

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1989)

Heft: 22

Rubrik: Disques = Schallplatten

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

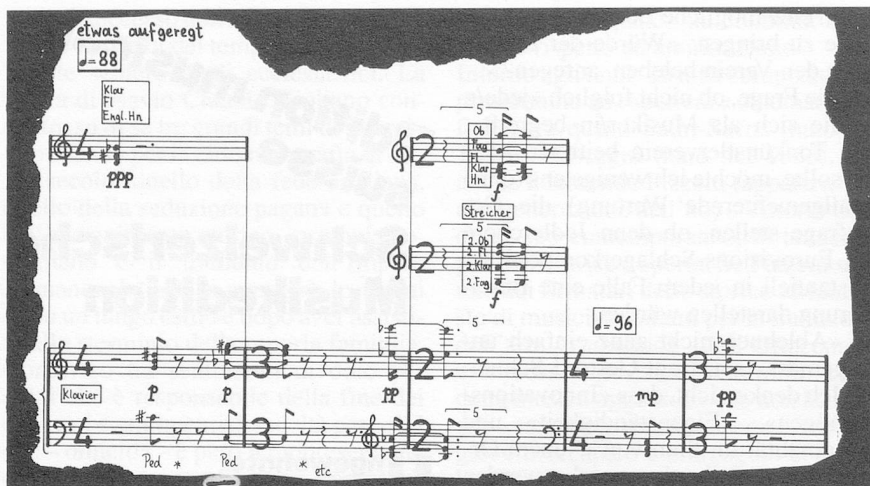
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.04.2025

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



Ausschnitt aus Nocturne I (Anton von Webers letzte Zigarre)

Nocturnes verweist, etwas ironisch, in diese Richtung.

Das 1. Nocturne, «Anton von Webers letzte Zigarre», ist nicht-dramatische Musik, trotz des respektvoll gemeinten Titels. (Webern wurde 1945 versehentlich von einem amerikanischen Besatzungssoldaten erschossen, als er vor dem Haus seines Schwiegersohns eine «schwarze» – d.h. auch: eine geschmuggelte – Zigarre rauchen wollte.) Die verschiedenen Stile sind auf engstem Raum komprimiert, oft sogar auf den einzelnen Klavierakkord. Diese Akkorde stehen wie Bruchstücke der Tradition im Raum. Man kann in diesem Zusammenhang auch an die Verwendung traditionsbeladener Harmonien in Stücken von Debussy denken, z.B. in den Klavierpréludes *Canope* und *La terrasse des audiences du clair de lune*. Das Wesentliche des 1. Nocturnes liegt in den mehr oder weniger stimmigen Zusammenhängen, es steckt sozusagen zwischen den Noten und ich habe beim Komponieren viel Energie aufgewendet, um diesen Schwebezustand zu erreichen.

Im 2. Nocturne, «Andante ritardando», prallen kurze Abschnitte klassischer Musik auf typische Spielweisen der sogenannten Neuen Musik. Stilpluralismus wird in unbeschönigender Form radikaler Konfrontation dargestellt. Bei den historischen Gesten, den leicht beschädigten Kadenzfragmenten und den expressiv deformierten Figuren geht es natürlich nicht um eine Wiedereinführung eines klassischen, romantischen oder expressionistischen Stils. Durch die Schnitte wird Distanz gewahrt und direkte Identifikation geradezu verunmöglicht. Es handelt sich bei diesen Fragmenten übrigens nicht um Zitate, sondern um «Exercices de Style», wobei ich die «modernen» Fragmente meist aus den «klassischen» abgeleitet habe.

Gleichzeitig mit der Entwicklung der elektronischen Musik gab es in den 50er und 60er Jahren bekanntlich eine Erweiterung der Spieltechniken und damit der Klangfarben der traditionellen Instrumente: z.B. perkussive Effekte bei den Streichern, Mehrklangakkorde bei den Bläsern, extreme Tonlagen usw., die

noch in manchen zeitgenössischen Stücken, jetzt oft in Form von Clichés, zu finden sind. Im 2. Nocturne wirken sie deshalb so aggressiv, weil sie mit den klassisch-romantischen Gesten kontrastieren und dadurch nicht in einen inhaltlich-dramatischen Zusammenhang eingebunden sind.

*Haben wir nicht den Vorteil, nach den Alten – den Gerissenen unter den Avantgardisten – komponieren zu dürfen?**

Zur Interpretation:

Das 1. Nocturne verlangt eine(n) Pianisten(in), der (die) in der Lage ist, die diffizile Spannungskurve nachzuvollziehen und darzustellen. Die Hauptaufgabe beim 2. Nocturne besteht für Musiker und Dirigent darin, rasch umdenken und somit das stilistische Wechselbad überzeugend vermitteln zu können.

Christoph Delz

* aus dem Einführungstext zur Uraufführung, der von der Programmkommission der Luzerner Festwochen abgelehnt wurde. (Es handelt sich um abgewandelte Zitate aus den «Poésies» von Lautréamont.)

Disques Schallplatten

Uniformité et ennui

Christian Oestreicher: «Musique combinatoire» (Kastelli / Patmos / Boléro / Impressions chinoises / Tango / Attente) Mega Wave Orchestra 01

Christine Schaller: «Horny Weather» (Fake Funk / Funny Polly / Poney Folly / Ipecacuana / Horny Weather / Small Snark / Grand flocon / Mirrors of None / Verte prairie / Mosquito / L'ombre dorée du scarabée bleu) Mega Wave Orchestra 02

Vincent Barras / Jacques Demierre: «Au homard» (Echo / Consonnes / Echo / Agripaume / Mercredi 7, jeudi 8 / Post Card / Echo / Les ions / Mercredi 14,

jeudi 15 / Echo / Commissions) Mega Wave Orchestra 03
Olivier Rogg: «Variations sur GE / CH» Mega Wave Orchestra 04
Rainer Boesch: «Clavirissima» (Clavirissima / Styx II / Cantus / Jeux) Mega Wave Orchestra 05

A vrai dire, je ne sais comment rendre compte de ces cinq disques du collectif dénommé «Mega Wave Orchestra» ... Décontenancé, furieux et amusé tout à la fois par ces sous-produits de consommation de masse, dont la prétention nous propose ni plus ni moins «de nouvelles conceptions et réalisations sonores», je me demande si le silence ne serait pas plus approprié! Il me semble cependant préférable de dénoncer la confusion qu'entraîne et entretient la production de tels disques se réclamant de l'art musical...

Tonales, minimalistes et sans invention, ces musiques courent sur le pick-up au même titre que ces innombrables disques que nous concoctes le show-biz et les entreprises de musiques au mètre qui ont, quant à elles, le courage de se présenter sous leur véritable appellation de «Muzak».

Or donc, ceux qui espèrent trouver en ce Mega Wave Orchestra le souffle d'un courant novateur, original apportant des idées «neuves» ou des univers sonores inouïs seront justement déçus. Ici règne l'uniformité et l'ennui. Les clins d'œil au jazz et à la musique africaine qui y sont inclus ne s'élèvent en outre point au-dessus de la pâture musicale que dégorgent les night-clubs. Quant à l'emploi du synthétiseur, la pop, dans les années 60, s'y avérait plus imaginative. Dans un certain sens, ce collectif est bien notre «contemporain» et illustre, par sa production, la tour de Babel des valeurs et des concepts qui règne en notre monde décadent.

Mais enfin, qu'est-ce que l'art? Qu'est-ce que la création? Est-ce réellement cet académisme triomphant et démagogique, fier de son ignorance et de son peu de moyens musicaux? Si l'on s'en tient au terme de musique électronique, et à ce que ce terme signifie et recouvre comme langages musicaux s'inscrivant dans l'évolution musicale de nos dix siècles d'histoire occidentale, force est de constater que ceci n'en est point! Aucun propos créateur, aucune dialectique, aucune écriture, aucune réflexion critique ou technique n'entachent ce pur produit de la sous-culture de masse. Et je ne peux m'empêcher de penser à l'univers sonore d'un Jean-Claude Risset, univers qui surprend et ravit (au premier sens du terme), univers extraordinaire, né d'une réflexion de créateur sur les moyens techniques et expressifs qui sont désormais à notre service grâce aux progrès de l'électronique.

En lieu et place d'une telle démarche de compositeur conscient de ses responsabilités créatrices face à l'aventure de notre temps, voici des sons par procuration, ceux-là mêmes, sans imagination, qui imitent si mal et si tristement les sons acoustiques! Serait-ce là le «pro-

grès»? Cioran, il m'en souvient, écrivait: «Le progrès n'est que la version profane de la Chute», ce à quoi il ajoutait: «Tomber de l'Eternité dans le Temps fut jusqu'à présent la règle, mais on peut tomber plus bas encore: déchoir du Temps même.» C'est précisément ce à quoi l'on assiste lors de l'écoute de ces disques ... On ne peut décidément se mettre impunément hors la Musique, et hors l'Histoire, tout en ayant des prétentions sur ces dernières!

Passé, présent, avenir ne sont certes pas des entités distinctes. Cela dit, la musique procède d'une évolution qui touche au matériau tout autant qu'à la combinaison. Et ce n'est point le fait du hasard si la musique tonale, arrivée à saturation, a donné lieu à la musique dodécaphonique puis sérielle. Pas un hasard si les créateurs ont alors tenté d'explorer le domaine infrachromatique ou le son lui-même (musique spectrale) ... Bien entendu, il n'y a pas que le paramètre hauteur qui ait été remis en question en ce siècle...

Nous tomberons d'accord avec Adorno pour dire qu'une œuvre n'existe que comme «nœud dialectique». Un terme qui signifie le non-routinier, le non-répété, ce qui est lien, qui s'accompagne du sentiment du nécessaire. De fait, ces musiques ne sont pas plus nécessaires que la dernière chanson de Madonna ou de Johnny Halliday. Elles se situent en tous les cas à ce niveau! Que l'on me comprenne bien; je ne suis point en train de prôner «l'avant-gardisme» contre le statisme d'une tradition congelée dans un temps désormais révolu autant que caduc, car je crois que toute «avant-garde» secrète ses hétérodoxies et condamne l'art à la prison de ses dogmes. De plus, à comparer le principe de leur répétition, de leur ressassement, avant-garde et néo-classicisme semblent être les deux faces inversées mais néanmoins symétriques d'un seul et identique phénomène. Tous deux sont intégrés comme éléments d'ordre, l'un et l'autre se fondent sur une seule et même acceptation d'un temps fétichisé dont la destinée est forclosée, prédéterminée par le contexte et les paradoxes qui les nourrissent autant qu'ils les maintiennent en vie. Mais, en ce qui concerne le Mega Wave Orchestra – qui ne participe ni de l'avant-garde, ni du néo-classicisme (lequel possède au moins une vision de l'Histoire) – ce qui est grave, c'est qu'avec les moyens de la musique de consommation se pliant à l'emprise/empire du commerce, il prône une attitude et une démarche se réclamant de l'art et du domaine culturel, alors même que le résultat musical proposé ne possède aucune justification artistique. Ce qui est grave, c'est que le *produit* «artistique» puisse de nos jours occulter sans peine le *faire* inclus dans la production, que le matériau brut (sons synthétiques) puisse se confondre avec l'expression. Reste que la musique a des exigences qui ignorent les bafouillements d'une société prête à occire la création pour une rentabilité de marché! L'art se définit par sa tâche de construire, d'aller

plus loin et/ou ailleurs, et non dans un geste commercial qui déprave son existence et nie en même temps son essence. Une telle musique suit l'instabilité des modes et des mutations que nous impose la société qui nous gère. De tels «faits culturels», que l'on nous soumet comme autant de constats incontestables, ne courent cependant pas les rues tout nus. Et ce qui est appelé «faits» est en réalité construit par l'idéologie régnante: la nôtre se nomme «money». Certains même l'ont rebaptisée «culture» ... Or, curieusement, en cherchant la réinsertion de «l'art» dans la vie quotidienne de notre société bourgeoise, libérale et triomphante, une nouvelle notion de la culture (ainsi décatie et avilie) a accompli le retour à la barbarie en sauvegardant l'esthétique idéaliste, désormais au service de la démagogie commerciale. Si l'on veut se débarrasser de l'idéologie, on ne peut cependant que lui opposer la rigueur mise en œuvre dans l'art. Et cette rigueur se doit, pour être efficace, de rester dans la sphère spécifiquement artistique! En ce sens, l'ordinateur et le synthétiseur ne sont que la poudre aux yeux de l'idéologie scientifique ambiante, qui tente de gagner sur tous les fronts à la fois en investissant de «concert» la sphère artistique et la sphère populaire.

La Musique est ailleurs! Ailleurs que dans la démarche aux relents jdanoviens qui tend à donner à la «masse» ce qu'elle connaît déjà, lui déniait ainsi le droit d'évoluer, le droit à l'intelligence, à la connaissance, à la réflexion, à la curiosité. L'échec artistique du communisme russe ou chinois fut précisément d'avoir cru qu'il fallait abaisser la culture à la masse! Le capitalisme a su profiter de la leçon...

Christian Oestreicher: «Musique combinatoire» (mai 88). Ecoutez «Impressions Chinoises»; nappes sonores nimées de «cordes», thème répétitif, orient de pacotille (plus proche de Bali que de la Chine), sons synthétiques communs et exploités avec plus d'habileté par un Rick Wakeman, les Yes ou Evangelis il y a quinze ans et plus. Absence totale d'écriture, simplisme des structures formelles. Où est la grande leçon incluse dans la «Musique pour 18 instruments» de Steve Reich? Un tel manque d'imagination sonore, allié à une telle vacuité d'invention, est proprement sidérant. D'autant que, d'après le texte de présentation, ceci est la musique de la Nature, «à la fois ample, dense et fourmillante»! Que ce musicien n'a-t-il écouté la 3ème Symphonie de Scriabine, la 7ème de Mahler, les «Saisons» de Haydn ou encore les «Eléments» de J.F. Rebel! Passons à une autre plage: «Tango». Nous voici confrontés à une pauvreté mélodique et harmonique encore plus grande. Rien, rythmiquement, ne peut nous rappeler de près ou de loin qu'il s'agit d'un tango ou même d'une danse quelconque. Passons! «Patmos»; ici il s'agit, nous dit-on, d'un jeu avec les nombres ... Le jeu semble bien peu tenir l'engagement pris dans le texte. On doit tout de même se sentir ridiculement

minuscule devant ceux qui, de Bach à Boulez, ont réellement investi le nombre de musique! Je ne parlerai ni du «Boléro», ni du reste de ces plages que mon oreille a traversées, navrée de tant de nullité étalée sur vinyl.

V. Barras / J. Demierre: «Au Homard» (87-88). Voici un bon produit radiophonique, pas assez cependant pour obtenir le Prix Italia, la conception et la «signification» de ce travail restant assez minces. Là encore, les textes de présentation valent leur pesant d'or, et n'ont d'égal que le vide (éclairant) qui les sépare de leur réalisation sonore et musicale. Je dirai tout simplement que tout ce qui est son n'est pas forcément musique, n'est pas forcément de l'art. Et j'ajouterais que les expériences de musique métapoétique (B. Heidsieck, F. Kriwat, J. Furnival, etc.) ou encore une pièce telle les «Text-Kompositionen» de K. Stockhausen (où les indications techniques sont évacuées au profit d'un texte entièrement poétique) me semblent bien plus porteuses de questionnements et d'intérêt.

Olivier Rogg: «Variations sur GE/CH». S'annexer un terme technique aussi porteur de chefs-d'œuvre est quelque peu suicidaire lorsqu'on ne possède pas le bagage technique qui permet de «faire œuvre». Ce que l'on nous propose là est de l'ordre de l'enfantillage musical! Me reviennent en mémoire les 36 Variations (assumées quant à elles comme telles) sur un thème révolutionnaire chilien de Frédéric Rzewski, variations qui utilisent toutes les techniques d'écriture, y compris la tonalité, mais avec quelle invention dans le discours musical! Il n'est d'ailleurs guère étonnant que la musique de O. Rogg se place dans la mouvance d'un courant dont la dénomination m'a toujours fait hurler de rire de par l'absurdité contradictoire des deux termes employés: le «post-modernisme». Ce nouvel académisme, d'un conservatisme débilisant, ronge la musique afin de la réduire à sa plus simple expression. Pour ma part, je pense que la problématique du créateur occidental réside dans le sens que ce dernier confère à la technique qu'il met en œuvre, et que la tâche du compositeur qui veut assumer pleinement la perte du système musical tonal passe par la fonctionnalisation de tous les paramètres, par la hiérarchisation de ceux-ci dans une trajectoire «modulatoire» qui se doit de posséder la force équivalente requise par les moyens tonaux. Que dire alors lorsqu'une musique tonale d'aujourd'hui ne s'avère point capable de moduler convenablement! La musique est un Tout! Une modulation ne se fait pas que par le passage uniquement harmonique d'un ton à un autre. Il y faut aussi la courbe et le sens de la mélodie, la dynamique et la rythmique adéquate, la juste fonction des intervalles, et je ne parle même pas de l'invention qui permet de conférer à cette modulation son cachet et sa force propres. En musique, tous les éléments sont requis afin de concourir au point de tension qui permet seul (puisqu'il l'appelle) le changement de

ton – non pas désiré mais inéluctable – dans son évidence désormais conquise. Toute autre approche relève du jeu d'enfant, non de l'art musical et de ses exigences! Or donc, si l'on tient à faire de la musique tonale en 1989, on ne peut relever cette gageure que par la rigueur d'une écriture apte à nous étonner encore avec la technique ainsi choisie et exploitée si génialement par nos prédécesseurs! Ce ne sera décidément ni le cas d'O. Rogg, ni celui de *Christine Schaller*, qui signe un album, intitulé «Horny Weather», tout aussi affligeant. Non, l'art suppose un métier et donc l'apprentissage et l'assimilation de règles plus ou moins complexes! Encore ne faut-il pas mésestimer l'écriture, au risque de mésestimer la musique même. L'art, dit-on aussi, naît de la connaissance et de la transcendance de celle-ci. Car s'il n'était que connaissance, il serait mémoire de lui-même, écho de ce qui fut. L'art est donc trahison de la réalité connue et donnée comme telle par le consensus culturel. Il est transgression – par l'imaginaire – du réel, de la connaissance, sur lesquels il prend appui.

Créer, c'est rejouer la totalité de la création, à chaque fois. C'est pourquoi la tâche de démystification est infinie, inépuisable. Là est le domaine de la transgression permanente: il faut dénoncer ce qui va de soi, ce qui fait loi, la vérité connotée par l'habitude ou par l'idéologie, la suffisance prétentieuse, l'anecdotique, le snobisme, les images d'Épinal, les modes, les diktats esthétiques et économiques, la démagogie, le charlatanisme... En outre, l'art n'est point un éternel retour aux origines, tout comme il est bien incapable de créer celles de demain. Il est (tout simplement) l'origine en soi, hier, aujourd'hui et demain. Il serait tout aussi absurde de vouloir revenir à un état ancien, de remonter le temps, de retourner à un ordre passé, que de vouloir différer à jamais la création dans le futur d'une perfection dès lors inaccessible!

Et le collectif du Mega Wave Orchestra a beau saupoudrer sa production de modernité grâce à *Rainer Boesch* et à ses sons transformés *live* par l'ordinateur, ce dernier n'en succombe pas moins à l'anecdotique et à la vacuité de(s) la technique(s). Son texte de pochette est d'ailleurs on ne peut plus significatif: «contact direct avec l'ordinateur à travers ce que le musicien sait faire: le son, composer des sons, relier les actes prémédités (et programmés) à l'action immédiate et instinctive.» Outre qu'il s'agit ici de la définition de l'improvisation, le fait de composer des sons n'est rien moins qu'une évidence première! Beethoven aussi composait des sons! Seulement voilà, il ne faisait pas que ça. En outre, si R. Boesch veut signifier par là qu'il compose le son (à partir de spectres harmoniques inharmoniques), alors mon oreille m'a fait défaut. Reste que, de Debussy à Radulescu, en passant par Varèse, Scelsi et Grisey, il existe suffisamment d'œuvres pour prouver que l'exploration et la

«composition» du son nécessitent de réels choix compositionnels et dialectiques, posés par le matériau mis face à l'écriture. Opter pour l'ordinateur, que l'on charge de «réaliser» la transformation (superficielle, car envisagée comme couleur) du son, c'est conférer à la machine un rôle qui dépasse sa fonction d'outil, sans la transcender pour autant. Seule l'écriture, la dialectique, sont susceptibles, en se servant de la machine comme d'un moyen technique (au même titre que l'orchestre) mis au service de l'idée compositionnelle «composée», de transformer l'anecdotique du son en musique.

... Utopie signifie «nulle part», et c'est hélas dans ce *no man's land* que se situent ces cinq disques du Mega Wave Orchestra.

Max Deutsch disait avec une grande sagesse: «La création, l'écriture, est nécessité ou n'est pas!». Cette «nécessité» devrait, un tant soit peu, être ressentie par l'auditeur. Alain Féron

Ernsthaft und eigenständig

Michael Jarrell: «trei II» pour voix et 5 instruments; «Modifications» pour piano et ensemble; «eco» pour voix et piano; «Trace-Ecart» pour voix et ensemble; Charlotte Hoffmann, Sopran; Sharon Cooper, Sopran; Rosemary Hardy, Sopran; Claude Helffer, Klavier; Sébastien Risler, Klavier; Ensemble Contrechamps unter Leitung von Giorgio Bernasconi

GMS 8803 (*Association Perspectives Romandes et Jurassiennes*)

Zum ersten Mal wurden hier auf einer CD vier kammermusikalische Werke des Genfer Komponisten Michael Jarrell (geboren 1958) eingespielt, die einen stichhaltigen Einblick in sein Schaffen aus den letzten Jahren vermitteln. Dies behauptet der Rezensent freilich auf Geratewohl, denn er hat hier sogleich zuzugeben, dass ihm zuvor weder der Name noch irgendein Stück dieses Musikers begegnet sind. Er hört und schreibt aus der flachländischen Ferne Berlins, zudem aus dem östlichen Teil der Stadt, und so will er gern einräumen, dass der Mangel an einschlägiger Informiertheit ganz zu seinen Lasten geht. Was aber nun von der silbernen Scheibe abzunehmen und aus dem dreisprachigen Beiheft aufzunehmen war, das klingt so unvertraut nicht, das korrespondiert im Gegenteil durchaus mit jenem gemässigten, mild wechselhaften akustischen Klima im Bereich neuer Musik, wie es inzwischen in vielen geöffneten Kammern des europäischen Hauses begegnet.

Wie es scheint, entfaltet der Komponist – ehemaliger Student am Konservatorium in Genf und an der Musikhochschule in Freiburg (Breisgau) – sein Schaffen recht erfolgreich im Rückenwind internationaler Erfahrungen und

Auszeichnungen. Davon zeugen Studienaufenthalte an der Berkeley Boston Music School (1978), im amerikanischen Tanglewood (1979), in der römischen Villa Medici (1988) und Kompositionspreise aus Mönchengladbach (1982), Paris (1983), Bonn (1984) und Amsterdam (1988). Seine Musik – bislang offenkundig auf Kammermusik konzentriert – resultiert aus einem handwerklich streng disponierenden Materialbegriff, aus einem Willen zu stilbewusster, persönlich geprägter Auswahl aus der objektiven Fülle von Gestaltungsweisen, die heute verfügbar sind. Jarrell knüpft nicht beim spielerischen Neoklassizismus, sondern bei der expressiven Konstruktivität der Wiener Schule an, dort aber weniger beim esoterischen Webern, vielmehr beim vitalen, kraftvollen Impetus Schönbergs. Einerseits beruht sein Stil auf der entwickelnden Arbeit mit elementaren Klanggesten, die sich zu sehr unterschiedlichen gewebeartigen Texturen fügen, die sich komplex verdichten oder auch bis zu Fragilität wieder auflösen und die stets auf einen ernsthaft ausdrucks geladenen Ton zielen, als wolle Musik unmittelbar als Sprache und als imaginäre Rede verstanden werden. Andererseits eignet ihr auch – vermittels prägnanter Motive und rhythmisch sinnfälliger Muster beispielsweise – ein echt musikantischer Impuls, der kaum zu geläufiger Leere ausartet, sondern gern in figurative Kontrapunktik übergeht oder in die Statik von genau ausgehörten Klangflächen umschlägt. Ein Sinn für subtile, rein koloristische Wirkungen bis hin zu delikaten sonoristischen Effekten (gewissermassen als französisches Erbteil) mischt sich mit dem (darf man sagen: deutschen?) Bedürfnis nach exakter Formplanung und fasslich entfalteten individualisierten Dramaturgien. Beide Momente aber – das wird zwingend vermittelt – sind Stilmittel eines gedanklichen Grundes, einer klaren gestalterischen Konzeption, einer ideellen Konfiguration, die alles Klingende motiviert und dirigiert – und ihm letztlich eigentümlich substantielles Gewicht verleiht.

Das erste Stück auf der Platte, *Trei II*, ist zugleich das älteste. Es wurde für das Genfer Ensemble Contrechamps geschrieben und von ihm mit der Sopranistin Charlotte Hoffmann 1982 uraufgeführt. Anknüpfend an die Idee eines früheren Stücks für Solostimme, ging es Jarrell um das Phänomen der inneren dreifachen Spaltung einer Person und das damit verknüpfte psychische Unvermögen zu kohärenter, kontaktierender Mitteilung. Nicht ohne thematischen Bezug knüpft diesmal die instrumentale Besetzung an das «begleitende» Quintett von Schönbergs «Pierrot lunaire» an. Der musikalischen Arbeit mit dreifältig abwechselnden und sich überlagernden Artikulations-Typen und Tempi entspricht auf der verbalen Ebene die Verwendung von Sprachfragmenten in Französisch (François Le Lionnais), Deutsch (Konrad Bayer) und Englisch (Richard D. Laing). Aus der

Abfolge nuancierter emotionaler Aggregatzustände von der gewaltsamen Explosion bis zur hilflosen Apathie entsteht ein faszinierender Monolog von geradezu szenischer Anschaulichkeit. Zwei Jahre später, im Dezember 1984, erfolgte in Freiburg mit dem dortigen Ensemble des Instituts für Neue Musik die Uraufführung von *Trace-Ecart* für zwei Soprane und geteiltes grosses Kammerorchester nach einem Gedicht von Joël Pasquier. Dieses Gedicht «Spur und Abstand» besteht aus zwei Teilen, die in struktureller wie formaler Hinsicht (schon in der Lautfolge des originalen Titels angezeigt) spiegelsymmetrisch, nach Art eines strengen Palindroms, aufeinander bezogen sind. Obwohl der Komponist, wenn auch nicht so detailliert wie einst Alban Berg oder so dogmatisch wie unter seriellen Paradigmen, eine Reihe von musikalisch konstruktiven Entsprechungen ausprägt (sie betreffen etwa die korrespondierende Textverteilung auf die beiden duettierenden Stimmen und die konzentrische Anordnung der Spieler), entsteht doch in erster Linie der Eindruck eines ebenso klangprächtigen wie feinnervigen Kammerkonzerts, bei dem sich die vokalen und instrumentalen Parts in immer neuen Konstellationen miteinander zu verbinden scheinen.

Im Zeichen von struktureller Aussparung, klanglicher Transparenz und kontemplativer Stimmung steht das dritte Stück, *Eco* für Gesang und Klavier, das erstmals im August 1986 in Genf aufgeführt wurde. Im Wechsel von weitgespannten kantablen Gesten, expressiven Melismen und nüchternem *Parlando* memoriert die Singstimme das Sonett 80 (1594) des grossen spanischen Dichters Luis de Gongorà. Dazu intoniert das Klavier ein schwebend-tönendes Filigran, das den Gesang sacht umhüllt und seiner Spur wie ein «Echo» folgt. Nochmals einen klanglichen Gegensatz bildet das jüngste Werk auf dieser CD, uraufgeführt 1987 in Strasbourg: *Modifications* für Klavier und Ensemble, die Jarrell im Auftrag des französischen Kulturministeriums für Claude Helffer und das Ensemble Contrechamps komponierte. Angeregt durch Gestaltungsprinzipien des gleichnamigen Romans von Michel Butor, werden auf verschiedenen Ebenen des Materials, des Tempos, der Funktion von Solist und Gruppe, jeweils auf bestimmte Konstanten bezogene «Veränderungen» durchgespielt und zu einem kontrastvollen Ganzen aus tokkatisch nervösen, spielerisch gelösten und lyrisch verinnerlichten Partien gefügt.

Unter interpretatorischem Aspekt bleiben insgesamt keine Wünsche offen. Die Stücke kommen in ihrer Kraft und Zartheit, in ihrer Rhetorik und formalen Spannung plastisch zur Geltung. Sowohl bei den solistischen Leistungen wie beim Spiel des virtuos Genfer Ensembles unter Giorgio Bernasconi spürt man hinter der disziplinierten ausgefeilten Arbeit an den Stücken noch deutlich das selbstlose Engagement für einen Komponisten, der mit seiner

Musik etwas Eigenständiges und Ernsthaftes zu sagen vermag, der aufmerksam gehört zu werden verdient und der mit dieser gelungenen Produktion Aufmerksamkeit nicht nur unter professionellen Beobachtern gewinnen sollte.

Frank Schneider

Une collection enthousiasmante

Emmanuel Nuñez: Musik der Frühe! Esquisses;

Philippe Manoury: Zeitlauf

Elliott Carter: Concerto pour hautbois/ Esprit rude – esprit doux / A Mirror on Which to Dwell / Penthode

Peter Eötvös: Chinese Opera / Intervalles intérieurs

Franco Donatoni: Tema / Cadeau; György Ligeti: Etudes pour piano / Trio pour violon, cor et piano

Hugues Dufourt: Antiphysis; Brian Ferneyhough: Funérailles; Jonathan Harvey: Mortuos plango, vivos voco; York Höller: Arcus

György Kurtág: Messages de feu de demoiselle R.F. Trousova; Harrison Birtwistle: ... agm...; Gérard Grisey: Modulations

Ensemble Intercontemporain, Groupe vocal de France, Quatuor Arditti, divers solistes, direction Pierre Boulez / Peter Eötvös

Erato ECD 75551-75555, 88261, 88263.

L'avènement du compact-disc sert la musique contemporaine: grâce à ce nouveau support – ainsi qu'aux nouvelles techniques d'enregistrement, – il est désormais possible de restituer une marge dynamique que le disque analogique compressait, au détriment des œuvres de ce siècle, qui l'exigent impérativement. Pour une fois, le progrès technologique est au service de la pensée la plus avancée. Est-ce pour cette raison que l'on assiste à la sortie de très nombreux enregistrements de musique contemporaine, à la création de collections, après une longue disette?

Pour l'IRCAM et l'Ensemble Intercontemporain, forts de leur prestige, de leurs compétences et de leurs moyens, une telle collection discographique semble aller de soi. Il a tout de même fallu attendre une bonne dizaine d'années pour qu'elle soit lancée, sous le label *Erato*. Dans cette première livraison, on retrouve des enregistrements parus initialement en disque analogique (les disques consacrés à Kurtág, Birtwistle, Grisey, et Dufourt, Ferneyhough, Harvey et Höller), ainsi que des nouveautés fort alléchantes.

Le disque de musique contemporaine apparaît avant tout comme le moyen de prendre connaissance d'une œuvre. L'interprétation n'y acquiert que difficilement une valeur en soi – la plupart du temps, on ne peut pas la comparer à d'autres. Il serait évidemment présomptueux de faire une véritable «critique» de ces disques. Toutefois, une fois ad-

mis que la réalisation est constamment au plus haut niveau, que les interprètes sont au plus près du texte, il est possible d'émettre quelques nuances. Ainsi l'interprétation boulézienne, faite de clarté, de rigueur et de vivacité, convient mieux aux œuvres de Donatoni qu'à celles de Kurtág et Carter, qui exigeraient une approche plus «poétique», une interprétation allant davantage au-delà des notes. Il n'est pas sûr, en revanche, que des œuvres telles que celles de Manoury ou Birtwistle autorisent une grande marge d'interprétation; Peter Eötvös, dont on peut admirer la probité et la précision, ne défend-il pas une vision de l'interprétation qui dissout la subjectivité du musicien dans la réalisation proprement dite? Au registre des réserves, nous ajouterons celle de prises de sons inégales: il manque parfois une séparation suffisante entre les différents plans instrumentaux, l'image sonore est parfois un peu compressée, globalisante, «homogénéisée», et conviendrait davantage à des œuvres du répertoire classique. L'enregistrement du *Trio* de Ligeti est complètement raté, lointain et sans dynamiques; les effets de réverbération ajoutés à l'enregistrement de *Musik der Frühe* de Nuñez sont artificiels et gênants.

On ne peut parler dans le détail de chacune des œuvres choisies. Sont-elles représentatives de la diversité des courants de la musique actuelle, ou de certaines tendances particulières? A l'évidence, les critères d'une écriture aboutie et d'une esthétique basée sur l'homogénéité stylistique ont été décisifs. Il faut noter la qualité de réalisation des œuvres retenues – la maîtrise de la relation entre l'idée et sa matérialisation, qui témoignerait en faveur d'une vision optimiste de la musique d'aujourd'hui – et l'absence d'œuvres liées d'une manière ou d'une autre aux courants post-modernes, néos, ou minimalistes. S'il est sans doute exagéré de parler, au sujet d'un tel choix, de formalisme, il est possible d'évoquer un concept de modernité visant à une recherche de formalisation très poussée, que l'interprétation accentue.

Toutes les œuvres ici présentées font apparaître un souci essentiel de la dimension harmonique, ce qui est révélateur des années soixante-dix et quatre-vingts, pour autant que l'on entende par le mot «harmonie», selon l'acceptation première, l'équilibre entre une structure acoustique et une fonction formelle. Aucun compositeur ne semble prêt à laisser au hasard la superposition des voix indépendantes. Il y a divergence entre les polyphonies complexes, mais toujours contrôlées harmoniquement, de compositeurs comme Carter ou Ferneyhough, et les constructions très verticalisées des musiques de Grisey ou Manoury. De même certaines œuvres nous entraînent dans un véritable labyrinthe formel, comme celles de Nuñez, Manoury et Ferneyhough – le chemin se dessine au fur et à mesure de l'écoute, demeure longtemps énigmatique, et réclame plusieurs auditions – ; d'autres

sont plus narratives, comme celles de Höller et Kurtág, elles laissent prévoir leur développement dans le temps en vertu de caractéristiques structurelles plus ou moins évidentes. On pourrait d'ailleurs poser cette question: dans quelle mesure le compositeur échappe-t-il aux processus qu'il enclenche avec son œuvre? Le concept de «fantaisie», qui a disparu du vocabulaire musical, semble encore convenir aux musiques de Carter, Ligeti et Eötvös, mais il s'applique moins bien à celles de Birtwistle ou Manoury. La part d'imprévu ou d'irrationnel est parfois engloutie sous les intentions, les constructions, les calculs. La dimension quasi métaphysique des pièces de Ferneyhough et Nuñez s'oppose à l'artisanat furieux et fascinant d'un Donatoni; la dissolution du moi dans un processus complexe et raffiné comme celui de Manoury semble aux antipodes de la subjectivité à fleur de peau de la musique de Kurtág. La conception différenciée de l'objet musical, tantôt très concret, tantôt artificiel, qui transparaît dans les démarches de Ligeti, Manoury ou Donatoni, paraît loin des textures très expressives d'un Nuñez ou d'un Ferneyhough. De même une ligne de partage sépare les compositeurs qui, comme Ligeti, Birtwistle ou Donatoni, travaillent à partir de pulsations rapides, écrivant une musique «dansée», et ceux comme Grisey, Nuñez ou Harvey, pour lesquels chaque événement crée son propre temps et son propre espace, loin de toute mesure. On n'en finirait pas de relever la richesse d'impressions et de réflexions que suscite l'écoute successive de ces œuvres. Elle témoigne de l'extraordinaire vitalité de la musique actuelle, de son extrême différenciation, de ses nombreuses possibilités d'écoute. Le constat est en fin de compte très enthousiasmant!

Philippe Albèra

Tour de force vocal et instrumental

Joëlle Léandre: «Musique pour contre-basse et voix» (Jolas, Scelsi, Cage, Druckman, Léandre, Bussotti, Kanach) adda 581043

La caractéristique des interprètes possédant une forte personnalité est de marquer si profondément de leur empreinte les œuvres qu'ils ou qu'elles jouent, qu'il est ensuite difficile à l'audition de séparer l'œuvre elle-même de sa réalisation, tant cette dernière semble vouloir donner une lecture définitive de la partition. L'excellente contrebassiste française Joëlle Léandre n'échappe pas à la règle. Sur un récent disque compact en solo, elle propose une série de dix pièces écrites par différents compositeurs, soit pour contre-basse seule, soit pour contre-basse et voix. L'interprète assurant bien entendu simultanément la partie instrumentale et la partie vocale, il se dégage de ce jeu musical à double face une image sonore exemplaire de la puissante théâtralité qui traverse les interpréta-

tions de la contrebassiste. Avant même que ne résonne le premier son, l'espace théâtral est déjà installé par ces deux personnages quasi contraints de partager le même territoire scénique. Le disque ne restitue malheureusement pas entièrement ce qui, théâtralement, repose surtout sur le visuel, mais il permet par contre de mieux sentir la véritable force dramatique qui alimente le jeu de la soliste, et parfois aussi de rendre compte du manque de théâtralité purement musicale de certaines pièces de musique dite pourtant théâtrale.

Le disque débute par une œuvre de Betsy Jolas, *Episode huitième*. Ecrite en 1984, cette pièce de musique pure et d'un abord assez classique pourrait facilement glisser vers un formalisme un peu vide, si Joëlle Léandre ne lui donnait une consistance charnelle et une profondeur expressive qui permettent



Photo Yvan Theulé

aux éléments lyriques d'échapper à l'emprise que la construction même de la pièce exerce sur eux.

Autre pièce, autre lyrisme: *C'est bien la nuit*, de Giacinto Scelsi, propose une approche beaucoup plus physique de la contre-basse. Le souffle de l'instrumentiste apparaît d'ailleurs comme le témoin de cette implication corporelle dans le son même de l'instrument plus que dans la forme de l'œuvre. Musique quasi modale et fortement incantatoire, cette pièce de Scelsi montre la puissance dramatique du son, de la qualité sonore, et rejoint par là le jeu de la contrebassiste, chez laquelle l'élément dramatique trouve son origine dans le son même de l'instrument, et n'est en aucune manière décoration appliquée.

Le réveil profond, également de Giacinto Scelsi, pousse encore plus loin l'exploration du son et nous emmène à l'intérieur de celui-ci, à l'intérieur même de la contre-basse. Plus méditative qu'incantatoire, cette œuvre témoigne de la richesse sonore que la contrebassiste extrait de son instrument.

Avec *The Wonderful Widow of Eighteen*

Springs, de John Cage, la contre-basse / instrument à cordes disparaît pour laisser la place à la contre-basse / instrument de percussion et à la voix. Ecrites à l'origine pour voix et piano fermé, cette pièce ainsi que *A Flower* sont toutes deux d'une grande pureté et d'une éblouissante simplicité. Seul détail gênant: l'image de l'instrumentiste chantant assise derrière sa contre-basse fait cruellement défaut, et la très belle théâtralité de ces œuvres sur scène reste un peu conceptuelle sur disque.

Valentine, de Jacob Druckman, semble être une pièce faite sur mesure pour la contrebassiste. Théâtralité débordante, très grande virtuosité physique, cette œuvre emprunte beaucoup à Berio pour les interventions vocales, et à la musique librement improvisée pour les gestes instrumentaux employés. Néanmoins, elle garde une force toute personnelle et parvient bien à doser ce qui est théâtral dans la musique avec ce qui demeure musical dans le théâtre.

Réflexions, de Joëlle Léandre, conserve un peu le même esprit que l'œuvre précédente. «Jazz, beau chant, lambeaux et voix», comme l'écrit le texte introductif, sont là pour donner à l'instant sa nécessité et son urgence. Autant *Réflexions* peut paraître extraverti, autant *Naked Angel Face*, de Sylvano Bussotti, contient en lui un drame totalement rentré, totalement introverti. Si ce n'est le geste final, où la musique semble vouloir tenter un dernier sursaut avant le grand silence, le reste de l'œuvre trouve sa force dramatique dans une sorte de lourdeur métaphysique, de théâtralité retenue, le drame s'exprimant paradoxalement au travers de l'impossibilité même de son expression totale.

Naked Angel Face, de Bussotti, et *Maknongan*, de Giacinto Scelsi, sont certainement, d'un point de vue dramaturgique, les pièces les plus convaincantes de ce disque. Cette dernière, qui mêle la voix et la contre-basse, contient une théâtralité brute, où les hurlements – la douleur de la folie – et le jeu de la contre-basse sont d'une «efficacité» redoutable.

J'ai tant rêvé, de Sharon Kanach, ne parvient pas toujours à convaincre. Bien que cette pièce très extravertie fasse ouvertement plus appel au théâtral que ne le fait, par exemple, *Maknongan* de Scelsi, l'effet produit est souvent inversement proportionnel à la quantité des moyens mis en œuvre.

La très intelligente répartition des pièces dans le temps permet d'entrer progressivement dans le jeu musical et théâtral de la contrebassiste. Imposante la manière dont elle aborde, dont elle «prend en main» chaque œuvre. Très belle aussi la façon de jouer avec l'énergie des gestes musicaux au travers d'une implication physique totale, qui n'oublie jamais les détails et la subtilité. La contre-basse et la voix de Joëlle Léandre sont bien les deux personnages d'une pièce imaginaire où chacun utilise le son de l'autre pour mieux raconter sa propre histoire.

Jacques Demierre