

Edition musicale suisse = Schweizerische Musikedition

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): - **(1992)**

Heft 31

PDF erstellt am: **18.09.2024**

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.

leston entlarvende Fuge plazieren das hochvirtuose Stück zwischen die Genres. Eine pianistische Herausforderung ersten Ranges stellt auch die Sonatine von 1931 dar. In komplexem, aphoristisch knappem Satz jagen sich hier die Bewegungen, brechen plötzlich glitzernde Girlanden und synkopische Akkordanhäufungen herein. Mauser hält den atemlosen, nur zum Schluss durch expressive Rezitative verdunkelten Spannungsbogen untadelig durch, und doch wünschte ich mir hier einen genuin klavieristischeren Zugriff, der die Klangvaleurs liebevoller zum Leuchten brächte, der rhythmischen Kontur mehr Feinschliff verabreichte, statt nur scheinbar korrekt die Struktur blosszulegen.

Schwer zu sagen, inwieweit die beiden Suiten, vermutlich um 1925 entstanden, von einer genaueren Umsetzung dynamischer und rhythmischer Vorschriften profitieren könnten, da sie im Druck bisher nicht vorliegen. Der Pianist entdeckte das Manuskript im Schott-Verlag. Zumindest die erste «Kleine Suite», wohl ein Reflex auf akademischen Drill, gibt sich erfrischend unkonventionell. Sie bündelt in noch knapperer Zeichnung als die Sonatine kontrastreiche Ereignisse, und im Sprachgestus, den Mauser stets sensibel herausarbeitet, im Aufsuchen und absichtvollen Verfehlen tonaler Zusammenhänge weht ein Hauch «Wiener Schule». Ein wenig bieder, im Ausdruck unverbindlicher gibt sich dagegen das Exemplar Nr. 2, im lebhaften Beginn von verspielter, neusachlicher Zweistimmigkeit geprägt, während den Schlusssatz «Jazz» wiederum rigide Akkordschläge, von plötzlichen «breaks» gemildert, beherrschen.

Insgesamt entsteht ein umfassender Eindruck von Hartmanns phantasiereicher, gerade in Distanz zum Instrument (Hartmanns Instrument war die Posaune) den Ausführenden beanspruchender Klaviersprache. Auch teilt sich frappierend der existentielle Bruch mit, durch den sich die auftrumpfende experimentelle Kraftgebärde der frühen Jahre zum ausgereiften, vor allem melodisch gedachten Personalstil der Sonate reduzierte.

Isabel Herzfeld

Edition musicale suisse Schweizerische Musikedition

Étendre au maximum un matériau minimum

Jorge Pepi: «Metamorfosis I» pour piano, Edition Bärenreiter

Indépendamment de la manière d'expliquer ou d'analyser une œuvre (en tout cas mes œuvres), je ne considère pas la structure comme une fin en soi, bien qu'elle soit indispensable. A mon sens c'est le résultat sonore, c'est-à-dire l'intégration de l'œuvre dans le temps et dans l'espace, qui est fondamentale pour justifier l'existence d'une création artistique. N'ayant pas la possibilité de justifier l'existence de *Metamorfosis I*, il m'est tout de même permis d'expliquer les moyens que j'ai employés pour développer l'idée génératrice: étendre au maximum un matériau minimum.

Metamorfosis I fera partie d'une série de *Metamorfosis* dont il n'existe pour l'instant que *Metamorfosis II* (pour triplé quatuor à cordes). Ces œuvres, absolument indépendantes dans leur contenu, structure et instrumentation, n'auront en commun que le principe cité ci-dessus.

Dans *Metamorfosis I*, le piano est employé de façon traditionnelle, sans faire appel à des procédés techniques d'avant-garde.

Les deux éléments de base de cette œuvre sont présentés au début de manière extrêmement directe, de façon à mettre en évidence leur simplicité. Le premier (A) [une pulsation sur un mi grave *mp* (♩ = 300)], est un élément vital, implacable, facilement reconnaissable, qui

essayera de s'imposer tout au long de l'œuvre pour ne réussir qu'à la fin. Le deuxième élément (B) est de caractère harmonique. Il est présenté comme un bloc sonore de six notes (*sff*, *secco*) situé aux deux extrémités de l'instrument (3 + 3), chaque moitié avec une construction intervallique identique (do – sol # – ré / fa – do # – sol). Cet élément subira des transformations moins évidentes à première audition que celles de l'élément A: inversion des intervalles, (désintégration du bloc sonore), etc. C'est un élément brusque, de rupture: il apparaît sporadiquement de façon inattendue. Finalement, de la combinaison des notes extrêmes de B (do – sol, notes qui seraient, classiquement parlant, la basse et la mélodie), avec A (mi), on obtient un simple accord de do majeur, non reconnaissable comme tel, mais qui offre l'élément tierce majeur – mineur, la tierce étant totalement absente du reste du matériel. Les transformations de cet ensemble d'éléments n'auront pas comme but le simple fait de «varier» et d'engendrer de nouveaux éléments ad infinitum; ils se métamorphoseront (dans le sens kafkaïen) pour coexister, en fusionnant et ou en luttant. Ces procédés primaires contrastants (fusion/lutte) sont au service tantôt de la structuration, tantôt de l'expressivité.

On pourrait considérer trois sections dans cette œuvre. Les deux parties extrêmes (exposition – réexposition) sont de caractère sévère et violent, le refus d'un élément envers l'autre y étant évident. B est plus fort dans la première section; inversement, A domine B dans la dernière partie, concluant l'œuvre.

Dans la section centrale (développement), plus étendue et complexe, A et B essaient de fusionner soit «rythmico-harmoniquement», soit dans le sens expressif où tous deux s'approchent par moments ou prennent des caractéristiques de l'autre (p.e.: A *sff secco*). Certains procédés de caractère minimaliste produisent un magma sonore dans lequel les éléments se confondent et donnent l'impression de n'être qu'un seul, pour s'éloigner à nouveau comme dans le va-et-vient des vagues.

J'aimerais conclure en précisant que je considère la composition comme un

Jorge Pepi: Extrait de «Metamorfosis I»

© Bärenreiter

mélange de conscient et de subconscient, de raison et d'intuition; comme une espèce de magie où certains éléments nous échappent (m'échappent en tout cas) et où la chose raisonnée, dans le moment de l'exécution d'une œuvre, ne sera pas forcément ce qui établira la communication entre l'auditeur et l'interprète. J'espère que, dans les six à sept minutes que dure *Metamorphosis I*, il y aura au moins un instant qui justifie l'utilisation de ce temps.

Jorge Pepi

Discussion Diskussion

Ist das kreative Individuum ein absoluter Wert?

Betr.: Philippe Albèra, *Les enjeux de la modernité*, Nr. 30, S. 14ff.

Ich weiss nicht, ob es unbedingt sinnvoll ist, die Begriffe «Moderne» und «Postmoderne» als Gegensätze darzustellen. Die Postmoderne entpuppt sich in der gegenwärtigen Diskussion ja immer mehr als «Moderne in der Moderne». Ich halte den Aufsatz von Philippe Albèra für interessant, weil er einerseits die Moderne wie üblich aus der Relativierung aller Werte durch die Erkenntniskritik der Aufklärung herleitet, andererseits aber das kreative Individuum als absoluten Wert und eine Art moralische Instanz darstellt.

Aber wenn es keine absoluten Werte gibt, dann ist das Individuum auch kein absoluter Wert. Das ist das erkenntnisphilosophische Kernproblem der Moderne. Aus dieser Einsicht folgte zunächst die Auflehnung des Individuums – nicht nur gegen die traditionellen Werte, sondern auch gegen diese Erkenntnis selbst. Wagner hat sich aus der Grunderfahrung der Zerrissenheit eine künstlerische (und damit künstliche) Welt geschaffen, die von einem geradezu zwanghaften Einheitsgedanken beseelt ist, nach dem Motto: Ich kann Einheit schaffen, also gibt es sie. Von der Zerrissenheit zur Einheit durch die eigene kreative Anstrengung? Eine Art Rezept der Moderne. Damit will man sich über die Hegelsche Selbstentfremdung des modernen Menschen zunächst hinwegtäuschen.

Eine weitere Verarbeitungsstufe ist nun, wenn man so will, die Postmoderne. Man erkennt die Unmöglichkeit dieses Kampfs und findet sich ein in das, was ist. Ein Teil dessen, was vorher als Individuum betrachtet wurde, löst sich auf im Fluss der Information. Das ist vielleicht gerade der von Hegel geforderte Wandel vom «Fürsichsein» zum «Ansichsein».

Mathias Spohr

Rubrique AMS Rubrik STV

Kompositionswettbewerb IGNM, siehe Inserat Seite 62.

Concours de composition SIMC, voir annonce page 62.

Abwegige Wettbewerbsbestimmungen

Das Orchestre de Chambre de Lausanne (OCL) schreibt zu seinem 50-Jahr-Jubiläum einen Wettbewerb für junge Komponisten aus. Eine sehr erfreuliche, nicht alltägliche Sache, möchte man meinen. Komponistinnen werden zwar nicht erwähnt, dürfen aber sicherlich auch mitmachen (der Wettbewerb ist anonym), sofern sie alle Bedingungen akzeptieren, die auf 4 Seiten in 15 Abschnitten festgelegt sind. Darin stecken für sie wie für ihre männlichen Kollegen freilich einige Haken.

Das komplizierte Prozedere der Urteilsfindung sei kurz zusammengefasst: Unter den eingesandten Partituren trifft eine Kommission aus einem nicht genannten Schweizer Komponisten, dem künstlerischen Direktor und einem Delegierten der Musiker des OCL eine Auswahl, die vom Orchester anlässlich einer (!) Leseprobe gespielt wird. Das gesamte *Aufführungsmaterial* zu dieser Leseprobe haben die (immer noch anonymen) Komponisten *unentgeltlich* zur Verfügung zu stellen. Da nur unaufgeführte Werke zugelassen sind, muss es der Autor heimlich und auf eigene Kosten herstellen lassen oder selbst schreiben. Eine «Leseprobekommission», «bestehend aus Schweizer Journalisten, dem künstlerischen Direktor und den Musikern des OCL» (der Komponist gehört nun, da die Partituren ja gelesen sind, nicht mehr dazu) wählt danach drei Werke aus, die in einem Abschlusskonzert aufgeführt werden. Die «Abschluss-Jury» besteht «ausschliesslich aus dem Publikum». Die preisgekrönten Autoren verzichten auf Uraufführungs- und Ausstrahlungsrechte (sowohl Direkt- wie Wiederholungssendungen).

Die Intention ist klar: man möchte ein leichtes (Blattspielprobe!) und publikumsfreundliches Stück. Laut Bestimmung 2 sollte es aber auch «originell», laut Bestimmung 3 gar «einmalig und noch nie dagewesen» sein... Es wäre an sich begrüssenswert, wenn zur Anregung neuer Orchesterwerke auch neue Wege begangen werden. So hat z.B. eine Gruppe von Mitgliedern des Basler Sinfonieorchesters nach solider und interessanter Recherchearbeit einen Auftrag für ein Orchesterwerk vergeben können. Das vom OCL gewählte Prozedere ist aber *unseriös und materiell eine Zumutung* für die Teilnehmer. Der Vorstand des STV möchte seine Mitglieder

auf die seltsamen Bestimmungen dieses Wettbewerbs hinweisen und verbindet seine Warnung mit der Hoffnung, das Beispiel möge nicht weiter Schule machen.

Für den Vorstand des STV:
Roland Moser

Komponisten-Workshop in Biel

Im kommenden Sommer findet vom 10. bis 14. August zum zweiten Mal in Biel ein Komponisten-Workshop mit Orchester statt. Vor allem jüngere Schweizer Komponisten und Komponistinnen erhalten darin Gelegenheit, neue Werke für Orchester auszuprobieren. Eine Auswahl der eingereichten Werke wird wiederum in einem Schlusskonzert am 14. August vorgestellt. Eine zusätzliche Anzahl Werke wird während des Workshops in Leseproben gespielt. Für die Leitung des vom Musikpodium Biel veranstalteten Workshops wurde der Dirigent Jost Meier verpflichtet. Als Orchester steht wie 1991 die Nordböhmische Philharmonie aus Teplice (CSFR) zur Verfügung.

Schweizer Komponisten und Komponistinnen, die neuere, noch unaufgeführte Werke präsentieren möchten, können ihre Partituren bis zum 30. April einreichen an Musikpodium Biel, Ring 14, 2502 Biel, Telefon 032 22 33 50.

Gönnermitglieder

Anlässlich der letzten offiziellen Mitteilungen haben wir die Mitglieder gebeten, uns Namen möglicher zukünftiger Gönnermitglieder (Einzelpersonen oder Institutionen) anzugeben, an die wir uns wenden könnten. Diese Aufforderung fand leider bis zum heutigen Zeitpunkt nicht die erhoffte Beachtung! Besten Dank für Ihre umgehende Zusammenarbeit (auch per Telefon 021/26 63 71 oder per Fax 021/617 63 82).

Conditions bizarres pour un concours

Pour son 50ème anniversaire, l'Orchestre de chambre de Lausanne (OCL) lance un concours ouvert aux jeunes compositeurs. Nouvelle réjouissante et peu ordinaire, serait-on tenté de dire. Il est vrai qu'il n'est pas question des compositrices, mais celles-ci pourront sans doute y participer (le concours est anonyme), pour autant qu'elles en acceptent les conditions, exposées sur 4 pages en 15 alinéas. Or il s'y trouve quelques peaux de banane qui les concernent, tout comme leurs collègues masculins.

Résumons brièvement la procédure de sélection: parmi les partitions envoyées, un jury formé d'un compositeur suisse – non nommé –, du directeur artistique et d'un représentant de l'orchestre opère un premier choix d'œuvres qui seront déchiffrées en une (!) séance de lecture. Les compositeurs (toujours anonymes) doivent livrer *gratuitement le matériel d'orchestre* nécessaire. Comme ne sont admises que des œuvres non exécutées, l'auteur doit donc le faire graver à ses frais, secrètement, ou le faire lui-même. Un «jury de lecture formé de journali-