

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1990)
Heft: 24

Rubrik: Edition musicale suisse = Schweizerische Musikedition

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: 07.02.2026

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

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 Militärmusik 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 unbenesehen abgebildet, dupliziert; Meinungen quantitativer (Volks-)Mehrheiten werden auch im künstlerischen Bereich zementiert. Wäre es aber nicht im Gegenteil Aufgabe der Kunstschaaffenden, 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 Tonkünstlerfeste anstelle des supponierten «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, Rapperswil.

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.

Eliane Robert-George: début d'«Aventure»

L'ouvrage se compose d'une introduction suivie d'un développement, et est de nature symétrique; sans être la copie exacte de la première, la seconde moitié en miroite l'articulation, l'instrumentation et l'émotion.

L'introduction de quinze mesures présente la forme, l'instrumentation, ainsi que le contenu harmonique et mélodique de l'œuvre. Elle commence par l'entrée lente et délicate du luth, suivi de la voix et de l'alto, et se conclut par une paisible ligne chromatique descendante de la voix. Ce schéma est repris dans le développement, à la seule différence près que l'alto et la voix y entrent en ordre inverse.

Harmoniquement parlant, l'introduction présente aussi l'agrégat de quatre notes qui se retrouvera à l'apogée: sol, la bémol, la bécarre et si bémol. Des *clusters* de secondes mineures et majeures, ainsi que leurs inversions et extensions, forment la base mélodique et harmonique du morceau. On les retrouve donc dans la combinaison verticale aussi bien que dans la ligne mélodique des instruments.

La partie développement d'«Aventure» commence par un fa dièse (sensible du sol de l'introduction) joué au luth. L'instrument reviendra d'ailleurs souvent sur cette note au début de ses phrases, avant de la résoudre enfin à l'apogée.

Débutant dans le registre grave des instruments et de la voix, la progression harmonique s'élève au fur et à mesure que la pièce progresse. L'apogée ramène les sol, la et si initiaux, mais écartelés cette fois à l'intervalle de neuvième. Ainsi les mêmes notes, auparavant rassemblées étroitement, se retrouvent dispersées sur une plus grande étendue sonore, qui se comprime à nouveau après l'apogée orageuse: le luth et l'alto s'éteignent en une seconde mineure, alors que la voix finit la descente chromatique amorcée à la fin de l'introduction.

De même, à mesure que le trio avance, les accords et lignes mélodiques s'ou-

vrent. Les grands intervalles se multiplient alors que le drame inhérent à la musique augmente, puis se referment eux aussi après l'apogée, pour se terminer sur une note posée par la voix.

Enfin, dans le développement, le pizzicato initial des cordes se transforme en un dialogue de notes tenues. Après l'apogée orageuse, la conclusion ramène le style léger du début.

Eliane Robert-George

Riassunto d'un percorso compositivo

Francesco Hoch, «Il mattino dopo» per orchestra (1986)

Ed. Guilys, Fribourg

Siccome considero *Il mattino dopo* una composizione facente parte delle mie «opere postume» che riflettono in modo autobiografico sul mio percorso compositivo – dalla nascita verso lo sviluppo, fino alla dissoluzione e morte della mia «Musica figurale» –, l'analisi di questa composizione coincide profondamente con questa curva parabolica della mia storia. Si tratta insomma di un'opera che, mimando in miniatura il passato, mi ha permesso di avvicinarmi alle cause che hanno trasformato il mio pensiero e la mia pratica compositivi. Eccone quindi i tratti principali, senza tralasciare alcuni aiuti giunti da coloro che han-

no seguito il mio lavoro e che citerò qui nei tratti che mi sono parsi più pertinenti.

Le mie opere possono essere suddivise in sei periodi.

1. 1968–70. Prime esperienze nel campo della musica informale, con progressiva decomposizione degli aspetti determinati, fino alla pratica della libera improvvisazione di gruppo.

2. 1970–74. Ripresa della scrittura a note su pentagramma, con forte carattere di ricerca in varie direzioni sui problemi sorti nel periodo precedente, ma ora verificabili in una composizione – oggetto stabile. Individuazione delle direttrici che staranno alla base dei cinque anni successivi.

3. 1975–80. La Musica figurale.

A. Di Benedetto ha scritto in proposito: «Francesco Hoch è un compositore che si situa tra i musicisti che, dopo la crisi del '68, hanno voluto interrompere ogni vincolo (sia esso positivo o negativo) con le scuole, gli indirizzi, i dettami di ogni specie e i dogmi «anti-dogma», dirette filiazioni di quella ormai desueta concezione dialettico-strutturalista, che tende pur sempre a riaffermare il negativo come minotauro incontentabile nei confronti dell'opera d'arte. Hoch si apre a libertà meno vincolanti e più aperte, oppure, come afferma. G. Zaccaro, «degravitazionate». Per questo, egli considera il suono «nella sua nuda materialità» (V. Rizzardi), che – dopo l'esperienza dell'informale – attraverso retorici insperati, percorsi diversi, fluttuazio-

Francesco Hoch: «Il mattino dopo»

ni improvvise, ricostituisce la forma, la trasparenza dell'ascolto e della gioiosa appetibilità della nostra musica. Tutto questo per poter superare attraverso la terza via della «nuova libertà», quel coartante bipolarismo, in cui l'individuo era ed è costretto a scegliere «o di dissolversi in aggregati sociali livellanti o di ri chiudersi come autodifesa in sfere personali ritenute autosufficienti, di fronte al permanere dell'imponenza dei sistemi di potere occulti incontrollabili e delegittimati» (Hoch). L'approdo (momentaneo e svincolato) è costituito da una cosiddetta «musica di confine» e dalla pratica del concetto di «figuralità» che indagano le zone di confine «tra motivo tradizionale e aggregato dell'informale» (Hoch).¹

4. 1980-82. Gli Ostinati variabili.

Inizia a venir meno quel mio precedente «grande fervore di ricerca», come definito da M. Zurletti. La produzione si allontana sempre più da una musica che era «conseguenza della scelta linguistica che Hoch ha operato quando ha deciso di sviluppare con sistematicità un materiale ben definito all'origine, ma le cui potenzialità sono tutte da scoprire e dunque da esplorare» (E. Beacco).² Infatti, nella ricerca ostinata, vengono introdotti sempre più elementi e parti variabili o trasgressivi e più aperti alla fantasia del momento. Il risultato è stato definito così da C. Piccardi: «Si tratta di una sorta di svolta nella concezione compositiva di Hoch. Il nuovo lavoro presenta un discorso vibrante, che non ristagna mai, captabile addirittura a livello di immedesimazione d'ascolto in ciò che di nuovo sempre vi accade e in una dimensione dove la componente sonora perde le caratteristiche speculative fin qui detenute per riquadrarsi in quanto elemento in cui possa trovare appiglio la percezione nelle proprie valenze psicologiche.»³

5. 1983-85. Il Tempo della dissoluzione.

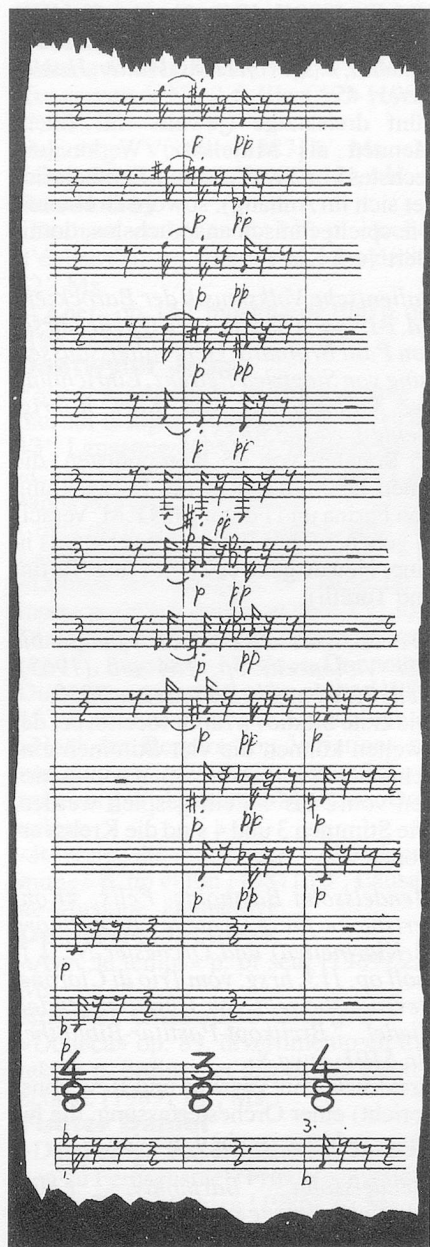
Il progressivo sopravvento della tendenza all'assolutizzazione del momento in sé sta alla base di questo periodo, al quale A. Gentilucci si riferisce nel modo seguente: «Nei lavori più recenti di Hoch, senza minimamente implicare il recupero di un mondo perduto in senso nostalgico, le figure musicali sono più sciolte e oggi si compiace in questo gioco con «figure musicali» dove il sopravvento lo prende proprio il gusto per figurazioni anche molto chiare, molto ben sbalzate. In questo concreto snodarsi dell'apparenza sonora, secondo il principio della varietà e della riconoscibilità, le figure si susseguono secondo una libertà anche attenta agli umori del momento e quindi senza una pianificazione rigida dell'atto compositivo.»⁴

A questo va aggiunto che la dissoluzione verso la pura fisicità, verso il ritiro nel proprio fecondo giardino si è concretizzata, o in composizioni che si pongono sull'orlo del precipizio dell'esperienza solitaria, o in lavori che ansimano di continue decisioni a breve termine all'interno di una sorta di limbo dove nulla può né completamente mori-

re né completamente vivere, oppure in opere che vivono dell'assenza di regole. Tutti questi aspetti confluiscono in *Sans* (= senza) – Opera ultima, già citata –, dissoluzione massima o dissanguamento fino alla morte, ma non soluzione, non atto positivo e risolutivo di fronte a un presunto passato negativo o fallimentare. Quest'Opera ultima, insomma, non è né luogo di romantica consolazione o di assunzione del Welt-schmerz, né rifugio per un io solitario autosufficiente.

6. 1986. Opere postume.

Dopo l'ultimo viaggio di *Sans*, dall'al di là, il mio pensiero musicale si è rivolto



al percorso che le mie tecniche avevano seguito nel far nascere e nel far morire la Musica figurale. Una musica dunque che pensa il passato e il suo dissolversi. Una sorta di auto-autopsia.

Ed ecco *Un mattino* per due flauti e *Il mattino dopo*. Segue un lungo silenzio. Ora: le *Memorie da Requiem*.

Francesco Hoch

¹ A. Di Benedetto, in «Prospettive musicali», 1983

² E. Beacco, in «Pomeriggi musicali», 1981

³ C. Piccardi, in «Cooperazione», 1983

⁴ A. Gentilucci, in RAI III, 1984

Nouveautés Neu- erscheinungen

Spätere, ausführliche Besprechung vorbehalten

Compte rendu détaillé réservé

Bücher / Livres

Descartes, René: «Abrégé de musique», suivi des «Eclaircissements physiques sur la musique de Descartes» du R.P. Nicolas Poisson, trad., introd. et notes par Pascal Dumont, Méridiens Klincksieck, Paris 1990, 165 p.

Dans son introduction à l'Abrégé de musique, dont il a traduit le texte, Pascal Dumont propose une nouvelle interprétation de Descartes, qui le montre proche de l'esthétique baroque. La publication du texte de 1668 du Père Poisson, jusqu'alors inédit, est un apport essentiel à cette nouvelle lecture de Descartes.

Hartmann, Christa und Helm (Hrsg.): «Bielefelder Katalog. Klassik: Schallplatten, Compact Discs 1/1990», 38. Jahrgang, Vereinigte Motor-Verlage, Stuttgart 1990, 1245 S.

Dieses vollständigste Nachschlagewerk über das aktuelle Aufnahmen-Angebot auf dem deutschen Markt ist in 2 Teile gegliedert: Komponisten und ihre Werke; Firmen- und Etikettenverzeichnis.

Liszt, Franz: «Sämtliche Schriften» Bd. 4, «Lohengrin und Tannhäuser von Richard Wagner», hrsg. von Rainer Kleinertz, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1989, 320 S.

Die 1851 in Leipzig in französischer Sprache erschienene Abhandlung «Lohengrin et Tannhäuser» kann als der eigentliche Ausgangspunkt der internationalen Wagner-Rezeption gewertet werden, wobei sie im bewussten Widerspruch zu Wagners eigener Sicht seiner «romantischen Opern» steht.

Mazzola, Guerino: «Geometrie der Töne», Elemente der mathematischen Musiktheorie, Birkhäuser Verlag, Basel 1990, 364 S.

Dieses Werk zielt darauf ab, den Nichtspezialisten in die mathematische Musiktheorie einzuführen. Besondere Sorgfalt wird auf die geometrische Anschaulichkeit verwendet. Ein Lexikon mit 280 Stichwörtern kommt dem Bedürfnis nach einer Begriffsbildung in der Musiktheorie entgegen.

Nyffeler, Max und Meyer, Thomas (Hrsg.): «Klaus Huber», Dossier Pro Helvetia / Zytglogge Verlag, Bern 1989, 160 S.

Das vorliegende Dossier ist aus Anlass des 65. Geburtstags von Klaus Huber herausgegeben worden. Neben Texten