

Les œuvres récentes d'Eric Gaudibert

Zu den jüngsten Werken von Eric Gaudibert

Les œuvres récentes d'Eric Gaudibert

Les œuvres récentes qu'a composées Eric Gaudibert ont de quoi surprendre, dérouter, étonner. L'extrême simplicité du matériau côtoie les procédés les plus subtils d'élaboration; l'impression de statisme est constamment remise en question par une mise en vibration, une dissolution sonore; l'aspect conventionnel est miné par une série de principes sous-cutanés d'indistinction est de déstabilisation. Trois analyses sont proposées, dont les différents points de vue reflètent quelques-unes des facettes multiples qu'offre la musique d'Eric Gaudibert.

Zu den jüngsten Werken von Eric Gaudibert
Die jüngsten Werke von Eric Gaudibert haben etwas Überraschendes, Erstaunliches. Extreme Einfachheit des Materials geht einher mit äusserst subtilen Prozessen der Ausarbeitung; der Eindruck von Statik wird dauernd in Frage gestellt durch Erschütterungen, klangliche Auflösungen; der konventionelle Aspekt wird untergraben durch eine Reihe subkutaner Prinzipien, welche Unbestimmtheit und Destabilisierung herbeiführen. Die drei folgenden Beiträge gehen von verschiedenen Gesichtspunkten aus, die einige der zahlreichen Facetten widerspiegeln, welche die Musik Eric Gaudiberts offenbart.

I. par Vincent Barras

«L'objet esthétique n'est plus une entité esthétique complète placée face au spectateur». L'affirmation d'Edoardo Sanguineti ne surprend personne aujourd'hui. L'objet esthétique quant à lui n'a pas fini de poser problème, aux spectateurs certes, mais aussi aux créateurs, on en voudrait pour preuve le seul éclatement des langages musicaux, qui paraissent aussi nombreux que les individualités des compositeurs. C'est la raison pour laquelle il paraît intéressant d'appréhender la musique d'Eric Gaudibert, musique vivante d'aujourd'hui, non pas exclusivement sous l'aspect technique de son langage musical au sens traditionnel du terme, avec ses diverses catégories, mais aussi selon l'interrogation qu'elle suscite face au concept d'œuvre.

Ce questionnement de l'œuvre nous paraît particulièrement significatif dans «Orées» et «Miscellanées», deux pièces de musique de chambre écrites récemment par Eric Gaudibert (1985/86 pour l'une, et 1986 pour l'autre). Dans les deux cas, le titre désigne de façon quasi programmatique (c'est d'ailleurs le cas pour un grand nombre des œuvres du compositeur) et in nucleo la position de l'«objet esthétique» destiné à être perçu par le spectateur-auditeur. Ainsi, l'«orée» peut se définir comme l'espace incertain où se tenir: est-ce encore dans le bois et en dehors de la prairie, ou au contraire à la limite de la prairie mais hors du bois? Le clarinettiste seul sur scène entame sa partie (qui peut d'ailleurs s'enchaîner presque sans solution de continuité avec le morceau précédent, comme ce fut le cas lors de deux représentations récentes, en mars 1986, à Genève et à Zurich), avant que n'entrent en scène les quatre autres musiciens (flûtiste, violoniste, violoncelliste et pianiste);

ceux-ci s'installent à leur tour, et se mettent à jouer «comme s'ils commençaient une œuvre», selon les indications de la partition. La fin du morceau se déroule en mouvement inverse; quittent la scène «d'abord les quatre musiciens, puis, en dernier, le clarinettiste», qui termine sa partie en solo. Significativement, les frontières de l'œuvre sont donc indistinctes, rendues floues par les mouvements d'entrée et



Eric Gaudibert

de sortie des musiciens empiétant les uns sur les autres. Elles s'opposent par là à une présentation «classique» d'un morceau de musique, inscrit dans un cadre temporel précis et dont le début est clairement défini par tout un rituel d'entrée en scène, de saluts, d'applaudissements, d'installation et des divers bruits qui l'accompagnent, la fin étant elle-même désignée par le rituel inverse.

Ici, ce cadre n'est pas purement et simplement nié ou supprimé (voir pour cela les expérimentations cagiennes et suivantes de dissolution de l'œuvre, d'intégration de la musique dans la vie et dans les bruits quotidiens); il existe bel et bien une œuvre, mais dont les limites sont situées dans le champ de tension créé par le décalage: on passe du «moins d'œuvre» au «plus d'œuvre», sans transition nette: l'orée, précisément.

«Miscellanées», ou «choses mêlées», participe du même mouvement: il ne s'agit pas, ici encore, d'«une entité complète, placée face au spectateur». La partition commence par «Entrée», jouée par la flûte de Pan et qui porte l'indication: «L'entrée ne fait pas partie intégrante de l'œuvre. Elle est destinée au début du concert». Suit le «Passage», qui ouvre véritablement l'œuvre, mais la partie pour flûte de Pan «peut aussi être jouée comme un intermède, à part». Il y a deux solutions pour commencer le «Passage» proprement dit: soit les instruments entrent dans l'ordre flûte, épinette, marimba et violoncelle, cor de basset, soit ils entrent en tutti «sauf la flûte qui commence environ dix secondes plus tard». De plus, un dispositif électro-acoustique de retard est prévu pour le violoncelle (avec un retard de cinq à six secondes) d'une part, et pour le cor de basset (avec un retard de dix à douze secondes) d'autre part; ainsi, ces instruments entrent en quelque sorte deux fois. De nouveau, le titre indique clairement la position de l'œuvre: celle-ci n'est pas un tout fermé; il s'agit plutôt d'un processus de mélange discret. «Entrée» et «Passage» sont conçus comme des enclaves de l'œuvre à l'intérieur du concert, et «Miscellanées» dans son ensemble comme l'amas progressif se constituant avec les différentes entrées séparées des instruments.

Le questionnement ne vise toutefois pas uniquement la seule position globale de l'œuvre face au spectateur, sa structure «sociale», pourrait-on dire. Tant «Orées» que «Miscellanées» ne sont pas des purs produits du théâtre musical, tel qu'il est classiquement défini par la participation théâtrale d'un instrumentiste de musique de chambre par exemple. Il s'attache aussi directement à la matière musicale même, sous le double aspect de la relation entre les instruments d'une part, et de l'écriture propre à chaque instrument d'autre part. On a vu que le clarinetiste commence «Orées» seul, avant que les quatre autres musiciens n'arrivent sur scène: il existe donc un rapport physique de soliste tout d'abord, puis de soliste face à un ensemble qui l'englobe rapidement du point de vue scénique (le clarinetiste est alors situé derrière les quatre musiciens), lié à un rapport musical de mise en évidence d'une partie de clarinette très libre et lyrique que le départ fortissimo et très rythmé de l'ensemble englutit d'emblée. Toute la pièce se déroule en soulignant à chaque fois la relation de tension entre le clarinetiste et les quatre musiciens: rapports d'opposi-

tion tranchée, de différenciation ou de fusion progressive déterminent et organisent tour-à-tour l'équilibre instable entre les musiciens. De plus, chacun des quatre instruments de l'ensemble assume une fois le rôle du soliste face aux trois autres, reprenant alors à son compte les rapports qui existent entre le clarinetiste et l'ensemble: ainsi, la flûte et sa longue partie «comme une mélodie ininterrompue» (page 10/11) contre laquelle le piano, le violon et le violoncelle lancent à intervalles déterminés leurs brèves interventions très rythmées, ponctuelles.

«Miscellanées» place également chacun des instrumentistes dans une relation à la fois géographique et musicale, le détachant pour ainsi dire des autres: deux interventions isolées de la flûte de Pan hors de l'œuvre proprement dite: «Entrée» et «Passage»; puis «Passage» tutti (et ses diverses possibilités d'entrées successives et de retards par dispositif électro-acoustique), où «aucun instrument ne doit chercher à avoir la même pulsation», selon l'indication de la partition; la partie I, où commence seule l'épinette en tempo rubato, à laquelle se superpose peu après la flûte de Pan (qui reprend les mêmes intervalles de neuvième entendus lors du «Passage»), puis le tutti flûte de Pan / petite clarinette en mi^b / violoncelle / marimba en accords fortissimo et rythmés, d'où se détache ensuite le solo de violoncelle prestissimo et fortissimo et le

solo lyrique de la flûte de Pan (exemple I/1). Rapports de soliste à ensemble muet, de deux solistes l'un face à l'autre, de soliste face à un tutti dont se dégagent à nouveau deux solistes face à un ensemble muet, organisent ici la relation géographique et l'écriture interinstrumentale; l'œuvre se présente dès lors non plus comme un ensemble fortement cohérent, relié par un tempo, une pulsation, un mode de jeu, des motifs communs, mais comme un amas de parties mouvantes; toutefois, loin d'être totalement indépendantes, elles sont en rapport de constante évolution, tout lien établi semblant rapidement se dissoudre avant de se rétablir ailleurs dans la structure spatiale ou temporelle.

L'écriture de chaque instrument en lui-même est également le siège d'une mise en tension. La partie solo du piano de «Orées» est exemplaire à ce propos. Le pianiste est placé de dos, premier décalage par rapport à la situation habituelle en concert. L'effet est tout d'abord visuel: c'est de dos que l'ampleur et le spectaculaire des mouvements de bras du pianiste s'apprécie le mieux. Cette simple rotation de quatre-vingt-dix degrés porte également et surtout sur le contenu proprement musical. La main droite est employée à exécuter de grands gestes expressifs «antipianistiques»: lier deux notes très éloignées l'une de l'autre sans pédale n'est qu'une intention sans réalisation concrète possible. De plus, seuls certains de ces

Exemple I/1: «Miscellanées», extrait des parties d'épinette, flûte de Pan, tutti

Exemple II/2: «Orées», extrait de la partie de piano

gestes aboutissent. Les autres au contraire miment la note entre crochets, sans la réaliser acoustiquement (exemple II/2). Il y a donc violente mise en contraste: la position scénique qui permet le mieux de montrer le geste du pianiste souligne en réalité son contraire, l'impossibilité d'une réalisation heureuse de la partition. L'écriture de l'instrument place le spectateur dans la limite du visuel et du sonore, en dissociant devant lui le geste du musicien et le son (ou l'absence de son) qu'il produit. Le vacillement de la forme et de la situation globale de l'œuvre dans un contexte de concert, que désigne métaphorique-

ment le titre, contamine donc aussi l'intérieur de l'œuvre, les différents modes de relation entre les instruments, chaque instrument dans son identité propre. La musique d'Eric Gaudibert ne cherche pas à nier résolument le concept d'œuvre au sens traditionnel du terme. Par cette mise sous tension, elle s'applique plutôt à prendre en compte l'incertitude de l'objet esthétique et de sa réception par le spectateur que résume le slogan sanguinien. Elle se place à la frontière incertaine de la tradition et de l'expérimentation.

Vincent Barras

II. par Jacques Demierre

«L'art pur suppose la coïncidence visible de l'esprit du contenu avec l'expression des éléments de forme et celle de l'organisme formel».* Appliquée aux pièces pour orchestre ou pour ensemble les plus récentes écrites par le compositeur suisse romand Eric Gaudibert, cette phrase de Paul Klee permet de mettre en lumière leurs qualités intrinsèques. La mise en parallèle de cette «coïncidence visible» avec une ou plusieurs formes purement acoustiques n'est toutefois pas aussi paradoxale qu'elle y paraît, tant il est vrai que le traitement des éléments formels proposé par Gaudibert — tout au moins dans les quelques œuvres en questions — relève aussi bien, sinon plus, d'une vision plastique que d'une approche strictement musicale.

L'emploi constant et quasi graphique de la ligne dans ces pièces en est un exemple frappant. Ligne non pas issue de «la tension entre deux points», mais ligne engendrée par la mise en vibration d'un point, d'un son (voir début de «Un jardin pour Orphée» [1984/85], de «L'écharpe d'Iris» [1984/85]). Et lorsque plusieurs lignes sont en présence (par exemple page 4 de «Un jardin pour Orphée» (exemple III/1), il devient presque inévitable que des rapports d'angles résultent de ces proportions linéaires — le compositeur superpose et oppose à des lignes horizontales calmes, des mouvements anguleux sous forme de décrochement d'horizontale. Il ne faut pas oublier que la ligne, définie par Klee comme une «donnée formelle d'extension variable», relève exclusivement du

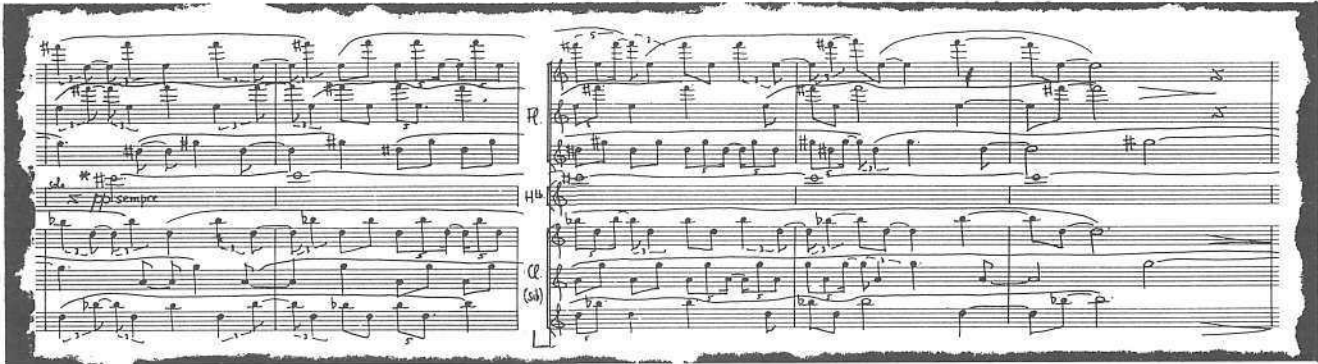
domaine de la *mesure*, de l'*étendue*, et qu'en ce sens le compositeur ne travaille qu'au niveau de ses valeurs linéaires, c'est-à-dire ligne longue, courte, épaisse ou fine (voir pages 3 à 7 de «Un jardin pour Orphée» où Gaudibert manipule des lignes de longueurs et d'épaisseurs différentes).

A la ligne, élément de base, s'ajoute, toujours selon Klee, un autre élément de forme qui est la tonalité ou valeur du clair-obscur, c'est-à-dire «des nombreuses gradations entre blanc et noir». Il est évident que la référence au blanc ou au noir ne peut être que métaphorique musicalement parlant; pourtant, dans la mesure où ces valeurs tonales font réfé-

couleur. Les valeurs chromatiques de cet ordre se comprennent principalement en terme de *qualité*. Doux, âpre, recherché, trop riche, sont quelques-uns parmi les adjectifs proposés par Klee afin de définir cette donnée formelle qu'est la couleur: le début de «Un jardin pour Orphée» peut également être vu sous cet angle de plasticien (page 6, les violons I doivent jouer sur la IV^e corde; rapports entre sons harmoniques et sons ordinaires). Il est intéressant de voir comment, dans la réalité du phénomène musical, ces trois éléments formels relevant à différents degrés de l'étendue, de la densité et de la qualité se mélangent et participent d'une même globalité for-

nées», ou encore à la mesure 27 de «L'écharpe d'Iris», le «triple duo» flûte / clarinette (*exemple III/2*); ce principe de couples instrumentaux à l'unisson rythmique semble être d'ailleurs une constante).

Des œuvres comme «Orées» (1986), «Miscellanées», «Diamant d'herbe», «Un jardin pour Orphée», «L'écharpe d'Iris» ou encore «Astrance» présentent toutes un trait commun quant au rapport entre l'énergie musicale engendrée et développée et l'expression de cette même énergie. Elles sont toutes traversées de «poussées» expressives qui semblent pourtant ne jamais aboutir. Ou plutôt, celles-ci ne sont que rarement



Exemple III/2: extrait de «L'écharpe d'Iris»

rence à une *densité*, à un *poids*, le traitement ainsi «picturalisé» d'éléments formels musicaux peut parfaitement avoir lieu. Les mêmes premières pages de «Un jardin pour Orphée» nous montrent comment le compositeur, en travaillant sur les différents registres instrumentaux, sur l'opposition des textures employées, sur les différents modes de jeu, sur les rapports harmoniques, ordonne en réalité des entités plastiques définies précisément par des concepts comme ceux de clair, d'obscur, de lourd et de léger.

Pour Paul Klee, la troisième dimension de base d'un élément plastique est la



Exemple III/1: extrait de «Un jardin pour Orphée»

melle. Klee le dit d'ailleurs clairement à propos de la réalité plastique: «ces trois idées directrices représentent à mesure de leur participation trois domaines comme emboîtés les uns dans les autres. La plus grande boîte contient trois idées (couleur: qualité, densité, mesure), la boîte moyenne deux (clair-obscur: densité, mesure) et la plus petite une seule (ligne: mesure)».

Ce même début de «Un jardin pour Orphée» (pages 3 à 7) est assez typique de l'écriture de Gaudibert. Il est simple dans sa construction, mais néanmoins complexe dans les rapports qu'il crée au niveau de la manipulation des éléments constitutifs de la forme. Le compositeur reste ainsi constamment proche de la philosophie de la création de Klee, puisqu'il évite «l'emploi massif des données matérielles... au profit des données idéelles (ligne, ton, couleur — qui ne sont pas des choses tangibles)».

Chez Gaudibert, et ceci aussi bien dans le petit fragment considéré que dans d'autres œuvres comme «Diamant d'herbe» (1985/86), «Miscellanées» (1986), ou «L'écharpe d'Iris», les éléments formels semblent occuper une place nécessaire au sein de la construction musicale, sans toutefois nuire aux autres entités formelles en présence (comme très souvent lorsque le compositeur superpose quasi librement deux discours). «Les éléments doivent produire des formes, mais sans y sacrifier leur intégrité. En préservant leur identité», écrit Klee. Ici encore le compositeur fait sienne la pensée du peintre: chaque élément formel est mis en évidence par l'ensemble tout en mettant l'ensemble en évidence (par exemple le «duo» cor de basset / cello de «Miscella-

menées jusqu'au stade où le besoin d'une réelle transformation énergétique se fait sentir (de même que, pour se transformer en vapeur, l'eau doit être chauffée jusqu'à une certaine température avant laquelle toute interruption du processus énergétique ne peut que souligner l'impossibilité de la transformation dont l'avènement était déjà inscrit dans l'amorce même du processus).

A cette tentative de casser le pathos en modifiant les rapports expressifs de l'énergie musicale, Gaudibert juxtapose parfois une sorte d'«opposition simultanée d'objets» dont le résultat sonore et formel est particulièrement convaincant. Là encore il rejoint Paul Klee pour qui «toute énergie suscite son complément pour réaliser un état de repos immobile au-dessus du jeu des forces». Musicalement, cette seconde démarche, qui vise d'ailleurs elle aussi à dépasser une certaine expression qui n'existe qu'au travers de l'emphase, semble plus féconde et plus originale tout en poursuivant la vision esthétique du plasticien qui écrit d'ailleurs dans son Journal (1914): «J'aimerais, au-delà du pathos, organiser le mouvement».

On le voit, l'influence du peintre suisse pour qui «l'espace est aussi une notion temporelle» demeure profonde et féconde sur le compositeur pour qui l'écriture musicale permet de montrer que le temps est également une notion spatiale. Comment pourrait-il en être autrement, puisque «écrire et dessiner sont identiques en leur fond»?

Jacques Demierre

* Toutes les citations de cet article sont tirées de l'ouvrage de Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*. Denoël, 1985.

III. von Alfred Zimmerlin

Schon die Titel der Orchesterwerke, die Eric Gaudibert in den letzten sieben Jahren geschrieben hat, lassen auf eine besondere Ästhetik schliessen: «Gemmes» — Edelsteine, mit den Untertiteln «Aigue-marine», «Obsidienne», «Héliodore» und «Oeil-de-chat» (1980 / 81); «Un jardin pour Orphée» (1984 / 85); «L'écharpe d'Iris» (1984 / 85) und das poème pour orchestre «Diamant d'herbe» (1985 / 86). Den Hörenden zeigen sie sich als abgeschlossene Gebilde, kristallin klar, ausgewogen und äusserst präzise formuliert. Es ist eine Klangwelt, auf die sich einzulassen nicht schwierig ist, an der aber der Versuch des verbalen Erfassens bald scheitert. In Gaudiberts Orchestermusik ist gleichsam der *schöne Klang* thematisiert, der Klang, der weder Konsonanz noch Dissonanz kennt, sondern einfach Farbe ist. Diese Schönheit und Abgeschlossenheit ist es, die die Musik ungreifbar werden lässt; sie benennt mit dem Wort nicht nachvollziehbare Sachverhalte, sie ist reine Poesie, Lyrik.

Das klangliche Material, mit dem Eric Gaudibert arbeitet, ist entwandend einfach. Als Beispiel sei hier das erste Stück der «Gemmes», «Aigue-marine», angeführt, das sowohl diese Einfachheit als auch die Ökonomie in der Verwendung der Mittel exemplarisch zeigt (*Beispiel III/1*).

Ausgehend vom liegenden a^{''} wird zu Beginn ein Klangraum von oben nach unten abgetastet und ausgeweitet. In einem ersten Schritt geschieht das diatonisch in den Streichern mit der Tonfolge a^{''}-g^{''}-f^{''}-e^{''}, dem zweiten Tetrachord von melodisch a-moll absteigend. Diese erste Ausweitung zieht sich wieder nach oben auf das a^{''} zusammen. In der Farbe der Holzbläser geht die zweite Ausweitung einen kleinen Schritt weiter, der diatonischen Tonfolge wird — mit Verzögerung — nach unten ein Halbtonschritt angefügt. Es ist aber weniger die Chromatik, die jetzt zur Diatonik hinzutritt als die Farbe der Ganztönigkeit (*Beispiel III/2*).

Nun nicht mehr stufenweise, sondern in einen einzigen Akkordklang der Streicher («Tutti avec un grand vibrato») zusammengefasst wird in einem dritten Schritt dieser Tonraum einerseits mit dem in diesem Kontext gross scheinenden Intervall der grossen None weiter nach unten geöffnet, andererseits im Bereich des a-moll-Tetrachords vorsichtig chromatisch aufgefüllt. Der Akkord wächst aus dem Vorhergehenden heraus, er scheint zunächst wie ein Nachklang, erhält aber dann ins Forte crescendierend die Wirkung einer räumlichen Öffnung, eine Wirkung, die durch den grossen intervallischen Raum zwischen cis['] und dis^{''} unterstützt wird. Durch die Erinnerung an das zuvor Gehörte bleiben die diatonische und die ganztönige Färbung erhalten. Instrumentiert ist der Akkord so, dass grösstmögliche Klangverschmelzung entsteht durch Kreuzung,

Überlappung und Verklammerung (*Beispiel III/3*).

Diesem Prozess der Ausweitung des Klangraums nach unten folgt (in Takt 17-18 der Partitur) — ebenfalls von a^{''} ausgehend — eine Ausweitung nach oben in den beiden Oboen und der 1. Klarinette, verbunden auch mit einem Crescendo ins Forte. Wie beim allerersten Anfang geschieht diese Ausweitung diatonisch mit der Tonfolge a^{''}-h^{''}-c^{''}. Die Transformation des Materials schreitet fort in einen neuntönigen Akkord der Holz- und Blechbläser; die Ganztonskala ist jedoch — verglichen mit derjenigen, die in den Streicherakkord von Beispiel 3 eingeflochten war — transponiert. Von der alten Skala bleibt der Tritonus dis^{''}-a^{''} (instrumentiert mit der gleichen Klangfarbe), und vom a-moll-Tetrachord des Anfangs finden wir noch den Rahmen der Quarte e^{''}-a^{''}, f^{''} und g^{''} sind ausgespart (*Beispiel III/4*).

Mit einer diatonischen Viertonfolge geht Gaudibert zu Beginn des Werkes also von einem sehr einfachen und noch ungeformten Material aus. Im allerersten Anfang (Takte 1-10 der Partitur, vgl. Beispiel 1) wird Diatonik als ein klanglicher Zustand exponiert, der im folgenden behutsam unter verschiedenen Aspekten betrachtet wird. Der Zustand wird in einen andern übergeführt, so etwa Diatonik mit Ganztönigkeit und Chromatik gemischt. Der Kristall — Aquamarin — wird quasi gedreht, von verschiedenen Seiten betrachtet; er bleibt derselbe, das Bild aber ändert sich. Und diese Betrachtungsweise eines einfachen Grundmaterials aus — im übertragenen Sinne — verschiedenen Perspektiven ist ein Grundzug von Gaudiberts Schaffen. Klangliche Zustände werden in andere übergeführt, die sich als dasselbe oder als Ähnliches erweisen, das unter einem andern Aspekt gesehen wird.

In den Takten 44f. der Partitur von «Aigue-marine» wird völlig überraschend der Tonraum c[']-dis^{''} (es^{''}), der als Rest des vorhergehenden Abschnittes im Ohr noch nachklingt, mit einem stufenweise sich von unten nach oben aufbauenden Quart / Tritonus-Akkord gefüllt (*Beispiel III/5*). Ungetrübte entfaltet sich hier die einfache Schönheit eines Quartenklanges; ein neuer Zustand ist erreicht, der scheinbar mit dem Vorangegangenen nichts zu tun hat. Diatonik — Ganztönigkeit — Chromatik — Quartenharmatik, ein neuer Aspekt desselben Materials? Es mag ein Zufall sein, dass der Tonvorrat der Quartendreiecke in der Quintverwandlung¹ des Bläserakkordes von Beispiel 4 enthalten ist (*Beispiel III/6*).

Gleichsam eingefroren erklingt dieser Akkord «presque sans vibrer» als Klang eines Kollektivs in den Streichern. Die Akkordbrechungen in den Holzbläsern färben diesen Kollektivklang flimmernd ein, sie brechen aber aus der Harmonik nicht aus. In vier Halbtonschritten wird der Akkord in seine Umkehrung transformiert (*Beispiel III/7*).

Solch berückend einfache Verfahrens-

Beispiel III/1

Beispiel III/2

weisen sind gerade im gegenwärtigen Augenblick vielleicht eine der wenigen möglichen Reaktionsweisen auf den herrschenden Stilpluralismus. Gaudibert schreibt eine Musik wider die Hypertrophie: Mit möglichst eingeschränktem und einfachem Material wird gebaut, werden musikalische Gedanken mit präziser Schärfe formuliert. «Und gerade die Ordnung im musikalischen Ausdruck meint ein Haus, ja einen Kristall, aber aus künftiger Freiheit, einen Stern, aber als neue Erde.»²

Alfred Zimmerlin

¹ «Den Quart- und Quintverwandlungen liegen die Entsprechungen von chromatischer Reihe und (Quinten-) Zirkel zugrunde. Dem Halbton c-cis entspricht die Quarte c-f oder die Quinte c-g...» Die Tonhöhen der zu verwandelnden Reihe werden gegen die ihrer chromatischen Position entsprechenden Tonhöhen des Quintenzirkels ausgetauscht. Vgl. Herbert Eimert: Lehrbuch der Zwölftontechnik, Wiesbaden 1973, S. 30f.

² Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt 1977, S. 1297

Les œuvres citées / Die zitierten Werke:

«Astrance»
pour quintette à vent (1980) (Verlag Hug)

«Gemmes»,
4 pièces pour orchestre (1980/81) (ms)

«L'écharpe d'Iris»,
prélude pour orchestre (1984/85) (Editions Guilys)

«Un jardin pour Orphée»,
mouvements pour cor et ensemble à cordes (1985) (ms)

«Orées»
pour flûte, violon, violoncelle, piano et clarinette
(1985/86) (ms)

«Diamant d'herbe»,
poème pour orchestre (1986) (ms)

«Miscellanées»,
pour flûte de Pan, clarinette, violoncelle, marimba, clavecin / épinette et dispositif électro-aoustique (1986) (ms)

Beispiel III/6

Beispiel III/7

Beispiel III/3

Beispiel III/4

Beispiel III/5