

# Disques compacts

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

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

Heft 61

PDF erstellt am: **15.08.2024**

## **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.

## Disques compacts

Carlos Chávez: «**Sinfonia India**» (Symphonie n° 2) / «**Sinfonia di Antígona**» (Symphonie n° 1) / **Troisième Symphonie**  
London Symphony Orchestra; Eduardo Mata, cond  
VOX VU 9020

### UNE TENTATIVE DE SYNTHÈSE

Bien des compositeurs «en marge» de l'évolution centrale de la musique occidentale ont disparu des programmes de concert. Ainsi, les œuvres de Carlos Chávez, le compositeur le plus important de l'Amérique latine avec Villa-Lobos, sont totalement méconnues. Elles ne s'inscrivent pas aisément dans les catégories historiographiques créées à partir des grandes tendances compositionnelles de ce siècle. L'effort de Chávez pour créer un style moderne à partir d'éléments archaïques tirés de la culture indienne correspond pourtant à d'autres tendances similaires au cours des années vingt et trente (depuis Bartók jusqu'à Varèse). Mais la culture indienne est enfouie dans les couches les plus obscures de la conscience occidentale; elle n'existe guère que sous la forme

mythologique de l'Indien à plumes. Evidemment, la tentative de synthèse propre à Chávez n'est pas sans écueils. Le primitivisme revendiqué de ses deux premières symphonies (1933/1935-36), malgré la richesse de leurs rythmes irréguliers et la fonction structurelle des instruments de percussion, se situe dans un *no man's land* esthétique qui en affaiblit la portée. La *Troisième Symphonie* (1951-54) est davantage élaborée dans le sens de la cohérence interne de la composition (les deux mouvements extrêmes sont les plus réussis). Mais Chávez ne parvient pas à franchir le rubicon qui sépare diatonisme et chromatisme; l'invention rythmique novatrice, la richesse âpre des coloris, le principe même de la non-répétition, qui pourraient définir une esthétique mo-

derne, butent sur un langage mélodico-harmonique trop primaire ou trop conventionnel, et sur des textures parfois trop simplifiées (les passages polyphoniques de la *Troisième Symphonie* échappent toutefois à cette critique). Les tensions expressives créées d'un côté sont comme annulées de l'autre. Il n'empêche que ce disque, en permettant de découvrir une démarche originale et forte, comble une lacune discographique, et enrichit notre perception de la musique du siècle. Le London Symphony Orchestra, égal à sa réputation, donne une lecture précise et expressive de ces œuvres, sous l'excellente direction d'Eduardo Mata.

Philippe Albèra

### Japan Flute

Œuvres de Yoritune Matsudaira, Yoraki Matsudaira, Takehito Shimazu, Makoto Shinohara, Toru Takemitsu, Toshio Hosokawa  
Eberhard Blum, fl  
hat[now]art 106

Ysang Yun: «**Loyang**» / «**Gasa**» / «**Réak**» / «**Shao Yang Yin**» / «**Tuyaux sonores**»

Ensemble des Sinfonieorchesters des WDR; Hans Zender, cond; Saschko Gawriloff, vn; Bernhard Kontarsky, pf; Antoinette Vischer, hpd; Gerd Zacher, org; SWF-Sinfonieorchester Baden-Baden; Ernest Bour, cond  
Wergo 6620-2

### EXOTISMES

La flûte est sans nul doute l'instrument privilégié de la musique japonaise contemporaine. A travers elle, les compositeurs nippons réactualisent un aspect essentiel de leur musique traditionnelle: la dimension physique du son, qui s'ex-

prime à travers l'utilisation si particulière du souffle, des éléments bruités, d'inflexions «mélodiques» quasi vocales, d'une intensité expressive à la fois violente et fragile qui évoque aussi bien l'âme humaine que la nature, toutes deux tour-

mentées. Eberhard Blum parcourt les différents stades de la création contemporaine japonaise, au gré des générations, depuis Matsudaira (né en 1907) jusqu'à Hosokawa (né en 1955). Il tente ainsi de répondre aux questions qu'il s'était po-

sées sur la relation de ces compositeurs aux traditions japonaises et européennes et à leur possible synthèse. Une sorte de voyage initiatique sur une ligne de crête où le temps semble suspendu.

L'introduction d'une sensibilité et de sonorités asiatiques dans l'idiome musical occidental avait trouvé un accomplissement remarquable avec Isang Yun dès les années cinquante. C'est donc une initiative heureuse que cette republication en CD d'un portrait du compositeur coréen, mort en 1995; le disque paru en 1968 présentait pour l'une des premières fois un ensemble cohérent de pièces écrites entre 1962 et 1967, avec des

interprètes capables d'en donner des lectures précises et profondément musicales. Dans ces œuvres, le son, comme phénomène physique, cosmique et expressif, se substitue à la notion d'un matériau manipulé en vue d'un ordre supérieur. Yun capte son énergie à travers des gestes mélodiques, des glissandos, des ornements, des densités harmoniques et des modulations d'intensités qui maintiennent une tension expressive permanente.

Dans l'extraordinaire pièce d'orchestre, *Réak*, l'utilisation de masses sonores animées de l'intérieur, qui s'inscrivent dans un temps suspendu mais toujours plein, vibrant et expressif, et la

force du mouvement dans l'étendue du moment, qui peut faire penser parfois à certains passages orchestraux chez Zimmermann, crée de véritables épiphanies musicales. La musique de Yun, qui évolua plus tard vers un plus grand classicisme, mais sans jamais renier ses propres fondements, reste l'une des plus belles réussites de cette greffe culturelle qui s'était faite jusque-là dans l'autre sens, et qui ouvre à un dialogue fécond entre deux manières très différentes de penser et de sentir.

Philippe Albèra

#### Piano con forza

Œuvres de Lars Hallnäs, Bengt Hambraeus, Peter Hansen, Carl-Olof Anderberg, Dror Feiler, Mats Persson, Claude Loyola Allgén, Viking Dahl, Arne Mellnäs, Bo Nilsson, Ivo Nilsson  
Mats Persson, Kristine Scholz, pf  
Phono Suecia PSCD 106 vol. 1-2 (P.O. Swedish Music Information Center, Box 27327, S-102 54 Stockholm)

#### Anthologie de musique luxembourgeoise vol. 9

Œuvres de Marco Kraus, Camille Kerger, René Hemmer, Alexander Mullenbach, Victor Fenigstein  
Duo Begoña Uriarte – Karl Hermann Mrongovius, pf; Duo Iglia Marinova – Marco Kraus, pf  
Editions LGNM (Société luxembourgeoise pour la musique contemporaine, b.p. 828, L-828 Luxembourg)

### NATURES MORTES ET LITURGIES GRANITIQUES POUR DUO DE PIANISTES



Mats Persson et Kristine Scholz  
(photo: Joakim Berström)

Quoique pratiquement inconnus ici, Mats Persson et Kristine Scholz forment depuis quelque trente ans un duo de pianistes éminent – le seul, après la retraite des frères Kontarsky, qui se voue aussi consciencieusement à la musique contemporaine. Les deux disques compacts ci-dessus, où alternent des œuvres pour deux pianos et pour piano seul, donnent un panorama de la musique suédoise de piano d'une ampleur et d'une qualité remarquables. Y figurent également des œuvres plus anciennes, comme deux morceaux des années 1940 de Claude Loyola Allgén, dans le premier desquels le *cantus firmus* d'un choral connu est orné par trois voix se déroulant à des tempi et à des mètres totalement différents. À côté de cet outsider (qui rappelle Ives), les morceaux de piano sériels de Bo Nilsson, écrits dans les années 1950, sont plutôt conformistes. La musique aléatoire est représentée par *Fragile*

(1974), d'Arne Mellnäs, partition pour effectif *ad libitum* : le duo tire ici de ses pianos des timbres extrêmement variés dans la douceur (ils sont obtenus en préparant les instruments). Des duos plus robustes sont signés Dror Feiler, compositeur originaire d'Israël, dont *Barrikad* (1984) se présente à peu près comme le laisse entendre le titre : accords puissants et nombreux, assenés à la mitrailleuse, ou encore par le vénérable Bengt Hambraeus, dont la pâte du *Vortex* est gonflée d'accords brisés, de notes répétées, de trémolos, etc. Alors qu'il ne s'agit là que de solos élevés au carré, dans *¿lo mismo?*, Ivo Nilsson aborde le sujet même du duo en mettant en relief divers paliers entre le quasi-unisson et les réactions par imitation. Ce dernier procédé caractérise aussi le premier mouvement de *Spår* (1974), de Lars Hallnäs, dialogue pseudo-baroque et richement orné, dont la texture s'amincit progressivement à coup de silences et d'accords tenus dans les deuxième et troisième mouvements. Le pianiste Mats Persson figure également au nombre des compositeurs, avec un duo intitulé *Nature morte avec Sweelinck*, où le septième harmonique est mis en relief grâce à la préparation des cordes graves, ce qui produit un effet microtonal. La prise de son est d'une grande transparence, ce qui permet de bien suivre les échanges des partenaires ; même dans les morceaux les plus compacts, la sonorité garde une certaine souplesse, ce qui est certainement dû avant tout au jeu très nuancé de Scholz et Persson. L'édition est également exemplaire en ce qui concerne les commentaires complets et instructifs de la notice. La société suédoise de gestion des droits d'auteur qui pro-

duit la série *Phono Suecia* ne lésine vraiment pas sur les moyens quand il s'agit de soutenir les compositeurs nationaux.

La Société luxembourgeoise de musique contemporaine a évidemment des moyens plus modestes. Son anthologie de la musique luxembourgeoise atteint entre-temps le volume 9, lui aussi consacré aux œuvres pour deux pianistes, mais jouant plutôt à quatre mains sur un seul instrument. Dans le cas du *Stabat Mater* de Marco Kraus, l'effectif est doublé, ce qui donne huit mains sur deux pianos. Le résultat n'en est cependant pas une complexité structurelle accrue, mais une simple démonstration de force brute, une « liturgie granitique », comme Alexander Mullenbach définit son *Karma*, lequel dépasse encore en platitude et en banalité les propos de Kraus sur le *Stabat Mater* de Pergolèse, mais a au moins l'avantage de ne durer qu'un quart d'heure au lieu de vingt-cinq minutes. Après ce tapage d'ivoire et d'ébène, la composition de Victor Fenigstein placée à la fin, sous l'épigraphe goethéenne « Qu'est-ce qu'un phillistin ? Un boyau creux, rempli de peur et d'espoir, que ça en apitoierait Dieu ! », fait l'effet d'un commentaire ironique. Fenigstein utilise les deux pianistes pour opposer un contrepoint de coups sur la caisse et de sons produits à l'intérieur de l'instrument au jeu sur le clavier – donc pour dégager le son et relativiser la mécanique des marteaux au lieu de rechercher l'effet de masse. Après les assauts de force subis, on se délectera de cet jeu spirituel.

Christoph Keller

Johannes Brahms: **Symphonies No. 1-4**  
SWR Stuttgart Radio Symphony Orchestra; Sergiu Celibidache, cond  
Deutsche Grammophon DG 459 635-2 (4 CD)

## L'AMOUR DE LA MUSIQUE

La discographie posthume de Celibidache, réalisée sous la direction vigilante de son propre fils, est une bénédiction pour ceux qui n'ont pas eu la chance d'entendre ce chef mythique dans la réalité. Car elle apporte à chaque fois une vision très particulière des œuvres, rehaussée par le fait qu'il s'agit systématiquement de l'enregistrement d'un concert, et non d'un montage réalisé en studio. Passons sur les imperfections liées aux circonstances du direct, qui n'ont guère d'importance. Qu'est-ce qui distingue l'art de Celibidache de celui des autres chefs? L'humilité vis-à-vis du texte musical, et le courage d'une vision musicale anti-conformiste. Celibidache n'adapte pas la musique à l'expression qu'elle lui suggère, mais il tente de faire jaillir cette expression de sa structure: celle des phrases musicales, toujours admirablement conduites (chez lui, toutes les voix chantent), celle du discours harmonique, remarquablement articulé, celle des plans sonores, liée à l'équilibre des intensités (on entend tout simplement l'ensemble des voix intermédiaires), et celle de la forme comme unité supérieure. Il suffit de comparer, ne serait-ce que l'introduction

de la *Première Symphonie*, dans son interprétation, et dans celle de plusieurs grands chefs, pour constater la différence: pas de rupture superficielle sur le tutti *sf* qui marque par deux fois l'aboutissement de la première idée, ni de rupture de tempo lorsque les cordes chantent l'idée secondaire – que presque tous les chefs prennent «en-dessous» pour en marquer l'expressivité –, et une parfaite continuité entre le tempo lent de l'introduction et le tempo rapide qui suit, sans parler de l'équilibre de la sonorité, où rien n'est laissé au hasard. Ces symphonies, qui accusent souvent une certaine lourdeur, sont ici jouées dans l'esprit de la musique de chambre, avec une fluidité étonnante, ce qui permet d'admirer au passage les nombreuses idées géniales de Brahms dans la combinaison des timbres, un aspect rarement souligné dans sa musique pour orchestre. L'interprétation nous tient en haleine par une conduite de la grande forme complètement intériorisée, qui rejette tout effet facile, toute inflexion qui proviendrait de cette fameuse spontanéité que les musiciens avancent pour masquer leur absence de réflexion sur le sens de la com-

position. Le disque offre en complément, qui permet de suivre une partie de répétition du premier mouvement de la *Quatrième Symphonie*, est à cet égard très éclairant, et c'est un document que peuvent méditer les apprentis chefs d'orchestre (mais on pourrait le donner à entendre aussi à bien des chefs confirmés). On sait que Celibidache réclamait au moins dix répétitions pour un concert: cela s'entend, et d'autant mieux que l'Orchestre de Radio-Stuttgart, qui avait plébiscité le chef pour qu'il devienne son directeur permanent, n'est pas le Philharmonique de Vienne ou de New York. Des quatre symphonies, qui apparaissent toutes sous un jour renouvelé, l'interprétation de la *Troisième* me paraît tout particulièrement réussie; elle constitue sans doute le sommet de cet ensemble. On voudrait que l'exemple de Celibidache fût suivi, et qu'au productivisme effrené qui règne dans le monde musical, inséparable d'une médiocrité souvent affligeante des interprétations, se substitue cette attention portée à la chose même, cette ferveur qui conduit tout simplement à l'évidence du fait poétique. *Philippe Albèra*

Ferdinand Ries: **Symphony No. 5** op. 112 in D minor / **Symphony No. 3** op. 90 in E flat major  
Zürcher Kammerorchester; Howard Griffiths, cond  
cpo 999 547-2

## ENTRE BEETHOVEN ET SCHUBERT

Le nom de Ries est souvent évoqué dans les biographies de Beethoven, dont il fut l'élève et le secrétaire, mais on connaît mal (ou pas du tout) sa musique, qui peu après sa mort était déjà tombée dans l'oubli; Ries n'eut pas même droit à une notice nécrologique... Ses symphonies – il en composa huit – ne manquent pas de caractère, et encore moins d'un métier impeccable. Les ignorer est excessif, même si elles ne parviennent pas à s'élever au niveau de celles de Haydn, Mozart et Beethoven, comme l'avait fait remarquer Schumann qui publia dans sa *Neue*

*Zeitschrift*, à titre posthume, un hommage à Ries. Ses œuvres, bien équilibrées, élégantes et construites avec art, sont nées au gré d'une existence mouvementée, où les conscriptions liées aux guerres napoléoniennes se mêlent aux voyages et aux intrigues nécessaires à la recherche d'un poste stable: c'est finalement à Stockholm que Ries trouvera une première consécration, avant de s'installer à Londres, où il fit relativement fortune. Le ton des symphonies présentées ici avec le plus grand soin par le Kammerorchester de Zurich sous la direction de Howard Griffiths

oscille entre Beethoven et Schubert, sans jamais quitter l'impossible voie moyenne entre ces deux univers différents. Il est difficile de juger de l'interprétation d'œuvres qui ne sont pas connues; la seule réserve que l'on peut formuler à l'excellente prestation des musiciens zurichois serait l'excessive sagesse dans l'expression de certains passages, où l'imagination et la passion pourraient bousculer le classicisme un peu convenu du jeu et percer le caractère conventionnel de l'écriture.

*Philippe Albèra*

Gustav Mahler: **Symphonie No. 1**  
Chicago Symphony Orchestra; Pierre Boulez, cond  
Deutsche Grammophon DG 459 610-2

## LES SONS DE LA NATURE DOMESTIQUÉS

Boulez poursuit son intégrale des symphonies de Mahler, et achève la série de celles purement instrumentales avec la *Première*. Par rapport à la réussite des cinquième et sixième, où il clarifie les textures tout en imprimant une grande force au discours musical, Boulez semble ici moins à l'aise: la *Première Symphonie* est à la fois plus naïve et plus décousue, elle se prête donc moins

à une lecture «objectivante». Dès les premières mesures, on est déçu que Boulez ne crée pas la magie du climat propre au *Naturlaut*, à cette vibration originelle qui est la naissance même du son et de la musique. Le reste de l'interprétation, irréprochable quant au respect du texte, confirme l'impression que Boulez reste quelque peu étranger à l'expressivité même de l'œuvre, et

à ses déchirements. Il y a quelque chose de prosaïque dans l'interprétation, qui provient peut-être de la sonorité impeccable et trop confortable (mais aussi un peu neutre) de l'Orchestre de Chicago, quelque chose d'insuffisamment caractérisé et instable qui crée une distance et laisse perplexe.

*Philippe Albèra*

Gérard Grisey: «Les espaces acoustiques»

«Prologue» / «Périodes» / «Partiels» / «Modulations» / «Transitoires» / «Epilogue»

Ensemble Court-Circuit; Pierre-André Valde, cond; Frankfurter Museumorchester; Sylvain Cambreling, cond; Gérard Caussé, va  
Accord Una Corda/MFA Radio France 206 532 (2 CD)

## LA MUSIQUE DES SPHÈRES

L'écoute des *Espaces acoustiques* constitue une expérience assez étonnante, bouleversante même à une première audition, tant la musique de Gérard Grisey nous entraîne dans un autre monde musical, au-delà de toutes les références connues. L'élaboration d'un univers parfaitement cohérent à partir des spectres sonores naturels et des procédures de sélection, de filtrage, de modulations, d'interpolations, de masques, etc., dont on retrouve la trace dans les titres mêmes des pièces, libère d'un coup des catégories traditionnelles concernant la construction des «phrases» musicales, l'articulation des éléments, leur combinatoire, les fonctions harmoniques, jusqu'à la conception de la forme et du temps musical. Ici, les phénomènes sonores se construisent à partir de lois intrinsèques, et s'enchaînent par de mystérieux glissements, des transformations progressives, ou des ruptures qui font basculer une structure dans une autre: ainsi apparaissent des moments inouïs, l'aura de

sonorités venues de nulle part, de véritables apparitions sonores. Curieusement, la complexité des processus se résout, à l'audition, en une sorte d'évidence où l'oreille de l'auditeur peut s'extasier de celle, assez exceptionnelle, du compositeur: tout s'entend, et tout demeure mystérieux. Grisey a introduit dans le contexte de la nouvelle musique un concept de consonance élargie, et rétabli une périodicité qui n'a rien à voir avec le mètre régulier. La seule réserve que l'on peut formuler à ce type d'écriture est l'usage restrictif des instruments, comme producteurs de sonorités et de gestes, l'absence de figures ou de profils «mélodiques». Il faut, pour suivre le parcours d'un cycle qui s'étend sur un peu moins d'une heure et demi, trouver un angle d'écoute différent, et se laisser immerger dans les processus sonores. Ceux-ci ne renvoient pas à une architecture ou à une dramaturgie formelles, marquées par la subjectivité de l'auteur, mais se déploient comme mus par leurs propres

forces. Grisey termine symboliquement le texte de présentation inséré dans le disque en signalant que *Epilogue* «introduit la dualité qui détruit le système: au temps collectif et onirique du cosmos se superpose un temps individuel et discursif, celui du langage». On ne saurait mieux dire ce qui est visé. La ritualité de cette série d'œuvres, qui reste ouverte à des métamorphoses virtuelles, est comme la saisie poétique du monde de la technologie moderne. A ce titre, elle pourrait bien constituer un seuil pour la musique du futur, et une possible réconciliation entre des sphères d'expériences pour l'instant éloignées l'une de l'autre, et qui n'ont en commun que la nouvelle technologie sonore. Les interprètes réunis dans ce disque qui forme un bel hommage au compositeur si tôt disparu sont tous excellents, protagonistes de longue date de la musique spectrale.

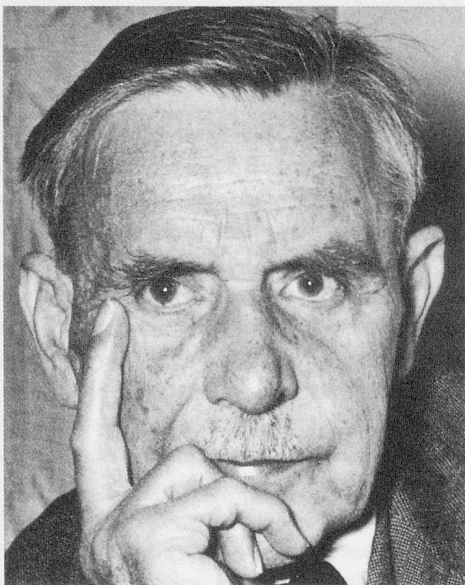
Philippe Albèra

Othmar Schoeck: *Konzert für Horn und Streichorchester op. 65* / Charles Kœchlin: *Poème pour cor et orchestre op. 70 bis*

Ethel Smyth: *Concerto for Violin, Horn and Orchestra*

Marie Luise Neunecker, hn; Saschko Gawriloff, vn; Radio-Philharmonie Hannover des NDR; Uri Mayer, cond  
Koch/Schwann 3-6412-2

## JOYEUX FRACAS ?



Dissonance lève le voile et révèle la beauté de Schoeck...

Bien que le cor soit entré très tôt dans l'orchestre et qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, il ait dominé les vents avec la clarinette, les compositeurs de concertos ne sont parvenus que rarement à faire oublier son origine chasseresse. Même Willi Schuh se commet à féliciter Othmar Schoeck d'avoir trans-

formé le rythme de tarentelle du troisième mouvement de son concerto (1951) en sonnerie de chasse «grâce au fracas joyeux du cor». A côté des motifs terriblement banals des premier et troisième mouvements, cette œuvre tardive et rétrograde ne connaît qu'un instant où le cor quitte les sentiers rebattus : dans la section médiane du deuxième mouvement élégiaque (donc assez exactement au milieu de l'œuvre), des degrés chromatiques joués étouffés remettent en question la linéarité de la rengaine et suscitent trop brièvement, hélas, un peu d'ambiguïté. Un quart de siècle plus tôt, Charles Kœchlin et Ethel Smyth ont écrit pour le cor des œuvres autrement plus intéressantes. Certes, ni le *Poème pour cor et orchestre* de Kœchlin, orchestré en 1927 à partir de sa sonate pour cor et piano, ni le concerto double pour violon, cor et orchestre de Smyth (1926) ne sont très novateurs, mais ils affranchissent tous deux l'instrument de ses connotations cynégétiques et du cuivré facile, pour en souligner les qualités plus intimes. Ainsi, dans le *Poème* à l'instrumentation subtile, le cor n'est qu'un *primus inter pares*, tandis que les possibilités de dialogue que Smyth découvre dans l'instrument sont proprement étonnantes. Alors que, selon les termes mêmes de Kœchlin, le *Poème* comporte encore des évocations natu-

relles, «comme il convient au timbre du cor», Smyth écrit de la musique véritablement absolue. Même si le modèle du double concerto de Brahms ne peut être ignoré, la grande compositrice, devenue alors presque sourde, crée ici une œuvre autonome, de forme originale, riche en contrepoints, aux dimensions symphoniques, qui associe pour la première fois, si je ne me trompe, le cor et le violon comme solistes. Voilà de quoi il faudrait parler, et non, comme le fait Daniel Lienhard dans plusieurs citations de la notice, de l'apparence d'Ethel Smyth («maigre», «pas du tout jolie»). Et Schoeck, alors, était-il beau ? Et Kœchlin ? Sur ce point, le commentaire nous laisse dans la plus parfaite ignorance...

Les œuvres enregistrées sont toutes hérissées de difficultés, que Marie Luise Neunecker maîtrise avec bravoure et une grande variété de timbres. Le sommet de la virtuosité est atteint dans la cadence écrite (un peu dégoulinante) du troisième mouvement du concerto de Smyth. Uri Mayer et le Radio-Philharmonique de Hanovre accompagnent correctement, mais sans beaucoup d'inspiration ; ainsi le premier mouvement de Schoeck («animé, très énergique») avance tranquillement, sans la moindre vivacité.

Toni Haefeli

Charles Koechlin: **Works for Bassoon** («Silhouettes de comédie» op. 193 / Trois pièces op. 34 / Sonate op. 71)  
Eckart Hübner, bn; Inge Susann Römhild, pf; SWF Sinfonieorchester, Roland Bader, cond  
cpo 999 434-2

Charles Koechlin: **Chamber Works for Oboe** (Sonate à sept op. 221 / Deux Monodies pour hautbois op. 213 / «Le Repos de Tityre» pour hautbois d'amour op. 216 / Monodie pour cor anglais op. 216 / Quatorze Pièces op. 179)  
Lajos Lencsés, ob / eng hn; Gaby Pas-van Riet, fl; Parisii-Quartett; Lucia Cericola, hp; Kalle Randalu, pf  
cpo 999 614-2

## MONODIES POUR INSTRUMENTS À VENT



... et de Koechlin

Charles Koechlin (1867–1950) a vécu longtemps et composé beaucoup, sans guère se soucier du sort de ses œuvres. C'est pourquoi une grande partie de celles-ci demeure inédite et que certaines viennent seulement d'être données en

première audition, à la suite de la redécouverte du compositeur. C'est le cas des *Silhouettes de comédie* présentées ici et enregistrées en 1993, lors d'un concert de l'Orchestre symphonique de Berne. Les œuvres de Koechlin rayonnent une sérénité, une insouciance vis-à-vis de l'effet assez rares. Il affectionnait particulièrement la monodie, non seulement dans les pièces portant ce titre, mais aussi dans certains morceaux de hautbois ou de basson présentés ici, où l'accompagnement de piano se réduit parfois à quelques accords tenus. Une autre de ses prédilections est le style enjoué, d'une naïveté quasi enfantine, souvent sur un rythme de gigue. Les morceaux de l'opus 179 appartiennent à l'un ou l'autre de ces types, sauf le dernier enregistré (pour cor anglais), qui les combine. Qu'ils parviennent à fasciner malgré ces limitations atteste le talent de compositeur de Koechlin. Peu de musiciens auraient pu se permettre d'aligner des séquences d'une structure rythmique complémentaire aussi banale que le fait Koechlin dans le prologue des *Silhouettes* ; là, ce sont les modifications progressives du timbre et de l'harmonie qui captivent l'intérêt. Tout le cycle est d'ailleurs d'une finesse d'instrumentation exquise : la manière toujours nouvelle dont Koechlin combine les instruments pour éviter une sonorité orchestrale

toute faite est quasi exemplaire – sorte d'appendice pratique à son traité d'instrumentation. La *Sonate à sept* pour flûte, hautbois, harpe et quatuor à cordes présente une formation exceptionnelle. Par l'agencement et les dimensions, elle se rattache à la sonate d'église baroque, mais remonte encore plus haut par son harmonie modale. La sonate de basson en trois mouvements suit également un schéma classique, mais évite les contrastes et développements propre à ce genre. On pourrait parler de sonatine, si Koechlin ne réservait ce titre à des œuvres encore plus brèves (ses sonatines en quatre mouvements ne durent guère plus que cinq minutes, alors que la sonate de basson en fait quand même dix !). Malgré ces filiations, Koechlin n'est pas néo-classique ; sa musique ne connaît pas l'ironie, elle n'est jamais musique sur une autre musique, mais toujours voulue telle quelle. Les exécutants des deux disques compacts respectent en général l'esprit de l'auteur, même si l'on pourrait imaginer des interprétations plus subtiles de tel ou tel passage.

Christoph Keller

Heiner Reitz: **12 Caprices für Violine / 12 Caprices für Violoncello**  
Ingolf Turban, vn; Wen-Sinn Yang, vc  
Telos Records TLS 025

## DES CAPRICES AUX FACETTES VARIÉES

«Normalement, un violoniste en herbe n'affronte les chefs-d'œuvre de l'art moderne qu'après la conclusion de ses études officielles. En ce qui concerne l'art moderne, l'étudiant est pratiquement livré à lui-même, faute de tout répertoire approprié.» Cet état de chose, que le violoniste, compositeur et pédagogue zurichois Heiner Reitz désigne dans la préface comme l'origine proprement dite de ses *12 Caprices* pour violon (1972), ne doit hélas pas avoir beaucoup changé depuis, alors que nous approchons de la fin du siècle dit de la modernité. Avec ses deux recueils de *Caprices* – où le nombre 12 indique une parenté d'esprit avec les grands cycles d'études de concert ou de caprices du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle (Paganini, Chopin, Liszt, Debussy, Szymanowski, etc.) –, Heiner Reitz parvient à sublimer de façon impressionnante des problèmes spécifiques de l'instrument, dans une succes-

sion spirituelle de pièces de caractère, et à combler par ses petits chefs-d'œuvre personnels le vide qu'il déplore à juste titre entre la formation académique et les exigences de la musique nouvelle. Les *Caprices* de Heiner Reitz se distinguent par la connaissance méticuleuse des véritables possibilités sonores des instruments (violon et violoncelle) ; le style individuel de chaque caprice correspond en outre à l'agencement différent de chacun des deux cycles. Contrairement aux caprices pour violon, d'une harmonie extrêmement tendue, parfois démoniaque (n° 2), voire grotesque (n° 7, 9), et où les surprenantes cadences tonales finales ont quelque chose d'ironique, les caprices pour violoncelle de 1976 sont plus doux, plus enjoués. Certains d'entre eux ont un caractère improvisé, qui rappelle le jazz par tels pizzicatos subtils (n° 4) et par des passages en flageolet aux connotations spatiales (n° 8). Dans

les deux cycles, on est captivé par la foule des possibilités polyphoniques que Reitz exploite dans les limites d'une technique parfaitement conventionnelle, rendue avec beaucoup de relief par d'excellents interprètes. Ingolf Turban, l'un des défenseurs les plus éloquents du moment du répertoire de violon seul, sculpte les caprices pour violon avec une intensité presque inégalable, qui fait par exemple du n° 2 une hallucination terrifiante. L'interprétation de Wen-Sinn Yang des caprices pour violoncelle démontre la même maîtrise de la caractérisation – un plaisir artistique (et auditif) qui fait de ce CD un plaidoyer magistral en faveur de deux cycles contemporains aux riches facettes.

Kolja Lessing

Hans Huber: **Serenade Nr. 1 («Sommernächte»)** E-Dur op. 86 / **Symphonie Nr. 5 («Romantische, Der Geiger von Gmünd»)**  
F-dur, avec violon solo  
Hansheinz Schneeberger (vn), Stuttgarter Philharmoniker, Jörg-Peter Weigle (cond)  
Sterling CDS-1027-2

Bertrand Roth: **Werke für Klavier** (Gondoliera op. 1 / Capriccioso op. 3 Nr. 1 / Gavottina op. 3 Nr. 2 / Serenade op. 4 Nr. 2 /  
Variationen über ein eigenes Thema im Volkston op. 20 / Walzer / Nocturno op. 26 Nr. 2 / Degersheimer Weisen op. 23)  
Fritz Ruch (pf)  
swiss pan 510 380

## ENTRE BRAHMS ET LISZT



Hans Huber

Il y a encore beaucoup de découvertes à faire dans la musique suisse du XIX<sup>e</sup> siècle – sans qu'il faille pour autant récrire l'histoire de la musique, car les compositions en question sont le fait d'épigones, la plupart du temps. Dans sa *Sérénade* de 1885, Hans Huber ne dépasse guère le style de Brahms. La *Symphonie* de 1906 (année où Schoenberg achève sa 1<sup>ère</sup> *Symphonie de chambre*) indique tout de même qu'il avait assimilé les poèmes symphoniques de Liszt et la style de Wagner (du moins celui des *Maîtres*

*chanteurs*). Pour brosser le portrait musical du «Ménétrier de Gmünd» (d'après un poème de Kerner), il emploie un vaste appareil et recrute encore un orgue pour le miraculeux *happy end*, après avoir confronté son musicien malheureux avec des plaines infinies, des forêts, une troupe de guerriers en campagne, une tempête et une marche à l'échafaud. Tout cela dure quarante-cinq minutes, dont le mouvement final occupe plus d'un tiers, ce qui fait qu'il dure presque aussi longtemps que la *Sérénade*. Or cette dernière vaut nettement mieux que la symphonie creuse et pathétique ; elle charme par quelques jolis thèmes et un traitement expert et laconique. Le modèle de la seconde sérénade de Brahms transparaît dans la place accordée aux instruments à vent ; si les violons n'ont pas été supprimés (comme chez Brahms), ils sont utilisés plus pour les ornements que pour les thèmes – ce qui fait d'ailleurs une bonne partie du charme de l'œuvre et lui épargne cet empatement qui rend assez indigestes, à nos oreilles modernes, beaucoup d'œuvres de l'époque (notamment la symphonie de Huber). Malheureusement, les arabesques des violons ne s'entendent que ça et là ; la sonorité de cet enregistrement DDD, de 1998, est moins transparente que celle, par exemple, de la NBC des années 1940 – peut-être ne voulait-on simplement pas dénoncer trop nettement les faiblesses des Stuttgarter Philharmoni-

ker. Hansheinz Schneeberger tient le premier rôle avec beaucoup d'élan et d'engagement. Quant à l'argument violonistique, il ne justifie pas de faire du compositeur Georg Katzer, cité dans la biographie du chef d'orchestre qui figure dans le livret, un «gratouilleur» (Kratzer, en allemand) ! Né en 1855, trois ans après Huber, à Degersheim (SG), Bertrand Roth, fils d'un brodeur sur machine, est encore plus un épigone que le Bâlois ; il a d'ailleurs travaillé surtout comme pianiste et organisateur de concerts. Roth a passé la plus grande partie de sa vie en Saxe, ce qui se remarque à son harmonie chromatique et aux arabesques qui enjolivent ses mélodies. Le seul morceau vraiment original est l'humoresque, basée sur un ancien ranz des vaches, qui figure dans les *Degersheimer Weisen* op. 23 : l'allusion au cor des Alpes et aux cloches, ainsi que l'abandon des lubrifiants chromatiques, introduisent une note plus acide et tranchante dans le salon moisi où se complaisent les autres œuvres. Quant au pianiste Fritz Ruch, originaire lui aussi de Degersheim, le *genius loci* de la Suisse orientale lui paraît plus familier que l'atmosphère des salons ; son jeu correct, un peu raide, rappelle plus le métier à tisser de Roth père que l'école d'Alfred Cortot, qu'il aurait fréquentée dans les années 1950, d'après la notice.

Christophe Keller

Francis Poulenc: **Intégrale des mélodies**

Felicity Lott, Catherine Dubosc, Urszula Kryger, François Le Roux, Gilles Cachemaille, v; Pascal Rogé, pf  
Decca 460 599-2 (4 CD)

## FRANCIS POULENC, MUSICIEN FRANÇAIS

Entre mélodies et chansons, comme il le disait lui-même, c'est-à-dire entre un style «élevé» et un style plus léger, qui penche parfois vers le music hall, Poulenc a écrit plus de 150 œuvres qui couvrent l'ensemble de sa carrière, et qui semblent la longue coda d'un genre voué à la disparition avec celle de ses propres conditions sociales. Il n'y a rien de révolutionnaire dans son traitement du rapport entre texte et musique, comme il n'y a rien de très novateur dans l'écriture musicale elle-même ; tout au plus doit-on faire remarquer le bon goût littéraire du compositeur, stimulé dès ses débuts (1918) par la spontanéité poétique d'Apollinaire (sans que la transcription musicale égale jamais l'invention formelle du poète), et qui croise par ailleurs Jean Cocteau, Max Jacob, Paul Eluard, Louis Aragon,

etc., mais aussi Ronsard et Charles d'Orléans, ainsi que Louise de Villmorin et d'autres poètes mineurs. Il est difficile de définir l'art de Poulenc, un art à la fois fragile et daté : la musique, chez lui, coule avec aisance, comme si l'époque ne l'avait pas ébranlée dans ses certitudes. Le plaisir semble sa loi esthétique majeure. Son art de la mélodie provient évidemment de la tradition française incarnée par Fauré ou par Ravel, avec sa grâce et sa sentimentalité, enrichie par une certaine gouaille parisienne, ainsi que par l'humour et la dérision. On y sent toujours l'art du salon, mais la fenêtre est ouverte sur le boulevard. Rien n'y est réellement bouleversant : Poulenc développe peu, et reste toujours admirablement superficiel. Certaines mélodies sortent du lot, comme la plupart de celles composées sur des

textes d'Eluard, les *Calligrammes* ou le *Mont-parnasse* tirés d'Apollinaire. L'interprétation joue donc un rôle primordial. Si l'ensemble des disques publiés en coffret par DECCA reposent sur le jeu précis et sensible du pianiste Pascal Rogé, les voix sont inégales. Felicity Lott est admirable de finesse, de conduite vocale, de beauté du timbre et d'expression. On ne peut hélas en dire autant de Catherine Dubosc, qui manque cruellement de souplesse et de maîtrise technique. Si la palette vocale de Gilles Cachemaille est un peu mince, et son timbre trop peu varié, celle de François Le Roux est au contraire magnifiquement étendue, et l'expression dramatique de ses interprétations donne aux mélodies qu'il a choisies une force très convaincante.

Philippe Albèra

Willy Burkhard: **Konzert** für Streichorchester op. 50 / **Concertino** für Violoncello und Streichorchester op. 60 / **Toccata** für Streichorchester op. 55  
Patrick Demenga, vc; Zürcher Kammerorchester; Howard Griffiths, cond  
Novalis 150 153-2

Max Kuhn: **Serenata notturna**, for wind quintet / **Missa brevis** / **Motet: Der Mensch lebt und bestehet nur eine kleine Zeit** / **Five Piano Pieces** / **Variations on a Melody from the Canary Islands**, for piano / **Elegie**, for basset-horn and piano  
The Haffner Wind Ensemble of London; The Vasary Singers; William Fong, pf (solo); Alan Hacker, basset-horn; Brigitte Dolenc, pf  
Guild GMCD 7153

## MUSIQUE SUISSE D'UNE AUTRE GÉNÉRATION

Les trois œuvres de Burkhard sont dues au renouveau de l'orchestre de chambre dans les années 1920 et 1930. Dans la notice, Ernst Lichtenhahn invoque une déclaration de Martinu pour affirmer que cette formation permet de se concentrer sur l'essentiel – ce que les œuvres enregistrées ici ne prouvent pas forcément. Le *Concerto* op. 50 et la *Toccata* op. 55 avaient plutôt pour but de pourvoir les jeunes orchestres à cordes en matériau plus «brillant» que la musique baroque. A cet égard, le début de l'opus 50 est typique : le motif bien connu de la broderie à la manière de Bach y est suivi d'une kyrielle de doubles-croches qui n'ont d'autre fonction que de mettre en valeur la virtuosité de l'orchestre et ce qu'on appelle le «plaisir de jouer» (*Spiel Freude*). Les fugatos, notamment ceux des mouvements finals, remplissent le même but et

constituent autant d'hommages au patriarche de la musique baroque, comme l'*Aria* de l'opus 55 ou la passacaille centrale de l'opus 50, dont les quatre premières notes rappellent le thème de l'*Offrande musicale*. Le concerto de violoncelle explore une palette plus large : ses parties lyriques indiquent que Burkhard est davantage que le simple représentant d'un néo-baroque aujourd'hui exsangue. Patrick Demenga les déploie brillamment, avec une belle sonorité ; quant à l'Orchestre de chambre de Zurich, il se montre à la hauteur de la tâche.

Alors que Burkhard appartenait à l'élite des compositeurs suisses – notamment grâce à l'aide de Paul Sacher, qui lui commanda l'opus 50 et quelques autres œuvres –, le professeur de théorie musicale zurichois Max Kuhn (1896–1994) travaillait plus dans l'ombre. Ses œuvres sont

caractérisées par une certaine obstination, à côté de laquelle l'attitude de Burkhard paraît presque mondaine. Le matériau musical est généralement limité – la *Serenata notturna* et les *Pièces pour piano* sont monothématiques – et le ton habituel est celui de l'élégie mélancolique, ce qui peut sembler monotone. Dans ces limites étroites surgissent cependant régulièrement des passages hautement expressifs, où des formations dissonantes nourries et tranchantes ébranlent la structure tonale. Dans la *Missa brevis*, Kuhn s'aventure même dans des zones extatiques, malheureusement compromises ici par une exécution insuffisante, surtout dans les sopranos. L'*Elégie* pour cor de basset n'est pas non plus irréprochable, alors que le *Quintette à vents* et les *Pièces pour piano* ont été étudiés solidement. *Christoph Keller*