

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1988)

Heft: 18

Rubrik: Partitions = Noten

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: 14.03.2025

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

Partitions Noten

Bonne introduction à la technique moderne du piano

CH-Piano, *Zeitgenössische Klaviermusik für den Unterricht / Musique contemporaine suisse pour l'enseignement conçu par Francis Schneider et Emmy Henz-Diémand.*

Nepomuk 098705, Rapperswil

Il s'agit d'un recueil destiné à l'enseignement du piano contemporain pour des élèves de niveau moyen. 25 pièces de 23 auteurs sont présentées, classées par genre, et de factures très variées:

- 15 pièces en notation traditionnelle
- 2 pièces pour «piano préparé»
- 3 compositions «verbales» (l'élève réalise au piano ce que l'auteur lui propose)
- 2 partitions «graphiques» (musique écrite sans notes, à l'aide de symboles)
- 2 «amusements musicaux» (petites pièces divertissantes, de la main de professeurs)
- 2 jeux d'improvisation.

Mis à part une grande variété d'écritures pianistiques, ce recueil se caractérise par un certain esprit ludique, qui met à large contribution l'élève-exécutant, contrairement à ce qu'impliquent généralement les recueils de pièces pour piano. Il faut d'ailleurs saluer l'éditeur, qui participe activement à l'efficacité de ce cahier. En plus du «petit alphabet musical», indispensable à l'exécution de la musique contemporaine, figurent de nombreuses explications des compositeurs eux-mêmes (sur la partition), ou de l'éditeur (en introduction). La biographie de chaque compositeur agrémente la présentation des pièces, ainsi que des cartes-réponse destinées à établir un échange entre auteurs et utilisateurs: elles permettront à l'élève ou au professeur de connaître de plus amples détails nécessaires à l'exécution de la musique. Une table des matières très complète contribue à une utilisation aisée du recueil, qui est imprimé (dans un format international) à l'aide d'un ordinateur, technique tout à fait adaptée au cas présent.

Outre la qualité graphique de ces pièces, leur diversité musicale ouvre incontestablement l'élève à l'apprentissage de la musique contemporaine. Les deux pièces à notation graphique, par exemple, confrontent le jeune pianiste à une nouvelle lecture, la musique sans portées (*Erinnerungen III* de Max Eugen Keller), ou lui permettent d'inventer son propre système de notation (*Hörspiel* d'Emmy Henz-Diémand). Cette pièce représente d'ailleurs une sorte de «dictée musicale» où l'élève retranscrit les sons qu'il a lui-même enregistrés.

Cette forme d'écoute active fait partie des récentes méthodes pédagogiques et ne posera sans doute pas de problème de réalisation.

Dans le même esprit sont proposés deux jeux d'improvisation (*Stücke verändern* et *Le rigolet en triolet*, d'Emmy Henz-Diémand) où l'imagination de l'élève est mise à contribution à partir d'une pièce mélodique à extraire du recueil, à transposer et à varier. L'autre jeu porte d'abord sur l'invention rythmique à partir d'un matériau de Christoph Baumann. Cette pièce a pour but de développer le travail d'improvisation avec les éléments mélodiques et harmoniques, à partir des triolets.

Il est cependant regrettable de présenter si peu d'exemples comme ce dernier: *Le rigolet en triolet* forme un moyen simple d'aborder la technique d'improvisation qui, mis à part son intérêt pédagogique pur dans l'apprentissage musical, est indispensable à l'exécution de certaines pièces contemporaines. Au-delà de l'interprétation, l'improvisation est l'un des plus sûrs chemins vers la composition: il semblerait que ce recueil, du moins certaines pièces, soit aussi un tra-



vail préparatoire à cette activité musicale.

Les «compositions verbales» et les pièces «pour piano préparé» offrent peut-être plus de difficultés d'écoute et d'imagination que les morceaux vus précédemment. Edu Haubensak (*Blind Play*), Peter Streiff (*Tonleiterspiel*) et Pierre Mariétan (*5 Etudes*) proposent «verbalement» une réalisation musicale, tout en guidant l'élève vers une écoute spécialisée: dans *Blind Play* il s'agit du toucher; *Tonleiterspiel* propose un jeu d'improvisation sur 5 gammes originales, avec notamment l'introduction de la notion de «hiérarchie» dans le mode; les *5 Etudes* de Pierre Mariétan, qui peuvent être jouées seul ou à plusieurs, requièrent l'exploration du registre ou celle des vibrations en sympathie (des cordes du piano avec le voix de l'élève). A ces découvertes musicales, il faut ajouter celles du «piano préparé», grâce à *Zahlen* et *Klangspiel*, qui prépareront à l'exécution des *Sonates et interludes pour piano préparé* de John Cage. Leur auteur, Regina Irman, donne des indications précises de préparation, avec une grande variété d'effets qui de-

mande un certain goût (en particulier pour *Klangspiel*). *Stampa* (Esther Aeschlimann-Roth) fait figure d'étude moderne avec son jeu d'articulation (mouvement chromatique dans un tempo rapide), mais demande en revanche moins de matériel et plus de liberté de préparation.

A ces pièces de sonorités contemporaines, et de réalisation parfois très élaborée, répondent 2 divertissements musicaux: *Ätsch* (Eva Käzig) et *Fabi-Gebi-Bugi* (Urs Bühler). Ces pièces enfantines parfaitement tonales cachent sous leurs atours mélodiques de véritables pièges techniques, comme le jeu sur les touches noires, en *fa* (*Ätsch*), ou l'indépendance des doigts (*Fabi-Gebi-Bugi*). Elles sont écrites, il est vrai, dans la pure tradition de l'enseignement pianistique. Les 15 pièces en notation traditionnelle, les plus nombreuses du recueil, offrent les mêmes qualités pédagogiques que précédemment, bien que de factures très diverses, car les paramètres musicaux jouent en général un rôle particulier. C'est le cas de *Die Kuh beim Frühstück* (Jürg Frey), de *Choraliter* (Ulrich Gasser), de *Perpetuum mobile* (Balz Trümpler), qui donnent à l'élève une prise de conscience de la forme musicale (dans le cas de *Die Kuh beim Frühstück*, l'élève détermine lui-même la forme par le truchement des répétitions). *Paginetta* (René Wohlhauser) est une pièce très élaborée de 7 mesures, illustrant un principe de construction à partir de 3 voix mélodiques et rythmiques, à consonance schoenbergienne, expliqué dans un très long texte traitant des différents paramètres musicaux tels que rythme, mètre, hauteur. Je ne suis pas sûre que la musicalité reste intacte, mais l'élève disposera en tout cas d'importants éléments de réflexion. Très différents, *Choraliter* et *Im Uhrgehäuse* (Daniel Fueter) supposent une exécution à plusieurs (jusqu'à 6 pianistes), dans la même écoute que les pièces vues précédemment.

D'autres compositions abordent des problèmes purement techniques comme les notes répétées (le *Swing* de Geneviève Calame en particulier demande une souplesse irréprochable du poignet), ou les dynamiques: *Schattenklänge* (Janos Tamas), *Spuren II* (Thüring Bräm), *Schattenspiel* (Daniel Weissberg) avec notamment des attaques muettes. Certaines forment de véritables études, dans la tradition réactualisée d'un Czerny: *Confrontation* de Heidi Baader-Nobs, pour l'indépendance des 2 mains, *Studio* de Martin Derungs pour les déplacements, ou même *Quintatön* de Peter Wettstein pour l'intervalle de quinte, indépendamment de ses difficultés rythmiques. Plusieurs en tout cas ne manquent pas de charme: des effets de cloche du *Swing* aux sons «suspendus» de Roland Moser (*Wohlverstimmt*), avec aussi *Jojo's Song* (Jean-Jacques Düнки), petite pièce sur une mélodie populaire. Certaines forment déjà de petites pièces de concert: par exemple le *Klavierstück* de Daniel Glaus, quasi-caricature du style sériel,

non sans humour, ou la pièce de Roland Moser, très délicate à jouer.

Ce recueil risque en tout cas de beaucoup compter dans l'enseignement du piano contemporain, grâce à ses qualités pédagogiques et techniques, mais aussi musicales (ce qui est rare), et surtout par l'ouverture d'esprit (improvisation, découverte de nouvelles sonorités, de différents styles d'écriture...) qu'il peut donner à ses jeunes utilisateurs. Si parfois les explications données (en allemand et en français) demandent une culture musicale préalable, ce recueil constitue un premier examen de ce que peut offrir le clavier moderne.

Roland Moser: *Fünf Etüden für Klavier*
Edition Hug 11279

Dans ses 5 études, Roland Moser soulève d'intéressantes questions à propos de l'écriture pour clavier contemporain, en abordant différents procédés compositionnels et en aboutissant notamment à de grandes difficultés d'exécution. Chaque pièce traite d'un aspect particulier, expliqué dans une préface (en allemand):

- 1) *Vermittlung* (entremise, médiation): recherche sur les harmoniques;
- 2) *Le Rhin allemand*: utilisation de citations;
- 3) *Rührmichnichtan* (sensitive): écriture à 4 voix dans des nuances douces (jusqu'à *pppp!*);
- 4) *Enfin un volcan*: étude de nuances (*ppp* à *fff*) dans une écriture à 4 portées couvrant presque tout le registre du clavier;
- 5) *Schattenküsse* (baisers impalpables): travail sur l'articulation et le phrasé, avec notamment de nombreux agréments.

Cette ouverture vers une recherche d'avant-garde se combine avec l'utilisation occasionnelle de la tonalité (choix de mi b dans II), de la cellule mélodique (variations dans III) et du graphisme traditionnel (sauf I), écartant aléatorisme et maintenant précisions de tempi, mesure, registre ou nuances. Ceci me paraît une prise de position assez nette par rapport aux multiples expériences des années 70.

L'auteur offre plusieurs cadres harmoniques possibles: le total chromatique (I), l'unique tonalité de mi b (II), la quasi totalité du registre avec des points d'appui (IV), cadre étiré jusqu'aux harmoniques les plus lointaines, grâce à l'utilisation des pédales ou aux différentes articulations (comme le trille, V). Le motif mélodique, simple émanation, figure comme matériau succinct, quasi sans développement, où, dans II, les citations de thèmes musicaux français respectent la tonalité de mi b (12 mesures d'introduction servant à installer les pôles harmoniques; 3 notes seulement sont utilisées: mi b, tonique – sib, dominante – fa, dominante de la dominante). Dans III, l'auteur varie la figuration du thème (5 apparitions différentes d'un motif de 4 mesures). Quant à V, la pièce la plus élaborée, la série sur

touches blanches amène tous les intervalles mélodiques possibles, en contrepoint de nombreux ornements, qui contribuent par ailleurs à développer les effets de résonance.

Diverses démarches compositionnelles sont abordées: la série, la citation, la tonalité (non pour sa structure, mais peut-être pour le choix du ton précisément), mais il est évident que les questions acoustiques, et en particulier le phénomène de résonance, forment l'un des centres d'intérêt du compositeur.

Christine Paquelet

Edition musicale suisse Schweizerische Musikedition

Versuch, ein eigenes Werk zu beschreiben

Roland Moser: *NEIGUNG für Streichquartett*, 1969 – 1972
Edition Hug 11361

Wieviel «Wahrheit» transportiert wohl eine Analyse eigener Musik? Immerhin ist der Vorteil nicht gering zu schätzen, dass bei ihr Standpunkt und Interessenlage einigermaßen durchsichtig sind. Die Selbstanalyse wird immer stark an der Werk-Konzeption orientiert und dadurch beschränkt bleiben, während in den Analysen Anderer oft Leserergebnisse, Höreindrücke, vermeintliche oder unterschobene «Konzeptionen» und eigene Steckenpferde der Analytiker zu einer fast beliebig manipulierbaren Masse vermischt werden. Die beschränkte Gültigkeit solcher Ergebnisse wird wohl auch nicht immer realistisch eingeschätzt.

Das Folgende ist weniger die Analyse als der Beschreibungsversuch eines eigenen Werks, sechzehn Jahre nach seiner Komposition. Bei dieser war ich seinerzeit auf Vieles erstmals gestossen, was später für mich zentral wurde. Auch davon ist die Beschreibung geprägt.

Keimzelle der Komposition war die Vorstellung eines homogenen kollekti-

ven Klangkörpers, der, gemeinsam atmend, Klänge hervorbringt, die, immer vom gleichen Punkt ausgehend, in immer neuen Varianten erscheinen. Aus dieser Vorstellung entstand ein winziges Stück für Streichquartett, bestehend aus zehn Akkorden, Clustern, die acht Töne zwischen c' und g' umfassend, jedesmal umkippend in vierstimmige Klänge aus Natur-Flageoletten, Obertönen der leeren Saiten, die ohne eine aktive Bewegung der linken Hand lediglich durch Nachlassen des Fingerdrucks entstehen (*Beispiel 1*). Dieser Spielvorgang, gleichsam aus den Instrumenten herausgezogen statt ihnen aufgedrängt, sollte den Ausgangspunkt des Ganzen bilden. Nach vielen Umwegen stellte sich heraus, dass dies kein Ausgangs-, sondern nur ein Endpunkt sein konnte. Der Weg von einem bunten Anfang zu diesem einfachen Ende ist die Form des ganzen Werks geworden, ein Form-Gedanke, der sich mir auch in späteren Werken immer wieder aufgedrängt hat.

Bei der Ausarbeitung musste das kleine Endstück durch ein grösseres, bestehend aus 55 Akkorden, ersetzt werden, und für das winzige Stück blieb bloss die Stelle einer vorahenden Episode, eines ersten Trios (B) im scherzartigen ersten Satz übrig. Dieser *erste Satz* (A¹, B, A², C, A³) bringt in seinen A-Teilen eine recht ungehobelte Folge von sieben «Spielmodellen», die zunächst in hypertropher Überlagerung den Hörer überfallen, um in allmählicher Ausdünnung des Satzes – formelhaft die Idee des Ganzen exponierend – zu Gestalten zu gerinnen. Beim ersten Mal (A¹) wird freilich der Vorgang durch ein intrikates System von Wiederholungen und Generalpausen gebrochen, beim zweiten Mal (A²) präsentiert er sich nackt, und beim dritten Mal (A³) bleiben nur drei kleine Fetzen übrig, umgeben von langen Pausen, in denen der Satz gleichsam in der Imagination des Hörers nochmals abläuft. Das zweite Trio (C), wiederum im engsten Klangraum (c'-g'), hat gegenläufige Tendenz, indem Gestalthaftes – Zitat eines Mahler-Zitats aus der Ersten – noch bevor man es richtig erkennt, durch Überlagerungen verwischt und dem amorphen Cluster entgegengeführt wird.

Der *zweite Satz* ist für Streichtrio geschrieben und verwendet bloss fünf Töne: g', d'', e'', a'', e'''. Dieser Musik hat wohl seinerzeit das zauberhafte frühe Trio für Flöte, Trompete und Cello von Christian Wolff Pate gestan-

The image shows a musical score for 'Beispiel 1'. It features a piano introduction with multiple staves. The top staff is marked 'sempre pp e dolcissimo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'sim'. At the bottom right, there is a 'da capo' marking with the note '(ohne Wiederholungen)'. The score is presented on a dark background with white musical notation.

Beispiel 1