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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1991)

Heft: 27

Rubrik: Disques = Schallplatten

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

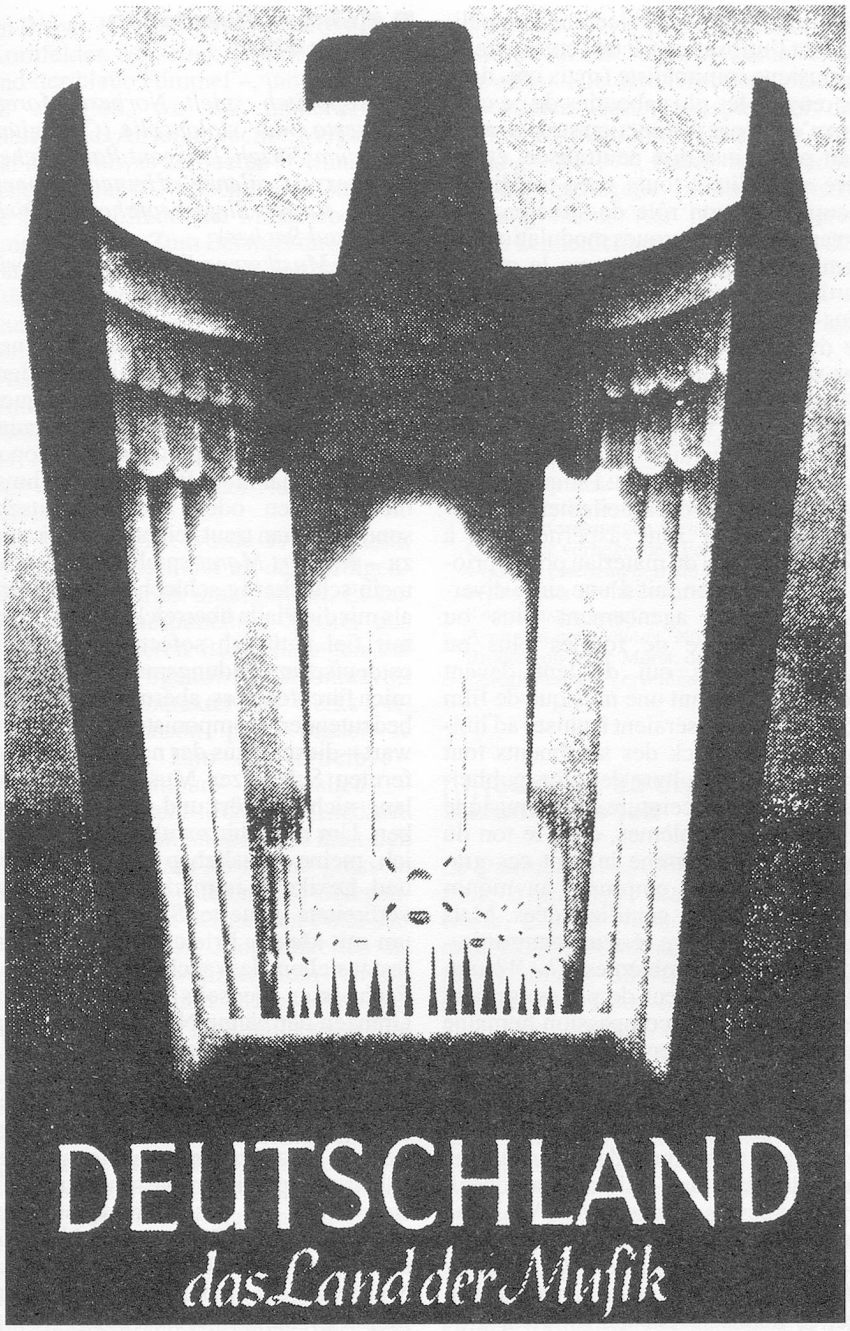
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

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



Aus dem Katalog zur Ausstellung «Entartete Musik» (Rekonstruktion 1988 der Düsseldorfer Ausstellung von 1938)

inneren oder äusseren Widerstand gegen das Hakenkreuz beschäftigen und teilweise wichtige neue Forschungsergebnisse aufbereiten. *Constantin Floros* resümiert das Selbstverständnis der Wiener Schule als Protagonisten «deutscher Musik» im Gegensatz zu ihrer Stigmatisierung als wurzellose «Kulturbolschewisten» durch die nazistische Propaganda. Der leider früh verstorbene *Michael Mäckelmann* skizziert Schönbergs politisches Engagement im amerikanischen Exil für die internationale Einigung der Juden und teilt in diesem Zusammenhang einen kaum bekannten, visionär eschatologischen Text-Entwurf Schönbergs für den dritten Akt seiner unvollendeten Oper «Moses und Aron» mit. In einer stichhaltigen Analyse von Schönbergs Klavierkonzert aus dem Jahre 1942 liefert *Peter Petersen* Argumente für die freilich auch umstrittene Vermutung, dass das Werk, einem programmatischen Impuls folgend, das jüdische Schicksal unter dem Naziterror thematisiert. *Albrecht Dümling* wendet sich Hanns Eisler zu und diskutiert dessen Versuche während der Emigration, die Zwölftontechnik von ihrer esoterischen Expressivität zu befreien und sie als universale Kompositionsmethode für alle Stilniveaus verwendbar zu machen – im Sinne eines antifaschistischen Potentials zur erhofften Konvergenz zwischen musikalischer und politischer Avantgarde.

Schliesslich seien die Beiträge erwähnt, die weiteres Diskussionsmaterial im gleichsam kontrapunktischen Umfeld der Wiener Schule bereitstellen. Im geistigen Vorfeld akzentuiert *Allan Janik* noch einmal die Nietzsche-Wagner-Debatte im Gegenlicht der Sympathien von Karl Kraus für Wagners radikalsten Antipoden Jacques Offenbach. Kurt Weills stilistische und geistige Entwicklung «von Berlin zum Broadway» skizziert der Sänger *Jerome Barry* in einem «Lecture-Recital», wobei der Leser mit knappen Kommentaren zum Live-Vortrag zahlreicher Lieder und Songs vorliebnehmen muss. Der Komponist *Alfred Goodman* gibt, aus eigener Erinnerung, kurze biographische Abrisse einer grossen Zahl von Komponisten der vorwiegend leichten Musik, der Musical-, Operetten- und Filmbranche im amerikanischen Exil. Über das Verhältnis der faschistischen Kulturpolitik Italiens zur musikalischen Moderne, dabei Unterschiede zur deutschen Situation herausarbeitend, informiert *Quirino Principe* an erschreckend drastischen Beispielen. *Hartmut Krones* dokumentiert materialreich die gleichgeschaltete Konzertpolitik der «Gesellschaft der Musikfreunde» in Wien zwischen 1938 und 1945, wobei das verblüffende Resultat in einer übergreifenden Kontinuität, einer Verschränkung von vorauseilendem Gehorsam und nachträglicher Verdrängung besteht. Hier schliesst sich zu guter Letzt und mit ungutem Resümee noch der Beitrag von *Renate Bozič* an, der lokal- und gegenwartsbezogen von der «Rolle der Wiener Schule und ihrer Aufnahme in Graz von 1945 bis zum Beginn des ‹Steirischen Herbstes› 1968» handelt und mit einer deprimierenden Bilanz noch einmal verdeutlicht, warum das Thema des ganzen Symposiums weder mit «vergänglichen» noch «akademischen» Phänomenen zu tun hat.

Frank Schneider

Disques Schallplatten

Panser la musique aujourd'hui

John Adams: «The Wound-Dresser» (pour baryton et orchestre), «Fearful Symmetries» (pour orchestre).
Sanford Sylvan, baryton; Orchestre de St-Luke, dir. John Adams.
Elektra Nonesuch 979 218-2.

On peut raisonnablement se demander, près de trente ans après sa naissance, si ce qu'on a coutume de nommer «minimalisme musical», phénomène apparu dans les années 1960, avait un futur possible. Il a en tous les cas eu, c'est certain, une descendance bien affirmée. L'un de ces descendants les plus en vue est John Adams, compositeur américain né en 1947 et auteur déjà de nombreuses pièces à succès, telles *Harmonium* ou encore l'opréa *Nixon in China*. Et à l'écoute de ses pièces récentes, *The Wound-Dresser,* qui date de 1989, ou *Fearful Symmetries,* de 1988, la question surgit justement: est-ce encore ça, le minimalisme? suivie d'une autre question: y a-t-il eu une fois minimalisme? Steve Reich, dans un article fondamental de la fin des années 1960, «La musique comme processus graduel», énonçait avec précision quelques critè-

res qui peuvent servir de référence: il s'agissait de mettre en place un processus déterminant simultanément l'ensemble des détails et la totalité de la forme musicale (selon une perspective réductionniste qui n'est d'ailleurs pas sans présenter quelques analogies avec certains programmes de recherche biologique); ce processus devait être perceptible en tant que tel (d'où la nécessité d'un déroulement très graduel); une fois mis en marche, il se déroulait pour ainsi dire «automatiquement», trait marquant à la fois une volonté de contrôle total de la part du compositeur, mais provoquant également chez l'auditeur une sorte d'expérience immédiate de l'impersonnel, une écoute omnidirectionnelle (d'où la possibilité d'une proximité éventuellement suspecte avec toute une série d'idéologies mystiques de la transe et de l'extase). Et rétrospectivement, on constate que bien peu d'œuvres ont suivi de bout en bout ce programme radical: les premières œuvres de Steve Reich ou de Philip Glass, telles que *Come Out, It's gonna rain* et *Piano Phase* (pour Reich), ou *Music in Fifths* et *Music in Twelve Parts* (pour Glass) par exemple, parfaits modètes de pureté minimale. Mais très vite ces deux compositeurs, et bien d'autres à leur suite, ont préféré adoucir l'ascétisme presque décourageant que présentaient leurs compositions, en réintroduisant des systèmes d'écoute plus commodes, comme si la perspective que le minimalisme original soutenait était musicalement intenable, comme si, ses principes une fois posés, il représentait un aboutissement fermé, une impasse: le *Carré blanc sur fond blanc* une fois réalisé, pouvait-on encore aller plus loin dans cette direction en peinture, ne valait-il pas mieux revenir à des procédés plus conventionnels? Et ce que nous propose aujourd'hui John Adams avec *Fearful Symmetries* semble une bonne illustration de ce qui apparaît presque comme une loi historique, et qui justifie tant d'idéologies du «reflux». Ses préoccupations sont en effet plutôt simples: «Nous avons, nous dit le compositeur sur le texte de pochette, perdu ce genre de compositeurs capables d'utiliser leur art non seulement pour élever. mais aussi bien pour divertir et amuser.» A cet effet, il convoque pour sa pièce, vingt-huit minutes de long, un certain nombre de caractéristiques qui indéniablement tirent leur origine du minimalisme original: par exemple une pulsation obsessionnelle élémentaire, des «patterns» répétés (à la S. Reich), ou encore une superposition de motifs mélodiques indépendants qui se voudrait presque contrapuntique (à la Ph. Glass). Mais ces emprunts au modèle, comme c'est d'ailleurs le cas chez les autres compositeurs postminimalistes en vogue, tels Michael Nyman, sont de surface, essentiellement constitués de formules stylistiques, de trucs compositionnels. L'organisation globale, pour ce que l'on peut en entendre, fait appel beaucoup plus aux schémas traditionnels qu'à une volonté de conformation rigoureusement totalisatrice. Si bien que la tonalité, dont l'utilisation est une constante de la musique minimaliste (mais qui, dans les œuvres les plus abouties de ce courant n'avait pas de fonction structurante, était pour ainsi dire neutralisée, étrangère en réalité à toute «néo-tonalité»), récupère ici son rôle de structuration. On assiste à de brusques modulations en demi-tons (vendues comme la grande hardiesse du morceau) qui, alliées aux plus conventionnels effets orchestraux de dynamique et de timbre, procurent des sensations mélodramatiques plutôt attendues, assez habilement fabriquées et agencées il faut l'avouer, qui se substituent à ce qui faisait peut-être l'intérêt majeur du minimalisme: l'implacabilité d'une forme processuellement totalement plane et sans aspérité, liée à l'«épuisement» du matériau posé à priori. Ici, il s'agit en fait d'une suite divertissante, d'un agencement plus ou moins arbitraire de formes plus ou moins colorées qui défilent devant l'oreille, évoquant une musique de film dont les images seraient à puiser ad libitum dans le stock des sentiments tout préparés par la culture des clips publicitaires qui nous ceinture. Une musique légère, sans problèmes, dans le ton du moment, tout comme le sont ces graphismes qui ont emprunté au monochrome quelques gentilles idées. Mais là où il s'agit d'être sérieux, cette attitude pose plus de problèmes. *The Wound-Dresser* (Le panseur de plaies) se veut un hommage à la compassion humaine de ceux qui soignent les malades et au texte du poète américain Walt Whitman consacré au même thème. Son poème, très charnel, très cru, ne lésine pas sur les détails techniques de la visite d'un infirmier dans une salle où s'amoncellent les blessés de guerre (W. Whitman lui-même, pendant la Guerre de Sécession, servit comme visiteur de malades): «Du moignon du bras, de la main amputée, je défais le pansement rempli de caillots, j'enlève les vieilles peaux, je nettoie le pus et le sang.» Mais rendre hommage à un tel texte avec des moyens aussi naïfs confine au ridicule. Il vaut mieux ne pas comprendre l'anglais pour ne pas risquer d'entendre le baryton s'époumoner à chanter avec force septièmes et tritons hardis «Je panse l'épaule perforée, le pied transpercé par une balle, je nettoie la gangrène putride et rongeante» sur des nappes de violons enveloppant un solo de trompette à la Maurice André dans le lointain, des enflures orchestrales grandiloquentes en toile de fond. L'enfer est pavé de bonnes intentions: si effectivement tout cela, comme le suggère le texte de pochette, est censé évoquer l'actualité du sida, on peut soupçonner chez le compositeur une innocence inquiétante, ou alors une volonté de faire appel à des sentiments musicaux bien peu évolués chez l'auditeur. A entendre *The Wound-Dresser*, la compasssion humaine pousserait plutôt à souhaiter, en ce début d'année frivole et insouciant, que l'on se mette aussi à panser la musique aujourd'hui.

Vincent Barras

Mehrere Dezennien der Stile

Rostropovitch spielt Norbert Moret: Concerto pour violoncelle (Collegium Musicum Zürich, Dirigent Paul Sacher Hymnes de silence (Heiner Kühner, Orgel, Basler Sinfonieorchester, Dirigent Paul Sacher)
Reihe «Musikszene Schweiz», ex libris Verlag Dietikon, CD 6103

Ohne Zweifel dürfte die Neugier eines Musikfreundes stark gereizt werden, wenn ihm die Titelzeile auf einer neuen Compact-Disc verheisst, dass der geniale russische Cellist Mstislaw Rostropowitsch einmal nicht Bach oder Brahms, nicht Britten oder Schostakowitsch, sondern – man traut seinen Augen kaum zu – *Norbert Moret* spielt.[1] Ich gestehe mein schockartig schlechtes Gewissen, als mir die Platte überreicht wurde, denn mir fiel natürlich sofort wieder mein ostdeutscher Bildungsmangel ein, der mich fürchten liess, abermals von einem bedeutenden Komponisten der Gegenwart – diesmal aus der noch immer entfernten Schweizer Musikszene – bislang nichts gehört und gewusst zu haben. Um rasch hinzuzulernen, bemühte ich meine häuslichen Enzyklopädien und Lexika – immerhin international verbreitete neueste Standardwerke –, um mit kleiner Erleichterung zunächst festzustellen, dass auch dem kollektiven Fachwissen jenseits eidgenössischer Grenzen der Name Norbert Moret vorläufig noch entgangen ist.
Da war nun nur noch durch einen Blick ins Beiheft auf Aufklärung zu hoffen. Ein rettender Einfall hatte die Herausgeber ein Foto des Komponisten auf der Rückseite placieren lassen, aus dem sich leicht auf dessen betagtes Alter schliessen liess. Während im biografischen Text – offenbar aus der Feder des Meisters – ein Geburtsjahr nicht zu erfahren ist, harmoniert mit dem Bild immerhin die lapidare Feststellung, das musikalische Œuvre Morets (auch das bleibt im weiteren ziemlich im Dunkeln) entspreche (!) «mehreren Dezennien der Stile». Mit diesem aphoristischen Vorspruch zunächst allein gelassen, darf man dann den Spuren eines kleinen Portraits folgen: Der Mann entstammt einer bäuerlichen Familie aus dem bei Freiburg gelegenen Broye-Tal, besuchte ein Gymnasium und das Konservatorium in Freiburg. In Paris, dann in Wien lernte er die musikalische Moderne kennen; er war Schüler von Messiaen und Leibowitz (wann?) und ging offenbar nach Freiburg zurück, wo er zwar unterrichtete, aber als «anspruchsvoller und moderner Komponist» keinen Platz finden konnte und daher «in völliger Isolation seinen Weg finden» musste. Zu dieser Modernität gelangte er, nach eigenem wunderlichen Eingeständnis, indem er sich «von den seriellen Techniken distanzierte, um zu einer Sprache der Menschlichkeit, des Schreckens und der Hoffnung zurückzufinden». Er schöpfte dafür «aus den mächtigen Eindrücken seiner Kindheit

im Broye-Tal – die Natur, die wogenden Kornfelder, der Wind, die Fruchtbarkeit und der blaue Himmel –, um eine Welt zu schaffen, wo der umherirrende Mensch das Absolute sucht». Vergleichbar dieser etwas verqueren Deklination, scheint dann 1974 doch der aufsteigende Fall ins öffentliche Musikleben gelungen zu sein. Zum Beispiel dirigierten Paul Sacher und Armin Jordan seine Stücke, bestellten Anne-Sophie Mutter und – wer weiss, aufgrund welcher *connections*?![2] – Mstislaw Rostropowitsch Konzerte für ihre Instrumente. Und so kam, was kommen musste: «Die Stadt Freiburg lernte endlich ihren grossen Komponisten kennen, dessen Welt, frei von Folklore, in der Natur verwurzelt ist.»

Das Cellokonzert wurde 1980 bestellt, 1987 komponiert und im darauffolgenden Jahr in Zürich uraufgeführt. Es besteht nach traditionellem Muster aus drei Sätzen, deren Bezeichnungen auf den lyrischen, irgendwie geheimnisvoll erzählenden Charakter des Werks verweisen: «Chanson pour passer le temps» (Lied zum Zeitvertreib) – «Chanson d'amour» (Liebeslied) – «Chanson du vent d'Ouest» (Lied des Westwinds – nach Shelley). Es lässt sich nicht leugnen, dass Moret mit grossem Geschick dem Solisten reiche Gelegenheit bietet, sich in der ganzen Fülle seiner instrumentalen Möglichkeiten zu präsentieren, obwohl er kein Virtuosenstück komponiert hat, sondern drei teils dramatische, teils balladeske und scherzose Dialoge mit einem reduzierten Orchester (aus Streichern, drei Klarinetten, Trompete, Horn und leichtem Schlagzeug), das mit subtilem Motivspiel und einer Fülle plastischer sonoristischer Effekte aufwartet. Freilich kann von einer signifikanten individuellen Kenntlichkeit des Stils keine Rede sein, und insofern hat die eingangs zitierte Beobachtung, Morets Œuvre entspreche mehreren Dezennien der Stile, durchaus ihre Berechtigung. Freilich muss man sie, obwohl gedehnt chronologisch gemeint, hier um das Moment der verstrickten Gleichzeitigkeit und der eklektischen Vermischung von Takt zu Takt ergänzen.

Das gilt auch für die drei «Hymnen des Schweigens» für Orchester, deren Entstehungszeit leider wieder verschwiegen wird, während ein ausführlicher Kommentar von aufwühlenden Natur-Erlebnissen (Anfang Mai 1945!) berichtet, die den Komponisten – vielleicht nicht losgelöst von der damaligen katastrophischen Weltlage? – zu diesen Stücken im akademischen Freistil eines gemässigten Avantgardismus inspiriert haben. Die tondichterische Übertragung gerät aber kaum zwingend (wenngleich ohne Langeweile anzuhören) und verliert sich zu oft in einem Kaleidoskop wechselnder Klangszenen zwischen pathetisch-diffuser Gestik und sanft irisierenden Farbgemischen, ehe am Ende eine astrale Vision in himmlisch reinem und religiös versöhnlichem D-Dur aufscheint.

Die Interpreten werden der Sache vollauf gerecht, und namentlich beim Spiel Rostropowitschs bleiben keine Wünsche offen. Kleinere Unsicherheiten im orchestralen Zusammenspiel bei den «Hymnen» (Mitschnitt einer Live-Aufführung von 1978, Basel) beeinträchtigen die gediegene interpretatorische Leistung nicht. Wer Norbert Morets Musik kennenlernen will, erhält mit dieser Compact-Disc ein authentisches Angebot.

Frank Schneider

[1] Die Titelzeile «Rostropowitsch spielt Norbert Moret» führte zu einer Intervention der Anwälte Paul Sachers bei der Geschäftsleitung des Migros-Genossenschaftsbundes (der MGB unterstützt die «Musikszene-Schweiz»-Reihe der *ex libris* finanziell) und bei der Geschäftsleitung der *ex libris*. Unter Androhung von Schadenersatzforderungen verlangten sie, dass die CD in der vorliegenden Form zurückgezogen wird. Sie erscheint deshalb in einer Neuausgabe, die in der Titelzeile nur noch den Namen des Komponisten nennt.

[2] A propos *connections:* Norbert Moret ist der Bruder von Marc Moret, dem Präsidenten und Delegierten des Verwaltungsrates der *Sandoz*.

Mosaïque de styles – unité de jeu

Le Quatuor Kronos joue des œuvres de: Peter Sculthorpe, Aulis Sallinen, Phil Glass, Conlon Nancarrow, Jimi Hendrix; Elektra/Nonesuch 979 111-2.
Kevin Volans, Charles Ives, Jon Hassell, Thomas Oboe Lee, Ornette Coleman, Ben Johnston, Béla Bartók; Elektra/Nonesuch 979 163-2.
Aulis Sallinen, Terry Riley, Arvo Pärt, Anton Webern, John Zorn, John Lurie, Astor Piazolla, Alfred Schnittke, Samuel Barber; Elektra /Nonesuch 979 181-2.
Terry Riley: «Salome's Dances for Peace»; Elektra/Nonesuch 979 217-2 (2 CDs).
Steve Reich: «Different Trains» / «Electric Counterpoint» (Pat Metheny, Gitarre); Elektra/Nonesuch 979 176-2.

Depuis un peu plus de dix ans, le Quatuor Kronos creuse une voie qui lui est propre. Très impliqué dans la création musicale contemporaine – les trois quarts de son répertoire consistent en des œuvres écrites spécialement pour l'ensemble ou créées par lui –, son image de marque est, entre autres aspects, très étroitement liée à la grande variété des œuvres proposées… Ainsi parler de cinq CD (dont un coffret) enregistrés par le quatuor Kronos ces dernières années n'est pas chose aisée, tant le répertoire choisi paraît à première écoute hétérogène. Ne passe-t-on pas en effet de Charles Ives, Aulis Sallinen, Béla Bartók, Jon Hassel ou Samuel Barber à Alfred Schnittke, Arvo Pärt, Terry Riley, Anton Webern ou Jimi Hendrix? Et j'oublie les noms de Phil Glass, Astor Piazzola, Conlon Nancarrow, ou encore ceux de John Zorn, Steve Reich, Ornette Coleman et John Lurie… Sans parler de compositeurs moins connus en Europe, tels Kevin Volans, Peter Sculthorpe, Thomas Oboe Lee ou Ben Johnston…

Paru en 1986 et intitulé simplement *Kronos Quartet,* le premier disque de la série, chronologiquement parlant, est assez révélateur de l'orientation esthétique du quatuor. Des compositeurs comme l'Australien Peter Sculthorpe (Quatuor à cordes no 8, 1969) ou Aulis Sallinen (Quatuor à cordes no 3, 1969) écrivent des musiques qui font directement référence à la tradition populaire: le *ketungan* et l'*arja* de Bali pour le premier, et les mélodies traditionnelles finnoises pour l'autre. Aucun n'appartient à un mouvement musical précis. Chacun emploie, mélange des éléments musicaux de provenances diverses. Sculthorpe tente une synthèse entre la pensée musicale de l'est et celle de l'ouest, et Sallinen intègre dans une même expression des matériaux sonores issus du folklore de son pays, de l'héritage musical européen et d'un langage plus contemporain. L'influence musicale de la nationalité des compositeurs ainsi que celle des musiques extranationales qu'ils ont pu écouter semble jouer un grand rôle dans le choix des œuvres interprétées par le quatuor Kronos. Autre constante musicale, celle du minimalisme: dans ce même disque, les musiciens interprètent «Company» (1983), morceau de Phil Glass qui a malheureusement perdu les qualités des musiques minimales plus radicales et ne possède pas celles d'une bonne musique de variété. Suit le Quatuor à cordes (1942) de Conlon Nancarrow, compositeur à la voix très personnelle et plus connu pour ses œuvres pour piano mécanique, qui permet au quatuor de donner à cette musique fortement influencée par le blues une énergie rythmique très idiomatique, reliant à travers l'interprétation les origines populaires du matériau musical et le projet compositionnel de Nancarrow. Pour terminer, en guise de dessert, le quatuor Kronos propose un arrangement d'un morceau de Jimi Hendrix, guitariste génial mort il y a maintenant vingt ans. C'est joli, c'est bien fait, mais c'est décidément un peu édulcoré. Alors qu'avant, Hendrix ne passait pas dans les supermarchés, maintenant, grâce à ce nouveau «look», cela ne devrait poser aucun problème…

Paru en 1987, *White man sleeps* – autre disque, même tendance – propose une série d'œuvres écrites par des compositeurs très variés. Avec Kevin Volans («White man sleeps no 1», 1985), d'origine sud-africaine blanche, qui a travaillé avec Stockhausen et Morton Feldman, puis qui est retourné en Afrique où il a étudié le musique de ce continent, on retrouve cette même volonté de jouer des pièces dans lesquelles se superposent, se juxtaposent des cultures différentes, parfois opposées. Musique assez répétitive, entretenant un rapport direct avec la pulsation, à caractère dansant, plutôt populaire ou traditionnelle, basée sur un certain modalisme et faisant souvent appel à un ostinato… ces quelques attributs parcourent, tout en les caractérisant diversement, les œuvres présentées. Ainsi

«Pano da Costa» (1985), de Jon Hassel, où l'écriture modale, empruntant à l'improvisation le contour de ses lignes mélodiques, fait clairement référence à un certain type de musique traditionnelle. Le temps distendu, marqué seulement par le son brut de percussions annexes et obstinées, est magnifiquement réalisé par la continuité et la linéarité de jeu des instrumentistes. «Morango… almost a Tango» (1983), de Thomas Oboe Lee, fait partie de ces musiques difficilement classables, qui tendent à la fois vers la musique de variété, mais qui sont quand même trop complexes, pas assez directes pour cela, et vers la musique «pure», mais qui ne possèdent ni la profondeur, ni l'ambiguïté nécessaires. Sensation de manque – peut-être est-ce ce qui fait précisément la spécificité de cette musique? Vient ensuite un arrangement de «Lonely Woman» (1959, arr.1984), pièce écrite par le musicien de jazz Ornette Coleman. Là encore, un léger malaise s'installe à l'écoute de cette musique dont on a ravalé la façade: comme si, au passage, à vouloir changer le contenant, on avait complètement perdu de vue le contenu, le sens du son. «Amazing Grace» (1973), de Ben Johnston, poursuit cette marche dans un monde souvent trop beau pour être vrai. Couleur modale, gammes pentatoniques, un peu d'exotisme, quelques références à la tradition européenne à travers certains gestes mélodico-harmoniques habilement détournés, et même réactivés, la panoplie se complète petit à petit. «White man sleeps no 5» (1985), de Kevin Volans, pousse l'exploration à la limite du rite, là où l'âge nouveau affiche un sourire accrocheur. Arrive enfin le Quatuor à cordes no 3 (1927) de Béla Bartók. Bien qu'on y rencontre les mêmes éléments (modalisme, ostinato, référence à la tradition populaire) l'urgence y est plus grande – de même que dans le «Scherzo: holding your own» (1903–1914), de Charles Ives, deuxième œuvre du disque, où les citations populaires sont comme transcendées par la force de la vision musicale; le discours renvoie à la nécessité intérieure du compositeur et non à sa propre image mille fois reflétée et polie comme une réalité sans aspérités.

Winter was hard, sorti en 1988, est un disque qui pousse encore plus loin la tentative du quatuor Kronos d'embrasser une réalité musicale toujours plus large, tout en essayant de l'organiser sous forme d'un tout. L'arrangement par le quatuor d'une courte pièce d'Aulis Sallinen («Winter was hard» op. 20, 1969) sert en quelque sorte d'introduction à «Half-Wolf Dances Mad in Moonlight» (1985), de Terry Riley, œuvre où le travail rythmique et mélodique rappelle plus des origines traditionnelles et populaires qu'un traitement strictement minimaliste des motifs. La réalisation de «Fratres» (1977), d'Arvo Pärt, devient ainsi comme le pendant de la pièce précédente, dans un mouvement narratif où le planant et le lisse succèdent au rythmique et au dansant. Si la présence d'Anton Webern peut paraître étrange à ce moment-là (Six Bagatelles op. 9, 1911–1913), d'autant plus que la sensation d'être en train de zapper d'une bagatelle à une autre se fait de plus en plus forte, l'explication n'est pas loin, puisque la pièce suivante, «Forbidden Fruit» (1987), de John Zorn, véritable roi du zapping musical, met en scène la voix d'Otha Hiromi, le tourne-disque de Christian Marclay et les cordes du quatuor Kronos dans une série de courtes séquences sonores changeant avec une

rapidité toute new-yorkaise. Malgré sa référence à un célèbre standard de jazz, la pièce suivante, «Bella by Barlight» (1984–1985) de John Lurie paraît bien terne (intermède musical: peut-être cela est-il son rôle?) entre «Forbidden Fruit» et «Four, for tango» (1987), composé par le musicien argentin Astor Piazzola. Cette dernière œuvre est d'une écriture extrêmement idiomatique et amène sans secousse le classicisme un peu hors style du Quatuor à cordes no 3 (1983) d'Alfred Schnittke. Citations et pseudo-citations de musique populaire, facture classique et en même temps imprégnée d'archaïsme, tout concourt à accentuer le sentiment d'être hors le temps. L'Adagio (1936) de Samuel Barber boucle la boucle en terminant le disque avec un retour à cette esthétique de la non-aspérité, où toute tension semble évacuée. Quant au petit gag final («A door is ajar»), qui finit réellement le CD, peut-être est-il là simplement pour nous dire que le sens d'une telle promenade stylistique n'est pas à chercher très loin, mais qu'il relève avant tout de la philosophie du *just for fun.*

Un autre disque, paru en 1989, nous fait découvrir deux pièces récentes de Steve Reich: «Electric Counterpoint» (1987), pour bande et guitare électrique (avec le guitariste de jazz et de rock Pat Metheny), et «Different Trains» (1988) pour bande et quatuor à cordes. Cette dernière œuvre, écrite en trois parties, est à la fois en rapport avec des souvenirs d'enfance du compositeur et avec le drame de l'Holocauste qui se déroulait à la même époque en Europe. Le matériau musical employé – des enregistrements de voix, de trains, de sirènes – est très simple et reste très peu transformé, le quatuor se calquant rythmiquement sur le rythme des phrases échantillonnées. Cette simplicité extrême, qui touche autant le matériau que le concept lui-même et sa réalisation, entraîne, même si elle irrite parfois, une grande cohérence du discours. C'est l'écoute qui s'en trouve ainsi modifiée, dans la mesure où Steve Reich, à travers la présence simultanée d'un documentaire racontant une certaine réalité et d'une organisation purement musicale, parle de pouvoir élargir la direction et le sens de sa musique.

Le coffret, paru en 1989 et contenant la musique de «Salome's Dance for Peace» (1985–1986), œuvre de Terry Riley, présente la particularité de renfermer, à l'intérieur du monde musical d'un seul compositeur, de multiples tendances stylistiques. L'auditeur est en effet conduit parmi des musiques où se perçoit clairement l'influence des ragas de l'Inde du Nord, du jazz nord-américain, de certaines gammes orientales, des transformations motiviques minimalistes, de la tradition classique européenne, ou encore du blues. Cela fait beaucoup, mais la narrativité du discours permet d'englober dans une même vision quasi épique toutes ces expressions stylistiques. Pour Terry Riley, «tout est un champ unifié. En physique actuelle, la tendance générale est d'essayer de trouver une théorie unifiée. […] Ceci est également pertinent pour un musicien et aide à évoluer vers des traditions musicales nouvelles, plus riches et plus profondes». Alors que l'aspect *tutti frutti* de certains assemblages de compositions esthétiquement différentes peut parfois nous laisser perplexes, ici, la pluralité des styles débouche plutôt sur une sorte de rite qui, au fil de l'œuvre, s'établit progressivement.

Plus encore que par le simple fait d'avoir été choisies, toutes les œuvres interprétées sont reliées entre elles par le jeu très caractéristique du quatuor Kronos. Quel que soit le style abordé, les quatre instrumentistes développent une sonorité très homogène qui est comme précisée par l'attention extrême portée à la force musicale du silence et au mouvement engendré par l'urgence de la réalisation des gestes rythmiques. La spécificité du quatuor Kronos trouve sa plus forte raison d'être dans l'interprétation d'œuvres de provenance non académique, ou d'œuvres plus académiques, mais dont certains éléments constitutifs exigent une connaissance musicale plus large, que le seul cursus académique n'apporte évidemment pas. Même si les quatre musiciens mélangent les styles et jouent des compositeurs qui eux-mêmes mélangent également les styles, une certaine constante dans leurs choix est néanmoins visible: retour à l'individuel, autant dans la sélection des œuvres que dans le style des compositeurs, lesquels se tournent vers le local pour mieux embrasser l'universel; présence quasi constante des racines populaires, de la simplicité comme moyen expressif; pratique d'un minimalisme tardif et d'un certain étire-

ment du temps; utilisation d'un type d'énergie sonore présent habituellement dans d'autres formes musicales, telles le rock, le jazz, le blues, etc; refus de l'académisme traditionnel – même si certaines œuvres enregistrées n'ont rien à envier aux pièces les plus académiques…
Ce qui différencie peut-être essentiellement le quatuor Kronos des autres quatuors existants, c'est le fait que celui-ci est un véritable produit, dont le marché – jusque-là inoccupé – est clairement visé et dont tous les aspects de l'exécution, de la conception des programmes jusqu'au look branché des pochettes de disque, sont particulièrement soignés. Ce rapport au commerce, présent d'ailleurs depuis longtemps chez les rockstars et les divas d'opéra, n'est pas un problème en soi – au contraire, tant il est vrai que la musique ne commence pas à la première note pour s'arrêter à la dernière, et qu'elle est aussi bien liée à la pure expression esthétique qu'au capitalisme sauvage dans lequel nous vivons; il donne simplement un autre éclairage à certaines musiques parmi celles interprétées par le quatuor Kronos, qui semblent glisser sur notre réalité sans la déranger ni la mettre en question. Alors que le mélange des genres, des styles et des cultures est en lui-même un événement, un acte hautement explosif (et pas seulement sur le plan musical), le quatuor Kronos aboutit, en fin de compte, à une proposition où règne une acceptation sans problème ni tension apparente. Tout y est réduit au même niveau de perception, la consommation immédiate remplaçant l'Histoire. Dans le fond, tout n'est peut-être qu'une simple affaire de goût.

Jacques Demierre

Rubrique AMS
Rubrik STV

Resolution

Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM), Sektion Schweiz (SGNM) ist sehr beunruhigt über die katastrophale Entwicklung im Bereich der SRG. Die SRG wird auch nach der Konzessionsgebührenerhöhung mit so reduzierten Mitteln versehen, dass sie nach Aussage der zuständigen Ressortleiter spätestens ab 1992 nicht mehr in der Lage sein wird, dem in der Konzession definierten Kulturauftrag nachzukommen. Die SGNM ruft deshalb die verantwortliche oberste Leitung der SRG auf, sich damit nicht abzufinden, sondern beim Bund gegen eine solche Entwicklung zu intervenieren. Ohne die erforderlichen Mittel wird einer unserer wichtigsten Kulturträger in den nächsten Jahren endgültig zugrundegehen.

Ausschreibung für das Tonkünstlerfest 1992 in Luzern

a) Instrumentale und/oder vokale Kammermusik mit oder ohne Live-Elektronik für 2–6 Mitwirkende.
b) Chorwerke (geistlich oder weltlich) a cappella oder mit Orgel und/oder anderen obligaten Instrumenten (maximal 6); als Grundlage gelten die Chöre der Akademie und des Konservatoriums.
Die Mitglieder können höchstens drei Werke, jedes in fünf Exemplaren, mit der Bemerkung «Tonkünstlerfest 1992» sowie der genauen Aufführungsdauer, an das Sekretariat des STV, av. du Grammont 11 bis, 1007 Lausanne, einsenden. Einsendetermin: 15. März 1991.

Initiative für Saxophonmusik

Die Associazione Musicale Marcel Mule, welche als Ziel die Verbreitung der «klassischen» (oder «europäischen») Musik für Saxophon hat, möchte im Juni 1991in Fiuggi ein Festival organisieren und wäre glücklich, wenn sie auf Schweizer Ensembles und/oder Solisten zählen dürfte (ausgenommen sind Jazz- und Harmoniemusiker). Die interessierten Personen werden gebeten, direkt mit Dott.ssa Cardinale, via Cesare Fani 18, I-00139 Roma, Tel. 00396/818 00 14) Kontakt aufzunehmen.

Mise au concours pour la Fête 1992 à Lucerne

a) Œuvres de musique de chambre instrumentale et/ou vocale, avec ou sans électronique live, pour 2 à 6 musiciens.
b) Œuvres (sacrées ou profanes) pour chœur a cappella ou avec orgue et/ou autres (maximum 6) instruments obligés (avec, à la base, le concours des chœurs de l'Académie et du Conservatoire). Les membres de l'AMS peuvent envoyer trois œuvres au maximum, en cinq exemplaires chacune, portant la mention «Fête AMS 1992» ainsi que la durée exacte, au Secrétariat de l'AMS, av. du Gramont 11 bis, 1007 Lausanne. Délai d'envoi: 15 mars 1991.

Initiative pour la musique de saxophone

L'Association musicale Marcel Mule, dont l'objectif est la diffusion de la musique «classique» (ou «européenne») pour saxophone, compte organiser un festival à Fiuggi en juin 1991 et serait heureuse de pouvoir compter sur des ensembles et/ou solistes suisses (à l'exclusion des musiciens de jazz ou des fanfares). Les personnes intéressées sont priées de prendre contact directement avec Dott.ssa Cardinale, Associazione Musicale Romana Marcel Mule, Via Cesare Fani 18, I-00139 Roma, tél. 00396/818 00 14).

Résolution

La Société internationale de musique contemporaine (SIMC), section suisse (SSMC), est profondément inquiète de l'évolution catastrophique de la SSR. Même après l'augmentation de la taxe, la SSR disposera de moyens si restreints que, selon les propos des responsables de domaines, le respect du mandat culturel défini dans la concession ne sera plus possible dès 1992, voire dans les mois à venir. Aussi la SSMC prie-t-elle instamment les autorités supérieures de la SSR de ne pas s'accommoder d'une pareille situation, mais bien au contraire d'intervenir auprès de la Confédération pour faire stopper une telle évolution. En effet, si les ressources vitales viennent à manquer, c'est un des plus importants supports de notre culture qui court à la ruine dans les prochaines années.

Nouveautés
Neuerscheinungen

Spätere, ausführliche Besprechung vorbehalten.
Compte rendu détaillé réservé.

Bücher / Livres

Badura-Skoda, Paul: «Bach-Interpretation – Die Klavierwerke Johann Sebastian Bachs», Laaber-Verlag, Laaber 1990, 528 S.
Die Durchdringung von Praxis und Theorie führt zu konsequenten, teils neuartigen Überlegungen, wie die Musik Johann Sebastian Bachs am überzeugendsten zu interpretieren sei. Ein grosser Teil dieses Buches ist der Ornamentik Bachs gewidmet, da dieser Bereich in der gesamten Barockmusik eine bedeutende Rolle spielt.

Bailbé, Joseph-Marc etc.: «La musique en France à l'époque romantique (1830–1870)», coll. Harmoniques, Flammarion, Paris 1991, 348 p.
Dix musicologes, spécialistes de cette époque, en explorent divers aspects: art lyrique, facture d'instruments, mouvement orphéonique, virtuoses, critiques, presse.

Braunbehrens, Volkmar: «Salieri dans l'ombre de Mozart», J.-C. Lattès, Paris 1990, 228 p.
Essai de réhabilitation d'un compositeur dont on connaît le nom, mais non la vie, les œuvres. Il ne s'agit pas de psychocritique, mais de la description de la carrière musicale de Salieri, notamment de ses opéras, pour la plupart encore inconnus aujourd'hui, et de ses relations avec le sacré trousseur de livrets que fut Da Ponte, avec Beaumarchais et Casti. Quant aux rapports de Salieri avec Mozart, comme le souligne justement Braunbehrens, s'il y eut rivalité et jalousie de la part de ce médiocre plein de fiel, elles se seraient exercées surtout au cours des trente années où Salieri survécut à Mozart! Or, quand la renommée de Mozart commence à envahir l'Europe, Salieri, retiré, avait définitivement cessé de composer dès 1802.