

Disques compact

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 60

PDF erstellt am: **16.07.2024**

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.

György Ligeti: «Musica Ricercata» / Capriccio 1 und 2 / Invention / «Monument-Selbstportrait-Bewegung» / «Continuum» / 10 Pièces pour quintette à vent / «Artikulation» / «Glissandi» / Etudes pour orgue / «Volumina» / Quatuors à cordes Nr. 1 & 2 / Concerto pour violoncelle / «Lontano» / Couble Concerto / «San Francisco Polyphonie» / Kammerkonzert / «Ramifications» / «Lux aeterna» / «Atmosphères» / Trio pour violon, cor et piano / «Passacaglia ungherese» / «Hungarian Rock» / «Monument-Selbstportrait-Bewegung»

Interprètes divers

Wergo Wer 6901-2, 6902-2, 60079-50, 6906-2, 60162-50, 6905-2 (2 Kassetten à 3 CDs)

MONUMENT-PORTRAIT



A. Altdorfer: «Alexanderschlacht» (zu «Lontano»)

Ligeti est un compositeur comblé. Abondamment joué, partout reconnu comme l'un des plus grands compositeurs vivants, il est aussi l'objet de multiples célébrations discographiques. Ainsi, WERGO se rappelle à notre souvenir au moment où s'élabore une nouvelle édition complète des œuvres de Ligeti sur disque, sous la direction même du compositeur. Les interprétations «historiques» proposées par la marque allemande permettent ainsi de mesurer le chemin parcouru dans l'approche de cette musique. Elles sont toutes de haut niveau, même si l'on perçoit ici ou là les limites propres aux premières exécutions, que ce soit dans le jeu instrumental proprement dit ou dans certains manques de souplesse ou de couleurs. Il est bien évident qu'en quarante ans (les premiers enregistrements datent de 1957-58, certains des années soixante ou soixante-dix), l'assimilation de la musique de Ligeti s'est approfondie, offrant de nouvelles perspectives d'interprétation, et reposant sur une plus

grande aisance technique. Mais on apprécie l'intégrité de la plupart des interprètes réunis dans ces deux coffrets, l'image sonore typique des premiers exécutants, qui tentent de cerner l'essentiel, en deçà de ce qui plus tard se présentera de manière plus esthétisante, dans des coloris plus séduisants, ou d'une façon plus subjective. Les prises de son radio datent presque davantage que les interprétations elles-mêmes: elles sont parfois bien sèches, et manquent souvent de perspectives.

A travers l'écoute attentive de ces disques, on mesure à la fois la cohérence et l'originalité de la démarche de Ligeti, et les articulations de son développement. Comme pour tous les compositeurs importants, les œuvres ultimes éclairent d'un jour nouveau les œuvres antérieures; les pièces qui ne semblaient pas s'intégrer, au premier abord, dans la logique de l'évolution, prennent une place décisive, comme des moments-clés de transition. La volonté de Ligeti de ne pas se laisser enfermer dans un style donné, et notamment dans la composition fondée sur des trames et des grilles sonores où s'expriment les premiers développements d'une polymétrie qui sera développée à partir des années quatre-vingt d'une façon nouvelle, apparaît de façon évidente lorsqu'on écoute les pièces dans l'ordre chronologique. Le compositeur a perçu avec clairvoyance ce qui marque l'auditeur attentif: le jeu sur les textures épuise ses effets à partir d'un moment donné, et tend à devenir un maniérisme. Des œuvres comme le *Kammerkonzert* (1969-70), chef-d'œuvre absolu, puis le *Double Concerto* (1972), ouvrent une voie nouvelle qui à son sommet, le fameux et très discuté *Trio pour violon, cor et piano* (1982), laisse apparaître le nouveau versant des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix (presque pas représenté dans ces deux volumes discographiques). Mais la mise à nu des structures diatoniques et de la spécificité des intervalles, qui mènent aux échelles non tempérées, objet de grands débats esthétiques en son temps,

ne représente qu'une décantation de ce qui existait à l'intérieur des textures complexes des œuvres précédentes. Ce qui s'entendait, en un premier temps, comme des clusters animés de l'intérieur, ou comme des masses sonores en mouvement, peut être entendu aujourd'hui comme une polyphonie de notes qui se voile elle-même en étant poussée à son extrême. C'est une constante de la technique de composition chez Ligeti: un jeu entre réalité et illusion, entre pathos et ironie, entre simplicité et complexité, et l'art de mener les processus jusqu'à leur point d'anéantissement: effondrement dans les tessitures graves, miroitements irréels dans les aigus, virtuosité poussée à ses limites, polyrythmie et polyphonie s'annulant elles-mêmes en vertu de leur propre développement, etc.

On notera enfin la force d'invention du compositeur (les années 1966-70, extraordinairement fécondes) et son originalité dans un contexte esthétique et idéologique marqué par l'affrontement entre le post-sérialisme et les tendances du théâtre musical, de l'absurde, de la nouvelle simplicité, de la musique spectrale ou du minimalisme. De tous ces avatars de l'histoire récente de la composition, Ligeti fait son miel, en utilisant leur matériau sans jamais se laisser entraîner dans leurs concepts. Comme on peut le constater en lisant ses propres textes théoriques, chez lui, une pensée musicale extrêmement rigoureuse, ancrée dans une connaissance approfondie des techniques traditionnelles, absorbe des éléments hétérogènes aussi bien «nobles» que «triviaux», sans jamais perdre le contrôle de la situation. C'est ainsi que Ligeti atteint l'universel à partir d'éléments tirés de cultures particulières, parfois antinomiques, et dans ses compositions depuis les années quatre-vingt, reconquiert son identité hongroise au-delà des effets pervers du folklorisme post-bartókien, réconciliant du même coup des tendances opposées de l'histoire musicale de ce siècle.

Philippe Albèra

Arnold Schönberg: «L'Echelle de Jacob» / «Paix sur terre» op. 13

Tokyo Symphony Chorus; Tokyo Symphony Orchestra; Kuzuyoshi Akiyama, cond; Siegrid Lorenz, Makoto Tanaka, Nobuaki Yoshida, Tetsuya Uno, Tsuyoshi Mihara, Kei Fukui, Kazuko Nagai, Miki Sahashi, Emi Sawahata, vv
Auvadis Montagne MO 782112

LE COMBAT AVEC L'ANGE

Composée pendant la guerre comme part d'un vaste projet, l'*Echelle de Jacob* est restée à l'état fragmentaire, et Schoenberg n'est jamais parvenu à en écrire le finale prévu à l'origine, comme si, dans ses œuvres philosophico-théologico-musicales, tout accomplissement lui était refusé (dans *Moïse et Aaron*, opéra inachevé, la Terre Promise doit être visée plutôt que gagnée, et Schoenberg avait déjà conclu sa conférence de Breslau sur *La main heureuse* par ces mots: «Heureuse la main qui ne tient pas ce qu'elle promet»). L'accomplissement, pourtant, est bien là, mais dans chaque moment de l'œuvre: *L'Echelle de Jacob* constitue le sommet de la production atonale schoenbergienne. Elle est hélas rarement jouée, et donc peu connue. Il est d'autant plus remarquable que le seul enregistrement venant s'ajouter à celui, jusqu'ici solitaire, de Boulez, provienne du Japon. Cette œuvre où le compositeur se met en scène à travers les figures de l'appelé,

du rebelle, du lutteur, de l'élu et du moine, auxquelles l'archange Gabriel répond - une sorte d'auto-analyse que Schoenberg avait déjà pratiquée à travers ses œuvres expressionnistes comme à travers ses peintures - plonge ses racines si profondément dans la culture européenne, et dans le moment historique qui l'a vu naître, que l'on reçoit ce disque presque entièrement nippon avec une certaine appréhension. L'écoute révèle pourtant à quel point l'interrogation tourmentée du moi schoenbergien, parallèle, mais sur un autre registre, à celle d'écrivain comme Proust et Kafka au même moment, possède une dimension universelle, ou archétypique. L'exécution dirigée par Kazuyoshi Akiyama est en tous points remarquables. Certes, comme on pouvait s'y attendre, elle privilégie la précision du jeu à l'exacerbation expressive, laquelle tend constamment aux limites (c'est notamment vrai pour les passages en *Sprechgesang*, où l'écriture du *Pierrot*

lunaire trouve un développement remarquable). Mais elle possède une force authentique, qui rend pleinement justice à l'œuvre. La qualité des unissons de cordes dans l'aigu, la beauté de certaines interventions instrumentales (celles du violon solo par exemple, ou celles, cristallines et magiques de l'orchestre à la fin de l'intervention du mourant), la cohésion du chœur, et la qualité des voix solistes sont tout à fait stupéfiantes. On ne peut donc que recommander ce disque, complété par une belle interprétation du chœur *Friede auf Erden*, en espérant qu'il contribuera à faire connaître un chef-d'œuvre, et à donner des idées aux responsables des phalanges symphoniques.

Philippe Albèra

Jean Barraqué: **Sonate pour piano**

Herbert Henck, pf
ECM 1621

RÉVOCATION DE LA SONATE POUR HAMMERKLAVIER DE BEETHOVEN

La *Sonate pour piano* de Jean Barraqué, l'une des œuvres de piano les plus insolites du sérialisme, a connu un sort interprétatif hors du commun. La première audition publique n'a eu lieu que quinze ans après la composition et dix ans après le premier enregistrement ! En 1957, en effet, Yvonne Loriod l'enregistra mesure par mesure en présence, notamment, de Messiaen et Barraqué; ces brèves séquences furent ensuite montées pour constituer l'œuvre complète. Il est donc probable qu'Yvonne Loriod ne l'a jamais jouée intégralement. Ce genre d'anecdote a conféré à la sonate de Barraqué une aura presque mythique, mais il est certain qu'outre les difficultés techniques exorbitantes d'une pièce qu'on ne peut que qualifier de monumentale, les problèmes considérables de texte ont également empêché sa diffusion rapide. Dans le livret de son nouvel enregistrement, Herbert Henck décrit en détail comment résoudre ces problèmes, tout en admettant que certaines questions restent sans réponse et que l'interprète doit sans cesse trancher. Du moins peut-il s'appuyer - comme Stefan Litwin, qui vient de publier sa version dans le cadre de l'enregistrement intégral de l'œuvre de Barraqué (cpo 999 569-2; cf. *Dissonance* n° 58, p. 44) - sur les travaux préparatoires de Heribert Henrich, spécialiste de Barraqué, le-

quel en dirige la nouvelle édition chez Bärenreiter. Bien que ces deux enregistrements se basent sur un texte plus ou moins sûr et sortent de presse quasi simultanément, ils ne sauraient être plus différents. Alors que Litwin essaie de dégager le trajet embrouillé des lignes, Henck ramasse la densité des événements en gestes sonores parfois délicatement ciselés, teintés de romantisme. La différence d'approche se reflète le plus nettement dans le choix des tempos: tandis que Henck exécute effectivement le premier mouvement «très rapide- [ment]», Litwin prend son temps, c'est-à-dire dix minutes de plus; il est aussi plus lent que la version de référence enregistrée en présence de Barraqué, celle de Claude Helffer. Henck et Litwin mettent partout l'accent sur des caractéristiques différentes de la sonate: ainsi, au tempo le plus lent, entendre les cinq contrepoints superposés devient théoriquement possible; de son côté, Henck semble s'accrocher à une constante de la réception de Barraqué, qui trouve d'ailleurs une certaine justification dans la structure même de la sonate. Par allusion au *Doktor Faustus* de Thomas Mann, celle-ci a en effet été qualifiée quelque part de «révocation de la *Hammerklavier* de Beethoven»; pour qui est enclin à la spéculation philosophique, elle serait donc la

dernière sonate jamais écrite. Effectivement, la composition présente elle-même des signes de décomposition: vers la fin, les notes des parties polyphoniques sont remplacées successivement par des silences; il en résulte un decrescendo de la forme dans lequel le temps, donc toute la dynamique musicale, semble suspendu, ou plutôt spatialisé. Pour mettre cet effet en relief, Henck recourt à un procédé aussi surprenant que convaincant: dans une section lente du premier mouvement, il étire les points d'orgue prescrits par Barraqué jusqu'à une demi-minute; ces pauses interminables anticipent ainsi l'épuisement structurel de la fin de la sonate. Cette idée lui vient d'un morceau du compositeur néerlandais Antoine Beuger, dont il a donné la première audition en 1995 et dans lequel les sons ont pour fonction de colorer le silence et de donner du poids aux longs soupirs. L'enregistrement de cette musique apparemment toujours «neuve» de Barraqué obéit ainsi, de façon inattendue, au commandement d'Adorno, selon lequel l'interprétation doit se fonder sur l'état actuel de la composition.

Patrick Müller

Richard Wagner und seine Zürcher Komponistenfreunde

Oeuvres de Theodor Kirchner, Johann Carl Eschmann, Wilhelm Baumgartner, Richard Wagner, Fanny Hünenwadel, Heinrich Schultz-Beuthen
Christoph Keller, pf; Zsuzsa Alföldi, sopr
Musikszene Schweiz CD 6153

WAGNER EN HELVÉTIE



Johann Carl Eschmann

L'entreprise ne manque pas d'intérêt: qui connaît en effet les compositeurs suisses du XIX^e siècle? L'idée de confronter la production de ces sans-grades de l'histoire musicale avec le héros de son siècle, qui a suscité la plus grande somme d'écrits et de commentaires après Napoléon, est donc excellente et bienvenue. Par ailleurs, il est amusant de constater à quel point Theodor Kirchner (1823-1903) et Johann

Carl Eschmann (1826-1882), par exemple, s'inscrivaient dans une veine essentiellement schumannienne et schubertienne, tandis que l'auteur de *Tristan* inventait la musique du futur (le «regard dans le futur» d'Eschmann, tiré de ses *Images de la vie* op. 17, sonne plutôt comme la réécriture d'un *Moment musical*). Il y a bien sûr quelque chose du confort bourgeois et du travail bien fait dans cette exaltation contrôlée des sentiments intérieurs - on les retrouvera plus tard chez Othmar Schoeck, et elles ont sans doute motivé en leur temps la critique de Schumann par Ernst Bloch dans *L'esprit de l'utopie*. Wilhelm Baumgartner (1820-1867) s'approche déjà davantage du futur Maître de Bayreuth, auquel il dédie son *Liederkreis* op. 12, bien que Schumann soit ici aussi omniprésent. Curieusement, la *Sonate pour l'album de Madame M.W.* (Mathilde Wesendonk) de Wagner, œuvre relativement ambitieuse dans sa forme en un seul mouvement (elle dure près de 13 minutes), paraît plus maladroite, et compense la platitude de certaines idées par une insistance et une gravité de ton qui avaient justement dérouté Schumann dans sa critique de *Tanhäuser*. Aussi intéressante qu'elle soit en tant que document, notamment par ses références à Beethoven, à Schubert et à Liszt, cette sonate prouve que Wagner avait besoin de l'orchestre et de la dramaturgie de l'opéra pour stimuler son génie

musical. On peut aussi réfléchir sur la perte qu'occasionne une rupture esthétique radicale par rapport au degré d'achèvement artisanal d'un style historique: Wagner allait se donner les moyens nouveaux que réclamait une imagination peu à l'aise dans le style convenu de la sonate, tandis que les Kirchner, Eschmann et Baumgartner faisaient fructifier, avec talent, l'héritage de Schumann et de Schubert. On notera encore l'irrésistible grâce mélodique de Fanny Hünenwadel (1826-1854), même soutenue par un accompagnement conventionnel, et l'originalité de Heinrich Schulz-Beuthen, dont la plupart des œuvres ont malencontreusement disparu, et qui semblait avoir une riche palette de moyens, pour passer d'un lied romantique assez wagnérien sur un texte de Mathilde Wesendonk («Der Waisenknabe») à des *Chants et danses nègres* pour piano d'une veine plus «réaliste». Christoph Keller joue toutes ces œuvres de façon inspirée, en évitant les complaisances stylistiques qui les menacent, notamment grâce à l'articulation des lignes et à l'étagement des plans sonores, soulignant même au besoin les ruptures plutôt que de «noyer le ton» dans la pédale. On retrouve de telles qualités chez Zsuzsa Alföldi, qui chante avec beaucoup d'expressivité les lieder.

Philippe Albèra

Mesias Maiguashca: Reading Castañeda

«The Spirit Catcher» / «The Tonal» / «Sacateca's Dance» / «The Wings of Perception II» / «El Oro» / «The Nagual»
Bettina Geiger, fl; Gaby Schumacher, vc; Francisco Moreno, récitants; Bassam Abdul-Salam, André Wulf, métallophones;
Melvyn Poore, Radio Baton; Pierre Dutilleux, NeXT Computer
Wergo/ZKM WER 2053-2
Johannes Goebel: «Après les Grands Tours» / Ludger Brümmer: «Ambre Lilac» / Ramón González-Arroyo: «De l'Infinito Universo et Mondî» / Georg Bönn: «fallout»
Wergo/ZKM WER 2051-2

À LA RECHERCHE DU SON PERDU

C'est à en devenir dialecticien ! Plus les outils des compositeurs deviennent techniques, plus leurs questions paraissent viser l'originel, le naturel. Ce n'est en tout cas pas par hasard, semble-t-il, que les musiciens qui travaillent à l'ordinateur aiment se lancer, avec leurs codes numériques et leurs *bits*, à la recherche des origines perdues, qu'ils situent dans le mythe, le rite, en tout cas dans le lointain. Ainsi Mesias Maiguashca, compositeur équatorien fixé en Allemagne, rêve d'une science-fiction de la perception, de l'opposition de la science et de la fiction, de la technique et de la recherche d'un son quasi rituel, du contraste enfin des sons générés par ordinateur et des instruments dits acoustiques. Dans un article très technique

où, à force de contorsions intellectuelles, Maiguashca tente de contraindre des spectres à modulation de fréquence à entrer dans un système, et de gagner ainsi une vue d'ensemble, il est subitement question de «recherche du son perdu». Ailleurs, il parle de «musique originelle». Il est exact que l'on a déjà rapproché les modulations de fréquence de Maiguashca du *gagaku* japonais, mais cet aspect rituel ressort encore davantage du polyptyque *Reading Castañeda* pour divers effectifs. Le point de départ en est une installation de métallophones qu'on peut soit froter soit frapper, et que Maiguashca a imités électroniquement par le procédé du *physical modeling*. Les riches sonorités qui en résultent rappellent parfois des

cloches, mais se situent la plupart du temps dans l'immense espace séparant le son du bruit. Ces sonorités, qui ne dédaignent pas les couleurs envoûtantes, évoquent ainsi la flûte de Pan d'Amérique du Sud, le *rondador* - connotation que renforcent les autres instruments, violoncelle et flûte traversière. Chacun des morceaux du cycle est en fait une glose sur des textes de l'écrivain Carlos Castañeda, récemment décédé, qui parlent des rites magiques (probablement imaginaires) des Yaqui, tribu indienne du Mexique. La recherche du temps perdu se heurte, comme souvent, à des fondements mythiques, et les sons qui se développent lentement, sans intérêt de la part de l'auteur pour les structures polyphoniques for-

nelles, retournent fréquemment à leur point de départ: la ronde rituelle.

Qu'être à la pointe du progrès technique conduise volontiers à revenir aux origines, comme par un *salto immortale*, ressort encore d'un autre CD de musique générée à l'ordinateur, édité (comme celui de Maiguashca) par le *Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM)* de Karlsruhe. On y trouve malheureusement aussi une pièce qui évoque les aspects terribles de la technologie moderne avec les ressources techniques actuelles: le détestable *fallout* de Georg Bönn, né en 1965, écrit «pour

le 40^e anniversaire de l'Institut français de Brême et le 50^e de la bombe atomique de Hiroshima», dont le seul titre quasi schizophrène démontre que l'auteur n'a pas saisi la portée de son projet; le résultat sonore prouve d'ailleurs le côté irréflecti de sa composition. Les autres morceaux recherchent des horizons plus lointains, surtout dans le passé: *De l'Infinito Universo et Mondi*, de l'Espagnol Ramón González-Arroyo, renvoie par son titre à la cosmologie du même nom de Giordano Bruno; il évoque une «aura d'infinitude» grâce à l'emploi délicat de hautes fréquences et crée ainsi

une apparence d'intimité, comme dans le rite. De son côté, *Ambre, Lilac* de Ludger Brümmer voyage dans l'espace et utilise les timbres de *sitar* et de *tampura* d'un *raga* indien, dont il tire des effets fascinants en les déplaçant dans l'espace. Enfin, dans *Après les Grands Tours*, Johannes Goebel, directeur du ZKM, se sert d'un texte de Tacite, mais aboutit à un nouveau naturel en engageant ses moyens techniques avec souplesse: ses sons en procession ont presque le caractère de corps vivants.

Patrick Müller

Franz Schreker: «*Der Geburtstag der Infantin*» (version originale) / Ernst Toch: «*Tanzsuite*»
Kammersymphonie Berlin; Jürgen Bruns, cond
Edition Abseits EDA 013-2

LA DANSE DU NAIN

L'idée du nain amoureux de l'infante, qui provient d'un conte d'Oscar Wilde, a préoccupé Schreker durant plusieurs années. Elle est paradigmatique d'un moment de la culture viennoise, et du groupe qui entourait Klimt, par l'opposition entre une nature liée à la naïveté et l'intégrité morale d'une part, et une culture aristocratique artificielle, raffinée et immorale d'autre part. Schreker lui donna en 1908 la forme d'un ballet, ou plus exactement d'une pantomime destinée aux soeurs Wiesenthal, grandes prêtresses d'une danse nouvelle qui tendait à se fondre dans un nouveau projet d'art total. Intrigué, Zemlinsky commanda à Schreker un livret d'opéra sur le même sujet, que ce dernier ne put toutefois écrire sans en composer simultanément la musique - ce qui donna les *Stigmatisés* (1913-15). Zemlinsky, profondément touché par une thématique où résonnait

sa propre relation avec Alma Schindler (son ancienne élève), dut avoir recours à une adaptation de Georg Klaren, et composa *Le nain* en 1920-21. Il est étonnant de penser que la partition originale de Schreker fut égarée jusqu'aux années quatre-vingt, en raison d'un mauvais classement dans des archives viennoises. Elle est enregistrée ici pour la première fois, avec beaucoup de finesse et de musicalité, et un soin remarquable, rehaussé par la qualité d'un texte de présentation excellent et très informé de Frank Harders-Wuthenow. Cette œuvre oscille entre l'esthétique finissante de la Sécession et celle de l'expressionnisme naissant: dans les passages liés à l'infante, la musique évolue avec élégance dans l'atmosphère viennoise du début du siècle, non sans quelques effets de timbre séduisants; mais avec l'entrée du Nain, et sa vision désenchan-

tée dans le miroir, la musique prend des accents tragiques où la stabilité tonale se brise (mais Schreker ne va jamais plus loin que le langage des *Gurrelieder* de Schoenberg, dont il assura comme chef la création). Ce sont ces passages qui sauvent l'œuvre d'une esthétique par trop décorative.

On voudrait être bienveillant à l'égard de l'œuvre d'Ernst Toch, compositeur aujourd'hui oublié; mais sa *Suite de danse*, composée en 1923, apparaît aujourd'hui bien datée. Le travail d'écriture consciencieux, la maîtrise technique et même une certaine fantaisie, ne parviennent pas à briser le cadre convenu d'un langage qui était déjà rattrapé, à l'époque, par l'industrie culturelle. L'exécution n'en est pourtant pas moins précise et vivante que celle de Schreker.

Philippe Albèra

Roland Dahinden: *Trios*
Roland Dahinden, tb; Anthony Braxton, sax; Joe Fonda, db; Art Fuller, drums
Naima, Mode 62, Mode Records 1997

CROISEMENT OU COLLAGE?

La question que suscite inmanquablement la «composition» de Dahinden, *free line*, présentée en deux parties sur ce disque, serait, selon le critique Kyle Gann qui signe le texte de pochette, celle de savoir où se situe précisément une telle musique, entre jazz et formes classiques. Or, affirme-t-il péremptoirement, à l'image d'Anthony Braxton, présent d'ailleurs sur ce disque - lequel tenta en effet dans ses propres «compositions» de transcender les frontières entre Webern, Varèse, Stockhausen d'une part et le free-jazz d'autre part, et demeure aujourd'hui encore un cas à part - il s'agirait ici d'un vrai hybride: non pas entre jazz et classique, mais genre nouveau descendant à la fois de l'un et de l'autre. Dahinden possède

certainement une méthode propre, que l'on peut voir se déployer au cours des nombreuses années pendant lesquelles il s'est efforcé de rechercher le contact avec les artistes plasticiens. Il s'agit pour lui, prétendait-il un jour, de mettre directement la peinture dans la musique, de façon à ce qu'elle puisse s'y entendre pour ainsi dire sans médiation. Pas n'importe quelle peinture, à vrai dire, mais, de Sol Lewitt à Philippe Deléglise, des artistes soigneusement choisis en fonction de leurs styles abstraits, sinon minimalistes, et marqués par une prédilection pour les espaces arpentés de lignes et de structures, lisibles avec un minimum de dispositifs techniques en compositions musicales. Ici, le texte est fourni par des

dessins de Josef Herzog, multiples et multicolores lignes sur le support blanc. La peinture donne le sens, et cela s'entend très clairement, du moins pour l'auditeur averti, qui se représentera facilement la transposition peinture-musique lors de longues séquences quasi unisson, figurant sur le plan sonore le contour des différentes lignes du dessin original. On est assez proche de la notion de musique graphique développée dans les années 1950. Mais dans un cas comme dans l'autre, la médiation, si minime soit-elle, existe tout de même: l'interprète, avec les langages, les structures qu'il véhicule avec lui. En l'occurrence, le jazz qui, par l'esprit, la sonorité, l'instrumentation, le style d'improvisation, non seulement colore

l'ensemble mais assume sa part en des séquences entières nettement détachées des parties «graphiques», et difficiles à apprécier sans recourir au vocabulaire habituel de l'(a)critique jazz: pulsion, énergie, feeling... L'impression, au plan formel comme à celui de la pensée compositionnelle en général, n'est donc pas du tout celle d'un

hybride nouveau genre, mais plutôt celle d'un collage (après tout genre pictural lui aussi), solution souvent éprouvée par ceux qui avant Dahinden ont tenté de faire coexister «jazz» et «formes classiques». Les deux autres compositions présentes sur l'enregistrement, *Aima*, thème de Coltrane, et surtout *Composition 136*, du maître

Braxton laissent entendre d'une part les influences, et d'autre part les capacités d'improvisateurs des divers musiciens du groupe.

Vincent Barras

Elliott Carter: **Sonate pour flûte, hautbois, violoncelle et clavecin / «A Six letter letter» / Pastorale / «Scrive in vento» / Triple Duo**
Felix Renggli, fl; René Meyer, clar; Heinz Holliger, ob/eng hn; Isabelle Magnenat, vl; Daniel Haefliger, vc; Sébastien Risler, pf/hpd; François Volpé, perc; Heinz Holliger, cond
Accord 206842

HOMMAGE À ELLIOTT CARTER

A l'occasion du quatre-vingt-dixième anniversaire d'Elliott Carter (né en 1908), l'ensemble Contrechamps rend un bel hommage au compositeur américain. Cinq oeuvres de musique de chambre ont été choisies pour retracer cinquante ans de création. Même si ce parcours ne peut bien sûr rendre compte de toute la diversité de la production cartérienne, il a le mérite de montrer de façon pertinente l'évolution considérable de sa pensée musicale. L'oeuvre la plus ancienne est la *Pastorale*, pour cor anglais et piano (1940) qui appartient à la première manière du compositeur empreinte de l'esthétique néoclassique. Si l'influence de Walter Piston est manifeste, l'oeuvre laisse parfois entendre les prémices d'une évolution plus personnelle comme la recherche d'une certaine indépendance entre les deux protagonistes instrumentaux. Heinz Holliger et Sébastien Risler donnent une interprétation élégante, précise et sensible de cette partition pleine de charme où les références au jazz se mêlent harmonieusement à une rêverie élégiaque. Composée en 1952 après le *Premier Quatuor* - oeuvre fondamentale inaugurant un langage véritablement personnel - la *Sonate pour flûte, hautbois, violoncelle et clavecin* ne dévie pas de ces toutes nouvelles orientations

mais les traite plus simplement dans l'esprit d'un noble divertissement où se projette l'ombre de Debussy et de ses *Sonates*. Par le soin apporté aux couleurs instrumentales (magnifique début du second mouvement où les quatre instruments égrènent la même note *sol*), la qualité des phrasés et des équilibres instrumentaux mais aussi par la parfaite maîtrise de l'écriture polyrythmique de Carter notamment dans le troisième et dernier mouvement construit sur des accélérations multiples, les musiciens suisses offrent une version remarquable qui s'impose devant la récente version de l'ensemble Contrastes (COP). Le *Triple Duo* composé en 1982/83 se situe dans la continuité du *Duo* pour violon et piano et du *Troisième Quatuor* qui séparait déjà l'effectif en deux duos indépendants. La conception d'Heinz Holliger qui dirige ici l'ensemble séduit immédiatement par sa précision, son sens de la dramaturgie instrumentale qui lui permet de rendre parfaitement perceptible la multitude des comportements hétérogènes des instruments et toute la gamme de leurs relations les plus diverses, allant de l'opposition radicale à la coopération. Ici encore l'attention apportée aux timbres est admirable (extraordinaire passage lent [mes. 257 et suivantes] où Holliger

obtient des sonorités d'une pureté minérale). On peut reprocher cependant à cette version d'avoir quelque peu gommé l'humour et l'ironie contenus dans l'oeuvre. A la première audition, la prise de son voulue par Holliger peut surprendre. Les trois groupes instrumentaux sont particulièrement éloignés les uns des autres, le duo flûte-clarinette étant relégué à l'arrière-plan. Cette spatialisation a l'avantage de souligner l'indépendance des groupes mais, en contrepartie, a l'inconvénient de rendre moins perceptible leur tentative de réconciliation finale. Ces réserves mises à part, cette version se place au côté de celle de l'ensemble créateur The Fire of London (Wergo). Deux oeuvres solistes faisant partie des nombreuses miniatures que Carter a composées depuis une quinzaine d'années représentent les compositions les plus récentes: *Scrive in vento*, pour flûte (1991) et *A Six letter letter*, pour cor anglais (1996), magnifiquement servies par leurs interprètes Heinz Holliger et Félix Renggli. La réussite remarquable de ce disque par un ensemble de musiciens connaissant aussi bien l'univers de Carter nous invite à espérer qu'un second disque verra rapidement le jour!

Max Noubel

James Tenney: **The Solo Works for Percussion**
«Maximusic» (1965) / «Ergodos II» (1963-64) / «Koan: Having Never Written A Note For Percussion» (1971) / «For Percussion Perhaps, Or...» (1970-71) / «Deux Ex Machina» (1982)
Matthias Kaul, perc; Rüdiger Orth, tape-delay-system
Hat [now] ART 111

APPLAUDISSEMENTS «ERGODIQUES»

Au concert, les sons ne sont pas seulement émis sur le podium. Ceux que produit l'auditoire sont un corps étranger, musicalement parlant, voire une perturbation. Au cours de ce siècle, le souhait d'intégrer ces parasites dans la composition et de combler ainsi le fossé entre «émetteurs» et «récepteurs» a abouti à plusieurs solutions autonomes. La première occurrence vérifiable de cette idée se trouve

probablement dans une esquisse d'Alban Berg: dans l'ouverture de l'opéra projeté *Pippa*, les «bruits provenant de l'auditoire» devaient se refléter dans la musique et devenir ainsi partie intégrale de la composition. Tout compositeur ayant véritablement concrétisé ce projet peut donc se réclamer tant du spécialiste des timbres qu'est Berg que d'un compositeur bruitiste comme Cage - que ce soit Stockhau-

sen dans ses *Momente*, où les musiciens placés sur l'estrade transforment peu à peu les applaudissements chaotiques du public en structures ordonnées, ou Dieter Schnebel, qui, dans sa *Sinfonie X*, manipule électroniquement les mêmes applaudissements jusqu'à ce qu'un bruit de ressac sorte des haut-parleurs. Cela dit, le *Deus Ex Machina* de James Tenney procède tout autrement. Pour entamer son pro-

cessus sonore, l'œuvre se base en effet non sur les applaudissements initiaux, mais sur les applaudissements finals du public, et tandis que Stockhausen et Schnebel suivent une dramaturgie évidente à partir du bruit (l'un en direction de la structure, l'autre du son naturel), le procédé de Tenney vise au statisme: il ne propose pas de narration, mais pose simplement des faits sonores. Les applaudissements suscités par une brève pièce pour percussion, qui constitue la première partie de *Deux Ex Machina*, se voient ressassés inlassablement par un système de boucle magnétique, le bruit se transformant lentement en son, puis s'interrompant brusquement après vingt minutes. Les autres pièces enregistrées ici accusent la même forme, que Tenney nomme lui-même

«ergodique» et qui constitue une sorte d'interprétation américaine des structures sérielles européennes, notamment celles de Xenakis. Ainsi, *Koan: Having Never Written A Note For Percussion* consiste en une note unique, menée d'un quadruple *piano* à un quadruple *forte* avant de retourner au silence; le percussionniste Matthias Kaul étire cette forme en voûte, archétype du discours musical, sur au moins dix-sept minutes. Comme le processus devient prévisible après quelques instants, c'est-à-dire que «chaque particule du matériau équivaut statistiquement à toutes les autres», comme l'explique Tenney en empruntant sa terminologie à Xenakis, la perception suspend son activité mémorante ou anticipatrice, pour se concentrer uniquement sur l'instant, le *hic*

et *nunc*. Il ne se produit pas non plus de tension dramatique quand, dans *Maximusic*, par exemple, la violence fait subitement irruption dans le calme: la prévisibilité totale s'avère aussi indéterminée que l'inattendu total – les sons deviennent un phénomène naturel, toute impulsion subjective paraît exclue, il n'y a que le présent. Ce CD illustre donc la préhistoire du Tenney que l'on connaît mieux, celui qui travaille depuis quelque temps à une théorie de l'harmonie, tout en se réclamant – ô surprise! – de Cage. Le morceau sans doute le plus important de cette dernière série d'œuvres, *Bridge*, pour deux pianos accordés en microtons et huit mains, vient de sortir dans une version superbe de la même marque.

Patrick Müller

Robert Schumann: «Scènes tirées du Faust de Goethe»

Collegium Vocale; RIAS-Kammerchor; La Chapelle Royale; Orchestre des Champs-Élysées; Philippe Herreweghe, cond; William Dazeley, Kristinn Simundsson, Camilla Nylund, Simone Nold, Ingeborg Danz, Louise Mott, Hans-Peter Blochwitz, Christian Voigt, vv
Harmonia Mundi HMC 901661-62 (2 CD)

LE COMBAT AVEC LE DIABLE



Scène de «Genoveva»

Schumann est sans doute le compositeur le plus difficile à interpréter parmi les grands «classiques», et aussi le moins bien connu. Ses *Ballades*, son *Faust* et le *Paradis et la Péri*, comme son opéra *Genoveva* et bien d'autres

œuvres sont quasiment absentes du répertoire. On les connaît davantage grâce au disque qu'à travers l'expérience directe de l'exécution publique. De plus, la ferveur passionnée, l'équilibre instable entre les élans romantiques et une certaine volonté classicisante, ou entre l'expression et la construction formelle, conduit généralement à des malentendus et à des interprétations problématiques. Si beaucoup de chefs transforment l'allégresse schumannienne, notamment à travers ses rythmes pointés, en martèlement néo-germaniques, Philippe Herreweghe cherche au contraire à tempérer le discours musical, privilégiant son intériorité, sa tendresse, sa dimension presque religieuse. Mais en allant vers un autre extrême, vers un Schumann proche des cantates et des oratorios baroques, il ne convainc guère non plus.

Très retenue, son interprétation manque totalement de mouvement, de dramatisation et de couleurs. Les voix elles-mêmes sont parfois un peu pâles, tendant vers la neutralité, comme l'orchestre d'ailleurs, qui sonne assez plat. Le soin apporté aux phrasés, à une expressivité de l'intériorité, se retourne contre la musique elle-même. Le langage schumannien est en effet plein d'aspérités, d'élans contradictoires, d'idées novatrices, et il est plus dramatique qu'on veut le dire; il serait sans doute préférable de l'aborder à travers le Schoenberg de l'*Echelle de Jacob* par exemple, l'œuvre de Schoenberg pouvant être envisagée comme une sorte de réinterprétation des *Scènes de Faust*, qu'à travers un romantisme religieux classicisant.

Philippa Albèra

Günter Steinke: *Streichtrio* / «...kaum ein Hauch» / «Annäherungen» / «ARCADE» / «Durchbrochene Räume»
ensemble recherche; Peter Rundel, cond
Edition *Zeitgenössische Musik*, Wergo WER 6541-2

MUSIQUE NON RÉPÉTITIVE

Günter Steinke est un de ces compositeurs allemands qui persévèrent dans la tradition post-sérielle. Son travail porte donc sur le matériau: «Je conçois des structures qui ne représentent qu'elles-mêmes, qui mènent leur propre vie apparente et qui sont donc séparées de moi et de mon existence, dans un premier temps.» Présentées dans la collection *Edition Zeitgenössische Musik* de Wergo, ces œuvres séduisent par la clarté et la précision des déroulements structurels que Steinke conçoit

entre les pôles des «processus automatiques» et de «l'imagination gestuelle». Dans sa manière de traiter le matériau musical, cet ancien élève de Klaus Huber fait preuve d'affinités avec les compositions tardives de Luigi Nono – le *Trio à cordes* de 1988, par exemple. La *Musique concrète instrumentale* de Helmut Lachenmann a aussi marqué le compositeur, qui tisse subtilement les sons et les timbres dans une «musique non répétitive». Les processus sonores de Steinke sont passionnants

à suivre, ce musicien possédant un véritable sens du drame inhérent à la musique, sans qu'il faille pour autant se protéger des «effets bien placés et de la rhétorique convaincante» annoncés pompeusement par le livret. Grâce aux efforts décontractés de l'*ensemble recherche*, dirigé par Peter Rundel, les compositions de Steinke, toutes centrées qu'elles soient sur les structures et l'abstraction, s'avèrent vibrantes et pleines de vie.

Roland Schönenberger

Caspar Johannes Walter: **Kammermusik 1983-95**

«*schwierig genug, den Ernst zu begreifen*» (1995) / «*kleine Klagemusik*» (1983) / *5 kurze Stücke für Klavier* (1988) / «*Unruhe, Unsicherheit, Anspannung*» (1993) / *Klavierquartett* (1994) / *durchscheinende Etüden Ib, IVa, IVd, VIIb, VIIIb*

Thürmchen Ensemble; ensemble recherche

Edition *Zeitgenössische Musik, Wergo WER 6537-2*

Caspar Johannes Walter: «**Knoten**»

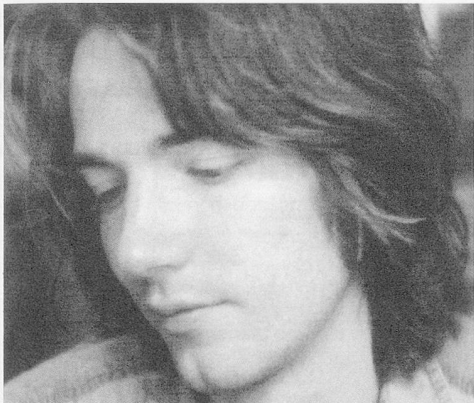
7 Knoten (1996) / «*L'infinito*» (1997) / *durchscheinende Etüde II* (1991) / «*Lichtwechsel*» (1993) / «*Höhletrio*» (1994/95) / «*eine Musik für Werner K.*» (1997)

Neue Vokalsolisten Stuttgart; Manfred Schreier, dir; Ulrike Zavelberg, Tobias Moster, Caspar Johannes Walter, vc; Astrid Schmeling, fl; Matthias Kaul, slz; Reinhold

Friedrich, trp; Manos Tsangaris, rez

Timescraper Music ETH 9831

NŒUDS DÉNOUÉS



Caspar Johannes Walter

Le paradoxe musical consiste en une dialectique ramenée à un instant, en un conflit dissipé. Né en 1964, Caspar Johannes Walter, ancien élève de Johannes Fritsch et de Clarence Barlow, joue en virtuose des contradictions musicales. Dans sa pièce pour ensemble, *schwierig genug, den Ernst zu begreifen*, la musique ne cesse de s'arrêter, bien qu'elle soit pleine d'animation: le recours à des séquences rythmiques et mélodiques statiques crée une impression d'immobilité, mais dans ce temps suspendu surgissent des mouvements fugitifs, des grappes de sons désordonnés, des gestes tournoyants. Walter s'inspire de l'image suivante: à la vue du serpent, le corps de la grenouille se fige, alors que son esprit divague en tous sens. Il en résulte en tout cas un morceau aux sonorités ensorcelantes, exigeant mais sensuel, qui réclame des instrumentistes un engagement physique particulier. A tel moment, par exemple, les musiciens sont censés entrer ensemble alors que leurs corps sont

figés: l'indication «commencer sans préparation» a pour effet que la sonorité, en soi rigide, se délite et acquiert un mouvement intérieur – le paradoxe résulte ici d'un agencement musical et gestuel. Les rapports entre l'interprète et la composition se présentent tout différemment dans la première des *Cinq pièces brèves pour piano*, mais restent paradoxaux: dans le cadre d'une structure extrêmement abstraite – un canon dodécaphonique strict en miroir –, les exécutants se voient sommés de «souligner les notes importantes». Or, du point de vue structurel, tout a la même «importance» au sein de cette grille musicale serrée, si bien que la voie est délibérément ouverte, pour une fois, à l'arbitraire de l'interprète. Dans ce genre d'expérience, il s'agit également de questions relevant de l'appropriation personnelle, de l'assimilation subjective, processus que Walter fait aussi intervenir dans son propre travail de compositeur. Ainsi, la photocopie ratée de quelques pages d'une partition (l'original avait été placé à l'envers et seul ce qui avait traversé le papier était visible) donna des champs de points abstraits, que Walter transforma en notes et en durées selon un schéma rigoureux; au cours de la composition, ce sont les paramètres «secondaires» (nuances, instrumentation ou articulation) qui donnèrent un sens aux structures abstraites en les interprétant; seule cette appropriation confère leur signification aux hauteurs et aux durées. Dans ces *Etudes transparentes*, il est passionnant de suivre combien les mêmes structures de hauteurs et de durées peuvent être soumises à des interprétations entièrement différentes; voir en particulier les *Etudes* n° IVa pour flûte solo et accompagne-

ment, et celle n° IVd pour clarinette, violoncelle et piano, qui ont les mêmes structures de base. Au début de l'avant-dernier des *Sept nœuds* pour trio de violoncelles, on entend un accord qu'on n'oublie pas de sitôt à cause de son paradoxe. Il paraît consonant, mais pourtant étranger, inédit, envoûtant. La dimension harmonique est un autre centre d'intérêt de Walter, qui travaille souvent avec les harmoniques éloignés (cas de l'accord mentionné), lesquels tombent certes entre les demis-tons du système tempéré, mais entrent en consonance avec la fondamentale correspondante. Il suffit même de valeurs approximatives: les intervalles ne sont pas calculés avec précision; Walter n'emploie que des quarts de ton, qui peuvent même être traités selon les règles de l'harmonie. Dans le dernier *Nœud*, les enchaînements d'accords semblent obéir à des lois parfaitement logiques pour l'oreille, alors que les fondamentales se succèdent en quarts de ton. Les compositions les plus récentes, comme *L'infinito* ou *eine Musik für Werner K.*, dépassent encore le système bien tempéré d'une autre manière: les glissandos, utilisés plutôt discrètement jusque-là, envahissent résolument le premier plan. Ils font l'effet de lignes issues d'un centre et conduisant donc vers l'extérieur, mais qui doivent être relancées sans cesse. Ces mouvements centripètes suscitent des états flottants particuliers, comme si la musique n'arrêtait pas de mourir. La richesse des idées et l'invention sonore de ce compositeur, dont les œuvres sont toutes enregistrées ici dans d'excellentes interprétations, placent Walter au tout premier rang de sa génération.

Patrick Müller

Luigi Nono: «*Polifonica – Monodia – Ritmica*» / «*Canti per 13*» / «*Canciones a Guiomar*» / «*Hay que caminar*» *soñando*

Ensemble UnitedBerlin; United Voices; Peter Hirsch, cond; Angellika Luz, sop

Wergo WER 6631-2

CONSTANTES DE RÉCEPTION

Herrmann Scherchen était de l'espèce rare des chefs d'orchestre qui se sentaient capables de décisions d'ordre compositionnel et qui ne craignaient pas de les imposer aux compositeurs: il fit jouer les *Metastaseis* de Iannis Xenakis deux fois plus vite que ne l'indiquait l'auteur, raccourcit *Polifonica – Monodia – Ritmica* de Luigi Nono de presque la moitié pour la première audition de 1951 à Darmstadt

– assurant ainsi aux deux œuvres une percée décisive. C'est cette version, également imprimée, qui figure sur le présent CD, bien que la version originale eût mieux souligné le lien particulier entre l'œuvre précoce et l'œuvre tardif de Nono, qui est en fin de compte le but de cette compilation. Mais le principe qui consiste à occulter les œuvres teintées d'engagement politique, même superficiel, semble être de-

venu entre-temps une constante de la réception de Nono. Les *Canciones a Guiomar*, de 1962/63, confirment ce constat plutôt qu'elles ne le démentent: les sujets de la mer, de la femme, de l'amour, et les sonorités irisées sont un symbole transcendant de la liberté, qui surgit çà et là chez Nono, mais dont il est facile de négliger les implications politiques. Les affinités entre les compositions de jeunesse et

celles de la vieillesse, dans un œuvre auquel on prête une césure radicale vers 1980, sont d'un intérêt primordial; dans ses recherches sur Nono, Jürg Stenzl a contredit cette thèse en montrant que, chez le compositeur, il faut admettre un ensemble relativement constant de notions musicales remises à neuf et réinterprétées dans chaque ouvrage. Il est donc caractéristique, sans doute, que Scherchen soit intervenu justement dans la première partie de *Polifonica – Monodia – Ritmica*, celle qui anticipe peut-être le plus nettement «*Hay que caminar*» *soñando* (1989), entre autres. D'une part, dans *Polifonica*, les silences revêtent une qualité tout à fait nouvelle, indéniable dans les

œuvres tardives, même s'ils s'inscrivent ici dans un discours nettement téléologique: la musique ne décolle que progressivement, un double canon à quatre voix s'épaissit graduellement par l'élimination croissante des silences dans les voix individuelles. D'autre part, le travail sur les paramètres, issu de la pensée sérielle, joue un rôle dans les deux œuvres, quoique de façon très différente. Ainsi, dans *Polifonica*, Nono applique au rythme un procédé identique à celui qui vient d'être décrit pour la mélodie (section coupée par Scherchen). Dans le duo de violons «*Hay que caminar*» *soñando*, le jeu sur les paramètres est poussé si loin que les sons semblent se briser: quand,

au tout début, le *do*⁵ doit être conduit du *piano* au quintuple *pianissimo*, puis revenir au *mezzo-piano* pour s'éteindre dans un souffle, et qu'en même temps l'archet est censé se déplacer de la touche vers le chevalet, tout en passant au *col legno*, la notation exprime une utopie, celle de composer chaque détail du timbre, des nuances et de l'articulation. Les interprètes de l'*Ensemble United Berlin* font soupçonner tout au moins cette utopie; dans les pièces de jeunesse, ils parviennent à faire chanter magnifiquement des structures apparemment mornes – ce qui vaut d'ailleurs pour tout le recueil.

Patrick Müller

Charles Ives: **Sonatas for Violin and Piano**
Hansheinz Schneeberger, vl; Daniel Cholette, pf
ECM New Series 1605 449 956-2

ALTERNANCE D'ESPRIT ET DE GRAVITÉ

Malgré la sobriété de leur titre, les sonates pour piano et violon de Charles Ives (1874–1954) reflètent aussi le goût de l'expérimentation de leur créateur. Comme beaucoup de ses œuvres, elles ont derrière elles une longue histoire. La première sonate date de 1908, au terme de cinq ans de travail, période qui voit aussi la composition de la célèbre *Unanswered Question* (1906); les deux dernières sonates ont coûté plus de dix ans à Ives et ne furent achevées qu'en 1914/16, donc à une époque où son invention musicale touchait à sa fin. Dans ses sonates pour violon et piano, Ives traite un ma-

tériau extrêmement hétérogène. Il édifie des architectures polytonales et atonales sur des enchaînements harmoniques du romantisme (tardif), recompose dans certains mouvements des chants populaires américains à partir de motifs allusifs, et prend même congé un instant de la musique «sérieuse» en risquant un *Ragtime*. Giselher Schubert retrace une partie de cette genèse dans un commentaire solide, qui ne néglige pas les détails spirituels. «Et le mouvement lent (de la *Quatrième sonate*) rappelle la prière du matin», écrivait Ives, «qui n'était troublée que quand Bell, le vieux tailleur de

pierres, et John, le paysan, se levaient et hurlaient ...» Quoiqu'il en soit, cette alternance d'esprit et de gravité a un fondement de mélancolie romantique. Quand le piano n'est pas justement occupé à ses interludes opulents, le violon et le piano sont souvent engagés dans des confrontations intenses, ce qui permet à Hansheinz Schneeberger et Daniel Cholette d'exploiter discrètement leur finesse de musiciens, capables à la fois de danser avec légèreté et d'explorer intelligemment le son.

Roland Schönenberger

Emely Zobel: «**Flodigarry**» / Barbara Heller: «**Domino**» / Violeta Dinescu: «**Es nimmt mich Wunder...**» / Tera de Marez Oyens: **Concerto pour cor et bande** / Adrian Hölszky: «**WeltenEnden**» / Viera Janárceková: «**Yan**»
Urla Kahl, hn
Salto Records International SAL 7001

LE COR FÉMININ

Six solos de cor – ce n'est pas là forcément le CD que j'achèterais en priorité. Mais je suis surprise en bien. Car les six pièces de cor sont aussi différentes que les six compositrices qui les ont écrites. Quatre sont dues à l'initiative de la corniste Urla Kahl, qui connaît les auteurs et leurs œuvres, et peut donc en communiquer le contenu de façon idéale. *Flodigarry*, de la compositrice allemande Emely Zobel, passe sans cesse de la voix au cor et au bruit. Cette poésie sonore rappelle parfois de loin les poèmes de Schwitters. Le *Domino* de Barbara Heller est un jeu de cartes qui laisse beaucoup de place aux improvisations de l'interprète, laquelle sait en profiter: en se jetant dans

l'abîme, puis en remontant, tantôt rudement, tantôt doucement, elle maintient habilement la tension dans tout le morceau. Dans *Es nimmt mich wunder...* de Violeta Dinescu, le cor tâtonne vers les intervalles à partir d'une seule note, cherchant patiemment leur signification avant que ne se produise un violent éclat. En 1980, Tera de Marez Oyens a écrit un concerto pour cor; dans le présent enregistrement, les cordes sont toutefois remplacées par une bande magnétique. La soliste entame le dialogue avec les sons électroniques (notes de cor manipulées) et se fonde aussi dans les sonorités de la bande dans quelques passages. Mais le cor joué en direct conserve en général la pri-

mauté, son rôle de soliste reste affirmé et crée les liens entre les épisodes préenregistrés. Dans *WeltenEnden*, Adriana Hölszky se penche sur les qualités percussives et bruitistes du cor des Alpes, tournant résolument le dos au caractère chantant et soutenu de l'instrument. C'est une pièce emplie d'«activisme musical». Au début, Viera Janárceková prolonge presque sans solution de continuité l'univers bruitiste d'Adriana Hölszky, mais revient quand même au timbre chaleureux du cor, pour ne plus s'en détourner que dans de rares agaceries. Cette partie de l'œuvre est toutefois longue.

Christina Omlin