

Disques compacts

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

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

Heft 71

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.

Robin Orr: *Italian Overture* / «From the Book of Philip Sparrows» / *Rhapsody* / «Journées and Places»
Pamela Helen Stephen, Mez; Northern Sinfonia; Howard Griffiths, cond.
Guild Music 7196

GOOD HUMOUR



Robin Orr

C'est épouvantable. Le moineau apprivoisé d'une nonne de l'Abbaye de Carrow a été dévoré par son propre chat! Et la dévote femme de trouver consolation dans de pieux chants funèbres et dans un appel très peu dévot à la vengeance: «Vengeance I ask and cry / On the whole nation of cats wild and tame: God send them sorrow and shame!» C'est le satiriste John Skelton qui a écrit ces vers au XV^e siècle, tandis que Robin Orr a composé en 1969 la musique correspondante pour mezzosoprano et cordes. Et la combinaison de cette musique, attendrissante et théâtrale, et de la malice parodique, exact contrepoids au lamento-*espressivo*, voilà qui évoque, le cliché est justifié, quelque chose

de very british... Pour le 90^e anniversaire de Orr, la Northern Sinfonia dirigée par Howard Griffiths a enregistré l'an dernier quatre compositions écrites entre 1952 et 1971, dressant ainsi un monument à un compositeur dont la réputation d'«académisme» est pour une fois parfaitement honorable. Car Orr incarne un type de compositeurs universitaires qui, de toute évidence, ont su conserver, même dans le climat de l'université, fraîcheur d'esprit et ingénuité, deux qualités qui éclatent dans les œuvres enregistrées ici. Professeur à Glasgow, puis à Cambridge entre 1965 et 1976, chairman de l'Opéra d'Ecosse et directeur de l'Opéra du pays de Galles, Orr a occupé toute sa vie les chaires directoriales et universitaires les plus diverses, auxquelles est venu s'ajouter en fin de carrière le banc d'organiste du St John's College de Cambridge. *Musical Chairs*, tel est du reste le titre qu'il a donné à son autobiographie parue en 1998 (épuisée à ce jour), dans laquelle ce musicien et délicieux père de famille raconte sa vie, longue et constante, exempte de secousses dramatiques.

Du point de vue stylistique, son univers de compositeur, après des études chez Alfredo Casella et Nadia Boulanger, s'inscrit dans le voisinage de Walton, Williams, Tippett, Britten. Il représente la variante anglo-saxonne du néo-classicisme qui, au contraire de ce qui fut le cas sur le «continent», ne s'est guère vu exposé à

une critique idéologique fondamentale, parvenant dès lors à garder une confiance en soi non dénuée d'air frais et à trouver un équilibre entre l'exigence artistique et une pratique entièrement orientée sur les voies traditionnelles. *Italian Overture* obéit à une forme tripartite, la posture néo-baroque des années 50 est soulignée par une bruisante partition de clavecin. De même, la *Rhapsody* pour orchestre à cordes se base sur l'effet d'un tempo rapide et d'une gestique alerte, tandis que les chants d'orchestre *Journées and Places* sont imprégnés de l'atmosphère lyrique d'un Britten et d'une puissance émotionnelle teintée de romantisme, allant jusqu'à frôler parfois le musical. Dans cette musique, c'est la bonne humeur qui règne, et, à ce qu'on peut supposer, une vision du monde qui est au clair avec elle-même, constituant la saine substance d'une création fondée sur un savoir artisanal tout aussi sain et sûr. En plus de pièces de musique de chambre et d'église, l'œuvre comprend trois symphonies, trois opéras et différentes œuvres chorales, religieuses et profanes; le compositeur, âgé de 92 ans, établi en Suisse depuis quelques années, travaille encore sur la plus récente d'entre elles. (mez)

Pierre Boulez, Henri Dutilleul : *Sonatines pour flûte et piano* ; *Œuvres de Jolivet, Messiaen, Varèse*
Philippe Bernold, flûte ; Alexandre Tharaud, piano
1 CD Harmonia Mundi HMC 901710

L'INSTRUMENT DU DÉLIRE

Depuis son Grand Prix remporté en 1987 lors du Concours International Jean-Pierre-Rampal, le flûtiste français Philippe Bernold est habituellement présenté par les critiques comme l'un des plus brillants représentants de l'école française de flûte. Pour les sceptiques qui penseraient que cette expression ne rime plus vraiment avec une quelconque réalité, il suffira d'écouter ce CD.

Son pointu et attaques tranchantes, projection précise et vibrato contenu : Philippe Bernold possède toutes ces qualités qui rendent son discours d'autant plus limpide qu'il est doué d'un incontestable sens du phrasé.

La flûte contemporaine ne peut certes pas trop se plaindre, et aujourd'hui, l'écriture de la flûte d'un Sciarrino, par exemple, est devenu un

cliché du langage contemporain. Mais si ces quelques quarante dernières années ont vu un renouvellement considérable des techniques de jeu affectant l'ensemble des instruments à vent, et ce notamment grâce à l'impulsion décisive d'un interprète comme Severino Gazzelloni, la première moitié du XX^e siècle a elle aussi essayé de se libérer du carcan de la tradition du beau

son. En se cantonnant dans une approche sonore peut-être moins iconoclaste eu égard à la technique, cette période n'en a pas moins livré un bon nombre d'œuvres d'envergure, souvent placées dans le sillage direct de Debussy et de sa *Sonate* pour flûte, alto et harpe, formation instrumentale symptomatique d'une recherche de nouveaux timbres et alliages sonores.

C'est ainsi que le programme de ce CD s'avère être à la fois cohérent et hétéroclite. Cohérent, parce que les œuvres ici rassemblées peuvent toutes être considérées comme des « jalons » essentiels dans la littérature pour flûte du XX^e siècle ; parce qu'il s'agit de compositeurs français, autrement dit tous plus ou moins héritiers d'une certaine conception sonore — ce qui bien évidemment s'avère quelque peu plus problématique dans le cas de Varèse. Pourtant, l'instrument est bien l'un des archétypes sonores de l'impressionnisme français, depuis les partitions du *Prélude à l'après-midi d'un faune* et surtout *Syrinx*, et à l'écoute de ce CD, il semble y avoir bien moins de distance entre ces partitions

et *Density 21.5* de Varèse, par exemple, qu'avec la *Sonatine* de Boulez. Hétéroclite aussi, tant il s'agit d'œuvres présentant des conceptions instrumentales souvent diamétralement opposées, lesquelles se répercutent aussi sur l'organisation formelle : ainsi de l'écriture volontiers « primitiviste » des *Incantations* de Jolivet (1936) vs. les couleurs ondoyantes et encore fortement ravéliennes de la *Sonatine* de Dutilleux (1943), ou encore de cette vaste digression poético-ornithologiste du *Merle noir* de Messiaen (1951) se télescopant avec la construction rigoureuse et l'agressive sonorité de la *Sonatine* de Boulez (1946). C'est d'ailleurs sur cet « opus 1 » officiel du compositeur de Montbrison que s'ouvre ce CD. Rarement l'œuvre aura autant mérité ici son épithète de « juvénile ». Il y a dans le jeu de Philippe Bernold et d'Alexandre Tharaud un ludisme, une aisance qui naît tant de la rythmicité bondissante du pianiste que de la sonorité parfaitement ciblée du flûtiste. Mais est-ce là le vrai visage de cette rageuse *Sonatine* qui se dégage d'une interprétation aussi maîtrisée, pour ne pas

dire policée ? C'est quelque peu en vain que l'on cherchera ici « l'instrument même du délire » dont avait parlé Boulez au sujet de la flûte dans sa *Sonatine*, et qui irradiait dans la belle version par Severino Gazzelloni et Frédéric Rzewski chez RCA (à ma connaissance pas rééditée). Même réserve pour *Density 21.5* de Varèse, où paradoxalement Philippe Bernold n'arrive pas à se départir d'un son trop lisse, malgré une très large palette dynamique. Reste que dans l'ensemble cette version est bien plus engagée et moins exclusivement cantonnée dans la demi-teinte que celle de Jacques Zoon dans l'intégrale Varèse dirigée par Chailly (DECCA). Philippe Bernold se montre bien plus convaincant dans les *Incantations* de Jolivet, de par la maîtrise des couleurs, la diversité des attaques et des nuances. Quant à la *Sonatine* de Dutilleux et *Le Merle noir* de Messiaen, œuvres pourtant bien représentées discographiquement, elles trouvent ici des versions de référence, et ce notamment par le jeu précis et coloré d'Alexandre Tharaud. *Jacqueline Waerber*

André Boucourechliev : **Intégrale de la musique pour quatuor à cordes** (Quatuor III, Miroir 2, Archipel II).
Quatuor Ysaÿe
æon (AEC D 0102)

ITINÉRANCE ARCHIPÉLAGIQUE

André Boucourechliev (1925-1997) avait écrit en 1968 l'un de ses fameux *Archipels* (explorant chacun une formation instrumentale spécifique), pour le quatuor à cordes. C'est par un quatuor, également, que fut prolongé *Le Miroir* (1987) pour mezzo-soprano et orchestre. C'est ainsi que le premier et le seul quatuor à cordes de Boucourechliev explicitement confronté à ce genre se nomme *Quatuor III*, imposant une lecture rétrospective des deux autres pièces comme *quatuors*.

On le voit, en choisissant de présenter ces trois pièces dans l'ordre chronologique à rebours, les membres du quatuor Ysaÿe font preuve d'une compréhension attentive et globale de l'œuvre de ce compositeur — avec lequel ils ont été depuis longtemps en situation d'« écoute réciproque »¹ (dédicataires et créateurs de *Miroir 2*, les Ysaÿe ont travaillé avec Boucourechliev et n'ont jamais cessé de jouer sa musique). Ce sont eux qui avaient enregistré la version d'*Archipel II* qui figure sur l'intégrale des *Archipels* réalisée par Musique Française d'aujourd'hui / Radio France en 1995² ; les deux autres pièces sont ici données en premier enregistrement mondial.

L'interprétation des Ysaÿe donne d'emblée à *Quatuor III* (avant-dernière œuvre (1994) de Boucourechliev) la patine d'un classique, au point qu'on ne sent presque pas la singularité sonore du passage central noté en archipel. L'ensemble du quatuor donne de Boucourechliev une image bien différente de celle que ses

œuvres des années soixante et soixante-dix ont forgée : l'important est ici la prise de risque d'une écriture (au sens traditionnel du terme) qui frôle la précarité non par le raffinement des modes de jeu par exemple, mais bien par la tension entre constructivisme et harmonie polaire, entre conception holique du quatuor et pensée monodique. Comme le souligne Alain Poirier dans sa notice introductive, il est fécond de mettre en rapport la figure du compositeur et celle de l'« écrivain de musique » (comme Boucourechliev aimait à se définir) ; ainsi c'est en parlant de Beethoven qu'il écrit, en 1988 : « [la loi du quatuor] est celle de l'absolue concentration ; il bannit l'emphase, l'effet, la virtuosité gratuite et requiert la maîtrise totale de la matière et de la construction. (...) [On] se trouve, face au quatuor, dans la nudité : celle du son, de quatre lignes pures et frêles, et celle de soi-même »³. A l'époque de ce texte, Boucourechliev commence à composer *Miroir 2*, cinq pièces pour quatuor à cordes dans lesquelles on persistera à entendre en premier lieu l'héritage post-wébérien, même s'il va de soi que ce quatuor est inévitablement le lieu privilégié d'une confrontation avec le modèle beethovenien.

Mis en perspective par ce qui précède, *Archipel II* peut être entendu davantage pour ses qualités harmoniques que pour son ouverture formelle, de toute façon supprimée par le disque. En réalité, la polarisation de l'harmonie et la fonction structurante des modes de jeux contrastants

sont là pour donner sa cohésion à l'« itinérance archipélagique », guettée par l'anarchie. Il y a donc toujours complémentarité entre ces différents aspects, la prépondérance de la pâte sonore rendant en l'occurrence quelque peu superficiels les mots prononcés à voix haute par les interprètes pour signaler le passage d'une page ou d'une zone de la page à l'autre.

Les quatuors de Boucourechliev sonnent ici comme une proposition conséquemment articulée avec la tradition du quatuor comme genre sérieux, et, dans le même temps, on doit souligner que les interprètes ont la possibilité de se mettre considérablement en valeur à travers eux. À cet égard, rappelons combien le compositeur savait la fragilité de l'instant musical, construit et porté par l'interprète, et combien il se refusait à créer un antagonisme entre rigueur du projet compositionnel et prise en compte du libre arbitre de l'interprète : la « gloire [moderne] de l'interprète nous semble, à quelques excès près, plutôt légitime. Dans le texte écrit, classique, romantique, contemporain, tout est à faire (et pas davantage dans les « formes ouvertes » d'aujourd'hui que dans les chef-d'œuvres d'hier) »⁴... *Nicolas Donin*

1. Ce terme (utilisé notamment dans les instructions aux interprètes pour *Archipel II*) désignait pour Boucourechliev l'enjeu de la musique de chambre. L'œuvre ouverte, en en faisant sa condition d'existence, le rend explicite et visible.

2. Boucourechliev, *Les Archipels*, MFA 216001.

3. « Les quatuors de Beethoven », *Diapason* n° 343, novembre 1988. Repris dans *Dire la musique*, Paris, Minerve, 1995, pp. 81-96.

4. *Le langage musical*, Paris, Fayard, 1993, p. 61.

Philippe Manoury : **La musique de chambre**
Ensemble Accroche Note : Marie-Violaine Cadoret, vl ; Gregory Johns, vc ; Michèle Renoul, p ; Armand Angster, cl ;
Emmanuel Séjourné, marimba, vibraphone
CD ASSAI 222 052 - MU 750

LA CHAMBRE DÉROBÉE...

L'ensemble Accroche-Note lève le voile sur la partie du répertoire la moins connue de Philippe Manoury, la musique de chambre, en enregistrant six pièces de ce dernier. Loin des compositions dévouées aux grandes formes (souvent accompagnées d'un conséquent attirail électronique), Manoury éprouve l'art du timbre sur ces œuvres de petit format qui n'ont rien à envier à leurs aînées. *Last*, pour clarinette basse et marimba, met en situation deux instruments à la recherche d'une « individualité timbrale » ; le dialogue des deux protagonistes se transforme en une confrontation qui ne trouve son issue que dans l'association de ces timbres si distincts que tout semblait éloigner. Armand Angster et

Emmanuel Séjourné mettent toute leur virtuosité au service de l'œuvre.

Michigan Trio et *Ultima* fonctionnent sur le même procédé : trois instrumentistes réunis en un huis clos se provoquent dans une sorte de dialogue de sourds, usant chacun d'une violence inhérente à la sonorité de leur instrument. Une fois encore, le salut se trouve dans l'alliance de ces trois entités devenues malgré elles interdépendantes (la clarinette ne peut réellement clore *Ultima* sans l'appui du piano et le silence du violoncelle). Le trio interprète ces deux œuvres avec justesse et sans la moindre concession, tout comme Michèle Renoul qui, avec la *Toccata pour piano* (extraite de *La passacaille pour Tokyo*),

nous mène au bord du précipice dans l'exécution vertigineuse d'une pièce réclamant rigueur et vélocité. Le *solo pour vibraphone*, lui non plus, ne déroge pas à la règle. Quant à *Xanadu*, incarné par deux conteurs de choix, il enchante par sa fluidité, mais se trouve desservi par une prise de son confuse que nous font heureusement vite oublier Françoise Kubler et Armand Angster.

L'Accroche-Note nous conduit „ *de l'autre côté du miroir* “ à la rencontre de Philippe Manoury qui nous livre un fragment d'intimité, et ce voyage sonore ne laissera pas l'auditeur intact. Un disque de chevet. *Alexandre Grisward*

Iannis Xenakis : **Œuvres pour orchestre, vol. 1.**

Orchestre Philharmonique de Luxembourg, Spyros Sakkas, bar ; Béatrice Daudin, perc ; Arturo Tamayo, dir.
1 CD Timpani 1C1057

Xenakis, **Orchestral Works and Chamber Music**

SWF Orchester ; Michael Gielen, Hans Rosbaud, Kwamé Ryan, dir ; Nouvel Orchestre Philharmonique, Gilbert Amy, dir ;
Les Jeunes Solistes, Rachid Safir dir ; Hans Deinzer, cl ; Siegfried Palm, vc
1 CD Collegno WWE 1CD 20504

RENAISSANCE DISCOGRAPHIQUE

La parution du premier volume des œuvres orchestrales de Xenakis chez Timpani est un événement considérable à maints égards. Les enregistrements de ce CD ont en effet le mérite d'être à la fois récents et inédits (réalisés au Conservatoire de Luxembourg en février et avril 2000), de très bonne qualité et, surtout, de nous proposer les premières réalisations sonores, jusque-là introuvables dans le commerce, de cinq œuvres pour grand orchestre (de 85 à 103 musiciens) : *Aïs*, *Tracées*, *Empreintes*, *Noomena*, *Roái*¹. Œuvres dans leur ensemble intéressantes et que ne gâche en rien la baguette précise d'Arturo Tamayo, à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Luxembourg. Œuvres également diverses d'un point de vue chronologique, donc théorique et stylistique, puisqu'elles furent composées respectivement en 1980, 1987, 1975, 1974 et 1991.

Aïs (autre nom de Hadès), – que l'on peut considérer avec Harry Halbreich, auteur du texte de présentation, comme un chef-d'œuvre de Xenakis –, se distingue de l'ensemble par sa longueur et par l'adjonction à l'orchestre de deux parties solistes : une voix de baryton amplifiée (celle de Spyros Sakkas), et une partie de percussion tenue par Béatrice Daudin. La partie vocale occupe un rôle central (dont l'expression est « soulignée » par l'orchestre, d'après les dires du compositeur), alternant la récitation prosodique de fragments de *L'Odyssee*, de Sappho et de *L'Iliade* sur le rapport humain entre la vie et la mort, une exploration quasiment expressionniste

du phonème et du cri, et des plages de silence. On peut donc apprécier l'interprétation de Spyros Sakkas qui, outre qu'il est grec, qu'il a maintes fois « chanté » l'œuvre (notamment à l'occasion de ses premières mondiale et française) et qu'il possède de rares qualités vocales ici plus que nécessaires (extension en voix de fausset, maîtrise de la dynamique, endurance...), nous présente avec force les différents visages de cette fragile âme humaine confrontée à la mort, infiniment tirillée entre les cris d'un cauchemar aveugle et des mots inaboutis, de longues errances de voyelles et les derniers grincements de l'effroi, terrassée par un orchestre à l'éclat métallique.

Les pièces les plus anciennes, *Noomena* (1974) et *Empreintes* (1975), pour grand orchestre sans percussions ni piano, sont assez caractéristiques de la richesse foisonnante et de l'éparpillement spatial de l'orchestre de Xenakis dans les années 70. *Noomena* (« les choses pensées ») est une mosaïque de musiques volatiles, l'exploration d'une forêt sonore aux éclairages toujours changeants. *Empreintes* ressemble à une longue métaphore cinématographique : « D'abord un long unisson aux cordes, chargé d'empreintes telles que le pied laisse sur le sable envahi par la vague. Des filaments de cordes (*glissandi*) s'échappent de cet unisson et envahissent l'espace, puis des formes naissent qui s'entrechoquent et virevoltent pour finalement disparaître dans une granulation aux bois et aux cuivres² » ; autrement dit, une note tenue (sol₃) à

l'unisson, et qui, telle une empreinte, se dilue peu à peu, sous l'attaque des *glissandi*, en une trame (relais) au filigrane de plus en plus estompé, pour laisser progressivement place à une musique de miroitements liquides.

Tracées (1987), pour orchestre avec percussions et piano, est la plus courte des pièces (5'11"). « Parfait microcosme du Xenakis de cette époque » (H. Halbreich), cette pièce se rapproche beaucoup plus de l'orchestre du dernier Xenakis : instrumentation compacte, implacable, agitée par une percussion tonitruante et des vagues de cuivres, avançant inéluctablement parmi des chaos savants et des masses de *glissandi*, de longues prosodies homorythmiques et des psalmodies de valeurs répétées : le tout à des *tempi* confinant progressivement à l'immobilité (double croche finale à 30).

Roái (1991 ; « flux, courants ») enfin, pour orchestre avec piano, se situe complètement dans cette « dernière manière » de Xenakis, caractérisée par une force pesante de l'orchestre, hiératique mais exultant de sa propre saturation sonore, un remplissage rythmique, contrapuntique et harmonique, où chaque note du crible sous-jacent se trouve hypertrophiée en un agrégat complexe ou un cluster chromatique ; une musique-matière, davantage sculpture qu'architecture, lourde d'espace et de temps, qui se fige sous sa propre force.

Côté notices, il faut relever l'intérêt général des textes (Harry Halbreich en français, Nouritza Matossian en anglais et Rudolf Frisius en alle-

mand), lesquels sacrifient toutefois quelque peu la profondeur dans l'approche des œuvres à des généralités plus connues sur Xenakis. À ceux qui regretteraient cette légèreté – toute relative – de la présentation analytique des œuvres, Timpani tient à disposition sur simple demande une version plus détaillée du texte de Harry Halbreich.

Le deuxième volume de cette intégrale, toujours sous la direction de Tamayo, est prévu pour septembre 2001 : elle devra réunir *Synaphai*, *Jonchaies*, *Lichens*, *Shaar*. À l'exception de *Jonchaies*, il s'agira à nouveau de premières dans la discographie disponible des œuvres de Xenakis. Au vu de la qualité du premier volume, il est donc prévisible que ce deuxième volet constitue le début d'une intégrale prometteuse et essentielle.

Autre événement discographique xenakien important, quoique moins méritoire : le CD publié par Col legno qui regroupe *Metastaseis* (1953–1954, Orchestre du Südwestfunk et Hans Rosbaud), *Jonchaies* (1977, Gilbert Amy et le Nouvel

Orchestre Philharmonique), *Ata* (1987, Orchestre du Südwestfunk, Michael Gielen), *Iolkos* (1996, Orchestre du Südwestfunk, Kwamé Ryan) ainsi que *Charisma* (1971) pour clarinette et violoncelle et *N'Shima* pour deux voix de femmes, deux cors, deux trombones et un violoncelle (1975, les Jeunes Solistes dirigé par Rachid Safir).

Important, car il permet d'entendre des enregistrements de belles œuvres auparavant difficiles (*N'Shima*, *Charisma*), très difficiles (*Jonchaies*), voire impossible (*Ata*, *Iolkos*) à trouver en vente libre, car épuisés, exotiques ou non publiés. Moins méritoire toutefois, car il s'agit uniquement de rééditions d'archives, provenant parfois du catalogue d'anciennes publications de Col legno (*Metastaseis*, *Jonchaies*, *N'Shima*). Rééditions qui, pour présenter un réel intérêt historique (notamment l'enregistrement public et premier mondial de *Metastaseis* au Festival de Donaueschingen de 1955) et qui dans leur ensemble sont d'une qualité estimable, ne sont pas forcément les meilleures versions enregistrées que l'on puisse trouver. Ainsi de *Charisma*³, qui

contient quelques bizarreries si l'on se réfère à la partition, peut-être dues à un remaniement de la bande sonore (?); notamment, où est passée l'introduction ?

Dernier écueil de ce CD : l'ingénuité de la présentation musicologique, s'approchant vaillamment du degré zéro de la notice.

Enfin, parmi d'autres nouveautés qui n'en sont point, mais dont on peut aussi se réjouir : la série « Naïve » de la collection Montaigne – série qui consiste essentiellement à troquer les boîtiers plastiques contre de jolis cartonnages écolos – réédite *Chamber Music 1955-1990* avec le pianiste Claude Helffer et le Quatuor Arditti, et *La Légende d'Eer* pour bande magnétique.

Marie-Hortense Lacroix

1. Exception faite, me semble-t-il, d'une autre version de *Aïs* publiée chez Neuma Records (réf. 450-86), plus difficilement consultable.
2. Xenakis : préface de la partition.
3. Signalons ici l'interprétation de cette œuvre par Alain Damiens et Pierre Strauch (CD Adda 581 277, 1990).

Garth Knox plays Ligeti, Dusapin, Berio, Kurtág, Dillon, Sciarrino.

Garth Knox (alto)
CD Auvidis/Naïve MO 782082

L'ALTO INTUITIF DE GARTH KNOX

Après le violoncelle qui prit une place prépondérante dans le domaine de la création à partir des années 1950 et 1960, l'alto occupe depuis une vingtaine d'années une position de choix, et l'on voit aujourd'hui se multiplier les œuvres pour cet instrument seul ou avec orchestre. Parmi les altistes de premier plan, Garth Knox n'est pas un inconnu : il a œuvré au sein de l'Ensemble Intercontemporain à partir de 1983 et du Quatuor Arditti (de 1990 à 98). Son CD présente une partie du répertoire plus ou moins récent pour alto solo. Certains grands classiques ne figurent pas sur ce disque (Zimmermann, Nunes), car le propos est assez personnel : rendre hommage à six compositeurs que Garth Knox a connus lors de ses années de travail avec l'EIC ou le Quatuor Arditti, et « exprimer l'estime » qu'il leur porte. La *Sonate pour alto* (1994) de György Ligeti n'est plus une découverte, puisque le CD de Tabea Zimmermann a été publié auparavant, mais elle est jouée avec beaucoup d'esprit et d'assurance (notamment dans l'intonation) par Garth Knox (le deuxième mouvement, *Loop*, figurait déjà dans un enregistrement plus ancien aux Disques Montaigne : « Ein Überraschungskonzert », hom-

mage à Alfred Schlee). Les *Signes* (Jelek) op. 5 de György Kurtág (1961) renvoient à une époque plus post-wébérienne, et la brièveté des pièces du cycle révèle une « intensité de l'instant » (Richard Toop). La très belle version de cet opus 5 est donnée dans la version révisée faite pour Kim Kaskashian en 1994 avec une révision supplémentaire que le compositeur fit spécialement pour Garth Knox. La grande révélation de ce disque est pour moi *Siorram* de James Dillon, pièce de 1992 dédiée à l'altiste. Dans la notice du CD, Garth Knox explique qu'il partage avec ce compositeur « une approche intuitive et sensible de l'interprétation de ses œuvres », un certain rapport à la musique qui serait peut-être dû à « nos origines écossaises communes ». Quelle que soit la raison de cette communauté d'esprit, l'auditeur est frappé par le résultat de cette version : une matière sonore en mouvement, très travaillée, jaillit de cette vision de l'œuvre qui fait presque oublier certaines autres pièces du disque. On retrouve ce type d'inspiration — de l'interprète et de la musique — dans *Inside* de Pascal Dusapin, une belle pièce de 1980 faisant appel à des sourdines monocordes

produisant selon Garth Knox des « sonorités multiphoniques inouïes ». Les *Tre notturni brillanti* de Salvatore Sciarrino (1974-75) raviront les amateurs dans cette version très achevée et virtuose. Enfin, on découvrira une interprétation très attachante de la *Sequenza VI* (1967) de Luciano Berio : la belle sonorité, la précision des répétitions d'accords, la subtile mise en évidence des éléments mélodiques dans la seconde partie de l'œuvre et la vision convaincante de la grande forme (avec un superbe diminuendo à la fin) en font un nouvel enregistrement de référence. Cette « excursion libre » d'un altiste parmi ses « paysages » favoris est très agréable en tant que projet, et permet de constater que l'intention de l'interprète et son inspiration peuvent parfois déjouer la logique des « œuvres importantes »... au profit de découvertes passionnantes.

Pierre Michel