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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1990)

Heft: 24

Rubrik: Discussion = Diskussion

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: 16.07.2025

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

re de *piano du pauvre* (on y entend une écriture souvent très pianistique).
Le disque de Hugo Noth, *Musique contemporaine pour accordéon,* et plus précisément *Sechs Momente* (1978) et *Sonare* (1981), pièce composées d'après des airs populaires par le même Hugo Noth, pose le problème déjà souvent débattu du rapport entre musique populaire et musique savante, et surtout de la récupération de celle-là par celle-ci. Si le but est de revendiquer les origines populaires de l'accordéon à l'intérieur d'une vision neuve de l'instrument, le moyen est peut-être mal choisi. Ces airs populaires ne sont plus vraiment populaires, c'est-à-dire qu'ils ont déjà perdu la plus grande partie de leur force expressive, et ils ne sont pas suffisament transcendés pour pouvoir dépasser leur propre origine tout en la mettant dans une perspective nouvelle et fertile. Le résultat crée plutôt un sentiment de manque que de dépassement. (Quant à la flûte à bec dans *Sonare,* le sens de sa présence dans ce disque reste bien mystérieux...)
Sentire (1980–1982), autre œuvre de Hugo Noth, est beaucoup plus intéressante, car elle met l'accordéon véritablement en évidence du point de vue de son propre son et non comme un simple *transcripteur.* La finesse et la retenue des gestes musicaux employés participent aussi à cette vision sonore subtile de l'instrument.
Ein Hauch von Unzeit (1972), de Klaus Huber, joué ici dans une version réalisée par Hugo Noth en 1982, porte le sous-titre *Plainte sur la perte de la réflexion musicale*. Le compositeur suisse traite là d'une question qui en soulève d'autres. Peut-il y avoir une véritable réflexion musicale hors la musique, hors les sons? Le fait d'écrire de la musique, de composer, n'est-il pas déjà lui-même une réflexion? Cette première rupture entre l'objet sonore et sa formalisation, sa verbalisation, n'est-elle pas le premier pas vers une réflexion qui trop souvent ne fait que réfléchir sur elle-même, qui s'autoalimente dans un désir un peu désespéré d'existence factice, se coupant ainsi de son origine sonore essentielle? L'œuvre de Klaus Huber apporte une réponse non pas sous forme de plainte, mais plutôt par l'affirmation d'une entité musicale très forte et très dense, malgré (ou grâce à) son aspect épars et épuré. L'emploi du temps, le travail sur la durée y est remarquable, et la très grande concentration que l'œuvre dégage en fait une riche réflexion sur le phénomène musical en général et sur le temps musical en particulier.
La dernière œuvre composant le CD de Hugo Noth est du compositeur hongrois d'origine et vivant à Genève, István Zelenka. *... sind wir nicht immer verpflichtet ...* (1988), pour accordéon, bande magnétique et grelots fixés aux pieds de l'instrumentiste, possède une très forte théâtralité. On a l'impression d'avoir à faire à un événement qui est moins que de la musique et, en même temps, beaucoup plus que de la musique. Des personnages, la bande, l'instrumentiste, l'accordéon, sont mis en scène, chacun traversant son propre temps, son propre bloc d'existence. Une œuvre (est-ce le bon terme?) comme celle-ci nous propulse face à notre vision, acceptée quotidiennement, de la musique, face à notre vision souvent tronquée de notre propre existence. En ce sens, elle produit un léger décalage dans la machine trop bien huilée, elle plante un dard salutaire dans la brillance tout extérieure du laser.
Il est toujours difficile de parler d'interprétation face à des œuvres nouvelles. En l'occurence, les interprétations de Anzellotti et de Noth sont intimement liées au caractère particulier de chacune des œuvres choisies: relevons l'extrême finesse du jeu de Hugo Noth, plus précisément dans *Sentire* et dans *Ein Hauch von Unzeit,* et la manière très physique et urgente dont Teodoro Anzellotti

Teodoro Anzellotti

s'empare de pièces comme *De profundis* ou *Auf Flügeln der Harfe*. La grande qualité et la richesse de ces deux musiciens est de parvenir à construire leurs interprétations à partir du matériau que représentent les œuvres elles-mêmes et de ne pas succomber à la facilité d'une interprétation trop souvent *décorative.*

Joseph Petric, accordionist: «Gems»: «Pneuma» (Peter Hatch) / «Equivoque» (Christos Hatzis) / «Melodia» (Toshio Hosokawa) / «Sonic Eclipse» (Richard Romiti) / «St George Blues» (Daniel Foley) / Trio Sonata (Bengt Hambræus)
Conaccord Promotions international 490491-3

P.S.: L'époque est décidément propice à l'accordéon, puisque vient de paraître un troisième CD (canadien celui-ci) consacré à l'accordéon contemporain en général et à l'accordéon de Joseph Petric en particulier. Que ce soit dans le choix des pièces ou dans la manière d'aborder l'instrument, l'approche de Petric diffère de celles d'Anzellotti ou de Noth par son manque d'urgence expressive. Non pas que les œuvres soient réellement mal jouées, mais l'auditeur n'est jamais remis en question ni par le son de l'instrument ni par la confrontation des œuvres entre elles. On ne retrouve nulle part cette nécessité d'expression qu'Anzellotti, par exemple, parvient à transmettre à travers ses interprétations des pièces proposées. Dans *Gems* (titre du CD de Petric) sont offertes à l'auditeur une demi-douzaine de compositions, dont le seul point commun est d'être destinées à l'accordéon. Passer de *Pneuma* (1987), de Peter Hatch, pour accordéon et ordinateur piloté en direct, à *Equivoque* (1985), de Christos Hatzis, pour accordéon et séquenceurs, à *Melodia* (1979), de Toshio Hosokawa, pour accordéon seul – sans aucun doute l'œuvre la plus intéressante de ce disque, où le compositeur prend subtilement en compte le son même de l'instrument –, à *Sonic Eclipse* (1980), de Richard Romiti, pour accordéon et violoncelle, à *St George Blues* (1985), de Daniel Foley, pour accordéon et alto, à *Trio Sonata* (1985), de Bengt Hambræus, pour accordéon, trombone et piano, donne pour le moins un assemblage un peu *tutti frutti,* où chacune des pièces perd de sa saveur au contact de tant de diversité stylistique et instrumentale. Ce disque compact démontre en tous les cas qu'il ne suffit pas d'employer un instrument encore peu usité dans le domaine de l'écriture contemporaine pour que naisse forcément un intérêt musical. Pour cela, il faut que l'instrument, en l'occurence l'accordéon, soit soutenu par une pensée musicale plus large, une vision artistique qui, quel que soit le genre de réalisation sonore, englobe aussi bien l'instrument que l'instrumentiste.

Jacques Demierre

Discussion
Diskussion

Engager la discussion

A propos de «Le compositeur à l'époque des médias», in «Dissonance» no 23.

Les affirmations, conclusions et suggestions de solutions adéquates à la situation du compositeur d'aujourd'hui contenues dans l'article de Mathias Spohr, «Le compositeur à l'époque des médias», m'ont beaucoup troublé. Il écrit: «Toute musique ne peut exister que si elle peut s'appuyer sur un cadre social, et donc économique...» Or la recherche sonore, esthétique et sociale d'une utopie n'est-elle pas le droit légitime d'un compositeur responsable?

«Quiconque veut être entendu doit écrire quelque chose de plaisant...» Qui va non seulement donner la définition de ce qui est plaisant, mais encore la faire respecter?
«Certes, il faudrait aussi que des manifestations moins populaires soient rendues possibles...» Peut-on sérieusement comparer la situation socio-culturelle de notre temps à celle du XVIIe siècle? La musique moins populaire pourrait tout de même être tolérée. Qui aura le pouvoir de déterminer les critères et modalités de cette tolérance?
«Deux suggestions concrètes en guise d'exemples de réponse aux circonstances: le vidéo-clip, l'arrangement d'œuvres bien connues...» Les propositions d'adaptation du compositeur à la situation actuelle, le vidéo-clip et l'arrangement d'œuvres bien connues, permettent-elles aux auteurs d'être témoins et acteurs authentiques de notre époque?
Pour avoir travaillé seize ans dans l'industrie du disque, collaboré depuis onze ans à une radio publique et enseigné depuis dix ans, parallèlement à mon activité de compositeur, j'ai eu l'occasion et je continue d'avoir besoin de m'interroger sur la place du compositeur à l'époque des médias.
Compte tenu de la complexité de la situation et de la vision formidablement réductrice, à mon avis, de Mathias Spohr, je trouverais souhaitable qu'une discussion s'engage dans les colonnes de *Dissonance*.
A ce souhait, j'en ajoute un autre. En vue d'une information plus précise, il serait judicieux de publier quelques renseignements biographiques sur les auteurs des articles.

István Zelenka

Dem Wunsch von István Zelenka und anderer Leser(innen) entsprechend fügen wir eine biographische Notiz an: Mathias Spohr, geb. 1960, Studium der Musikwissenschaft, Literaturkritik und Germanistik an der Universität Zürich, Doktorat im Fach Literaturkritik über französische Naturphilosophie im 18. Jahrhundert. Seither als Bearbeiter und Komponist von «Gebrauchsmusik» für Theater und Film tätig, daneben freie journalistische Arbeit für verschiedene Rundfunkanstalten und Periodika.

Damit der Laden munter weiterläuft ...

Betr.: «Der Komponist im Medienzeitalter» von Mathias Spohr, in Nr. 23, S. 20ff.
(alle Zitate in Gänsefüsschen stammen aus diesem Artikel)

Die Spezies des/der konformen Musikwissenschafters ‹postmoderner› Prägung war mir bisher unbekannt – vielleicht lese ich als Nicht-Abonnent zuwenig ‹Dissonanz›. Jede von Spohrs Thesen läuft auf die Aufforderung hinaus, sich als KomponistIn den herrschenden Verhältnissen anzupassen.
«Herrschaft der Versatzstücke»: Hauptinstrument der ‹postmodernen› Verblödungsstrategie ist das Verdrängen bzw. Fälschen von Geschichte (vgl. Diamant, 700 Jahre Eidgenossenschaft, 500 Jahre ‹Entdeckung› 1992 in Spanien / Lateinamerika, Rechtfertigungsversuche von Auschwitz im ‹Historikerstreit› etc.). Das erste Wort des Titels «Herrschaft der Versatzstücke» verrät uns, worum es geht, und die Zerstückelung ist eine altbekannte Methode, um Herrschaft auszuüben (vom lateinischen *divide et impera* bis zur Gentechnologie). Spohr erwähnt die Verknüpfung von Mozart-Musik mit Rokoko-Perücken. Ein sehr harmloses Beispiel, auch wenn es schon die Methode zeigt, wie Mozart-Musik nun auch zum Beispiel mit Coca-Cola oder einer Schweizerischen Bankanstalt verknüpft werden könnte. Harmlos auch deshalb, weil Mozart-Musik als eher absolute Musik (darauf komme ich noch) sich wirklich gefährlichen Umbiegungen verweigert. Für Nazi-Parteitage bzw. als Fanfare vor den Siegesmeldungen der deutschen Wehrmacht sind Beethovens Neunte bzw. Liszts «Les Préludes» tatsächlich besser geeignet.
«Veränderung der Wertvorstellungen»: Zu behaupten, es finde eine «Ausweitung der Massenkommunikation» statt, ist entweder einfach dumm oder dann bewusst irreführend. Denn unter «Kommunikation» wird sinnvollerweise etwas Gegenseitiges verstanden, während das hier wohl gemeinte Phänomen etwas sehr Einseitiges ist, das zudem nicht einmal in der Masse stattfindet: Dem/r als SolistIn vor dem Empfangsgerät sitzenden KonsumentIn wird der Informationsbrei eingeflösst. In diesem Jahrhundert habe sich vor allem die Technik (bei Spohr in der Mehrzahl) entwickelt – wie wahr! Das Problem für Spohr ist nun aber nicht etwa die Tatsache, dass die Welt durch die Entwicklung der Technik zerstört wird, nein, Spohrs Problem sind die «Hemmnisse», die «Ideologien», welche wahrscheinlich zwecks reibungsloser Akzeptanz der Technik «aus dem Weg geräumt werden müssen».
«Fortschritt?»: Unter dieser Überschrift lese ich dann den rätselhaften Satz «Das Fortschrittsprinzip in der Musik ist wie die Fortschrittseuphorie in Technik und Wirtschaft bereits zu Grabe getragen worden». Sind etwa die Forschungs-Milliarden in Pentagon und privater Rüstungsindustrie soeben gestrichen worden, ohne dass ich bis jetzt davon gehört hätte? Ich will ja gern zugeben, dass ich zu blöd bin, diesem Gedankengang zu folgen. Wenn ich den Satz über den «5er- oder 7er-Takt» lese, frage ich mich übrigens, was Spohr eigentlich für neue Musik kennt. Als Attribute finde ich «Clusters», «elektronische Sphärenklänge», «neuzeitliche Spieltechniken», «Klangverfremdungen» und «Improvisationskonzepte» – zumindest eine sehr äusserlich-technische Vorstellung von neuer Musik.
«Genialität»: Der sich seiner Un-Genialität offensichtlich bewusste Spohr möchte wohl nicht wahrhaben, dass andere genialer sind als er. Ich verstehe leider nichts von Psychologie, so dass ich nicht näher darauf eingehen kann. «Originalität lässt sich ... schwer beurteilen, da der gewohnheitsmässige Blick vielleicht nicht gleich auf das Wesentliche fällt» – Vorschlag: «gewohnheitsmässiger Blick» einfach durch «Spohrscher Blick» ersetzen. Die «Kulturbeurteilungsinstanzen» befänden sich aufgrund der Tatsache, dass sich «Originalität nicht zur Norm machen lässt», in einem Dilemma. Richtig! Nur gibt es aus diesem Dilemma meines Erachtens zwei mögliche Auswege: Ich persönlich würde da für die Abschaffung der «Kulturbeurteilungsinstanzen» plädieren, Spohr plädiert für die Abschaffung der Originalität. «Zudem ist die Persönlichkeit eines Komponisten (einer Komponistin mitgemeint?) kaum je so sehr von öffentlichem Interesse, dass es sinnvoll wäre, jedes Werk unbegrenzt dieser Persönlichkeit unterworfen zu sehen. Der normale, für alle befriedigendere Weg ist die Anpassung des Werks an den Aufführungsrahmen.» Aus diesen beiden Sätzen ziehe ich den Schluss, dass für Spohr offenbar der «Aufführungsrahmen» von öffentlichem Interesse ist. In diesem Zusammenhang möchte ich nur daran erinnern, dass sich der Zürcher Opernhauskrawall 1980 kaum gegen die aufgeführte Oper, sondern eben genau gegen den Aufführungsrahmen richtete. Lassen Sie sich, geneigte LeserIn, vor diesem Hintergrund den folgenden Spohrschen Satz auf der Zunge zergehen: «Sich in diesen Rahmen einzubringen, ist eine handwerkliche Leistung des Komponisten und zugleich die Daseinsberechtigung seines Werks.»
«Überwindung des Dilettantismus»: Gemäss Spohr soll diese Überwindung geschehen, indem die Könner (Könnerinnen mitgemeint?) die Nichtkönner (-innen?) im Bereich der «Kultur für die Masse» verdrängen. Das heisst wohl, dass Holliger und Huber die Sounds für Computerspiele komponieren sollen?
«Effizienz»: Der/die «effiziente» KomponistIn soll «als Verbreitungsmittel ... ein besonderes Format von Video-Compact-Disc» verwenden: Die Technik bestimmt, wie komponiert werden soll? «... auf einen nicht zu kleinen Markt einstellen»: der «Markt» bestimmt, wie komponiert werden soll? «Reaktion auf die gegenwärtigen Gewohnheiten und Möglichkeiten»: Reaktion – reagieren – reaktionär.
«Absolute Musik?»: Ein Stück weit hat Spohr mit seiner Aussage, absolute Musik sei ein Ideal und keine Realität, insofern recht, als Musik-Revolutionen tatsächlich nur innerhalb des Zeichensystems Musik stattfinden, ohne Auswirkungen auf die reale Welt zu haben. Trotzdem wurde (und wird?) die (symbolische) Sprengkraft revolutionärer Musik von den Mächtigen erkannt, sonst hätten es die Nazis nicht für nötig befunden, die ‹entartete› Musik zu verbieten. «Jede Art von Musik kann nur

fortbestehen, wenn sie sich in einem gesellschaftlichen Rahmen und damit in einem ökonomischen Gefüge halten kann.» Den weiteren Denkschritt, dass sich in einem anderen als dem real existierenden gesellschaftlichen und ökonomischen Rahmen eine andere Musik halten könnte, macht Spohr nicht. Nur eine spontan hingeworfene Frage zum Nachdenken: Kann sich jemand eine atonale Nationalhymne oder eine atonale Militärkapelle vorstellen?

«Abschied vom Uraufführungs-Prestige»: In seinem letzten Abschnitt kommt Spohr nochmals auf die Oper zu sprechen. «Welchen Wert kann die Uraufführung tatsächlich haben, wenn die dritte Vorstellung schon fast leer ist?» «Wert» wird also rein ökonomisch verstanden, das Kriterium ist die Einschaltquote. ‹In der Tat ist der barbarische Begriff «Wert», der aus der Finanzwirtschaft stammt, erst nach 1850 in die Philosophie und erst in den zwanziger Jahren in die Trivialsprache eingedrungen, um durch den amerikanischen Begriff *cultural value* seine Klimax zu erreichen. Wer dieses Wort benutzt, bezeugt nicht nur seine totale Kulturlosigkeit, sondern auch sein gestörtes Verhältnis zur Wahrheit. Denn als Kulturwert bezeichnen wir immer nur dasjenige, dessen Wahrheit wir nicht anerkennen.› (abgeschrieben) Spohrs ‹Argumentations›-Muster ist immer dasselbe: da er als offenbar sehr autoritätsgläubiger Mensch die «Darbietungsform», das «Publikum», die «Ausführenden», kurz die Institution nicht in Frage zu stellen wagt, er aber zu Recht feststellt, dass heute nicht reihenweise neue Massenkonsum-Opern entstehen, muss wohl bei den KomponistInnen etwas nicht stimmen. Diese sollen ja nicht etwa Sand im Getriebe sein (wo kämen wir denn da hin), sondern sich anpassen, damit der Laden (nicht nur in der Oper, nicht nur in der Musik) munter weiterläuft.

Urs Egli

Wo bleibt der Schweizer Frühling?

Betrifft: «32. Warschauer Herbst» von Kjell Keller, in Nr. 22, S. 26.

Kjell Keller schrieb u.a. in seinem Bericht:

«Die wirtschaftliche Lage Polens ist katastrophal, die Versorgungslage miserabel. (...) Und doch: der Warschauer Herbst erstrahlte sozusagen im alten Lichte (...) Ein persönliches Fazit: Mich überzeugte, wie die Festival-Verantwortlichen an ihrer Linie festhalten, einheimische neue Musik stets mit Internationalem in Vergleich zu bringen. Sie leisten damit einen wesentlichen Beitrag, dass das polnische Musikschaffen nicht provinziell wird – und bereichern natürlich gleichzeitig die internationale Musikszene. Ob nicht auch der Schweizerische Tonkünstlerverein da etwas lernen könnte? Die Frage sei erlaubt, ob nicht an ein nächstes Tonkünstlerfest Gäste z.B. aus Polen eingeladen werden könnten. Die zeitgenössische Schweizer Musik könnte von einer solchen Öffnung nur profitieren.»

Die wirtschaftliche Lage der Schweiz ist alles andere als katastrophal. Und doch: der Schweizer Frühling (im Sinne eines vergleichbaren internationalen Festivals) hat das Licht der Welt noch nicht erblickt ...

Die bisherige Form des Tonkünstlerfestes (an dem die schweizerischen Musiker stets unter sich bleiben) entspricht mutatis mutandis ganz einfach dem (abstimmungsmässig belegten) Mehrheitswunsche des Schweizervolkes: kein Beitritt zur EG, weiterhin Wahrung der «Neutralität», d.h. geistige (und ethisch-verantwortungsmässige, aber nicht wirtschaftlich profitorientierte) Abschottung gegenüber der restlichen Welt.

Aussermusikalische Wirklichkeit wird damit unbesehen abgebildet, dupliziert; Meinungen quantitativer (Volks-)Mehrheiten werden auch im künstlerischen Bereich zementiert. Wäre es aber nicht im Gegenteil Aufgabe der Kunstschaffenden, also einer qualitativen Minderheit, der pragmatischen Wirklichkeit eine mutige Utopie entgegenzusetzen, eine reservierte Haltung mit einer dynamischen und offenen Perspektive zu konfrontieren und dementsprechend bezüglich der Programmkonzeptionen der Tonküntlerfeste anstelle des supponiert «Machbaren» das machbar Mögliche zu setzen?

Wie lange wollen wir (Mitglieder des STV) denn noch abseits stehen? Möchten wirklich alle Mitglieder in einer Zeit, wo die Menschen auf der Welt immer mehr zusammenrücken und wo nationale Barrieren fallen, sich jährlich an einem Fest treffen, das sich gegen ausserschweizerische Einflüsse abkapselt? (Oder könnte nicht auch gerade darin ein Grund für die niederen Besucherzahlen der Tonkünstlerfeste liegen?)

Nicht alle Mitglieder des Tonkünstlervereins sind mit der heutigen Form der alljährlichen Feste einverstanden. Die diesbezüglichen Stellungnahmen von Kolleginnen und Kollegen mehren sich, und nicht zuletzt darf ich wohl auch einen meiner Anträge erwähnen, den ich unter dem Titel «Ein internationales Festival für neue Musik in der Schweiz» an der Generalversammlung 1987 in Wetzikon mündlich vorgetragen (und mit dem Datum vom 18. Mai 1987 schriftlich begründet nachgereicht habe), und der einige aus meiner Sicht wesentliche Argumente noch einmal zusammenfasste: Austausch musikalischer Ideen auf internationaler Ebene und daraus resultierend neue Impulse für das schweizerische Musikleben; Aktualisierung des (einheimischen) Musikschaffens durch Besucher aus dem Ausland; produktive Herausforderungen durch Gegenüberstellungen mit Werken ausländischer Kolleginnen und Kollegen; die (bisher üblichen) thematisch intendierten Konzeptionen könnten in einem erweiterten Kreise zur Diskussion gestellt werden. Hier läge auch eine Chance, nicht einfach eines der bekannten internationalen Festivals zu kopieren, sondern eigene Akzente zu setzen.

Meine Einsendung wurde mit einem Formbrief bestätigt, aber bisher noch nicht beantwortet. Deshalb habe ich an der Generalversammlung 1988 in Solothurn nochmals darauf hingewiesen (und gleichzeitig die Initiativen, die zu den «Tagen für Neue Musik» in Zürich und zu den «Extasis»-Festivals in Genf geführt haben, lobend erwähnt). Eine offizielle Antwort auf diesen erneuten Vorstoss habe ich bis heute noch nicht erhalten.

Offenbar müssen bei jenen Mitgliedern des Vereins, die für die Konzeption und Organisation der Tonkünstlerfeste zuständig sind, gewichtige Argumente gegen ein internationales Festival für neue Musik in der Schweiz sprechen (?). Da mir (und vielleicht auch andern Mitgliedern) diese Argumente nicht bekannt sind, bitte ich an dieser Stelle darum, diese Argumente (vielleicht auch an dieser Stelle) der Öffentlichkeit darzulegen.

René Wohlhauser

Der Vorstand des STV verzichtet auf eine Stellungnahme. *Red.*

Edition musicale suisse
Schweizerische Musikedition

Invitation au voyage

Eliane Robert-George, «Aventure», Musikedition Nepomuk, Rupperswil.

Dans «Aventure», l'auditeur est transporté en un lieu où les sens et l'intellect fusionnent, lieu que la musique évoque mieux que toute autre forme d'expression. Tels les héros mythiques d'antan, nous commençons le voyage dans une atmosphère d'anticipation, qui tourne rapidement au tumulte alors que nous affrontons les éléments et les forces qui se déchaînent. La fin nous ramène à bon port, fortifiés et enrichis par cette expérience.

Trio en un mouvement pour luth, alto et voix de soprano, «Aventure» a, de par son instrumentation judicieusement restreinte, un caractère délicat et subtil. L'œuvre a en effet été composée pour favoriser l'économie et la recherche sonore. Elle comprend des aspects minimalistes et met l'accent sur la pureté des timbres.

Le luth et l'alto se répondent parfois pour accentuer l'effet des cordes pincées, alors que le dialogue de la voix et de l'alto est rehaussé par l'usage de différents vibratos, dont la vitesse reflète le drame qui se joue dans la musique. Ceux du début sont lents et correspondent au calme des phrases. Dans les sections denses et agitées du milieu et de l'apogée, ils accélèrent jusqu'à se transformer en trilles.