

# Disques compacts

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 72

PDF erstellt am: **17.07.2024**

## **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.library.ethz.ch)

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

Charles Ives : Piano Sonata n° 2 « Concord », Three-Page Sonata, Study 20, The Anti-Abolitionist Riots, Varied Air and Variations, Scene Episode  
Jay Gottlieb, piano  
CD Pianovox Pia 542-2

Conlon Nancarrow : Three 2-part Studies, Prelude, Blues  
George Antheil : Sonatina for Radio, Second Sonata « The Airplane », Mechanisms, A-Machine, Sonatina (Death of the Machines), Jazz-Sonata, Sonata Sauvage, (Little) Shimmy Herbert Henck, piano  
CD ECM 1726, 465 829-2

## L'HOMME ET LA MACHINE



George Antheil

Le hasard des publications réunit ces deux portraits de compositeurs américains extravagants, ces « modernistes » aux antipodes de la culture officielle d'un pays qui ne s'y est jamais reconnu et qu'il n'a jamais cherché à faire connaître. On sait le désordre dans lequel Ives a laissé ses manuscrits, les descriptions de ses interprétations pleines de fantaisie de sa fameuse *Sonata* « Concord », dans lesquelles il ajoutait sans cesse de nouvelles idées, le doute éprouvé par le jeune Elliott Carter devant une telle négligence vis-à-vis de la cohérence compositionnelle, et finalement, la position marginale, mais fascinante, d'une œuvre qui anticipe des mondes sonores venus plus tardivement à la conscience musicale. L'œuvre fut composée entre 1909 et 1915, comme une profession de foi musicale et philosophique (elle est liée au mouvement transcendantaliste, où les figures d'Emerson et de

Thoreau dominant nettement), et Ives conçut un peu plus tard une immense préface intitulée *Essais avant une Sonate* (traduits en français et publiés en 1987 par les éditions Contrechamps). De ce maelström sonore qui emporte avec lui toutes les règles de bienséance et toutes les conventions musicales provenant du vieux monde, émergent des thèmes qui viennent aussi bien de l'imagination débridée et prophétique de Ives, que des cultures populaire et savante (le thème initial de la *Cinquième* de Beethoven traverse toute l'œuvre, symbole de la « substance » et du « caractère » en opposition avec la « manière » et un esprit de décadence, pour reprendre la terminologie du compositeur). Les autres pièces qui accompagnent ce « monstre » de la littérature pianistique, approché seulement par les plus courageux des pianistes (qui ne peuvent en attendre aucune gloire facile), datent des années 1905 (l'étonnante *Three-Page Sonata*, avec son contrepoint délirant sur B-A-C-H) à 1908 pour l'essentiel. Jay Gottlieb a ainsi composé un programme intelligent et éclairant, qui conduit logiquement à la grande forme, à ce poème de l'esprit d'aventure et de la foi dans la musique du futur, cet hymne à une humanité libérée et digne qu'est la *Concord Sonata*. Il semble faire écho aux emportements que Carter a décrit au sujet des interprétations de Ives lui-même, avec cette veine du cou qui gonflait et qu'il tentait de contenir tout en assommant le piano de dissonances non écrites dans la partition : son jeu est en effet fougueux, et il s'attache plus au flux de l'inspiration qu'à une

lecture structurelle. En ce sens, son interprétation se différencie nettement de celle de Herbert Henck, qui demeure une référence. L'enthousiasme qui se dégage d'une telle interprétation a pourtant son revers : textures et dynamiques sont trop vite saturées, au détriment de la polyphonie des couches musicales. Jay Gottlieb ne respecte pas vraiment les indications de la partition dans le dernier mouvement (« Thoreau »), qui devrait être tout entier en demi-teintes. En définitive, le piano devient monochrome à force d'exaltations qui portent la musique à de perpétuels paroxysmes. Mais la souplesse, la virtuosité et l'élan donnent aussi une image authentique de cette musique de pionnier qui défriche à grands coups de pioche l'espace sonore. En d'autres termes, c'est une vision complémentaire de celle de Henck qui nous est proposée là, et finalement, c'est tant mieux !

Herbert Henck, justement, propose un programme fort intéressant, marqué d'une intelligence et d'une sensibilité qui caractérisent ce pianiste d'exception, un pianiste qui a construit sa carrière à l'écart des grandes avenues du business classique. Avec les premières œuvres pour piano conçues dans les années trente par Nancarrow (avant son passage au piano mécanique) et celles du début des années vingt de Antheil, Henck dévoile un aspect de la musique moderne de l'entre-deux guerres où l'audace, la virtuosité et la complexité du matériau furent stimulées par le modèle machiniste. Car c'est aux machines que se mesurent des œuvres qui

sont parfois aux limites du jouable, et pour lesquelles il faudrait un pianiste à trois mains. On voit bien, en écoutant les pièces de Nancarrow, ce qui poussa le compositeur à un dialogue idéal et laborieux avec les rouleaux du piano mécanique : le refus des concessions pour adapter la pensée musicale aux possibilités humaines, au contraire développée grâce au principe de la perforation, qui permet des superpositions fantasques de tempi et de mètres différents, et des vitesses aux limites de l'implosion. Chez Antheil, il y a davantage de spontanéité, une provocation quasi dadaïste et même une certaine forfanterie, ainsi que la régurgitation obsessionnelle du Stravinsky russe (certains passages de la *Sonata Sauvage* semblent des transcriptions imaginaires du *Sacre*). Dans les deux cas, l'élément rythmique est prédominant : chez Nancarrow, il est lié à une pensée contrapuntique

d'une extrême complexité ; chez Antheil, à des textures harmoniques très chargées, qui se moquent des accords de trois sons. Dans les deux cas aussi, le jazz apparaît comme une influence majeure, mais c'est un modèle à la fois sublimé et sauvage, contrairement aux adaptations plus sages du Groupe des Six ou de certains compositeurs allemands de l'époque. Le délire qui se dégage de ces œuvres brèves mais fulgurantes n'est peut-être pas sans rapport avec les fondements et les visées du mouvement surréaliste. Elles auront hélas un caractère épisodique, voire superficiel, chez Antheil, qui se dirigera plus tard vers un néoclassicisme bon teint assez déroutant. Elles seront menées à bout par Nancarrow, avec une ténacité sans égale.

Henck est prodigieux de sonorité, de précision et de puissance expressive. Ses interprétations

d'Antheil apportent un éclairage différent et complémentaire de celles toutes récentes de Benedikt Koehlen (col legno). Chez lui, les œuvres sont pensées de bout en bout, et réalisées avec une maîtrise totale de l'instrument. Les plans sonores, comme les plans dynamiques, sont d'une absolue clarté, les articulations de phrases merveilleuses. La frénésie ne détruit jamais la poésie des sonorités et la courbe lyrique d'une phrase. Le caractère explosif ne provient pas, chez lui comme chez Gottlieb, d'un élan spontané, mais de l'écriture proprement dite, rendue dans toute ses potentialités, dans toute sa puissance de conception. Un disque de référence, accompagné d'un texte de grande qualité rédigé par le pianiste lui-même. *Philippe Albèra*

Arnold Schoenberg : *Concerto pour piano ; Pièces op. 11 et 19*  
Anton Webern : *Variations op. 27*  
Alban Berg : *Sonate op. 1*  
Mitsuko Ushida, piano, Orchestre de Cleveland, Pierre Boulez dir.  
1 CD Philips 468 033-2

## LES DÉCHIRURES SCHOENBERGIENNES

Mitsuko Ushida a raison de dire, dans un texte avec exemples musicaux imprimé dans la pochette, que le *Concerto pour piano* de Schoenberg est « l'un des grands concertos pour piano du XX<sup>e</sup> siècle ». Il n'en demeure pas moins d'un abord difficile. Mais c'est moins en raison de l'écriture sérielle proprement dite que par ses ambiguïtés stylistiques ; Schoenberg tente ici d'intégrer la forme concertante à l'intérieur d'un développement symphonique continu, l'idée d'un programme qui redouble le caractère des mouvements traditionnels à l'intérieur d'une construction unitaire, et finalement, une certaine nostalgie du vieux monde, sous la forme notamment d'un mouvement de valse, à la modernité de la méthode de composition avec douze sons. Mais Schoenberg est l'homme des contradictions non résolues. C'est à ces tensions internes, où se reflètent celles du temps, que sa musique doit son expressivité et sa teneur de vérité, selon l'expression adornienne. L'écoute du *Concerto* nous déchire entre admiration et rejet, adhésion et distance. Au concert, l'œuvre suscite le respect, mais laisse plus ou moins indifférent les trois-quarts du public ; le pianiste ne peut guère compter sur elle pour obtenir un franc succès. Curieusement, la profondeur de la pensée musicale, la concentration de l'écriture et la probité qui émane de chaque note apparaissent mieux lors d'une écoute discographique, même s'il s'agit d'une écoute en réduction. On pourrait reprendre l'idée énoncée par Schoenberg lui-même sous forme de paradoxe, selon laquelle une partition pour orchestre devrait être encore plus convaincante dans une version pianistique,

comme si l'idée se renforçait d'être réduite à l'essentiel. Il faut dire que la rencontre entre une pianiste de répertoire au jeu infiniment sensible comme Mitsuko Ushida et d'un chef pour qui l'expression véritable naît d'une réalisation optimale de la partition, et non de rajouts pathétiques qui cachent certaines déficiences, conduit à une sorte d'évidence musicale assez enthousiasmante. Elle repose aussi sur la qualité de l'Orchestre de Cleveland, à la fois clair et somptueux, précis et engagé. Un vrai dialogue s'instaure entre les protagonistes, qui donne sens à cette œuvre épique composée durant la guerre avec la conscience d'un temps d'avant plus serein, d'un temps présent marqué par la catastrophe, et d'un temps futur où « la vie continue ». Schoenberg aimerait être joyeux dans son final, qui reprend l'idée de la *Symphonie de chambre* op. 9, où tous les thèmes reparaissent plus ou moins transfigurés. On se prend finalement à aimer l'œuvre. Quel plus beau compliment peut-on faire aux musiciens qui la défendent si bien ?

Mitsuko Ushida a très intelligemment complété cet enregistrement par l'exécution de quelques œuvres de Schoenberg, Berg et Webern qui nous plongent, à un autre niveau, dans le même tourbillon du temps. Elle s'y montre sensible à l'extrême, et plus intuitive qu'analytique en général, jusqu'à bousculer certains passages (des blanches jouées comme des noires ici, un crescendo pour un descrescendo là, des notes rapides noyées dans l'élan plus articulées). Elle ne craint pas de plier le texte à l'expression, notamment par des ralentis et des oppositions

de tempo ou de dynamiques qui évitent la voie moyenne (la seule qui ne mène pas à Rome comme disait Schoenberg !). Cela penche parfois un peu trop dans le sens d'un romantisme suranné, mais après tout, c'est bien le romantisme qui forme la couche de fond des différentes œuvres. Dans cette lumière tantôt tamisée, tantôt aveuglante, la pianiste nous fait découvrir des inflexions que l'on n'avait pas entendues, avec des raffinements gorgés d'émotion. Les *Variations* op. 27 de Webern ont quelque chose de sidéral et de tragique, dans le prolongement de la dernière pièce de l'opus 19 de Schoenberg, paysage mental lunaire où le temps s'abolit. Mitsuko Ushida fait merveilleusement entendre les silences qui, dans ces œuvres, ont une fonction essentielle du point de vue dramaturgique. Quant à son jeu, il faut parler de lumière plutôt que de couleur : le piano de Mitsuko Ushida est en noir et blanc, ou alors il faut incriminer une prise de son qui ne favorise guère la sonorité des aigus. Mais ce qui compte peut-être le plus, c'est que l'artiste se montre constamment inspirée, et vise la profondeur du texte musical. Elle nous livre ainsi un disque attachant, qui complète la discographie schoenbergienne en apportant à l'interprétation de ses œuvres un éclairage différent. *Philippe Albèra*



Luigi Nono : **Al gran sole carico d'amore**

Claudia Barainsky, soprano, solistes et chœur de l'Opéra de Stuttgart, Staatsorchester de Stuttgart, direction Lothar Zagrosek  
2 CD Teldec/SWR 8573 81059-2

## SOLEIL CHARGÉ

J'ai toujours trouvé, lors des différentes représentations auxquelles j'ai assisté, que la musique du deuxième opéra de Nono manifestait de grandes faiblesses. L'enregistrement de l'œuvre réalisé par l'exemplaire maison d'opéra de Stuttgart me confirme cette impression. Nono avait lui-même parlé de quelque chose de « gigantesque », dans lequel « il y a tout », mais qui restait « incroyablement limité ». Dans la forme monumentale de l'opéra, en effet, la conjonction de l'idéal humaniste et de la compassion pour les figures martyres de la révolution prend une dimension pathétique pesante, et à la limite, faussée. Ce que Nono avait élaboré dans des formes marginales, à l'écart des salles de concert, durant les années soixante, prend ici un aspect grandiloquent et même parfois conventionnel qui n'est pas suffisamment soutenu par la forme de la composition. L'alternance un peu manichéenne des envolées lyriques du soprano, des chœurs déchirés et des scansionnements élémentaires de l'orchestre ne parvient pas à nouer le drame de l'intérieur de la

musique. Contrairement à ce que souhaitait vraisemblablement le compositeur, tout cela reste par trop illustratif, voire naïf. La volonté d'utiliser comme base des chants populaires, qui colorent diatoniquement les blocs d'accords et les courbes du chant, crée un hiatus au cœur même de l'écriture. Tout se réduit finalement à des gestes premiers, qui ne trouvent pas leur développement, et que le savant montage des situations et des textes, où le Vietnam croise la Commune, Cuba, la révolte de 1905 en Russie, ne parvient pas à cacher. Sans doute la distance qui existe aujourd'hui avec l'œuvre — mais aussi avec la conception politique qui la motive — aggrave ces défauts. Cet opéra apparaît comme une œuvre problématique, la fausse apothéose d'un travail d'agit-prop qui ne pouvait finir à la Scala sans se trahir, et qui portait en germe le renouvellement des années quatre-vingt, sans lequel Nono se serait enfermé dans un style dont il avait épuisé les effets. C'est aussi un procès de la subjectivité sublimée dans l'action politique, cet art de masse imaginaire auquel seule

l'histoire peut donner une véritable légitimité. Cela étant, ce disque, qui fait suite à toute une série de représentations données en Allemagne, est d'une très haute qualité artistique. La soprano Claudia Barainsky y est d'un lyrisme flamboyant, une voix qui exalte et fait trembler (ce sont les meilleurs passages de l'opéra à mon sens) ; tous les autres protagonistes sont à sa hauteur, et le Staatsorchester de Stuttgart est mené de main de maître par Lothar Zagrosek, dont on ne dira jamais assez l'importance du travail dans le répertoire contemporain et dans la résurrection d'œuvres oubliées. Après tout, Nono n'avait pas le culte des grandes œuvres, et ne cherchait pas à pérenniser ses propres travaux : son deuxième opéra est révélateur d'un moment historique qui constituait un tournant, sans qu'on le perçoive clairement à l'époque. En cela, il constitue une pièce importante de notre histoire récente, quel que soit l'engouement ou le doute qu'il suscite aujourd'hui. *Philippe Albèra*

Edgar Varèse : **Amériques, Arcana, Déserts, Ionisation**

Orchestre Symphonique de Chicago, direction Pierre Boulez  
CD DG 471 137-2.

**Arcana, Octandre, Offrandes, Intégrales, Déserts**

Orchestre Symphonique National de la Radio Polonaise, Maryse Castet (sop), direction Christopher Lyndon-Gee  
CD NAXOS 8.554820.

## VARÈSE POUR LE PIRE, LE MOYEN ET LE MEILLEUR

Passés les premiers instants de stupeur que causent ces sonorités étriquées et ces attaques molles des cloches introductives de *Déserts*, cet incohérent bouillon tiède versé au début d'*Arcana* ou encore ces *Amériques* traînant toute la désolation d'une morne plaine, on se dit qu'une volonté aussi affichée d'étouffer le son, de polir avec une telle application la masse incandescente des sonorités brutes et d'imposer un tempo aussi frigidement devrait bien trouver sa justification tôt ou tard... Hélas! rien ne sort de cette *mise à plat* dirigée par Pierre Boulez à la tête de l'Orchestre Symphonique de Chicago, et réunissant *Amériques*, *Ionisation* (enr. 1995) ainsi qu'*Arcana* et *Déserts* (enr. 1996). Sans parler de ce refus de toute sensualité dès le début d'*Amériques*, avec des harpes qui frissonnent comme si elles avaient honte d'être là, avec ces réflexes et attaques plus qu'émoussés de l'orchestre que vient encore souligner une prise de son étêtant les crêtes harmoniques et gommant les graves...

Les premières mesures d'*Arcana* étendent l'ampleur du ratage avec ses tempi ankylosés, si tant est que l'on peut ainsi désigner l'agogique hasardeuse qui résulte d'une battue aussi castratrice. Il est vrai que dans cette œuvre Boulez n'a jamais privilégié, du moins au disque, une lecture

ouvertement embrasée, et cette remarque reste d'ailleurs valable pour nombre de ses autres enregistrements de Varèse, comme ses lectures tirées au cordeau d'*Intégrales* et d'*Octandre* avec l'Ensemble Intercontemporain (Sony, enr. 1984 ; option qui réussit mieux au second ouvrage qu'au premier). L'enregistrement d'*Arcana* réalisé en 1977 avec l'Orchestre Philharmonique de New York (Sony) y bruissait néanmoins d'une sourde fureur, et si le tempo était déjà assez retenu (quoiqu'une minute vingt de moins qu'en 1996), l'explosion patiemment retardée n'en surgissait qu'avec plus de violence. On est tout particulièrement choqué dans la version d'*Arcana* de 1996 par l'imperfection instrumentale, saisissante pour un orchestre comme celui de Chicago, et on a envie de croire que seule la mauvaise volonté ou l'ennui le plus profond a pu justifier des attaques aussi approximatives et une dynamique paresseuse perpétuellement cantonnée dans le *forte*. C'est *Ionisation* qui en pâtit tout particulièrement, affublé en sus d'une effarante prise de son d'aquarium (est-ce bien le tambour à cordes qui barrit comme un éléphant oublié dans un train fantôme ?).

Rien de plus salutaire pour fuir ce disque que de se rabattre sur le récital Varèse enregistré par

le chef anglais Christopher Lyndon-Gee et l'Orchestre Symphonique National de la Radio Polonaise. Si *Intégrales* et *Octandre* sonnent ici un peu trop forcées et monotones, ne retrouvant pas la sauvagerie et l'hédonisme sonore du Klangforum Wien dirigé par Beat Furrer (Col legno), et si *Offrandes* déçoit dans son manque de sfumato impressionniste — ce que Boulez sut un temps magnifier sans la moindre vergogne... — et est quelque peu desservi par l'organe trop opulent de la soprano Maryse Castet, il reste tout de même *Arcana* et *Déserts* (avec les épisodes électroniques). Ce sont là les deux joyaux de ce disque, portés à leur plus haut degré d'incandescence avec des pupitres que l'on sent à la limite de leurs possibilités dans les tessitures extrêmes et les différenciations dynamiques. Lyndon-Gee offre ici probablement la plus jusqu'au-boutiste version d'*Arcana* qui ait été réalisée jusqu'à présent. Jamais le chef ne perd le contrôle, jamais l'orchestre ne dérape, et jamais cet affolement perpétuel ne porte préjudice à la profondeur des plans sonores qui s'entrechoquent les uns les autres avec une précision magnifiée par la clarté de l'enregistrement. *Jacqueline Waerber*