudrait lui faire dire.

Ainsi le livre de Michel Faure doit être lu avec la plus grande attention. Il est riche d'informations et d'idées, il dresse un tableau très documenté et souvent éclairant de l'histoire, mais ses présupposés idéologiques — la volonté à tout prix de démontrer — l'entraînent à des simplifications dangereuses. Un livre dont l'objet est la musique peut-il tenir aussi peu compte de sa spécificité, de sa complexité, de son caractère fondamentalement ambigu? Il y a donc encore beaucoup à faire dans le domaine de l'histoire sociale de la musique. Ce livre a le mérite d'ouvrir le débat, avec des partis-pris clairement annoncés. Il se lit par ailleurs très facilement, Michel Faure ayant une plume agréable.

Philippe Albèra

Stählerne Romantik

Hanns-Werner Heister / Hans-Günter Klein (Herausgeber): *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland* Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M., 1984

Nach der Zusammenstellung von Originaldokumenten in Joseph Wulfs *Musik im Dritten Reich* (1963) und Fred K. Priebers fassenreichem, entlarvendem Buch *Musik im NS-Staat* (1982) ist vorliegende Neuerscheinung erstaunlicherweise erst die dritte umfassendere Publikation zu diesem Thema. Eine Gesamtdarstellung, welche das Spektrum faschistischer Musik und Musikkultur in seiner ganzen Breite und Differenzierung umfasst, steht nach wie vor aus; sie liess sich unter den gegebenen Rahmenbedingungen auch in diesem Buch nicht realisieren. Die Herausgeber entschieden sich deshalb für eine facettenartige Vielfalt, was in 28 Beiträgen zum Ausdruck kommt, die von der Darstellung der Herausbildung faschistischer Ideologie bis zur Analyse einer Szene aus Hindemiths «Mathis der Maler» reichen.

Breiten Raum nehmen dabei die Untersuchungen zu Gebrauchs- und Unterhaltungsmusik ein. Hervorzuheben wäre hier der Beitrag von Ingrid Grünberg, die darlegt, warum das klassische Operettenrepertoire im faschistischen Deutschland nicht ohne weiteres übernommen werden konnte und wie die Nazis darauf mit der Kreation einer Operette «neuen Typs» reagierten, deren Entwicklung die Autorin in Parallele setzt zu der sich verschärfenden Militarisierung und Kriegssituation. Weniger Schwierigkeiten, mit der «neuen Zeit» zu gehen, scheint die Kirchenmusik, zumal die evangelische, gehabt zu haben, da die von faschistischen Ideologen geforderte Rückbesinnung aufs 16. und 17. Jahrhundert, die Bevorzugung des «Herben» und «Zuchtvollen» gegenüber «Weichlich-Verschwommenem» ohnehin den Intentionen von Komponisten wie Hugo Distler, Ernst Pepping und Johann Nepomuk David entsprach und auch mit der Einstellung der massgeblichen Kantoren und Organisten übereinstimmte. Juan Allende-Blin stellt hier eine Kontinuität von der Weimarer Republik bis in die Nachkriegszeit fest.

Auch der Deutsche Sängerbund begrüsst die Errichtung der faschistischen Herrschaft, von der er sich die Förderung seiner Anliegen erwarten durfte. Was unter dem Postulat einer «stählernen Romantik» und dem Kampf gegen «Sentimental-Süssliches» zu verstehen ist, wird von Antoinette Hellkuhl an einigen Beispielen dargelegt — einer der leider seltenen Fälle, wo man sich in diesem Buch aufgrund von Notenbeispielen ein Bild von faschistischer Musik machen kann. Die Analyse gerät allerdings etwas kurz und wird von der Autorin selbst abgewertet, wenn sie anschließend behauptet, die NSDAP habe nur Werke von Komponisten nicht gutheissen können, «welche sie zu unerwünschten Juden oder Repräsentanten der «System-Zeit» erklärt hatte; (...) ohne die Stigmatisierung von Komponisten wie Schönberg hätten deren Werke aufgeführt werden können» — als ob es nicht musikalische Stile gegeben hätte, die für den Faschismus brauchbar oder wenigstens tolerierbar waren, und solche, die entschieden bekämpft wurden.

Da das Chorsingen eine der wenigen Möglichkeiten war, sich ausserhalb der NS-Organisationen legal zu versammeln, wurden Chöre zu einer wichtigen, freilich getarnten Existenzform der Arbeiterbewegung. Dorothea Kolland berichtet, was dieses Zusammentreffen für die Beteiligten bedeutete und wie unverdächtige Klassiker benutzt werden mussten, um die eigene Position zu manifestieren. Um Widerstand, ausgedrückt in ästhetischen Gebilden, geht es auch in Hanns-Werner Heisters Beitrag, der zeigt, in welcher Weise im Schaffen Karl Amadeus Hartmanns eine antifaschistische Haltung realisiert ist. Ist es Zufall, dass die ausführlichste Betrachtung einem Komponisten der «inneren Emigration» gilt? Liegt es an der Uner-

quicklichkeit des Gegenstands, dass kein(e) Autor(in) sich mit dem Œuvre eines der faschistischen Ideologie verpflichteten Komponisten befasst? Was Hans Pfitzner betrifft, stellt *Gottfried Eberle* nicht seine Werke, sondern sein Denken zur Debatte, und dieses ist allerdings noch um einiges haarsträubender als seine Musik. Erwähnenswert in diesem Bereich ferner der Aufsatz *Hans-Günter Kleins*, der deutlich macht, dass man sich das Operschaffen im NS-Staat nicht als ideologischen Erbsentopf vorstellen darf.

Wenig Neues bringt insgesamt der Teil des Buches, der die Organisation des Musiklebens zum Thema hat und selten über die Beschreibung der sich zuspitzenden Säuberungen und der total intendierten, aber nie lückenlos gelungenen NS-Kontrolle hinausgelangt. Aufschlussreicher sind da die Beiträge, welche die Auswirkungen des Faschismus auf der Ebene des Individuums zu fassen suchen, wie *Hans Werner Henzes* Brief an den Herausgeber oder das Gespräch mit dem Musikerehepaar *Cornelia und Hanning Schröder*. Ein besonders tragisches Einzelschicksal schildert *Hartmut Lück* in seiner Rekonstruktion des Falles Karlobert Kreiten. Kreiten war ein überaus begabter junger Pianist, der von den Nazis wegen privater kritischer Äusserungen hingerichtet wurde.

Diese letzteren Beiträge gelten zwar ausführenden Musikern, doch wird musikalische *Interpretation* in diesem Buch nicht thematisiert, bleibt also ein weisser Fleck auf der Landkarte einer Musikgeschichte Deutschlands zwischen 1933 und 1945. Dies ist deswegen zu bedauern, weil einiges dafür spricht, dass gerade in diesem Bereich nicht nur personelle Kontinuitäten bestehen, sondern auch ein ideologisches Erbe des Faschismus bis heute fortwirkt — etwa in der Akzentuierung des Feierlichen, Pathetischen, des *Be-ein-druckenden* schlechthin. Christoph Keller

sende Entsprechung gefunden. Ohne sich den bedrängenden Fragen der Zeit zu verschliessen und bei aller Offenheit gegenüber neuen Möglichkeiten kompositorischen Ausdrucks hat Hermann Haller in seinem Schaffen abseits der rasch sich wandelnden Tendenzen des Tages doch eine eigene musikalische Welt aufgebaut und entwickelt, nicht um sich selbst Genüge zu tun, sondern um in einer ganz seinem Fühlen gemässen Art durch seine Kunst mit dem Mitmenschen in Kontakt zu treten. Mit



ihrer spezifischen kompositorisch-handwerklichen Qualität, der Konzentriertheit ihres Gehaltes, ihrem eher ernsten, doch durchaus lebensverbundenen Wesenszug und der Weite ihres Ausdrucksbereichs bildet die Musik Hermann Hallers einen wertvollen, eigenständigen Beitrag zur Kultur unseres Landes.

Komponistenpreis an Heinz Holliger

Die Stiftung für die Zuerkennung von Komponistenpreisen des Schweizerischen Tonkünstlervereins hat beschlossen, diesen für hervorragende Leistungen auf dem Gebiet des kompositorischen Schaffens bestimmten Preis *Heinz Holliger* zuzusprechen. Die Stiftung möchte damit einen Musiker auszeichnen, der sowohl als Interpret wie auch als Komponist internationales Ansehen genießt. Ausgehend von seinem Hauptinstrument, der Oboe, hatte Holliger entscheidenden Anteil an den stürmischen Ausfahrten in die Regio-



nen unentdeckter Klänge, wie sie das nachserielle Dezennum allenthalben hervorbrachte. Er nahm seine Funde als Materialien von Kompositionen und entwickelte sie zum Vokabular weiter. Seine musikalische Sprache scheut die Nähe des Verstumens nicht. Ihre Wahrheit hat sie darin, dass sie, subjektiv wie wenige neben ihr, mit Akribie notiert, was dem Subjekt heutzutage widerfährt. Holligers Enthusiasmus für

grosse Literatur, für Celan, für Beckett, für Hölderlin hat darin seine gar nicht so geheime Wurzel: nicht nur interessiert ihn von fern die Hinfahrt des Subjektes, Abendröte und Abgesang, sondern das subjektive Pathos, mit dem er seine Partituren ausformt, infiltriert seiner Musik die Hoffnung, dass im Zerfall das Rettende anwesend sei.

Nouvelles œuvres suisses Neue Schweizer Werke

1. Vokalmusik

a) ohne Begleitung

Cavadini Claudio

«Sorrìdi . . .» (Claudio Cavadini) p. coro (voci bianche) e soli (1984) 4', Ms.

Henking Bernhard

«Bleibet in mir und ich in euch» (Bibel) f. Chor (4st) 4', Paulus Verlag Luzern

Jenny Albert

«Der Lebensbogen» (Otto Feier) f. MCh (1983) 3', Ms.

Pfiffner Ernst

«Du musst neu geboren werden» (Theresia Grollmund) f. 1 bis 5 gleiche Stimmen (1980) 1', Ms.; «Der Jubal» (August Kopisch) f. 4 Männerstimmen (1984) 2', Ms.; «Unbillig — Bö und Gut» (Wilhelm Busch) f. gem. Ch (1984) 2', Ms.

Trümpy Balz

7 Motetten (Laotse / Carlos Castaneda / Meister Eckhart) f. gem. Vokalensemble (1984) 12', Ms.

b) mit Begleitung

Cavadini Claudio

Gloria op. 35 f. B solo, Ch u. Orch (1984) 22', Ms.

Cornell Klaus

«Kinderpredigt» (Des Knaben Wunderhorn) f. tiefe Singst. u. Klav (1983) 3', Ms.

Haller Hermann

«Abschied» (Juan Ramón Jiménez) f. S solo u. Str. Orch (1984) 13', Edizioni Pegasus / Heinrichshofen, Lugano u. Wilhelmshaven

Koukl Georg J.

«Ceremony after a fire raid II» (Dylan Thomas) f. Sängerin u. Klav od. Orch (1985) 5', Ms.; «Ceremony . . . III» (Dylan Thomas) f. Sopran u. Klav (1985) 7', Ms.

Pfiffner Ernst

«Ach bleib mit deiner Gnade», Liedkantate (Josua Stegmann) f. Ch u. Org od. Bläser (1967/77) 3', Engadiner Kantorei, Ladinella, St. Moritz

Schlumpf Martin

«From Eriboll to Kirkiboll» (Ernst W. Heine) f. Sprechstimme u. Kammerensemble (1984) 33', Ms.

Trümpy Balz

Zwei Lieder (Friedrich Rückert) f. Singst. u. Klav (1984/85) 4', Ms.

Rubrique AMS Rubrik STV

Komponistenpreis an Hermann Haller

Die Stiftung für die Zuerkennung von Komponistenpreisen des Schweizerischen Tonkünstlervereins hat beschlossen, diesen für hervorragende Leistungen auf dem Gebiet des kompositorischen Schaffens bestimmten Preis *Hermann Haller* zuzusprechen. Diese Auszeichnung soll einen schöpferischen Musiker ehren, der in strenger Selbstkritik stetig an der Verfeinerung und der Erweiterung seiner Gestaltungsmittel gearbeitet hat. Damit hat er in seinem Werk für die persönlichen Erfahrungen und Erlebnisse menschlichen Daseins eine künstlerisch zwingende und über das Individuelle hinauswei-