

# Edition musicale suisse = Schweizerische Musikedition

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): - **(1990)**

Heft 23

PDF erstellt am: **21.07.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

l'orchestration» (p.316), les opposant à «l'école russe, qui contribua pour une bonne part à l'éclosion de la sensibilité musicale de notre génération» (p.299). Chez Ravel, «l'abstraction musicale de la sonate» d'indyste ou la «pauvreté de forme désolante» de la musique sortant du «cloître franckiste» sert de repoussoir à la musique nouvelle. Dans la génération précédente, il n'est pas plus tendre pour un compositeur tel que Brahms, chez lequel il relève la «disproportion entre les idées et le développement» (p.298), mais montre à plus d'une reprise l'importance qu'eut pour lui la musique de Liszt, à laquelle on doit en effet le rattacher. Il s'enthousiasme aussi pour la *Faust-Symphonie*, «cette étonnante symphonie où défilent, (d'abord antérieurs, et, par ailleurs, tellement mieux orchestrés) les plus remarquables thèmes de la Tétralogie» (p.65), comme pour *Les Idéals*, qualifié de «splendide poème» et de «page géniale» (p.295). Les écrits d'un compositeur révèlent tout à la fois sa personnalité, ses goûts, son style de pensée, et donnent d'utiles indications sur ses conceptions musicales, qu'il s'agisse de ses propres œuvres ou de celles d'autres compositeurs. Ils constituent toujours un document essentiel pour surmonter les idées reçues, héritées le plus souvent d'une pseudo-tradition, ou des interprétations originales mais non fondées. Ceux de Ravel n'échappent pas à la règle. La qualité éditoriale du volume publié par Flammarion, dans l'excellente collection «Harmoniques», fait également le prix de cette documentation.

Philippe Albèra

## Edition musicale suisse

# Schweizerische Musikedition

### Zwei Aspekte eines Grundgedankens

Peter Wettstein: «Janus» für Streichquartett

Die Violine war das Hauptinstrument meiner Jugendzeit, und meine wichtigsten Kammermusikerfahrungen erwarb ich mir beim Streichquartettspiel. Verwöhnt durch diese herrliche Musikkultur, wagte ich es erst relativ spät, mich als Komponist mit dieser Gattung auseinanderzusetzen. Zwar habe ich bereits in meiner Studienzeit ein Werk für Flöte, Klarinette und Streichquartett geschrieben, und auch meine erste wichtige selbständige Komposition, «Gelö-



Peter Wettstein: Beginn von «Face I»

stes Haar» (1967, nach Liebeslyrik von Toyotama Tsuno), ist für Altstimme und Streichquartett gesetzt. Aber erst 1987 realisierte ich mein erstes Streichquartett, nachdem ich drei Jahre vorher ein Streichtrio komponiert hatte. Dieses Trio «Fadensonnen» (nach einem Gedicht von Paul Celan) ist nicht nur erwähnenswert, weil es bei der Entstehung vergleichbare Probleme zu lösen galt, sondern weil seine Uraufführungsgeschichte auch zum direkten Anlass für die Streichquartettkomposition wurde. Die Musiker des damaligen Carmina-Streichtrios hatten mich 1983 um ein Werk gebeten. Das Trio wurde 1985 im Rahmen der Luzerner Festwochen programmiert, und die Freude über die mustergültige Interpretation war nicht nur bei mir gross, sondern offenbar auch bei den Musikern und ihrem Freundeskreis. Der spontan geäußerte Wunsch der exzellenten Musiker und eines Gönners nach einem neuen Werk für das damals in Aussicht stehende erweiterte Carmina-Quartett ergab eine meiner schönsten Ausgangssituationen zu einer neuen Komposition. Aber erst zwei Jahre später, im Sommer 1987, erreichte das geplante Streicherstück sein «Schreibstadium», und im darauffolgenden Frühling gelangte es im Zyklus der «Gesellschaft für Kammermusik Basel» zur Uraufführung.

Wie bei den meisten meiner Werke war auch hier eine rein musikalische Idee Ausgangspunkt meiner Arbeit. Keimzelle sollte ein Geräusch-Klang um es herum sein. Aus der zeitlichen und farblichen Bewegung dieses Elementes wollte ich motivische Gestalten formen, welche ihrerseits wiederum die Basis für ausgedehntere Entwicklungen zu bilden hatten; Entwicklungen, welche durch die Klangmöglichkeiten der Streichinstrumente bestimmt waren und sowohl horizontal (linear) als auch vertikal (akkordisch) wirksam werden mussten. Zuerst versuchte ich verschiedene solche «Genesis-Situationen» zu schaffen und ihre primären Strebetendenzen zu untersuchen. Zwei derartige Anfänge überstanden dann meine Selektionsentscheide; beide «Expositionen» wurden weiter geführt und wuchsen schliesslich zu eigentlichen Sätzen aus. Sie waren aus der gleichen Keimzelle entstanden, aber jeder zeigte ein individuelles eigenes Gesicht. Als ich später einen Werktitel suchte, ergab sich die Assoziation zum doppelgesichtigen

JANUS, der römischen Gottheit allen Anfangs, Schirmherr der öffentlichen Tore und Durchgänge.

Die Idee von zwei Aspekten eines Grundgedankens prägen auch Details der Komposition. So sind in beiden Sätzen spiegelartige Strukturen hörbar, die entweder gleichzeitig oder auch kanonisch verschoben sich gegenseitig ergänzen.

Die konzeptionell enge Verwandtschaft von «FACE I» und «FACE II» veranlasste mich, einen kurzen Mittelsatz («INTERMEDE») einzufügen, der durch seinen skurrilen, flüchtigen Gestus die beiden Hauptteile voneinander kontrastierend trennt und damit auch den Neubeginn von «FACE II» sinnvoll werden lässt.

Peter Wettstein

### Nouvelle musique des sphères

Sergio Menozzi: «Quand les ténèbres viendront», d'après Asimov, pour 5 percussionnistes

Si les étoiles devaient briller une seule nuit au cours d'un millénaire, comment les hommes pourraient-ils croire et adorer, et conserver pendant des générations le souvenir de la Cité de Dieu?

C'est par cette citation d'Emerson qu'Isaac Asimov commence sa nouvelle «Quand les ténèbres viendront». Le thème de cette nouvelle est l'histoire d'un monde extraterrestre autour duquel gravitent plusieurs soleils, et qui ne connaît donc pas la nuit, sauf une fois par millénaire. Asimov nous décrit l'ambiance de cette nuit magique, la peur et l'émerveillement des gens qui voient pour la première fois les étoiles, événement d'autant plus exceptionnel qu'oublié depuis mille ans.

«Quand les ténèbres viendront» est une œuvre composée en 1988 pour cinq percussionnistes. Les cinq musiciens jouent des «claviers» (xylophone, marimba, marimba basse, glockenspiel, vibraphone) et des instruments à son indéterminé (tarole, caisse claire, caisse roulante, woodblocks, cymbales). La composition s'articule en trois mouvements, intitulés *La cité de Trigon – O Magnum Mysterium – Et dans les ténèbres, voici qu'apparurent les Etoiles*. Pour simplifier le langage, je désignerais du terme «percussions» les instruments à son indéterminé, et de «claviers» ceux à son déterminé. La pièce s'ouvre sur une cellule rythmique, qui

sera développée ensuite, jouée par les percussions. Cette cellule, de caractère élémentaire (rythme stable et carré), est alternée avec une deuxième cellule, cette fois mélodique, jouée aux claviers. Au bout de quelques mesures d'alternance de ces deux cellules, elles se développent et évoluent indépendamment: le côté rythmique prend une tournure et une couleur «varésiennes», l'élémentaire du début devient complexe, les subdivisions simples du temps (en deux croches) disparaissent pour laisser s'installer d'autres plus compliquées et irrégulières (subdivision de deux croches en trois ou de trois croches en cinq). Les claviers, de leur côté, continuant dans leur monde mélodique (et harmonique); ils sont complètement indépendants rythmiquement, ils suivent une évolution propre à eux seuls. On peut voir la présence de ces deux éléments symboliquement: les percussions, avec leur rythme précis et bien défini, peuvent évoquer l'idée que nous nous faisons d'une architecture extraterrestre, très carrée, avec beaucoup d'angles, un peu froide. Les dessins plus libres et harmonieux des claviers évoquent par contre la nature humaine des habitants de cette planète.

Plus tard des accords assez violents donnent naissance à une «pluie» de notes, figures descendantes rapides, non mesurées, qui aboutissent à leur tour à la partie centrale du mouvement, le développement de la cellule rythmique du début. Ici le côté «machine qui n'arrivait pas à démarrer» trouve enfin sa place pour proposer son architecture sonore en entier. Si on retient l'image d'une machine qui marche, la fin de ce passage fait penser à son dérèglement, vu que les trois percussionnistes, jusqu'alors parfaitement coordonnés, terminent cet extrait avec une sorte de polyrythmie plutôt chaotique. La dernière partie de ce mouvement est une «réexposition»: on trouve à nouveau l'alternance rythme-mélodie du début, mais parfaitement inversée; ce qui était rythme devient mélodie et inversement. Le tout se termine sur une note aiguë souvent entendue tout au long du mouvement.

Le mouvement suivant, *O Magnum Mysterium*, est constitué de deux éléments superposés: le premier est un double chœur de Giovanni Gabrieli. Cette œuvre de Gabrieli, extrêmement riche, qui symbolise la lumière, est citée en entier dans une nuance très douce, pas toujours perceptible, comme venant de loin. Les deux chœurs sont joués respectivement par les claviers métalliques et par les claviers en bois. Cette «lumière» est cachée par l'autre élément, phrase plutôt banale en doubles-croches. Cette phrase est jouée assez fort par les instruments qui ne sont pas occupés à jouer le thème de Gabrieli, ce qui rend ce thème souvent inaudible (à cause de la différence des nuances), comme si des ombres occultaient la lumière. En plus cette phrase est insérée avec des décalages: les instrumentistes la jouent souvent à des vitesses différen-

tes, ou ne démarrent pas au même endroit, ce qui produit un effet de chaos. Le thème de Gabrieli termine un peu avant la fin du mouvement: ceci explique la citation de Asimov que j'ai mise à la fin: «... et toute lumière disparut sur la face de la planète».

Le troisième mouvement évoque l'atmosphère étrange de l'apparition des étoiles grâce à des sonorités inhabituelles, comme l'utilisation d'archets d'instruments à cordes pour jouer le vibraphone. Ce mouvement n'a pas de mesure, seul quelques repères sont insérés de temps en temps. Sauf pour les «accords» assez violents vers le milieu (qui rappellent le premier mouvement), la couleur générale est très douce. Le début présente une ambiance presque «harmonique», avec un mouvement très lent des différentes parties, donnant l'impression extérieure d'immobilité. Ce mouvement interne s'accélère, s'arrête, reprend, en laissant apparaître les sons aigus, un peu irréels des vibraphones joués avec l'archet. Un court passage central, plus agité (la panique mêlée à l'émerveillement), avec beaucoup de différences de nuances (et de couleurs), aboutit à un moment très calme et simple (alternance de deux quarts). Un deuxième passage «agité», rythmiquement plus strict, ramène encore les «quarts alternés» auxquelles se superposent des éléments de la cellule initiale, en train de se réduire, jusqu'à qu'il ne reste plus qu'une note, la dernière étoile.

Sergio Menozzi

Toutes les images que je cite dans ce texte ne sont pas à l'origine de la musique: le choix du titre a suivi de près d'un an l'achèvement de la partition.

## Nouveautés Neu- erscheinungen

Spätere, ausführliche Besprechung vorbehalten.

Compte rendu détaillé réservé.

### Bücher / Livres

Castanet, Pierre-Albert (éd.): *Révolution(s), politique et musique, Les Cahiers du CIREM n° 14-15, Mont Saint-Aignan 1990, 275 p.*

La plupart des articles retenus traquent une révolution intemporelle, idéale: intuitions mozartiennes, rencontre avec les penseurs allemands du «Sturm und Drang», métamorphoses romantiques et modernes du langage musical, parcours franc-maçon, quête de l'expression individuelle, etc.

Celletti, Rodolfo: *Geschichte des Belcanto, deutsch von Federica Pauli, Bärenreiter, Kassel 1989, 226 S.*

Am Leitfaden einer Poetik des Wunderbaren modelliert das italienische Musiktheater die phantastische Gegenwart des «melodramma». Cellettis Essay erschliesst dem Leser die üppige, alle Sinne ansprechende Fülle der barocken Oper.

*Deutscher Musikrat: Musikalmanach 1990/91 – Musikleben in der Bundesrepublik Deutschland, Bärenreiter / G. Bosse, Kassel/Regensburg 1989, 832 S.* Wertvolles, ausführliches Adressbuch in 12 Teilen: Organisationen des Musiklebens, Behörden und kulturpolitische Gremien, Musikunterricht, Förderungseinrichtungen, Forschung und Dokumentation, Orchester, Kirchenmusik, Festspiele, Hörfunk und Fernsehen, Konzertdirektionen und Künstlervermittlung, Musikwirtschaft, Presse und Publikationswesen; dazu Stichwort-, Orts- und Personenregister.

Elste, Martin: *Kleines Tonträger-Lexikon – Von der Walze zur Compact Disc, Bärenreiter, Kassel 1989, 150 S.*

Dieses Taschenbuch klärt die Schallplattensammler aller Sparten über die besonderen Eigenschaften, über die Arbeitsweise und über die Geschichte der technischen Medien auf.

Götte, Hans Ulrich: *Die Kompositionstechniken Josef Matthias Hauers unter besonderer Berücksichtigung deterministischer Verfahren, Kasseler Schriften zur Musik 2, Bärenreiter, Kassel 1989, 498 S.*

Die Verdrängung des Komponisten Josef Matthias Hauer und seiner Werke aus Konzertsaal und wissenschaftlicher Reflexion ist die Kehrseite der Originalität, die sich speziell der Ästhetik der Zweiten Wiener Schule und allgemein der gesamten europäischen Musikentwicklung widersetzt. 19 Einzelanalysen bilden den zweiten Teil der Studie.

Metzger, Heinz-Klaus und Rainer Riehn (Hrsg.): *Aimez-vous Brahms «the progressive»? , Musik-Konzepte 65, edition text + kritik, München 1989, 85 S.*

Noch immer kommt es vor, dass über den seit mehr als hundert Jahren nicht mehr umstrittenen Publikumsliebling in avantgardistischen Kreisen die Nase gerümpft wird. In Brahms aber, namentlich in seinen eigentümlichen Prozeduren der thematisch-motivischen Arbeit, bereitete sich insgeheim die konstruktive Seite der Neuen Musik vor.

Metzger, Heinz-Klaus und Rainer Riehn (Hrsg.): *Gottfried Michael König, Musik-Konzepte 66, ed. text + kritik, München 1989, 108 S.*

Erste Monographie über den 1926 geborenen deutschen Komponisten und Theoretiker der seriellen und elektronischen Musik, mit Werkverzeichnis, Auswahlbiblio- und Diskographie.

De la Motte-Haber, Helga: *Musik und bildende Kunst – Von der Tonmalerei zur Klangskulptur, Laaber Verlag, Laaber 1990, 307 S.*

Am Beispiel von Liszt, Mussorgsky, Mahler, Debussy und Reger werden «Vertonungen» von Gemälden untersucht, die für Tendenzen im 19. Jahrhundert stehen, die Grenzen der Kunstgattungen zu überschreiten. Ausführlich erörtert werden auch kompositorische Konzeptionen im 20. Jahrhundert.

Neuenschwander, Leni: *Die Frau in der Musik – Die internationalen Wettbe-*