

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1988)

Heft: 18

Rubrik: Edition musicale suisse = Schweizerische Musikedition

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: 01.04.2025

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

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-

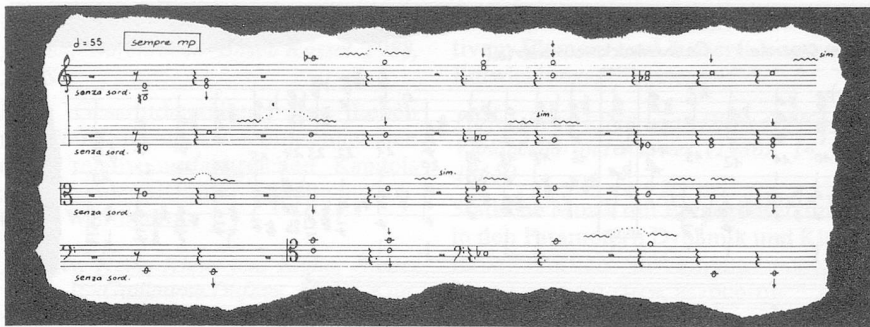
ven Klangkörpers, der, gemeinsam atmend, Klänge hervorbringt, die, immer vom gleichen Punkt ausgehend, in immer neuen Varianten erscheinen. Aus dieser Vorstellung entstand ein winziges Stück für Streichquartett, bestehend aus zehn Akkorden, Clustern, die acht Töne zwischen c' und g' umfassend, jedesmal 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



Beispiel 2

den ... Die Töne entsprechen, um eine Oktave nach oben versetzt und so minimal «denaturiert», den leeren Saiten der Geige, wobei das e⁷ als penetrantester roher «Naturklang» auch in der originalen Lage vorkommt, aber stets auf tieferen Saiten produziert wird. Die fünf Töne, von denen immer nur drei gleichzeitig anwesend sind, pendeln, jeder in individueller Schwingung, ganz langsam zwischen Vorder- und Hintergrund. Diese Lautstärke-Klang-Polyphonie wird allerdings wieder teilweise aufgehoben durch die streng homophone Schreibweise. Die Dauern-Verhältnisse der dreistimmigen Akkorde sind von einer geradezu unsinnigen Differenziertheit: bis zu 115:114 innerhalb von zehn Sekunden. Der Leser der Partitur mochte das 1972 – und mag es heute – getrost ironisch nehmen; dem Hörer teilen sich bloss sanfte Fluktuationen mit.

In der Mitte beginnt die zweite Geige, ganz unabhängig vom Trio, ihr Solo. Sie spielt wiederum mit «Modellen», die aber weniger abstrakt sind als die der A-Teile im ersten Satz, vielmehr, Geigengeruch verbreitend, ganz aus dem Instrument heraus entwickelt und in gegenläufiger Tendenz: immer dichter aneinander gerückt. Nachdem das Trio geendet hat, spielt die zweite Geige noch eine geraume Weile fort. Die inkompatiblen Modelle schiessen dabei zu einer Art von absurdem Kaleidoskop zusammen.

Der dritte Satz besteht aus 55 fünfstimmigen Akkorden, zehn verschiedenen in immer neuen Verbindungen. Die Akkorde sind alle gleich lang und werden auch gleich – Abstrich des ganzen Bogens – gespielt. Jeder Akkord wird durch eine Pause von individueller Länge eingeleitet. So entsteht trotz gleicher Länge der Klänge eine unregelmässige Bewegung. Die Akkorde sind aus einem einfachen Modus von sechs Tönen gebildet. Allerdings werden einzelne Töne bisweilen bis zu einem Viertelton tiefer intoniert, gleichsam herabgestimmt, was aber eher aus farblich expressiver als aus tonsystematischer Absicht geschieht. Einem Cantus firmus vergleichbar, aber von Instrument zu Instrument wandernd, werden von Akkord zu Akkord, über die unterbrechenden Suspiratio-Pausen hinweg, fallende Halbtöne, Lamento-Sekunden, durch leichtes Vibrato zart hervorgehoben (Beispiel 2). Der Satz ist als Trauermusik für Igor Strawinsky (†6. April 1971) gedacht.

Das Werk habe ich 1969–1972 für das Berner Streichquartett geschrieben, dem es auch gewidmet ist. Über den Titel NEIGUNG ist viel gerätselt worden. Ich habe mich deshalb entschlossen, der gedruckten Partitur folgende kleine Notiz beizugeben: «NEIGUNG steht hier sowohl – im Sinn von ZUNEIGUNG – für Sympathie zu diesem gemeinschaftlichen Klangkörper, als auch – VERNEIGUNG – für die schöne Verpflichtung seiner Tradition gegenüber. Der Begriff verweist aber ebenso auf ein inhaltlich-formales Konzept: fortwährende Reduktion – ZURNEIGE-GEHEN – des äusseren musikalischen Materialangebots, vom bunten ersten Satz zum einsilbigen dritten, verbunden mit einer zunehmenden inneren Belebung der Formeln, von reinen Spielmodellen (Quasi Scherzo) bis zu den Lamento-Sekunden der Trauermusik.»

Roland Moser

Farbpalette von 29 Akkorden

Daniel Glaus: TOCCATA per Girolamo (... pour Claude...)
für Werner Bärtschi und sein Klavier,
Sommer 1985
Edition Hug 11359

Wie bereits deutlich aus dem Titel ersichtlich wird, ist meine Komposition unter anderem als Huldigung, Hommage, Widmung aufzufassen. Zusammen mit dem im Winter 1984/85 entstandenen Stück «Il y a une autre espèce de cadence...» handelt es sich dabei für mich um Werke an der Schwelle zu Neuem. Ich halte einerseits Rückschau auf meine Studienzeit (1977–1984), kritisch wertend, zum Teil dankbar, zum Teil enttäuscht, liebgewonnene Werke und Komponisten meditierend, und andererseits schaue ich hinaus in die weite Landschaft, die sich meinem Blick beim Übersteigen des Passes nun auftut und die ich in den nächsten Jahren werde erforschen können.

Verschiedene Komponisten und Musiker haben mich zu dieser Toccata angeregt oder waren mir Vorbild.

... per Girolamo

Girolamo Frescobaldi ist meines Erachtens einer der genialsten Toccata-Komponisten. Was mich an seiner Musik so fasziniert, ist der zum Teil recht abrupte Wechsel von der strengen («stile antico») zur freien («stylus fan-

tasticus») Schreibart. Der «stile antico» ist gekennzeichnet durch kontrapunktischen Satz und strenges Metrum. Im «stylus fantasticus» wechseln sich «Passaggi» mit «Durezza e ligature» (übergebundene Töne ergeben Dissonanzen) ab. Dazwischen erscheint oft auch der «stile delle canzoni alla francese» (rasch, tänzerisch). Die Toccata sind stark gegliedert in kurze bis kürzeste Abschnitte. Diese Kleingliedrigkeit erlaubte den Organisten, im richtigen Augenblick gemäss der liturgischen Handlung relativ sinnvoll das Spiel abzubrechen.

Ich fühle eine grosse, innerliche Verwandtschaft zu Frescobaldi. In allen meinen Kompositionen spielt die Spannung zwischen Konstruktion und Intuition eine grosse Rolle. Zudem ist es mir geradezu unmöglich, stilistisch völlig einheitliche, in sich geschlossene Musik zu schreiben. Ich lebe in einer hektischen Welt und lebe in dieser Hektik hektisch, d.h. ich bin gezwungen, ständig von einer Aufgabe zur nächsten zu wechseln. Mein Versuch ist es nun, diese Verschiedenheit, diese Wechsel irgendwo zu «zentrieren» in eine «Mitte», auf einen «Grundton oder -klang».

Die «Toccata per Girolamo» besteht aus mehreren Teilen, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben. Sie differieren stilistisch und im Charakter ausserordentlich stark. Trotzdem sind sie eingebaut in eine Dramaturgie und basieren auf dem Zentralton «h». Man kann sich diese Dramaturgie etwa so vorstellen, dass der Betrachter eines Entwicklungsprozesses immer wieder seinen Beobachtungsposten wechselt und somit das Geschehnis von verschiedenen Standpunkten aus verfolgen kann. In Anlehnung an die liturgische Praxis bei Frescobaldi ist es auch in meiner Toccata möglich, nur Teilaufführungen zu realisieren.

Übersicht über die Gesamtform: *Introduction* (die ganze Komposition ist im Keim schon vorhanden); *eine Invention*, lent («stylus fantasticus»); *eine andere Invention* (in der Art eines Kaleidoskopes); *eine dritte Invention*, langsam und streng, unerbittlich (Krebskanon, sehr kurz); *die mittlere, vierte Invention*, «Adagio cantabile», tempo rubato, Untertitel: «Anmerkung zu Bach» (sehr komplex, Drehpunkt der Dramaturgie); *eine fünfte Invention*, triste, improvisando; *eine sechste Invention* (sozusagen eine «Toccata in der Toccata» mit «Passaggi», «Recitativo» und «Fuga»); *les 24 couleurs éternelles* (Finale).

(... pour Claude...)

Die Arbeit an der «Toccata per Girolamo» war von Anfang an gekennzeichnet durch meine kritische Auseinandersetzung mit dem Instrument Klavier. Ihm haftet meiner Meinung nach allzu sehr die Etikette des Ersatzinstrumentes an. Ersatz einer grösseren Besetzung, Reduktion zu «Schwarz und Weiss». Das mag wohl daherrühren, dass bis zu Schubert die meiste Klavierliteratur als verkappte Orchestermusik («Klavier-

Daniel Glaus: Toccata per Girolamo (...pour Claude) Gesamtakkordmaterial

15
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29

Inventionen 5+6 Inventionen 1-4

les 24 couleurs éternelles (Finale)

auszüge») angesehen werden kann. Eigentliche «Klaviermusik» finde ich erst richtig in den Werken Schumanns. Aber für mich ist Claude Debussy der wirkliche, reinste Klavierklangfarbenauberkünstler! Mit seinen «Préludes» Bd. I fand ich den Zugang zum echten Instrument Klavier.

Meine Konzeption war daher schon von allem Anfang an die einer Farbkomposition. Ich schuf mir sozusagen eine Farbpalette, indem ich 29 Akkorde über den ganzen Umfang des Klaviers verteilte (siehe *Notenbeispiel*). Es sind relativ kompakte, sechsstimmige Klänge, die einander ziemlich ähneln. Durch die Disposition von sehr hoch zu sehr tief erreichte ich trotz der engen Verwandtschaft eine grosse, farbliche Differenzierung (nahezu von «weiss» zu «schwarz»), die mir alsdann erlaubte, in allen Schattierungen und Tönen zu «malen». Elf Akkorde dieser 29 pflückte ich mir heraus, um mit ihnen teils konstruktiv mit seriellen Techniken, teils rein pragmatisch, intuitiv am Grundgerüst der Toccata zu arbeiten:

a) den «mittleren» Akkord (die Nummer 15), dem gleichsam die Vermittlerrolle zwischen hell und dunkel, hoch und tief zukommt. Er ist zudem eingesetzt als eine Art Symmetrieachse und Grundklang.

b) fünf Akkorde «unterhalb» des «mittleren» (Nrn. 17, 18, 20, 21, 23). Sie dominieren in den ersten drei Inventionen.

c) fünf Akkorde «oberhalb» des «mittleren» (Nrn. 7, 9, 10, 12, 13). Sie dominieren in der fünften und sechsten Invention. In der mittleren, vierten Invention dominiert der «mittlere» Akkord und wird quasi umkreist durch die zehn anderen.

Die restlichen 18 Akkorde werden vor dem Finale rein zur «Kolorierung», zur farblichen Ausgestaltung der Komposition verwendet. Zusammen mit dem «mittleren» und den fünf unterhalb des «mittleren» bilden sie die 24 ewigen Farben im Finale.

Diese Farbkonzeption, die stark in den Kompositionsprozess eingewirkt hat, findet sich teilweise wieder in den Spielanweisungen für den Pianisten: z.B. «zeitlos, staunend, rosafarben» an einer Stelle in der Anderen Invention.

«... für Werner Bärtschi und sein Klavier» Diese Widmung steht stellvertretend für jeden Interpreten dieses Klavierstückes. Den Namen setzte ich deshalb

in den Untertitel, weil Werner Bärtschi mich zu der «Toccata per Girolamo» angeregt und während meiner Arbeit daran massgeblich beraten hat. Die Zusammenarbeit mit den Interpreten bereits in der Entstehungsphase ist mir in meiner ganzen kompositorischen Arbeit wichtig; denn der praktizierende Musiker hat in der Regel eine andere Beziehung zu einer Partitur als der Komponist. So entsteht ein die Komposition und spätere Interpretation zumindest anregender Austausch an Erfahrungen und Meinungen. Gerade in der heutigen Zeit der allgemeinen Individualisierung, d.h. Vereinsamung des Menschen, ist es Sinn und Aufgabe jedes Komponisten, Werke für und mit Interpreten zu schreiben und auch aktiv an der Realisierung und Aufführung teilzunehmen. Ich lehne das rein wissenschaftliche Komponieren an Computern und Synthesizern ab. Dagegen liebe ich den Wechsel von Zurückgezogenheit, wo im stillen Kämmerlein spekulative Ideen entstehen, und Öffentlichkeit, wo im Kontakt zu andern Menschen praktische Lösungen gesucht und evtl. gefunden werden.

«... und sein Klavier». Fast jeder Musiker hat eine positive Beziehung zu «seinem» Instrument. Er will dieses am Konzert denn auch in seiner schönsten und vielseitigsten Weise vorstellen und verwenden. In der «Toccata» trage ich diesem Gesichtspunkt Rechnung, indem ich den Pianisten zu vermehrter Aktivität herausfordere. Ich lasse ihm relativ grosse Freiheit in der Gestaltung, in der «Belebung» der an sich «leblosen» Partitur; denn diese will gestaltet, will interpretiert sein!

Daniel Glaus

Nouveautés Neuerscheinungen

Bücher/Livres

Contrechamps 8: «Brian Ferneyhough», L'Age d'homme, Paris 1988, 181 p.

Deux interviews approfondies de Ferneyhough encadrent des considérations

de Klaus Hübler, Clytus Gottwald, James Erber, Magnus Andersson, une analyse minutieuse de «Lemme-Îcône-Epigramme» par Richard Toop, et deux textes de Ferneyhough sur «Time Capsule» et son deuxième quatuor à cordes.

Contrechamps 9: «Karlheinz Stockhausen», L'Age d'homme, Paris 1988, 193 p.

Recueil de textes théoriques de Stockhausen (1952–60) traduits en français pour la première fois et complétés d'un entretien avec Adorno, d'une étude des théories de Stockhausen par Etienne Darbellay et d'une analyse de «Klavierstück IX» par Herbert Henck, avec une bibliographie sommaire.

Contrechamps, numéro spécial «Karlheinz Stockhausen», programme du Festival d'automne à Paris, L'Age d'homme, Paris 1988, 124 p.

Ce programme élargi complète le dossier «Contrechamps 9» (voir ci-dessus) par des témoignages de Ferneyhough, Nunes et quelques autres, une étude de Robert Piencikowski sur les valeurs irrationnelles, une introduction à «Montag aus Licht» de Michael Kurtz (voir ci-dessous la biographie de cet auteur), le livret complet de cet opéra (en français), deux interviews du compositeur et sa correspondance inédite avec Pierre Boulez.

Danuser, Hermann u.a., Hrsg.: «Das musikalische Kunstwerk, Festschrift Carl Dahlhaus», Laaber Verlag, Laaber 1988, 826 S.

Die über 60 Beiträge in diesem Band (ergänzt durch ein Vergleichnis von Dahlhaus' Schriften) lassen sich kaum auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Im Buch sind sie in die drei Kapitel «Kunsttheorie und Geschichtsschreibung», «Musiktheater» und — nach einem Dahlhaus-Titel — «Analyse und Werturteil» (vom Mittelalter bis heute) eingeteilt.

Helleu, Laurence, éd.: «Bernd Alois Zimmermann, Die Soldaten, Livret, correspondance, textes, études», Contrechamps/Musica 88, Strasbourg 1988

Dossier constitué pour les représentations de l'Opéra de Stuttgart à Strasbourg avec, autour de la traduction française du livret, l'histoire de la genèse des «Soldats» et des textes et lettres de B.A. Zimmermann.