

# Disques = Schallplatten

Objektyp: **Group**

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

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

Heft 24

PDF erstellt am: **17.07.2024**

## **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.

strecken», scheint diesen Satz aber bis kurz vor dessen unvermeidlicher Bauchlandung grundsätzlich ernst zu nehmen. Der Schluss dann, wo nochmals das erwähnte Klagemotiv auftaucht, dieser jämmerliche Durchfall mit Pauken und Trompeten: da hätte ich nun aber Jacques Wildberger, als Basler gewiss Experte in Sachen «Guggenmusik», doch gerne lachen und sich eine kräftige Basler Mehlsuppe wünschen hören, statt nur etwas von «absurd» und «übersteigert» zu murmeln und eine «versteckte kritische Bedeutung» einzuräumen (so schlecht versteckt ist sie allerdings, dass damals selbst Stalinisten Argwohn schöpften).

Ich merke jetzt natürlich, dass Jacques Wildberger nur schon von der (wohl pädagogischen) Zielsetzung der Verlagsreihe eine gewisse emotionale und tonliche Zurückhaltung auferlegt waren, und dass ich in überspannter Erwartung von diesem Büchlein, dessen Schlankheit wohl ebenfalls vorgegeben war, zu viel oder das Falsche erwartete. Ich täte besser dran, zu bewundern, was da ist: Hier sagt ein hoch (und breit!) gebildeter Musiker auf engstem Raum alles Wesentliche, was über ein mehr als doppelbödiges Werk mit gutem Gewissen zu sagen ist, und das mit einer unscheinbaren sprachlichen Virtuosität und knizisen Formulierungsgabe, die selten (geworden) sind. Insbesondere das Schlusskapitel enthält *words of wisdom*, welche die Tragik eines Werkes, seines Komponisten und einer ganzen Epoche auf den kürzesten Nenner bringen.

Zum Schluss sticht mich doch nochmals der Teufel. Wir betrauern, dass DSCH vom Reichtum seiner Frühwerke so wenig bewahren konnte. Wir haben uns angewöhnt, den «mittleren», den «amputierten» Schostakowitsch mit der «dürftigen Zeit» (JW) des «sozialistischen Realismus» zu entschuldigen. – Irgendwann einmal habe ich mich gefragt, wie dieser «mittlere» Schostakowitsch wohl klänge, hätte er im Exil in Santa Monica (oder in Saanen) komponiert.

Nun ja, wie?

Hm. Also, jedenfalls Strawinskij hat die Mauserung vom Bürgerschreck zum säuberlichen Klassizisten auch im freien Westen geschafft, ohne Stalin und vor dessen Zeit. Und anderen vormaligen Feuerköpfen erging es auch nicht besser in jenen zwanziger bis vierziger Jahren. Innere Notwendigkeit, *midlife crisis* oder einfach (ganz unsubversive) Anpassung an einen Zeitgeist, der auch ausserhalb von manifesten Diktaturen recht dürftig sein konnte? – Ist eigentlich der Begriff des *kapitalistischen Realismus* schon geprägt? Wenn nicht: Copyright 1990 by

Max Sommerhalder

<sup>1</sup> Solomon Volkow, *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch*. Ullstein, Frankfurt/M. 1981

<sup>2</sup> Bernd Feuchtnner, *Schostakowitsch. Künstlerische Identität und staatliche Repression*. Siedler, Frankfurt/M. 1986

<sup>3</sup> Detlef Gojowy, *Schostakowitsch*. Rowohlt's Monographien. Rowohlt, Reinbek 1983

## Disques Schallplatten

### L'accordéon et la composition: «une boîte qui respire»

«Musik für Akkordeon» (Sofia Gubaidulina, Nicolaus A. Huber, Volker Heyn, Gerhard Stäbler); Teodoro Anzellotti, Akkordeon.

pläne 88663

«Musique contemporaine pour accordéon» (Hugo Noth, Klaus Huber, István Zelenka); Hugo Noth, accordéon, Barbara Husenbeth, flûte à bec.

GMS 8906

Empruntée au compositeur allemand Nicolaus A. Huber, la citation ci-dessus caractérise assez bien la majeure partie des pièces proposées par l'accordéoniste Teodoro Anzellotti sur un disque compact paru récemment. Hasard ou loi des grands nombres, est sorti quasiment en même temps un autre disque compact, consacré celui-ci à l'accordéon solo (ou presque) de Hugo Noth. Autre CD, autre vision de l'accordéon et de la composition: sont-ils toujours l'un et l'autre une *breathing box*?

*Musik für Akkordeon* pour le premier (Anzellotti), et *Musique contemporaine pour accordéon* pour le second (Noth) paraissent à un moment où la cote de l'accordéon est à la hausse. Les compositeurs s'intéressent à l'instrument (environ 150 nouvelles œuvres créées par Hugo Noth), le public et les (futurs) musiciens aussi (Teodoro Anzellotti a ouvert, sauf erreur, la première classe professionnelle d'accordéon dans un conservatoire suisse, celui de Bienne). Face à cet essor paradoxalement encore très neuf d'un instrument ancré depuis longtemps dans la musique populaire, on est amené à se demander si, à l'écoute de ces deux nouveaux disques, les compositeurs ne se trouvent pas en fait confrontés, à travers une lutherie ancienne, aux mêmes problèmes que pose la technologie nouvelle, c'est-à-dire ceux qui émergent forcément quand s'établissent des rapports encore incertains entre une pensée musicale existante et une lutherie nouvelle.

Les réponses apportées sont multiples. Les œuvres qu'interprète Teodoro Anzellotti forment un tout qui – malgré certaines disparités esthétiques normales et bienvenues – possède une réelle cohérence interne (Gubaidulina, N.A. Huber, Heyn et Stäbler). Les pièces jouées par Hugo Noth se divisent en gros en deux blocs, d'une part celles écrites par lui-même – avec l'exception d'une œuvre qui ferait le lien entre les deux entités – et, d'autre part, celles composées par Klaus Huber et István Zelenka. Le concept un peu hétéroclite de réalisation de ce disque-ci (sa composition en

quelque sorte) n'est malheureusement pas aussi convaincant.

Dès le début de *Musik für Akkordeon* (Anzellotti), le souffle de l'œuvre (*De profundis*, 1978, de Sofia Gubaidulina) et le souffle de l'instrument ne font qu'un. Le concept de *breathing box*, déjà évoqué, où la pensée artisanale, après avoir abouti à un certain type de lutherie, se prolonge dans l'acte de composer lui-même, parcourt l'œuvre de la compositrice soviétique. Le travail sur la respiration de l'instrument et la respiration de l'œuvre elle-même est particulièrement subtil. Les passages qui pourraient, au premier abord, paraître plus traditionnels – puisque on y entend des éléments de tonalité – n'entrent pas en contradiction avec ceux où l'accent est plus nettement mis sur des jeux de souffle et de masses sonores. Tout au long de l'œuvre, lyrisme et travail de masse sont en complémentarité et se retrouvent même parfois au sein de *mélodies accompagnées*. C'est le son de l'instrument qui féconde la pièce. C'est le mouvement de l'énergie sonore issue de l'accordéon qui se perpétue en principe et organisation formels.

*Auf Flügeln der Harfe* (1985), de Nicolaus A. Huber, est une œuvre qui part aussi du son propre de l'instrument, mais qui utilise moins l'énergie sonore comme germe formel que comme réservoir de matériau prêt à subir différents types de transformations. Le résultat est parfois très proche de textures électro-acoustiques, et le travail sur diverses catégories de timbres complexes est extrêmement riche. Il est intéressant de voir que, partant d'un même principe de base – *Akkordeon und Komposition als breathing box* – (explicitement pour Huber et implicitement pour Gubaidulina), ces deux œuvres, *De profundis* et *Auf Flügeln der Harfe*, développent chacune sa personnalité propre: d'un côté le souffle en tant qu'objet concret non transformé, mais plutôt multiplié, et, de l'autre, le souffle en tant que source infinie de transformations sonores.

La troisième pièce interprétée par Teodoro Anzellotti, *Quêtsch* (1987), de Volker Heyn, paraît plus hétérogène que les deux précédentes, dans le sens où les procédés sont plus appliqués au son que tirés, extraits du son lui-même. Toutefois l'aspect polyphonique de la succession des événements musicaux et la sensation de tremblement, d'effritement du son (image difficilement reconnaissable d'un bandonéon argentin?) lui permettent de conserver un intérêt certain.

*Californian Dreams* (1986), de Gerhard Stäbler, est une pièce assez différente parmi celles composant le CD d'Anzellotti. Musique beaucoup plus narrative, puisque le son est là au service de l'histoire, mais qu'il n'est plus l'histoire lui-même, elle donne une impression d'improvisations un peu méditatives, où le temps est relativement peu découpé. Cette pièce renoue aussi avec une certaine imagerie de l'accordéon (folklorique, nostalgique, mélancolique, etc.) et, peut-être aussi, avec cette idée populai-

re de *piano du pauvre* (on y entend une écriture souvent très pianistique).

Le disque de Hugo Noth, *Musique contemporaine pour accordéon*, et plus précisément *Sechs Momente* (1978) et *Sonare* (1981), pièce composées d'après des airs populaires par le même Hugo Noth, pose le problème déjà souvent débattu du rapport entre musique populaire et musique savante, et surtout de la récupération de celle-là par celle-ci. Si le but est de revendiquer les origines populaires de l'accordéon à l'intérieur d'une vision neuve de l'instrument, le moyen est peut-être mal choisi. Ces airs populaires ne sont plus vraiment populaires, c'est-à-dire qu'ils ont déjà perdu la plus grande partie de leur force expressive, et ils ne sont pas suffisamment transcendés pour pouvoir dépasser leur propre origine tout en la mettant dans une perspective nouvelle et fertile. Le résultat crée plutôt un sentiment de manque que de dépassement. (Quant à la flûte à bec dans *Sonare*, le sens de sa présence dans ce disque reste bien mystérieux...)

*Sentire* (1980-1982), autre œuvre de Hugo Noth, est beaucoup plus intéressante, car elle met l'accordéon véritablement en évidence du point de vue de son propre son et non comme un simple *transcripteur*. La finesse et la retenue des gestes musicaux employés participent aussi à cette vision sonore subtile de l'instrument.

*Ein Hauch von Unzeit* (1972), de Klaus Huber, joué ici dans une version réalisée par Hugo Noth en 1982, porte le sous-titre *Plainte sur la perte de la réflexion musicale*. Le compositeur suisse traite là d'une question qui en soulève d'autres. Peut-il y avoir une véritable réflexion musicale hors la musique, hors les sons? Le fait d'écrire de la musique, de composer, n'est-il pas déjà lui-même une réflexion? Cette première rupture entre l'objet sonore et sa formalisation, sa verbalisation, n'est-elle pas le premier pas vers une réflexion qui trop souvent ne fait que réfléchir sur elle-même, qui s'autoalimente dans un désir un peu désespéré d'existence factice, se coupant ainsi de son origine sonore essentielle? L'œuvre de Klaus Huber apporte une réponse non pas sous forme de plainte, mais plutôt par l'affirmation d'une entité musicale très forte et très dense, malgré (ou grâce à) son aspect épars et épuré. L'emploi du temps, le travail sur la durée y est remarquable, et la très grande concentration que l'œuvre dégage en fait une riche réflexion sur le phénomène musical en général et sur le temps musical en particulier.

La dernière œuvre composant le CD de Hugo Noth est du compositeur hongrois d'origine et vivant à Genève, István Zelenka. ... *sind wir nicht immer verpflichtet* ... (1988), pour accordéon, bande magnétique et grelots fixés aux pieds de l'instrumentiste, possède une très forte théâtralité. On a l'impression d'avoir à faire à un événement qui est moins que de la musique et, en même temps, beaucoup plus que de la musique. Des personnages, la bande, l'in-

strumentiste, l'accordéon, sont mis en scène, chacun traversant son propre temps, son propre bloc d'existence. Une œuvre (est-ce le bon terme?) comme celle-ci nous propulse face à notre vision, acceptée quotidiennement, de la musique, face à notre vision souvent tronquée de notre propre existence. En ce sens, elle produit un léger décalage dans la machine trop bien huilée, elle plante un dard salutaire dans la brillance tout extérieure du laser.

Il est toujours difficile de parler d'interprétation face à des œuvres nouvelles. En l'occurrence, les interprétations de Anzellotti et de Noth sont intimement liées au caractère particulier de chacune des œuvres choisies: relevons l'extrême finesse du jeu de Hugo Noth, plus précisément dans *Sentire* et dans *Ein Hauch von Unzeit*, et la manière très physique et urgente dont Teodoro Anzellotti



Teodoro Anzellotti

s'empare de pièces comme *De profundis* ou *Auf Flügeln der Harfe*. La grande qualité et la richesse de ces deux musiciens est de parvenir à construire leurs interprétations à partir du matériau que représentent les œuvres elles-mêmes et de ne pas succomber à la facilité d'une interprétation trop souvent *décorative*.

Joseph Petric, accordionist: «Gems»: «Pneuma» (Peter Hatch) | «Equivoque» (Christos Hatzis) | «Melodia» (Toshio Hosokawa) | «Sonic Eclipse» (Richard Romiti) | «St George Blues» (Daniel Foley) | *Trio Sonata* (Bengt Hambraeus)  
Conaccord Promotions international  
490491-3

P.S.: L'époque est décidément propice à l'accordéon, puisque vient de paraître un troisième CD (canadien celui-ci) consacré à l'accordéon contemporain en général et à l'accordéon de Joseph Petric en particulier. Que ce soit dans le choix des pièces ou dans la manière

d'aborder l'instrument, l'approche de Petric diffère de celles d'Anzellotti ou de Noth par son manque d'urgence expressive. Non pas que les œuvres soient réellement mal jouées, mais l'auditeur n'est jamais remis en question ni par le son de l'instrument ni par la confrontation des œuvres entre elles. On ne retrouve nulle part cette nécessité d'expression qu'Anzellotti, par exemple, parvient à transmettre à travers ses interprétations des pièces proposées. Dans *Gems* (titre du CD de Petric) sont offertes à l'auditeur une demi-douzaine de compositions, dont le seul point commun est d'être destinées à l'accordéon. Passer de *Pneuma* (1987), de Peter Hatch, pour accordéon et ordinateur piloté en direct, à *Equivoque* (1985), de Christos Hatzis, pour accordéon et séquenceurs, à *Melodia* (1979), de Toshio Hosokawa, pour accordéon seul – sans aucun doute l'œuvre la plus intéressante de ce disque, où le compositeur prend subtilement en compte le son même de l'instrument –, à *Sonic Eclipse* (1980), de Richard Romiti, pour accordéon et violoncelle, à *St George Blues* (1985), de Daniel Foley, pour accordéon et alto, à *Trio Sonata* (1985), de Bengt Hambraeus, pour accordéon, trombone et piano, donne pour le moins un assemblage un peu *tutti frutti*, où chacune des pièces perd de sa saveur au contact de tant de diversité stylistique et instrumentale. Ce disque compact démontre en tous les cas qu'il ne suffit pas d'employer un instrument encore peu usité dans le domaine de l'écriture contemporaine pour que naisse forcément un intérêt musical. Pour cela, il faut que l'instrument, en l'occurrence l'accordéon, soit soutenu par une pensée musicale plus large, une vision artistique qui, quel que soit le genre de réalisation sonore, englobe aussi bien l'instrument que l'instrumentiste.

Jacques Demierre

## Discussion Diskussion

### Engager la discussion

A propos de «Le compositeur à l'époque des médias», in «Dissonance» no 23.

Les affirmations, conclusions et suggestions de solutions adéquates à la situation du compositeur d'aujourd'hui contenues dans l'article de Mathias Spohr, «Le compositeur à l'époque des médias», m'ont beaucoup troublé. Il écrit: «Toute musique ne peut exister que si elle peut s'appuyer sur un cadre social, et donc économique...» Or la recherche sonore, esthétique et sociale d'une utopie n'est-elle pas le droit légitime d'un compositeur responsable?