

Compact Discs

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

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

Heft 62

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

<http://www.e-periodica.ch>

Joseph Haydn: **Piano Sonatas**
András Schiff, pf
Teldec 0630-17141-2 (2 CD)

SENTIMENTS MÊLÉS

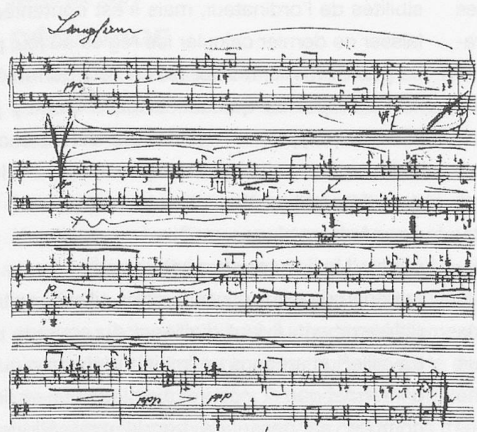
Il n'est guère d'enregistrement qui ait suscité en moi des sentiments plus mêlés que l'interprétation des sonates pour piano de Joseph Haydn par András Schiff ; à cela s'ajoute la notice écrite par le pianiste. D'un côté, on ne peut qu'approuver sans réserve le plaidoyer de Schiff en faveur de Haydn, «avec Schumann, le compositeur le plus négligé et le plus incompris de la ligue des grands [et, en même temps,] l'un des rares compositeurs dont on puisse donner des œuvres pendant tout un récital» (Schiff dans la notice, pp. 21/24) ; de l'autre côté, ce plaidoyer est associé à une critique de la confrérie unique dans les annales de la communication médiatique, et qui mérite d'être réfutée. Quand qu'il blâme des pianistes comme «Franz Liszt, Clara Schumann et Arthur [en fait Artur] Schnabel» de n'avoir jamais joué en public une note de Haydn, nous le déplorons volontiers avec lui. Mais quand il disqualifie tous ceux qui ont inscrit Haydn à leur répertoire, sauf Alfred Brendel, et qu'il se permet même d'accuser Svyatoslav Richter et ses compatriotes musiciens en général d'être des faussaires du classicisme viennois, ou encore de taxer le Haydn de Glenn Gould d'«aussi bizarre et pervers que son Mozart» et d'attribuer à l'artiste canadien «une méconnaissance parfaite du style classique» (p. 22), la plaisanterie a assez duré. Il n'y a certes rien à redire contre un examen nuancé de Richter ou de Gould (dont l'interprétation de Bach devrait aussi être qualifiée de «bizarre» par Schiff), mais il convient de s'insurger contre une critique aussi intolérante, nationaliste, calomnieuse, voire teintée de racisme, et qui n'est que plus pénible du fait qu'entre les lignes, Schiff veut nous faire croire qu'il est au fond le seul à vraiment comprendre Haydn et à l'interpréter correctement. Restons-en à Gould, lequel, «bien qu'il détestât

Mozart [et] aimât Haydn, a enregistré des œuvres des deux maîtres pour prouver que Mozart était le moins bon. On ne prendra pas de telles absurdités au sérieux.» (p. 22) Pourquoi pas ? Il est parfaitement légitime de proclamer tout haut que les dernières sonates pour piano de Haydn surpassent de loin les contributions contemporaines de Mozart à ce genre, et qu'elles n'annoncent pas Ludwig van Beethoven et Franz Schubert (comme l'écrit Misha Donat dans la même notice, pp. 30/35 *sqq.*), mais que ce sont au contraire les principales sonates pour piano de Beethoven et de Schubert qui renvoient à Haydn. Contre Gould, on peut objecter tout ce qu'on voudra, nous l'avons dit, sauf de ne pas prendre Haydn au sérieux, de l'affadir, de masquer ses ambiguïtés, d'ennuyer les auditeurs et de les empêcher de réfléchir à la musique par des interprétations insolites.

D'un côté, Schiff entend se battre contre «papa Haydn», l'un des pires poncifs de la musique classique» (p. 21) ; de l'autre, il pontifie, comme tant d'autres avant lui, sur «le merveilleux sens de l'humour de Haydn» (p. 23), tout en le réduisant – avec un toucher raffiné et une science marquée de la texture contrapuntique, il est vrai – à une virtuosité débridée et joyeuse, surtout dans les mouvements rapides. Or l'humour est une catégorie beaucoup trop faible et étroite pour appréhender l'œuvre de Haydn, l'œuvre tardif notamment ; tout au plus peut-on parler de l'esprit énigmatique de Haydn (voir à ce sujet Andreas Ballstaedt, «Humor» und «Witz» in *Joseph Haydns Musik*, AfMw LV/1998, pp. 195-219), ou mieux encore de sa pensée musicale inspirée des Lumières, pensée dont le discours et les «imprévus» mettent en question les habitudes auditives et aiguïssent toujours l'attention du public. (C'est ainsi que le finale de

la dernière sonate en *do* majeur invite spirituellement à méditer sur la difficulté de trouver une conclusion dans la musique absolue ; comme le premier thème – et le public – sont privés de cadence, la sonate n'a pas de fin). Ce n'est que dans quelques mouvements lents que le jeu exact de Schiff, qui craint en général les contrastes, laisse entrevoir en partie l'ambiguïté, le drame et l'émotion tendue de cette musique, ses ruptures, abîmes et énigmes, sa langueur et sa mélancolie. Bien qu'il annonce jouer toutes les reprises et y introduire des diminutions, Schiff ne respecte ni l'un ni l'autre de ces principes, et les ornements prescrits ne sont pas toujours exécutés conformément aux règles de l'époque. Le début de la dernière sonate en *mi* bémol majeur, l'un des sommets incontestés du répertoire de piano, est joué en rythme double-pointé, alors que Haydn est sans doute le premier compositeur à noter exactement les rythmes et à distinguer minutieusement entre point simple et double, tant dans le premier que dans le deuxième mouvement. Ce début incroyable passe devant nous sans le moindre mystère ; comme la plupart de ses prédécesseurs, Schiff se croit obligé et autorisé à exagérer les ralentissements notés ingénieusement par Haydn (par exemple à la fin de l'exposition, mes. 37 *sqq.*, ou au début du développement, mes. 44 *sqq.*). Bref, malgré la sanctification auto-proclamée de Schiff, nous continuerons à attendre une interprétation adéquate et multidimensionnelle de la précieuse musique de piano de Haydn. (Toni Haefeli)

PHILOGIE PRATIQUE



Deux pièces brèves: *Langsam* – sol maj. (M 76)

Voilà une publication remarquable ! Dünki n'exécute rien moins que l'œuvre entier de Webern pour piano, qui va de 1904 à 1936 ; avec une première pause entre 1913 et 1924, et une seconde entre 1925 et les *Variations* de 1935/36, seul ouvrage à porter un numéro d'opus (27) et dernière œuvre pour piano connue. La majeure partie des pièces (qui sont à peine des œuvres, précisément) date des années 1904/06, c'est-à-dire des études de Webern à l'université et chez Schoenberg. Elles donnent une fois de plus un aperçu du milieu musical, des sources et des «racines» de l'écriture de Webern, auxquelles il lui fallut s'arracher pour devenir le compositeur que nous

connaissons ; elles sont donc comparables au *Mouvement lent* pour quatuor à cordes ou à la musique à programme de *Im Sommerwind* (voir plus haut). Il semble que Webern n'ait d'ailleurs jamais pu – ni voulu – renoncer entièrement à la mesure à trois temps du ländler ou de la valse. Dans les commentaires instructifs de la notice, Dünki fait remarquer que quatre cinquièmes des pièces enregistrées sont à trois temps.

La performance philologique du pianiste, qui a dû reconstituer lui-même les morceaux et les arranger – à part, bien entendu, l'opus 27 –, est à elle seule remarquable. Dünki laisse les fragments en l'état et résiste à la tentation de les compléter ; à deux reprises, il propose deux versions d'un même morceau. Pour le pianiste, ces compositions sont à la fois difficiles et gratifiantes, vu que Webern écrivait des partitions relativement abstraites, sans indications d'exécution, comme le note Dünki. Il me semble qu'il aurait pu parfois forcer un peu l'*espressivo* (viennois). Quoi qu'il en soit, il est intéressant de constater que, par comparaison avec les autres morceaux ou lors d'une écoute successive, l'opus 27 communique davantage de l'expressivité que Webern y recherche désespérément que lorsqu'on l'entend isolément. Dans le mouvement médian, Dünki parvient à instaurer un enchaînement fluide des événements et à réaliser le paradoxe d'un continuum de points.

Dans une perspective téléologique, on dira que l'extrême brièveté des pièces annonce le style tardif ; du point de vue génétique, on admettra que cela vient de leur caractère d'esquisse. On croit pourtant percevoir à tout moment la griffe du lion. Ainsi, les enchaînements harmoniques en glissades du huitième des onze courts morceaux (Moldenhauer 41) font sursauter, de même que les éclats soudains du dixième. Il y a aussi des morceaux qui passent de façon tout à fait conventionnelle, comme celui en *mi bémol* majeur (M 32). La rupture se produit entre le fragment de *Rondo en fa majeur* (M 113), ouvertement tonal, et le *Rondo en fa majeur* (M 114), qui n'est plus tonal que par endroit. Ces deux œuvres datent probablement de 1905/06. Deux fragments de 1911/1913, sans doute, sonnent en revanche comme l'écho de progrès accomplis depuis longtemps. L'esquisse d'une pièce pour enfants et cette pièce elle-même (M 266, 277) peuvent être datées précisément de 1924 ; on ne pourra éviter d'y remarquer, de même que dans les pièces suivantes, de 1925, les fréquentes répétitions immédiates de notes ou de motifs, qui sont dues à la technique dodécaphonique et représentent un appauvrissement par rapport aux subtilités de l'atonalisme libre. (Hanns-Werner Heister)

Gustav Mahler: **Symphonie n° 9**; Karl Amadeus Hartmann: **Adagio (Symphonie n° 2)**
The Cleveland Orchestra, dir. Christoph von Dohnányi
DECCA 458 902-2 (2 disques)

ACCOMPLISSEMENTS

La *Neuvième* de Mahler exerce toujours une véritable fascination par le mélange d'une sentimentalité exacerbée jusqu'au désespoir, jusqu'au cri, et par une richesse d'écriture qui non seulement entrelace les motifs dans une polyphonie à la fois riche et libre, mais est capable de les transformer formellement jusqu'à leur transfiguration. Le thème du dernier mouvement, aux limites du kitsch, prend une dimension métaphysique au fil du développement: la fin est à couper le souffle. Il faut donc, pour interpréter une telle œuvre, trois qualités rarement réunies en un seul homme: le sens de la grande forme et des développements à très long terme; la précision du détail, qui permet seule d'atteindre à la clarté des textures; une émotivité capable de restituer le caractère existentiel des idées musicales et de leur destin. Dohnányi est l'un des rares chefs actuels à la hauteur d'un tel défi. Dès les premières mesures, il réussit à donner tout le poids expressif de la levée dans le thème principal, et à faire entendre toutes les voix secondaires, qui en dérivent et

capturent l'écoute dans leurs lianes. La polyphonie nous est donnée avec le geste lyrique, la nuance (Mahler accumule les précisions dans la partition) avec la dynamique formelle. Il faut dire que les cordes de Cleveland ont une sonorité exceptionnelle, un «grain» particulier, irrésistible, et que tout l'orchestre semble engagé dans une véritable épopée, à la vie, à la mort (on entend les coups d'archet rageurs, la sonorité vacillante du hautbois à ses limites, le cuivré des cors, mais aussi, leur somptueuse couleur). Dohnányi ne joue pas Mahler dans cet esprit esthétisant propre à tant de chefs, il ne gomme jamais les aspérités, n'atténue pas les ruptures, accusant même les dimensions parodiques de l'œuvre (notamment dans le rondo burlesque), et il donne à l'ultime mouvement une intensité expressive et dramatique qui va à l'extrême (comme aussi dans les *climax* du premier mouvement). Engagement total et maîtrise totale: l'œuvre est accomplie. La prise de son est au niveau de l'interprétation. Ce disque est judicieusement

complété avec la *Seconde Symphonie* de Hartmann, un simple adagio, qui porte en lui la mémoire de Mahler, mais se situe déjà dans une autre époque. L'œuvre, sans doute composée en 1943, fut créée en 1950, et elle pourrait être comparée à la *Symphonie en un mouvement* de Zimmermann par sa dimension tragique, laquelle n'est plus celle de la Vienne du début du siècle, avec sa nostalgie et ses fêlures, mais celle plus dure de la Seconde Guerre, au cours de laquelle Hartmann maintint une position de résistance courageuse et radicale. Les orientalismes qui apparaissent au milieu du mouvement sont bien loin, eux aussi, de la Chine imaginaire du *Chant de la terre*, et les blocs d'accords qui les brisent ont un caractère menaçant et destructeur typique de l'époque. Même les éléments néo-classiques (Hartmann s'inscrit dans une ligne Reger-Hindemith) sont inquiétants. L'interprétation est non moins magistrale que pour Mahler. (Philippe Albèra)

Isabelle Mundry: «Le Silence – Tystnaden» / «no one» / «Spiegel Bilder» / «Le Voyage»
Klangforum Wien, Sylvain Cambreling, cond
Wergo WER 6542-2

ENTRE LA POLYPHONIE COMPLEXE ET LE SILENCE TOTAL



Isabelle Mundry

Les uns s'expriment pour échapper au silence, les autres fourrent le monde entier dans leur musique ; d'autres encore entendent toujours des sons et non des mots. La compositrice alle-

mande Isabelle Mundry (*1963) fabule en notes et crée une musique limitée aux instruments traditionnels, qui se passe en général du chant et trouve sa justification en elle-même. Elle s'inspire pour cela de la polyphonie de la Renaissance, qu'elle transpose dans le XX^e siècle en recourant au matériau sonore contemporain : tissu micro-tonal, glissandos, agitation atonale des vents, accents bien placés de la percussion. *Le Silence – Tystnaden* (1993) se meut entre les pôles de la polyphonie complexe et du silence total. Aux deux tiers de l'ouvrage, le long silence provoque un choc. Un abîme s'entrouvre, qui se referme doucement vers la fin de l'œuvre, sorte de réconciliation avec la menace du mutisme. Mundry explore cependant bien d'autres champs d'action. Lors du travail à l'IRCAM sur son quatuor à cordes *no one*, elle a découvert en effet les pos-

sibilités de l'ordinateur, mais s'est contentée de laisser ce dernier calculer les règles du jeu, pour ne pas devoir lui révéler les secrets du matériau même. Dans ce quatuor, Isabelle Mundry joue avec la polyphonie des temps. Ainsi, chaque exécutant se voit confier un parcours individuel ; dans la partition transparente, les voix ont tout de même quelques repères ou points de rencontre. Un tissu contrapuntique naît de ce que le matériau de telle voix sera repris ailleurs ou traité différemment. Il faut d'ailleurs du courage pour travailler un an dans un institut d'électronique et d'informatique et y écrire une pièce qui, en fin de compte, se passe de bande magnétique ou d'électronique *live*. Le présent disque compact permet de vérifier que son monde musical en a tout de même profité. (Christina Omlin)

Frederic Rzewski: «36 Variations on ¡El Pueblo Unido Jamás Será Vencido!» / «Down by the Riverside» / «Winnsboro Cotton Mill Blues»
Marc-André Hamelin, pf
Hyperion CDA 67077

RÉSEAU DENSE

Bien des gens le tiennent pour le troisième grand cycle de variations au monde, après les *Variations Goldberg* de Bach et les *Diabelli* de Beethoven. Il est indéniable qu'un hymne libertaire chilien a suscité ici un cycle d'une fantaisie débridée et d'une clarté structurelle frappante – le postmodernisme *at its best*. Rzewski a beau s'éloigner tant qu'il veut de son thème populaire, cette mélodie simple et facile transparait toujours. Le compositeur profite aussi de sa grande expérience d'improvisateur au piano – qu'on songe seulement à ses cadences stupéfiantes pour les concertos de piano de Beethoven. Bien que long d'une heure ou presque, le cycle entier semble couler d'un seul jet, ce à quoi contribue sans doute aussi la densité croissante de la structure. Les trente-six mesures du thème se

reflètent dans les trente-six variations ; le microcosme se retrouve donc dans le macrocosme, et *vice versa*. Le cycle entier est divisé en six groupes de six variations, chaque groupe étant subordonné à un paramètre précis (rythme, mélodie, contrepoint). La sixième variation de chaque groupe reprend des éléments des cinq précédentes, la trente et unième ceux de la première, de la septième et de la treizième ; la trente-sixième, enfin est une sorte de méta-variation sur les variations 31 à 35. Il se forme ainsi un réseau toujours plus dense de relations, en quoi il faut voir une intention politique : l'individu se dissout de plus en plus dans la collectivité et abandonne son individualité au profit de l'idée d'union. La preuve en est non seulement le chant de la résistance chilienne *El Pueblo Unido*, mais

aussi des citations d'autres chansons politiques comme le chant de la révolution italienne *Bandiera Rossa* ou le *Solidaritätslied* d'Eisler. Virtuose canadien de haute volée, Marc-André Hamelin aborde cette impressionnante partition avec légèreté et toute l'énergie nécessaire. Il fait preuve en outre de beaucoup de tact dans sa cadence improvisée, seul espace de liberté que Rzewski laisse à l'interprète avant la dernière variation. Celle-ci commence comme la réaction à un marathon, mais reprend progressivement un élan fougueux. *The People United Will Never Be Defeated!* a au fond tout ce qu'il faut pour devenir une œuvre incontournable du répertoire pianistique. (Christina Omlin)

Anton Webern: «Im Sommerwind» / *Passacaille* op. 1 / *Six pièces d'orchestre* op. 6 / *Cinq pièces d'orchestre* op. 10 / *Symphonie* op. 21 / *Concert* op. 24 / *Variations* op. 30
Staatskapelle Dresden, Giuseppe Sinopoli, cond
Teldec 3984-22902-2

CONCENTRÉ DE MUSIQUE DE CHAMBRE SYMPHONIQUE

Il faut reconnaître à Sinopoli le mérite d'avoir étudié ce tombeau de musique radicalement nouvelle avec un orchestre plutôt conservateur. Il eût été encore plus beau et plus méritoire, dans le cas des *Six pièces pour orchestre* op. 6, d'oser le grand effectif original et non la version réduite de 1928. Composé à la période «pré-moderne» de Webern, *Im Sommerwind* (Dans le vent d'été), «idylle pour grand orchestre sur un poème de Bruno Wille», constitue une œuvre impression-

nante, d'ailleurs bien admise au répertoire, entre-temps ; elle convient particulièrement au chef et à l'orchestre, réputé pour sa sensualité sonore et son brio. Dans la *Passacaille* op. 1, ces qualités ont en revanche pour effet que le paroxysme dramatique et sonore est atteint trop tôt – une *exclamatio praecox*, pour ainsi dire – et que le souffle manque alors pour une nouvelle progression, si expressifs que soient par ailleurs le *dolce* du premier passage en majeur ou l'assombrisse-

ment interrompu de la fin. Le style de jeu traditionnel profite encore aux opus 6, 10, 21 et 30. Grâce à une prise de son ample, les nuances, timbres et registres extrêmes sonnent de façon très accusée, même si l'on pourrait souhaiter que tel ou tel passage soit encore mieux ciselé ou plus différencié. En revanche, le *Concerto* op. 24 s'avère trop compact, plus symphonie d'orchestre que concentré de musique de chambre symphonique. (Hanns-Werner Heister)

DÉCALAGE

Né dans le Caucase, entre l'Arménie et la Turquie, Gurdjeff est un personnage qui échappe d'emblée aux catégorisations usuelles. Auteur d'un système philosophique qui fleure bon l'éso-térisme tout en intégrant nombre d'éléments de la pensée scientifique occidentale, promoteur d'une méthode thérapeutique que l'on dirait aujourd'hui holiste, il fonda dans les années vingt de notre siècle un Institut pour le développement harmonieux de l'homme, près de Paris: sorte de phalanstère, tout à la fois école, hôpital et colonie de travail accueillant dans des conditions très rigoureuses une frange non négligeable de l'élite intellectuelle et artistique de son temps (Katherine Mansfield, notamment, y passera ses derniers jours). Un peu à la manière de Rudolph Steiner, chacun des domaines qu'il aborda (et ils furent multiples) semble ne se comprendre qu'à la mesure de la visée globalisante de l'ensemble de son système. Telle dut être aussi sa musique: en réalité la musique qu'il conçoit, semble-t-il, avec son disciple Thomas de Hartmann, sans qu'il soit possible de discerner clairement l'apport de l'un et de l'autre. On sait que ses

connaissances techniques n'étaient pas très développées, et que l'apport de Hartmann, qui avant de rencontrer le Maître avait fréquenté le groupe du *Blaue Reiter*, est probablement prédominant. Mesurer l'exact degré de cette collaboration, dont on nous assure qu'elle fut parfaite, nécessiterait certes un travail musicologique minutieux et dégagé de toute visée propagandiste, risque toujours présent dans le cas d'une musique si soucieuse d'apporter un message de sagesse. Il faudrait aussi pouvoir évaluer la part de reconstruction éditoriale qui fut apparemment nécessaire pour arriver à obtenir la partition telle qu'on l'entend sur ces disques, premiers enregistrements intégraux de l'«œuvre pianistique» de Gurdjeff-Hartmann. Il faudrait enfin avoir les moyens de comprendre le rapport entre les sources ethnomusicologiques, chants des Derviches, des Sayyids ou autres peuples proche ou moyen-orientaux qui servirent le prétexte et les compositions finales. Privée de tels repères, l'écoute en reste pour ainsi dire à la surface, au risque de douter de la profondeur de l'ensemble: il y a comme un sérieux décalage entre l'attente

suscitée par les déclarations enthousiastes du texte de pochette et le résultat musical. Mélodies simplettes plutôt qu'enfantines, orientalisantes plutôt qu'orientales, harmonisation timide sinon scolaire, rythmes sans grande subtilité font que ces brefs morceaux de musique évoquent tous irrésistiblement le genre de l'étude de genre, pas désagréable à entendre d'ailleurs, mais davantage redevable des ressources et formules du romantisme et de ses avatars fin de siècle que d'une recherche poussée sur le folklore musical comme d'autres compositeurs surent le faire à la même époque. En dehors du cercle des admirateurs et initiés, l'entreprise discographique de Wergo (deux autres doubles albums sont prévus, ainsi que l'édition des partitions) a-t-elle un véritable intérêt? Gurdjeff fut sans doute un personnage fascinant, ambigu, dont il reste à saisir la dimension et les limites; ses œuvres musicales présentes en vrac, sans véritable distance critique, n'y contribuent à vrai dire guère. (Vincent Barras)

Riverrun Voicings – Soundscapes

On the human voice, the universe of sounds and noises amidst the silence. A Sound journey into WDR's Studio of Acoustic Art
Wergo Ars Acustica WER 6307-2 (2 CDs)

S'OUVRIR À TOUS LES SONS

Riverrun est le premier mot de *Finnegan's Wake*, le monument de James Joyce, et sert donc d'emblème à un art acoustique qui ne se limite pas à une discipline donnée, mais se fonde sur le son et l'ouïe – qu'il s'agisse de poésie sonore, de paysages sonores ou d'essais radiophoniques. Klaus Schöning, rédacteur radio et responsable du «Studio d'art acoustique» du Westdeutscher Rundfunk, dresse un panorama sonore très particulier à partir des diverses œuvres et formes réalisées par toutes sortes d'artistes dans son studio. C'est un voyage à travers vingt ans d'expérimentations joyeuses sur le langage et le son. La plupart des extraits datent des années 1980 et 1990; ils n'exaltent donc pas le passé, mais fournissent la preuve que l'*Ars Acustica* vit et mène une existence – fragile, il est vrai – entre les chaises et les tables des différentes disciplines. Le premier CD, *Voicings*, rassemble les productions fondées sur la voix humaine: ce sont des «jeux» radiophoniques qui se meuvent au-delà de tout idiome national précis et qui constituent donc un alphabet pour tous ceux qui ont des oreilles pour entendre. Trente-trois créations sont insérées entre les deux œuvres de John

Cage dérivées de *Finnegan's Wake*, *Moyce* et *Roaratorio*. Dans *Moyce*, la quadruple superposition d'un chuchotement rappelle une prière et établit un rapport avec le *Gebet* (Prière) de Gerhard Rühm, jeu naïf sur les voyelles. Ces deux morceaux ont une manière presque émouvante d'évoquer des sensations élémentaires. Il y a d'autres relations croisées entre les morceaux, même s'ils ne se suivent pas. Ernst Jandl et Friederike Mayröcker prononcent en même temps les mots «ich bin so traurig/glücklich» (je suis si triste/heureux) et montrent ainsi les sentiments extrêmes d'une seule personne de même que la pauvreté du langage. Sorrel Hays utilise le mot *non* dans vingt et une langues, dit par vingt et une femmes différentes. C'est là tout un panorama linguistique qui se déroule en près d'une heure. Dommage qu'on ne puisse s'arrêter plus longuement sur tel ou tel morceau! La richesse de toutes ces idées enfle jusqu'à un grand murmure – «Silence sometimes can be very loud», dit une voix dans le grand cirque vocal de *Roaratorio*.

Le deuxième CD, *Soundscapes*, commence par une petite prouesse technique qui fera date: la

liaison par satellite des évocations sonores de deux villes, rendue possible en 1987 par le *Soundbridge Cologne – San Francisco* de Bill Fontana. Dans ce contexte, ne saurait manquer le portrait sonore de Vancouver par R. Murray Schafer, dont le credo est: voir une ville avec les oreilles. Suivent d'autres portraits de villes: Venise, entendue par Marielouise Franke, Cologne (Joan La Barbara), Buenos Aires (Francisco Kröpfung), Tokyo (Emanuelle Loubet), Calcutta (Klarrenz Barlow), New York (Richard Kostelanetz), Paris (Pierre Henry) – un voyage autour du monde avec un bouton dans l'oreille. Comme avec les odeurs, des images surgissent, des gens apparaissent, leurs voix se font entendre, puis des cloches, toujours des cloches. Avec ce deuxième CD, on se rapproche du but que Klaus Schöning s'était sans doute fixé: qu'un nouveau tout se dégage des parties isolées. Il vaut d'ailleurs la peine de lire dans la notice l'introduction de Schöning, qui remonte jusqu'à l'origine de la «grande ouverture à tous les sons», au début de ce siècle (Christina Omlin)

REFUGE HORS DU MONDE

Un trait frappant, constante de l'œuvre de Scelsi, est l'ambiguïté. Tension, à moins que ce ne soit hésitation, jamais résolue entre recours aux temps archaïques (on sait la mythologie dont Scelsi sut s'entourer, prétendant que sa musique reflétait la mémoire de ses incarnations précédentes, du temps de Sumer ou du Moyen-Age), et procédés compositionnels sinon novateurs, du moins très personnels, au point qu'aujourd'hui, au-delà de la controverse, son travail de compositeur hors catégorie continue de susciter le questionnement. Le parcours à travers cette intégrale des œuvres pour chœur (presque toutes a cappella) offre une sorte d'introduction générale à ce compositeur singulier et du même coup permet de prendre la mesure de cette am-

biguïté. Comme le note Marc Texier, Scelsi, tout en prétendant s'inspirer de la tradition religieuse orientale - par exemple dans l'usage appuyé qu'il fait de la fameuse syllabe «Om» tibétaine, ou dans celui des phonèmes utilisés - sait recréer en même temps un néo-langage mésopotamien, grégorien voire «populaire». Il aboutit de la sorte à un chant imaginaire, parfaitement idiosyncratique, qui en dépit de la complexité évidente des procédés compositionnels, évoque la rudesse d'une œuvre d'art brut. On ne peut qu'être captivé pour cette singularité extrême. Elle est revendiquée à l'aide des moyens musicaux les plus convaincants : complexité rythmique, courbes dynamiques toujours inattendues, densité des sonorités assurée non seulement par l'empile-

ment des sons micro-tonaux (technique qui constitue en quelque sorte la signature scelsienne), mais aussi pour un arsenal impressionnant de techniques vocales, glissandi, trémolos, suraigus, coups de glotte, souffles, bruits divers. Les interprètes de ces œuvres plus qu'exigeantes sont d'ailleurs remarquables dans leur maîtrise technique, qui est aussi compréhension profonde de la musique. Mais le syncrétisme du mélange tend parfois aussi à limiter l'horizon. À travers ce constant recours sonore aux sirènes de la «sagesse» immémoriale, perce comme la recherche craintive d'un refuge hors du monde, la clôture d'une quête musicale aventureuse dans le repli nostalgique. (Vincent Barras)

Fritz Hauser: **Solodrumming**
hat[now]ART 129

Hans Otte : «Das Buch der Klänge»
Herbert Henck, pf
ECM NEW SERIES 1659 462 655-2

À LA RECHERCHE DU SON DES SONS

Inversant spirituellement la définition courante de la musique comme architecture figée, le commentateur de la notice prétend que la musique de Hauser est de l'«architecture fluide». Le dégel de Hauser ne va tout de même pas assez loin pour qu'il renonce à une pulsation perpétuelle, un peu lassante à la longue. La musique tambourine et trotte, en quelque sorte. Contrairement au jazz (du moins avant qu'il ne devienne musique improvisée), cette pulsation a malheureusement le grave défaut de ne pas connaître l'*off-beat*, source de tension et de détente. Les orages, tempêtes et autres éruptions qui se déchainent çà et là ne constituent pas un dédommagement suffisant, mais rendent quand même certains morceaux tout à fait passionnants. On n'en dira pas autant des schémas minimalistes répétés à l'infini, à l'instar de Phil Glass, ce

rasseur monté en épingle. Hauser y succombe par exemple dans *Tutuguri*, où il brode une sorte de dentelle. Un peu partout, d'ailleurs, il semble tributaire de cette esthétique du petit point, mais ses travaux à l'aiguille sont plus fantaisistes et variés dans *Skizzen*, *Gedanken*, *Gesten*. Quant aux *Klangwolken* (Nuages sonores), ils ont heureusement plus de substance, le deuxième par exemple, où la sécheresse fait place à la fertilité. Le cycle pour piano de Hans Otte est un digne pendant de celui de Hauser, avec beaucoup plus de hauteurs différentes, mais encore moins de variantes de durée. C'est une sorte de *solo keyboarding* «pour tous ceux / qui veulent être tout près des sons / et ainsi, / à la recherche / du son des sons, / du secret de toute vie, / se retrouver / eux-mêmes, / s'éprouver / par le son.» Le recours (abusif) à la musique comme succédané

des groupes d'introspection mériterait un chapitre particulier. Quoi qu'il en soit, les techniques psychanalytiques paraissent plus appropriées à l'exploration du Moi. Il en va de même de la quête du secret de l'existence, qui relève davantage de la biologie et des sciences voisines. Dans la futilité de cette recherche du Graal plus bavarde que méditative, plus assourdissante que réfléchie, une tour d'ivoire moderne émerge presque intacte : le sixième morceau. C'est une musique largement monodique et lapidaire, conduite en une étroite spirale chromatique. De la musique plutôt qu'une méditation. La notice est exemplaire. En plus de commentaires intelligents, elle fournit quelques exemples musicaux autographes. (Hanns-Werner Heister)

Béla Bartók: «Mikrokosmos» I-VI
Zoltán Kocsis (pf)
Philips 462 381-2 (2 CD)

Béla Bartók: **Les six quatuors à cordes**
Quatuor hongrois
Deutsche Grammophon 457 740-2 (2 CD)

BARTÓK AMI DU GENRE HUMAIN

A en croire László Somfai, il doit s'agir ici, ni plus ni moins, d'une «édition sonore critique». Somfai est également en train de préparer un «Catalogue thématique de Béla Bartók», lié à son tour à l'édition complète de l'œuvre. Quant à Kocsis, il insiste d'une part sur l'importance des enregistrements qui nous sont parvenus de Bartók, de

l'autre sur les indications métronomiques d'origine. Tout cela est fort bien ; il n'empêche que l'interprétation n'est pas aussi convaincante de bout en bout. Le *Notturmo* du cahier IV ressemble par exemple terriblement à une étude, et Kocsis cultive assez souvent un jeu note à note, à mi-chemin entre le *legato* et le *tenuto*, en quelque

sorte. Cela sonne si sec, malgré la pédale, que j'ai peine à croire que ce soit là tout Bartók. Les morceaux tels que la *Chanson populaire néo-hongroise* n° 127 (avec chant) ou la première des *Six danses* en rythme «bulgare», où la musique n'est pas seulement martelée, mais a le droit de s'alanguir un peu, sonnent mieux et de façon

plus vivante ; d'une manière générale, la tendance anti-*cantando* est moins gênante dans les mouvements rapides et denses.

Comme pour compenser cette sécheresse, le Quatuor hongrois joue en revanche les six chefs-d'œuvre de Bartók pour cette formation *con amore e con espressione*, sans négliger pour autant les aspects structurels. Il est possible que ce style convienne particulièrement bien au *Premier quatuor* de 1908/09 et en mette très en

relief les réminiscences du passé. Mais dans les passages dansants, en mouvement perpétuel, et dans les quatuors ultérieurs, l'ensemble ne perd rien de son brio. Contrairement aux interprétations martelées, ce style fait sentir en quelque sorte la bonté de Bartók, sa chaleur, voire – osons le terme – son humanisme, comme dans l'adagio émouvant du *Cinquième quatuor* (1934). La réédition de ces enregistrements de 1961 ne vaut pas seulement la peine musicalement, elle

devrait aussi être rentable sur le plan commercial. En revanche – est-ce une compensation nouvelle pour la qualité de l'œuvre et de l'interprétation ? –, la notice est le pire exemple du genre. A part quelques propos exaltés (certes mérités) sur la formation, pas un mot des œuvres, sinon un peu de publicité, mais le tout en trois langues (voire en quatre, pour la publicité faite au recyclage des anciens enregistrements). (Hanns-Werner Heister)

Peter Ruzicka: String Quartets «...über ein Verschwinden» / «Klangschatten» / «...fragment...» / «Introspezione» / «...sich verlierend»
Quatuor Arditti, Dietrich Fischer-Dieskau
ECM New Series 1694 465 139-2

INTROSPECTION ET RÉTROSPECTIVE



Peter Ruzicka

Les quatuors de Peter Ruzicka offrent un répertoire bienvenu, loin du son léché et du bavardage qui semblent prédominer actuellement, même dans la musique «savante». La mise à l'écart des re-

cettes banales, la renonciation au babillage, le risque du calme n'empêchent pas Ruzicka d'écrire une musique dont la beauté se situe au second degré, en quelque sorte, notamment par des retours à la tradition, des citations, des allusions, bref, un «discours de musicien sur la musique» – par exemple dans *Klangschatten*, à propos de l'introduction de la *première symphonie* de Mahler, qui sonne ici comme si elle avait été composée expressément pour quatuor. Mahler est d'ailleurs très présent : ainsi, un extrait de l'adagio de la *Dixième symphonie* est cité dans le dernier des *Cinq épigrammes pour quatuor à cordes*, qui forment le deuxième quatuor de Ruzicka, intitulé sommairement *fragment*.

La discrétion mentionnée n'empêche Ruzicka ni d'éclater en grands gestes éruptifs, ni de savourer tel mélodramatique, par exemple dans un passage à l'unisson du deuxième quatuor qui sert d'introduction à la citation de la *Dixième* de Mahler dont il a été question, et qui est lui-même inspiré par la relation de la mélodie à l'unisson de Mahler aux accords du second thème. La sensibilité et le goût des sonorités de Ruzicka le portent aux nuances cachées sous le vernis des

conventions plaisantes et du «beau son» habituel – lequel est d'ailleurs bien présent – grâce aux citations, notamment –, mais d'une façon détournée.

Dans *Introspezione, documentation pour quatuor à cordes*, que Ruzicka considère comme son premier quatuor, il n'accumule pas les citations avec l'exubérance d'un kaléidoscope, mais se concentre sur trois complexes tirés de l'opus 135 de Beethoven, du *Deuxième quatuor* op. 36 de Pfitzner, et de l'opus 9 de Webern – ce dernier illustrant le langage même de Ruzicka : introspection et rétrospective, nostalgie des choses disparues, deuil de l'irréparable, mais aussi contradiction, «critique salvatrice» au sens d'Adorno. Le quatrième quatuor de Ruzicka, «...sich verlierend», déroute quelque peu. Du point de vue de l'écriture, c'est un mélodrame, qui entremêle la musique de citations parlées de Valéry ou Handke, Hofmannsthal ou Adorno, Schnebel et Celan, Bachmann, Pavese et Wittgenstein, sans manquer de citer aussi l'opus 10 de Schoenberg – bref, une musique cultivée, intellectuelle, mais aussi intelligente.

(Hanns-Werner Heister)

Gerhard Stäbler: «Karas. Krähen» / «Palast des Schweigens»
Gagaku – japanische Hofmusik
Mayuni Miyata, sho
Wergo / ZKM WER 2056-2 282 056-2

CONTESTATION DE LA NATURE TECHNOÏDE ET DE LA TECHNIQUE PSEUDO-NATURELLE

Le centre d'intérêt de ce CD est le *sho*, musique à bouche japonaise qui jouait un rôle important dans la musique de cour, la *gagaku*. Malgré leur orientation tonale plus marquée et une sonorité différente, plus douce et plus agréable, les deux pièces traditionnelles insérées entre les compositions de Stäbler prouvent quand même que les spécificités instrumentales peuvent influencer à grande distance des musiques totalement étrangères. Bien que l'interprète trahisse la difficulté qu'elle éprouve de jouer la musique de Stäbler, notamment l'«étude sur Cassandre» intitulée *Der Palast des Schweigens* (Le palais du silence)

pour *sho* seul, des affinités étonnantes se manifestent tout de même, quels que soient la rudesse et le tranchant de Stäbler : l'articulation du continuum sonore, par exemple, le statisme des mouvements circulaires, la dépendance à l'égard du flux respiratoire. En revanche, *Karas. Krähen* (Corneilles) fait un effet plus dramatique et plus concret. La base est ici une bande magnétique, sur laquelle Stäbler a enregistré, au Japon et en Corée, aussi bien des croassements de corneilles et des chants de cigales, une cérémonie bouddhiste que des scènes de marché et d'auberge (y compris de la musique passe-partout),

le tout monté et retravaillé électro-acoustiquement en studio. De ce fond plutôt sinistre, où les croassements des corneilles entrent en symbiose avec des sons électroniques entre-temps familiers – symbole sonore des menaces universelles –, se détachent la voix, le *sho*, une contrebasse et la batterie (que Stäbler qualifie d'accompagnement) pour faire office – à l'exception presque générale de la batterie – d'une sorte de *vox humana* au sens littéral et figuré, et d'objection limitée à la nature technoïde et à la technique pseudo-naturelle. (Hanns-Werner Heister)

Max Reger: **Die Nonnen** op. 112 pour chœur et orchestre; **Lieder** pour contralto et orchestre
Lioba Braun, contralto; Chor der Bamberger Symphoniker, Bamberger Symphoniker Orch., dir. Horst Stein
KOCH SCHWANN 3-1777-2.

Trio op. 2 pour violon, alto et piano; **Trio op. 102** pour violon, violoncelle et piano
Matthias Krug, Unnur Sveinbjarnardottir, Klaus Greiner, Noriko Mizuno
KOCH SCHWANN 3-1157-2.

Drei grosse Choralfantasien op. 52 pour orgue
Werner Jacob, orgue
CHRISTOPHORUS CHE 0091-2.

CRÉPUSCULAIRE

La musique de Reger continue de souffrir de sa situation historique, entre deux époques qu'elle a su accomplir pleinement, mais non transcender. Bien sûr, Wagner résonne dans les *Nonnen*, comme Brahms dans le *Trio* opus 2, et de manière moins littérale, dans le *Trio* op. 102. Cette synthèse entre les deux courants antagonistes de la seconde moitié du dix-neuvième siècle en Allemagne, réalisée sous la haute protection de Bach, a mené Reger au point d'où Schoenberg élaborera son propre langage: on pense plus d'une fois à l'auteur des *Gurrelieder* dans les *Lieder* si peu connus de Reger (ici prélevés sur la masse des 250 lieder composées pour voix et piano). Bien peu de choses séparent ces œuvres pleines de mélancolie et de couleurs automnales, aux contours harmoniques complexes dérivés de *Tristan* et de *Parsifal*, des premières œuvres de Schoenberg, avec lesquelles elles partagent les mêmes références. Fallait-il passer par cette intériorité douloureuse, tourmentée, qui est si bien exprimée dans la première partie du lied *An die Hoffnung* inspirée par le poème de Hölderlin (Reger n'est pas toujours aussi heureux dans le choix de ses auteurs) pour en finir avec une certaine forme de romantisme? Quoi qu'il en soit, Reger permet de comprendre ce moment historique où le crépuscule du romantisme donne naissance à la modernité. Schoenberg gardera d'ailleurs une admiration profonde pour lui tout au long de sa vie. Koch poursuit ainsi l'édition

discographique des œuvres de Reger, faisant découvrir bien des pièces laissées dans un certain oubli par des programmations routinières, où le compositeur apparaît rarement. Le timbre profond et sombre de Lioba Braun convient à merveille aux *Lieder*, que Reger avait lui-même orchestrés, interprétés ici avec une belle intériorité, et un sens aigu de ces lignes mélodiques suspendues hors du temps, qui viennent directement du deuxième acte de *Tristan*. Horst Stein est non moins à son affaire, lui qui est un «spécialiste» de cette musique: il a le sens du geste expressif qui convient. Toutefois, on aimerait qu'un chef comme Boulez, dont le style est aux antipodes, s'empare une fois de telles œuvres pour leur donner une clarté et un élan susceptibles de les arracher à ce qui, en elles, date un peu: la précision de l'écriture orchestrale, le soin donné aux voix secondaires, un certain classicisme de la construction mériteraient une lecture plus moderne. Quant aux deux trios, dont le style est très différent des œuvres vocales, le respect de la forme traditionnelle s'opposant à l'expression libre des lieder (un problème qui donnera encore du mal au jeune Schoenberg), les musiciens du Genberg Trio, qui sont aussi membres de l'orchestre de Bamberg, en donnent une lecture sérieuse et chaleureuse.

Si le style vocal renvoie à Wagner, et la musique de chambre à Brahms, les œuvres pour orgue font évidemment référence à Bach. Cette réappro-

priation du Cantor, qui se répétera au cours du 20^e siècle, traverse les trois *Fantasies* opus 52, où fugues et cantus firmus sont introduits à l'intérieur d'un langage hyper-chromatique; compte tenu du temps de réaction de l'orgue pour la production des sons, l'intense polyphonie régénérée et la complexité des relations harmoniques créent par moment des configurations vertigineuses. Là encore, le compositeur est comme un prophète au seuil de la Terre Promise: l'atonalité est en vue, on peut même la palper concrètement, mais Reger retrouve le chemin de la cadence, même au milieu de tourbillons harmoniques qui semblent n'exister que pour le seul plaisir d'une combinatoire exultante, et qui créent un véritable état d'ivresse sonore (on sait que le compositeur ne dédaignait pas la dive bouteille). La fugue de l'opus 52 n° 2, qui commence comme une fugue de Bach, ramène ainsi un équilibre bien compromis par ce qui précède, véritable chemin de croix chromatique fait de douleurs et de contorsions; elle remplit le programme du choral, *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, et donne une indication psychologique pour cette jonction de deux styles au fond antinomiques. Werner Jacob nous conduit avec beaucoup de maîtrise à l'intérieur de ces labyrinthes musicaux où le grand orgue romantique rassemble deux siècles de musique et les jette à la postérité sans le moindre souci de plaire, avec une exigence tout à la fois archaïque et moderne. (pa)

Ernst Krenek: Œuvres complètes pour violoncelle; **Suite pour violoncelle seul / «Dyophonie» pour deux violoncelles / Concerto pour violoncelle et orchestre n° 1 / Capriccio pour violoncelle et orchestre / Concerto pour violoncelle et orchestre n° 2**
Deutsches Symphonieorchester Berlin; Hanns-Martin Schneidt, cond; David Geringas, Emil Klein, vc
Koch Schwann 3-1078-2

DIVERSITÉ ÉTONNANTE

Étonnant – ou peut-être pas si étonnant que cela, vu l'ampleur de l'œuvre de Krenek – que l'on parvienne à remplir tout un disque compact de compositions pour violoncelle, lequel n'est pas un instrument soliste courant. Et si ce disque est aussi rempli musicalement, c'est qu'à part la variété des œuvres et des styles, le soliste en donne une interprétation intense, bien secondé en cela par l'orchestre dans les pièces concertantes. La *Suite* op. 84 en cinq mouvements (1939) est un travail d'élève qui jette évidemment des regards en coulisse sur les suites de Bach, mais c'est une œuvre discrète, de style bigarré et de facture variée. Légèrement ultérieur, le *Concerto n° 1* op. 133 débute en revanche par

un puissant tutti parfaitement fonctionnel. Dans sa tentative presque désespérée «de trouver le contact avec les choses pratiques de la vie musicale, et pas seulement pour d'évidentes raisons pratiques», Krenek fait cependant des compromis – pour autant qu'ils aient été effectués contre sa volonté véritable –, notamment en matière de clarté de la forme. Le *Capriccio* op. 145 (1955) est fréquemment capricieux et abonde en changements rapides de figures et de gestes pour toucher le public. En revanche, le *Concerto n° 2* op. 236 (1982) est plus radical de ton et se risque à la fois aux éclats sonores et aux passages en filigrane. Si les autres œuvres concertantes lassent parfois par excès de bonnes intentions et

d'activisme, elles renferment toutes de brefs moments d'arrêt frappants, souvent dans l'extrême aigu, où l'on perçoit quelque chose comme la sagesse de l'âge, la frugalité. Quant à la *Dyophonie pour deux violoncelles* op. 241, composée en 1988, trois ans avant la mort de Krenek, elle se résume largement à un long chant amébé des instruments, élégiaque mais non sentimental. En dépit de la sagesse de l'âge, on ne ressent aucune perte des moyens; la tendance à l'élégie est compensée par des sursauts d'énergie, sortes de vociférations contre la pulsation tranquille et la régularité du chant. La fin abrupte surprend. (Hanns-Werner Heister)

DÉCALAGE DE LA PÉRIPHÉRIE PAR RAPPORT À L'ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE

La présente publication n'est pas seulement remarquable du fait que c'est une femme compé-
tente qui est à l'œuvre, la cheffe d'orchestre
Gisèle Ben-Dor, mais aussi parce qu'elle pré-
sente le premier enregistrement complet du bal-
let *Estancia*, dont les suites comptent parmi les
pièces les plus célèbres du compositeur argentin
Alberto Ginastera (1916–1983). Tout comme le
ballet *Panambí*, *Estancia* date de la première pé-
riode, nationaliste et presque folklorique, à maint
égard, de Ginastera. Le retard historique de la
«périphérie», c'est-à-dire les pays restés sous
dépendance quasi coloniale, comme ceux
d'Amérique latine, apparaît manifestement dans
le fait que le langage de Ginastera se fonde sur
des découvertes vieilles de trente ans et plus de
Debussy, Falla, Bartók et Stravinski, et qu'il ré-
gresse même à des positions romantiques sur
certains points de l'idéologie musicale, comme le
nationalisme. Malgré des trouvailles impres-
sionnantes – les déchaînements de batterie de
Panambí, par exemple –, la différence entre ces
œuvres et les suivantes, telle la *Cantata para
America mágica* (1960), est forte ; elle montre
l'immense chemin qu'a parcouru Ginastera en

enjambant et en télescopant les phases histo-
riques.

Le ballet *Panambí* se fonde sur un mythe des In-
diens Guaraní, qui viv(ai)ent aux sources du Rio
Paraná, dans le nord de l'Argentine. Ginastera
composa cette «légende chorégraphique» – la
première œuvre qu'il jugea digne de porter un
numéro d'opus – en 1937, après avoir étudié
quelque temps la musique amérindienne. Il sait
ménager des contrastes saisissants entre les
numéros contemplatifs, élégiaques, et des pas-
sages vigoureux, emportés jusqu'à l'extase, qui
oscillent entre une écriture tonale avouée et des
écarts aux confins de la tonalité, souvent asse-
nés à coup de batterie. Pour autant qu'on puisse
juger, la musique amérindienne ne joue qu'un
rôle marginal ; elle est plus épice que substance.
Composé en 1941, *Estancia* est une commande
d'une compagnie des Etats-Unis qui voulait
échapper à la tradition des ballets russes clas-
siques. La source principale du ballet de Ginas-
tera est l'épopée de José Hernández *Martín
Fierro* (1873), célébration sentimentale et nostal-
gique du monde héroïque ou pseudo-héroïque
des gauchos, déjà menacé alors par l'industriali-

sation et l'urbanisation. Ginastera imagine le dé-
roulement d'un jour complet, d'une aube à la
suivante, idée qui sera le «prototype structurel de
plusieurs de ses œuvres ultérieures» (Simon
Wright dans la notice). Il cherche en outre à créer
des liens quasi cycliques, dépassant le cadre de
l'ouvrage isolé : *Estancia* commence donc par
«El Amanecer» (Lever du jour), le morceau qui
conclut *Panambí*. L'histoire des amours d'une
jeune campagnarde et d'un garçon de la ville
offre au compositeur le prétexte de plusieurs
scènes brillantes, non dépourvues d'ailleurs de
sentiment élégiaque et de pathos, ainsi que
d'une fugue comique pour la visite des citadins à
la campagne, une anti-pastorale brutale. Rele-
vons aussi des passages mélodramatiques inté-
ressants, où un récitant psalmodie d'une voix
bizarre des extraits de *Martín Fierro*, célébrant
l'après-midi et la nuit ; cette dernière scène, no-
tamment, est une pièce d'anthologie. L'apothéose
finale est une danse de gauchos, le *malambo*, si-
mulacre de duel. Du point de vue du langage mu-
sical, *Estancia* représente un progrès équivoque
par rapport au ballet précédent, à cause de son
recours accru au folklore. (Hanns-Werner Heister)

Mathias Spahlinger: *Musica impura: aussageverweigerung/gedenkarstellung, vier stücke, 128 erfüllte augenblicke, fünf sätze für 2 klaviere, musica impura, entlöschend, presentimientos, éphémère, adieu m'amour*
Ensemble Recherche
ACCORD 206222 (2 disques)

DIALECTIQUE NÉGATIVE

Dans le sillage adornien, bien des compositeurs
allemands tentent d'explorer un monde sonore en
négatif, censé faire prendre conscience de nos
propres automatismes, comme l'indique dans la
pochette de présentation l'excellent texte de
Peter Niklas Wilson. Ainsi, l'œuvre qui ouvre ce
disque «refuse de témoigner» au travers d'une
«présentation contradictoire»: sons grattés, sons
ténus, puis explosions de figures brèves rem-
plissent un programme conceptuel qui ne satisfait
pas vraiment aux exigences d'un projet esthé-
tique. Il est bien difficile de surmonter une dys-
harmonie sonore qui se réduit à des gestes pri-
maires, dont l'accumulation ne parvient jamais à
constituer une forme. On retrouve cette même
sensibilité au gré de nombreuses pièces, comme
128 erfüllte augenblicke, dont le caractère provo-
cateur paraît bien émoussé. Au-delà du jeu sur
des sons déformés, forcés, cassés, et souvent
laid, sur des fragmentations et des brisures du
discours qui rappellent les expériences libéra-
trices des années soixante, se pose le problème
de la composition proprement dite; les rapports
musicaux entre ces objets sonores éparpillés
dans le temps et l'espace sont submergés par
leur caractère anecdotique, dépossédés de signi-

fication profonde: le geste les domine, bien que le
son n'apparaisse au fond même pas pour lui-
même, mais comme le hiéroglyphe d'une signi-
fication autre. L'apparition inopinée, parfois, d'un
accord traditionnel, est pour ainsi dire un fait ag-
gravant. Faire surgir les conventions par des fi-
gures en négatif ne prémunit pas contre les
conventions du négatif. Curieusement, c'est la
pièce qui semble *a priori* la plus improbable, *ent-
löschend* pour tamtam (durée: 20'13!) qui con-
vainc le plus: à partir de possibilités minimales,
Spahlinger parvient à créer une continuité musi-
cale qui se confond avec l'exploration du mé-
dium, et qui capte l'écoute. Au temps défait et dé-
construit des autres œuvres, cette pièce oppose
un temps homogène, lié à la vie même des sons.
Il est difficile de saisir le sens de l'évolution du
compositeur entre les années soixante-dix et
les années quatre-vingt-dix (si l'on met de côté
les *fünf sätze für 2 klaviere* de 1969, qui appar-
tiennent à une première manière). Le trio à cordes
presentimientos, composé en 1993, commence
avec des bribes sonores, puis se transforme en
une ligne «mélodique», en des notes tenues et
des «accords» qui sont aussitôt rongés par les
micro-intervalles et différents modes de jeu,

conduisant aux gémissements et atonies du dé-
but. Le style est austère, la beauté révoquée:
c'est une musique de sous-sol, après la catas-
trophe atomique. Elle dit quelque chose sur la
subjectivité meurtrie, sur une souffrance inscrite
dans le corps sonore lui-même, comme l'envers
d'un temps d'insouciance auquel personne
ne croit vraiment. Le quatuor de Nono rôde ici
comme un fantôme. Mais à l'élan nonien vers
d'autres possibles, et à l'idée de la beauté
comme une force révolutionnaire, Spahlinger op-
pose un monde désagrégé, en forme d'autopuni-
tion. Les sons rauques qui terminent le trio à
cordes dans un mouvement circulaire disent bien
l'effondrement, la résignation, l'impuissance que
le compositeur voudrait conjurer à travers le né-
gatif. *adieu m'amour*, hommage à Guillaume
Dufay, exprime symboliquement cette perte, dans
une forme en abîme qui ne laisse plus subsister
de la plainte musicale composée de Dufay qu'un
balbutiement: des sons improbables, difficiles à
fixer sur l'instrument. Dans cette fragilité mise à
nu, où émergent des restes d'harmonie, il y a
aussi une certaine naïveté. Suffit-il de jeter rageu-
sement les pièces du puzzle pour exprimer le
non-sens? (Philippe Albèra)

Zoltán Kodály: *Háry-János-Suite, Danses de Marosszék, Danses de Galánta, Psalmus hungaricus* op.13
Ernst Haefliger, ténor; Chœur de la Cathédrale St-Hedwig, RIAS-Kammerchor, RIAS-Symphonie-Orchester Berlin, dir. Ferenc Fricsay
DGG 457 745-2.

UN DAVID HONGROIS

Curieuse destinée que celle de Kodály: l'influence de la musique populaire, qu'il fut l'un des tout premiers à découvrir, donna un ton profond et original à ses premières œuvres, notamment cette forme de parlando et de tempo rubato qui n'existait pas dans la tradition européenne; mais elle finit par limiter son inspiration, et par l'enfermer dans l'image du musicien national, au bord de l'académisme. Les œuvres enregistrées par Ferenc Fricsay, qui fut son élève et l'un de ses plus ardents défenseurs, appartiennent à cette période charnière où le compositeur se dirige vers une fonction officielle qui va tarir sa veine créatrice initiale: les *Danses de Galánta* ou de *Marosszék*, comme la suite de *Háry-János* (un

opéra qu'on ne représente jamais), sont les pièces les plus jouées de Kodály, au détriment de sa *Symphonie* ou de son *Concerto pour orchestre* (modèle de celui de Bartók). Ces pièces de genre, colorées, habiles, ne transcendent jamais un matériau largement inspiré par la musique populaire, contrairement aux grandes œuvres de Bartók. C'est que Kodály a choisi la voie du milieu, si l'on peut dire. Le *Psalmus hungaricus* est plus ambitieux, et compte de très belles pages, ici servies par la voix magique de Ernst Haefliger (hélas, l'œuvre est chantée en allemand). Kodály représente un David accablé qui implore le Père, et l'œuvre se termine dans la quasi-prière du chœur, en forme de réconcilia-

tion. Dans sa *Cantate profane*, Bartók fera chanter au ténor la révocation du père, et l'œuvre se termine par un hymne à la liberté. La différence est significative. Fricsay a longtemps été une référence dans ce répertoire; ses enregistrements sont pleins de force et de conviction, mais ont une certaine dureté, qui en rajoute sur le caractère hongrois de la musique. Des chefs comme Iván Fischer donnent aujourd'hui des interprétations renouvelées de ces œuvres et de celles de Bartók. Les enregistrements de Fricsay, réalisés au tout début des années soixante, conservent une qualité sonore remarquable. (Philippe Albèra)

Ivan Fedele : *Duo en résonance*, *Primo Quartetto «Per accordar»*, *Richiamo*, *Imaginary Skylines*, *Chord*
Ensemble Intercontemporain, direction David Robertson; solistes: Sophie Cherrier (flûte), Jens MacManama et Jean-Christophe Vervoitte (cors), Frédérique Cambreling (harpe), Jeanne-Marie Conquer et Hae Sun Kang (violons), Christophe Desjardins (alto), Jean-Guihen Queyras (violoncelle)
Adès (EIC/IRCAM/Centre Georges Pompidou), 1998

COMPOSITEUR EN RÉSONANCE



Ivan Fedele

Cet enregistrement situé dans la série de l'EIC et de l'IRCAM apporte un regard précieux sur l'un des compositeurs italiens les plus importants de notre époque. Si le label Stradivarius avait déjà

enregistré certaines de ses pièces auparavant (dont le *Concerto pour piano*), le public français découvre pour ainsi dire la musique de Fedele avec ce nouveau CD (car les autres labels sont difficiles à trouver en France). Il est inutile de préciser, mais je le fais quand-même, que la qualité de l'interprétation des solistes est optimale, avec notamment la flûte magique de Sophie Cherrier dans *Imaginary Skylines* et le superbe quatuor dans *Primo quartetto*, ou encore les excellents cornistes Jens MacManama et Jean-Christophe Vervoitte. L'écoute des différentes œuvres révèle aussi l'homogénéité et la précision de l'EIC, qui donnent autant à *Richiamo* (1993-94, pour cuivres et électronique) qu'à *Duo en résonance* (1991, pour deux cors et ensemble) un niveau de lecture particulièrement supérieur si l'on pense que l'orchestration de Fedele est sans doute l'une des plus fines aujourd'hui et l'une des plus délicates à rendre sur le plan de l'interprétation. Il faut louer ici le travail de David Robertson!

Pour qui ne connaît pas Ivan Fedele, rappelons que *Richiamo* et *Duo en résonance* sont deux de ses chefs d'œuvre absolus; s'ajoutent plusieurs compositions de très grand intérêt comme *Imaginary Skylines* et ses délicates évocations de la musique française, *Primo Quartetto*, qui représente les premiers stades (déjà très convainquants) de l'évolution du compositeur, et *Chord*, une œuvre-charnière de 1986 pour dix instruments, qui anticipe sur les réalisations ultérieures.

A travers cette intéressante sélection d'œuvres aux effectifs variés et ces interprétations excellentes se dévoile la personnalité incontournable d'un des grands compositeurs d'aujourd'hui et (sans doute) de demain. Une seule critique peut être apportée à propos de la réalisation du CD en ce qui concerne les pages: l'indexation pose des problèmes, et l'auditeur trouve *Richiamo* à la page 5 (et non 3), *Imaginary Skylines* à la page 6, et ainsi de suite... (Pierre Michel)

Olivier Messiaen: *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* pour chœur mixte, sept solistes instrumentaux et orchestre; *Et Expecto Resurrectionem Mortuorum* pour orchestre.
Yvonne Loriod, piano, NDR-Chor, Rundfunkchor Berlin, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dir. Karl Anton Rickenbacher
KOCH SCHWANN CD 3-1216-2 (2 disques).

EXTASES MODERNES

La position d'Olivier Messiaen, dans la musique de l'après-guerre, demeure singulière. Engagé dans la modernité qu'il a contribué à façonner, lié à toute une série de traditions hétérogènes, depuis le plain-chant jusqu'à Debussy et Stravinsky, en passant par Wagner et les musiques extrême-orientales, Messiaen échappe à l'esprit de non-réconciliation qui marque une grande partie des

productions contemporaines, sans toutefois jamais tomber dans la restauration néo-classicisante. Exprimer la positivité et la ferveur de la foi dans une langue qui échapperait à la contradiction entre l'individuel et le collectif, symbolisée dans l'opposition entre les styles de Schoenberg et de Stravinsky, constitue sans doute un apport unique à la musique de notre temps. Messiaen

est un exemple rare de compositeur n'ayant sacrifié ni la beauté des harmonies et des sonorités, ni l'expressivité des lignes mélodiques, ni la forme monumentale, dans un langage toujours neuf et orienté vers l'avenir. La *Transfiguration*, vaste construction en quatorze «tableaux» à la gloire de la lumière divine, incarnée par Jésus-Christ, forme l'une de ces grandes œuvres qui,

tout en appartenant à leur époque, la dépasse complètement. A partir du moment où l'on admet que le caractère religieux, ancré dans le christianisme, possède une valeur universelle, notamment par ses références à la nature, à d'autres formes de spiritualité, et par sa formulation musicale, il est possible de s'ouvrir à cette perpétuelle extase qui parcourt l'œuvre, dont la substance se concentre dans chaque moment, délivré des conduites temporelles ordinaires. A l'opposé de la tradition germanique, la grande

forme, chez Messiaen, est une suite d'illuminations, et non un développement organique sur une longue trajectoire. Le rythme et l'harmonie sont tout à la fois construction et jubilation, principe spirituel et principe physique. Les timbres individuels, comme les blocs sonores différenciés, se juxtaposent et se répondent en une sorte d'antiphonie généralisée: il n'y a pas lutte entre eux, selon le modèle du développement classique, mais une harmonie préétablie, qui donne sa juste place à toute chose. L'interprétation de

Karl-Anton Rickenbacher est extrêmement soignée et convaincante; elle privilégie l'homogénéité, la respiration propre à la musique, son intériorité, au détriment d'un spectre sonore plus large, plus éclatant, plus différencié, et d'un jeu plus coloré (notamment dans le pupitre des percussions; mais la prise de son, un peu neutre, contribue peut-être à cette impression). L'œuvre est idéalement couplée avec une autre forme monumentale, destinée aux résonances des grandes cathédrales, *Et expecto*. (Philippe Albèra)

Steve Reich: **Phase Patterns, Pendulum Music, Piano Phase, Four Organs**
Ensemble Avantgarde
WERGO WER 6630-2.

MINIMAL

L'Ensemble Avantgarde de Leipzig développe depuis de nombreuses années une politique originale, visant surtout les compositeurs oubliés ou marginaux. En proposant un disque consacré à Steve Reich, les musiciens du groupe ont choisi d'illustrer la phase originelle de la *minimal music* (un terme inventé par Michael Nyman en 1974, comme le fait remarquer l'excellent texte de présentation), dont la durée de vie, à proprement parlé, n'a guère excédé dix ans: *Piano Phase* date de 1966, *Pendulum Music* de 1968, *Phase Patterns* et *Four Organs* de 1970. Nous sommes donc proches des fondements d'un style qui se situe en marge de la tradition centrale européenne, qu'il a pourtant influencée. Il jouit à ce jour d'une popularité dont des épigones plus ou moins inspirés se sont servis pour leur propre étendard, opposant de façon sommaire la musique répétitive au sérialisme, avec un zeste de mauvaise foi (il est vrai que la *mini-*

mal music est née en réaction contre la musique de l'avant-garde des années d'après-guerre). Quoi qu'il en soit, la figure de Reich domine ce courant souvent réactionnaire, qui est tombé pour une part non négligeable dans le populisme le plus démagogique. Pour celui qui recherche dans la musique le développement et la transformation d'une idée, une construction formelle offrant plusieurs entrées, une écriture débordant la saisie immédiate, et un maximum de différenciation liée notamment à la dimension expressive, la musique minimale, même celle de Reich, plus intellectuelle que les autres, et plus pure aussi, n'offre pas une jouissance illimitée. Une fois le procédé assimilé, une fois passé le charme des déphasages qui font émerger, d'une figure toute simple, des combinaisons insoupçonnées (mais tout de même limitées), l'auditeur a le choix entre l'hypnotisme et la saturation. Le fait que les modifications, et une évolution formelle quasiment

programmée, appartiennent à l'objet musical lui-même, au détriment de toute subjectivité (l'idée du déphasage est née du décalage entre deux magnétophones), mériterait de plus amples réflexions. Il rend en tous cas les marges de l'interprétation assez ténues: l'exactitude des processus, comme la régularité de la pulsation, ne stimulent pas l'imagination créatrice des interprètes. Certes, les musiciens d'Avantgarde n'ont pas cette sonorité stylée et un peu désincarnée des musiciens de Steve Reich: ils donnent plus de poids aux sons et aux gestes, laissant passer une énergie où perce tout de même un élément de subjectivité, une forme de volonté expressive. Mais cela ne change guère les œuvres, dont le déroulement est inexorable, que ce soit à partir des schémas écrits, ou des aléas du mouvement (livré à ceux-ci, *Pendulum Music* est judicieusement présenté en trois versions). (Philippe Albèra)

Soviet Avant-Garde 2
Alexander Mosolow: **5^e sonate** / Arthur Lourié: **Deux mazurkas** / «**Berceuse de la chevrete**» / «**A Phoenix Park Nocturne**» /
Nikolaï Roslavets: **Deux poèmes** / **Trois compositions** / **Prélude** / Léonide Polovinkine: **Magnete** / **Tanz** / **Walzer** / **Lullaby** / **Foxtrott**
Steffen Schleiermacher, pf
hat[now]ART 115

ENTRE L'AVANT-GARDE ET LE SYMBOLISME

Schleiermacher rappelle une fois de plus les biographies tragico-absurdes des musiciens soviétiques d'avant-garde et cite des détails inconnus jusqu'ici, comme le fait que Mossolov, rentré à Moscou dans les années 1960, soit mort d'alcoolisme dans la rue. Léonide Polovinkine est en revanche inconnu et semble ne pas s'être engagé politiquement – ce en quoi Schleiermacher voit presque la seule attitude correcte, d'autant plus qu'il le déclare «plus moderne» que Roslavets. Il y a même quelque chose de juste là-dedans, une fois déduite la rancœur à l'égard de tout radicalisme de type schoenbergien et compte tenu du fait que Polovinkine s'est concentré avant tout sur la musique pour enfants. Par son penchant pour l'objectivité, le mouvement perpétuel, la linéarité et la musique

fonctionnelle (*Gebrauchsmusik*), notamment dans le charmant *Fox-trot* de 1925 en *ragtime*, Polovinkine est effectivement plus proche de l'avant-garde occidentale des années 1920 que les autres compositeurs présentés ici, avec leur halo d'impressionnisme, de symbolisme ou d'expressionnisme, ces styles relevant davantage du salon bourgeois et de la contemplation béate que de la rue et de l'action ouvrière. Mossolov, futuriste tonitruant, et Lourié, plus délicat, font en effet preuve d'un grand attachement à la tradition. Celle-ci est particulièrement perceptible dans les deux mazurkas de Lourié de 1912, avec leur pathos foncier, les pâmoisons élégiaques des cascades de quintes sur des accords altérés de dominante, et leurs chromatismes veloutés, comme dans les salons chopi-

niens d'autrefois. La *Berceuse de la chevrete* de 1936/38, donc de l'exil de Lourié, est plus profilée; tout comme *A Phoenix Park Nocturne*, elle conserve un arrière-plan tonal et ne renonce pas aux arpèges bruisants, aux belles cascades d'accords tonals et aux fioritures polytonales. Roslavets (que les musicologues plaçaient au même rang que Schoenberg, prétend Schleiermacher) joue aussi avec les allusions à la tonalité dans ses deux *Poèmes* de 1920, mais à plus grande distance et sur fond d'atonalisme marqué, quoique dans un style tout imprégné de virtuosité brillante. Dans son cas, les compositions plus modestes de 1914 paraissent plus modernes. Le progrès avance parfois à reculons. (Hanns-Werner Heister)

Charlotte Hug: «**MauerRaum – WandRaum**»
stv/asm 002 (distribution: Unit Records)

«**WIM-Radio Days**»

stv/asm 001 (disponible auprès de WIM Zurich, tél. 01 241 04 02, ou de l'ASM, télécopie 021 614 32 99)

APERÇUS DE L'IMPROVISATION SUISSE

Une pianiste et un violoniste font connaissance lors d'un festival en Allemagne, sur quoi débute un étroit partenariat musical. Le duo donne une tournée de concerts, puis enregistre un disque compact. Il nous emmène enfin avec lui dans un voyage au pays des merveilles musicales. Les arbres sont chargés de grappes pianistiques qui font penser à Satie et de mélodies douces de violon qui pourraient émaner de la plume d'un impressionniste français. Mais le voyage passe aussi par l'épreuve du feu atonal, les chasses à courre dans le grave du piano, les grincements chaotiques et irritants du violon. Le pays des merveilles n'est pas le paradis, mais la mélancolie qui accompagne la perte de ce dernier imprègne tout le disque. Qui sont ces deux enfants prodiges ? La pianiste suisse aux talents multiples, Sylvie Courvoisier, et le violoniste américain Mark Feldman, qui après une carrière de musicien dans les studios de Nashville, Mecque de la *country music*, a atterri dans le gâteau du *down-town new-yorkais*. Pour ce CD, tous deux ont pris la plume, car une bonne partie de ce qu'on entend ici ne peut plus être taxé d'improvisation. La succession des pièces manifeste un sens aigu de la dramaturgie. L'idéal d'origine est certes la «belle sonorité» des instruments, mais les deux auteurs ne cessent d'exploiter des arsenaux entiers de bruits insolites, qui vont du piano préparé aux coups d'archet couleur de cire. La paire est capable de tout, mais choisit pourtant une couleur fondamentale, qui rappelle la musique de chambre du début du siècle.

«MauerRaum – WandRaum», de Charlotte Hug, est en revanche plus que de la musique, c'est un happening. Et comme, sur un CD normal, on ne voit rien, Charlotte Hug fait un CD-ROM, où l'on voit effectivement quatre films brefs, tournés par Alberto Venzago en quatre endroits, avec beaucoup de classe. L'altiste Charlotte Hug a choisi ses quatre lieux avec soin et s'est décidée pour les extrêmes : galerie du glacier du Rhône, tunnel de contrôle sous un viaduc de la ligne du Gothard (30 m au-dessus de la Reuss), cave interminable de la fabrique Steinfels, à Zurich, salle de torture insonorisée du quartier chaud de la même ville. Habilement, elle joue avec les données acoustiques et visuelles des lieux. Comme une chauve-souris, elle émet des vibrations avec son alto, puis tend l'oreille à ce que lui renvoie chaque lieu : la glace un écho vibrant, la salle sado-maso tout le contraire, un son sec qui semble lui coller au corps. Les parois deviennent une peau sensible que palpent les sons de Charlotte Hug. Les quatre pièces sont des images condensées de chaque lieu, retravaillées ensuite en studio. Dans une cinquième pièce, *Aggregat*, Hug fond les expériences diverses en une nouvelle unité. Sa musique semble avoir passé ainsi par plusieurs niveaux, elle descend vers des couches plus profondes où les sons commencent à vivre en autonomie.

Une nouvelle anthologie, tirée d'une sélection des «WIM Radio Days», présente tous les visages de la musique improvisée – du trio moelleux de *modern jazz* aux tableaux intimes

d'un solo de clarinette. Pour son vingtième anniversaire, l'Atelier de musique improvisée de Zurich (WIM) avait en effet organisé des concerts avec cent un improvisateurs et improvisatrices de toute la Suisse. Il en résulta dix émissions de la radio locale zurichoise LoRa, et c'est un choix de ces productions qui est désormais gravé sur disque compact, en guise de dernier souvenir d'un anniversaire qui marque l'entrée dans l'âge adulte de la musique improvisée en Suisse. Le temps où l'improvisation était surtout perçue comme un exutoire hors de l'étroitesse de la vie musicale est révolu. De nos jours, cette musique jaillie spontanément offre un jeu d'ensemble d'un très haut niveau et d'une rare force évocatrice ; elle a perdu son odeur d'atelier. Le milieu très vivant des improvisateurs suisses est animé par des interprètes, des compositrices, des musiciens et musiciennes de jazz, de musique populaire et savante ; il est ainsi un creuset propice aux expériences les plus variées. C'est entre autres grâce à cette ouverture que les expériences musicales les plus intéressantes proviennent aujourd'hui du milieu des improvisateurs, dans lequel le WIM joue un rôle non négligeable. On trouvera sur ce CD presque tous les gens en vue dans les milieux suisses de l'improvisation, et qui sont trop nombreux pour être énumérés ici. Ils forment en tout cas un bouquet d'anniversaire bigarré. (Christina Omlin)

Annette Schlünz:

Traumkraut, Tout est rêver, Fadensonnen, Taubenblaue Schatten haben sich vermischt, Ornithopoesie, Et la pluie se mit à tomber

Thürmchen Ensemble, Ensemble Accroche Note, Kammerensemble pro musica viva Bremen, V. Höh (guitare), G. Mertens (flûte), Ensemble Musicatreize de Marseille, Les Percussions de Strasbourg ; direction : R. Kluttig, K. Bernbacher, R. Hayrabedian. WERGO, WER 6539-2, 1998, série «Deutscher Musikrat – Edition Zeitgenössische Musik»

UN RAPPORT À LA POÉSIE

Annette Schlünz (née en 1964) est originaire de l'ex-Allemagne de l'Est, elle a étudié avec Udo Zimmermann de 1983 à 87 à Dresde puis avec Paul-Heinz Dittrich à Berlin de 1988 à 91. Si les modèles de Webern, Berg et du dernier Nono lui ont fourni quelques stimulations importantes pour l'approche renouvelée du temps et du silence notamment, Annette Schlünz a également trouvé son langage à travers une fréquentation assidue de la poésie et de la littérature. Depuis le courant des années 80, une véritable relation à la poésie (internationale et souvent française) peut se lire dans ses œuvres, c'est ce que révèle ce récent CD: les sources peuvent être directement

«mises en musique» par l'intermédiaire du chant, comme dans *Tout est rêver* (1992, pour chant, clarinette et percussion, qui fut commandé par l'Ensemble Accroche Note et créé lors d'un concert monographique du Festival Musica de Strasbourg) où des textes de Friedrich Huch et de Pierre Garnier sont étroitement imbriqués l'un dans l'autre, et dans *Ornithopoesie* (1986, pour 12 chanteurs solistes, d'après Pierre Garnier). Ce rapport à la poésie peut aussi être évoqué par le titre (*Fadensonnen*, 1993, pour dix-sept instruments, reprend une expression de Paul Celan comme base d'associations diverses). L'ensemble des pièces enregistrées ici, et très bien

interprétées, révèle une personnalité intéressante parmi les compositeurs d'aujourd'hui. La maîtrise de sonorités fragiles, les nuances retenues, les limites entre son et bruit constituent quelques-uns des moyens qu'emploie Annette Schlünz, et les résultats expressifs sont particulièrement attachants, notamment dans le domaine instrumental – voir ses pièces *Et la pluie se mit à tomber* (1994, pour six percussionnistes) et *Traumkraut* (1995, pour huit musiciens). Ce CD arrive au bon moment pour faire connaître cette musicienne au public français, qui ne la connaît sans doute que très peu. (pmi)

Helmut Oehring:

Dokumentaroper – Bitte sagen Sie mir Hhren Namen noch einmal, ich habe ihn bei der Vorstellung nicht deutlich verstanden.

Salome Kammer (voix), Ulrike Zech (mezzo-soprano), Torsten Ottersberg (live electronic, interaction, sampler, etc.), Kammerensemble Neue Musik Berlin, dir. Roland Kluttig.
CD WERGO/Deutscher Musikrat, Edition Zeitgenössische Musik, WER 286 534-2.

HELMUT OEHRING ET SON DOKUMENTAROPER

«Mes musiques sont des drames documentaires. Ma langue maternelle est la langue des gestes. Je n'ai appris la langue parlée qu'à l'âge de quatre ans et demi. Mes parentes sont sourds de naissance.» Ces propos du compositeur Helmut Oehring (né en 1961), complétés par ceux de sa collaboratrice, la compositrice Iris ter Schiphorst précisant que «la façon de procéder de Oehring rappelle celle d'un cinéaste», introduisent bien le récent enregistrement de *Dokumentaroper* (1994-95). La musique donne effectivement l'impression de différentes séquences ou plans, marqués en premier lieu par les voix chantées

(de Salome Kammer et Ulrike Zech), parlées, ou l'ensemble instrumental (Kammerensemble Neue Musik Berlin, direction Roland Kluttig) traité souvent dans un esprit proche des sonorités issues des groupes de jazz moderne ou de musiques improvisées, le choix de certains instruments – cuivres, saxophone, guitare électrique, percussion, claviers – n'y étant pas étranger, de même qu'une écriture parfois très rythmique.

Une dimension électronique prévaut aussi très souvent (live electronic, sampler, etc.), au point que l'on ressent un passage régulier entre une dimension stable – figurative, presque visuelle –

de l'œuvre et une autre dimension très lointaine, comme si le compositeur voulait mettre en scène l'opposition entre une perception «normale» des sons – traduite par une formulation acoustiquement assez traditionnelle, et une vision beaucoup plus problématique qui serait l'équivalent du langage des signes pour la communication ? Musique étrange, problématique, à prendre vraiment comme un documentaire au texte chargé de sens. (Pierre Michel)

Capet String Quartet: quatuors de Schubert («La jeune fille et la mort»), Schumann (op. 41 n° 1), Debussy, Ravel, Franck (quintette avec piano)
RIDULPH RECORDINGS LAB 133/4 (2 disques)

Otto Klemperer: The Complete 78 Recordings; œuvres de Beethoven (Symphonies n° 1 et 8, Léonore n° 3, Coriolan, Egmont), Wagner (Siegfried-Idyll, Prélude de Tristan), Schubert (Symphonie «Inachevée»), Bruckner (Adagio Symphonie n° 8), Debussy (Nocturnes), Ravel (Alborada del grazioso), Brahms (Symphonie n° 1, Overture Académique), Weber (Overture d'Euryante), Mendelssohn (Overture Midsummer), Auber (Overture Fra Diavolo), Offenbach (Overture La Belle Hélène), Strauss (Don Juan, Till Eulenspiegel), Weill (Kleine Dreigroschemusik), Hindemith (extraits de Das Unaufhörliche)
ARCHIPHON ARC-121/25 (5 disques).

TEMPOS D'AUTREFOIS

Les rééditions d'enregistrements historiques, reports de 78 tours réalisés entre les deux guerres sur le support numérique, permettent de mesurer l'évolution de l'art de l'interprétation. On peut penser, *a priori*, que les instrumentistes ont fait de grands progrès techniques; pourtant, lorsqu'on écoute le quatuor Capet, célèbre avant-guerre, on est frappé par la virtuosité de leur jeu, qui n'a vraiment rien à envier à celle des quatuors actuels. La qualité d'ensemble, qu'on retrouve dans les enregistrements de Klemperer, où l'orchestre semble jouer dans un esprit de musique de chambre (pour autant que la qualité sonore permette de juger), donne à penser que sur ce plan, l'évolution n'est pas aussi significative. Ce qui change en revanche, c'est la lecture même des partitions, le style de jeu. Chez Capet comme chez Klemperer, les différentes sections formelles sont caractérisées par des différences de tempo; les seconds thèmes, en général plus lyriques, sont systématiquement joués plus lentement, avec un soin particulier dans l'expression. Capet excelle dans les formes d'intensifications expressives, réalisant des *accelerandos* irrésistibles, même à partir de tempos très vifs (ce qui est en général le cas!). Les fonctions thématiques et formelles, en accord avec leur «contenu» expressif, sont ainsi constamment soulignées, à l'encontre d'une pratique actuelle fondée sur la rigueur métrique. Du coup, le sens de la ligne et le phrasé comptent bien davantage que la mesure, cache-misère aujourd'hui de beaucoup d'interprétations qui restent à la surface du discours musical. Chez Klemperer, les

variations de tempo sont extrêmement nettes, comme dans l'introduction de la *Huitième Symphonie* de Beethoven, où les quatre premières mesures sont opposées aux quatre suivantes, et ainsi de suite - il en va de même entre les deux idées thématiques principales dans le premier mouvement de la *Première Symphonie*. Le ralentissement qui permet de «chanter» les thèmes lyriques est surprenant, et presque dérangeant, tant il est brusque. Capet est plus «habile»: ses fluctuations de tempo sont toujours liées organiquement. Elles sont très nettes, pourtant, dans le mouvement lent de «La Jeune Fille et la Mort», les différentes variations étant caractérisées par des vitesses différentes; mais les rapports à l'intérieur des mouvements de sonate, comme dans le premier du quatuor de Schumann, qui sont dans un rapport de deux à trois, se font sans heurt. Cette souplesse d'articulation, ce soin du phrasé, qui comporte aussi des élans aux limites de la vitesse, font merveille dans les deux quatuors de Debussy et Ravel, joués avec une sensibilité et une intelligence idéales. Capet va constamment aux extrêmes, dans le tempo et dans la sonorité, gardant toujours le sens de la grande ligne. Autant qu'on puisse en juger, la sonorité est magnifique: les réponses entre premier et second violon sont absolument sur le même plan, tout est tendu vers la réalisation la plus accomplie de l'œuvre, sans pathos excessif (si l'on admet le style des cordes de l'époque, avec ses glissés expressifs). Si l'on risquait une remarque anachronique, on dirait que les interprétations du quatuor Capet

sont étonnamment modernes. Comme celles du quatuor Kolisch d'ailleurs. Les partitions anciennes sont jouées avec la même pénétration que les partitions modernes, un mélange de construction formelle parfaitement pensée et de soin donné aux détails. Les enregistrements réalisés par Klemperer avec le Berlin State Opera Orchestra entre 1924 et 1932 souffrent davantage encore de la qualité sonore, notamment dans des œuvres comme celles de Bruckner ou Debussy. Mais ils permettent de mesurer l'étendue du répertoire de ce chef, un sens évident du style propre aux différentes musiques, et la finesse d'approche qui repose sur un jeu très mélodique, la souplesse rythmique provenant du soin pris à chanter les lignes principales. Il semble que la musique, ici, se raconte plus qu'elle ne s'exécute. La leçon n'est peut-être pas inutile. Evidemment, ce sont des documents, qui laissent passer une part de la musique et de l'interprétation, mais nous trompent sans doute aussi par tout ce qui demeure inentendu, ou entendu dans de mauvaises conditions. L'art de l'interprétation n'est toutefois pas coupé du style compositionnel: l'utilisation des différences de tempo pour articuler le discours musical et la forme, si prégnants chez Klemperer et chez Capet, ne se retrouve-t-elle pas dans la musique des Trois Viennois, comme d'ailleurs dans maintes œuvres néo-classiques?

(Philippe Albèra)