

Disques compacts

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 65

PDF erstellt am: **09.07.2024**

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>

Nikos Skalkottas: **Music for Violin and Piano**
Georgios Demertzis, vn; Maria Asteriadou, pf
BIS-CD-1024

Nikos Skalkottas: «**The Maiden and Death**», ballet suite / **Piano Concerto No. 1** / «**Ouverture concertante**»
Geoffrey Douglas Madge, pf; Iceland Symphony Orchestra; Nikos Christodoulou, cond
BIS-CD-1014

NÉOCLASSICISME EN COSTUME DODÉCAPHONIQUE

Par ces deux CD de la marque suédoise BIS, des interprètes grecs attirent l'attention sur un de leurs compatriotes presque oublié, le compositeur Nikos Skalkottas (1904-1949). D'après la notice, Schoenberg, chez qui il étudia de 1927 à 1931, à Berlin, l'aurait tenu pour un «compositeur-né» – et il est vrai que la *Sonate pour violon seul* de cet artiste de 21 ans, qui avait débuté comme violoniste, est un petit coup de maître. L'élément rhapsodique de l'ouvrage, que Georgios Demertzis sait mettre en valeur grâce à une sonorité souple et un rubato subtil, cache assez bien l'académisme néo-classique. Dans les *Sonatinas de violon* suivantes, l'addition du piano renforce peut-être le côté savant, qui tend à étouffer la vitalité indubitable du compositeur; le recours à la forme stéréotypée des trois

mouvements fait le reste. Le *Concerto de piano* – l'un des onze concertos pour instrument soliste de Skalkottas – obéit également au modèle classique et n'est au fond rien d'autre que du néo-classicisme habillé de dodécaphonisme; grâce à la complexité des structures et à ses harmonies dissonantes, Skalkottas échappe certes aux banalités du néo-classicisme courant, mais les thèmes et les figures restent trop peu originaux pour susciter un véritable intérêt (il fallait la puissance créatrice d'un Schoenberg pour arracher encore des chefs-d'œuvre à ce genre désuet). *La jeune fille et la mort* (1938), musique de ballet en style tonal, prouve indirectement que le dodécaphonisme a au moins le mérite d'interdire certaines choses. Suivant parfaitement en ceci la tendance des années trente, Skalkottas sacrifie à

ce «folklorisme» réactionnaire qui sera repris, une génération plus tard, par Mikis Theodorakis, pour connaître au moins le succès commercial. La médiocre prestation de l'orchestre et la sonorité lourde sont assez pour vouer aux gémonies et la jeune fille et la mort. L'*Ouverture concertante* montre cependant que Skalkottas n'a pas sombré entièrement dans le marais tonal; cette œuvre de 1944/45 est au contraire la plus audacieuse des deux CD. Les frottements harmoniques et timbriques sont impitoyables, la conception formelle, où un mouvement de forme-sonate se compose d'épisodes contrastés, comme un cycle de variations, remarquable.
Christoph Keller

Anton Bruckner: **Symphonie n° 8**
Orchestre Philharmonique de Vienne, dir. Pierre Boulez
DGG 459 678-2 (enregistrement live)

Anton Bruckner: **Symphonies n° 7, 8, 9**. Schubert: **Symphonie n° 5**
SWR Stuttgart Radio Symphony Orchestra, dir. Segju Celibidache
DGG 445 473-2 (4 CD + CD bonus avec des répétitions).

Gustav Mahler: **Symphonie n° 4**
Juliane Banse, soprano, The Cleveland Orchestra, dir. Pierre Boulez
DGG 463 257-2

Gustav Mahler: **Symphonie n° 4**. Alban Berg: *Sieben frühe Lieder*
Barbara Bonney, soprano. Royal Concertgebouw Orchestra, dir. Riccardo Chailly
DECCA 466 720-2

TRADITION ET MODERNITÉ

Nietzsche écrit dans un texte tardif qu'il faudrait appréhender le passé «à partir de la plus haute force du présent». Il a ainsi défini à l'avance la démarche de Boulez comme chef d'orchestre. Paradoxalement, le chef français, symbole de modernité musicale, est devenu une référence pour le répertoire postromantique grâce à ses interprétations légendaires de Wagner: Mahler, Bruckner, Strauss, Scriabine... Boulez n'en finit pas de recomposer la généalogie des musiciens de l'Ecole de Vienne, dont il fut très tôt le propagateur le plus engagé (et le plus compétent). Il est intéressant, à travers le hasard des publications discographiques, de mettre en regard les lectures de Boulez avec celles de chefs plus

«classiques» comme Celibidache ou Chailly. Curieusement, les différences d'approche dans la *Huitième* de Bruckner entre Boulez et Celibidache ne sont pas si considérables; après tout, voilà deux chefs «latins» dans un répertoire germanique. L'un et l'autre resserrent les doubles croches des rythmes pointés, dès le début de la symphonie, et ils évitent l'ajout de la sentimentalité à l'expressivité du discours musical. L'orchestre de Celibidache est plus homogène, malgré la clarté des plans sonores, et ses phrasés aussi: la mélodie se déploie dans l'intériorité, elle est en soi. Le chef roumain vise toujours l'unité, notamment dans certaines transitions. Il s'appuie sur la version de Novak (1890), alors que

Boulez a choisi la version Haas (les éditions de cette symphonie sont un casse-tête!). L'orchestre de Boulez est plus transparent, plus incisif aussi, et cela provient en partie du fait que les phrases musicales sont jouées avec élan, dans un sens dynamique, contrairement à une certaine tradition d'interprétation brucknérienne. C'est Bruckner à travers Schoenberg. Le quatrième mouvement est admirablement construit, dans un rapport idéal entre ces blocs formels posés les uns à côté des autres de façon abrupte, et les différents thèmes liés les uns aux autres: Boulez en dégage toute la tension, quand Celibidache se montre plus contemplatif, ou vise le grandiose. Vision plus profane d'un côté, plus «mys-

tique» de l'autre, corroborées par les différences entre les orchestres et les prises de son. Les deux interprétations sont prises sur le vif: on le perçoit chez Celibidache au fait que l'orchestre est moins juste dans le dernier mouvement, et à quelques imperfections chez Boulez, qu'il eût sans doute corrigé en studio. Le coffret Celibidache permet par ailleurs d'entendre les interprétations remarquables de ce chef, salué depuis longtemps comme un brucknérien de référence, dans les *Septième* et *Neuvième Symphonies* de Bruckner.

Il existe une divergence plus accusée entre les deux interprétations de Boulez et de Chailly de la *Quatrième Symphonie* de Mahler. D'emblée, le phrasé du thème principal dans le premier mou-

vement oppose les deux lectures: joué par Chailly avec ces immenses *ritenuto* expressifs qui proviennent d'une certaine tradition mahlérienne, il est articulé sans emphase par Boulez. C'est toute la question du rapport entre le détail et la structure d'ensemble, et celle de l'élan mélodique qui engendre le discours musical. Dans un cas, la «logique» formelle est mise au premier plan, dans l'esprit de la musique absolue; dans un autre, c'est la charge émotive qui prédomine. Là encore, Boulez lit Mahler à travers Schoenberg, Berg et Webern, quand Chailly semble venir d'une tradition plus ancienne. On retrouve cela dans le dernier mouvement, qui est interprété dans l'esprit du lied par Chailly et Bonney: les inflexions du texte sont soulignées, le tempo est

souple pour permettre l'expressivité des différents moments, la musique semble s'immobiliser dans la profondeur de l'émotion. Boulez adopte au contraire un tempo allant, et tend la forme à l'extrême, laissant à peine le temps à Juliane Banse de respirer. Dans un cas, la musique semble au service du contenu expressif, avec un sens du pathétique; dans l'autre, elle transfigure ce contenu par l'écriture, et se veut plus légère, plus transparente. Ce sont deux conceptions parfaitement antinomiques, réalisées avec le même degré de qualité élevée, grâce à deux orchestres merveilleux, et bénéficiant de prises de son magnifiques (Chailly ajoute par ailleurs les sept premiers lieder de Berg). *Philippe Albèra*

Francisco Guerrero: *Zayin (I-VII)*.

Arditti String Quartet.

Junta de Andalucía/Consejería de Cultura (Centro de Documentación musical de Andalucía) Almaguila DS-0127.

COMPLEXITÉ PAROXYSTIQUE

Récemment disparu (1997), Francisco Guerrero, né en Andalousie en 1951, compte parmi les grands représentants de la modernité espagnole, participant dès les années soixante-dix aux recherches les plus ouvertement pointues. Exigence d'abstraction aussi louable que radicale, doublée chez lui d'une urgence d'expression rien moins que concentrée. En témoigne cette suite de pièces composées entre 1983 et 1997 et recueillies sous le titre *Zayin* («sept» en hébreu). Partisan d'une urgence expressive qui n'est pas partout de mise mais prend ici toute son efficacité, le Quatuor Arditti répond à merveille à cette

écriture à la fois complexe et agitée, dans une lecture véhémement et chaleureuse. La qualité de l'approche ne parvient pourtant pas à combler la fatigue que saupoudrent ces huit pièces composées tour à tour pour trio, quatuor ou violon solo (*Zayin VI*).

Envers et contre une gestation de près de quinze années, la partition de Guerrero ne montre guère, en effet, l'évolution promise par le commentaire du livret, s'achevant au bout de près de soixante-dix minutes à peu près comme elle avait débuté, dans une complexité paroxystique dont l'entretien ne tarde pas à paraître plutôt lassante. L'at-

tention décline en proportion, pour ne plus laisser place qu'à une fatigue respectueuse, illuminée par les quelques trouvailles (dans la deuxième pièce, notamment) qui viennent ici ou là trouer ce flot perpétuel contrapuntique d'une densité indigeste. Il n'est pas même le long solo de violon que constitue la sixième pièce du cycle, pour racheter une musique dont la modernité tendue paraît finalement plutôt conventionnelle. Malgré une sincérité évidente, mais qui, hélas! ne rachète rien. *Alain Galliani*

Lili Boulanger: *Psaumes 24 & 130, Faust et Hélène, D'un soir triste, D'un matin de printemps*

L. Dawson, A. Murray, B. Bottone, N. MacKenzie, J. Howard, City of Birmingham Symphony Chorus, BBC Philharmonic, dir. Yan Pascal Tortelier.

Chandos CHAN 9745.

RÉVÉLATION



Lili Boulanger (photographiée en 1913)

La vie de Lili Boulanger, sœur cadette de Nadia, fut brève et bien remplie, malgré une santé chancelante: dès 1913, elle fut la première femme à gagner le Prix de Rome, avec sa cantate *Faust et*

Hélène, une œuvre d'une surprenante maturité et d'un grand sens dramatique, où Wagner et Debussy siègent en arrière-plan, avec Chausson et Massenet (une façon de saisir concrètement la filiation entre ces compositeurs). Son catalogue était déjà riche, et en quelques années, il allait s'augmenter de partitions aussi impressionnantes que le *Psaume 130: Du fond de l'abîme* ou la pièce d'orchestre *D'un soir triste*. La mélancolie, où se joue le combat de l'amour et de la mort, des ténèbres et de la lumière, nimbe toutes ces pièces, et s'inscrit dans un courant central de la musique française du début du siècle, favorisé par le goût des sonorités profondes et étranges liées à une harmonie tonale-modale et à des combinaisons nouvelles de timbres. Mais il y a plus: une écriture inventive, serrée, dramatique, une voix originale, et une aspiration aux sentiments les plus élevés qui semblent tendre la

main, d'un côté, à l'énigmatique André Caplet, et de l'autre, à Olivier Messiaen. Autant dire que ce disque est une révélation, l'exhumation bienvenue d'œuvres qui méritent d'entrer au répertoire. Qu'il vienne d'Angleterre est significatif! Il est difficile de juger l'exécution de pièces mal connues: le travail soigné de Tortelier rend bien le climat des pièces, mais manque semble-t-il d'un plus d'imagination, aussi bien dans le raffinement des transitions suspendues que dans les élans passionnés dont cette musique est riche. L'orchestre, lui, manque un peu de couleurs, ce qui est aussi vrai, partiellement, des voix, pourtant excellentes. On aimerait entendre d'autres approches de cette musique à la fois sensuelle et mystique, celle d'une compositrice qui a passé comme une comète dans le ciel de la musique française. *Philippe Albèra*

Heiner Goebbels: **Surrogate Cities**
Jocelyn B. Smith & David Moss, voix, Junge Deutsche Philharmonie, direction Peter Rundel.
CD ECM New Series 465 338-2

UN UNIVERS SANS COMPLAISANCE

Sous un titre on ne peut plus ECM, ce CD reprend l'ensemble des pièces commandées en 1994 à Heiner Goebbels à l'occasion d'un double anniversaire: celui de la Junge Deutsche Philharmonie (alors âgée de vingt années) et celui de l'auguste cité de Francfort-sur-le-Main (qui en comptait alors 1180 de plus...). Occasion rêvée pour un programme musical sur la ville, où se mêlent deux partitions orchestrales (*Suite for Sampler and Orchestra* et *D & C*) et trois pièces vocales (*The Horatian*, chants sur des poèmes d'Heiner Müller, magnifiquement chantés ici par Jocelyn B. Smith; *Surrogate*, sur un texte de Hugo Hamilton; et *In the Country of Last Things*, mélodrame à deux voix sur un court texte de Paul Auster). L'essentiel n'est d'ailleurs pas vraiment dans le thème, tant l'éventuel climat citadin n'est pas ce qui frappe d'emblée ici, quoique Goebbels puisse en dire et en vouloir. Mais qu'il importe.

Naguère entre rock et musique contemporaine, Heiner Goebbels n'a jamais piétiné les chemins

battus. Il n'y a donc aucune raison de l'attendre là où il ne sera sans doute jamais (et c'est tant mieux): l'édification d'une œuvre projetée dans l'Histoire, selon cette visée du chef-d'œuvre qui marque tant de musiques du sceau d'une prétention à laquelle la plupart ont plus à perdre qu'à gagner. Pas vraiment plus modeste, mais peut-être plus simple et plus direct, Goebbels compose ce qu'il lui plaît de composer, avec les moyens de son temps et le talent en sus. Quoique chacun puisse en dire et en penser, le résultat n'est jamais décevant, et la lecture des critiques les plus assaisonnées le disent, trop radicales souvent pour ne pas avouer que la bête à été touchée au vif.

De fait, la musique de Goebbels dérange. Elle dérange d'abord notre sempiternel séparatisme esthétique, qui répugne fondamentalement au mélange des genres. Le plus souvent plus à raison, d'ailleurs, tant le «mauvais goût» guette ici plus qu'ailleurs. Mais la question du goût ne concerne guère Heiner Goebbels, qui bénéficie

à son encounter d'une arme que tout le monde n'a pas: une véritable personnalité musicale et un talent original.

L'écoute de ce disque le confirme: mêlant symphonique, électronique, variété «internationale» et on ne sait quoi encore, l'étrange bonhomme tire de cette pâte à tout faire une musique à nulle autre pareille, marquée par un dynamisme sombre et puissant, une palette de couleurs acides, fluos, suripeuses, mais jamais ternes, un néo-tonalisme sans nostalgie et une inventivité sonore dont on pourra chercher en vain ailleurs les éclats. Rien n'est égal dans ces musiques qui ne cherchent pas à l'être, mais foulent au contraire un chemin de surprises permanentes. Sans affectation ni recherche affectée, mais en vertu d'une nécessité qui, sous cette forme, n'existe à ma connaissance nulle par ailleurs. Un univers à tous égards sans complaisance, qui suscitera toujours les réactions les plus opposées, indifférence exceptée. *Alain Galliani*

Anton Webern: **Intégrale des œuvres**
sous la direction de Pierre Boulez.
DG 457 637-2 (6 disques)

John Adams: **The John Adams Earbox**
Nonesuch 79453-2 (10 disques)

WEBERN VERSUS ADAMS

La parution au même moment de deux coffrets contenant, d'un côté, tout l'œuvre de Webern, et de l'autre, une part importante de celui de John Adams, incite à un parallèle provocateur. Concentration de l'épure, dissipation impure: deux cultures s'affrontent, à n'en pas douter. Si pour Webern, chaque note est chargée d'une signification expressive et structurelle de la plus haute intensité, chez Adams, la note fait partie d'un flux où elle joue un rôle anonyme. À écouter successivement ces deux séries d'enregistrement, on pense que l'Histoire, suivant ici l'alphabet, avance à reculons! Mais l'enjeu de la confrontation est plus profond qu'on ne le pense. Si Webern apparaît comme une sorte de synthèse et de paroxysme de l'évolution musicale occidentale à travers plusieurs siècles – ne rêvait-il pas de réconcilier la polyphonie de la Renaissance avec l'articulation formelle des classiques et des romantiques? –, Adams incarne, bien plus que les musiciens sériels de l'après-guerre, la rupture la plus radicale avec cette longue tradition. Ce qui disparaît n'est pas seulement le sens de l'inouï, qui a toujours stimulé l'imagination créatrice des compositeurs, mais la relation entre construction et expression qui légitime le concept de pensée musicale (et celle de

langage qui l'accompagne). Ne parlons pas du statut de la subjectivité! Les fonctions musicales génératrices d'un sens interne, qu'elles s'appliquent aux relations d'intervalles, aux échelles, aux motifs, aux rythmes ou aux timbres, et l'articulation des phrases, des périodes ou des sections, tout cela disparaît chez Adams, dans une formule qui se rapproche de l'art décoratif, où une combinatoire répétitive joue pour elle-même. Si la musique de Webern porte en elle le sens d'une tradition musicale qu'elle actualise et remplace dans une perspective plus large, celle de Adams n'y exerce aucun effet: elle vient d'ailleurs, et conduit ailleurs – sur les franges de la musique artistique et de la musique de variété, loin d'une écriture soutenue par une pensée. Cela n'enlève rien, bien sûr, à la séduction qu'elle peut exercer, et même au caractère agréable de certaines œuvres (si l'on aime ça!). Mais une génération de compositeurs et d'interprètes qui assimilerait complètement un tel style, et en ferait sa référence, se couperait inexorablement du sens musical tel qu'entendu jusqu'ici. Le titre de l'une de ses dernières œuvres résume bien l'esthétique d'Adams: *Naive and sentimental music*. Modes simples, avec des déplacements «harmoniques» qui ne sont même pas des

modulations, pulsation régulière omniprésente, plongeant l'auditeur dans un bain sonore peu différencié, absence quasi totale de polyphonie réelle, malgré quelques tentatives balbutiantes ici ou là, déroulement de la forme sans véritables articulations, dans le sens d'un processus qui une fois mis en marche poursuit sa propre logique, choix systématique des registres qui sonnent facilement, des ambitus restreints, et écriture simplifiée des instruments ou des voix, enfin, collage d'éléments empruntés de ci de là (Stravinsky, Varèse, Schoenberg, le jazz...), mais sans conséquences, voilà quelques éléments pour la description élémentaire d'une musique élémentaire, qu'on aurait tendance à verser dans le courant des esthétiques régressives, ou des impostures à la mode. Le pire, dans la démarche d'Adams, est sans doute son esthétique de l'opéra, qui renvoie à des modèles plus proches du réalisme-socialiste et de Carl Orff que du théâtre épique et de la modernité lyrique de ce siècle: ici, on est proche de la caricature. Les bonnes intentions qui parsèment les pièces restent à l'extérieur et en deçà de la composition proprement dite: on peut coller des papiers peints dans un palace comme dans un hlm. La différence entre la dénonciation des faux

eldorados et la peinture d'une vision arcadienne (*El Dorado* pour orchestre) ne touche guère l'écriture. Inversez les pages, et, comme Hanslick avec l'air d'Orphée, vous obtenez ce que vous désirez.

Ecouter l'intégrale des œuvres de Webern est une expérience autrement plus exigeante et plus bouleversante. Suivre son évolution est extrêmement instructif. L'enregistrement réalisé sous la direction de Boulez témoigne par ailleurs d'une évolution significative dans l'interprétation de cette musique, qui reste «difficile» à bien des points de vue. Par rapport à l'intégrale que Boulez réalisa dans les années soixante-dix avec les musiciens anglais, celle-ci gagne en souplesse, en continuité, en aisance instrumentale et vocale. La qualité même de l'enregistrement est nettement supérieure. On peut regretter parfois la dramatisation du discours musical du premier enregistrement, ces coups de griffe qui caractérisaient le Boulez première manière (dans le second mouvement de la *Deuxième Cantate*

par exemple), mais dans l'ensemble, le nouvel enregistrement est nettement meilleur que le précédent. Le soin des transitions, dans le phrasé comme dans les sonorités, est presque toujours admirable (la deuxième section du premier mouvement de la *Symphonie opus 21*, ou l'ensemble des *Pièces opus 6* par exemple). Par rapport aux remarquables interprétations d'un von Dohnányi, Boulez est plus raffiné, à la fois souple et précis: il lit Webern à travers Mallarmé, même si l'expérience de Wagner et de Mahler donne au chef le sens d'une respiration propre à la musique romantique et post-romantique. La voix aérienne et subtile de Christine Oelze, comme celle précise et lyrique de Gerald Finley font merveille; les musiciens du Berliner Philharmoniker et de l'Ensemble Intercontemporain dépassent les difficultés des partitions au profit de l'expression musicale, et Boulez est plus délié, plus libre qu'auparavant, sans rien perdre de la précision du jeu. On notera aussi l'interprétation remarquable des lieder et des

pièces solistes, et notamment celle, époustouflante, de Krystian Zimerman dans les *Variations opus 27*. La musique de Webern aura mis cinquante ans à être assimilée par la pratique musicale, un peu comme celle de Beethoven en son temps. Pour l'auditeur moyen, elle reste encore difficile à digérer. Mais le bonheur qu'elle procure est à la mesure de l'effort qu'il faut consentir pour entrer dans un monde apparemment raréfié, et pourtant plein de violence, de tendresse, d'imagination poétique et d'inventions compositionnelles. Un coffret comme celui-ci constitue une approche idéale. Il a le mérite, par rapport à l'enregistrement précédent, de proposer quelques œuvres posthumes qui laissent songeur, a posteriori, sur l'exigence compositionnelle de Webern...

Philippe Albèra

Stefan Wolpe: «Zeus und Elida», op. 5a / «Schöne Geschichten», op. 5b / «Blues – Stimmen aus dem Massengrab – Marsch»
Michael Kraus / Franziska Hirzel / Henry van der Kamp / Hans Aschenbach / Romain Bischoff, v; Ebony Band; Cappella Amsterdam;
Werner Herbers, cond
DECCA 460 001-2

TABLEAU D'ÉPOQUE SANS COMPLAISANCE NOSTALGIQUE



Stefan Wolpe dans un jardin berlinois (1925)

Elida n'est pas une amourette du père des dieux, mais un savon vanté par une jeune femme sur les affiches. Zeus la prend néanmoins pour Europe, qu'il a cherchée sur tous les continents, de même qu'il confond «Chlorodonte» et «Pixavone» avec des lieux-dits familiers, et trouve que «syphilis» est un mot magique, parce qu'il lui rappelle les sylphides. Le procureur de Berlin juge subversive la confusion mentale du vieillard et, pour traiter le mal à la racine, met à ban tout de go le Potsdamer Platz, où se déroule cette farce des années vingt. Dans ce petit opéra, Stefan Wolpe accompagne les actions de l'appareil d'Etat d'un «concerto à variations», où Bach et Vivaldi s'égarer de la même manière que les

vieux noms grecs dans la jungle des villes modernes. Ces dernières sont caractérisées par le tango, le boston, le fox-trot et le blues, ce qui n'est pas très original. Mais ce qui est unique, c'est la manière dont Wolpe intègre ces danses à la mode dans son langage très complexe, de sorte qu'il ne reste qu'un reflet de leur brillant; en comparaison, les adaptations parallèles d'un Weill ou d'un Schulhoff paraissent de la musique vulgairement commerciale. Le tableau que Wolpe brosse de son époque est donc exempt de toute nostalgie complaisante, et rend bien la frénésie et la surexcitation des sens que provoque la vie moderne. Le prix à payer est cependant l'absence de formules musicales frappantes (ce dont devaient au moins être capables les inventeurs de rengaines). L'opéra de chambre *Schöne Geschichten* – histoire d'une désillusion en sept chapitres (science, religion, droit, culture, amour, philosophie, patriotismes), que Thomas Phleps compare dans la notice au roman inachevé de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, cette encyclopédie de l'échec – est lui aussi enclin au gris sur gris très complexe, dont seuls se détachent les passages parlés non accompagnés (comme le premier chapitre). Inutile de dire que la partition est également d'une difficulté exorbitante, ce qui est peut-être une des raisons pour lesquelles on joue si peu Wolpe. L'excellent *Ebony Band* d'Amsterdam n'a cependant rien à craindre de

telles difficultés: dirigé par Werner Herbers, hautboïste de l'Orchestre du Concertgebouw, cet ensemble s'est spécialisé dans la musique (oubliée ou refoulée) de la première moitié du XX^e siècle et compte des exécutants de premier ordre. A part le CD Wolpe et d'autres enregistrements déjà parus (par exemple d'œuvres de Schulhoff, cf. *Dissonance* n° 53), on en aura la preuve grâce à un *sampler* (non commercialisé) d'enregistrements *live* que l'*Ebony Band* a fait faire pour son dixième anniversaire. Le plus fameux compositeur à y figurer est Hanns Eisler (représenté par un extrait de sa musique de scène pour *Die letzten Tage der Menschheit*, de Karl Kraus); on y découvrira aussi deux lieder d'un élève de Schoenberg dont on ne connaît guère que le nom, Norbert von Hannenheim, avec une toccata pour piano du peintre, sculpteur, poète et musicien Henrik Neugeboren (Henri Nouveau), et encore Silvestre Revueltas, Mathias Seiber, Erich Itor Kahn, Alexej Zhivotov, etc. Il se dégage de ces extraits la vision d'une culture musicale incroyablement vivante et variée, engloutie par le fascisme, et à la renaissance de laquelle l'*Ebony Band* contribue de façon exemplaire.

Christoph Keller

Léos Janáček: **Le Journal d'un disparu; Sonate 1.X.1905 pour piano**
Peter Straka, ténor; Dagmar Pecková, contralto; Marián Lapansky, piano
Supraphon SU 3378-2 931.

Léos Janáček: **Messe Glagolitique. Sinfonietta**
F. Palmer, A. Gunson, J. Mitchinson, M. King, voix; City of Birmingham Symphony Orchestra, dir. Simon Rattle
EMI 7243 566980 2.

PANTHÉISME

On a peine à croire qu'il s'agit là d'un berger saisi par la révélation de l'amour. Peter Straka possède une fort belle voix de ténor, mais il chante les pages sublimes du *Journal d'un disparu* comme des airs de bel canto, c'est-à-dire sans ces inflexions expressives qui naissent du texte lui-même, de l'accentuation et de la couleur des mots, et de cette émotion à l'état brut qui fait palpiter le cœur du berger embrasé par une tzigane dont les yeux sont «un abîme sans fond». Il est surprenant qu'un chanteur tchèque soit aussi indifférent aux fondements mêmes du style du plus grand compositeur de ce pays. Il suffit d'écouter les premières mesures dans son interprétation et dans celle de Peter Keller avec Mario Venzago (un disque Accord qui reste la référence absolue) pour se convaincre que l'origine ethnique ne garantit pas la justesse stylistique, et qu'un chanteur suisse peut surpasser, dans la compréhension de cette œuvre, un chanteur

tchèque. C'est d'autant plus regrettable que la discographie de cet opéra miniature est pauvre. Le jeu de Marián Lapansky dans la *Sonate pour piano* qui complète ce disque n'est pas non plus très convaincant, notamment à cause de sa dureté.

Les Anglais ont pour leur part une tradition de la musique slave, et de celle de Janáček en particulier, grâce aux efforts successifs de Rosa Newmarch (à qui est dédiée la *Sinfonietta*), de Sir Henry Wood, puis de Charles Mackerras; Simon Rattle s'est inscrit très tôt dans cette prestigieuse lignée de ceux qui ayant reconnu le génie de Janáček, l'ont servi au mieux. Son interprétation de la redoutable *Sinfonietta* (redoutable pour les différents pupitres de l'orchestre, et notamment pour les cordes, comme souvent chez le compositeur) est d'une énergie, d'une générosité et d'une précision enthousiasmantes, qui rendent justice à cette ode à «l'homme libre contempo-

rain, à sa beauté et à sa joie spirituelles, à sa force, à son courage et à sa détermination à lutter jusqu'à la victoire» (Janáček célébrait l'émancipation politique de son pays). On retrouve ces qualités dans l'exécution d'une œuvre plus complexe, la *Messe glagolitique*, composée en 1926 à partir de la vieille liturgie slavonne. Le panthéisme se substitue ici au caractère religieux, Janáček ayant toujours manifesté son hostilité à l'église, considérée comme «de la mort concentrée». La fanfare qui termine l'œuvre, après l'étonnant solo d'orgue, rappelle celle de la *Sinfonietta*: Janáček chante un hymne à la liberté retrouvée de son peuple (hélas pas pour longtemps), sans souci du texte qui célèbre la sainte trinité. Les solistes, l'orchestre et le chœur sont d'une qualité remarquable, et la direction de Rattle dessine idéalement les plans sonores, faits de jeux d'ombre et de lumière. Interprétation profonde, sensible et précise. *Philippe Albèra*

Igor Stravinsky: **The Rake's Progress**
B. Terfel, I. Bostridge, D. York, A. S. von Otter, Monteverdi Choir, London Symphony Orchestra, dir. John Eliot Gardiner
DGG 459 648-2 (2 CD)

Igor Stravinsky: **Sacred Choral Works (Mass, Pater Noster, Credo, Ave Maria, Tres sacrae cantiones, Anthem, Introitus, Cantata)**
R. Hardy, I. Bostridge, Netherlands Chamber Choir, Schönberg Ensemble, dir. Reinbert de Leeuw
Philips 454 477-2.

LE GOÛT DE L'OPÉRA ET LE GOÛT DU SACRÉ

The Rake's Progress est un masque ambigu. Mais la belle facture ne masque pas le vide d'une musique qu'on peine à croire de l'auteur du *Sacre* ou des *Noces*. Stravinsky manipule le passé avec une virtuosité étourdissante, comme *Shadow* (le bien nommé) le jeune Rakewell. Les grands mots - l'amour, l'âme, le temps - sont dispersés par le poison du désir, de la concupiscence et de l'argent - le destin, chez Stravinsky, se joue aux cartes. La fable du libertin apparaît ainsi comme un miroir des choix esthétiques du compositeur, et cette autoréflexion est la force de l'œuvre: l'illusion du style néo-classique laisse Stravinsky sans illusion. Lorsque Rakewell définit la beauté, c'est par cette profession de foi cynique: «C'est une source de plaisir aux yeux que Jeunesse a, Industrie happe et Argent paie» (la formule a son pendant dans la scène des enchères, puis dans celle du jeu de cartes au bord de la tombe). «Songes, mensonges» dit *Shadow* après la chanson triste de son pantin, qui émeut le chœur des prostituées et des mauvais garçons. Dans l'asile d'aliénés, à la fin, il invoque les anciens dieux, se prenant lui-même pour Adonis: «Holà! Achille, Hélène,

Eurydice, Orphée, Perséphone, toute ma cour. Holà!». On ne sait pas jusqu'à quel point, chez Stravinsky, l'ironie est une auto-analyse, et le mensonge vérité. C'est pourquoi l'interprétation - un mot que Stravinsky n'aimait guère - est problématique, et partant, difficile à juger. Faut-il faire apparaître les sentiments comme archétypes ou comme vérité, par-delà le montage des citations stylistiques, ou au contraire, jouer la partition dans toute la dureté de la distanciation? Faut-il prendre les références obsessionnelles à Mozart pour le sauvetage de l'humanisme, ou au contraire pour son impossibilité? «Mais toute votre musique ne peut remplir le vide qui demeure dans mon cœur», dit Rakewell sur le chemin de la catastrophe. L'invocation à la «musique sacrée des sphères», dans ce début des années cinquante qui portait encore la mémoire de toutes les catastrophes humaines, est difficile à saisir: est-ce une fuite dans la mythologie des pastorales, ou la dénonciation de ce qui n'est plus accessible que dans une douce folie? Mais alors, que cherche à nous dire Stravinsky? La parabole de la machine qui transforme la pierre en pain se retourne contre une musique elle-

même pétrifiée. Les excellents chanteurs et instrumentistes emmenés par Gardiner, qui s'y connaît en matière de style, jouent le jeu de cette œuvre énigmatique, avec un naturel et une justesse de ton qui finissent par emporter l'adhésion: les caractères sont bien dessinés, le ton de la mélancolie s'articule à celui de la farce, et la partition est respectée dans ses moindres détails, avec une vivacité qui piétine et une transparence qui trouble: du bel ouvrage. Un plateau remarquable, un orchestre impeccable, un chef qui sait ce qu'il veut et le réalise parfaitement, et qui est capable de créer, dans le labyrinthe de ce pastiche, une progression dramatique qui culmine dans les imprécations finales de *Shadow* en Méphistophélès postmoderne. L'innocence devenue perte de la raison n'est rien moins que l'envers du programme mozartien dans la *Flûte*: «Apprêtez-vous, ombres héroïques!».

Si *Rake's Progress* est un conte moral - amour, péché, punition, rédemption et morale: il n'y a pas de dieu sans diable -, en son autre versant, la musique de Stravinsky invoque le Très-Haut - il n'y a pas de diable sans dieu. C'est au milieu des années vingt que la foi religieuse, qui avait

été perdue, fut retrouvée par le compositeur: le *Notre Père*, suivi d'un *Credo* et d'un *Ave Maria*, dont les textes sont en slavon, témoignent de ce retour à l'orthodoxie. Dans la *Messe* écrite sur un texte latin, c'est le moyen âge qui résonne, avec une austère simplicité. La *Cantate* (profane), composée sur un texte anglais, suit le style composite du *Rake's Progress*. Stravinsky a dit une fois que les textes n'étaient pour lui qu'un matériau, et l'on connaît son point de vue sur

l'expression de la musique. Les compositions sacrées, ici réunies sous la baguette de Reinbert de Leeuw, ne sont finalement pas moins des masques que l'opéra: le hiératisme de la *Messe*, qui résonne encore des *Symphonies d'instruments à vent*, est simplement plus convaincant que le style roccoco de la *Cantate*, qui hérite du *Rake's Progress*. Si l'écriture néo-classique enveloppe toutes ces œuvres, le vieux Stravinsky jette pourtant le masque à la fin: son bref

Introitus, sombre requiem écrit à la mémoire de T.S. Eliot, semble renoncer à la ruse: la mort attendait l'auteur. Interprétations sobres et précises, plus lyriques qu'intenses (même les *cantiones* de Gesualdo sont trop sagement articulées), où les voix du chœur manquent un peu d'impact, de ces timbres profonds et riches en harmoniques qui font vibrer les espaces immobiles de la musique religieuse russe.

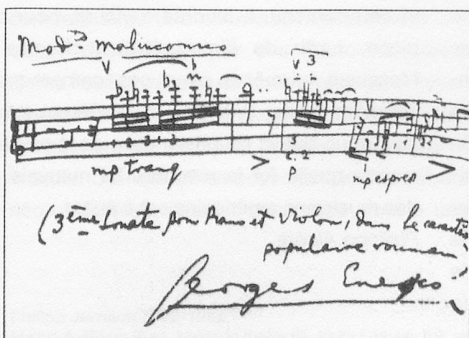
Philippe Albèra

Georges Enesco: **Sonates pour violon et piano**

Clara Cernat, vl; Thierry Huillet, pf

la nuit transfigurée / harmonia mundi, LNT 340102 - HM 83, ISBN 2-913-78105-5

NOUVELLE FORME DE PRÉSENTATION



Ce CD est moins remarquable comme tel que comme exemple d'une collection qui propose une nouvelle solution au problème de l'édition des disques et de leurs livrets. L'apparence laisse d'ailleurs subsister un doute: s'agit-il d'un CD accompagné d'un livret, ou d'un livre

comprenant un CD? Le format est celui d'un livre de poche juste assez grand pour que la troisième page de couverture enveloppe le CD; l'égalité du texte et de la musique se trouve donc réalisée d'emblée. Grâce à cela, les articles ne doivent plus être comprimés ni imprimés sur papier bible pour entrer dans le coffret du CD. Par la simplicité de son impression, la fourre se distingue avec avantage des couvertures bigarrées qui semblent toujours imiter les anciennes pochettes de microsillons, dont elles ne sont que de pauvres réductions. Dans notre cas, cela donne une brochure de vingt-huit pages, d'un graphisme réussi, qui comprend des propos d'Enesco lui-même, une interview des interprètes, des photos et des fac-similés, ainsi qu'un schéma analytique de la *Troisième Sonate*.

Malheureusement, les informations fournies ne sont pas aussi impressionnantes que la présentation elle-même, et la musique enregistrée n'est pas non plus bouleversante. Si l'œuvre pour violon et piano est censé donner une image exacte du compositeur, alors Enesco semble avoir découvert un classicisme teinté de folklore, en partant de la musique de salon et en passant par l'imitation de Brahms. Dans la *Troisième Sonate*, il emprunte surtout au folklore roumain ses secondes augmentées, mais n'en exploite guère les éléments rythmiques. L'interprétation vaut cependant mieux que la musique interprétée. Ce n'est pas à cause des exécutants, lesquels jouent avec précision et une grande variété de nuances, si le plaisir d'écouter cette nouvelle parution reste limité. Christoph Keller

Claude Debussy: **Préludes, livres 1 & 2**

Alain Planès.

Harmonia mundi HMC 901695

Béla Bartók: **Œuvres pour piano solo, vol. 6: 3 Burlesques, 7 Esquisses, 15 Chants paysans hongrois,**

Improvisations op. 20, 10 Pièces faciles

Zoltán Kocsis.

Philips 462 902-2.

L'INVENTION DU PIANO

Aussi différentes soient-elles, les approches pianistique de Debussy et Bartók réinventent l'écriture de l'instrument au début du XX^e siècle. Il est étonnant de constater à quel point le potentiel de sonorités du piano, qui avait été déjà révélé par les techniques complémentaires de Chopin et Liszt au siècle précédent, reste ouvert à des formulations nouvelles. Chez les deux compositeurs, l'élaboration du style compositionnel est indissociable de l'exploration de telles possibilités sonores. Alain Planès a choisi, pour son deuxième enregistrement des *Préludes* de Debussy, de jouer un piano Bechstein de 1897 (sa démarche est parallèle à celle de Philippe Cassard). Son interprétation diffère non seulement de celle qu'il avait proposée il y a plus de dix ans pour Harmonic Records, mais elle

s'éloigne des nombreuses interprétations disponibles sur le marché. Le style de jeu naît en effet de l'instrument, le Bechstein de 1897 offrant un tout autre équilibre harmonique: les timbres sont davantage différenciés, l'attaque du son est plus incisive, les différents registres plus distincts, la résonnance d'une autre nature. On est ici aux antipodes de l'homogénéité du piano moderne, et Planès joue le jeu de ces articulations et de ces couleurs autres. C'est passionnant.

Kocsis, de son côté, poursuit une intégrale des œuvres pianistiques de Bartók qui s'impose désormais comme une référence: le mélange de vélocité et de force, de spontanéité et de contrôle, le sens aigu de l'articulation, dans le phrasé comme dans les sonorités, et la réflexion menée avec László Somfai sur le texte bartó-

kien, rapprochent les interprétations de Kocsis de la perfection. Le programme du sixième volume montre l'évolution du compositeur, dans le traitement de l'instrument à travers l'intégration du folklore d'une part, qui culmine dans les *Improvisations* opus 20 (1920), et l'exploration de configurations harmoniques, ainsi que de figures expressives à la fois non romantiques et non impressionnistes, entre ironie et auto-réflexivité, et avec force dissonances (notamment dans les *3 Burlesques* de 1908-11). L'ouverture lunaire des *Dix Pièces faciles* fait ainsi pendant avec la rage du premier *Burlesque*: la palette bartókienne est très large, celle de Kocsis aussi, qui donne une forme expressive et profonde aux gestes les plus simples, comme aux plus sophistiqués. Philippe Albèra

Olivier Messiaen: **Harawi, chants d'amour et de mort**
Lucy Shleton, soprano; John Constable, piano
KOCH 3-7292-2 HI

Olivier Messiaen: **Quatuor pour la fin du temps**
Houston Symphony Chamber Players, Christoph Eschenbach, piano
KOCH 3-7378-2 HI

L'AMOUR ET LE SACRÉ

Ces deux œuvres de la première période de Messiaen témoignent de l'originalité d'un compositeur qui était capable non seulement de grandes audaces d'écriture et de conception, mais aussi d'une vision du sens de la musique en opposition totale avec le courant néo-classique dominant, qu'il avait d'ailleurs dénoncé dans un pamphlet virulent au milieu des années trente. Ce sont deux grandes formes, de près d'une heure chacune, deux œuvres ambitieuses et bouleversantes, où la nouveauté du langage coïncide parfaitement avec le «contenu». Si le *Quatuor pour la fin du temps*, composé en grande partie dans un camp de prisonnier en Allemagne, en 1940, transfigure et la guerre, et la douleur, et l'individualité, et le temps dans une musique tantôt exaltative, tantôt exubérante, qui contient déjà toutes les caractéristiques du style du compositeur, *Harawi*, composé en 1945, possède une dimension tragique tout à fait rare chez Messiaen: ces chants de l'amour et de la mort font évidem-

ment référence à *Tristan*, mais à travers les mythes du Pérou, d'où provient le titre (dérivé d'un mot quechua). L'interprétation par Lucy Shleton et John Constable de cette œuvre trop rarement donnée au concert est à la fois précise et lyrique, d'une immense probité, sans toutefois offrir tous les contrastes de couleurs et d'intensités qui font de ce cycle vocal une œuvre extrême, au sens noble du terme. Messiaen parlait de «scènes de théâtre» pour chacun des chants. Mais la discographie est si pauvre pour cette pièce que cette version apparaît sans peine comme une bonne référence. Ce n'est pas le cas avec le *Quatuor*, pour lequel existent de nombreux enregistrements, et dont les musiciens de Houston proposent une curieuse version. On pourrait dire, pour ne pas s'attarder sur les détails, qu'il y a là un véritable problème de style: l'expression «romantique», au sens le plus conventionnel, ne correspond pas au langage de Messiaen, malgré son admiration pour Wagner.

Les phrasés langoureux ou les *portamenti* dans les sauts qui apparaissent dès la première pièce, les caractères ajoutés au chant d'oiseau de la troisième, les changements de tempo (non indiqués) dans l'«Intermède», joué trop lentement à la base, et le ton pathétique du violoncelle dans la «Louange à l'éternité de Jésus», qui s'accompagne de fluctuations de tempo mal venues, et qui est souligné par un jeu pianistique trop lourd, tout cela et bien d'autres choses nous placent en porte-à-faux avec la partition, avec son écriture et son contenu. Il faudrait toujours, pour cette pièce, partir de l'interprétation donnée par Messiaen lui-même avec ses camarades de détention, ceux-là même qui créèrent l'œuvre devant un public de prisonniers dont on se demande quelle fut la réaction. Le mauvais goût des musiciens américains est à éviter...

Philippe Albèra

Cerha dirige Cerha

Friedrich Cerha: **Concerto pour orchestre à cordes / «Triptychon», musique concertante pour orchestre de chambre / «Curriculum» pour vents / «Quellen» pour ensemble / «Für K»**
Radio Symphonieorchester Wien, Friedrich Cerha (cond)
ORF CD 174

Friedrich Cerha: **String Quartets n°s 1-3 / Eight Movements after Hölderlin Fragments for String Sextet**
Arditti Quartet, Thomas Kakuska (va), Valentin Erben (vc)
WDR / cpo 999 646-2

DU SPONTANÉISME À LA CONCENTRATION FORMELLE

Les enregistrements effectués avec l'Orchestre radiosymphonique de Vienne donnent un bon aperçu de l'évolution de Cerha, tout en laissant de côté les tendances sérielles et la «composition de timbres» proprement dite des années soixante, dont le *Spiegel* (Miroir) de Cerha est un exemple caractéristique, avec ses propres ramifications. Comme pour beaucoup de compositeurs de sa génération (Cerha est né en 1926), la première période, au sortir de la guerre et du fascisme, est néo-classique, mais sa spontanéité insouciance, à la Hindemith, paraît aujourd'hui bien vieillie. Par souci d'équité, on en exceptera un morceau comme le mouvement central élégiaque du *Concerto pour orchestre à cordes* (1947/49), où, pour la première fois, Cerha «opère consciemment avec des champs dodécaphoniques». Les choses s'améliorent un peu quand il passe du modèle hindemithien au néo-classicisme stravinskien, dans le *Triptychon* de 1948/51. A côté de mélodies expressives, qui sont visiblement le fort de Cerha, la «Canzonetta» (qui est de nouveau le mouvement central du triptyque) présente des frottements perçants et

quelques passages caricaturaux, prudemment impertinents, qui font dresser l'oreille, ainsi que des rythmes désarticulés intéressants, sous des fracas de cuivres plutôt tonaux. Le *Curriculum* pour vents (1972/73) montre ensuite un durcissement, une tendance à l'hétérogénéité du matériau sonore et la différenciation de l'écriture. Malgré maint passage à vide en mouvement perpétuel, les emprunts d'éléments traditionnels paraissent d'autant plus légitimes que Cerha ne cite pas seulement un fragment d'Ives à la fin de l'œuvre, mais s'inspire aussi du désordre délibéré de ce dernier en superposant plusieurs couches. *Quellen* (1992) sonne évidemment très différemment. Cerha avoue qu'avoir survécu à une maladie grave explique l'écriture dépouillée jusqu'à la méditation; certains passages tambourinés ou «minimalistes» de percussion justifient aussi la référence à des modèles extra-européens – africains, surtout – qu'il aurait intégrés dans sa composition. Concentration formelle, concision, évitement des tournures méditatives vulgaires et de l'étalage complaisant (donc une tendance à l'esthétique plutôt qu'à la thérapie

musicale), changements d'humeur (par exemple des interventions abruptes de l'orchestre, vents en tête) permettent de parler d'une évolution remarquable de Cerha, d'un véritable progrès sur le plan de la composition. Il en va de même de *Für K* (1993), qui est à la fois une commande pour le 70^e anniversaire du sculpteur Karl Prantl, évoqué par des coups et martèlements métalliques, mais aussi un hommage à Kafka, à qui renvoient peut-être certains assombrissements, des passages à deux voix obsessionnels et irritants. L'effectif orchestral évite soigneusement le velouté des cordes de la première période: 7 cuivres, piano, 3 percussionnistes, alto et violoncelle. Sans jouer les premiers violons, les deux cordes ont suffisamment l'occasion de s'exprimer, par exemple dans un dialogue où l'alto chante accompagné par le violoncelle en pizzicato, coupé il est vrai avec fracas par les vents.

Les quatre œuvres du CD du quatuor Arditti datent à peu près de la même époque. La première, *Maqam* (1989), se réfère à la rencontre de la musique arabe, lors d'un long séjour de Cerha

au Maroc, mais aussi aux études et à la thèse du compositeur, déjà consacrée à ce sujet. On est frappé par la confrontation initiale d'accords ouvertement tonaux et de tournures microtonales, ou par les passages en hétérophonie où Cerha reproduit, avec une formation des plus classiques, les sonorités légèrement nasales des vents et les broderies d'une musique «arabe» sans enracinement géographique ni ethnologique précis – cela sans tomber dans l'exotisme de pacotille ni dans les orientalismes. Dans le *Deuxième Quatuor* (1989/90), il exploite sa découverte de la musique des tribus du fleuve Sepik, en Papouasie-Nouvelle-Guinée, mais plutôt au sens d'une invitation générale à s'y intéresser (microtonalisme compris, bien entendu) que d'une imitation de genres ou de matériaux concrets. À partir d'un unisson instable et d'une quinte déstabilisée par des micro-intervalles, Cerha tisse un réseau de quatre voix, où la structure et la texture, la polyphonie et l'hétérophonie débouchent sur un «pat» curieux, délibérément irrésolu. Comme s'il se souvenait de ses débuts néo-classiques, l'auteur succombe alors à une

tendance qu'on pourrait appeler «crincrin»: classicisme et minimalisme se combinent pour donner une sorte de *presto desolato*. On pousse un soupir de soulagement quand, dans un *largo desolato* lyrique, il revient aux broderies délicates du début, tout oppressant que soit le figement progressif de la fin de l'œuvre, comme si – pour rester dans la métaphore – la mélodie s'enroulait peu à peu dans un cocon de sons. Le *Troisième Quatuor* (1991/92) commence par un «Furioso» un peu fade, suivi d'une «Élégie» livide et assourdie, sur des figures obstinées. La citation personnelle de la section centrale (tirée du recueil de petits morceaux de piano *Slowakische Erinnerungen aus der Kindheit*) rappelle le talent particulier de Cerha pour les cantilènes polyphoniques. C'est en effet dans l'élégie que le compositeur donne le meilleur de lui-même, et non dans le mouvement perpétuel ou dans l'affirmation exagérée de la virilité. Les *Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten für Streichsextett* (1995) commencent aussi dans une ambiance élégiaque. (Pour le premier mouvement, Cerha recourt à l'expression élégante de «helle

Düsternis» [claires ténèbres].) En indiquant les sources de cette musique à programme qui n'ose pas dire son nom (il ne s'agit «en aucun cas de musique à programme»), le compositeur fait acte d'honnêteté: ce sont des fragments de vers relativement connus de Hölderlin. Ceux-ci ne donnent pas seulement «la tonalité émotionnelle fondamentale de chaque mouvement», ils dictent aussi au compositeur un style concis, qui avive les contours. Il est regrettable qu'à Vienne (mais pas seulement là), on vive toujours dans l'ombre de Hanslick, et qu'on ait peur de la musique franchement descriptive. Cela n'empêche heureusement pas Cerha de faire du quatrième mouvement «... die alten Wasser in andern Zorn/ in schrecklichem ...» un *perpetuum mobile* furieux, comme s'il y avait vraiment là quelque chose qui fonce à toute allure, bien qu'«il ne s'agisse en aucun cas de musique à programme». *Hanns-Werner Heister*

Philipp Jarnach 1892–1982

Martin A. Bruns (bar), Heinrich Keller (fl), Kolja Lessing (pf, vn)
Divox CDX 29801

NOBLESSE ET HUMANITÉ

Ce CD donne un aperçu qui n'est pas représentatif, quantitativement parlant, mais néanmoins éloquent et convaincant de la musique de chambre et de l'œuvre vocal de Philipp Jarnach, compositeur qui atteignit probablement son zénith dans les années vingt, en tant que représentant d'un courant issu de Busoni (dont il acheva le *Dr Faust* après la mort). Le haut niveau des enregistrements est garanti par Martin A. Bruns, Heinrich Keller et Kolja Lessing, ce dernier se distinguant à la fois comme pianiste (dans l'*Amrumer Tagebuch* op. 30) et comme violoniste. Dans les premiers lieder en français, encore fortement tributaires de Debussy, on pressent le style musical spécifique de Jarnach, qu'on pourrait décrire comme une sorte de noblesse humaniste, d'esprit classiciste, notamment dans «Ville morte» (de 1911, au plus tard), sur un poème d'Albert Samain, écrivain symboliste décadent, et dans «La Forêt antique» (S. Noisemont), interprété ici avec la retenue nécessaire, un beau son et une expression émouvante. (Absent du présent CD, le mouvement pour quatuor à cordes de 1952, *Musik zum Gedächtnis der Einsamen* [En mémoire des solitaires], est peut-être l'œuvre la plus caractéristique de ce style.) Par rapports aux lieder français, les *Vier Lieder* op. 7 en allemand (1913/15, rév. 1925) marquent une espèce de régression: «An eine Rose» (Hölderlin) commence par une écriture en filigrane non sans intérêt, mais dé-

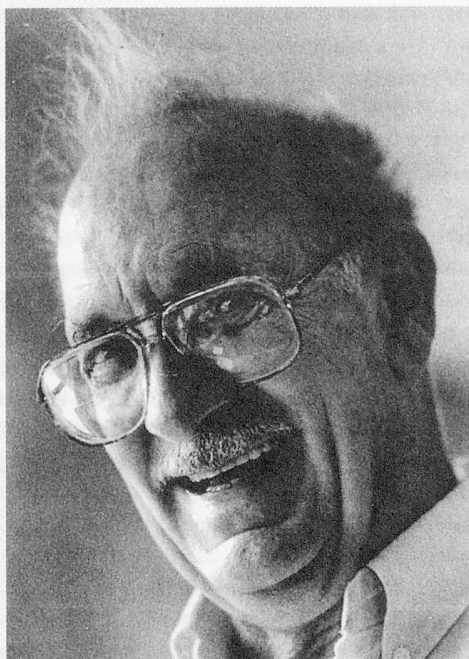
bouche sur un pathos conventionnel, grandiloquent et ultra-tonal; chantant une autre fleur, le «Jasmin» (Boeries von Münchhausen), Jarnach se souvient davantage de sa période française; dans le dernier lied, «Das mitleidige Mädel» (La jeune fille compatissante), ses efforts pour créer la rupture ne peuvent pas grand-chose contre l'humour déplorable de l'auteur, Gustav Falke. Les *Fünf Gesänge* op. 15 (1918/1922) sont en revanche d'une expression plus sombre et mieux réussie, avec une écriture presque laconique, malgré quelques passages d'accords denses (en particulier dans le «Lied vom Meer» d'après Rilke); Jarnach prend ses distances tant à l'égard des harmonies altérées traditionnelles, faites de tierces empilées, que de l'ascétisme néo-classique alors à la mode et de ses quarts superposés. Les œuvres instrumentales forment une autre veine de ce riche enregistrement. La *Sonatine* op. 12 (1919), à l'écriture polyphonisante (avec de longues cantilènes de flûte), aux gais épisodes dansants – un peu surprenants –, et à la froideur très dans l'esprit du «Jeunes classicisme» de Busoni, semble étonnamment insensible aux soubresauts violents de l'époque. Dernière d'un cycle consacré à ce genre, la *Sonate* pour violon seul op. 13 (1922) laisse transparaître davantage d'émotion, certainement aussi grâce au jeu engagé de Kolja Lessing. Le détachement est également sensible – quoique de façon différente – dans la *Sarabande* op. 17/2, pièce cen-

trale des *Drei Klavierstücke*, composés peu avant la mort de Busoni (1924): c'est un morceau sombre, légèrement archaïsant, qui contraste singulièrement avec la manie du mouvement perpétuel et l'enjouement de la période de relative stabilité qui va de l'hyperinflation d'après-guerre au krach boursier de 1929. *Das Amrumer Tagebuch* (1941/42) est dédié à la seconde femme de Jarnach, avec laquelle il avait fait son voyage de noces sur cette île de la Frise septentrionale en 1939. «Hymnus» est une exultation impétueuse et retenue, comme il convient dans les circonstances; «Élégie» peut être interprété comme une condamnation voilée des cris de victoire poussés par les nazis au début de la guerre (encore que l'œuvre ait paru chez Schott en 1943) et reprend entre autres le langage de la *Tote Stadt*, soit d'avant 1914, alors que le «Sturmreigen» final rappelle par son mouvement perpétuel typique et ses allusions bartókienes le dernier lied de l'opus 15, «Aus einer Sturmesnacht», d'après Rilke; mais contrairement au lied, la pièce se termine *morendo*. Après 1945, Jarnach participa énergiquement à la «reconstruction» de la République fédérale, en particulier comme recteur du nouveau Conservatoire supérieur de musique de Hambourg à partir de 1950, tandis que son activité de compositeur diminuait. Magnifiquement présenté et assorti de livrets instructifs en trois langues, ce CD fait bien de le rappeler.

Hanns-Werner Heister

George Crumb: **Five Pieces / «Music for a Summer Evening (Makrokosmos III)» / «A Little Suite for Christmas, A.D. 1979»**
Ensemble New Art (Fuat Kent / Peter Degenhardt, pf; Carmen Erb / Hans-Peter Achbeger, perc)
col legno WWE 1 CD 20023

DES TRAITS LÉGÈREMENT SINISTRES



George Crumb

Dans les *Five Pieces* de 1962, Crumb (né en 1929) semble avoir trouvé l'essentiel de son style: petits complexes sonores répétés et variés, attaque du piano non seulement par l'intermé-

diaire habituel du clavier, mais aussi par le contact direct avec les cordes. La pièce centrale de ce mini-cycle, «Notturmo», en est la preuve la plus subtile et la plus nuancée. Pour *Music for a Summer Evening (Makrokosmos III) for two amplified pianos and two percussionists* (1974), Crumb élargit l'appareil instrumental jusqu'à l'excès; à une percussion déjà riche s'ajoutent des sifflets, une plaque de tôle, une flûte à bec alto, un *Daumenklavier* africain, ainsi que toute une série d'altérations dues à la préparation du piano, à des techniques de jeu insolites ou à des interventions vocales. A plusieurs reprises, avec une intention légèrement inquiétante, Crumb insère des passages et/ou des tournures de la musique traditionnelle en en modifiant l'habillage sonore, comme dans le cas du *Clavier bien tempéré II* ou de la *Wanderer-Fantasie* de Schubert. Dans trois des cinq mouvements, il part de brèves citations poétiques (de Quasimodo, Pascal, Rilke) qui évoquent l'expérience de la nuit; le texte est d'ailleurs plus «poétique», au sens habituel du terme, que la musique elle-même, qui est largement dérangeante – pour son plus grand mérite. Dans le cycle *A Little Suite for Christmas, A.D. 1979*, Crumb tente de traduire en sept mouvements les fresques de

Giotto de la chapelle des Scrovegni à Padoue. Il commence par la «Visitation de la Vierge» pour aller jusqu'à l'«Hymne des cloches», un peu ré-pétitif, mais grondant, en utilisant du matériel tonal, en citant même des tournures cadentielles, mais en pinçant aussi les cordes du piano comme une harpe. La «Berceuse de l'enfant Jésus» est presque trop banale, tandis que dans la «Chanson de Noël du berger», Crumb habille de façon plus moderne le genre du Noël français. Dans l'«Adoration des Mages», scandée par des espèces de pizzicatos rituels, il fait entendre un tonnerre sourd. La «Danse pour la naissance du Christ» se risque même à un *allegro barbaro* piétiné et bruyant, qui évoque peut-être les mystères du Moyen-Âge. Dans la «Louange de la Sainte Nuit», Crumb cite des fragments de la «Coventry Carol» de 1591. Les exécutants réalisent à la perfection les exigences de cette composition, comme de toutes les autres, d'ailleurs. Mais ce cycle montre que l'alliance trop étroite des compositeurs et de la religion ne sert pas forcément la cause de la musique moderne, même si la piété de Crumb laisse fréquemment entrevoir des traits légèrement sinistres et ambigus. *Hanns-Werner Heister*

Violeta Dinescu: **Piano Works**
Werner Barho, pf
Altri Suoni AS 042

Violeta Dinescu: **Reversing Fields**
Sandra Crăciun, va; Aurelian Octav Popa, cl; Harry Kinross White, sax; The Clara Wieck Trio
Sargasso SCD 28027

Violeta Dinescu: **Mein Heim ein Stein**
Trio Contraste
Altri Suoni AS043

VAGUES, MIROITEMENTS, RÉFLEXIONS

Dans les premier et dernier mouvements de la *Suita* de 1973, le pianiste Werner Barho, membre entre autres de l'*OH TON Ensemble für Neue Musik* (Oldenbourg), se déchaîne comme l'exige l'œuvre, surtout dans le premier, intitulé «Akanua» (d'après la compositrice, il s'agit là d'un terme inventé pour désigner un rituel archaïque fictif, mais certainement tributaire de l'*Allegro barbaro* de Bartók). Dans *Con Variazioni* (1974), autre ouvrage de la période des études de Dinescu, le matériel et le style folklorique (roumain) servent de caisse de résonance à une technique de la variation aux emboîtements multiples. Cet art de la paraphrase raffinée caractérise aussi *Dies diem docet* (1987), «promenade dans un jardin imaginaire plein de miroirs déformants». Accessoires indispensables du maniérisme, les miroirs renvoient ici aux *Jeux d'eau* à la *Villa d'Este* du troisième cycle des *Années de*

pèlerinage de Liszt, que Barho a eu la bonne idée d'enregistrer sur le même CD. Chez Dinescu, il est vrai, les eaux déferlent plus vigoureusement, ce sont pour ainsi dire les «Portes de fer» roumaines plutôt que les gracieux jets d'eau romains. Des rapides brillants émergent çà et là des blocs tonaux, immédiatement lavés et recouverts par des cascades étendues d'accords, éclaboussures comprises. S'il s'agit d'un retour aux années de pèlerinage, de voyage et d'apprentissage de Liszt, il se déroule dans des conditions aggravées, comme l'obligation de glisser rapidement sur les genoux; plus qu'une promenade, il s'agit plutôt de la combinaison entre la traversée d'arêtes acrobatiques et un jogging violent. (Reconnaissons quand même qu'il y a aussi des passages calmes, où l'eau ne clapote pas, certes, mais où elle s'assagit momentanément.) *Echoes I* et *Echoes II* (adaptation

d'une œuvre conçue à l'origine pour piano et batterie) sont plutôt des reflets de l'auteur. Comme souvent chez Dinescu, ils se fondent sur des chiffres, mais ne manquent pas d'impact, notamment grâce à des effets percussifs dans la lignée d'un *Allegro barbaro* comprimé et accentué. *Torre di Si* (1994) a été écrit «à l'occasion d'un anniversaire officiel». Cette «tour du oui» fait allusion à la fois à la note *si* et à son instabilité dans l'espace sonore (si l'on en fait par exemple la sensible de la note centrale *do*). En mettant *si* au centre de sa composition sans le prendre tout à fait au sérieux, Dinescu crée un saint-honoré pour virtuoses, crépitant de notes répétées martelées (*si* et son entourage) et de cascades en carrousel – du pain bénit pour les pianistes. Les vagues, miroitements et réflexions temporels et spatiaux jouent aussi un rôle important dans les pièces enregistrées sur le CD *Reversing*

Fields. L'œuvre éponyme pour clarinette seule (1996) tente de traduire en musique les réactions de l'auteur face à des tableaux de Hans Werner Berretz et Riera I Aragò; une reproduction de Berretz orne d'ailleurs la couverture: c'est un réseau de lignes pointillées, des schémas abstraits bleu clair et rose pâle, avec des «insertions» en blanc et noir (qui représentent sans doute des notes). *Din cimpoiu* se réfère à une danse roumaine des vieux, où les instruments imitent le son de la cornemuse, réduite ici à deux cordes de l'alto, avec la corde grave fréquemment utilisée comme bourdon; ce morceau semble toucher des couches émotionnelles plus profondes. *Dialogo* (1980) pour clarinette (ou flûte, à l'origine) et alto présente le côté communicatif des deux instruments dans leur opposition comme dans leur complicité.

Mein Heim ein Stein était à l'origine une composition pour voix, percussion et piano, basée sur le cycle *Idyllen* du poète Lutz Stehl. Je doute que le *tilinca* employé ici soit un remplaçant valable du chant. (Un dictionnaire le décrit comme «flûte

roumaine... sans trous. ... Le joueur bouche et débouche l'extrémité inférieure du tuyau ... ce qui lui permet d'utiliser deux séries d'harmoniques.» Qu'il est gênant, soit dit en passant, de devoir ouvrir un dictionnaire plutôt que de trouver l'explication dans la notice!) Pourtant cet instrument sonne de façon très nuancée, tout en gardant le caractère à la fois énigmatique et lumineux du titre. Le présent CD comprend quelques pièces qui figurent aussi sur le CD de piano, comme «Akanua» et deux des trois *Echoes*, mais dans d'autres versions. Le maniérisme tourne ici à la confusion la plus totale. A l'origine, *Echoes I* était destiné au piano, *Echoes II* au piano et à la batterie, *Echoes III* à l'orgue. (Quant aux dates de composition, les deux CD divergent; le dictionnaire *Komponisten der Gegenwart* indique 1980 pour *Echoes I*, 1982 pour *II* et *III*.) Sur notre CD, *Echoes I* est joué par une clarinette basse, un batteur et un piano, *Echoes II* dans la version (probablement) originale. Cette dernière paraît supérieure à la réduction de piano, parce que le second instrument,

qui est en fait un groupe d'instruments, renforce et différencie l'effet de miroir. L'adaptation de *Dies diem docet* pour le même trio semble aussi irréflectée. Les timbres sont évidemment plus variés, mais l'opposition proximité/lointain, qui résulte de l'emploi d'un seul instrument, disparaît complètement; on a plutôt l'impression d'un maquillage outré que d'un enrichissement. Quant à l'affirmation racoleuse de la notice à propos des *Cymbales du soleil* (1996), «ce morceau est certainement l'un des arrangements les plus spirituels du Trio Contrast», elle est tout simplement irritante. Comme pour *Mein Heim ein Stein*, on préférerait entendre la version originale avant l'arrangement, mais il est possible que Violeta Dinescu ne prenne pas la chose aussi au tragique. Je ne serai donc pas plus royaliste que la reine, et loue une fois de plus ses raffinements subtils et les relents d'église et d'exotisme de ses cloches, clochettes et grelots, le tout inspiré par *L'étranger* de Camus. *Hanns-Werner Heister*

Wolfgang Rihm: **Am Horizont, Verzeichnung-Studie, Déploration, Paraphrase, In nuce...**

Ensemble Recherche, Th. Anzelotti, Y. Sugawara.
Kairos 0012092 KAI.

ART BRUT

La musique de chambre est un révélateur cruel: le disque que l'ensemble recherche consacre à une série de trios de Wolfgang Rihm, après celui qui est paru récemment avec différentes pièces de Kagel (voir *Dissonance n° 64*), en témoigne. En dépit de toute la bienveillance que l'on peut avoir pour le compositeur le plus prolifique de sa génération, on ne peut manquer de relever les lacunes d'un style qui multiplie les gestes pathétiques sans parvenir à la forme d'un langage articulé. Les éléments musicaux, qu'il s'agisse d'intervalles, de figures, de sons tenus ou de notes accentuées, semblent posés les uns à côté des autres, comme dans une étude préparatoire, ou une ébauche: manquent les transitions qui conduisent de l'un à l'autre, et le pouvoir de créer une dynamique formelle. La musique s'élançait, explose, retombe, disparaît dans de lourds silences, émerge à nouveau, se fige sur un geste, s'épuise dans un autre, jouant plus volontiers du

heur des sonorités et des configurations verticales que de liens harmonieux... Il y a là une écriture qui voudrait renoncer à ce qui la constitue en tant que langage, au profit d'émotions brutes, peut-être même d'émotions originelles, de ce que Rihm appellerait sans doute une «fantaisie créatrice libérée». Mais les sons ainsi jetés dans la spontanéité de l'invention semblent plus souvent étrangers les uns aux autres que riches de relations expressives. Significativement, la musique retombe sans cesse. Son point le plus faible est le manque total d'articulation ou d'organisation rythmique. Il est compensé par des dynamiques extrêmes, des gestes rageurs, des continuums plaintifs, qui veulent raviver l'attention. Les moments expressifs ou les idées convaincantes restent enfermés sur eux-mêmes. Curieusement, cette déstructuration spontanée reste chargée de références, comme si elle ne parvenait pas vraiment à se dégager

d'une tradition qu'elle voudrait pourtant dépasser. Ce qu'elle abandonne en tous cas, c'est l'esprit de dialogue de la musique de chambre traditionnelle, son goût pour l'harmonie intime des protagonistes. On ne peut décemment le lui reprocher. Les musiciens de l'ensemble recherche jouent ces œuvres étranges avec un engagement admirable; ils sont précis, et ils possèdent une étendue dynamique, dans leur jeu, qui rend pleinement justice à l'esthétique rihmienne. La qualité de l'enregistrement est maximale (on ne louera jamais assez les preneurs de son de la WDR!), et la présentation exemplaire, même si le texte de la brochure peine à sortir des brumes d'une pensée trop pleine de sentiments. *Philippe Albèra*