Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2000)
Heft: 66

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: 15.07.2025

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

Radio Aequatuor
Ensemble Aequatuor (Ingrid Karlen, Tobias Moster, Sylvia Nopper)
en avant records 842 001

LUEUR ÉQUATORIALE

Ensemble Aequatuor

L'ensemble Aequator, fondé en 1991 à l'occasion des Journées Mondiales de la Musique, mixte ici avec brio concert et reproduction technique, imitation radio et interprétation en direct, et nous présente un programme allant de l'étrange au remarquable. Deux groupes de pièces courtes de Frederic Rzewski tiennent la place des *News*. Les *Spots* sont des morceaux pour voix de femme et ensembles, les *Chains* sont uniquement instrumentaux. *Spots*, intégrés çà et là dans le programme comme des spots publicitaire, sont des prises de position claires, sur le plan du texte et du point de vue musical, par exemple contre la continuité historique de l'exploitation ou contre la guerre que, dans l'esprit de Clausewitz, l'on considère de nouveau et tout naturellement, en Europe, comme la continuation normale de la politique. (Les Allemands qui font l'opinion ont de toute façon d'ores et déjà cette continuité, avec leur nouvelle «normalité» qui intègre un racisme sain et modéré aussi bien qu'une capacité à mener des guerres agressives dans lesquelles on défend des valeurs européennes, de préférence à l'Est et au Sud.) Pour *Radio 1*, composé par l'Australienne Mary Finsterer d'après Samuel Beckett, la remarque du livret est certainement exacte: «Le texte de Beckett, qui implique un grand ennui et beaucoup d'attente»; on peut se demander un peu, en revanche, si la frénésie circulaire de la musique, avec son répertoire extrêmement limité de moyens linguistiques et de caractères, compense réellement cet ennui-là.

Le «concerto pour violoncelle» de Walter Feldmann *dolcificare a piacere* utilise comme *soggetto* une indication d'emploi originale: les expressions «dolcificare a piacere» (sucrer à volonté), trouvée sur un emballage de thé en sachet, ainsi que «la réduction d'emballage par compression» fournissent les notes par le biais des lettres: la première pour le «contenu», le violoncelle solo, la deuxième pour «l'emballage», l'ensemble.

Le pseudo-single avant l'annonce de l'œuvre confronte cependant d'une manière relativement débridée des modèles répétitifs qui se situent juste un niveau au-dessus de ceux de Paul Glass, avec de brefs cantilènes instrumentales d'une suavité arbitraire. Feldmann, en revanche, compose une musique volontairement difficile — pas de trace ici de *dolce* ou de *piacere* — et refuse ainsi de suivre le courant actuel, celui de l'agréable appuyé qui, chez Kant, est présenté comme l'opposé du beau. Il m'est difficile de dire si l'œuvre est vraiment bonne d'une manière générale ou si elle se rapporte authentiquement au vrai, selon les critères modernes. Mais il me plaît qu'elle ne soit pas complaisante.

Avec les *Spelunkenballaden,* les *Moritaten*, Mischa Käser met en musique des nouvelles de Fritz Grasshof, une littérature plutôt médiocre qui se fonde (ou plutôt, selon moi; se désagrège) sur un goût du sang éventé au plus tard depuis la dernière «fin de siècle», le cabaret, *Les Bourreaux*, *Pierrot Lunaire*, etc. Käser maîtrise de manière convaincante l'éventail des caractères de cabaret — et quelques autres choses au-delà. Dans la vaste zone sahélienne et saharienne que traverse actuellement la production musicale au nord de l'Équateur, tout cela constitue, l'un dans l'autre, une lueur équatoriale rafraîchissante et réjouissante. *Hanns Werner Heister*

Hugues Dufourt: **Saturne, Surgir**
Ensemble l'Itinéraire, dir. Peter Eötvös, Orchestre de Paris, dir. Claude Bardon.
MFA/Accord 465 714-2, Musidisc France, 2000

The Watery Star, An Schwager Kronos, Quatuor de saxophones, L'Espace aux Ombres
Ensemble Fa, dir. Dominique My; Claude Delangle, Daniel Petitjean, Daniel Gremelle, Jacques Baguet, Dominique My, piano
MFA/Accord 465 715-2, Musidisc France, 2000

Erewhon
Percussions de Strasbourg
MFA/Accord 465 716-2, Musidisc France, 2000.

TRILOGIE DUFOURT

L'œuvre du compositeur français Hugues Dufourt (né en 1943) est au pinacle de la scène médiatique puisque trois disques compacts monographiques sont actuellement en vitrine dans les magasins spécialisés. Si les deux premiers volumes concernent des «reprises», le troisième se présente comme une «nouveauté» jusqu'alors inédite. Les pochettes des trois livraisons sont déclinées suivant une charte graphique homogène; le parti pris par le *designer* (qui fait découper la surface du livret en quatre rectangles égaux) montre la photographie du visage du compositeur dans le quart supérieur gauche (tantôt mauve, tantôt rouge, tantôt ocre), accompagnée de la reproduction d'un tableau contemporain dans le quart inférieur droit (trois toiles de Rens Lipsius). A l'instar des informations émanant des textes des livrets (malheureusement de teneur inégale), un

petit paragraphe synthétique est présenté au verso sous une forme bilingue (français/anglais), replaçant en quelques lignes le projet historique ou esthétique du musicien: «Le conflit qui a opposé modernes et post-modernes peut trouver une issue positive, aboutir à une synthèse des styles et donner naissance à une forme d'art originale».

Conscient des fortes trajectoires tracées par ses aînés (*Arcana* d'Edgar Varèse ou *Pli selon Pli* de Pierre Boulez), Hugues Dufourt a en fait travaillé à une fonctionnalisation générale des ressources plurielles de l'orchestre. La synthèse positive qui en a résulté est devenue alors apte à symboliser le mouvement ascendant de l'histoire. Dans *Saturne* (1979), véritable monument-étendard élevé à la gloire de l'Itinéraire, conçu pour instruments graves, six percussions et instruments de lutherie électronique, le compositeur a fondu avec maestria la source électrifiée au potentiel énergétique du son acoustique (tant instrumental que bruiteux). Paradoxalement, dans *Surgir* (1984), il a su ingénieusement transposer la palette de ces diverses techniques fusionnelles à la nature du grand orchestre privé cette fois de ses artifices électriques. Si *Saturne* présente la forme aboutie d'une recherche sur le matériau sonore qui renouvelle la sonorité orchestrale pour incarner une certaine utopie typique des années 1970, *Surgir* réinvestit réellement le monde symphonique (foncièrement traditionnel), dont il interprète à nouveau la fonction sociale et l'art de composer les masses. «L'orchestre demeure encore notre meilleur synthétiseur» déclarait notre compositeur philosophe, il y a une vingtaine d'années.

La grande (et heureuse) surprise de cette trilogie discographique reste bien évidemment le premier enregistrement mondial d'*Erewhon* (1972–1976) pour six percussionnistes jouant sur cent cinquante instruments (incluant un instrumentarium exotique). Cette gigantesque symphonie en quatre mouvements (1 heure 6 mn) de Hugues Dufourt est magnifiquement servie par le sextuor des Percussions de Strasbourg que dirige exceptionnellement, et de mains de maître, Lorraine Vaillancourt. Ainsi que le mentionne le directeur actuel de l'ensemble strasbourgeois, Jean-Paul Bernard: «Plus de vingt ans après sa création, cette œuvre reste unique en son genre, elle est même devenue un classique incontournable de la percussion du XXe siècle. Alors peut-être, au même titre qu'une symphonie de Beethoven, était-il nécessaire d'oser une nouvelle interprétation de cette œuvre». Il faut dire que ce sont les membres fondateurs des Percussions de Strasbourg (pionniers dédicataires) qui ont créé *Erewhon* au Festival de Royan (en avril 1977) et que ce présent enregistrement réalisé à Radio France (en mars 1999) est dû au talent de membres plus jeunes qui ont pris la relève. Héritiers du savoir-faire des anciens, ils ont pu profiter également des techniques de jeu (qui n'ont pas manqué d'évoluer) et de la modernisation de l'instrumentarium qui s'est développée à pas de géant. Lors de la première exécution publique, et avec des propos d'obédience post-varésienne, Maurice Fleuret a rappelé qu'*Erewhon* avait marqué «une date dans l'assimilation d'une famille instrumentale que l'Occident n'avait pas encore réussi à intégrer totalement comme matériau abstractif».

Ayant fait plusieurs fois le tour de l'Europe, la partition d'*Erewhon* s'inspire du roman étrange de Samuel Butler: *Erewhon or Over the Range* de 1920, pour lequel le nom générique désire être l'anagramme de «nowhere» signifiant le «nulle part» anglais. Mais si le titre peut sembler polémique à bien des égards, la musique en sextuor l'est beaucoup moins. Les fins interprètes de ce disque rare (et tant attendu) nous donnent une superbe leçon de musicalité du bruit organisé: décharges, vrilles, turbulences, saccades, scansions ... mais aussi longues résonances, légères oscillations, scintillements progressifs, dynamiques locales ..., sont intelligemment maîtrisés et artistiquement dosés, donnant aux différentes architectures la plus grande lisibilité sensorielle. *Erewhon I* joue sur la métamorphose énergétique de la famille des peaux, alors qu'*Erewhon II* donne la primeur à la complexité rythmique du pupitre des métaux (vibraphones, glockenspiels, cymbales, gongs, tam-tams, plaques de tôle ...). *Erewhon III* tient la place d'un «adagio» un brin fantastique qui traite les instruments comme des voix (parfois d'outre-tombe), alors qu'*Erewhon IV* se dresse fièrement comme un dernier mouvement aux granulations esthétiques plus ou moins resserrées ou dilatées. Roulements en groupe, frottements diserts, réseaux de résonances, fourmillements imperceptibles ou chambardements dynamiques forment la palette contrastée de ce final hautement percussif.

Oeuvres phares pour différents types d'orchestre (*Saturne*, *Surgir*), pages choisies dans l'univers chambriste (*The Watery Star*, *L'Espace aux Ombres* ...), ou grande symphonie pour percussions seules (*Erewhon*): ces trois disques – aux échos symboliques somme toute complémentaires – permettront de connaître et d'apprécier l'univers coloré et sans cesse changeant d'une des figures les plus inspirées du second après-guerre. Trois tomes «in-con-tour-na-bles» à placer dans une discothèque savante réservée à la littérature musicale de ce dernier quart de siècle. *Pierre Albert Castanet*

André Werner: **Veglia, III 1, II 1, Descrizione Umoristica, Cante-Grito, IV 1.**
Neue Vocalsolisten, Varianti, dir. Manfred Schreier; Beate-Gabriela Schmitt, flûtes; Claudia Barainsky, soprano; Axel Bauni, piano; Pellegrini Quartett; Orchestre Symphonique de Berlin, dir. Michael Schønwandt.
WERGO WER 6540-2 (série Deutscher Musikrat – Edition Zeitgenössische Musik)

TENSION SANS LOURDEUR

Le CD du Deutscher Musikrat consacré à André Werner retient l'attention par la diversité des œuvres choisies et l'intérêt certain de cette musique. André Werner est né en 1960, il fut l'élève de Frank Michael Beyer à Berlin jusqu'en 1992. L'auditeur peut avoir très nettement l'impression d'un style assez uni d'une pièce à l'autre après avoir écouté l'ensemble des pièces de ce CD. C'est d'ailleurs ce que dit Helga de la Motte-Haber dans sa notice: «Les œuvres d'André Werner ont souvent un rapport entre elles (...) La structure profonde qui leur est propre fait que les différentes pièces semblent être des commentaires sur des phénomènes généraux universels». L'une des constantes est le travail sur le son, l'exploration du son par différents moyens, notamment la microtonalité. Mais au-delà des principes techniques, cette musique dégage quelque chose de très singulier, comme une sensation de continuité, de tension qui n'éclate jamais vraiment, une tension plutôt suggérée dans l'ensemble. L'auditeur pense d'abord à des gestes esquissés (par exemple dans le quatuor à cordes *Cante-Grito*), mais le compositeur ne donne pas vraiment dans la miniature non plus... Les œuvres développent donc une trame suivie sur fond d'inachèvements successifs. Le résultat est souvent très convaincant, notamment dans *Descrizione Umoristica* (avec la très belle voix de Claudia Barainsky), *Veglia* et *III 1*, une belle pièce pour flûtes et live-electronics. Les œuvres font apparaître dans l'ensemble une musique très aérée dans son débit, un temps parfois distendu (spécialement dans le début de *Veglia*), avec une économie d'événements sonores et un grand raffinement de l'écriture. L'expression est d'autant plus touchante et intéressante que les interprètes se situent ici à un très haut niveau.

Pierre Michel

Matthias Arter: **couleurs**
Matthias Arter (ob)
en avant records 422 111

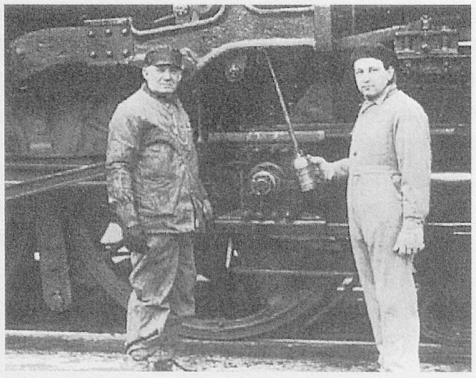
LE RAPPORT DE LA DURÉE ET DE LA SUBSTANCE

Arter utilise des formes mélangées complexes, entre la composition et l'improvisation. Pour ses CD de *couleur*, il tient, tout à fait à juste titre, à ce que l'on utilise des dénominations françaises. Les six œuvres de *couleur* sont clairement spécifiées et individualisées par leur sonorité. Cependant, la structure fondamentale des deux morceaux pour orchestres, qui ne paraît pas particulièrement avancée, est quelque peu uniforme: le soliste est presque toujours au premier plan, tandis que l'ensemble — imaginaire — ne forme plus au bout du compte qu'un tapis sonore nuancé, rappelant ainsi, d'un point de vue structurel, le principe d'un big band de jazz conventionnel. Le plus simple est en *noir*, «couleur de la mystique» (au sens populaire du terme), où un «*chorus mysticus*» constitue la couche de fond dans la longue partie de conclusion — Arter précise explicitement qu'il n'envisageait pas d'analogies avec des personnes vivantes ni d'allusion à *Faust II*. *Vert*, «couleur de la vie», est d'une singulière richesse. L'œuvre a été composée à l'occasion de la naissance de sa fille. Arter s'y fonde sur une composition préexistante. On est frappé de voir comment le compositeur parvient à en tirer, comme autant de fils, des mélodies presque infinies. C'est particulièrement impressionnant dans le duo avec soi-même de *bleu*, «couleur de la participation intérieure». Dans *rouge*, «couleur de la liberté», il est fait une utilisation singulière de la «melodica». Cet instrument de musique conçu pour un vaste marché de la pédagogie musicale, un produit de l'entreprise Hohner, connue pour ses travaux dans ce domaine, remonte sans doute à la fin des années cinquante ou au début des années soixante (les encyclopédies dont je dispose ne précisent pas sa chronologie); il était destiné à remplacer la flûte à bec — il ne s'agissait pas d'être plus efficace, mais plus simple. Arter considère que le passage à cet instrument passablement vulgaire constitue en soi une «liberté». Il sait tirer de l'instrument une quantité considérable de sons, prouvant ainsi une fois de plus sa compétence en la matière. Mais au bout du compte, la diversité des nuances du hautbois solo, comme le montre *blanc* («l'intangibilité») est tout de même bien supérieure, et les modulations, qui ne sont pas aussi «mécaniques», sont plus agréable aux sens. Arter interprète *gris* comme la «couleur de la confusion». Comme *vert*, il s'agit d'une œuvre à plusieurs trames; mais Arter utilise mieux ici que dans *vert* les possibilités offertes par la technique de composition, et échafaude un ensemble complexe — la multiplication par sept fait du bien au soliste solitaire. Une bonne portion de narcissisme est tout à fait légitime chez les artistes, tout comme le fait que les interprètes veuillent aller au bout de leur jeu une fois de temps en temps. La seule question est de savoir si nous sommes forcés de l'écouter d'un bout à l'autre. La musique est trop bonne pour servir de support à la méditation. On nous accordera donc ce *ceterum censeo*: comme c'est trop souvent le cas dans la musique contemporaine, la durée et la substance (qui est ici, sur le principe, viable et intéressante) ne se situent pas dans un rapport optimal.

Hanns Werner Heister

Arthur Honegger : **Pacific 231 / Symphony n°2 / Rugby/ Mouvement symphonique n°3 / Pastorale d'été / Monopartita**
Tonhalle-Orchester de Zurich, David Zinman (cond)
Decca 455 352-2

MATCH GAGNÉ



Un mécanicien et Honegger devant la Pacific 231

On peut bien me raconter à tout bout de champ que *Pacific 231* n'est en réalité que le *Mouvement symphonique n°1* et que, selon Honegger lui-même, on ne suit ici qu'une «idée très abstraite et très pure»; qu'il s'agit en outre d'une variation de choral avec contrepoints «à la manière de Jean-Sébastien Bach», ce qui permettra à cet enregistrement de tomber à point en cette année 2000. Mais le véritable attrait, l'élan qui vous emporte ici réside justement dans ce programme assez concret que constituent le mouvement et le chemin de fer. Les impuretés du réel qui se glissent dans l'œuvre, ou encore l'assimilation avec la «musique pour machine» des années 1920 profitent indiscutablement à la musique composée par Honegger en 1923, qui court souvent le risque de glisser dans la froideur et l'absence d'aspérités du néo-classicisme, c'est-à-dire justement dans un purisme fade ou falot. Et le *drive* de l'œuvre, cette marche presque irrésistible, profite elle aussi à l'orchestre. Si l'on s'en tient à la chronologie (pour autant qu'on peut se fier à celle que l'on connaît), Alexandre Mossolov avait peut-être repris dans l'œuvre de Honegger, elle aussi célèbre, la dramaturgie relativement simple de l'intensification pour sa fameuse *Forge* (*Zavod*), en 1927, un morceau très avancé dans la composition; à moins qu'il ne s'agisse de simples convergences dues à leur programme, ou des possibilités de choix qui n'étaient pas si nombreuses que cela. Si Honegger est tout à fait dans l'air du temps de cette année 2000, ce n'est pas seulement pour ce qui concerne Bach, mais aussi à propos de l'argumentation plastique, tangible, ostentatoire, dans le bon sens du terme, en faveur des avantages du chemin de fer. Les responsables politiques et économiques allemands sont bien plus éloignés de leur époque, eux qui «dérégulent» systématiquement ce moyen de transport, le privatisent (au moins pour ce qui concerne ses bénéfices) et le démantèlent.

Si Honegger est ici au sommet, il plonge cependant dans les méandres du grand fleuve, avec les manœuvres presque désespérées qu'il entreprend lorsqu'il nie avoir créé une œuvre en forme de programme: «Je ne veux pas essayer de restituer par la symphonie une phrase quelconque du match de rugby. [...] Je voudrais simplement exprimer dans mon langage [...] le jeu et les contres, le rythme et la couleur d'un match». Personne n'aurait cru qu'il s'agissait seulement d'une phase de la partie: comme le dit Honegger dans une figure d'argumentation presque tautologique, il s'agit de la concentration tendant vers l'abstraction d'un match (plutôt grossier). «Ce n'est pas une poupée, juste / une belle figure d'art» lit-on à propos d'une funeste marionnette dans le conte de Clemens Brentano *Hinkel, Gockel und Gackeleia*. Les syncopes énergiques de *Rugby* (1928), même si elles paraissent un peu froides au début, renvoient de toute façon assez clairement aux États-Unis,

alias «l'Amérique». L'un des thèmes musicaux internes de l'œuvre semble être la volonté d'utiliser une mélodie d'abord simplement sentimentale dans une confrontation en forme de développement avec le thème qu'il a choisi, celui du rugby et du combat, de le rendre de plus en plus martial et choral, et, au bout du compte, de célébrer une petite victoire. C'est l'Orchestre de la Tonhalle qui l'emporte.

Pour le *Mouvement symphonique* n°3 (1932-33), Honegger a renoncé d'emblée à indiquer le projet programmatique, pour ne pas s'attirer de reproches (ou pire?) idéologiques. Pourtant, et malgré les simplifications, l'œuvre a suffisamment de poids, ne serait-ce qu'avec les sonorités noires de marche et de fanfare, pour que l'on puisse s'imaginer toutes sortes de choses, compte tenu de la situation historique des années 1932, 1933 et de celles qui ont suivi. Çà et là, Honegger, en utilisant des teintes de marche positive un peu ambivalentes qui peuvent aller jusqu'au triomphe infernal, atteint le format d'un Mahler. On entend avec étonnement le changement de climat, passés deux bons tiers de l'œuvre, et la marche (relativement longue) vers le *morendo* sourd du finale.

La *Deuxième symphonie*, achevée en octobre 1941 à Paris, n'a pas non plus de programme — c'est ce qu'affirme Honegger. Si le scherzo manque (la symphonie a trois mouvements), si le mouvement central porte le nom d'«adagio mesto» (et en a effectivement les caractéristiques), si Honegger utilise en la modifiant la dramaturgie du «à travers la nuit, vers la lumière», cela indique seulement que la date et le lieu de naissance de l'œuvre, mais aussi le point de vue du compositeur ont tout de même influencé la forme et la teneur de l'œuvre: Paris était occupé par la Wehrmarcht, et compte tenu de la victoire apparemment irrésistible du nazisme, il n'était pas facile de nourrir des espoirs de libération. La chose est peut-être injuste, mais l'on a parfois l'impression que Honegger a du mal à mettre et à maintenir en mouvement le matériau symphonique. Quelle que soit sa justesse globale, la progression paraît parfois manquer un peu de souffle. Et ni le caractère de *perpetuum mobile*, ni celui de choral ne sont, dans le finale, totalement convaincants.

La *Pastorale d'été* (1920) est une petite œuvre très légère et docile, mais vers le milieu du mois de septembre, on peut l'accepter comme une compensation du début de la période humide, du froid et de la chute des feuilles, d'autant plus que Heidegger, là aussi, fait assez court. Du point de vue musical, semble-t-il (mais sans qu'aucun patriotisme ne se pose ou ne s'impose ici), les environs de Vienne (Beethoven), de Paris (Berlioz) ou l'arrière-pays nord-américain paraissent tout de même plus productifs que les attraits singuliers du haut pays de Berne, auquel on doit cette pastorale. La *Monopartita* de 1951, une commande du Tonhalle-Orchester, va chercher entre autres, dans un esprit tout à fait symphonique, les caractères énergiques d'œuvres antérieures, mais les assombrit par une orchestration faite de cuivres graves; la pastorale prend ainsi une note fondamentalement élégiaque qu'éclaircissent tout de même des perspectives plus lumineuses (dès la première partie concernée). Le retour sous forme de variantes en miroir, avant la partie finale, s'étire un peu en longueur. En revanche, le finale est caractérisé par une remarquable reprise de l'élan initial. L'attitude singulière, pour ainsi dire dépressive (mise à part la pastorale printanière mentionnée plus haut) du langage musical de Honegger, avec sa retenue et sa sonorité a-sensuelle — on trouve aussi dans le syndrome des phases d'activité et des éclatements «maniaques» — touche toujours d'une manière singulière. Ici, sa focalisation la rend particulièrement perceptible.

Hanns Werner Heister

Béla Bartók: **Concerto pour alto et orchestre**; Peter Eötvös: **Replica pour alto et orchestre**;
György Kurtág: **Mouvement pour alto et orchestre**
Kim Kashkashian, alto; Netherlands Radio Chamber Orchestra, dir. Peter Eötvös.
ECM 465 420-2.

CHANT D'ADIEU

Trois compositeurs hongrois, de trois générations différentes, dédient un chant d'adieu à la voix profonde et sombre de l'alto. Ce ne sont toutefois pas des adieux sereins, l'instrument soliste luttant contre l'orchestre selon des stratégies chaque fois différentes. Une nostalgie déchirante parcourt les trois œuvres, comme si l'alto était cette voix intime, prédestinée pour la forme de la confession. Un autre lien est tissé entre ces trois pièces concertantes: l'orchestre y est pensé comme un ensemble de groupes indépendants et changeants, ce que Eötvös réalise très consciemment en plaçant les cordes derrière les vents, et en opposant au soliste un quintette d'altos comme une sorte de concertino (on notera aussi l'introduction merveilleuse des timbres de l'accordéon et du flügelhorn). Trois adieux? Adieu à la vie pour Bartók, qui n'achèvera pas cette œuvre commandée par Pimrose: Tibor Serly tentera d'en reconstruire la forme, et mènera à bien son orchestration. On sait que la partition originale est pleine de lacunes, et l'on peut penser que Bartók aurait choisi des solutions plus inventives que son exécuteur testamentaire. Mais l'œuvre n'en reste pas moins émouvante, surtout jouée avec cette expressivité flamboyante, cette liberté dans le phrasé qui vise l'esprit de la partition plutôt qu'une exécution mécaniste, bref, cette inspiration de chaque instant qui fait de Kim Kashkashian une véritable artiste en plus d'une grande virtuose. Adieu à la tradition pour Kurtág, dont le *Concerto pour alto* apparaît comme le monument d'une époque révolue, celle des études d'après-guerre à Budapest: *Mouvement* est tout simplement le premier mouvement de ce concerto, et il est traversé par les réminiscences conscientes de Haydn, de Brahms et de Bartók. C'est Kurtág avant Kurtág, et l'on se plaît à trouver les indices de ce que sa musique deviendra peu après: ils sont peut-être dans l'étrange construction labyrinthique de l'œuvre. La pièce d'Eötvös est liée à son opéra *Les trois sœurs*, qui marque dans son évolution une sorte de libération, un adieu aux moules avant-gardistes que le compositeur et chef hongrois avait intériorisés de par ses collaborations étroites avec Stockhausen et Boulez notamment. Il y avait en lui ce lyrisme teinté de couleurs automnales, avec des allusions au *melos* de la Hongrie profonde, qui ne craint plus d'utiliser des configurations harmoniques connotées, et de chanter. L'opéra les aura révélés. *Replica*, en utilisant un matériau qui en provient, a le caractère d'une aria et la forme d'une scène dramatique. Réplique de l'opéra, mais aussi répliques croisées du soliste et de l'orchestre. Si la voix d'alto déploie une longue cantilène, en exploitant à merveille ses différents registres, ses différentes couleurs, l'invention orchestrale est prodigieuse: la sensation d'espace naît de l'écriture, et notamment d'une formule d'échos, de réverbérations harmoniques de la partie soliste qui charge l'œuvre d'un mystère envoûtant. Incontestablement, une réussite. Comment juger de l'interprétation quand le chef sert le compositeur, et dialogue avec la soliste d'exception qu'il s'est choisie, dont la beauté du timbre est fascinant? C'est tout simplement parfait.

Philippe Albèra

Othmar Schoeck : Intégrale des œuvres pour piano
Sérénade op. 1 / Sérénade op. 27 / Deux pièces pour piano op. 29 / Ritournelles et fuguettes op. 68 / Valse en la bémol majeur / «Souvenirs de Brissago» / Pièce pour piano en la majeur / «Sorrento !»
Jean-Louis Steuermann (piano)
Musikszene Schweiz MGB CD 6146 (pam)

PIÈCES DE CABINET

Othmar Schoeck et Walter Gieseking avant un concert à Saint-Gall (Schoeck-Archiv Zürich)

La *Sérénade op. 1* de Schoeck, dans son innocence pénétrante, est presque un choc, si l'on peut se permettre pareil calembour à l'encontre de ce Guillaume Tell de la musique du siècle passé. Ce n'est malheureusement pas ce «péché de jeunesse» dont parle Christ Walton à propos d'autres œuvres, dans le cahier d'accompagnement compétent et riche d'informations. Schoeck a surtout gagné sa vie comme pianiste. Mais pour l'essentiel, il n'a composé pour cet instrument qu'au début et à la fin de sa carrière de compositeur, dont le lied et l'opéra constituent certainement le centre. C'est en 1952 qu'il révisa la *Sérénade*, un morceau composé pendant ses études à Zurich. Peu après, il écrivit la *Sérénade op. 27*, l'intermède de l'opéra *Don Ranudo* (lequel, au moins dans sa version pour piano, a pour principal avantage sur l'op. 1 de ne faire que la moitié de sa longueur). Dans l'op. 1, la construction de la phrase est tellement «carrée», la base harmonique est si simple que même de petites anfractuosités font l'effet d'éclairs de lumières. D'un péché de jeunesse, nous attendrions à peu près le contraire d'un académisme aussi mièvre. Schoeck a repris ce style en 1953, dans de plus grandes dimensions, avec ses *Ritournelles et fuguettes* — il en composa dix de chaque. Le mieux que l'on puisse dire, sans doute, de ces *ludus tonalis*, c'est qu'il s'agit d'un travail artisanal propre et de bonne facture. Face à ce néo-néo-baroque réchauffé une énième fois, avec ses harmonies de quartes, désensibilisées et maussades, on est tout de même un peu étonné que Schoeck (selon les informations de Walton) ait rejeté Hindemith parce qu'il le trouvait trop «atonal». Lorsqu'on nivelle même une simple «dynamique en terrasse» baroque au niveau médian d'un *mezzo-forte*, ce pourrait ne pas être une erreur du pianiste Jean-Louis Steuermann, mais bel et bien l'intention du compositeur.
Les *Consolations* de l'op. 29 ne paraissent pas elles non plus particulièrement convaincantes. Schoeck les a écrites en 1919 pour consoler sa maîtresse; elles sont d'une longueur pénible, ce qui peut être justifié d'un point de vue biographique, mais pas par leur substance musicale. Elles paraissent tout de même avoir fait de l'effet. Seule la *toccata*, avec son indication *allegro barbaro* (adoucie ici en *allegro con brio*) fait preuve d'un peu d'énergie. Les opuscules de petit format sans grandes ambition dans lesquels Schoeck paraphrase des caractéristiques de type et de genre sont toutes des pièces de cabinet. C'est déjà le cas, par exemple, de la valse écrite en 1910: la prévisibilité du bloc suivant s'inscrit dans cette logique. C'est aussi le cas pour *Sorrento!* fondé sur la mélodie d'un «chant napolitain» d'Ernesto de Curtis. Et pour finir, un chef-d'œuvre en miniature, les *Souvenires [sic !] di Brissago* (le «sic!» objectivement justifié figure sur le CD): il est possible qu'il s'agisse ici d'une mélodie préexistante et encore non identifiée; ce qui est certain, c'est qu'ici, en utilisant des répétitions d'accords en trémolo, Schoeck reproduit avec amour et précision au piano le son des instruments de musique mécanique, retrouvant ainsi par la composition un peu du plaisir de la foire, du carrousel et de l'enfance (que je crois entendre aussi dans l'interprétation de Steuermann). *Hanns Werner Heister*

John Cage: **«Variations II» / «Eight Whiskus» / «Music for two» / «Ryoanji»**
Malcolm Goldstein (vl), Matthias Kaul (perc)
Wergo 6636-2

UN WAGNER DU XXe SIÈCLE FINISSANT

Cage, idéologue musical en chef du néo-libéralisme, qui argumente en nietzschéen à coups de maillet et compose avec le martelet, est toujours intéressant là où il est question des manifestations artisanales, esthétiques, idéologiques plus ou moins complexes avec lesquelles il produit ses œuvres, qui tendent vers l'œuvre d'art total. Peter Niklas Wilson a donc raison de souligner, dans sa contribution précise au livret du disque, à quel point ce qu'il nomme «l'anarchie» est calculé et «jalonné» chez Cage. Les éléments des longues procédures préalables, qui relèvent spécifiquement du son musical et des idées, sont en général plutôt nécessiteux et ne justifient pas, en tout cas, le culte médiatique que l'on entretient autour de Cage. (Ils justifient en revanche bien sûr d'autant plus le fait qu'il soit devenu un «culte» en tant que Wagner du XXe siècle finissant, avec une caste de disciples agressifs qui réagit à toute critique contre le maître en adoptant l'attitude de chiens de combat.) Pourtant, à lui seul, le son en aparté de l'harmonica romantique, dans la version présentée ici de *Variations II* (1951), que j'ai écoutée en dépit de mes préjugés, est séduisante sur de longs passages. Le fade tripotage sur la gamme de *fa* mineur dans la transcription pour violon de *Eight Whiskus* confirme cependant plus qu'assez les préjugés. «Les lignes tonales sont élargies pour devenir les lignes de la sonorité et de la texture» — ce qui prouve une fois de plus que Cage est l'héritier secret du sérialisme — mais de telle sorte que ces lignes, fonctionnant pour ainsi dire de façon autistique, n'expriment rien d'autre que «le son des violons frottés». Quelle époque vivions-nous lorsque les sons, au moins musicaux, exprimaient encore autre chose que des sons! *Music for two* a un rapport avec *Tee for two* dans la mesure où ce qui était chez Youmans du rythme devient ici percussion, mais, comme c'est le plus souvent le cas pour la batterie, elle a en soi l'avantage d'une sonorité déjà nuancée (les gongs imperceptibles, par exemple, sont tout simplement étonnants), alors que le violon offre d'une manière un peu chagrine, *one, two or three* (c'est le plus souvent le maximum) petites notes isolées. Tout cela semble parfois sacré et lisse. Ce qui nous mène à *Ryoanji*. L'œuvre, inspirée par le fameux jardin de pierres du monastère Ryoanji à Kyoto, est là encore une adaptation de l'adap-

tation pour voix et percussion. Celle-ci n'est pas si célèbre que cela, mais elle se soucie beaucoup de ratisser, si l'on peut dire, les chemins sonores par des coups très réguliers, et ce pendant près de vingt minutes. Là où Cage frappe avec sa composition et ses percussions, l'herbe ne repousse plus — c'est ce que nous pouvons en déduire. S'il s'agit «d'anarchie», fût-elle soigneusement jalonnée, je suis plutôt un partisan de l'ordre, et il me paraît déplacé d'associer Cage à la liberté et à l'anti-autoritarisme. *Hanns Werner Heister*

Ysang Yun: **Pièces concertante pour ensemble, Quatuor à cordes n° 5, Pezzo fantasioso pour 3 instruments, Tapis pour cordes, Teile dich Nacht. Drei Gedichte von Nelly Sachs** pour soprano et ensemble.
Hyang-Suk Ri, soprano; Isang Yun-Ensemble Pyongyang, dir. Ryong-Ung Kang.
WERGO 6639 2.

CALLIGRAPHIES SONORES

Si l'intérêt de ce disque est de présenter un choix représentatif d'œuvres d'Isang Yun, décédé à Berlin en 1995, il est aussi dans le fait que ses interprètes sont des musiciens de la Corée du Nord, où Yun trouva un écho favorable qui lui fut toujours refusé dans la partie sud du pays, dont il provenait. On sait l'épisode désastreux de sa capture, d'un jugement expéditif et d'une condamnation qui fut levée grâce au soutien international, puis de son exil en Allemagne, dont il reçut en 1971 la citoyenneté. Le soupçon d'espionnage au profit de la Corée du Nord, dont on accusait Yun, a donc été très habilement retourné par cette partie de l'île longtemps inaccessible, et intégrée au bloc communiste: le compositeur a pu y développer, à partir de 1982, une véritable «tradition» de sa musique, à travers des cours, la création d'un festival, puis celle, en 1990, d'un ensemble qui porte son nom. C'est à l'occasion d'une tournée en Allemagne, en 1999, que le Isang Yun-Ensemble Pyongyang a enregistré ce disque. On y découvre l'aisance, la précision et la souplesse de jeu de musiciens parfaitement inconnus, qui jouent cette musique où fusionnent si admirablement les pensées et les sensibilités asiatique et européenne avec une intensité qui va droit à l'essentiel. Les lignes musicales richement ornementées, comme calligraphiées dans un espace ouvert, jaillissent de l'intériorité sans adopter le moindre profil psychologique. Les intervalles tempérés, qui donnent naissance à des complexes harmoniques dont l'accord parfait n'est pas exclu, et qui sont sans cesse modulés par des oscillations non tempérées, constituent une harmonie qui respire loin des fonctions tonales ou sérielles, formant une sorte d'irradiation sonore, une vibration quasi physique du son dans un temps libre qui se resserre et se desserre comme un organisme vivant. Élans et suspensions, traduits par l'impact des sonorités, des tensions harmoniques, des figures ornementales et par une pulsation irrégulière, conduisent constamment à des moments d'exacerbation et de méditation extatiques. Le corps est comme traversé par les sons. L'expressivité de cette musique qui tient en équilibre la linéarité de la pensée musicale asiatique avec le déploiement formel de la pensée musicale européenne, et qui constitue une voie tout à fait originale, une voie prophétique, est ici admirablement servie par des interprètes qui échappent dans leur jeu à la fausse alternative de la précision et de l'expressivité, avec une générosité renforcée par l'excellence de la prise de son, et qui savent rendre cette tension à grande échelle typique des œuvres de Yun. Seule réserve peut-être, le *Sprechgesang* un peu escamoté de la chanteuse coréenne, qui stylise le pathos coupant des poèmes de Nelly Sachs dans *Teile dich Nacht*, mais l'arrache ainsi à la tradition expressionniste dont ils sont un ultime rayon noir (les poèmes manquent au livret, qui néglige aussi la traduction française de la bonne présentation des œuvres faite par W.-W. Sparrer). *Philippe Albèra*

Nikos Skalkottas: **Quatuors à cordes n° 3 & 4, New Hellenic Quartet**
New Hellenic Quartet
BIS 1074.

DES ŒUVRES ESSENTIELLES

Les deux quatuors à cordes écrits par Skalkottas à Athènes en 1935 et 1940, après une longue période de stérilité créatrice, sont des œuvres d'une rare exigence, aussi bien pour les interprètes que pour les auditeurs. Apparemment, le compositeur ne se souciait guère de leur audience: il les écrivit pour lui-même, dans cette forme d'idéal conceptuel et expressif qu'il avait héritée de son professeur à Berlin, Arnold Schoenberg. Ils ne se laissent pas cerner en deux ou trois écoutes. Le plus difficile, paradoxalement, tient à leur tentative de synthèse entre une écriture dodécaphonique extrêmement fougueuse et inventive d'une part, et le respect de l'architecture formelle classique, avec l'exposition des thèmes et leur réexposition d'autre part. Mais c'est sans doute cette contrainte qui conduit à la densité de l'écriture, et à des moments de pure transcendance. La Grèce où Skalkottas s'était réfugié après la prise de pouvoir par les nazis en Allemagne est singulièrement absente de ces œuvres toutes intérieures, qui résonnent du *melos* schoenbergien. Si le *Troisième Quatuor* rappelle plus d'une fois l'opus 10 de son professeur, tout en parlant sa propre langue, le *Quatrième Quatuor*, qui dure près de quarante minutes, est particulièrement saisissant: la série de variations qui fait office de second mouvement nous entraîne dans des régions extrêmement contrastées, ses parties lentes atteignant à une expression sublime et désespérée; il y a dans les passages rapides, comme dans le scherzo et le finale, noté *ben ritmato*, une virtuosité d'écriture époustouflante. Skalkottas possède non seulement une invention rythmique que l'on ne trouve guère dans la musique dodécaphonique, et une habileté harmonique qui lui permet généralement de surmonter les écueils de l'écriture avec douze sons, mais il a aussi un sens aigu de la logique du discours musical, avec des progressions et des changements de perspective hautement expressifs. Face aux diverses tendances néo-classiques de cette époque, aujourd'hui largement ressuscitées, et dont beaucoup étaient fondées sur des effets à la mode un peu superficiels, la musique de Skalkottas possède une pureté et une dignité qui proviennent en droite ligne de l'idéal beethovénien. Elle va sans détour à l'essentiel. En ce sens, elle constitue le chaînon manquant entre Schoenberg et Carter (ou Ferneyhough), sans atteindre à la puissante originalité de ces derniers. Aussi mériterait-elle de retrouver sa place dans le répertoire contemporain, dont elle demeure étrangement absente. Le New Hellenic Quartet donne de ces œuvres fortes une interprétation à la fois précise et intense, avec une belle homogénéité dans la sonorité, et une puissante énergie rythmique. *Philippe Albèra*

Ingo Metzmacher: **«Who is afraid of 20th Century Music?».**
The Millenium Concert, Philharmonisches Staatsorchester Hamburg.
EMI Classics, 7243 5 56970 2 8

NOUVEL AN ZIMMERMANIEN

Par le hasard des discographies, cette très belle œuvre de Bernd Alois Zimmermann n'avait jamais été enregistrée en CD. On se souvient d'un enregistrement de Hans Zender dans la collection du «Deutscher Musikrat» en disque noir, mais celui-ci n'a jamais été republié en CD. C'est donc par hasard dans le «Concert du Millénaire» d'Ingo Metzmacher, à la tête de l'Orchestre Philharmonique d'Etat de Hambourg, qu'apparaît l'œuvre aujourd'hui, enregistrée en public le 31 décembre 1999. Si le programme du concert favorisait par ailleurs des œuvres «fonctionnelles» pour cette circonstance (Bernstein: ouverture de *Candide*, Henze: «Danse des Ménades» extraite des *Bassarides*, Kagel: deux marches tirées des *Dix marches pour manquer la victoire*, Stravinsky: *Circus Polka*, Weill: ouverture du *Lac d'argent*, Anton Plate: *You must finish your journey alone*, Hindemith: *Ragtime (bien tempéré)*, Chostakovitch: Polka extraite de *L'âge d'or*), il comportait aussi quelques oeuvres plus substantielles: la *Valse* de Maurice Ravel, *Central Park in the Dark* de Charles Ives. De quoi étonner pour un programme de nouvel an! L'ensemble du concert est très bien interprété, avec une sensibilité particulière d'Ingo Metzmacher pour la vision formelle de l'interprétation: autant l'œuvre de Ives est bien saisie dans son statisme relatif, avec des retours très justifiés au calme plat, autant *Stille und Umkehr* de Zimmermann est mis en relief par une courbe dynamique très subtile, respectant le côté obstiné du blues de la percussion. Comparée à l'ancienne version de Zender, celle-ci mérite l'attention par son côté vivant et cette sorte de directionnalité donnée par le chef, mais elle n'a pas les mêmes qualités sonores: la prise de son est un peu lointaine au début (on ne fait que distinguer les flûtes), et la toux de quelques auditeurs gêne un peu l'écoute. Les enchaînements des groupes de timbres – élément si primordial ici – sont moins bien réussis que chez Zender, bien que ces petites césures semblent tout à fait volontaires de la part de Metzmacher. Quoi qu'il en soit, on ne saurait que saluer cette première version en CD de la part d'un chef dont l'engagement en faveur de la musique du XXe siècle ne fait que se confirmer. La qualité de l'orchestre de Hambourg est de plus tout à fait remarquable à travers ces versions de concert. *Pierre Michel*

Alban Berg: **Sieben frühe Lieder, Fünf Orchesterlieder op. 4, Der Wein, 3 Pièces pour orchestre op. 6.**
Juliane Banse, Alessandra Marc, Deborah Voigt, Staatskapelle Dresden, dir. Giuseppe Sinopoli.
TELDEC 3984-22904-2.

UN BERG TROMPEUR

Ce disque enregistré en concert témoigne d'un style d'interprétation qui rapproche Berg de Richard Strauss, de cet interminable crépuscule du romantisme allemand teinté de décadence viennoise, plutôt que de leur dépassement par l'esprit de la modernité schoenbergienne. L'emphase redondante dans le phrasé, qui perd tout élan, la recherche d'homogénéité dans la sonorité orchestrale, qui brouille la polyphonie et atténue les tensions, le choix d'une dynamique restreinte, qui privilégie l'intensité moyenne au détriment des extrêmes, tout concourt à cette «sonorité philharmonique», comme dirait Lachenmann, qui tire le compositeur vers la nostalgie. Le soin méticuleux avec lequel Berg orchestrait, non pour l'effet sonore, mais afin de rendre compte de la complexité de l'écriture, est ici gommé: certaines répliques se perdent dans le brouillard des sonorités, comme ce contrepoint du cor quasi inaudible dans le sixième des *Sieben frühe Lieder* (la présence du cor manque souvent à l'appel), ou cette réplique du violon solo escamotée dans l'avant-dernier des *Altenberglieder*, sans parler des nombreux équilibres ... déséquilibrés entre des voix qui se trament avec le plus extrême des raffinements d'écriture. La prise de son un peu opaque et cotoneuse n'arrange évidemment rien. Mais elle n'est pas en cause dans la raideur sans mystère du début de l'opus 4, pourtant magique lorsqu'il est bien réalisé. Si la voix de Juliane Banse, dans les lieder de jeunesse, est expressive avec précision, mais manque toutefois un peu de couleurs, celle d'Alessandra Marc, plus lourde, plus sombre, est trop approximative dans les *Altenberglieder* (trop de notes prises par endessous, trop de faux portamenti), ces cartes postales musicales qui forment l'un des moments les plus inouïs de la musique de ce siècle. Les *Drei Orchesterstücke* posent eux aussi des problèmes de «balance» comme l'on dit dans le jargon, rendant la compréhension du discours musical difficile. L'art de la transition infime, selon l'expression d'Adorno, doit s'appliquer autant à la hiérarchie des voix principales et secondaires, formant un tissu dense de relations, qu'à l'équilibre des sonorités. L'un et l'autre sont ici approximatifs. Or, chez Berg comme chez Schoenberg, chaque note, chaque couleur est fonctionnelle, et par là, expressive. Une vision globale qui survole les détails manque son objet. Il ressort de tout cela un Berg morbide et décadent que ne peut relever la voix somptueuse, souple et expressive de Deborah Voigt dans *Der Wein*. *Philippe Albèra*

Debussy et Chausson: **Mélodies.**
Christine Schäfer, soprano; Irwin Cage, piano.
DG 459 682.

Debussy: **Images I & II, Children's Corner, Études...** (œuvres pour piano, vol. 2).
Jean-Yves Thibaudet.
Decca 460 247-2 (2 CD).

DEBUSSY L'INSAISISSABLE

Quel chemin parcouru par Debussy, des *Fêtes galantes* ou des *Proses lyriques* aux *Images* et aux *Études* pour piano! Ce qui limitait l'invention des mélodies – l'esthétique du salon, la sentimentalité bourgeoise, le bon goût –, est transpercé par l'écriture dans des œuvres qui n'en finissent pas de réinventer le piano. Mais en même temps, dans les mélodies de Verlaine, tout Debussy est déjà là: le temps dilaté, la chimie harmonique qui sera développée plus tard, ce sens de la ligne dans un espace désormais ouvert, suspendu, presque sans pesanteur. On ressent plus fortement cette singularité du compositeur qui anticipe le vingtième siècle par la comparaison avec Chausson, l'ami des premiers temps. Les œuvres de ce dernier, dont les courbes mélodiques, si expressives, sont irrésistibles, constituent un sommet de la mélodie française; mais elles restent ancrées dans la convention du genre, par leur thématique et par l'écriture musicale. Debussy en est

encore proche dans ses premiers recueils, mais s'aventure déjà au-delà des limites convenues. Christine Shäfer, parfaitement secondée par Irwin Cage, donne à cette intelligente confrontation la finesse ensorcelante de son timbre limpide: c'est à la fois très beau et très juste.

Jean-Yves Thibaudet achève l'intégrale des œuvres pour piano de Debussy, accumulation d'œuvres étonnantes qu'on ne se lasse pas d'écouter. Ce second volume, encadré par les *Images* et les *Études*, propose une série de pièces brèves diverses, depuis *La plus que lente* ou la *Ballade* jusqu'à la *Berceuse héroïque*, l'*Élégie* ou la *Suite bergamasque*. Thibaudet joue avec probité: il respecte le texte musical, sans chichis, sans afféterie, sans vanité; il possède un legato chantant, et une belle sonorité de piano, très homogène, avec une prédilection pour les registres graves et médiums (mais peut-être cela provient-il de la prise de son). La technique est irréprochable, et le pianiste se joue, dans les redoutables *Études*, des difficultés qui immobilisaient les doigts de Debussy lui-même. Ce qui manque, toutefois, c'est la magie de l'inspiration qui transfigure les œuvres, ou les révèle au plus profond d'elles-mêmes. Les enchaînements sont rarement investis d'une intention, ou d'une respiration particulière, capables de transformer le moment en une apparition; les dynamiques sont par trop réduites à une valeur moyenne dominante, et la clarté de l'articulation existe au détriment d'une recherche plus poussée de couleurs. En somme, Thibaudet joue Debussy comme un classique, avec de la rigueur et de la grâce, sans insister sur les éléments visionnaires de son écriture. *Philippe Albèra*

Hans Werner Henze : **Klavierquintett** / Johannes Brahms : **Klavierquintett** en fa mineur op. 34.
Guarneri Quartet, Peter Serkin (piano)
Philips 446 710-2

DES PAYSAGES PSYCHIQUES POLYMORPHES

L'op. 34 de Brahms a d'abord été composé en 1861-62 sous forme de quintette à cordes; puis, Joachim ayant critiqué le mouvement pour cordes, le compositeur l'a adapté en 1864 pour deux pianos. Clara Schumann (qui y entendait «une grande histoire tragique») fut la seule à y trouver des objections. Sur ce, Brahms écrivit en 1865 la présente version, tout en insistant, devant son éditeur, sur le fait que la version pour deux pianos lui était «particulièrement chère». Sans connaître les versions précédentes, celle pour quintette avec piano me paraît tout à fait cohérente et réussie (ce qui me ferait partager l'avis du chef d'orchestre Hermann Levi). Les cordes élevées expriment avec une énergie singulière les explosions passionnées, notamment dans le premier mouvement exubérant — du moins dans l'interprétation saisissante et puissante du quatuor et du pianiste, auxquels on peut à la rigueur reprocher de gommer quelques nuances, bien que les cordes nous gratifient souvent d'un beau et subtil *messa di voce*.

Du simple fait qu'il choisisse l'ensemble avec piano et quatuor à cordes, Henze se situe *nolens volens* sur la ligne Beethoven – Brahms – Schoenberg ; mais il souligne l'élément d'indépendance. Brahms (comme le montre la citation de Brahms associée à l'apparition de «l'ennemi» dans *Tristan*) n'est pas précisément l'un des compositeurs favoris de Henze. En réalité, l'œuvre de ce dernier est plutôt indirectement liée au classicisme encore assez jeune de Brahms, qui, ici, dans ce quintette à cordes, n'a pas encore été décanté par la résignation du maître ancien. Hormis des caractéristiques très générales dans le genre et le procédé, les parentés les plus apparentes sont celles qui le lient aux cadences tendues et expressives, d'une émotivité exagérée. Le «furieux», l'excité, mais aussi — au moins à la première écoute — l'apparemment mal dégrossi et informe, dominent le premier mouvement. Le deuxième, qui est selon Henze un adagio «chaleureux» mène dans de vastes paysages psychiques multiformes dont on aimerait cependant connaître plus précisément le plan topographique. Les tournures tonales plusieurs fois mises en valeur sont frappantes. Le troisième mouvement débute avec un «chuchotement» inquiétant avant de déboucher sur une évolution interprétée en largo d'éléments de matériau et de langage répondant aux critères exigeants de la fin de la modernité classique. L'œuvre a été composée en 1990–91; elle est dédiée au quintette qui l'interprète ici: à juste titre, comme le montre son interprétation extrêmement engagée et nuancée. L'œuvre de Henze se trouve au début du CD. Si l'on se contente de passer de son mouvement final au premier mouvement de Brahms, le contraste est frappant. La différence, après (seulement?) 130 années d'histoire du monde et de la musique, donne une fois de plus à réfléchir.
Hanns Werner Heister

(Textes traduits de l'allemand par Olivier Mannoni)