

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (1998)
Heft: 57

Rubrik: Disques compacts

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: 01.06.2025

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

Mathias Steinauer: «...wie Risse im Schatten...» op. 7 / «Omaggio ad Italo Calvino» op. 10a / «Il rallentamento della sarabanda» op. 12

Heinrich Keller, fl; Radio Sinfonieorchester Basel; Bernhard Wulff, cond; Toshiko Sakakibara, cl; Jakob Hefti, hn; Friedemann A. Treiber, vn; Jürg Henneberger, pf; Jacqueline Ott, pf/perc; Akademisches Orchester Zürich; Johannes Schläfli, cond.
Altri Suoni AS 028

ABÎMES HISTORIQUES

En affrontant le matériau historique, en allant même jusqu'à citer des musiques préexistantes sous forme de parties d'œuvres, de genres, etc., Steinauer obtient une sonorité plaisante originale, sans tomber pourtant dans la complaisance du post-modernisme. Il maintient sans cesse la tension et en crée de nouvelles par des tournures surprenantes, des formules qui suscitent et entretiennent l'attention, des instrumentations déconcertantes. D'ailleurs, Steinauer ne craint pas la sauvagerie et l'effroi, de temps à autre, même s'il aime la sonorité plaisante. Voyez *Quasi una Sonata* (1988/91), quatrième mouvement de *...Wie Risse im Schatten ...* (Comme des déchirures dans

l'ombre), même si les éclats y sont atténués par des unissons apaisants et d'amples cantilènes de flûte. Le fait que les cinq mouvements de l'ouvrage renvoient au cinq phases de la prise de conscience selon Jean Gebser (conscience archaïque, magique, mythique, mentale, intégrale) mériterait une étude exacte des correspondances. Steinauer fait preuve en tout cas de conscience historique et d'un intérêt littéraire substantiel et justifié dans *Omaggio ad Italo Calvino*, même si l'accord nu de onzième, à la fin de la deuxième partie, *Ohne Farben* (Sans couleurs), paraît exagéré et peu convaincant. Dans l'évocation en quatre stations d'une sarabande, Steinauer nous conduit à des

abîmes historiques parfois vertigineux: il commence par un rite aztèque, y compris un chant au dieu de la pluie, Chac, puis passe à Praetorius et François Couperin par des métamorphoses musicales où se mêlent l'esprit et le naturalisme (les citations un peu nues de Couperin paraissent n'avoir pas été traitées à fond, malgré leur déguisement sonore et l'effet de distanciation). Somme toute, une conception esthétique et des résultats musicaux qui justifient la curiosité quant à l'évolution ultérieure de ce compositeur d'à peine quarante ans.

Hanns-Werner Heister

Homage à Schubert

Franz Schubert: *Andante h-Moll D 936A* (arr. Roland Moser) / «Wanderer-Fantasie» (arr. Franz Liszt) / *Sonate C-Dur D 840* (arr. Christoph Delz) / Felix Profos: «Lichtgebiet»
Kammerorchester Basel; Johannes Schlaefli, cond; László Gyimesi, pf; Felix Profos, pf
Musikszene Schweiz, MGB CTS-M 56

SONORITÉS FRAGMENTAIRES

L'idée de Friedrich Schlegel selon laquelle un dialogue est «une chaîne ou une couronne de fragments» pourrait aussi se prêter à une théorie de l'interprétation, en toute fidélité. Tout comme l'œuvre, son interprétation sonore ou verbale serait ainsi très ouverte, riche en enchaînements possibles, ce qui permettrait enfin aux deux parties de se rapprocher dans une sorte de dialogue. Dans le cas de Schubert, contemporain de Schlegel, ce dialogue a toujours eu lieu, même avant l'interprétation composée du *Voyage d'hiver* par Zender: voyez Liszt traduisant dans la réalité sonore le potentiel orchestral de la *Wanderer-Fantasie* (László Gyimesi pare de mille couleurs la partie de soliste du présent CD), Dieter Schnebel amenant la musique de Schubert à la technique sérielle dans sa *Schubert-Phantasie*, et l'écrivain Hermann Burger, réputé pour son ouïe extrêmement fine, brochant à partir de la symphonie de Gmunden-Gastein, probablement disparue, une histoire complexe (*Die Wasserfallfinsternis von*

Badgastein). Épars dans tout l'œuvre, les nombreux fragments proprement dits de Schubert semblent d'ailleurs appeler un tel dialogue. Les esquisses tardives d'une symphonie n'ont-elles pas suscité des solutions multiples ? Alors que Peter Gülke les arrangeait presque objectivement pour orchestre, que Brian Newbold cherchait à reconstituer une symphonie entière par un travail de lissage, ou que Luciano Berio les confrontait à sa propre musique, Roland Moser arrange le stupéfiant *Andante D 936A* en un «fragment pour orchestre» (procédé qu'il utilise déjà pour sa propre composition *Rand*). Tant sur le plan de la forme que sur celui des timbres, les figures conservent leur aspect fragmentaire, quand, au tout début, la mélodie de hautbois est confrontée aux altos à l'unisson, ou que l'effectif de l'orchestre s'effiloche, à la fin, en un simple quatuor à cordes. De son côté, dans son dialogue avec les deux mouvements conclusifs fragmentaires de la sonate «Reliquie», Christoph Delz traite le sujet

acoustique de la proximité et de la distance. Des parasites apparaissent, des fragmentations supplémentaires se produisent, le rondo final s'éloigne toujours plus de la musique de Schubert, tout en respectant sa présence lointaine. Du pianiste et compositeur Felix Profos, élève de Moser né en 1969, qui joue l'arrangement de Delz avec des ponctuations interrogatives, on entend en dernier lieu une composition originale: sa pièce pour orchestre *Lichtgebiet* paraît faire allusion à la richesse sonore de Schubert, quoiqu'implicitement. Comme dans un kaléidoscope, des sonorités riches de connotations se superposent dans des combinaisons toujours nouvelles. Dans un grand *decrescendo*, la musique s'éteint sur une espèce de fragment parlé. L'Orchestre de chambre de Bâle, dirigé par Johannes Schläfli, réalise avec ce CD un autoportrait très convaincant.

Patrick Müller

UNE INTÉGRALE «AUTHENTIQUE» BÂCLÉE



de dr. à g.: M.Bilson, A.Willis, U.Dutschler,
Z.Meniker, D.Breitmann, B.v.Oort, T.Beghin

Il fallait bien qu'un jour paraisse l'intégrale des sonates pour piano de Beethoven, y compris l'*Andante favori* et les trois sonates «du prince-électeur», jouées en public sur neuf *fortepianos* par Malcolm Bilson (sept sonates) et six de ses élèves dans le monde entier (cinq sonates chacun, sauf van Oort, qui n'en joue que quatre). L'entreprise ne manque naturellement ni de justification ni de charme, puisque l'évolution des instruments – des *fortepianos* à cinq octaves de Walter (1790, 1795) et Schantz aux pianos à queue, deux fois plus lourds, de six octaves et demie de Graf (1824) et de Hafner (1835) – est étroitement liée à celle du style de Beethoven dans ses sonates. Six des instruments utilisés sont des copies, trois des originaux restaurés – parmi lesquels le piano à queue Lagrassa, dont le timbre chaud et sombre m'a particulièrement plu. Une intégrale ne se juge pourtant pas à l'authenticité des timbres, mais à la capacité des interprètes, à leur connaissance des

pratiques d'exécution, à leur goût et à leur intelligence. Bilson précise dans le livret qu'il n'y avait pas de «ligne générale» préconçue – heureusement, serait-on tenté de dire, étant donné qu'il est l'interprète le plus discuté du groupe. Sa conception de Beethoven se révèle dès la sonate n° 1 en *fa* mineur, d'inspiration haydnienne: premier et dernier mouvements alanguis, changements de tempo à chaque mesure ou presque, libérés rythmiques (triolet de doubles-croches!), exécution fantaisiste des *sforzati* et des *staccati*, attaques souvent dures, *piano* et *pianissimo* presque inexistant. Le piano de Walter MacNulty y est traité comme un Steinway de concert; l'interprétation est du mauvais XIX^e tardif, bref, l'utilisation du *fortepiano* n'est à aucun instant légitime. En outre, Bilson grogne et renifle comme s'il était Glenn Gould ou Keith Jarrett, et il atteint ses limites techniques dans diverses sonates. L'exécution des deux premiers mouvements de la sonate n° 14 en *do* dièse mineur et des premier et troisième mouvements de celle en *ré* mineur, n° 17, n'est pas moins pénible. Les sonates n° 4 et n° 7 (*mi* bémol majeur et *ré* majeur) sont plus subtiles, ça et là, moins arbitraires et emphatiques; dans le premier mouvement de la sonate n° 14, Bilson respecte au moins l'indication de Beethoven *sempre pp e senza sordini* – effet qui sonne mieux sur le *fortepiano* que sur son descendant moderne. David Breitman (une bonne partie de la sonate n° 3 en *do* majeur est incompréhensible – cf. la mesure 9 du deuxième mouvement –, voire ridicule – cf. le groupe final du premier) et Bart van Oort souffrent des mauvaises habitudes de leur professeur. Ursula Dutschler joue proprement, mais souvent un

peu lourdement et sans grande fantaisie. Seuls Tom Beghin (du moins dans la sonate n° 2 en *la* majeur, à l'exception du dernier mouvement) et Zvi Meniker (dans la sonate n° 11 en *si* bémol majeur, moins dans celle en *mi* bémol majeur n° 18, où les soupirs des mesures initiales sont prolongés excessivement) entrent dans l'esprit de la musique et des instruments. La crainte d'une ligne générale a manifestement abouti à ce que les interprètes n'ont eu de discussion ni sur les indications métronomiques de Beethoven (opus 106), ni sur celles de Czerny, Moscheles, Schnabel ou Kolisch, ni sur l'opportunité des reprises. Ainsi, tous les mouvements rapides sont joués à des tempos inférieurs aux valeurs indiquées par les auteurs cités, tandis qu'Andrew Willis ignore grossièrement les indications de Beethoven (si bien mises en œuvre par Artur Schnabel et Jürg Wyttenbach) dans la sonate «*Hammerklavier*»; le même Willis joue d'ailleurs déjà la sonate «*facile*» n° 20 en *sol* majeur avec la rigidité d'un amateur. En outre, il n'est pas à la hauteur des tempos lents qu'il choisit et ne parvient pas à s'approcher d'une réalisation satisfaisante de la vision de l'*«Adagio sostenuto»*. Conclusion: cette intégrale comporte trop peu de choses valables pour qu'on en recommande l'acquisition en toute bonne conscience. Réalisé sur un instrument moderne, l'enregistrement de Schnabel du «Nouveau Testament» pianistique est plus exact à tous points de vue, plus fidèle au texte, plus soucieux de chaque œuvre, plus imaginatif et plus visionnaire que les efforts de la classe Bilson; il reste donc l'enregistrement de référence.

Toni Haefeli

Robert Ashley: «*Atlanta (Acts of God)*»

Robert Shley, Thomas Buckner, Jacqueline Humbert, Carla Tatò, vv; «Blue» Gene Tyranny, kbd with elec; Paul Shorr, live mixing and orch elec; Rebecca Armstrong, David Van Tieghem, prerecorded chorales
Lovely Music LCD 3301-2

FABLE MORALE

L'opéra, ou «fable morale», de Bob Ashley reprend l'histoire d'Atalante, cette enfant élevée parmi les animaux, devenue si rapide à la course, et dépassée toutefois par son amant Hippomène, aidé lui par la ruse d'Aphrodite. Transposé à l'époque contemporaine, cela donne trois figures masculines, représentant les trois aspects du caractère d'un homme qu'une femme de qualité supérieure pourrait choisir comme compagnon. Trois hommes extraordinaires de notre temps: le peintre Max Ernst, le chaman et conteur Williard Reynolds et le pianiste Bud Powell. Chacun des trois compagnons est de plus caractérisé par trois modes narratifs particuliers, l'*«odalisque»*, la «référence de caractère», et l'*«anecdote»*. Sur cette structu-

re assez compliquée à suivre, le compositeur américain a construit un scénario théâtral plutôt simple: un décor modeste, une scénographie minimale, six voix (celle, parlée, de B. Ashley est un régal) ou instrumentistes, dont certains sur cet enregistrement sont de fidèles compagnons de route, comme Thomas Buckner, Jacqueline Humbert ou «Blue» Gene Tyranny. La musique en soi a quelque chose d'une désinvolture américaine: fond de claviers électroniques plutôt répétitif, bruitages simples et accords entre musique rock et variété, chants éthérés. Tout cela alterne, en de longues séquences, avec ce qui fait l'intérêt majeur de l'œuvre, ces pièces vocales, sortes de mélanges chaotiques de voix parlées, de *Sprechgesang*

avec accent américain, de voix caricaturales et distordues évoquant les personnages de *comics*. Le brouillage et la superposition systématique auxquels est soumis le fil de l'intrigue (par ailleurs bourré de mises en abîme) évoque les expérimentations narratives et textuelles qui, dès les années soixante, portèrent la marque Bob Ashley. S'y ajoute ici – l'enregistrement est tiré d'une représentation ayant eu lieu en 1985 à Rome – le mélange assez curieux de l'italien et de l'anglais, qui rajoute au caractère onirique de l'ensemble. *Atalanta*, désinvolté, dérisoire parfois, a peu de chances de cadrer avec les habitudes d'écoute des amateurs de grand opéra.

Vincent Barras

UN VOYAGEUR ENTRE DEUX CIVILISATIONS



Omar Zoboli, hautbois

A partir de 1970, Isang Yun ne s'intéresse pas seulement davantage à l'écriture symphonique, mais se découvre aussi une prédilection pour les instruments solo, conformément à ses notions d'équilibre. Les compositions pour instruments

solo, comme toute l'ancienne musique savante coréenne, ne peuvent être résumées par la notion d'unisson; elles réalisent plutôt une sorte d'hétérophonie, des champs sonores organiques «en changement, en mouvement perpétuel, non seulement du point de vue du timbre et des nuances, mais aussi de la hauteur, laquelle subit des fluctuations notables» (G. Eberle). Sur un très beau disque compact, Verena Bosshart, Saskia Filippini et Omar Zoboli – qui ont eu en 1994 la possibilité d'étudier quelques-unes de ses œuvres avec Yun lui-même – présentent trois de ces «Monologues» (Eberle). *Piri* (de 1971, et non de 1996, comme le répète trois fois le livret), pour hautbois, est le nom d'une forme coréenne et s'élève d'abord sur des structures dodécaphoniques pour «se mettre en branle» (Yun), puis s'en libère progressivement pour se fixer sur les «notes centrales» typiques de Yun; Zoboli exécute ce morceau, qui exige des sons complexes (hétérophoniel), des quarts de ton, des modifications diverses du timbre, des ornements et des notes tenues, avec sensualité et une virtuosité à vous couper le souffle – dans les deux sens du terme. Verena Bosshart n'est pas en reste: le solo de flûte *Sori* (1988) renvoie au *Sprechgesang* de l'opéra coréen et exploite comme *Piri* les qualités rituelles des

notes (centrales) tenues jusqu'aux limites du souffle et ornées de mille façons. Le *Königliches Thema* («Thème royal», 1976) est un hommage à Berlin, patrie d'élection de Yun, et à son passé, puisque, outre le thème de l'*Offrande musicale* de Bach, il reprend des éléments européens comme les variations, le contrepoint strict et le dodécaphonisme. Mais c'est aussi «une promenade dans la tradition asiatique» (Yun), puisque le dodécaphonisme y est recouvert par les «notes centrales» aux points de repos et qu'à la fin, le thème est enrichi d'«assauts» coréens. L'interprétation de Filippini n'est pas moins brillante et différenciée que celle de ses collègues; seul l'exposé du thème de Bach, au début, irrite par le vibrato excessif (non exigé par le compositeur). Dans le *Trio* (1972/73), qui appartient comme *Piri* à la transition entre la première et la seconde période de Yun, les trois instruments se fondent en un bloc mobile hétérophone; dans les *Inventionen* pour deux hautbois (1983), exécutées ici à la flûte et au hautbois, le compositeur joue avec des éléments fondamentaux de son vocabulaire musical: *trilles*, *glissandi*, *appoggiatures* et *harmonie* – qui sont aussi les sous-titres des quatre mouvements. (th)

Bernd Alois Zimmermann: «Présence», Ballet blanc en six scènes / «Intercomunicazione»
 Ensemble Recherche; Yukiko Sugawara, pf; Karl-Rudolf Menke, Sprecher
 Wergo WER 6605-2

THÉÂTRE INSTRUMENTAL

Zimmermann n'a pas abordé la musique de chambre dans une optique traditionnelle; *Présence*, trio pour violon, violoncelle et piano, est intitulé «ballet blanc en cinq scènes». Dans *Intercomunicazione*, le violoncelle et le piano jouent de façon très indépendante. Les deux œuvres soulignent l'incompatibilité instrumentale de formations qui visaient à l'homogénéité dans le répertoire du passé. Dans le trio, chaque instrument est aussi un personnage. Il y a donc là une double tentative de briser l'unité des instruments, et la linéarité du

temps. L'écriture de *Présence* est fragmentée, celle d'*Intercomunicazione*, comme la plupart des œuvres de la fin, est distendue, l'expérience de l'écoute étant poussée à ses limites dans deux sens différents. Il incombe aux interprètes de faire ressentir la nécessité des enchaînements, des ruptures, ou des silences. On ne peut rêver mieux que les musiciens de l'ensemble Recherche pour la précision du jeu, le respect de la partition. Mais il manque à leur interprétation cette dimension de folie, ce surréalisme zimmermanien qui est à la fois

drôle, mélancolique, grinçant et tragique. On aimerait que les gestes musicaux aient plus d'ampleur, plus de démesure, que l'exécution soit plus théâtrale, les silences davantage habités. Après tout, Zimmermann traite ces formations de chambre à partir d'une pensée orchestrale, comme on le constate notamment dans l'écriture pianistique, souvent faite de masses sonores (d'où peut-être le caractère un peu problématique de ces deux pièces).

Philippe Albèra

Across Boundaries. Discovering Russia 1910–1940
 Œuvres de Arthur Louÿs, Samuel Feinberg, Alexander Weprik, Sergei Prokofiev, Lazare Saminsky, Joseph Achron
 Jascha Niemtsov, pf
 Edition Absents EDA/madr 012-2

DE LA MUSIQUE DE PIANO REFOULÉE ET OUBLIÉE

Né en 1963 et formé au conservatoire de Leningrad, le pianiste Niemtsov a émigré en 1992 en Allemagne. Les points forts de son répertoire sont les compositeurs juifs persécutés et assassinés sous le nazisme, ainsi que les compositeurs

judéo-russes, notamment ceux de l'époque 1910–1940, diffamés pour la plupart en Union soviétique sous le stalinisme et peu connus en Occident jusque dans les années quatre-vingts, bien qu'on eût pu les utiliser à des fins anticommu-

nistes (ce que Niemtsov ne manque pas de faire, bien entendu). Prokofiev, représenté ici par ses *Visions fugitives* relativement célèbres, n'appartient ni à une catégorie ni à l'autre, mais complète cette sélection, qui, comme souvent chez les édi-

tions Abseits, offre plusieurs nouveautés. Il semble que Niemtsov soit plus à son affaire dans le mouvement perpétuel et la virtuosité que dans le lyrisme. Parmi les compositeurs présentés ici, Lourié (1892-1966) est aujourd'hui le plus célèbre (relativement). Après avoir refusé de rentrer d'un voyage officiel en 1922, s'être réfugié à Paris en 1924 et avoir fui en 1941 aux États-Unis, devant l'occupation allemande, Lourié est mort en 1966, oublié de ses contemporains. La *Gigue* (1927) se distingue par un *ostinato* martelé qui rappelle le système de cubes de Mossolov. Niemtsov indique que Lourié y fait allusion à la mélodie et aux gestes de la «tchastouchka», «des strophes courtes, aux rimes vulgaires, drôles, souvent obscènes ... accompagnées en général à l'accordéon et chantées presque en criant sur des mélodies

non moins primitives». Dans sa *Toccata* de 1924, Lourié se risque un peu plus loin dans l'organisation atonale des hauteurs et fait preuve de plus de caractère, malgré la loi du genre. Varié et pittoresque, plein d'allant malgré le contexte, le cycle *Piano gosse* est encore plus «post-futuriste». A l'instar de Debussy, Lourié l'a dédié à sa fille et ce, l'année même de la Révolution d'octobre, à la suite de laquelle il allait devenir commissaire de la musique. Peu balancée et s'achevant abruptement, la *Berceuse* (1932 de Samuel Feinberg (1890-1962), connu surtout comme professeur de piano, est teintée d'une mélancolie nostalgique. En revanche, la *Dance* (1927) d'Alexander Weprik (1899-1958) éclate de force brute. Peu après son arrivée aux États-Unis (1920), Lazare Saminsky (1882-1959) parvint à y prendre pied, mais sans

doute pas avec des œuvres comme *Vision* (1919), miniature surprenante, à la fois symboliste et expressionniste. Quant à Joseph Achron (1886-1943), établi lui aussi depuis 1925 aux États-Unis, Schoenberg le considérait comme «un des compositeurs modernes les plus sous-estimés». Dans ses *Statuettes* de 1930, basées sur un motif de quatre notes contenues dans une quarte, les éléments de la musique juive avec lesquels il travaillait de préférence depuis 1911 ont disparu au profit d'une musique effectivement fascinante, oscillant entre l'*ostinato* et la mélancolie, entre la réserve rebutante et la sensualité débordante, mais qui porte déjà en soi le sceau de l'échec face au *mainstream*. (hwh)

Russian Futurism

Vol. 1: Alexander Mossolov: **Piano Works**

Sonata No. 4 op. 11 / Sonata No. 5 op. 12 / «Turkmenian Nights»

Daniele Lombardi, pf

Vol. 2 (2 CDs): Alexander F. Goedicke: **Ouverture dramatique pour grand orchestre op. 7 / «At War (From the diary of a dead soldier)» / Six Improvisations for orchestra op. 26 / Horn Concerto in F Minor op. 40 / Trumpet Concerto op. 41 / Julian Krein: Sonata-Fantasy for cello and piano / Sonata-Poem for cello and piano / Dramatic Poem / Michail F. Gnesin: **Three Characteristic Melodies to «The Stone Guest» by Pushkin op. 51 / Georg Kirkor: Sonata for cello and piano op. 7****

Russian Philharmonic Orchestra; Konstantin Krimets, cond; Kyril Rodin, vc; Andrei Pisarev, pf; Alexei Nesterenko, pf

Vol. 3 (2 CDs): Michail F. Gnesin: **«D'après Shelley», Symphonic Fragment in D major op. 4 / Trio for Piano, Violin and Cello op. 63 / «Songs of a Knight Errant» op. 28 / «Adigeya» op. 48 / «The Jewish Orchestra at the Ball at Nothingtown» op. 41 / Alexander Mossolov: **String Quartet No. 1 op. 24 / Nikolaj Roslavets: String Quartet No. 1 / No. 3 / Lev Knipper: String Quartet No. 3****

Russian Philharmonic Orchestra; Konstantin Krimets, cond; Moscow Soloist Ensemble; Novosibirsk «Filarmonica» String Quartet

Arte Nova Classics (BMG) 74321 487232

UNE DOCUMENTATION LACUNAIRE

Le scandale que représente la persécution criminelle, par le stalinisme, de la musique progressiste et de musiciens en général acquis à la cause du socialisme persiste – même sous une forme atténuée – en ce sens que cette musique n'est jouée somme toute que rarement, bien qu'elle ait été utilisée comme argument idéologique pendant la guerre froide et ait souvent servi ensuite à discréditer le communisme. Une présentation aussi ample que celle qui nous occupe comble donc certaines lacunes. Malheureusement, les commentaires sont insuffisants – il manque parfois les informations les plus élémentaires sur les œuvres –, ce qui, ajouté à une sélection parfois douteuse, compromet le but noble de l'édition. Que des noms illustres comme Lourié, Wyschnegradsky, etc. manquent ne sera relevé qu'en passant – les problèmes de réalisation et d'effectif ont sans doute joué un rôle notable. Un CD complet est consacré à l'œuvre de piano de Mossolov. Les *Sonates* n°4 (en un mouvement) et n°5 (en quatre mouvements, de 1927 et 1925 respectivement, selon la notice) sont puissantes et chargées d'énergie, avec de brefs intermèdes lyriques; c'est une musique qui traduit l'élan positif de la révolution soviétique des années vingt. Cet optimisme parcourt encore les *Nuits turkmènes* de 1935, écrites deux ans avant que Mossolov ne soit arrêté et condamné au camp de travail. Malgré un matériau folklorique, des motifs et des schémas répétitifs, la base de son langage reste rigoureusement ato-

nale. L'hostilité des staliniens moyens était donc justifiée: pas trace de compromis ou de soumission. Dans la présente sélection, Mossolov se révèle d'ailleurs l'artiste le plus radical et le plus rigoureux. Le *Premier Quatuor* à cordes de Roslavetz oppose des passages exubérants à de longs unissons chantants, dans une écriture classique appliquée, bourrée de références tonales, encore que l'esprit d'avant-garde n'y soit pas remis en question, même quand il cite le motif B-A-C-H au deuxième mouvement. Le *Troisième Quatuor* à cordes de Knipper est particulièrement intéressant pour sa facture extrêmement variée, qui passe de l'unisson à la polyphonie, des allusions folkloriques à la désagrégation de l'écriture. Dans son *Premier Quatuor* à cordes op. 24 (1927), Mossolov applique un peu trop systématiquement – mais non sans une certaine tension – son principe de montage répétitif de petites cellules motiviques à la formation classique du quatuor, obtenant ainsi un premier mouvement monstrueux de quinze minutes (sur une durée totale de vingt-trois). Pourtant, sa musique mécanique connaît aussi des pannes, comme dans la fin épuisée du deuxième mouvement (*adagio*). On sait bien que, malgré son idéologie, la technique ne fonctionne jamais parfaitement. Quant à la marche trébuchante du scherzo, elle nécessiterait une longue interprétation.

La seule interprétation possible de l'inclusion d'un compositeur tel que Michail F. Gnésine est que le

«futurisme» exerce sans doute une certaine attraction. Bien que son fragment symphonique *D'après Shelley* manifeste de grands gestes nobles et sentimentaux, et que la suite *L'orchestre juif au bal de Nothingtown* ne manque pas d'une certaine autodérision, le langage musical est resté celui de Saint-Saëns. Le style d'Alexander F. Goedicke, lui aussi d'origine judéo-russe, est encore plus réactionnaire dans l'*Ouverture dramatique pour grand orchestre* et *En guerre (extraits du journal d'un soldat mort)*. Les *Six improvisations pour orchestre* frappent tout de même par le traitement original et inventif de quelques aspects de la Première Guerre mondiale, malgré bien des passages convenus, comme l'«attaque» rappelant la chevauchée des Walkyries. Quant aux sonates de violoncelle de Julian Krein (1913-1996) et de Georg Kirkor (1910-1980), qui pourraient remonter à une génération antérieure (la sonate en *fa* majeur de Richard Strauss s'alignerait sur elles sans problème), elles paraissent jouer dans le mauvais film et attestent une évolution musicale et culturelle faussée. L'étiquette de «futurisme» est donc tout simplement trompeuse, dans l'ensemble, mais pouvoir entendre ces compositeurs en Occident peut passer pour un acte de réparation. (hwh)

Roger Sessions: **Quintet. Quartet**
Quintet for 2 violins, 2 violas and cello / Canons for string quartet / Six Pieces for violoncello / String Quartet in E Minor
The Group for Contemporary Music
Koch Classics 3-7616-2

MODERNITÉ AMÉRICAINE

L'industrie discographique possède un mérite: elle permet de découvrir des œuvres que les organisateurs de concerts ne programment jamais. C'est le cas de la musique de Roger Sessions, compositeur américain né en 1896, mort en 1985, et qui demeure quasiment inconnu en Europe. Ni ses symphonies (au nombre de huit), ni ses œuvres concertantes ou sa musique de chambre, et encore moins ses opéras ne font partie du répertoire, même occasionnellement. (La modernité américaine ne semble exister que dans les figures de ceux qui sont en rupture avec la tradition européenne.) Or, il y a chez Sessions une heureuse

synthèse entre l'héritage de Schoenberg et Stravinsky, réalisée ici à travers la double émancipation de l'harmonie et du rythme dans un contrepoint serré. On retrouve aussi la tendance propre à Charles Ives et Elliott Carter de superposer des couches musicales autonomes. Si le *Quatuor en mi mineur*, qui date de 1936, est encore emprunt d'un certain classicisme, le *Quintette à cordes* de 1958 est une œuvre très personnelle et aboutie, faite à la fois d'une grande concentration d'écriture et d'une grande liberté expressive (ce qui rapproche la musique de Sessions du Petrassi des années cinquante et soixante). Les *Six Pièces*

pour violoncelle solo (1966) et le *Canon* pour quatuor à cordes (1971) sont plus tardives; comme dans le *Quintette*, Sessions cherche à exprimer des caractères expressifs très divers, tout en conservant un grand contrôle de la forme. Ces œuvres méritent incontestablement d'être jouées plus souvent. Les musiciens du *Group For Contemporary Music* les défendent avec rigueur et expressivité, même s'il est difficile de juger finement une interprétation lorsqu'il n'existe pas de véritables points de comparaison. (pa)

Carola Bauckholt: **klings gut**
«*Treibstoff*» / *Klarinettenrio* / «*Luftwurzeln*» / «*mehr oder weniger*» / *Streichtrio* / «*Zopf*» / «*sottovoce*» / «*Schraubdichtung*»
Mitglieder des Thürmchen Ensemble und des Ensemble Recherche; Roland Kluttig, cond; Erik Oña, cond.
Wergo WER 6538-2

ILLUSIONS ACOUSTIQUES

«Galop de pattes de chien», indique une partition de la compositrice allemande Carola Bauckholt, née en 1959, ou encore «comme un avion». Au séminaire de composition de Boswil, auquel elle participait il y a quelques années et où elle obtint un deuxième prix, un des interprètes s'indigna de cette dernière indication, vague pour l'exécutant et propre à distraire de la musique. Or ce paradoxe est justement constitutif de la musique de Bauckholt: il se produit une tension particulière, légèrement ironique, entre la précision avec laquelle cette élève de Kagel note les sons instrumentaux (un peu dans l'esprit de la «musique concrète instrumentale» de Lachenmann) et les connotations extra-musicales qu'elle évoque délibérément (au sens de la musique concrète de

Pierre Schaeffer). Ainsi, le morceau pour ensemble *Treibstoff* (Carburant) imite des déplacements et répond ainsi ironiquement et concrètement à la question du progrès musical. Dans *Mehr oder Weniger* (Plus ou moins), le grincement de chaises ou le bruit de papier déchiré est infligé aux instruments; dans le trio de clarinettes ou dans *Luftwurzeln* (Racines aériennes), les vents parlent le langage des cordes et *vice versa*. Les bruits quotidiens, dont Bauckholt s'approche avec beaucoup de précaution et avec une invention sonore jamais prise en défaut, ne sont pas seulement reproduits et imités, leur musique abstraite et concrète cherche des formes d'expression multiples. Dans la mesure où, par exemple, des figures musicales se dégagent et se développent à

partir des imitations de bruits concrets, ou que, dans *Mehr oder Weniger*, les épisodes riches de connotations alternent avec des passages plus abstraits, le quotidien se trouve placé comme dans des états différents. Dans *Schraubdichtung* (Poème en vis) pour voix parlée, contrebasson, violoncelle et percussion, enfin, la parole se fait médiatrice: on perçoit ici la grande expérience qu'a Bauckholt du théâtre expérimental. Par la poésie sonore, les notions se désagrègent en leurs composants acoustiques, tandis que la situation se tend vers la fin de la pièce, non seulement par le sens des mots, mais par leur sonorité: la vis devient hache. (pam)

The Harry Partch Collection
Harry Partch: «*Eleven Intrusions*» / «*Plectra & Percussion Dances*» / «*Castor & Pollux*» / «*Ring Around the Moon*» / «*Even Wil-de Horse*» / «*The Wayward*» / «*And on the Seventh Day Petals Fell in Petaluma*» / «*The Dreamer That Remains - A Study in Living*» / «*Windsong*» / «*Rotate the Body in All Its Planes*» / «*Water! Water!*» / «*The Bewitched*»
The Harry Partch Ensemble etc.
Cri CD 751-54 (4 CDs)

UN COMPOSITEUR-CULTE

La collection Harry Partch rassemble une série très représentative d'œuvres, dont les dates de composition s'étalent entre 1941 et 1972, soit la période créatrice la plus active de ce compositeur américain né en 1901 et décédé en 1974. Déjà publié dans les années 1970 sur disques vinyle devenus introuvables, ce recueil devrait - on l'espère - faciliter l'accès à une musique hautement originale, qui continue de se confiner, lorsqu'il en est question, dans le quasi-anonymat typique des compositeurs-cultes. (De plus, très peu d'études

critiques existent encore, sinon quelques ouvrages eux aussi difficiles d'accès, et il faut recommander, en attendant la biographie prévue cette année en anglais, l'excellente introduction à cette œuvre que représente l'article de R. Brotbeck paru dans ce journal (*Dissonance* n° 39, 1994)). Harry Partch est un compositeur autour duquel s'est constitué un véritable culte, auquel il a contribué lui-même, par son caractère semble-t-il excessivement misanthrope et sa biographie mouvementée (homosexualité, alcoolisme, vagabon-

dage: les années trente et quarante furent pour lui celles d'une vie de *hobo*, ces sans-domicile-fixe de la Grande Dépression américaine qui parcouraient les États-Unis le long des chemins de fer). Le thème du vagabondage demeure un fondement essentiel de son œuvre: en atteste notamment la série d'œuvres composées au début des années 1940 et regroupées sous le titre de *The Wayward*. Fondées sur des textes provenant de l'expérience *hobo* (par exemple *The Letter. A Depression Message from a Hobo Friend*), où se

mêlent les thèmes de la dépression intérieure et de la dépression sociale générale. Elles constituent sous ce seul aspect déjà une sorte d'archive musicale d'une période historique et culturelle cruciale des Etats-Unis. Leur force artistique est d'en capter aussi la musicalité intrinsèque, à travers cette notion de *music of spoken words* (il s'agit de saisir les inflexions minimales de la voix

parlée autrement qu'en référence au système tempéré). Tout au long de sa vie créatrice ultérieure, et jusque dans ses dernières compositions (dont *The Dreamer That Remains - A Study in Living*), Partch ne cessa d'élaborer des systèmes d'intonation idiosyncratiques, qui nécessiteront un *instrumentarium* lui aussi tout à fait singulier, et des interprètes dévoués à sa cause, ensemble

de caractéristiques qui ne facilitent guère, on s'en doute, la diffusion de ses œuvres. Elles sont toutes, dans ce recueil, exaltantes, inattendues, extraordinaires et – dans tous les sens du terme – spirituelles. Il y a là de quoi stimuler la recherche historique et théorique, et encourager l'effort des compositeurs pour qui l'originalité n'est pas un mot creux. (vb)

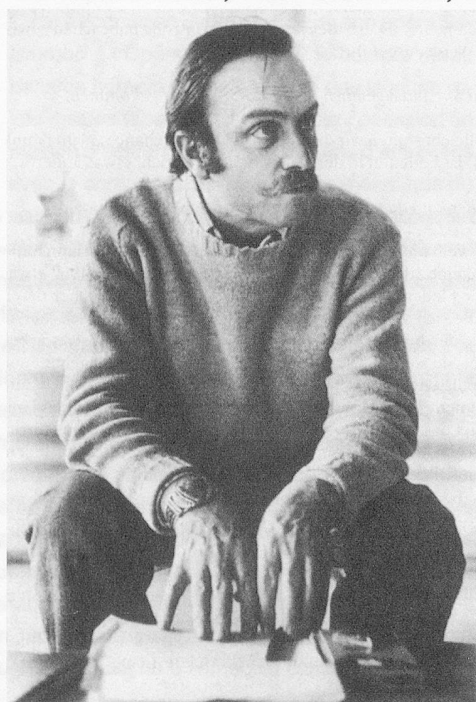
Alvin Lucier: **Panorama**

«Wind shadows» (recorded by Tom Hamilton) / *Music for piano with one or more snare drums* / *Music for piano with amplified sonorous vessels* / «Panorama» for trombone and piano

Roland Dahinden, trbn; Hildegard Kleeb, pf

Lovely Music LCD 1012

COQUILLAGES, VERRES À VIN, THÉIÈRES



Alvin Lucier

L'œuvre d'Alvin Lucier n'est pas de celles qui se laissent facilement appréhender par les moyens conventionnels de la reproduction sonore. Comme le dit si bien James Tenney dans un essai consacré à notre compositeur (voir le recueil de textes, partitions, entretiens, essais de et sur Lucier intitulé *Reflections* et publié par *MusikTexte* en 1995), l'essence du travail de Lucier consiste à dévoiler par les procédés les plus divers le caractère physique de la musique. Ses compositions sont en effet douées d'une qualité «sculpturale tangible» tout à fait idiosyncratique. Cette qualité, il n'est pas sûr que le disque soit capable d'en rendre compte. Il faut en effet une attention doublée d'une installation d'une qualité toutes deux extrêmes pour arriver à capter les phénomènes acoustiques que Lucier veut mettre en exergue, surtout dans ses œuvres récentes, où ces derniers ont tendance à devenir de plus en plus minuscules. Ainsi en va-t-il ici dans une série d'œuvres, dont certaines ont été écrites pour, ou en collaboration avec les deux interprètes fétiches et zougois de Lucier. Il faut être bien informé des

intentions du compositeur pour percevoir avec toute l'acuité méritée les battements engendrés par toutes sortes de frottements de fréquences entre trombone et piano (*Panorama*, 1993), oscillateurs et trombone (*Wind shadows* 1994), ou les interférences entre notes jouées au piano et cymbales répartis dans la pièce (*Music for piano with one or more snare drums*, 1990). De même, le caractère d'installation sonore qui fait tout le sel et l'humour de *Music for piano with amplified sonorous vessels*, 1990, où le piano contient une série d'objets improbables, coquillages, verres à vins, théières, avec les propriétés desquelles il se bat, ne ressort que pour celui ou celle qui a assisté à l'exécution en direct. C'est ainsi que, paradoxalement, la musique si physique de Lucier aurait besoin, pour qu'on puisse l'apprécier sur ce disque, d'un appareil documentaire bien plus étoffé que les anecdotes, frustrantes par leur concision, dispensées sur la pochette. (vb)

Violon-Soli des 20. Jahrhunderts

Erwin Schulhoff: *Sonate* / Wolfgang Steffen: «Meditation» op. 52 / Emil Bohnke: *Sonate* op. 15 Nr. 1 / Hans Vogt: *Fantasia über das Magnificat* / Abel Ehrlich: «Brashrav»

Kolja Lessing, vn

kreuzberg records/Edition Künstlergilde kr 10023

MUSIQUE DE VIOLON REFOULÉE ET OUBLIÉE

Doué aussi bien pour le violon que pour le piano, Kolja Lessing met dans ses programmes l'accent sur la musique du XX^e siècle, notamment sur celle qui a été refoulée et oubliée – en gravant par exemple le premier enregistrement de la *sonate pour piano* de Berthold Goldschmidt ou des deux sonates d'Ignace Strassfogel. Alors que, dans le premier mouvement de sa sonate de 1927, proche de la toccata et d'écriture pianistique, Erwin Schulhoff se montre partisan du mouvement perpétuel, il devient, dans le deuxième (*Andante cantabile*), presque sentimental – du moins à l'aune de son style –, puis, dans le troisième, un scherzo, parodie des attitudes historiques «gracieu-

ses». Lessing maîtrise aussi bien la virtuosité débridée que l'ironie distanciée vis-à-vis du passé. Sa thèse comme quoi, dans sa sonate de 1924 et malgré quelques repères tonals subsistant dans un langage foncièrement atonal, Emil Bohnke (1888–1928), élève de Reger, serait plus radical que Schulhoff, du moins dans l'organisation des hauteurs, ne manque pas de force, même si, chez Bohnke, la fluidité (trois mouvements sur cinq sont notés «*fliessend*») a tendance à s'épancher en une polyphonie mélodieuse. Par opposition, dans sa *Méditation*, Wolfgang Steffens (1923–1993) aligne une série d'événements discontinus et pointillistes. La *Fantasia sur le Magnificat* de Hans Vogt

(1911–1992) exprime une grande idée en miniature; le compositeur y convoque le grégorien, Schütz, Bach et soi-même. Quant à *Bashrav* (1953), en un mouvement, d'Abel Ehrlich (*1915), réfugié en Palestine depuis 1938, il passe pour «une œuvre clé de la musique spécifiquement israélienne», sans revendication farouchement nationaliste. Ehrlich ne travaille pas seulement avec des micro-intervalles «arabes», mais aussi avec les principes du *maqâm*, qu'on peut interpréter au besoin comme forme-rondo. C'est une pièce intéressante, quoique d'accès difficile. (hwh)

Johannes Brahms: *Sonate Nr. 1 für Viola und Klavier f-Moll op. 120/1 / 3 Intermezzi für Klavier op. 117 / Sonate Nr. 2 für Viola und Klavier Es-Dur op. 120/2*
Christoph Schiller, va; Michelle Mares, pf
Novalis 150 137-2

PLAIDOYER CONVAINCANT

Dans la musique de chambre de Johannes Brahms, genre privilégié du compositeur hambourgeois, les vents sont rares. Il n'aura utilisé que le cor et la clarinette, ses premiers et derniers amours. Ecrites pour Richard Mühlfeld, musicien de l'orchestre de Meiningen, les quatre compositions pour clarinette marquent l'œuvre tardif, dans lequel l'auteur, sentant la fin d'une époque s'approcher avec sa vieillesse, mêle l'élégie au métier le plus raffiné. Le fait que la version originale des sonates pour clarinette prévoie aussi l'exécution

à l'alto – et que Brahms ait même préparé une version de violon – ne doit pas faire oublier qu'elles ont été conçues de fond en comble pour la sonorité particulière de la clarinette – d'autant plus que la version de Brahms pour alto tient compte des limites de l'instrument dans l'aigu, alors peu développé, et comporte donc des transpositions insatisfaisantes à l'octave inférieure. Christoph Schiller se propose désormais de jouer les sonates dans la tessiture originale de clarinette, sans renoncer pour autant aux traits conçus spécifi-

quement pour l'alto (doubles cordes, par exemple). Grâce à une intonation époustouflante, un timbre magnifique, une conception expressive (seuls les passages *appassionato* sont peut-être un peu trop sages) et une partenaire sensible au piano, il parvient à une interprétation incroyablement transparente et intense de ces œuvres singulières, tout en justifiant peut-être pour la première fois le choix de la version facultative. (th)

Paul Hindemith: *Streichquartett Nr. 2 f-Moll, Op. 10 / Streichquartett Nr. 6 in Es*
Juilliard String Quartet
Wergo WER 6607-2

FOUGUE ET FUGUE

Ces deux quatuors sont nés dans le contexte de la guerre – le deuxième fut écrit en 1918, le sixième en 1943 –, mais les tragédies de l'époque ne s'y reflètent qu'à *contrario*, dans la volonté d'un style objectivant qui exalte le concept de musique absolue. La force de l'invention et la maîtrise de l'écriture, notamment dans une construction contrapuntique du discours fondée sur un hyperchromatisme, s'inscrivent à l'intérieur d'une vision classicisante, où le souvenir de Brahms et de Reger – derrière lesquels se profile le vieux Bach – est extrêmement prégnant (c'est évidemment plus vrai du deuxième quatuor que du sixième). La concentration du discours, l'exigence élevée du travail compositionnel, le jaillissement des idées devraient tendre à un dépassement; mais le poids de la référence, qui ne laisse que peu de place à la subjectivité, interdit toute forme

de sublime. Les fugatos, qui tiennent lieu de développement, ne limitent pas seulement l'émancipation des constructions mélodiques, mais ils viennent masquer ce qui pouvait surgir en tant qu'expérience propre du sujet; menés jusqu'à leur terme, ils tournent à vide. Les oppositions stéréotypées entre les différents groupes de thèmes, comme les cadences tonales après des glissements chromatiques échevelés, nous ramènent inexorablement vers les schémas connus. Seule la virtuosité compositionnelle sauve Hindemith de l'académisme. Mais ces œuvres magistrales sont comme enfermées dans une bulle. L'interprétation des Juilliard possède l'énergie et la précision caractéristiques de leur style de jeu, même si l'on aimerait qu'ils aillent au-delà d'une restitution fidèle de la partition. Il manque au jeu d'ensemble la variété de couleurs capable de créer des

perspectives expressives entre la rudesse des sections contrapuntiques et le lyrisme des «seconds thèmes»; l'amplitude du vibrato est parfois gênante, surtout dans une musique aussi chromatique, fondée sur les ambiguïtés tonales. Il existe aussi un problème de justesse, notamment du premier violon, qui dérange à certains moments. On peut penser que ces œuvres de Hindemith, problématiques par les qualités contradictoires qu'elles recèlent comme par les limites qu'elles s'imposent, exigent un style d'interprétation capable d'articuler une sorte de naïveté romantique à un néoclassisme (ou un néobaroque) vigoureux. Le quatuor Juilliard n'y parvient pas tout à fait, malgré les qualités évidentes d'un jeu fait de rigueur et de vigueur. (pa)

Galina Ustvolskaya: *Concerto for piano, string orchestra and timpani / Octet / Piano Sonata No. 3 / «Grand Duet» for violoncello and piano*
Pavel Serebryakov, pf; Chamber Orchestra of the Leningrad State Philharmonic Society; Oleg Malov, pf; Oleg Stolpner, vc, etc.
BMG Classics 74321 49956 2

Ô SOLITUDE!

La musique de Ustvolskaya constitue une expérience à la fois extatique et douloureuse, comme si cette voix solitaire nous venait d'un autre âge et d'un autre monde; le cri qu'elle lance se répercute à travers d'insondables espaces intérieurs. Femme rebelle, femme recluse, elle fut longtemps ignorée, mais elle est aujourd'hui un véritable mythe vivant. Grâce à l'acharnement et à la passion de quelques musiciens (dont Oleg Malov qui joue dans ce disque), sa musique a désormais le rayonnement qu'elle mérite. On peut mesurer, grâce à ce nouveau disque, le cheminement d'une

expérience qui enferme dans chaque œuvre la densité du vécu. Le *Concerto* est encore marqué par l'esthétique officielle, une sorte de simplicité rustre qui laisse pourtant entrevoir les futurs martèlements, les figures obsessionnelles, les répétitions lancinantes de structures minimales (comme dans la *Troisième Sonate*). L'*Octuor*, qui réunit 2 hautbois, 4 violons, les timbales et l'inévitable piano, est une œuvre du passage, où résonnent encore les musiques rituelles de Stravinsky, mais dans une couleur, une écriture, une respiration qui est toute Ustvolskaya. Le style épique du *Grand*

Duo forme un splendide achèvement. Musique spirituelle, dit la compositrice; mais aussi musique du corps, que l'auditeur n'éprouve pas moins physiquement. On ne joue pas ces œuvres par complaisance: il y faut un engagement total. Aussi ne peut-on guère juger des interprétations de manière traditionnelle: le style d'Ustvolskaya pulvérise les critères esthétiques. Tous les musiciens de ce disque témoignent d'une belle conviction, et d'un travail en profondeur remarquable. (pa)