Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2002)
Heft: 74

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: 14.07.2025

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

Salvatore Sciarrino : **L'opera per flauto**
Mario Caroli, flûte
STR (Stradivarius) 33598 (vol. I) et 33599 (vol. II)

LES CHÂTEAUX DE L'ANAMORPHOSE

Parfois il se passe quelque chose de rare. Parfois la musique redécouvre son lieu naturel, où les sons se livrent à un espace indéfini et infini, où l'écoute se laisse surprendre par la « fraîcheur d'une exécution vivante » (S. Sciarrino). Rares sont ces enregistrements qui donnent de telles merveilles et qui préservent cette dimension acoustique de tout artifice déguisé d'objectivité. À l'écoute des deux volumes de *L'opera per flauto* de Salvatore Sciarrino, nous sommes témoins d'un événement unique. Quelle alchimie de lieu et de sons donne ce pouvoir d'enchantement à l'interprétation de Mario Caroli ?

Le Dôme de Città di Castello, un gros bourg d'Ombrie, a été choisi comme scène privilégiée pour cette « aventure écologique libérée des modèles habituels » (S. Sciarrino), pour laquelle seule une disposition soignée et précise des microphones assurait un mixage adapté aux exigences de chaque morceau. Trois séances nocturnes furent nécessaires – en avril 2001 – à ce « jeune Paganini » (comme Sciarrino aime le définir) pour réaliser l'enregistrement, en deux volumes, des douze pièces écrites entre 1977 et 2000.

C'est une musique aux sons raréfiés et pourtant si troublants comme seuls peuvent l'être les sons de Sciarrino. Sons qui partent, comme toujours chez ce compositeur, du plus près de la physiologie humaine : de la pulsation du cœur, du rythme du souffle, de l'espace-temps vécu et intériorisé. *All'aure in una lontananza* (1977) ouvre le premier volume : c'est le début d'une symbiose immédiate avec l'interprète, quelque chose de vraiment physique. Le souffle de l'instrumentiste dessine la périodicité de notre propre respiration, et la « cyclicité » des crescendos et decrescendos, magistralement contrôlés, donne l'illusion d'un organisme qui s'anime. L'écho naturel du lieu projette – avec une profondeur incroyable – comme d'ailleurs pour les autres pièces de ces recueils – la légèreté des sons de la flûte. Notre aventure d'écoute continue encore dans une région liminaire du son avec *Hermès* (1984) – *À exécuter dans les lieux les plus résonnants* – qui trouve dans l'interprétation de Caroli sa véritable voix. De ces sons fluctuants, de cette polyphonie illusoire, on passe aux illusions des enchantements dans *Come vengono prodotti gli incantesimi ?* (1985) : ici, la flûte de Caroli se transfigure en percussion, en battement de cœur, se dédouble en *tongue-ram* et souffles violents. Et toujours cet écho, qui pour le finale donne à l'inquiétude un espace naturellement magique, celui du non-lieu et du non-temps. Dédiée à Goffredo Petrassi, *Canzona di ringraziamento* (1985) est un chant raréfié, hésitant, comme murmuré par le vent, et accompagné par un jeu de clés sur des doigtés de gammes chromatiques rapides qui produisent des effets de glissandos frémissants. Le souffle sensuel de Caroli garde en lui tout l'érotisme qui jaillit de *Venere che le grazie la fioriscono* (1989). C'est un souffle qui se mélange aux bruits de clés, créant des timbres très diversifiés, légers, imperceptibles. Retrouvons le côté physiologique avec *L'orizzonte luminoso di Aton* (1989) : une pièce conçue autour de l'expiration – inspiration de l'instrumentiste, du couple souffle/son, et sur l'alternance de différents plans sonores (accords de deux sons, *tongue-ram*, coups de glotte). Dans la version remixée avec un emplacement des microphones finement modifié – dernière pièce du deuxième volume –, Sciarrino nous offre l'impression que le son tourne autour de nous. Ce deuxième volume s'ouvre avec *Fra i testi dedicati alle nubi* (1989), où il y a toute une esthétique du temps à découvrir, un temps perçu à travers la limite fragile entre continuité et discontinuité. *Addio case del vento* (1993) est une sorte de berceuse nostalgique où l'écoute se laisse emporter dans la spirale du son en écho. Les quatre pièces qui suivent sont des premiers enregistrements mondiaux. Dans *L'orologio di Bergson* (1999), dédié à Mario Caroli, l'hypnose générée par la répétition des éléments apparemment fixes, mais en réalité imperceptiblement changeants, est le résultat final d'une tentative de mesurer le temps. *Morte Tamburo* (1999) est la deuxième pièce de ce recueil dédiée à Mario Caroli : le timbre percussif du *tongue-ram* crée un plan sonore auquel se superposent les souffles en glissando, d'abord épars, puis rapprochés et transformés en cris tragiquement désespérés, qui retrouvent à la fin un souffle sans cri, un cri sourd, intérieur, cri suggéré. Si dans *Immagine fenicia* (2000) il y a une sorte de fusion graduelle de la pulsation percussive du début avec le tissu créé par les autres sons, riches d'un souffle archétypal, dans *Lettera degli antipodi portata dal vento* (2000, dédiée à György Kurtág) se joue le contraste entre la violence des attaques, une polyphonie presque brutale, et le monde fragile de ces sons liminaires (souffles, whistles tones) d'une monodie délicate.

Notre écoute ne peut pas échapper à cette spirale envoûtante où la perception du temps se détache de toute expérience concrète. La capacité propre à Mario Caroli de transfigurer l'œuvre reste le témoignage unique d'une musique et d'une interprétation à la limite du sublime.

Grazia Giacco

Jeunes compositeurs du Conservatoire de Paris : **Journées de composition 1994, 1997, 1999**
Ensembles Accroche-Note, Court-Circuit, Nouvel Ensemble du Conservatoire, Orchestre du Conservatoire, Ircam…
CNSMDP 1994, 1997, 1999

LES COMPOSITEURS EN HERBE DU CONSERVATOIRE DE PARIS

Dans de rares cas, il arrive encore que la montagne vienne vraiment au Prophète ! Un professeur du Conservatoire de Paris, qui s'inquiétait du peu de curiosité du public et du manque de rayonnement de ses élèves, mais qui était aussi directeur de l'établissement, a saisi l'occasion de m'envoyer trois coffrets de CDs comprenant des compositions des élèves des années 1994, 1997 et 1999. Ces disques ne sont pas commercialisés, mais peuvent être écoutés à la Médiathèque, – ou éventuellement remis à des professionnels au « Service Communication » du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, 209, avenue Jean-Jaurès, F-75019 Paris [tél. 0033-1-40.40.45.57. (Danielle Spiero), ou par courriel dspiero@cnsmdp.fr].

Il s'agit au total de douze CDs, répartis irrégulièrement : trois pour 1994, cinq pour 1997, quatre pour 1999. La présentation ne répond pas non plus toujours aux mêmes critères : les éditions 1994 et 1999 donnent lieu à des commentaires complets, avec notices biographiques et déclarations des compositeurs, tandis que celle de 1997 ne contient rien de tel, ce qui constituera peut-être une lacune irréparable dans l'historiographie de la célèbre maison. Quoi qu'il en soit, les noms des apprentis compositeurs donnent une idée de l'internationalité du Conservatoire de Paris. Après avoir étudié dans leur pays, des Bulgares ou des Taïwanais se sont rendus dans la capitale française pour y acquérir la dernière touche auprès de maîtres qui – sans en avoir la renommée – appartiennent tous à des générations de l'après-Messiaen.

On peut regretter cette obscurité relative, mais on sera reconnaissant que soient ainsi conservées des traces qui risquaient de s'effacer dans la nuit des temps. Reconnaissons d'ailleurs que toute une série de ces professeurs s'est déjà imposée: Betsy Jolas, Paul Méfano, Emmanuel Nunes, Gérard Grisey, Michael Levinas, Tristan Murail, Marco Stroppa, etc. Cette liste est évidemment incomplète et partiale.

Il en va de même pour les élèves, dont certains, issus de la ruche 1994, passent déjà pour des espoirs prometteurs : Jean-Luc Hervé, Brice Pauset, ou Thierry Blondeau, qui appartenaient à la classe du si regretté Gérard Grisey.

Les aspirants de 1999 se présentent aussi à travers un concert dédié à la mémoire de Gérard Grisey. Soigneusement interprétées et enregistrées, des œuvres de ses cadets encadrent deux des siennes, *Le temps et l'écume* et *Stèle*. Les formations et leurs chefs sont présentés : le Nouvel Ensemble Instrumental du Conservatoire joue sous la direction de Claire Levacher, Renato Rivolta et Guy Reibel, l'Ensemble Court-Circuit sous celle de Pierre-André Valade, dont la réputation a déjà franchi les frontières ; on entend encore l'Orchestre du Conservatoire (dirigé aussi par Guy Reibel). L'Ircam a également prêté son concours pour les mixages électroniques que le Conservatoire ne pouvait réaliser. Tous les participants sont mentionnés nommément, même s'ils ne sont pas solistes. Qui sait ? l'un ou l'autre deviendra peut-être célèbre. Nous pardonnerions-nous de ne pas de pas l'avoir su très tôt ?

Ces trois coffrets, qui représentent plus de douze heures de musique et citent une quantité de noms, invitent donc à un voyage dans le futur. Il est évidemment difficile de concentrer son attention sur un compositeur précis quand on en sait si peu de choses. Mais quelle que soit la distraction de l'auditeur, un certain timbre, une succession insolite de sons suscitent soudain le sentiment qu'une attente souterraine a été comblée. *hir*

Wolfgang Rihm : **Deus Passus**
Juliane Banse, Iris Vermillon, Cornelia Kallisch, Christoph Prégardien, Andreas Schmidt,
Gäschinger Kantorei, Bach-Collegium Stuttgart, dir. Helmuth Rilling
2 CDs Hänssler 98.397

MON DIEU, POURQUOI M'AS-TU ABANDONNÉ ?

Issue d'une commande pour le passage de l'an 2000, cette « Passion selon saint Luc » de Wolfgang Rihm pose autant de problèmes esthétiques que sociologiques. Comment célébrer aujourd'hui ce qui appartient à un rite du passé, et donner chair à ce qui n'est plus ? Suffit-il, comme Rihm l'annonce, de choisir l'Évangile selon saint Luc parce qu'il est moins antisémite que les autres, et d'y greffer des poèmes d'Else Lasker-Schüler et de Paul Celan, icônes de la modernité posées à l'intérieur du temple sacré de la tradition ? Le sang versé, de part et d'autre, voudrait justifier une actualisation. Mais la musique dit trop fort l'embarras. On ne sait si, dans un premier temps, la musique parodie Kurt Weill ou se veut un pastiche du Strawinsky néoclassique. Toutefois, écrire le pastiche d'un pastiche ne permet pas de retrouver le dieu enfui. Les bonnes intentions ne conduisent pas au rachat, mais à un dramatique naufrage. L'œuvre de Rihm est un symptôme. S'y dévoile le flottement de l'identité, mais dans le geste si dangereux de la sublimation, qui répond peut-être à la difficulté d'être allemand aujourd'hui ; il est tapi depuis les débuts du compositeur sous le masque de l'authentique et du spontané. Car c'est une mémoire brisée, mais présentée comme plénitude retrouvée, que recèle l'immédiateté revendiquée. Les morceaux épars voudraient reformer un tout. L'entreprise est ambitieuse et chimérique à la fois, à mi-chemin entre le désir de l'enfant et le fantasme du Surhomme. La figure de Rihm est un condensé de l'histoire allemande ! On peut en retrouver les traces les plus contradictoires dans le catalogue trop abondant de ses œuvres. Ainsi, son Bach n'est qu'une paraphrase (s'y retrouve même la paraphrase textuelle). Le penchant pour une réconciliation générale, où Celan retrouverait Luther, et la musique moderne une communauté idéale, creuse un malentendu qui débouche sur le plus profond malaise. Les airs et les chœurs sont chantés avec ce lyrisme des profondeurs qui sonne faux : c'est la fausse grandeur, la fausse expressivité, et aussi, la fausse consonance, la fausse tonalité élargie. On ne veut pas douter de l'authenticité du geste, mais c'est justement ce qui met le cap au pire. Jésus, certes, en a vu d'autres. Quant à Celan, il devient un slogan, voire une caution : comment agréger le poète qui a réfléchi l'histoire et l'idéologie allemandes jusque dans ses manifestations les plus hautes à l'intérieur même de la construction du langage en mimant ce qui y est dénoncé avec la plus grande violence ? Le pathos rihmien, dans sa fausse naïveté, fait resurgir des spectres que toute la poésie de Celan a cherché à détruire, et qu'après la guerre, la musique de Zimmermann avait jeté au visage de la bourgeoisie bien-pensante. L'âme allemande ne peut être sauvée par une esthétique qui dans son plus grand sérieux vire inexorablement au kitsch. Les meilleurs interprètes, réunis dans cette célébration plus qu'ambiguë, sont les rouages impeccables d'une machine qui est en quelque sorte le pendant de la mythologie futuriste à bon marché de Stockhausen, et qui roule à contresens, sur une voie de garage. *Philippe Albèra*

Reinhard Keiser : **Croesus**
Roman Trekel (Croesus), Johannes Mannov (Cyrus), Dorothea Röschmann (Elmira), Werner Güra (Atis), Klaus Häger (Orsanes), Kurt Azesberger (Elcius), etc. ; RIAS-Kammerchor, Akademie für Alte Musik Berlin, René Jacobs, dir.
CD Harmonia Mundi HMC 901714.16 (3 CD)

LE PLUS GRAND COMPOSITEUR D'OPÉRAS DU MONDE

Pouvoir entendre un « dramma per musica » du XVIIIe siècle chanté en langue originale allemande est une chose aussi attirante que suffisamment rare, les exemples ne courant pas les rues, sans parler du plaisir que procurent des vers de récitatif comme « Ein treuer Diener merkt/ den Willen am Gesicht » ou « Hört, wie die Eulen für lauter Liebe heulen » : autant d'arguments envers la viabilité du *Sprechgesang*... N'oublions toutefois pas la germanique *Daphné* de Heinrich Schütz (1627), ni le centre intellectuel qui se développa plus tard à Hambourg autour du théâtre musical en langue allemande, avec des compositeurs comme Sigismund Kusser, Johann Mattheson, Georg Philipp Telemann et le jeune Georg Friedrich Händel, mais aussi et en tout premier lieu avec le principal exemple de Reinhard Keiser (1674 ?-1739). Keiser a composé pas moins d'une soixantaine d'œuvres pour le Theater am Gänsemarkt hambourgeois ; il était considéré par beaucoup de ses contemporains comme le plus grand compositeur de son temps, et plus tard, des plumes comme celles de Charles Burney, Johann Adolf Scheibe ou encore Mattheson (lequel, dans sa nécrologie, avait décrit comme Keiser comme « le plus grand compositeur d'opéra du monde »), corroboreront encore cette opinion. Mais ces jugements n'aidèrent guère à la postérité romantique, puis actuelle de Keiser. Rapidement tombée dans l'oubli, son œuvre est aujourd'hui d'autant plus difficilement évaluable que plus des deux tiers en ont été perdus. Les représentations, en février 2001 à Stuttgart, du *Masaniello furioso* ou le présent enregistrement de ce *Croesus* prouvent largement que cet oubli doit être réparé.

Ce *Croesus* est le reflet d'une production de la Berliner Staatsoper de janvier 1999 : adapté en allemand par Lukas von Bostel sur un livret original de Niccolò Minato, l'ouvrage présente non seulement les habituels personnages tragiques de l'*opera seria*, mais met également l'accent sur les figures comiques (Elcius, Trigesta), qui parodient les sentiments pathétiques ou la geste pompeuse et militaire des rôles principaux. Par ailleurs, Keiser évite astucieusement le trop-plein de *recitativo secco*, tout comme les coloratures excessives. Sans aucun doute, la langue allemande du livret a guidé la prosodie du musicien, et on admirera au passage le lien étroit qui se profile dans les transitions récitatif-aria. Les *arie* de Keiser ne font pas seulement appel au type *da capo*, mais au contraire se déclinent en plusieurs formes, le plus souvent de brefs solos pouvant être considérés comme de flexibles variantes du moule *da capo* (et on admirera l'aria aussi belle que fort peu baroque de Clerida, dans le premier acte : « Liebe, treibst du denn nur Spiel ? »). Les duos de Keiser sont tout aussi étonnants, et l'on trouve même un quatuor vocal. Le traitement instrumental est d'un grand raffinement, et de nombreux épisodes sont dramaturgiquement justifiés par des ballets ; la description sonore ne s'épuise pas dans le descriptif naturaliste, mais offre le plus souvent plusieurs niveaux de lecture.

Dans les parties *seria* de l'opéra, Keiser atteint à une intensification de l'expression : c'est notamment le cas lors de l'annonce par Solon de la chute de Croesus, ou encore de ces *arie* fondées sur un motif obstiné de *lamento* à la basse, d'une étonnante modernité, et qui appartiennent sans doute à ce qui a été fait de mieux entre Monteverdi et Mozart. Notons encore des audaces formelles, comme ce récitatif terminant abruptement le premier acte ; et le début tout aussi innovant du deuxième acte, avec un duo pastoral de paysans.

L'interprétation offre autant de motifs de réjouissance que l'œuvre elle-même. On ne pouvait ni mieux jouer ni mieux chanter ce *Croesus* : chaque mot est compréhensible, grâce à un aréopage de chanteurs idéaux en tous points. Les instruments « authentiques » de l'Akademie für alte Musik de Berlin résonnent magnifiquement ; le continuo est traité de façon virtuose, légère et colorée dans les récitatifs, et René Jacobs assure la continuité du flux dramatique et des changements rapides entre les numéros, tout en gardant une acuité magistrale pour mettre en valeur les détails de la partition.

Anton Haefeli