

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

Band: - (1989)

Heft: 20

Rubrik: Disques = Schallplatten

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: 08.11.2024

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

na si impone su un repertorio strumentale, quello italiano, dalle radici lontane e a quel tempo in fase di rinascita. Oltre alle già citate «Quatre poésies de Paul Eluard» di Riccardo Malipiero, a Locarno si sono potute riascoltare le «Quattro Liriche di Antonio Machado» per pianoforte e voce del 1948 di L. Dallapiccola. La continua ricerca di una nuova e più profonda espressività vocale, legata al suo impegno politico e morale, porterà Dallapiccola ad un linguaggio dodecafonico personale. Cammino indipendente verso una dodecafonia «consonante» è quello di Wladimir Vogel, proveniente dalla «Nuova Classicità» di Busoni, del quale sarà allievo. A Locarno sono state presentate tre delle «Douze Variétés» (1939–1940) per violino, flauto, clarinetto e violoncello. Con Vogel, compositore rifugiato in Svizzera, e Koellreutter, compositore emigrato in Brasile nel 1937, Hans E. Apostel si inserisce come figura di esiliato in patria, aprendo uno dei capitoli più vivi della musica del primo Novecento: quello dell'emigrazione. Una condizione questa, come sottolineato da Carlo Piccardi durante il concerto, da sempre legata alla figura del compositore dodecafonico, costretto a lavorare nella solitudine, senza ambizioni di riconoscimenti sociali e perciò più preparato dei neoclassici ad affrontare le costrizioni provocate dall'avvento dei regimi totalitari in Europa. Capitolo interessante, come detto, e che negli ultimi anni sembra essere di stimolo a nuovi studi. Di H. E. Apostel è stato presentato a Locarno il quarto movimento del «Quartetto per archi» op. 7 (1935). A chiusura del concerto abbiamo ascoltato una delle più riuscite composizioni coeve di Karl Amadeus Hartmann: il primo movimento del «Quartetto per archi» op. 2 (1945–46). L'esecuzione del programma è stata affidata a Franziska Staehelin, soprano, Petra Ronner, pianoforte, Wendy Quinlan, flauto, Guido Stier, clarinetto e al Quartetto Euler con Mariann Häberli, primo violino, Susanna Andres, secondo violino, Jürg Dähler, viola, David Lauri, violoncello, ai quali va il merito di aver saputo affrontare un repertorio difficile e particolarmente poco popolare, riuscendo a trovare momenti di profonda espressività. L'iniziativa di Locarno, promossa dalla Biblioteca Regionale di Locarno, dalle Ricerche Musicali nella Svizzera Italiana, dal Comune di Orselina e dalla Pro Helvetia, ha voluto in questo modo contribuire alla messa a fuoco di un capitolo di storia della musica troppo a lungo dimenticato o semplicemente sottovalutato dalla generazione che solo pochi anni più tardi darà vita a un'avanguardia musicale più radicale ed entusiasta (i Ferienkurse di Darmstadt), dove si assisterà all'affermazione della tendenza postweberniana del serialismo integrale, e dove, non da ultimo, un secondo Congresso della dodecafonia, inizialmente auspicato da Vogel a Locarno, troverà attuazione nel 1951 in un clima estetico del tutto nuovo.

Anna Rossi



A Orselina (1948): H.J. Koellreuter, Erich Schmid, H. Meier, K. A. Hartmann, Alfred Keller, Wladimir Vogel, R. Malipiero, L. Dallapiccola, A. Souris, R. Liebermann (da sinistra a destra)

Disques Schallplatten

Salut à un éditeur audacieux!

Johann Sebastian Bach: Das wohltemperirte Clavier, Teil I; Herbert Henck: Improvisationen I-III für Klavier; John McGuire: Friezel/Pulse Music III; John Cage: The First Meeting of the Satie Society/Empty Words Part IV
Edition Michael Frauenlob Bauer
(Case postale 900364, D-6 Francfort 90, RFA)

Jusqu'ici, c'est surtout dans le domaine de la littérature, et en particulier de la poésie, que l'on connaissait le phénomène excitant, inventif, marginal des petites maisons d'édition artisanales, où souvent une seule personne s'occupait de tout: choix des textes, impression, reliure, distribution (exemple, l'extraordinaire œuvre de Guy Levis Mano, poète récemment disparu, qui réunissait en plus toutes ces qualités). Or l'entreprise récente de Michael Frauenlob Bauer a quelque chose de tout à fait semblable, d'autant plus étonnante qu'elle s'applique à un domaine où les lois du marché laissent sans doute encore moins de marge à la fantaisie individuelle, et où la diversité des tâches ne laisse guère penser qu'une seule personne arrive à couvrir tous les échelons de la production. Et pourtant, c'est bien ce que parvient à faire cet éditeur de disques: la production, l'enregistrement et le travail de studio, le graphisme et la maquette de la pochette, la distribution, la promotion, l'envoi direct au client (on trouve ses disques dans quelques points

de vente, surtout en Allemagne, mais l'essentiel est distribué directement du producteur à l'acheteur). Une telle entreprise méritait donc d'être signalée par le seul fait, rare, qu'elle existe, mais aussi par la philosophie expressément déclarée qui l'anime, encore plus rare: renoncer à l'achat, qui serait pourtant meilleur marché, de productions radio-phoniques et de studio déjà existantes, pour se concentrer sur une production maison, avec des artistes maison, qui participent pleinement avec l'éditeur à l'élaboration du disque. Voilà qui nous vaut des choix musicaux extrêmement originaux, à goûter comme des raretés au sens culinaire du terme.

La moindre surprise dans ce catalogue n'est pas l'enregistrement par Herbert Henck du Premier Cahier du *Clavier bien tempéré* (MFB 016-017). La prise de son est en complète symbiose avec son jeu libre et sensuel, ses dynamiques et ses tempos très contrastés: étoffée, globale, elle n'hésite pas à prendre en compte les résonances de l'église où a eu lieu l'enregistrement. Bien que très éloignée de la tradition post-romantique d'interprétation de Bach, cette version ne craint pas de se poser comme l'antithèse du canon interprétatif «à la Glenn Gould» qui s'était instauré ces dernières années, et en dehors duquel il était devenu difficile d'imaginer Bach au piano. C'est un des intérêts de cette démarche, qui démontre de plus qu'un interprète soi-disant spécialisé dans la musique d'avant-garde peut apporter beaucoup de neuf, y compris dans les classiques les plus joués à l'Académie.

Henck est en effet l'un des meilleurs connaisseurs de la production musicale la plus avancée, et à ce titre est tout à fait familier des tentatives de réintégration de l'improvisation observées depuis au moins quarante ans: des possibilités assez timides accordées à l'interprète de choix entre divers parcours, en passant

par les notations graphiques beaucoup plus hardies de ce point de vue, par l'idée de musique intuitive à la Stockhausen, jusqu'aux joyeux groupes libertaires des années 70. S'il fallait caractériser la propre tentative de Henck, un cycle d'improvisation de grande envergure (il existe, outre les *Improvisations I, II, et III* – MFB 005–007 – enregistrées ici, une *Improvisation IV* parue ailleurs, et les *Improvisations V et VI* sont prévues au catalogue de MFB), c'est plutôt une exploration de l'improvisation comme possibilité de l'interprète qu'il s'agirait, à la différence des conceptions précédentes, fondées sur l'intégration compositionnelle, et d'ailleurs rendues parfois problématiques de ce fait. Bien que la construction formelle soit, pour l'écoute, clairement articulée, et soit sans doute déjà présente au préalable comme grille de jeu, ce qui prime, c'est l'impulsion, le flux, la circulation énergétique. Pour ce faire, Henck met en place des figures de virtuosité impressionnantes, des arpegges rachmaninoviens parcourant à toute allure le clavier, des blocs sonores très compacts mais constamment variés en leur intérieur et martelés avec frénésie, des formules rythmico-mélodiques proches des «patterns» minimalistes. Dans l'idée, ces improvisations sont donc plus proches de la pratique d'improvisation extrême-orientale ou encore de certains pianistes venus de l'horizon du free-jazz, et rompent une fois de plus avec l'image de l'interprète spécialisé confiné dans son territoire.

John McGuire, compositeur américain né en 1942, est établi depuis une vingtaine d'années en Europe. Le disque qui lui est consacré contient deux œuvres retraçant d'une certaine manière l'histoire de la musique minimaliste. *Frieze* (MFB 001) pour 4 pianos a été composé entre 1969 et 1974. La date importe: l'œuvre est en effet typique des problèmes compositionnels que commençaient alors à se poser les futurs «minimalistes»: oppositions simples, quasi visuelles à l'intérieur du matériau, comme avant-plan/arrière-plan, rythmique/mélodique, et exploration de tous les degrés intermédiaires entre les deux bornes ainsi posées. Comme chez Morton Feldman, l'influence de préoccupations propres aux arts visuels dans les années 60 est tout à fait nette: mais, à l'inverse de ce compositeur, la tendance «minimaliste» restera presque strictement picturale, géométrique, dans les œuvres les plus abouties, comme en témoigne *Pulse Music III* du même McGuire, composé en 1978. Entièrement réalisée en studio, cette œuvre est l'aboutissement logique des conceptions testées dans *Frieze*: une détermination très rigoureuse et systématique de tout le processus, un son électronique utilisé comme tel sans intention de le rendre «joli» font de l'œuvre une totalité fermée, granitique, sans concession, un des sommets sans doute de la musique minimaliste, et à ce titre difficilement digérable encore par la tradition musicale européenne.

De même, l'œuvre de John Cage, dont

on parle tant, mais qu'on entend réellement toujours aussi peu, n'a pas fini d'intriguer les Européens, et s'inscrit par là fort bien dans la logique secrète du catalogue de MFB. Certes, on commence à trouver de sa musique dans un certain nombre de maisons de disques bien implantées: au moins 4 enregistrements des *Sonates et Interludes* pour piano préparé sont ainsi disponibles aujourd'hui. Il est vrai qu'elles peuvent être plus facilement reçues comme œuvres – et pas seulement comme concepts – que d'autres produits de Cage, et qu'elles sont donc plus facilement vendables. Mais ce que propose MFB de ce compositeur échappe à ce qu'on s'attend à trouver sur un disque, même de Cage, si célèbre pour ses excentricités. Le double disque *The First Meeting of the Satie Society* (MFB 014–015) surprend par sa longueur inhabituelle (plus d'une heure et demie) et aussi par son contenu: l'enregistrement public d'un concert/conférence en hommage à Satie, donné à Bonn en 1985. Bien que n'étant pas une «œuvre de musique» à proprement parler, cet hommage, si simple et linéaire, offre un bon condensé des techniques et intentions musicales cagiennes (si toutefois le terme d'intention est approprié dans le cas de Cage): citations d'aphorismes d'Erik Satie, entre le burlesque et l'absurde («J'aimerais jouer sur un piano avec une très grande queue»), chants de cabaret du même, sur fond de *Musique d'ameublement*, et Cage en personne lisant les textes d'auteurs-références: Marcel Duchamp, Marshall MacLuhan, James Joyce, Henry David Thoreau, Chris Mann (poète sonore australien étonnant), tous choisis au moyen de procédés de hasard et réutilisés à travers la technique du mésostiche, où le nom-prétexte, ici «Erik Satie», se détache verticalement à l'intérieur de l'horizontalité des vers, procédé très démonstratif de la recherche cagienne: «une manière d'écrire qui, bien que provenant des idées, ne traite pas d'elles, ou qui ne traite pas des idées, mais en produit.» Le côté relâché, hétéroclite, en pleine harmonie avec la musique traitée, fait place à une impressionnante austérité dans les *Empty Words Part IV* (MFB 003–004), de longueur encore plus inhabituelle (deux heures et demie). La musique, c'est ici John Cage lisant ses «mots vides»: une voix douce, psalmodiante, plate, le contraire de la voix sculptée et pleine d'intentions du comédien ou du chanteur, égrène un texte morcelé à l'extrême, des bribes de mots, ou plutôt des agglutinations de lettres, des phonèmes seuls, d'où toute sémantique s'est enfuie, entrecoupés de très longs silences (sûrement les plus longs jamais entendus sur un disque). Cette simplicité poétique est bien sûr aux antipodes de notre tradition, qui s'est toujours trouvée déroutée face à elle. Cage continue à se poser radicalement contre notre manière de penser les choses. C'est pourquoi il est difficile de sortir de l'opposition simple: un nouveau prophète ou un bricoleur farfelu, dit-on d'habituel-

de. Le mode de représentation adopté ces dernières années par Cage, et enfin disponible à l'écoute, aidera peut-être à y voir plus clair: il ne s'agit pas d'un simple geste subversif, où primerait la conception sur l'œuvre. L'abstinence de musique de ses lectures publiques ne relève pas simplement de la mystique zen, mais désigne aussi et surtout un moment vrai de la musique d'aujourd'hui, face à la surabondance de musique. C'est ce caractère rare, marque de Cage, qui pourrait servir d'emblème à tout le catalogue des Editions Michael Frauenlob Bauer: leur intérêt est net, et surtout leur nécessité pour une vie musicale authentique, comme dans le domaine littéraire où, si souvent, ce sont les petites maisons qui ont sauvegardé la production digne de ce nom. Les options risquées de l'éditeur imposent des limites techniques. Le support idéal des musiques proposées serait évidemment le disque compact, mais on imagine sans peine l'investissement supplémentaire que cela imposerait, pour des tirages forcément limités (un millier d'exemplaires environ pour chaque titre). Mais l'inconvénient est mineur face à l'intérêt de la démarche. Morton Feldman (*Three Voices*), Dieter Schnebel (*Laut-Gesten-Laute*), György Ligeti (*Poème symphonique pour 100 métronomes*), Charles Ives (œuvres pour violon et piano), Charles Koechlin (*Offrande musicale sur le nom de Bach*), du piano mécanique, le dernier Liszt, etc. sont les parutions à venir, tout aussi éclectiques, tout aussi prometteuses, si le minimum financier est là...

Vincent Barras

Apothéose du piano mécanique

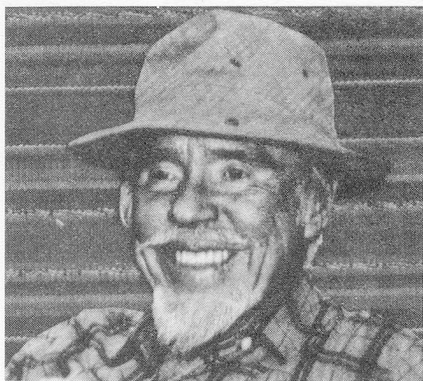
Conlon Nancarrow: Studies for player piano, vol. V
Wergo, WER 60165–50

«Cette musique est la plus grande découverte depuis Webern et Ives.» Cette phrase de Ligeti, extraite d'une lettre écrite à Charles Amirkhian à la suite du choc produit par la première écoute de la musique de Conlon Nancarrow, illustre bien la force émotionnelle et intellectuelle que dégagent les œuvres de ce compositeur.

C'est après avoir combattu en Espagne le gouvernement fasciste de Franco, au sein de la Brigade Abraham Lincoln, et être revenu aux Etats-Unis, que Nancarrow décide, en 1940, à la suite de problèmes politiques, de partir pour Mexico City, où il réside d'ailleurs toujours. Presque quarante ans plus tard – au début des années 80 –, le monde de la musique contemporaine découvre ce compositeur qui a écrit, alors qu'il vivait dans une sorte de semi-retraite, plus de soixante pièces pour piano mécanique. Si le nom de Nancarrow est étroitement lié à ce moyen de reproduction sonore, c'est qu'après avoir composé des œuvres pour instruments tradition-

nels de plus en plus difficiles technique-ment – et par conséquent de moins en moins jouables humainement, et frustrantes quant au rapport compositeur / interprète –, il s'est finalement tourné vers le piano mécanique, qui lui permettait surtout de réaliser avec une précision absolue toute relation temporelle pouvant être inscrite – ou plutôt perforée – sur les rouleaux de l'instrument. Conlon Nancarrow n'est pas le seul compositeur à s'être intéressé aux possibilités du piano mécanique: que l'on pense par exemple à Stravinsky, avec son *Etude pour pianola* de 1918, ou encore à George Antheil, dont le projet de *Ballet mécanique* prévoyait 16 pianolas. Il est pourtant le seul à avoir poussé aussi loin la relation entre une pensée compositionnelle neuve et cet instrument.

L'édition Wergo poursuit et reprend ainsi la publication des *Etudes pour piano mécanique* qu'avait commencée, dans les années 70, le label américain Arch, aujourd'hui disparu. La soixantaine d'*Etudes* qui existent à l'heure actuelle, et qui représentent près de quatre heures de musique, ne sont pas datées. Toutes néanmoins portent l'accent sur des problèmes d'ordre rythmique, sur des relations de tempo spécifiques,



sur des textures où le jeu entre perception polyphonique et forme devient essentiel. Nancarrow le souligne lui-même: «Le temps est l'élément musical qui me préoccupe depuis toujours.»¹

Toutefois, sans nier l'extrême importance du rythme chez ce compositeur, il est clair que les hauteurs choisies dans la quasi-totalité des études présentées ne sont pas le seul fruit du hasard. Si le blues, le rag-time, le boogie-woogie, les «espagnolades» reviennent périodiquement, et ceci depuis les années 40, c'est qu'ils jouent un rôle structural important. N'oublions pas que Nancarrow était trompettiste de jazz, et que, outre son amour pour Bach, Stravinsky et Louis Armstrong, il s'est beaucoup intéressé aux musiques africaines, balinaises et indiennes. Le point commun entre ces musiques et ces compositeurs est le rôle essentiel de la composante harmonique dans la mise en valeur du matériau rythmique. L'influence du jazz se fait sentir non seulement dans les passages «bluesy» – certains traits rythmico-mélodiques rappelant ou annonçant, à l'époque, le jeu de piano de Thelonious Monk –, mais aussi dans les textures plus abstraites, où les gestes musicaux

employés sont parfois très proches de ceux du free jazz.

A l'écoute, ces *Etudes* laissent apparaître une véritable adéquation globale entre le travail rythmique en général, l'aspect harmonique et les possibilités du piano mécanique (aussi limitées soient-elles du point de vue du timbre et du tempérament). Ces œuvres sont à la fois très construites et très libres d'allure. Elles couvrent un domaine expressif également très large, qui est constamment soutenu par des procédés rythmiques complexes, où canons et ostinatos sont d'une grande importance. Il est intéressant de voir que le travail sur les relations temporelles – le compositeur James Tenney le montre d'ailleurs très clairement dans son texte d'introduction au disque – s'étend à la fois sur les procédés rythmiques eux-mêmes, sur les textures polyphoniques, ainsi que sur la perception polyphonique en soi. D'où, par exemple, la notion de polyphonie complexe, qui n'est pas sans rappeler la musique de Charles Ives², ou encore l'idée de sons résultants qui, elle, ferait plutôt référence à certaines musiques africaines.

Issues d'une vision musicale qui ne colait plus à la réalité des capacités musicales humaines, les *Etudes pour piano mécanique* ne sont pas pour autant inhumaines, loin de là. Elles portent surtout en elles la marque de cette utopie sans laquelle toute musique ne serait que le pâle reflet d'elle-même.

Jacques Demierre

¹ Fürst-Heidtmann, Monika: Time is the last frontier in music, in *Contrechamps*, 6/1986, Paris/Lausanne, éd. L'Age d'Homme, p. 50.

² Schoffman, Nachum: Ives, un exemple de polyphonie complexe, in *Contrechamps*, 7/1986, Paris/Lausanne, éd. L'Age d'Homme, p. 155.

Livres Bücher

Die Stimmung von vier Stimmen

Die Kunst des Quartettspiels. Das Guarneri-Quartett im Gespräch mit David Blum (aus dem Englischen von Joseph Knecht).

Bärenreiter, Kassel / Basel 1988

Analytische und historische Untersuchungen zur Gattung Streichquartett sind überaus zahlreich. Eine Auswahlbibliographie im Riemann nimmt kleingedruckt etwa 1/2 Seiten in Anspruch. Lehrbücher zur *Praxis* des Streichquartettspiels, hingegen, sind selten. Es gibt zwar einige ältere englische (vom Anfang des Jahrhunderts), auf deutsch aber eigentlich nur das bekannte «Stillvergnügte Streichquartett» von Aulich und Heimeran, das sich bewusst und

ausdrücklich an den quartettspielenden Amateur wendet. Eine systematische «Schule des Quartettspiels» neueren Datums entsprechend etwa der «Kunst des Violinspiels» von Carl Flesch, dem zweibändigen grundlegenden enzyklopädischen Werk aus den zwanziger Jahren, existiert bis dato nicht. Dabei herrscht für Quartettspiel und -unterricht ein stets wachsendes Interesse. Noch nie hat es auf beiden Seiten des Atlantiks so viele junge professionelle Quartette gegeben. Kammermusikurse an Musikhochschulen, Meisterklassen und Sommerseminare namhafter Ausübender dieser Kunst sind allerorten zu finden und gut besucht.

Mit grösstem Interesse nimmt man deshalb ein Buch zur Hand mit dem Titel «Die Kunst des Quartettspiels». Der Untertitel präzisiert es als Produkt eines Gesprächs von David Blum mit den Mitgliedern des Guarneri-Quartetts, des seit etwa 25 Jahren erfolgreich konzertierenden amerikanischen Ensembles. Die Form ist durchgehend Frage und Antwort in der Art eines Interviews. Das Inhaltsverzeichnis teilt die vielfältige Materie übersichtlich in Kapitel auf: Technisches zuerst, etwa über Stimmen und Intonation, das Vibrato, Hinweise zum Üben, zum Pizzicato und zur Bogenführung. Weitere Abschnitte heissen «Texttreue», «Zur Dynamik», «Rhythmus und Tempo», ein Kapitel «Repertoire: Aspekte der Aufführung». Es folgen Einzelinterviews mit den Mitgliedern des Guarneri-Quartetts und abschliessend eine detaillierte Besprechung des Quartetts opus 131 von Beethoven. Diese nimmt mit 65 Seiten etwa einen Viertel des ganzen Buches in Anspruch.

Das sieht nach gründlicher Systematik aus. Beim Lesen merkt man leider recht bald, dass es weder gründlich noch systematisch zugeht, sondern eher sprunghaft und willkürlich. Der Titel hat irreführt. Ein anspruchsloserer wäre dem Inhalt des Buches angemessener gewesen, vielleicht: Über Quartettspielen – Gespräche mit dem Guarneri-Quartett. Zum grossen Teil erschöpft sich der Inhalt des Buches nämlich in der Beschreibung dessen, wie es das Guarneri-Quartett macht. Gedankengänge, welche zu diesem «Machen» hinführen, kommen kaum zur Sprache. Gerade dies müsste aber ein Lehrbuch vermitteln, um dem jungen Musiker Wege zur eigenen verantwortungsvollen Arbeit zu zeigen, ihn zu selbständigem sachbezogenem musikalischen Denken anzuregen. Davon findet sich in diesem Buch wenig. Statt dessen viele praktische Ratschläge für den individuellen Instrumentalisten, wie man sie auch in zahlreichen Büchern berühmter Geiger und Cellisten finden kann. Vieles davon ist natürlich auch für Quartettspieler durchaus relevant. Wo es sich aber um die *Kunst* des Quartettspiels handelt, sollte man doch wohl die adäquate Beherrschung des Handwerks voraussetzen dürfen. Man fragt sich, an wen dieses Buch sich eigentlich wendet: an die professionellen Quartettspieler-