Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2018)

Heft: 141

Rubrik: Bücher/CD/DVD = Livres/CD/DVD = Libri/CD/DVD = Books/CD/DVD

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: 12.07.2025

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

Hans Zender
Essais sur la musique

Édités par Pierre Michel et Philippe Albèra
Traduits de l'allemand par Martin Kaltenecker et Maryse Staiber

Genève, Éditions Contrechamps, 2016, 265 p.[1]

Le compositeur et chef d'orchestre allemand Hans Zender est une figure importante et complexe de la musique européenne des cinquante dernières années. La traduction française de ses *Essais sur la musique,* présentée en octobre 2016 dans le cadre d'un Cycle Zender organisé par les Éditions Contrechamps et la Haute école de musique de Genève, a marqué le quatre-vingtième anniversaire du compositeur tout en contribuant au rayonnement de sa pensée musicale dans le monde non germanophone. Comme le mentionnent Philippe Albèra et Pierre Michel dans leur avant-propos, cette publication a fait suite à un premier ouvrage collectif en français paru en 2015 aux Éditions Hermann *(Unité – pluralité. La musique de Hans Zender)* et a reçu le soutien du Groupe de Recherches Expérimentales sur l'Acte Musical (GREAM) de l'université de Strasbourg.

Les dix-huit essais de Zender rassemblés dans ce volume sont précédés par deux textes introductifs à sa musique et à ses écrits, que signent respectivement les spécialistes Pierre Michel et Jörn Peter Hiekel – également responsables du choix des essais zenderiens à traduire. Ces essais sont suivis, en annexe, par le catalogue de ses compositions et par la liste des œuvres d'autres auteurs créées sous sa direction. Une simple analyse quantitative des données contenues dans ces annexes peut à elle seule donner la mesure de l'engagement de Zender, comparable à celui de Bruno Maderna, dans la diffusion de la musique contemporaine : auteur de plus de quatre-vingt-dix compositions, Zender a dirigé les premières mondiales d'une centaine d'œuvres écrites par plus de soixante compositeurs différents. La plus ancienne de ces premières remonte au 1er avril 1967, quand il dirigea, avec l'Orchestre philharmonique de Berlin, la *Fantasia für Streicher* de Hans Werner Henze – œuvre tirée de la musique du film *Der junge Törless* (1966) de Schlöndorff puis utilisée dans le générique de *The Exorcist* (1973) de Friedkin.

Les écrits de Zender inclus dans l'ouvrage, élégamment traduits en français par Martin Kaltenecker et Maryse Staiber, proviennent dans une large mesure du volume allemand *Die Sinne denken* (publié en 2004) et, si l'on fait exception de deux courts témoignages datés de 1975, couvrent une période relativement brève qui va de 1992 à 2015. Bien qu'ils soient étalés « selon l'ordre chronologique » (p. 9), il est néanmoins possible de les regrouper idéalement selon leur contenu. On identifiera alors quatre types de textes : les essais de nature esthétique, les écrits consacrés à d'autres compositeurs, les analyses de ses propres compositions et un texte, unique mais ample, de théorie musicale.

Les deux premiers types de textes sont quantitativement les plus riches. Zender revient presque obsessionnellement sur l'analyse de certaines figures marquantes de ce qu'il appelle la « modernité » : une « époque musicale » dans laquelle « nous sommes entrés il y a cent ans au plus tard », affirme-t-il en 2008 (p. 191). Il s'agit d'Olivier Messiaen, dont il apprécie particulièrement le *Catalogue d'oiseaux* (1958) et les *Sept Haïkaï* (1962), de Giacinto Scelsi, dont il a créé en 1987 la monumentale et légendaire pièce *Uaxuctum* (1966), de la New York School de John Cage et Earle Brown et, surtout, de Bernd Alois Zimmermann. À travers l'analyse de la poétique de ces auteurs, Zender interprète la modernité à la lumière de la condition « post-moderne » ou « méta-moderne » (p. 233), qui caractérise, à son avis, la contemporanéité artistique. Les ruptures et les échecs des avant-gardes, la crise de l'eurocentrisme, la dé-hiérarchisation des valeurs et l'« omniprésence des formes artistiques et des styles de toutes les époques et de toutes les cultures » (Georg Picht) ont favorisé l'affirmation de poétiques artistiques marquées par le temps sphérique (Zimmermann), le syncrétisme (Messiaen) et le vide (Cage), tout en étant piégées « entre le désir moderne de viser le sens et le doute postmoderne par rapport à l'existence même du sens » (p. 233).

Pour comprendre la musique de la modernité et ses prolongements, il faut alors cerner, souligne Zender à maintes reprises dans ses essais esthétiques, « sa nouvelle construction du temps » (p. 205) et son « nouveau rapport à l'histoire » (p. 173) : « il ne s'agit pas d'un rapport direct et linéaire à ce que la tradition nous a légué, celui que les deux avant-gardes ont radicalement éradiqué, mais à une vision des formes historiques comme formant une carrière de pierres, un matériau brut pour de nouvelles productions » (p. 173). C'est dans le cadre de cette vertigineuse et presque prétentieuse herméneutique de l'histoire que Zender analyse dans plusieurs de ses écrits les maîtres du passé (notamment Beethoven, Bruckner et Mahler), réfléchit sur la perception sensorielle – en suivant le mantra « les sens pensent » – et propose des réflexions subtiles sur le bouddhisme zen, le haïku et la calligraphie. Il émet dans le même temps des jugements plus superficiels sur Bellini (p. 95), « le folklore ésotérique d'Arvo Pärt » (p. 237) et l'« industrie de la musique pop » (p. 227), qui semblent nuire à la valeur de ses plaidoyers en faveur du pluralisme des goûts et du rôle actif des auditeurs.

Zender ne prend qu'« exceptionnellement comme point de départ ses propres œuvres » (p. 23), comme le rappelle Hiekel. Les admirateurs francophones de sa musique pourront néanmoins trouver dans ses essais des analyses intéressantes de ses œuvres majeures, comme les opéras *Stephen Climax* (1979–1984) et *Don Quijote de la Mancha* (1989–1991), l'oratorio *Shir Hashirim* (1992–1996), la pièce *Muji No Kyô* (1974), le cycle *Hölderlin lesen* et les « interprétations composées » du *Voyage d'hiver* de Schubert (1993) et des *Variations Diabelli* de Beethoven (2011).

Le cœur des *Essais sur la musique* est occupé par l'imposant texte intitulé *Harmonie par tensions contraires* (p. 121–167), présenté pour la première fois aux Darmstädter Ferienkurse en 2000, dans lequel Zender tente d'élaborer un nouveau système harmonique, pensé sur la base du chromatisme et les acquis de la modulation en anneau, et comportant une division de l'octave en 72 hauteurs. En vérité, l'idée d'une *concordia discors,* qui motive ce dense traité théorico-musical, semble être le fondement de la pensée de Zender toute entière. À travers un célèbre fragment d'Héraclite, le musicien allemand nous rappelle que l'harmonie est un assemblage fait « de tensions contraires » (p. 166). Cet « assemblage tendu » entre le temps zéro de l'instant musical et la durée étendue, entre la perception sensible et l'activité conceptuelle, entre l'imagination déterminée par les sciences quantitatives et les mythes de l'Antiquité met en relief, selon Zender, la vérité paradoxale de l'art ou, plus généralement, l'utopie de tout acte d'interprétation : « intégrer dans le présent quelque chose du passé comme s'il relevait déjà du futur » (p. 222).

Nicolò Palazzetti

1 Mes remerciements à Alessandro Arbo et Jonathan Thomas pour leur aide dans la rédaction de ce texte.

Monographie Martin Matalon

Ensemble Batida
CD GALLO 1496

Composé dans un premier temps pour accompagner le film *L'âge d'or* de Luis Buñuel (dont on peut trouver un extrait sur Youtube avec cette musique interprétée par les Percussions de Strasbourg), la partition a ensuite été réarrangée en pure pièce de concert par le compositeur français Martin Matalon. Divisée en 12 parties, l'œuvre débute par un *Prologue* initialement utilisé pour illustrer les images de scorpions du film, animal qui donna en premier lieu le titre de cette bande son : *Le Scorpion.* Suite à une commande du Concours International d'Orléans en 2010, l'ouvrage a été retravaillé pour obtenir son titre définitif *…del color a la materia…*

L'œuvre utilise les nombreuses possibilités offertes par les six percussionnistes et les deux pianos en cherchant avant tout à rendre des sonorités brutes et simplistes. Celles-ci sont intelligemment agencées entre des sons nets et clairs. Cela donne un résultat rythmique qui n'est pas sans rappeler Varèse, même si l'écriture de Matalon s'inspire indéniablement des préceptes de l'Ecole sérielle. Des moments de latence alternent avec des passages plus vifs pour un rendu plus organique que surréaliste ; un rapport primaire aux éléments pour développer dans la composition le matériau visuel.

Après quarante minutes de musique, l'effet semble cependant trop monochrome, et ce malgré un excellent travail de l'Ensemble Batida pour donner à l'œuvre les couleurs et les lumières qu'elle recherche. La seconde pièce de l'album, *La Makina,* écrite en 2007, ne se démarque pas assez de la première et même s'il n'y a plus que deux percussionnistes sur les six entendus précédemment, la composition ressemble trop à la précédente pour véritablement apporter un regain d'intérêt à l'écoute. Il faudra pourtant louer encore une fois la prestation de l'Ensemble Batida, formation créée en 2010 à Genève, dont la qualité se ressent tant dans le doigté des pianistes que dans la finesse de toucher des percussionnistes, aussi précis sur marimba ou xylophone que sur grosse caisse ou batterie. L'assistance acoustique est, elle aussi, irréprochable, bien soutenue par le travail de mixage et une prise de son particulièrement bonne, rendant cette enregistrement aussi facile d'écoute au casque que sur enceintes.

Vincent Guillemin

CD

Christian Kobi & Christian Müller:
A Second Day

Christian Kobi, Soprano Saxophone; Christian Müller, Sampled Bass Clarinet & Electronics Herbal International, 2017 / Concrete Disc 1701

In Vauffelin bei Biel betreibt die Berner Fachhochschule für Technik und Informatik ein Elektro- und Mechatroniklabor für den Fachbereich Automobiltechnik. Aus Sicherheitsgründen, so heisst es in den Benutzungsregeln, ist es verboten, dort alleine zu arbeiten. Zu Vauffelin gehört auch Frinvillier, zu Deutsch Friedliswart, wo sich einst der Heilige Martin vor einem Steinschlag in einen Felsspalt flüchtete. Hier bekam die Vauffeliner Laborszene im Juni 2015 Zuwachs, als sich Christian Kobi und Christian Müller eine temporäre Klangforschungsanstalt einrichteten. Auch dort gab es keine Arbeit im Alleingang – der Saxophonist und der Elektronik-affine Bassklarinettist ermittelten gemeinsam für ihre gemeinsame CD *A Second Day*.

Musik machen ist für Christian Kobi immer auch Forschung (und dann doch zunächst erst mal Musik, wie er betont). Er interessiert sich für die versteckten Klänge des Saxophons – für solche, die nicht intendiert entstehen, die sich kaum hörbar im Körper des Instruments verbergen. Kobi verfolgt dabei einen mikroskopischen Ansatz. Er positioniert Mikrofone ganz dicht am Blasrohr oder im Inneren des Instruments. Ohne hineinzublasen verstärkt er die «Stille» im Saxophon so lange, bis dessen Resonanzen allmählich hörbar werden. Nach drei Solo-Alben prüft Kobi seinen Forschungsschwerpunkt nun auf dessen Tauglichkeit mit Kollaborateuren. In Christian Müller hat er einen gefunden, der, wenn er nicht gar ausschliesslich elektronisch arbeitet, seine Bassklarinette technisch erweitert, sampelt, im Klang verfremdet etc. und genauso wie Kobi der freien Improvisation frönt.

Den fünf Impro-Sessions auf *A Second Day* hört man nicht an, dass sie von nur zwei Menschen gespielt werden. Auch ihre instrumentalen Quellen lassen sich kaum erahnen. Einmal verrät sich das Saxophon in einem gestossenen Ton, das war's. Die Elektronik zeigt sich höchstens in ein paar wenigen Phasing-Effekten oder Synthie-Sweeps. Ansonsten sind da viel hörbare Luft, die sich rauschend, zischend und quietschend äussert, und ein stetiges Werkeln vieler kurzer Klänge unbestimmbarer Herkunft, viele perkussive Ereignisse und Gesten als dichtes Geflecht. Die Musik besticht durch ihre Nähe, immer wieder kommt das Gefühl auf, angeatmet zu werden. Die Sounds sind filigran und leise, fast intim (Erinnerungen an den beruhigenden Soundtrack meiner Weisheitszahn-OP drängen sich auf). Hall spielt keine Rolle, alles klingt mehr oder minder trocken und präsent, direkt vor und um einen herum angeordnet – vielmehr Mikro-Raumarchitektur als Klanglandschaft. Der Sound eines Forschungslabors, das die menschlichen Akteure verlassen, es vielleicht gar nie betreten haben. Überall Prozesse und Reaktionen. Nicht mechanisch, eher auf eine bizarre unorganische Weise lebendig.

Die vierte Improvisation schert ein wenig aus den dichten, flinken Umtriebigkeiten der anderen Stücke aus: Ein Bass-Ostinato manövriert stoisch auf und ab, durch einen merkwürdigen fiktiven Ozean aus Chemikalien, die, immer lauter plätschernd und schlürfend, den Basskörper infiltrieren, ihn durchfliessen und schliesslich schlucken. Die psychedelischen zwölf Minuten mit Kopfnickpotential fügen sich bestens ins Gesamtbild des Albums.

Kobis und Müllers Musik wirkt wie ein Fieldrecording aus einer kaum erforschten Region mit einem starken, vitalen Eigenleben – die sich allerdings eher unter dem Mikroskop oder im Inneren eines Apparats aufspüren lässt als im Dschungel. Jeder Sound hat seine eigene akustische Nische (um mit dem Klangökologen Bernie Krause zu sprechen) – das Klanghabitat scheint gesund zu sein. Störgeräusche und Noises werden bedacht als pointierte Kontraste zum ansonsten sehr feinen, klaren, cleanen Sound eingesetzt. Dass der wiederum auf Saxophon und Bassklarinette gründet, ist drittrangig wie faszinierend zugleich.

Friedemann Dupelius

CD

Trio Accanto: funambules

Avec des œuvres de Georges Aperghis, Rolf Riehm, Johannes Schöllhorn, Stefan Prins
Trio Accanto: Marcus Weiss, saxophone; Nicolas Hodges, piano; Christian Dierstein, percussion
Wergo WER 7358 2

Initié en 1994 et créé deux années plus tard, le singulier Trio Accanto est une formation polymorphe pour saxophone, piano et percussions. A l'époque, les œuvres pour ce type d'ensemble n'existaient pas encore, mais comme les artistes l'expliquent eux-mêmes aujourd'hui, le fait de proposer une véritable constellation hétéroclite a permis, via des œuvres commandées, de développer l'originalité de compositeurs qui n'auraient à priori jamais pensé écrire pour ce type d'ensemble, la contrainte, ou plutôt la limite de liberté, n'étant pas un frein à la créativité.

Enregistré en 2016 dans la foulée de la création des quatre pièces présentées, ce nouvel album du Trio Accanto présente deux ouvrages commandés par la SWR de Stuttgart et deux autres par la Philharmonie du Luxembourg. Ces pièces s'ajoutent à la centaine créée par l'ensemble en vingt ans. Dès le premier morceau, *Trio Funambule* de Georges Aperghis, la qualité intrinsèque des partitions comme de leurs réalisations transparait.

Les percussions de Christian Dierstein ouvrent le *Trio Funambule,* très vite accompagnées par les accords piqués du saxophone alto de Marcus Weiss. Puis le piano coupe le saxophone et s'intègre dans un développement au cours duquel les instruments du trio ne rentrent jamais en concurrence, mais se laissent, chacun leur tour, la priorité, parfois seuls et parfois escortés. Le saxophone tient toutefois la première place dans cette œuvre construite autour de lui, avec une partition atonale aux notes toujours déliées.

La seconde pièce de l'album, *Basar Aleppo oder Die Strasse nach Tyros* de Rolf Riehm, inspirée d'un article sur la guerre en Syrie de 2014, utilise cette fois un saxophone ténor, évident dès les premiers instants par sa sonorité inévitablement plus aiguë mais aussi moins chaleureuse. Au casque ou sur bon système hifi, les respirations de Weiss y sont régulièrement audibles. L'accompagnement des percussions consiste, d'abord, à marquer certains temps ou certaines fins de phrases, tandis qu'apparaît ici une voix de femme, enregistrée sur disque pour être utilisée en live pendant la pièce et réciter des passages de l'article, décrivant l'horreur de la guerre.

Composée un an plus tard, *Sinaïa 1916* de Johannes Schöllhorn s'inspire d'un monastère roumain et non du Mont Sinaï, situé à une centaine de kilomètres seulement d'Aleppo. L'ouvrage cherche à transcrire le mystère des lieux et débute très calmement avec les accords lents et sombres de Nicolas Hodges au piano. Le saxophone baryton entre en scène en prolongeant cette déploration, dans une apparition du son qui n'est pas sans rappeler certaines pièces de Debussy. Il faut attendre six minutes, et donc la moitié de la pièce, pour commencer à entendre les percussions, seulement présentes par quelques coups de timbales ou de gongs.

Mirror Box a été créée par le plus jeune des quatre compositeurs de l'album, Stefan Prins. Il utilise une autre technique de composition, dans la continuité de l'école spectrale, et se sert à volonté de l'électronique pour accompagner de bruits stridents les autres instruments. Les percussions deviennent ici plus fournies en utilisant non seulement les caractéristiques premières de chaque instrument, mais aussi leurs caractéristiques secondaires avec des frottements, craquements ou glissements récurrents sur les matières, comme les peaux ou les timbales.
Là encore, la pièce présente une grande qualité, mais se démarque largement de la précédente en cherchant beaucoup plus les sonorités aiguës et saturées, développées notamment par un saxophoniste dont le jeu se décline tantôt sur un instrument ténor et tantôt soprano.

Vincent Guillemin

CD

Nikel – A Decade
A Second Day

Œuvres de Barden, Czernowin, Gadenstätter, Hurel, Momi, Prins, Sánchez-Verdú, Schubert, Thurley, Wertmüller

4 CD, DVD, Livre
Not on Label, 2017

Composé d'un guitariste électrique (Yaron Deutsch), d'un saxophoniste (Patrick Stadler), d'un percussionniste (Brian Archinal) et d'un pianiste (Antoine Françoise), l'Ensemble Nikel a été révélé au public européen lors des Donaueschinger Musiktage en 2012. Originaire de Tel Aviv, l'ensemble tient son nom moins de la substance chimique que de la peintre abstraite expressionniste Lea Nikel (1918–2005). À raison de quatre ou cinq commandes par an, la formation israélienne a construit un répertoire exigeant, de Philippe Hurel à Mark Barden en passant par Alexander Schubert, qui évoque tout à la fois le rock, le jazz et la création la plus actuelle. Le coffret de quatre CD et un DVD (avec un livre illustré de 200 pages), pour célébrer leurs dix ans d'existence, est somptueux.

Avant Nikel, il n'existait aucune autre pièce, à part *Hout* (1991) de Louis Andriessen, qui réunissait le quatuor guitare électrique, saxophone, percussion et piano. Les œuvres proposées du coffret révèlent une belle diversité : œuvres utilisant le quatuor pour sa dimension rythmique (Wertmüller), ses textures fines et délicates (Thurley), voire la confrontation avec l'orchestre (Czernowin) ou l'électronique (Prins, Momi).

Le premier disque est consacré à la collaboratrice de longue date des Nikel, Chaya Czernowin. La compositrice israélienne est représentée ici par cinq pièces, dont trois directement commandées par l'ensemble. Première œuvre composée en 2008, *Sahaf,* avec son cliquetis scandé, est la plus intrigante. Comme souvent chez Czernowin, la musique se compose de gestes et couleurs extrêmement tranchés mais apparaît le plus souvent comme une relecture desséchée de la création des années 70.

Le deuxième disque dévoué à des œuvres avec électronique est probablement le plus accompli. Non pas que les œuvres de Stefan Prins (*Flesh+Prothesis#0-2* et *Fremdkörper #2*) soient révolutionnaires dans la fièvre de leur esthétique saturée, même si le compositeur belge témoigne d'un sens théâtral très sûr, mais leur association avec les œuvres très raffinées et à la poésie luxuriante de Marco Momi (*Ludica II* et *Almost Nowhere)*, qui, elles, intègrent merveilleusement les sonorités électroniques dans les timbres instrumentaux, témoignent avec éloquence de l'éventail artistique de l'ensemble Nikel.

Écrite en 2009, *Localized Corrosion* de Philippe Hurel est l'une des rares œuvres du coffret relativement facile à appréhender dès la première écoute. Le compositeur français en revient à la substance résistante du nickel, corrodé par de virtuoses permutations et soustractions rythmiques dans un discours très plaisant et très rock. Plus secret, *Oxide* de José-Manuel Sanchez-Verdu réfléchit lui-aussi au phénomène d'oxydation à partir du difficile équilibre sonore à établir entre le trio piano/saxophone/percussions et le son amplifié de la guitare. On avouera cependant une préférence pour les entrelacs asymétriques de *Skip a beat* de Michael Wertmüller dans lequel le compositeur suisse cherche, à force de chausse-trappes et de surcharges rythmiques, à subvertir la barre de mesure.

Le quatrième disque contient, de l'aveu des musiciens, l'une des œuvres les plus appréciées de l'ensemble : *Whose veil remains inscrutable* de Oliver Thurley. Très délicate, la pièce déploie un voile instrumental quasi électronique, afin de suggérer une membrane nerveuse fragile. Dans *Sad Songs,* l'autrichien Clemens Gadenstätter travaille, en parallèle, sur les notions de tristesse et sentimentalité en musique, dans une écriture zébrée de fulgurances mais au déroulement trop rhapsodique. Avec ses musiciens qui jouent à l'intérieur du piano et sa dimension très gestuelle, *Witness* de Mark Barden est probablement l'œuvre qui souffre le plus de son passage au disque, d'autant que les Nikel en ont acquis une longue fréquentation depuis la création à Donaueschingen en 2012.

Refermant le coffret, une captation DVD rend pleinement justice à la création de *Supramodal Parser* d'Alexander Schubert. Le très influent enfant terrible de la création allemande apparaît ici avec ses qualités et ses défauts : d'un côté, une intellectualisation outrancière et, somme toute, inoffensive de tout un pan de la musique techno, électro voire « indie » (avec la chanteuse Mohna), sous un déluge d'effets lumineux, mais également une audace qui crée une excitation et un effet de nouveauté absolue dans le concert feutré de la musique de recherche.

On trouve finalement peu d'ensembles aussi aventureux que l'Ensemble Nikel. Ce coffret pléthorique récompensera tous ceux qui veulent avoir un panorama exigent de la jeune musique d'aujourd'hui.

Laurent Vilarem