Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2000)
Heft: 64

Rubrik: Disques compacts

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

Franco Donatoni: **In cauda; Portrait; Duo pour Bruno**
Elizabeth Chojnacka (clavecin), Kölner Rundfunk Sinfonie-Orchester & Rundfunkchor;
Orchestre Philharmonique de Radio France, direction Arturo Tamayo.
CD Stradivarius STR 33 541

PRÉCIEUX DOCUMENT

Si la discographie de Franco Donatoni était jusqu'ici très fournie en ce qui concerne la musique de chambre et d'ensembles, il n'est pas inutile, loin de là, de faire paraître plusieurs pièces en grandes formations comme le fait ce nouveau CD. *In cauda* date de 1982, c'est la pièce la plus récente des trois enregistrées ici. Ecrite pour chœur et orchestre en trois parties successives, cette œuvre comporte de très beaux passages, notamment sa première et sa dernière partie; le chœur et l'orchestre de la radio de Cologne en donnent grâce à Arturo Tamayo une lecture très claire, précise et dynamique. Ce genre de pièce étant souvent «maltraitée» par un manque de préparation dû aux conditions actuelles d'interprétation de la musique contemporaine, on ne peut que souligner cette qualité du résultat!
Portrait pour clavecin et orchestre (1976-77) se situe à un moment charnière de la période commencée en 1972, peu avant *Spiri* (pour dix instruments). L'œuvre est conçue comme le portrait de la claveciniste Elizabeth Chojnacka pour qui Donatoni avait déjà écrit *Jeux pour deux en 1973.* On retrouve ici cette claveciniste dans un enregistrement récent (1996) avec l'Orchestre Philharmonique de Radio-France; une belle atmosphère se dégage de ces questions et réponses, de ces combinaisons diverses entre soliste et orchestre dont l'une des qualités pourrait être située au niveau de la «luminosité» de l'orchestration. A cette belle réalisation succède encore *Duo pour Bruno* (1973-74, pour orchestre), une œuvre importante, dédiée à Bruno Maderna: «Dans un passage du *Venetian Journal*, écouté il y a deux ans au Festival de Royan, Maderna citait la chanson vénitienne très connue, ‹La biondina in gondoleta›, et ce fut justement sur cette brève citation mélodique que ma mémoire revint au moment où je voulais dédicacer une œuvre à Bruno et à sa vénitianité» (F. Donatoni). Le compositeur a utilisé ici deux matériaux: l'un «dynamique» (selon ses termes) – une chanson traditionnelle –, l'autre statique – «des gestes». Comme dans les autres pièces de cet enregistrement, Arturo Tamayo sait tirer de l'orchestre tout ce qui convient à cette œuvre fine, exigeante, souvent transparente. Pour qui aime la musique de Donatoni dans ce tournant de sa production (1972-1982), le CD Stradivarius est non seulement un précieux document, mais il confirme aussi l'intérêt musical et la richesse expressive d'une voie encore nouvelle à l'époque.
Pierre Michel

Carola Bauckholt: **«Klingt gut»**
Membres du Thürmechen Ensemble, direction Roland Kluttig, Erik Oña, membres de l'ensemble Recherche. WERGO - Deutscher Musikrat (Edition Zeitgenössische Musik)
WER 6538-2.

DENSITÉ IMPÉNÉTRABLE

Carola Bauckholt

La série de musique contemporaine allemande du Deutscher Musikrat laisse une place importante aux jeunes compositeurs et notamment aux femmes, qui nous réservent souvent de très belles surprises. Carola Bauckholt est née en 1959, elle fut l'élève de Mauricio Kagel au moment où elle travaillait au «Theater am Marienplatz» de Krefeld; elle est co-fondatrice de l'ensemble Thürmchen (qui joue sa musique ici) et des éditions du même nom.
La musique enregistrée sur ce CD frappe par son originalité et son expressivité. Elle doit certes être écoutée à petites doses – est-ce un défaut ? –, mais elle ressort assez nettement dans la production actuelle par d'incontestables qualités d'écriture et d'homogénéité. Dès *Treibstoff* (1995, pour huit instruments), le ton est donné: atmosphère assez riche en bruits et effets rythmiques d'une «densité impénétrable» comme nous le dit Frank Hilberg dans la notice. Mais cet aspect impénétrable ne concerne que le détail de la composition elle-même, car dans cette pièce comme dans les autres, l'auditeur perçoit un équilibre agréable entre la recherche de sons particuliers (ou de combinaisons instrumentales singulières) et la communication d'une certaine énergie, d'une expression souvent assez directe. Je mentionnerais le très beau *Trio avec clarinette* (1993, avec violoncelle et piano), peut-être la plus grande réussite de ce CD par l'atmosphère fascinante et la richesse des couleurs. *Luftwurzeln* (1993, pour flûte, clarinette, alto et violoncelle) et *Zopf* (1992, pour flûte, hautbois et clarinette) figurent aussi parmi les points forts de cette esthétique musicale. Il convient enfin de signaler que la musique de Carola Bauckholt est servie par d'admirables interprètes: les qualités intrumentales, sonores et dynamiques de cet ensemble Thürmchen et de l'ensemble Recherche (dans *Zopf*) conviennent parfaitement à cette musique tout à fait remarquable. *Pierre Michel*

Wolfgang Rihm: **Musik für drei Streicher**
trio recherche
Kairos 0012042

Salvatore Sciarrino: **«Infinito nero»** / Salvatore Sciarrino/Carlo Gesualdo: **«Le voci sottovetro»** / Torquato Tasso: **«Lettere poetiche»**
ensemble recherche; Sonia Turchetta, sop; Carlo Sini, Rezitation
Kairos 0012022

UN RIHM EXEMPLAIRE ET LE SALUT DE SCIARRINO À LA RENAISSANCE

La *Musique pour trois instruments à cordes* de Wolfgang Rihm date de 1977, soit de quelques années avant la percée spectaculaire et controversée de sa *Morphonie* pour orchestre, à Donaueschingen. La *Musique pour trois instruments à cordes* reflète un artiste sûr de lui, qui sait exprimer l'audace et la fougue de ses 25 ans avec une maturité et une assurance confondantes. Il est déjà le Rihm que l'on connaît aujourd'hui, le musicien de la pétulance délibérée. Quoi qu'on pense de son style – qu'on se laisse emporter par le tourbillon changeant des espaces intérieurs ou qu'on les trouve quelque peu artificiels et narcissiques, on ne peut que qualifier d'exemplaire l'interprétation de la *Musique pour trois instruments à cordes* par le *trio recherche* (Melise Mellinger, Barbara Maurer et Lucas Fels), issu de l'ensemble du même nom. Relevons d'abord l'intensité et la tension sans relâche, soutenues pendant presque une heure – ce qui ne va pas de soi, vu l'énergie demandée. Le trio satisfait aux exigences expressives de Rihm non par une gesticulation appuyée, mais par une gamme raffinée de couleurs instrumentales. La sonorité fondamentale est compacte, la part «bruitiste» contrôlée, et là où il le faut, les lignes lyriques, les harmoniques fantomatiques ou les positions suraiguës se détachent avec la netteté du cristal.

Le deuxième CD enregistré par l'*ensemble recherche* pour la nouvelle marque *Kairos* est consacré au compositeur italien Salvatore Sciarrino et jette un pont entre la Renaissance et notre époque. Il comprend en effet quatre adaptations de pièces de Carlo Gesualdo. Depuis des années, ce dernier, qui tua sa femme et l'amant de celle-ci pour les avoir surpris en flagrant délit d'adultère, est l'un des compositeurs de la Renaissance les plus prisés et a engendré une descendance surprenante. Le sujet de la composition de Sciarrino pour ensemble et voix (Sonia Turchetta), *Infinito nero*, n'est pas moins «dans le vent». Sous-titrée «estasi di un atto», elle se fonde sur un texte de la mystique italienne Maria Maddalena de' Pazzi (elle aussi du début du XVIIe siècle). Il semble que Maria ait vécu dans un état général de prostration muette, d'où elle sortait de temps à autre pour proférer à une vitesse incroyable des mots et ses visions. Ce qui a intéressé Sciarrino (d'après l'entretien avec Harry Vogt publié dans le livret) est la «pathologie des visions», ce qui est au fond la manière moderne de reformuler le vieux problème des limites entre le génie et la folie – thème romantique revenu à la mode. Ce même sujet – troisième strate du CD – reparaît dans trois lettres de vieillesse du Tasse, alors qu'il souffrait d'hallucinations religieuses. Déclamées par Carlo Sini, elles alternent ici avec les adaptations de Gesualdo. La conception un peu recherchée du CD n'ôte cependant rien à sa qualité. On peut faire confiance à l'*ensemble recherche* pour ne pas sombrer dans le douceâtre. Les arrangements de Gesualdo par Sciarrino laissent la musique pratiquement intacte et se concentrent sur l'instrumentation. Les timbres stridents (à la limite du grotesque dans la «Gagliarda del Principe di Venosa»), la mise en valeur des diminutions ornementales ou l'étirement des appoggiatures par des glissandos soulignent le style maniériste du compositeur. En revanche, *Infinito nero* est une musique à la fois très réduite et très picturale. Pendant de longs passages, on n'entend que la respiration et le bruit des clés. Sur ces battements du cœur suggérés par les instruments, le silence absolu est déchiré de temps à autre par les salves des paroles de Maria Maddalena. Certains trouveront l'effet trop simple, mais personne ne pourra échapper à l'atmosphère envoûtante de cet ouvrage. *Elisabeth Schwind*

Benjamin Britten: **«Billy Budd»,** opéra en quatre actes op. 50
Hallé Orchestra; Kent Nagano, cond; Thomas Hampson, Anthony Rolfe Johnson, Eric Halfvarson, etc., voc
Erato 3984–21631–2 (2 CDs)

SUBTILE HOMÉOSTASIE

Ce roman émouvant et révoltant de Hermann Melville (1891), qui narre les vicissitudes d'un pauvre matelot naïf, se déroule en 1797 à bord d'un navire de guerre anglais, pendant les guerres de coalition contre la France. Par un enchaînement d'intrigues malveillantes (et compliquées, sur le plan dramatique), Billy Budd tombe dans les rets de la justice militaire, est condamné à mort et pendu. Avant Britten, Salvatore Quasimodo (livret) et Ghedini (musique) avaient déjà utilisé le sujet pour un opéra (Venise 1949) – inspirés peut-être par la fin récente de la dernière guerre mondiale. La première version en quatre actes de Britten fut créée en 1951 à Covent Garden. La version en deux actes de 1961 est cependant celle qui s'est imposée le plus largement. L'action proprement dite est encadrée par un prologue et un épilogue, où le capitaine Vere se remémore l'affaire à laquelle il a été mêlé et où, par commodité, il a préféré se soumettre au droit abstrait de la guerre plutôt que de lutter pour la justice. On se bat contre la République française, restée relativement révolutionnaire, la mutinerie est dans l'air, les officiers du roi sont nerveux. Budd rêve lui-même aux «droits de l'homme», mais préfère se laisser mettre à mort plutôt que de se libérer par une émeute, et bénit encore le capitaine à l'heure de son exécution. Dans la version de Britten, ce dernier est le personnage central, ambivalent, pétri de contradictions, comme beaucoup d'autres, notamment Peter Grimes ; ici, il est déchiré entre l'action et la contemplation, entre l'héroïsme face à l'ennemi et la lâcheté vis-à-vis de son ami. D'après Donald Mitchell et Philip Reed, éditeurs des lettres et des journaux de Britten, ces paradoxes ressortent beaucoup mieux dans la version longue en quatre actes.

Sur le plan musical, Britten recourt à un style largement symphonique, rempli de leitmotivs (les *shanties*, par exemple) ou de signatures instrumentales (fanfares pour l'honnête Billy Budd, vents graves pour l'intrigant Claggart, cousin du Iago de Verdi – ou de son Grand Inquisiteur, selon Mitchell et Reed,–, qui chante ici comme un véritable fourbe). La «version originale» présentée ici reprend certaines retouches apportées ultérieurement par Britten à l'instrumentation. Des passages tels que les quelques mesures d'orchestre au début du prologue, un *ostinato* à deux voix légèrement dissonant des cordes, divisées en registres grave et aigu, ou les accords des vents qui ponctuent les réminiscences de Vere sont d'une maîtrise exceptionnelle (on les retrouve dans l'épilogue), tout comme le contraste frappant entre les appels hétérophones et les rudes commandements d'une part, et le chant des matelots d'autre part, mélodieux et balancé, «O heave! Oh heave away…». Grâce à une interprétation qui se distingue par un accompagnement nuancé et le relief différencié des parties vocales, la musique exerce un attrait particulier et reste émouvante – sinon convaincante – dans les passages où Britten semble hésiter sur la manière d'interpréter les ambivalences historico-sociales. Cela commence dans le prologue par le ténor aigu de Vere, rôle qui exige une diction très articulée et pour lequel Britten s'était inspiré du timbre de son ami Peter Pears, Dans le grand discours du premier finale, en *do* majeur fracassant, la voix se cuivre. Mais Britten coupe immédiatement ce pathos patriotique avec le

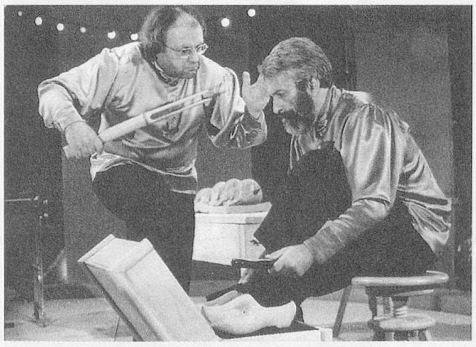
nocturne du début du deuxième acte, où Vere, lisant Plutarque, se remet à ruminer et tombe dans le recueillement, avant de se joindre à ses officiers pour lancer des tirades haineuses contre les Français républicains et les matelots susceptibles de mutinerie. Tout cela sans abandonner complètement le ton radouci et la teinte sombre. Vere calme d'ailleurs rapidement leur enthousiasme tandis que des bribes de *shanty* résonnent à l'arrière-plan et qu'il conclut sa lecture sur le récit de la bataille de Salamine. La scène se conclut par un postlude orchestral agité, qui introduit la scène suivante, sous le pont, où Britten reprend le *shanty* pour en tirer un ample chœur : superposition raffinée de l'espace, du temps et de la musique. Un nouveau *shanty* s'y enchaîne, plus accentué rythmiquement et parfois proche d'un *ragtime* de comédie.

Le recours aux voix de garçons et aux voix d'hommes aiguës fait prendre conscience progressivement que dans ce microcosme fermé, les femmes sont complètement absentes – ce qui correspond à la réalité du navire de guerre. Dans le rôle de Budd, Hampson chante presque trop virilement, alors que le personnage de Billy est censé bégayer occasionnellement ; mais son explosion de colère est magnifique au moment où, plutôt que de se défendre en paroles, il assomme le fourbe à coups de poings ; quant à la scène où Billy Budd attend la mort, elle est naturellement superbe avec son chant retenu. Ce qui est révoltant, pour revenir à l'épithète initial, n'est pas seulement l'histoire dans son entier, mais surtout la résignation inexplicable de Budd vis-à-vis de Dieu, du destin et des autorités. Celle-ci dévalue quelque peu l'adieu emphatique à la vie, auquel Hampson confère cependant sa crédibilité grâce à son art consommé. D'ailleurs, à la fin, tous les esprits révoltés s'inclinent ou se résignent, ce qui est de nouveau le prétexte d'une scène de chœur impressionnante. Il faut admirer l'homéostasie subtile que Britten ménage entre la tonalité uniforme d'une scène et ses variations internes. En outre, Britten sait toujours s'exprimer de façon concise – en quoi il est vraiment un successeur de Verdi, tout comme Berg –, si bien que l'opéra n'a pas de longueurs tout en durant presque exactement deux heures. Une version très réussie et importante (mis à part l'impression trop faible du livret, véritable torture pour la vue).
Hanns-Werner Heister

Mauricio Kagel, Chamber Works (**Auftakte, sechshändig** for Piano and Percussion ; **Phantasiestück** for Flute and Percussion ; **Transición** for Piano, Percussion, and Tapes ; **Serenade** for Three Instrumentalists)
L'art pour l'Art
cpo 999 577-2

1898 & Music for Renaissance Instruments
Children of the « Hauptschule Peter-Griess-Strasse », solistes, Köln-Flittard, Collegium Instrumentale, dir. M. Kagel
DGG 459 570-2

DES ŒUVRES OPPOSÉES



Kagel: Scène de «Dressur»

Mauricio Kagel figure dans l'histoire de la musique comme le maître inégalé, incontestable du propos ironique; ses intentions, parfois difficiles à déceler clairement, sont à chaque coup épaissies de références historiques totalement insolites et d'un humour insoupçonné, et il n'est jamais meilleur que lorsque le déploiement de ses conceptions musicales se mêle à de surprenants dispositifs scéniques, visuels, corporels, ou filmiques. *1898* fut l'une de ces œuvres. Visant à donner une «radiographie musicale de la fin du XIXe siècle», l'œuvre veut aussi simultanément «reconstruire cette impression de fragilité du son qui se dégage des premiers enregistrements». D'où, immédiatement, deux couches de sens possibles au moins, celle de la musique en son déroulement neutre, hors contexte, et celle de la situation évoquée, à savoir le début de la production industrielle (en 1898) du «son en conserve», qui coïncide avec un tournant de la composition musicale, une époque où «l'inspiration est tonale, l'expiration atonale». Kagel, pour ce faire, imagina – en 1972-73 – un traitement du timbre particulier: une orchestration de deux monodies constamment entrelacées le long de l'œuvre par les différents instrumentistes (on retrouve dans l'enregistrement la crème des musiciens allemands des années 1970, munis d'instruments à cordes sur lesquels sont greffés des pavillons de trombones ou de bugles, sur le modèle des violons Stroh utilisés au début du siècle pour des enregistrements phonographiques), et les interventions ponctuelles d'un chœur d'enfants (non entraînés) émettant bruits, vocalises et rires divers. La construction est fondée sur le principe d'une narrativité linéaire, mais pleine de sous-entendus: conception difficile à soutenir musicalement si l'écoute n'est pas aidée par les éléments visuels, scéniques, ou théâtraux qui viennent étayer le déroulement musical. Le pari de la «mise en conserve» est toutefois tenu ici, car les effets de timbre, les ruptures, la diversité des instruments suppléent la monotonie que risque d'engendrer l'ésotérisme de l'intention dramaturgique.

La *Musique pour instruments de la Renaissance* (1965) joue sur la même corde du rapport ambigu entre posture moderniste et idée du passé, un passé que Kagel introduit à la fois par les instruments eux-mêmes (ceux que l'on trouve illustrés dans un ouvrage de Praetorius de 1619) et par les techniques de composition (comme celle de l'orchestre «aléatoire»), tout en évitant soigneusement les références et citations de musique ancienne. Là encore, l'écoute est soutenue par l'agencement des timbres, la forme des blocs sonores, la subtilité des détails.

Il n'en va pas de même pour les œuvres de musique plus récentes, *Auftakte, Phantasiestück* ou *Serenade*, à l'écoute desquelles l'attention éprouve passablement de peine à se soutenir. L'intention de *Auftakte* (1996) laisse deviner un code, une «action», une dramaturgie «gestuelle sonore», laquelle toutefois, même à l'audition *live* de la pièce, reste très hermétique: l'enregistrement sur CD n'aide pas à lever cette impression, de même que *Phantasiestück* (1987-1988), lequel, en dépit de toute la bonne volonté du *reviewer,* n'évoque guère plus qu'une enfilade très longue de formulations molles à l'allure néo-classique, que l'ironie semble avoir délaissée (sauf peut-être dans les toutes dernières secondes, en forme de pied-de-nez). *Serenade* (1994-1995) pour trois instrumentistes (qui jouent ici flûtes, guitares, pianos et instruments à percussions divers) laisse une impression identique. L'ensemble de ces trois œuvres récentes contraste fortement avec *Transición*, pour bandes magnétiques, piano et percussion, l'une des premières œuvres réalisées par Mauricio Kagel après son arrivée en Europe, qui laisse entendre une musique feutrée, contrastée, mouvementée, celle finalement d'un Kagel dont les bons mots n'étaient pas de vains mots, dont la musique savait encore rejoindre le mordant de la réflexion. *Vincent Barras*

Giya Kantcheli: **Lament (Music of mourning in memory of Luigi Nono)**, pour violon, soprano et orchestre
Gidon Kremer (violon), Maacha Deubner (soprano), Orchestre symphonique de Tbilisi, direction Jansug Kakhidze
ECM 1656, 1999.

Erkki-Sven Tüür: **Symphony n° 3, Concerto for Violoncello and Orchestra, Lighthouse**
David Geringas (violoncelle), Orchestre symphonique de la radio de Vienne, direction Dennis Russell Davies
ECM 1673, 1999.

ECM OU L'ECLECTISME

La firme munichoise ECM produit, dans sa collection intitulée «ECM New Series», des disques remarquables. Remarquables d'abord comme objets: la présentation est soignée dans sa sobriété, le coffret du disque compact se glisse dans un pochette cartonnée au design raffiné, orné de monochromes ou de compositions abstraites signés Mayo Bucher. On sent que le disque se veut tout autre chose qu'un «document» pris sur le vif (*live*). C'est un objet, précisément. Remarquable, cette collection l'est aussi par ce qu'elle donne à entendre (par les choix artistiques du producteur). Dans cette «nouvelle série» se côtoient en effet les noms de György Kurtág (avec ses merveilleux *Játékók* pour piano), de Heinz Holliger (l'étonnant *Scardanelli-Zyklus*), de Jean Barraqué (l'injustement oublié de la génération dite «sérielle»), mais aussi les fadasses improvisations nocturnes et «romantiques» de Keith Jarrett (le récent *The Melody at Night with You*, dont le titre en dit plus long que tout commentaire sur la musique d'un pianiste qui nous avait habitué à d'autres richesses...). Bref, une collection «éclectique», comme on dit. Les deux enregistrements récemment parus – *Lament*, du compositeur d'origine géorgienne Giya Kantcheli (né en 1935), et trois œuvres de l'estonien Erkki-Sven Tüür (né en 1959) – en témoignent. Faudra-t-il, par «commodité», se résoudre à nommer «post-modernes» des musiques si différentes, les unes renouant avec le pathos de formes continues placées sous le signe de la «sincérité» et de l'«immédiateté», les autres puisant leurs effets dans des bribes de langages circulant comme des «influences» à saisir (c'est-à-dire comme des marchandises disponibles, des *commodities*...)?
Malgré les passages «sincères» (et ponctuellement saisissants) de sa «musique de deuil» à la mémoire de Nono, l'œuvre de Kantcheli ne convainc guère: elle s'essouffle à transir d'«âme» les matériaux sonores néo-tonals qu'elle convoque. Ou peut-être ne fait-elle justement que vouloir «convaincre»... de sa propre conviction. Quant aux œuvres de Tüür, elles sont d'un opportunisme stylistique qu'on tentera vainement de sauver en brandissant les drapeaux d'un «nouvel hédonisme» sonore. L'ennui qu'elles distillent est à la mesure de leur absence de risque (sans lequel, pas de jouissance). On aura beau nous expliquer (comme le fait laborieusement Jüri Reinvere dans ses notes accompagnant le disque) que l'Estonie a longtemps souffert des atteintes à la liberté d'expression, l'affirmation selon laquelle «les possibilités de la liberté sont infinies» sonne creux. Comme l'éclectisme de la musique, *jazzy* quand il le faut, atonale par-ci, flirtant avec le «religieux» par-là... La collection ECM, elle, a le mérite de ne pas tomber dans cette même indistinction: les disques qu'elle produit – même s'ils archivent des œuvres inégales – sont chaque fois des ouvrages, jamais de simples compilations... *Peter Szendy*

Jan Müller-Wieland: **Poem des Morgens, Das Gastspiel, Arabeske, Yamin**
Philharmonisches Staatsorchester Hamburg, direction Gerd Albrecht, ensemble de la Biennale de Munich 1992,
Radio-Symphonie Orchester Berlin, Ensemble Neue Musik Lübeck, direction J. Müller-Wieland.
CD WERGO, Deutscher Musikrat, Edition Zeitgenössische Musik, Wer 6538-2.

RETOURS AU PASSÉ

Ce compositeur né en 1966, élève de Hans-Werner Henze, est représenté ici par quatre pièces assez différentes les unes des autres. Le cycle de lieder mélodramatiques *Yamin* (1985–87) est écrit pour soprano, ténor, deux pianos, deux contrebasses et percussion d'après des poésies de Peter Härtling. Cette œuvre est très diversifiée sur le plan du contenu et souvent très sobre, elle est composée de lieder parfois très courts. Son style varie selon les moments, sans que celui nuise à une certaine unité. On regrette de ne pas connaître dans la pochette du CD le nom des solistes. La tendance à employer les percussions d'une façon importante se retrouve dans la partie finale de *Poem des Morgens* (1991, pour orchestre) dont le style est par ailleurs assez proche du romantisme tardif, avec de grands élans, des thèmes bien affirmés aux cors, etc. L'intégration de toute une palette de percussions (Steel drums, rototoms, etc.) n'altère que très peu cette impression. L'*Arabeske* (1988) pour orchestre affirme aussi cette dimension «flatteuse» d'un style orchestral quasi-romantique en la faisant alterner avec de grands ensembles rythmés et quelques passages très mélodieux. Enfin, l'opéra comique *Das Gastspiel* pour sept chanteurs, trois pianistes et trois percussionnistes (1990-91, d'après Wedekind) développe parfois un son instrumental assez original face à un traitement des voix relativement conventionnel.
Jan Müller-Wieland a sans doute bien retenu les conseils de Hans-Werner Henze, mais les œuvres enregistrées ici (et fort bien jouées) n'ont pas la force des meilleures du maître; elles apparaissent comme une composante de plus dans le contexte actuel si souvent occupé par des retours au passé plus ou moins heureux.
Pierre Michel

Jacques Wildberger: **Quartett** (fl, cl, vn, vc); Jean-Jacques Dünki: **Kammerstück** *IV*;
Aribert Reimann: **Trio à cordes**; Gérard Zinsstag: **Tempor**
Ensemble Opera Nova, dir Dünki et Bennett
Grammont CTS-M63.

RADICALITÉ RÉTROSPECTIVE

Il existe une tradition suisse de la modernité tempérée, qui apparaît *intra muros* comme le comble de la radicalité. Jacques Wildberger fut l'un des premiers à introduire dans un milieu musical récalcitrant l'esthétique des Viennois, qui résonne à l'évidence dans son *Quartett* de 1952: le premier mouvement est dans le style de Webern (c'est à notre sens le plus convaincant), le deuxième évoque le style de l'opus 29 de Schoenberg. L'œuvre fut rejetée par la critique, et même ceux qui la défendaient s'inquiétaient des impasses d'une telle démarche. Ce qui effarouchait encore le milieu musical suisse dans les années cinquante était en fait lié au courant sériel des années vingt! La *Kammermusik IV* de Jean-Jacques Dünki ne paraît pas moins en porte-à-faux du point de vue historique: l'influence des Viennois y est patente, bien que l'œuvre date de 1996. Si l'opposition entre construction thématique ou athématique, chez Wildberger, pouvait encore apparaître comme une question d'actua-

lité au début des années cinquante, le prolongement de la tradition schoenbergienne dans une esthétique de l'imitation qui contredit ses propres fondements, chez Dünki, semble une voie difficile à soutenir. L'écriture, pour soignée et plaisante qu'elle soit, avec son lyrisme naturel, est enfermée dans une forme d'académisme. On retrouve ce poids de la référence dans le *Trio à cordes* d'Aribert Reimann, qui date de 1986-87: musique dramatique où rôde la figure de Berg, relations thématiques et gestes expressifs parfaitement lisibles, pathos expressif d'une écriture fondée sur des formules chromatiques et des oppositions de sonorités, l'œuvre s'inscrit dans une sorte d'expressionnisme tardif où l'on sent le métier du compositeur d'opéras. Toutes ces pièces sont agréables à écouter, et révèlent un art consommé de la composition, mais sur la base de moyens et d'idées par trop traditionnelles – fût-ce la tradition de la modernité. La démarche de Gérard Zinsstag est plus prospective: l'écriture compacte de *Tempor*, où l'harmonie est compressée dans des tessitures serrées, sur la base de clusters changeants, et organisée sous forme de blocs de motifs répétés, provient de la pensée spectrale, où le phénomène sonore a préséance sur le discours. La musique a un caractère litanique et sombre, elle nous engage dans les labyrinthes du temps. Zinsstag semble justement rejeter tout ce qui caractérise les autres œuvres de ce disque: la belle apparence. Il y a comme un geste rageur dans ces paquets de sonorités opaques ou dures, ces motifs obsessionels, et dans cette négation du temps dynamique, même si la forme, en s'épuisant, tente d'atteindre à un lyrisme individuel encore sommaire, comme cette bribe de danse «folklorique» lancée par le violon vers le milieu de la pièce. Les musiciens de l'Ensemble Opera Nova font preuve d'une belle homogénéité et d'une belle expressivité, tout en se tenant au plus près des partitions, et bien que la prise de sons manque un peu de précision. *Philippe Albèra*

Sándor Veress: **Hommage à Paul Klee** (1951) / **Concerto for Piano, Strings and Percussion** (1952) / **Six Csárdás** pour piano (1938)
Budapest Festival Orchestra; Heinz Holliger, cond; András Schiff, Dénes Várjon, pf
Teldec 0630-19992-2

Sándor Veress: **Threnos (in memoriam Béla Bartók)** (1945) / **Konzert für Klarinette und Orchester** (1982) / **Tromboniade** Concerto pour deux trombones et orchestre (1991)
Nordungarisches Sinfonieorchester Miskolc; Janos Meszaros, cond; Fabio di Càsola, clar; Branimir Slokar, Armin Bachmann, pos
Musikszene Schweiz / MGB CD 6132

UN MÉLODISTE CHOYÉ DES DIEUX

Sandor Veress und Heinz Holliger

Sándor Veress fait partie des grands médiateurs du XXe siècle, ce qui est peut-être le propre de la génération prise «entre deux chaises» historiques – ici la musique de Béla Bartók ou de Zoltán Kodály, chez qui Veress étudia, là celle de György Ligeti ou de György Kurtág, qui bénéficièrent de son enseignement sévère. La soif de synthèse et la pureté consécutive du style de Veress expliquent peut-être le manque d'intérêt que la génération la plus récente de compositeurs et d'auditeurs – marquée en outre par les soubresauts musicaux du XXe siècle – affiche à l'égard du compositeur, alors que le pédagogue – on ne le répétera jamais assez – a marqué durablement et de façon décisive la vie musicale suisse. Ce penchant à la synthèse est manifeste dès la première œuvre, les *Six Csárdás* pour piano, qui figurent sur les deux CD nouvellement parus ; la synthèse recherchée s'opère ici entre la danse hongroise et la technique de l'invention, axée beaucoup plus sur le timbre et la polyphonie de Bach que sur le *Mikrokosmos* de Bartók. Grâce à son jeu transparent et analytique, le pianiste András Schiff (sorte de petit-fils spirituel de Veress par l'entremise de Kurtág) met incontestablement en évidence le fait que les éléments de la musique populaire hongroise ne peuvent être repris intégralement, tels quels (ce que prônait Kodály), mais sont des matériaux dont Veress sait tirer des figures hautement originales. La construction se fonde en premier lieu sur la mélodie, plus exactement sur l'ornementation, comme le montre aussi la dernière composition de Veress écrite en Hongrie, *Threnos (in memoriam Béla Bartók*. D'amples lignes mélodieuses, isolées ou multipliées par le contrepoint, se pressent sans cesse à au premier plan ; les nombreux mélismes – si habilement agencés qu'on distingue à peine la charpente qui transparaît derrière – ont pour fonction de mettre le flux mélodique en mouvement. L'«homo ornans» dont parlait Veress surgit et s'avère n'être pas un simple ajout accidentel. Généralement de rythme asymétrique, les ornements engendrent des formes végétales mais évolutives, qui parviennent à enjamber sans peine d'immenses distances, y compris dans le temps. Même Bartók, qui avait la faculté de modeler de grandes formes, trouve ici son maître.

En recourant aux éléments de la musique populaire comme à autant de matériaux susceptibles d'être développés librement, Veress fut capable de s'intégrer dans un horizon européen plus vaste après l'émigration en Suisse. Dans *Hommage à Klee*, la confrontation avec les formes rigoureuses des tableaux de Paul Klee débouche sur un langage musical plus strict et plus abstrait ; dans la concerto de piano qui les suit immédiatement, la musique populaire fait place à des éléments de dodécaphonisme, mais d'une façon si organique que l'on ne peut distinguer les mouvements dodécaphoniques des autres (dans la trio à cordes de la même époque, Veress emprunte cependant une voie plus radicale). Les grands mérites du présent enregistrement se manifestent précisément dans ces deux œuvres : Heinz Holliger ainsi que les pianistes András Schiff et Dénes Várjon ont une science si riche des timbres que, malgré la simplicité de l'harmonie, ils font remonter une foule de détails d'instrumentation à la surface et parent la musique de multiples couleurs. Holliger souligne également avec autorité un autre aspect de cette musique en en accentuant le côté physique et corporel, notamment le rythme, qui explose souvent en gestes éloquents – la parenté avec certaines œuvres de Holliger est patente. Les œuvres tardives montrent que Veress avait pris note des dernières évolutions de l'histoire de la musique – la *Tromboniade* un peu moins, le concerto de clarinette un peu plus –, quel que fût son scepticisme à leur égard ; dans la partie de percussion, notamment, on remarque une différence considérable par rapport aux œuvres plus anciennes, différence qui ne peut s'expliquer que par les expériences de la jeune génération. Mais même sur ce point, l'innovation ne fait pourtant pas «corps étranger», elle s'inscrit dans une organicité omniprésente, qui est l'une des caractéristiques les plus frappantes du style de Veress.
Patrick Müller

Sergiu Celibidache: **Symphonies n° 2-4, 6-9** et **Leonore** de Beethoven; **Symphonies n° 1-4, Variations Haydn, Requiem allemand** de Brahms; **Symphonie n° 2** de Schumann
Münchner Philharmoniker
EMI (coffret de 10 CD) 7243 5 56837 2 4.

Sergiu Celibidache: **Tableaux d'une exposition** de Moussorgsky/Ravel; **Le baiser de la fée** et l'**Oiseau de feu** de Stravinsky; **La Suite Scythe**, **Roméo et Juliette** et la **symphonie n° 5** de Prokofiev, **Sheherazade** de Rimsky-Korsakov
SWR Stuttgart Radio Symphony Orchestra
DG (coffret de 4 CD) 445 139-2.

OPUS POSTUME

Les disques posthumes de Celibidache, produits sous la direction de son fils, affluent à la mesure des réserves accumulées dans les radios de Munich et de Stuttgart, où le chef roumain a longuement travaillé. On ne reviendra pas sur ses interprétations de Brahms, déjà traitées dans un précédent *Dissonance*, mais sur celles de Beethoven, qui peuvent donner lieu à bien des controverses. Le caractère majestueux, dans des tempos en général ralentis, peut laisser penser qu'il s'agit là d'un Beethoven vu à travers Brahms. Certaines symphonies se prêtent plutôt mal à cette distanciation fondée sur l'homogénéité de la sonorité et l'équilibre agogique (la «Pastorale» s'entend comme dans un demi-sommeil). Mais une écoute plus attentive permet de dépasser cette première impression. Malgré un tempo très retenu, qui convient mal à priori avec son caractère, la *Troisième Symphonie* est admirablement construite, formidablement puissante, et l'on peut y admirer la justesse des phrasés, le sens des transitions, le juste équilibre des parties, la bonne hiérarchie sonore. Comparez cette version au premier abord déroutante avec celle d'Harnoncourt par exemple, et vous ne supporterez pas longtemps le style hâché et la sonorité aigre de celui-ci, dont l'interprétation semble bien superficielle tout à coup. L'interprétation de la *Neuvième* est remarquable, comme si Celibidache rendait justice à l'émotion et à la construction de l'œuvre en s'effaçant et en poussant les interprètes dans leurs derniers retranchements (le *live* restitue les tensions du concert). Le soin apporté à la sonorité orchestrale et au respect du texte fait merveille dans les œuvres de Stravinsky ou Prokofiev, qui supportent mal les approximations. Le chef manque peut-être un peu de fantaisie dans *Sheherazade*, et choisit des tempos un peu lourds dans Moussorgsky, mais ses interprétations, aussi discutables soient-elles à certains points de vue, sont toujours du plus grand intérêt. On admire le niveau de jeu d'orchestres qui ne comptent pas parmi les plus prestigieux, et qui sont ici saisis en concert, sans les rafistolages de studio. *Philippe Albèra*

Philip Glass: **The Civil Wars, acte V**, **The Rome Section**
Sondra Radvanovsky, Denyce Graves, Giuseppe Sabbatini, Zheng Zhou, Stephen Morscheck, Robert Wilson, Laurie Anderson, The Morgan State University Choir, dir. Nathan Carter
Nonesuch 70487-2

Philip Glass: **Concerto pour violon**; Ned Rorem: **Violin Concerto**; Leonard Bernstein: **Sérénade**
Gidon Kremer, Wiener Philharmoniker, dir. Christoph von Dohnányi, New York Philharmonic et Israel Philharmonic, dir. Leonard Bernstein
DGG (20/21) 445 185-2.

DESCENTE AUX ENFERS

On peut tourner les arguments dans tous les sens, mais le constat reste amer: les esthétiques populistes qui sacrifient la musique à l'efficacité du succès immédiat sont un échec, un naufrage. La tendance américaine du recyclage des formules historiques, qui conduit à une musique prédigérée de la plus flagrante banalité – une musique pour édentés – a ses racines dans les mouvements réactionnaires des années trente, auxquels participèrent aussi des musiciens engagés bien intentionnés. Sa référence, ce sont les critères du marché, derrière lesquels se cachent des présupposés idéologiques plus ou moins avouables: son style est celui de la variété, de l'*entertainment*, mais déguisé. La musique savante populiste n'a souvent pas l'entrain et le tour de main des vrais comédies hollywoodiennes, et elle se défend de son indigence par un mépris hautain pour toute réflexion. Mais c'est bien ce qui lui manque en premier lieu. Tout y est dérisoire. Les trois accords parfaits de Philip Glass, qui constituent tout son répertoire harmonique, et qui firent un temps illusion dans les cercles de l'avant-garde «branchée», comme les sempiternels arpèges qui semblent sortis d'un cahier d'exercice pour seconde année de violon, laissent songeur sur l'ampleur de la régression, sans parler de ce qu'il faut bien se résoudre à appeler une «forme» (en trois mouvements bien entendus); on n'est pas très loin de l'esthétique «néo-Néanderthal» de Carl Orff, selon un mot perspicace de Stravinsky, et le seul fait de penser à l'arrière-plan historique de ces produits avariés du temps jadis fait froid dans le dos. Car au-delà d'œuvres aussi insignifiantes et vulgaires que *Civil Wars* ou le *Concerto pour violon*, gesticulations de pantins bon marchés, il faut bien se demander ce qu'elles représentent socialement et historiquement. Ce n'est certes pas rassurant pour la société américaine, et par conséquent pour la nôtre. Le plus amusant, si l'on a le désespoir ironique, est de penser que de tels sous-produits correspondent en bien des points à l'esthétique du réalisme-socialiste: Phil Glass, héraut de Jdanov; le marché, apothéose de l'économie dirigiste! Evidemment, la musique de Bernstein se situe à un autre échelon; elle a au moins le mérite d'être composée. Mais le ton du populisme y mine le langage, terriblement conventionnel, et l'expression, standardisée. On croit exprimer l'humain, et ce ne sont que formules mécanistes (une parabole possible pour notre époque...). Les réminiscences du premier Bartók (peut-être par hasard), et du Stravinsky néo-classique ne parviennent jamais à la hauteur de modèles qui appartenaient déjà au passé lorsque Bernstein composa son concerto pour violon sous forme de sérénade, au début des années cinquante. Quant à Ned Rorem, il affiche de plus hautes ambitions: son écriture est incontestablement plus riche, mais l'œuvre n'en est pas moins anachronique: datée de 1984, elle sonne comme de la musique des années vingt qui se serait tenue à l'écart des ultramodernes américains. C'est bien fait, parfois intéressant, mais finalement bien inutile. Gidon Kremer prouve une fois encore que ses goûts esthétiques ne sont pas à la hauteur de sa virtuosité instrumentale. On croit faire un mauvais rêve lorsqu'en écoutant les niais infantilismes du *Concerto* de Glass, on lit sur la pochette le nom d'interprètes si prestigieux. Quel pouvoir que le marché, qui présente des rossignols comme s'il s'agissait de chef-d'œuvres! Par quel sortilège Dohnányi, interprète sublime des Viennois notamment, peut-il se compromettre dans une telle opération de marketing? *Philippe Albèra*

Simon Stockhausen et Manos Tsangaris: **mir**
Ann-yi Eötvös, sop; Simon Stockhausen, elec; Manos Tsangaris, Jaki Liebezeit, perc; Michael Riessler, clar
edel records 0085172

DE FINS CONTEMPTEURS DE LA MUSIQUE POPULAIRE ET DU «DISCOURS ACADÉMIQUE»

Quand quelqu'un, à l'instar de Tsangaris, affirme dans le livret avoir réinventé la poudre «en septembre 1998», on sent monter en soi le soupçon que l'auteur n'a pas inventé le fil à couper le beurre – sans même parler de la roue. Il se peut que, du point de vue de ses bonnes intentions, «mir» «se distingue des pièces de rechange toutes faites de la musique populaire anglo-américaine». Cela est même vrai, sous un certain angle, parce que la musique du groupe reste très inférieure aux meilleurs modèles de la musique pop actuelle. Simon Stockhausen, Manon Tsangaris et leurs partenaires recourent le plus souvent à des schémas répétitifs, qui oscillent platement entre quelques variantes haut/bas, produites de préférence au synthétiseur, comme dans *Die polnischen Amphetamine*, pièce rebattue de 9'59" (y compris un bref *fading*). Le texte est déclamé par une voix d'homme jouant au *rap* : «Endo liegt wochenlang / im Koma weil statt Ko / die polnischen Labor / products einge» etc. Là-dessus, vocalises féminines, parfois aussi le fond sonore cosmique habituel ou des espèces de carillons, appelés *ching chop* dans le livret – d'après le dictionnaire des instruments de musique, «petites cymbales digitales thaïlandaises, qui marquent avec le gong les coups accentués *(chap)* et atones *(ching)* de la musique classique à trois temps». Je concède volontiers que ce morceau conviendrait à la danse en discothèque, surtout grâce à son tempo commode ; qu'il se déroule «selon des principes pythagoriciens» ne me gêne pas non plus ; mais l'écoute n'en est recommandée qu'à ceux qui apprécient la méditation et sont capables de vibrer mentalement à un jeu fondé littéralement «sur la répétition».

Il est exact que cette musique est itérative. Quand Tsangaris avoue qu'il vit «dans le va-et-vient», il fait allusion à celui qui règne entre composition et improvisation ; en réalité, il s'agit surtout d'une oscillation entre signaux Morse, qui jouent aussi bien sur l'aigu et le grave (voir ci-dessus) que sur le court et le long. L'affirmation selon laquelle il oublierait «tous les clichés rythmiques que nous avons dû absorber avec la culture pop d'inspiration anglo-américaine» est en revanche plus suspecte. Tsangaris est aussi l'auteur des poèmes. *Nachtportrait* commence par «j'en sais aujourd'hui / toujours moins que jamais» – ce qui est sans doute vrai. Ce texte est orné de vocalises, par endroit de variantes hétérophoniques (intéressantes) au saxophone soprano, sur un bourdon lancinant, à la longue, ainsi que du *beat* à forte teneur *latino ;* à quoi s'ajoutent des coassements – ou des sifflements –, des sons sinusoïdaux, des explosions tonitruantes, sans oublier naturellement les vaticinations – bref, douze minutes, ce qui est beaucoup trop long pour si peu de substance musicale. Le texte du quatrième morceau, en revanche, est court (il n'est pas signé Tsangaris) : «benedictus qui venit in nomine domini». La musique reste cependant longue, cette fois-ci avec une quinte en bourdon dans le registre médian, qui évoque un peu la vielle à roue et le moyen âge chrétien, et comme le grégorien et ses dérivés sont à la mode, nous voilà gratifiés du texte laconique sur une belle mélodie en arpège ascendant, bien entendu à plusieurs reprises (il faut bien remplir les douze minutes et demie) ; ces effets, auxquels s'ajoutent le gong sacré et les clochettes, sont heureusement contrecarrés par une baudruche qui se dégonfle (déjà utilisée dans *Elefantentat*) et des fusées vocales pétaradantes. Comme le montrent quelques passages réussis, d'une certaine densité et d'une facture élaborée (par exemple des improvisations intenses de saxophone), un peu moins d'esbroufe n'aurait pas été de trop. Les musiciens devraient peut-être abandonner leurs préjugés tant vis-à-vis de la musique pop que du «discours académique», et réfléchir à leur musique avant de se gargariser de «toutes les formes d'intelligence de l'auditeur».

Hanns-Werner Heister

Igor Stravinsky: **Symphonie en trois mouvements, Symphonie en do, Symphonie de Psaumes**
Chicago Symphony Orchestra and Chorus, dir. Sir Georg Solti
DECCA 458 898-2.

Igor Stravinsky: **Symphonies d'instruments à vent, Symphonie de Psaumes, Symphonie en trois mouvements**
Berliner Philharmoniker, Rundfunkchor Berlin, dir. Pierre Boulez
DG 457 616-2.

SAINTES ET PROFANES PHONIES

Travail de mémoire: dans les *Symphonies d'instruments à vent,* Stravinsky transfigure le passé en rendant hommage à Debussy, à travers l'antiphonie entre des chœurs instrumentaux d'harmonies-timbres et des arabesques mélodiques ornées, qui imposent leur temps propre. Dans la *Symphonie de Psaumes,* Bach côtoie la liturgie orthodoxe dans une forme de religiosité objectivée, où se mêlent les sonorités d'orgue et de cloches d'un orchestre peu conventionnel. Dans la *Symphonie en trois mouvements*, le modèle classique est traversé par des inspirations provenant aussi bien de films documentaires et d'actualités (et notamment d'une musique de film écrite peu avant, qui fournit le matériau du mouvement lent), que par l'impact de la guerre et des réminiscences des ballets de l'époque héroïque. La *Symphonie en ut* joue à la fois des références à Tchaïkovski et à Bach, du modèle classique et d'un *ut* majeur ambigu. La restauration du passé est toujours sauvée, chez Stravinsky, par un art du montage qui brise toute unité superficielle, toute identification, et renvoie, de façon objective, à un sujet éclaté, à l'image des portraits cubistes. Solti joue ces œuvres avec un naturel qui gomme justement l'effort de distanciation; il s'attache plus à la carrure rythmique qu'aux phrasés qui en forment le niveau supérieur. La sonorité orchestrale, dans la *Symphonie en trois mouvements*, est compacte et peu différenciée. Interprétation quelque peu extérieure, sans véritable imagination, mais honnête. Boulez ralentit le tempo dans le premier mouvement de la même symphonie, afin de faire entendre l'impact de cette sonorité de cloche géante, un peu grandiloquente, et il s'attache aux phrasés, aux accents, aux oppositions de nuances, à la construction par palliers de l'œuvre. Si Solti tend à une homogénéité réductrice, avec une sonorité «philharmonique», comme dirait Lachenmann, Boulez fait apparaître les coutures, les couches musicales, les élans et les brisures, l'énergie tellurique du son. Dans la *Symphonie de Psaumes*, on retrouve les mêmes différences. Le mouvement lent possède chez Boulez une belle intériorité, avec un phrasé de hautbois initial magnifique, et tout le finale trouve le ton juste du recueillement cérémoniel, quand Solti reste à la surface des choses (l'œuvre n'est-elle pas «composée à la gloire de Dieu»?). C'est peut-être la différence entre exécution et interprétation. On a chez Boulez un point de vue, avec cette vigueur du son qui rappelle le style de Stravinsky lui-même, mais avec une maîtrise de l'orchestre infiniment supérieure: en quelque sorte, la sauvagerie avec tout le confort moderne!

Philippe Albèra

Volker Staub: **Suarogate** pour quatuor vocal, flûte, trompette, trombone, percussion, cordes d'acier et sirènes à moteur (1987–88)
Interprètes divers
Edition Zeitgenössische Musik. Wergo WER 6545 2

NÉO-ARCHAÏSME

Au XXe siècle, s'affranchir des instruments parvenus au cours du temps à un raffinement technique insurpassable a souvent été le vœu utopique exprimé ou réalisé par des compositeurs de toutes tendances. Ils étaient souvent animés par le goût du jeu, voire de la plaisanterie – «homo ludens» n'est pas le moins sympathique de nos contemporains –, mais parfois, des intérêts esthétiques concrets étaient aussi en jeu. Il y avait d'une part le souhait de ne pas être esclave d'instruments tout faits, mais de soumettre les outils mêmes de la production sonore à la volonté du compositeur, et de l'autre, l'intention d'aboutir à une expression apparemment directe et sans détours. Dans une bonne partie de la musique électroacoustique, notamment, cette branche de la musique qui a rempli le plus largement le vœu de se bricoler chaque fois un nouvel arsenal instrumental, il s'agit souvent moins de célébrer les conquêtes de la technologie que d'évoquer des espaces sonores empreints d'archaïsme ou de primitivisme.

Né en 1961, élève de piano et de composition entre autres de Johannes Fritsch à Darmstadt et à Cologne, Volker Staub ne construit pas ses instruments à partir de modules technologiques, mais se sert d'objets naturels (troncs d'arbres, peaux) ou usuels (sirènes à moteur, cloches de verre) soumis à de légères altérations. Même si la référence à l'œuvre de John Cage saute aux yeux et aux oreilles, les objets ne sont pas complètement détachés de leur destination première, comme le sont par exemple les poétiques cactus pincés de Cage ; les «nouveaux instruments anciens» de Staub indiquent au contraire une direction claire. Ses sonorités se rapprochent donc davantage des feutres et des graisses de Joseph Beuys que des sons tranquilles de Cage. Les coups sourds assenés sur des troncs d'arbre ou les ululements étirés de sirènes à moteur ont des teintes archaïques. Il est effectivement étonnant de constater à quel point une bonne demi-douzaine de sirènes savamment pilotées par des transformateurs peuvent dégager des couches psychiques profondes, ou des troncs d'arbre frappés évoquer des associations d'idée inclassables, dont seule la direction est sûre : revenir à «autrefois». Alors que la sirène de Varèse ou l'enclume de Mahler suggèrent l'étrangeté totale, l'irrévocable aliénation, les sons qui nous confondent ici prennent soudain un aspect familier. Les sources sonores plus conventionnelles finissent même par se soumettre à ce besoin d'archaïsme : le trombone ou la flûte revêtent des connotations mythiques, encore que Staub s'y prenne parfois gauchement, en tout cas avec beaucoup moins d'originalité que quand il recourt aux sons naturels. Le traitement très original des parties vocales sans texte contribue à ce que le recueil de pièces brèves dont Staub a tiré la composition du présent CD frappe plus par la richesse des associations passagères d'idées que par sa grande forme.

Patrick Müller

Andreas Pflüger: **Schweben»** pour violon et orchestre à cordes / **Lithunian Folksongs** / **Steine** pour violon solo / Alfred Schweizer: **Concertino** pour violon et cordes / Daniel Weissberg: **«...»** pour violon et orchestre à cordes
Vilnius Kammerorchester; Vytautas Virzonis, cond; Katharina Schamböck, vl
classic 2000 SACD 010299

NÉGLIGENCES

Etant donné qu'il est désormais largement disponible et d'un emploi facile, le disque compact devient de plus en plus un instrument de travail et perd son statut ancien d'objet de prestige. Il y a là des avantages, mais certains mécanismes de contrôle qui découlaient des anciennes conditions de production ont aussi disparu ; on ne sait parfois si tel CD lâché sur le marché représente une sorte de rapport d'atelier ou un produit fini. C'est le cas du présent CD, où l'indication d'un diffuseur plaide pour la seconde hypothèse, mais une foule de détails extérieurs pour la première. Le graphisme de la couverture a l'air bricolé, le livret fourmille de maladresses, les indications élémentaires manquent. Ainsi, pour éviter de futurs déconvenues, on aimerait savoir qui est responsable de la prise de son et du montage. On accepterait en effet à la rigueur les bavures cités, si la qualité sonore ne minait entièrement la confiance dans le producteur. Le niveau de la prise de son est médiocre, l'orchestre à cordes disparaît dans un magma dès que la complexité musicale augmente légèrement, le *Schweben* d'Andreas Pflüger n'arrive pas à la fin, le preneur de son ayant coupé trop tôt, et à tout moment, on entend les coups de ciseau du montage. Cela va si loin qu'à cause de la formulation musicale inintelligible de deux passages successifs de la composition mentionnée, on se met à soupçonner que des vestiges sont restés en place. A peu près au début de «...» de Daniel Weissberg, un tutti des cordes a perdu sa phase d'attaque (solution qu'on ne saurait recommander à la place d'entrées bousculées !), alors que cette pièce semble justement traiter des différentes manières d'aménager les attaques.

Pour autant que les défauts cités n'aient pas découragé définitivement l'auditeur, la musique d'Andreas Pflüger charme le plus là où elle peut tabler sur une inspiration externe. Les *Lithuanian Folksongs* sont des arrangements pleins d'humour de mélodies populaires lithuaniennes, *Steine* pour violon solo met favorablement en lumière le talent de Katharina Schamböck, grâce à des mélodies opulentes et toutes sortes d'effets sur les harmoniques. Dans *Schweben* pour violon et orchestre à cordes, Pflüger donne en revanche dans tous les chausse-trapes de la formation : sur le plan de la sonorité, le morceau stagne presque constamment dans la grisaille et retombe sans arrêt dans le timbre si redouté des compositeurs et des auditeurs, ce son d'orchestre à cordes incapable de donner des contours précis à des gestes pourtant délicats ; vu les difficultés considérables de coordination de l'orchestre de chambre de Vilnius, on a peine à croire à la «réputation d'ensemble de pointe» vantée dans le livret. A côté du *Concertino* pour violon et cordes d'Alfred Schweizer, simple «musique utilitaire» *(Gebrauchsmusik)*, «...» pour violon et orchestre à cordes de Daniel Weissberg montre qu'on peut encore parfaitement tirer quelque chose de rafraîchissant de cette combinaison instrumentale. L'agencement formel délibérément simple – une arche commençant par une unisson et y retournant – fournit un vaisseau qui peut être rempli de sons d'autant plus librement. Et ces sons – car c'est de sonorité que traite cette composition – ont effectivement quelque chose de surprenant. Il est évident qu'on a affaire ici à un compositeur électroacoustique expérimenté, notamment sur le plan des timbres. En ramifiant par exemple les attaques dans une sorte de micropolyphonie, Weissberg obtient que l'orchestre se fonde en une sorte de super-instrument électronique, tandis que les lents développements, déclenchés en général par le soliste, rappellent les techniques d'interpolation. Le contraste inattendu entre la formation classique et l'esthétique sonore moderne nous réconcilie partiellement avec les négligences de cette «coproduction» (dit le livret – on aimerait savoir de qui ...) *Patrick Müller*

Gerhard Rühm: **Ophelia and the Words; Wald, ein deutsches Requiem; Kleine Geschichte der Zivilisation**
Ars Acustica
Wergo 6306-2

L'ART ACOUSTIQUE

Le Studio d'Art Acoustique de la WDR de Cologne réalise depuis plus de trente ans des productions radiophoniques d'un genre nouveau, le «Neues Hörpsiel». Cette catégorie réunit, sous la houlette de Klaus Schöning (lequel est par ailleurs l'auteur de plusieurs ouvrages et articles fondamentaux sur le genre), nombre d'auteurs venus des horizons les plus divers – plasticiens, dramaturges, musiciens, poètes. Gerhard Rühm est de la partie depuis ses débuts: créateur inclassable, parce que multiple, actif depuis les années 1950 – dès ses premières expériences avec le mouvement des Actionnistes viennois – à la fois dans les salles de concert, dans les Biennales d'art contemporain, dans les cabarets, sur les scènes de théâtre, dans les librairies. Auteur exemplaire, donc, et l'un des plus prolifiques, d'un genre radiophonique qui tira son origine de l'«élan intermedia des arts au début du XXe siècle» (K. Schöning). Trois *Hörstücke* des années 1970 et 1980 sont réunis ici, qui permettent de comprendre quelques-uns des principes fondant la démarche rühmienne: tout d'abord le postulat qu'il existe entre les différents matériaux (acoustiques ici, plastiques ou théâtraux ailleurs) une stricte égalité et, corollairement, que c'est la possibilité toujours présente d'une transposition d'un matériau à l'autre qui accorde à l'œuvre sa puissance expressive. Rühm explore systématiquement de telles possibilités, au travers de chacune de ses œuvres musicales, ou actions, ou écritures: à chaque fois des tentatives renouvelées de mettre en scène l'idée de traduction, et de ses limites. L'«art acoustique» est pour cela un lieu privilégié: «événement d'écoute où tous les phénomènes sonores, que ce soient des sons, des mots, ou des bruits, sont en principe équivalents: un matériau dont il faut disposer.» *Kleine Geschichte der Zivilisation* (1979) est constitué d'une pièce pour piano, de caractère très doux, évoluant à la manière d'accords feldmaniens (elle possède ailleurs son existence indépendante sous le titre *atemland*) à laquelle se superpose, dans une partie médiane, un bruitage d'automobiles, conçu comme perturbation délibérée et croissante, allant jusqu'à couvrir entièrement la musique pour piano jusqu'à la collision catastrophique, avant que la musique ne reprenne imperturbablement son cours pour revenir, en cercle, à son début: action minimale, «hörpsiel» dont l'«histoire» est constituée de la seule confrontation de la musique et du bruit. À l'opposé, *Wald, ein deutsches Requiem* 1983), pour rendre compte de la même catastrophe que constitue la rencontre de l'homme et de son environnement, combine l'ensemble des techniques d'expression radiophonique: nouvelles, reportages, chansons de cabaret, déclamation mélodramatique de slogans (écologiques en l'occurrence), extraits de musiques, de bruits naturels, etc., et acquiert, par cette manière quasi didactique du montage, la dimension d'une réflexion sur les pouvoirs idéologiques de la manipulation sonore. *Ophelia and the words* (1987), toujours selon le principe fondamental d'égalité sonore, extrait du *Hamlet* shakespearien un univers acoustique à part, comprenant l'ensemble des tirades d'Ophélie, lesquelles sont soumises à des déformations et décalages progressifs, à des effets de stéréo et de mise en espace du son. Enfermant peu à peu la protagoniste dans un cercle délirant, sans aucun alourdissement sur le texte (aux antipodes donc de la façon théâtrale, mimétique, de souligner un tel effet), le travail sonore rend compte de ce fait élémentaire que le langage n'est pas qu'un simple support du sens. Par ses (apparemment) simples manipulations acoustiques, Rühm attire notre attention sur certains aspects élémentaires du son, du bruit, du langage, tissus complexes où se superposent des dimensions multiples et hétérogènes. En cela réside, sans emphase, toute la substance du drame. *Vincent Barras*