

Disques compact

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(1998)**

Heft 58

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

<http://www.e-periodica.ch>

Jean Barraqué: **Œuvres complètes**

Concerto / «Le temps restitué» / «...au delà du hasard» / «Chant après chant» / Étude / Séquence / Sonate pour piano
Klangforum Wien, Vokalensemble NOVA Wien; Sylvain Cambreling, Jürg Wyttenbach, cond; Stefan Litwin, pf
cpo 999 569-2

UN DESTIN BAINANT DANS LE RÊVE

Un solo de violon qui s'élançait, interrompu par un accord de douze sons: ainsi commence le *Concerto pour six formations instrumentales et deux instruments* (1962-68) de Jean Barraqué, sa dernière œuvre. Comme si l'expérience de la mort, qui préoccupa le compositeur sa courte vie durant (1928-1973), était déjà le thème de cette exposition. Il n'y a pas que ce contraste brutal entre le solo et l'accord plaqué qui y fasse songer, mais aussi cet accord de douze notes lui-même, dans lequel toute énergie semble s'être figée – l'oreille de ce connaisseur d'Alban Berg qu'était Barraqué l'associait certainement à l'accord de la mort de *Wozzeck*. Le déroulement de cette demi-heure de musique représente d'ailleurs une certaine forme de déclin: vers la fin, la structure en mosaïque de l'œuvre, ponctuée de violents contrastes, se délite de plus en plus; des réminiscences d'œuvres

antérieures du compositeur se glissent par les interstices et les failles. A bon droit, Dieter Henrich, dont la vaste étude sur Barraqué est parue presque en même temps que le présent enregistrement intégral des œuvres (cf. *Dissonance* n° 57), explique ces structures par la logique du rêve. Certes, presque tous les événements musicaux peuvent être justifiés par la logique onirique, en particulier la musique de Barraqué, qui oscille constamment entre les extrêmes, mais cette interprétation met mieux en valeur la subjectivité du compositeur, ce qui ne va pas absolument de soi, vu les structures sérielles de sa musique. Comme dans le rêve, l'imagination artistique, croyait Barraqué – qui se référait à son ami, le philosophe Michel Foucault –, a moins pour tâche de créer de nouvelles images (musicales) que de déformer, déplacer, décomposer celles qui exis-

tent. C'est peut-être là une des raisons du procédé de Barraqué consistant à évoquer ses œuvres anciennes dans les nouvelles. Ainsi *...au-delà du hasard* (1958-59) est le commentaire musical du *Temps restitué* (1957/58), entre autres, et présente une large gamme de procédés de déformation et de décomposition. Ce n'est pas que ces relations entre les œuvres soient audibles dès la première écoute, mais elles confèrent aux œuvres tardives une complexité plus grande que la puissante *Sonate* de piano ou la sévère *Séquence*. Par cette intégrale, le label cpo réalise un nouveau tour de force, y compris sur le plan – très élevé – de l'interprétation, dont le moindre mérite n'est pas d'insuffler du lyrisme aux structures apparemment les plus dépouillées.

Patrick Müller

Arnold Schoenberg: **Pierrot lunaire / Herzgewächse / Ode à Napoléon**

Christine Schäfer, sop; David Pittman-Jennings, bar; Ensemble InterContemporain; Pierre Boulez, cond
Deutsche Grammophon 457 630-2

PIERROT SOLAIRE

«On revient toujours», écrivait Schoenberg... Ainsi, pour la troisième fois, Boulez remet *Pierrot* sur le métier, selon une stratégie d'enregistrements qui ressemble à s'y méprendre à sa stratégie de compositeur reprenant les mêmes idées pour les développer ou les envisager sous un angle nouveau. Par bonheur, il abandonne ici l'option contestable de son enregistrement précédent de *Pierrot lunaire*, le quasi-chanté au détriment du parlé-chanté réclamé par le compositeur. L'option avait suscité bien des débats, que la nouvelle version délivrée sous étiquette jaune clos de la meilleure façon: dans une interprétation nouvelle. Boulez a trouvé en Christine Schäfer la voix idéale, pure, précise et expressive. Cette chanteuse allemande qui s'est illustrée à plusieurs reprises dans le rôle écrasant de *Lulu* parvient à respecter les hauteurs notées tout en assumant le style ambigu du *Sprechgesang*, ce qui conduit à un équilibre miraculeux entre le cabaret et la musique absolue.

Il n'y a pas trace ici de vulgarité, de cette couleur faussement berlinoise qui provient des images léguées par une époque plus tardive, et le cabaret est bien, dans cette interprétation, saisi au second degré: c'est un cabaret intellectuel, réalisé avec une sensibilité à fleur de peau. Le résultat, quasi mozartien, est d'une totale évidence. Tout autant que la vision rigoriste de son enregistrement précédent, un peu rébarbatif, Boulez dépasse la rigidité d'une première gravure qui au contraire conserve un certain charme. La précision et l'intelligence supérieure des phrasés, qui conduit à un discours extrêmement souple et fluide, y est sans aucun doute pour beaucoup: les instruments «parlent» eux aussi dans un juste équilibre entre pathos et ironie. Les enchaînements entre chaque numéro sont particulièrement soignés, dans l'esprit d'une continuité organique et de justes rapports de tempi. Certains mélodrames sont tout spécialement réussis, comme «eine blasse Wä-

scherin» par exemple. Et l'on ne peut passer sous silence la prestation exceptionnelle du violoncelliste de l'ensemble, Jean-Guilhen Queyras, qui survole la difficulté des nombreux solos de la partition tout en donnant à chaque note un souffle, une qualité de son et une intensité expressive remarquables. On retrouve des qualités semblables dans les deux œuvres qui complètent ce disque: Christine Schäfer montre l'étendue de ses possibilités (dans tous les sens du terme, lorsqu'on sait la tessiture diabolique de l'œuvre) dans l'interprétation exemplaire d'*Herzgewächse*, au style si différent du *Pierrot*; et il en va de même pour David Pittman-Jennings dans une *Ode à Napoléon* jouée avec toute l'énergie et la rage nécessaires. Si tous les disques récents de Pierre Boulez ne sont pas toujours convaincants, celui-ci, en revanche, est une vraie réussite.

Philippe Albéra

Derek Bailey (el gui)/Joëlle Léandre (db): «**No Waiting**» *Potlach P 198*
 Joëlle Léandre (db/voc): «**No Comment**» *Red Toucan Records RT 9313-2*
 Urs Leimgruber (sax)/Joëlle Léandre (db)/Fritz Hauser (perc): «**No Try No Fail**» *hatOLOGY 509*
 Lauren Newton (voc)/Joëlle Léandre (db, voc)/Jon Rose, Store Guide (vn)/Otomo Yoshihide (turtables, Sampler, gui)/Chris Cutler (amplified junk, perc)/Lee Pui Ming (pf): «**shopping live @ victo**» *RcR JR 4 USA 1996*

«FREE MUSIC» AVEC JOËLLE LÉANDRE



Joëlle Léandre

Derek Bailey («1932») est l'un des pionniers de la *free music*, issue du jazz, qu'elle a pourtant laissé derrière elle. Soit dit en passant, cette émancipation de la tension rythmique du jazz n'est pas une bénédiction sans mélange. Le sens incroyable du son de Bailey l'a entraîné très tôt à expérimenter les procédés et les ressources électroacoustiques. Les cinq improvisations à la guitare électrique enregistrées ici avec la contrebassiste Joëlle Léandre, *No Waiting*, témoignent d'une virtuosité et d'une invention stupéfiantes – il serait d'ailleurs passionnant d'analyser la logique des séquences sonores de Bailey sur de longs passages, logique dont on peut se faire une petite idée dans le détail d'enchaînements chromatiques ou complémentaires, ou encore dans les variations de timbre d'un même son. L'une des limitations de la *free music* qui se manifeste ici est que Léandre paraît reléguée au rôle de continuo, voire de simple figurante. Bailey jouant la plupart du temps en autarcie, il peut se passer de partenaire; le véritable dialogue ne s'instaure quasiment jamais.

Trois des neuf improvisations sur le CD *No Comment* proviennent du *Ibleo Jazz Festival* de

Dubrovnik (octobre 1994), les autres du *Vancouver Jazz Festival* de juin 1995. Quoique son talent d'instrumentiste soit incontestable, Léandre convainc nettement plus quand elle dialogue avec elle-même et que sa voix de caméléon se superpose à sa contrebasse. Sur la deuxième plage, il se produit ainsi un *drive* rythmique qui compense presque la perte de l'*off-beat* ou du *swing*. A la cinquième, les rapports de force s'inversent même: la voix de Léandre passe au premier plan, sa contrebasse tient le rôle d'une accompagnatrice relativement indépendante. La voix chante surtout du *scat*, mais on y trouve çà et là des fragments de phrase, des imitations, des parodies de bande dessinée. Qu'elle joue ou qu'elle chante, Léandre ne renonce pas à la cantilène; elle est parfaitement capable de glisser momentanément dans l'opéra ou l'arioso.

Le saxophoniste (soprano et ténor) Leimgruber et le percussionniste Hauser forment depuis longtemps un duo. Dans *No Try No Fail*, avec la contrebasse et la voix de Léandre, la complexité structurelle et l'intensité du dialogue augmentent encore. Comme surgie du silence, en vertu d'un programme quelconque, la musique s'élève en longues progressions, pour retomber constamment dans le silence, voire le mutisme; par contraste, voici des passages élégiaques, retenus, ou des cantilènes chantées au saxophone, où retentit l'écho de la *ballade* traditionnelle. Le traitement des instruments est typique de la *free music*: il consiste à altérer radicalement et à explorer toutes les ressources sonores et techniques. Par rapport aux enregistrements de Léandre en solo ou en duo avec Derek Bailey, l'aspect *swing* est beaucoup plus en évidence, même si l'on se tient naturellement à bonne distance du jazz; on pense en tout cas à John Coltrane. Dans le livret, on n'a pu renoncer à la référence – absurde, mais inévitable, semble-t-il – à John Cage.

Le quatrième CD, issu du 11^e *Festival international*

de *musique actuelle de Victoriaville* au Canada (mai 1994), propose un collage désordonné d'un monde désordonné, où la réclame et le commerce semblent dominer. L'écart entre les sons de la réalité, comme une collision d'automobiles, et les fragments de musique classique, entre un trio de bar et un slogan publicitaire, est considérable. Le principe fondamental semble être de citer des musiques publicitaires (réclame pour des produits et des sociétés, ou pour le système en général) et d'y superposer un commentaire critique; ainsi, à la troisième plage, une «belle» chanson, dépravée et sentimentale, dans le style des comédies musicales de Weill (séquence harmonique rappelant la chanson de Mackie Messer) est accompagnée de bruits et de sons «laid». Il n'est pas certain que cela fonctionne toujours dans le sens voulu par l'auteur – si l'on admet son intention probable de critiquer la société. A l'écoute, les éléments stables et connus s'imposent au détriment des objections, qui paraissent vagues et disparates. Même les producteurs semblent fascinés par les horreurs acoustiques du capitalisme des casinos. Les commentaires imprimés ne fournissent malheureusement aucune explication et n'ajoutent qu'une dimension optique banale: couvertures de catalogue *Quelle*, publicité pour des condoms scandinaves, affiches bancaires slovaques après l'irruption de l'économie de marché, violoniste ligotée dans un magazine sado-maso japonais, etc. Sans avoir été gaspillées, les chances de produire une musique critique – ce dont les exécutants auraient été parfaitement capables, vu leur sensibilité sonore et leur fantaisie musicale – n'ont pas été exploitées à fond.

Hanns-Werner Heister

Wilhelm Killmayer: «Trois Etudes blanches» / «Douze Etudes transcendentales» / «Drei verstreute Klavierstücke» / «Rundgesänge und Morgenlieder»
 Siegfried Mauser, pf
 Wergo WER 6618-2

LES PIÈGES DE LA NOUVELLE SIMPLICITÉ

Parfois trompeuse, parfois effective, la (nouvelle) simplicité des morceaux de piano de Killmayer rassemblés ici, qui couvrent plus de trente-cinq ans de métier, est bien rendue par Mauser. Basé sur une berceuse française, le *Canto melismatico* expose de riches mélismes aux confins de la virtuosité. Killmayer travaille à la limite de l'audible, avec des sons radicalement isolés, dans *Albumblatt* (1967), devenu ensuite le premier mou-

vement de sa première symphonie (*Fogli*). Le dernier des *Drei verstreuten Klavierstücke* (Trois pièces éparées) retourne en revanche à la tonalité et annonce ainsi les morceaux des années quatre-vingt-dix. Les *Etudes blanches* et les *Etudes transcendentales* sont rigoureusement diatoniques et s'en tiennent aux touches blanches du clavier, mais demandent une attention accrue en tout lieu, même si l'attitude fondamentale est

à l'opposé de la virtuosité. Le cycle *Rundgesänge und Morgenlieder* (Rondes et aubes) est également d'écriture tonale; l'ambiance est «matinale et conviviale». Killmayer y tend quand même certains pièges à l'attention – encore qu'ils concernent plus, à son avis, l'apprentissage par cœur que la simple écoute.

Hanns-Werner Heister

Charles Wuorinen: **Trios**
The group for contemporary music.
Koch 3-7617-2-H1

MÉNAGE À TROIS

Tous composés entre les années 1981 et 1985, les différents trios du très prolifique compositeur américain réunis sur ce disque possèdent une indéniable unité de style: un classicisme où la tradition est respectée dans le sens d'une modernité convenable. Trois trios avec cor, lointains héritiers du modèle brahmsien, côtoient les formations plus originales pour trombone basse, tuba et contrebasse, ou pour trombone, marimba / vibraphone et piano, ainsi que la classique réunion du violon, du violoncelle et du piano. Mais l'écriture semble insensible à ces différentes combinaisons: Wuorinen n'est pas un homme de la couleur instrumentale, du son pour lui-même, mais plutôt celui des textures serrées, et d'une rigueur d'écriture aux limites de l'académisme. On sent la présence quasi fantômatique de Schoenberg ou de Wolpé à l'arrière-plan de chacune des œuvres,

même si l'esthétique du compositeur renvoie davantage à un classicisme à la Hindemith. L'écriture sévère, qui provient de la tradition dodécaphonique américaine, est articulée à une conception harmonique aérée, fondée sur le diatonisme. Il en résulte un certain hiatus entre le matériau et son traitement, entre les idées particulières et la composition proprement dite, qui conduit à une élimination non seulement des tensions expressives que pourraient créer les relations chromatiques et les agrégats complexes, mais aussi des structures mélodiques significatives: les suites de notes semblent uniquement fonctionnelles, les phrases «mécaniques» et de peu d'intérêt en soi, si bien que la mise en place sophistiquée laisse indifférent, comme si le déroulement musical était inexorable, par-delà même la volonté du compositeur. C'est à ce point que l'académisme menace:

dans l'élimination de la subjectivité, et dans l'utilisation d'un matériau et d'une combinatoire éprouvée. Certains moments échappent parfois à ce quadrillage, et promettent, dans leur impétuosité, un envol possible. Mais l'ensemble des œuvres se tient à l'intérieur de limites strictes, où les événements sont interchangeable; ce sont des espaces sonores à densité fixe, monochromes, et que le temps, donnée devenue abstraite, ne déforme jamais. En somme, rien n'advient. Les musiciens américains - le corniste W. Puvis, le violoniste B. Hudson, ou A. Feinberg, J. Win et le compositeur lui-même au piano, parmi les autres - sont remarquables de précision, d'engagement, d'efficacité et de maîtrise instrumentale.

Philippe Albèra

Matthias Arter - Oboe plus

Walter Feldmann: **Le sexe du noyé** / Matthias Arter: **Changes** / Luciano Berio: **Sequenza VII** / Nicolaus A. Huber: **Vor und zurück** / Rainer Boesch: **Zweite Erzählung**
Matthias Arter, ob
col legno WWE 1CD 20009

DÉLABREMENT DES STRUCTURES

Un exécutant trépigne de rage parce que son instrument n'est pas capable de rendre ce qui est exigé. Dans *Le sexe du noyé* de Walter Feldmann, pour hautbois et système de réverbération, le pied du hautboïste est censé compléter les passages que les lèvres et les mains ne sont pas en mesure de jouer. La tension qui surgit soudain à ces instants montre que l'intérêt se porte moins à la rigidité de la structure (en huitièmes de ton) qu'à son délabrement - ce qui était déjà le cas dans des pièces antérieures de Feldmann, comme *fragmenté (épilogue)*. Et même s'il s'agit d'un gag technique un peu répétitif, destiné à créer le mystère, les parois réverbérantes ne manquent pas de charme, avec leurs éruptions quasi impro-

visées du hautbois. *Vor und zurück*, solo de Nicolaus A. Huber incroyablement riche sur le plan rythmique, exploite avec la dernière rigueur et de nombreux pièges dialectiques l'opposition entre la genèse de la structure et son déclin. Là aussi, on trépigne, et la musique emboîte parfois le pas d'une marche écrasante. La structure montre ainsi ses deux faces grimaçantes: elle est une possibilité de créer la forme, mais aussi une cage asservissante. Alors que les modulations rythmiques de Huber s'inspirent de la treizième variation (entrecoupée de silences) des *Variations Diabelli* de Beethoven, la *Zweite Erzählung* de Rainer Boesch est basée sur un motif de trois notes, délibérément grevé de connotations classiques malgré sa briè-

veté (*L'Après-midi d'un faune*, par exemple). Cette ministrukture est également décomposée et transformée; diffusées par la bande magnétique, les notes de hautbois altérées sonnent d'abord comme un orchestre à cordes, mais deviennent progressivement plus rêches, alors que le hautboïste attaque des sons de plus en plus obsessionnels. Dans ce morceau comme dans *Changes*, œuvre de son propre cru, Matthias Arter démontre un talent impressionnant d'improvisateur, et son interprétation incroyablement précise de la *Sequenza VII* de Berio atteste qu'il a rejoint l'élite des hautboïstes d'aujourd'hui.

Patrick Müller

Nicolaus A. Huber: **Gesamt-Klavierwerk (1964-1996)**

«Spektrale» / «Darabukka» / «Beds & Brackets» / «Disappearances»
Catherine Vickers, pf
Koch International 3-1817-2

SÉMANTIQUE SOCIALE

L'œuvre pour piano de Nicolaus A. Huber met une fois de plus en évidence l'énergie concentrée du compositeur. *Spektrale* (1964) révèle déjà son écriture «valorisante» pour le pianiste, quoique dans un langage radical; sans la moindre pose dadaïste, Huber traite le piano avec virtuosité pour son potentiel percussif; contrairement aux pièces ultérieures, il y développe une luxuriance de sonorités où passe l'ombre du chromatisme des compositeurs sériels. Dans *Darabukka* (1976), Huber transmet des procédés rythmiques subtils,

sorte de «modulation rythmique», grâce à une énergie talonnante, des arrêts impatients, des schémas obsessionnels basés sur la répétition d'une note unique, et des îlots quasi élégiaques. Il varie en même temps le timbre du toucher en suivant des modèles rythmiques. C'est là un exemple authentique de *world music*, non seulement parce qu'il se réfère au tambour en sablier des Arabes, avec ses deux peaux et les registres correspondants, mais aussi parce que la primauté du rythme et la conception des détails doivent beaucoup aux

musiques non européennes. Une «action de solidarité avec le peuple chilien, «el pueblo unido jamás sera vencido!» sous-tend l'écriture et le matériau de la conclusion. Dédié à son interprète, Catherine Vickers, *Beds & Brackets für Klavier mit zu öffnenden Türen und Fenstern oder Tonband* (Lits et parenthèses pour piano, avec portes et fenêtres à ouvrir ou bande magnétique, 1990) est d'allure plus massive, avec son titre et son effectif originaux. Pour autant que l'on puisse en juger sans suivre la partition, Catherine Vickers le joue

avec une variété idéale de timbres et de toucher; elle parvient même à modeler les petites nuances requises dans les passages répétitifs. Bien plus que dans *Darabukka*, Huber opère ici avec une vaste palette de matériaux aux contrastes souvent brutaux. On remarquera notamment les *clusters* martelés qui sont censés rappeler Nono tapant du poing lors d'une séance de jury, peu avant sa mort. Les «lits» évoqués dans le calembour du titre restent inexpliqués, tandis que les «parenthèses» se réfèrent aux passages de la partition encadrés de parenthèses numérotées et qu'il s'agit d'insérer ailleurs, comme si on les entendait pour la première fois: «répétition simulée *live* d'une chose

passée, comme s'il ne s'était rien passé». Dans les séquences subtiles de la dernière partie du morceau, on entend à plusieurs reprises des sons réels – fortuits – venus de dehors. Huber exige ici expressément non pas une «simulation faible» par bande magnétique, mais des sons réels de l'extérieur – ce qui, à part son côté sémantique sociale, est aussi un tribut à la mode de Cage. Au début de *Disappearances* (1995), les schémas répétitifs sont très présents, mais l'opulence des séquences est également contrecarrée par de maigres structures pointillistes. Un des sujets traités est la dialectique complexe du changement et de la durée, telle que l'évoque – par association

et dissociation – le dernier Hölderlin/Scardanelli dans un fragment. A la toute fin, comme pour inscrire de façon ésotérique son engagement antifasciste dans la musique, Huber traduit la «disparition» dans les camps d'extermination et l'inhumanité en général par le biais du poème de Celan, *Tenebrae*: «Zur Tränke gingen wir, Herr. / Es war Blut, es war, / was du vergossen, Herr. / ...Bete, Herr. / Wir sind nah.» (Nous allions à l'abreuvoir, Seigneur. Il y avait du sang, c'était du sang que tu avais versé, Seigneur... Prie, Seigneur. Nous sommes tout près.)

Hanns-Werner Heister

Othmar Schoeck: **Elégie op. 36**

Musikcollegium Winterthur; Werner Andreas Albert, cond; Andreas Schmidt, bar *cpo* 999 472-2.

Othmar Schoeck: **Lieder, édition complète, vol. 11 «Das holde Bescheiden» op. 62**

Lynne Dawson, sop; Ian Bostridge, ten; Julius Drake, pf *Jecklin JD 681/2-2*

Othmar Schoeck plays Othmar Schoeck

Elisabeth Gehri, alt; Silvia Gähviller, sop; Ernst Haefliger, ten; Hilde Schoeck, sop; Othmar Schoeck, pf *Jecklin JD 714-2*

NOSTALGIA

La musique de Othmar Schoeck, qui connaît depuis quelques années un regain d'intérêt, semble venir d'une région où le temps se serait arrêté aux dernières années du XIXe siècle. Elle incarne un romantisme tardif dont l'agonie ne finit pas. Reprenant les thèmes centraux de la tradition du lied allemand, sans y ajouter la moindre torsion, Schoeck s'est enfermé dans l'atmosphère d'une musique qui doit beaucoup à Wolf, Strauss et Reger. La mélodie chantée s'y déploie inexorablement sur des harmonies où le chromatisme ne menace jamais le retour à la tonique. Les tensions ainsi domestiquées ne conduisent pas seulement à l'immobilité, mais aussi au ton de la contrition. Il vaut mieux ne pas s'attendre aux contrastes, et encore moins à une quelconque distanciation. L'intériorité douloureuse d'un homme sans horizon, et qui invoque *in fine* la consolation, prend appui sur les images d'une nature qui n'aurait pas encore été déchiquetée par le développement industriel. Le cycle sur les poèmes de Lenau et

Eichendorff, *Elégie* opus 36, date de 1921-22; ce n'est pas seulement la modernité d'avant-guerre qui y est évacuée, comme d'une chambre forte imprenable, mais aussi les œuvres contemporaines de Stravinsky, Webern, Bartók ou Ravel. La passion compliquée et chaotique avec la genevoise Mary de Senger constitue le programme à peine caché de ces chants d'amour mélancoliques. Schoeck substitue les résonances d'un orchestre de chambre à celles du piano, dans une écriture que n'a pas été contaminée non plus l'orchestre des auteurs cités plus haut. Le cycle *Das holde Bescheiden* opus 62 date de 1948-49; il est contemporain des premières œuvres sérielles de Boulez, Nono et Stockhausen, et postérieur aux *Sonates et Interludes* de Cage pour piano préparé; il est plus proche toutefois des *Vier letzte Lieder* de Richard Strauss. En écrivant sur des poèmes de Mörike, Schoeck semble remonter le temps. Dans l'histoire du lied allemand, achevée avec Schoenberg et Webern, c'est une vendange

tardive: la musique est douce, calme, sereine; elle se languit. On peut comparer l'interprétation de Lynne Dawson, accompagnée par Julius Drake, avec celle du couple Schoeck (la femme du compositeur était cantatrice, et elle créa l'opus 62 en 1949 lors d'un concert privé). Sous les grattements des vieux enregistrements, demeure le charme de ces interprétations conduites par le compositeur lui-même, leçon de déclamation intimiste et de rubato généralisé. Lynne Dawson, comme le ténor Ian Bostridge, est excellente; mais elle est plus proche de la lettre, et l'on aimerait parfois qu'elle trouve des couleurs plus différenciées, qu'elle s'abandonne à l'émotion du moment (une manière de sauver ces lieder d'une certaine uniformité). Le baryton Andreas Schmidt offre quant à lui une interprétation sobre et intérieure de l'*Elégie*, accompagné avec finesse par le Musikcollegium Winterthur, sous la direction de Werner Andreas Albert.

Philippe Albèra

Dieter Schnebel: **Re-Visionen**

Bach-Contrapuncti I, VI und XI / Webern-Variationen / Beethoven-Sinfonie / Wagner-Idyll / Schubert-Phantasie /

Verdi-Moment / Schumann-Moment / Mozart-Moment / Mahler-Moment

Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt; Neue Vocalsolisten; Zoltán Peskó, cond; Camilla Ueberschaer, mez

Wergo WER 6616-2

UNE MUSIQUE QUI RÉFLÉCHIT

Comme compositeur, Dieter Schnebel commença, au milieu des années cinquante, par la fin: formé à la phénoménologie hégélienne de l'esprit et sûr d'avoir élucidé le rôle de l'Histoire, il tentait, dans ses premières œuvres, de concevoir la musique et sa tradition jusqu'à leurs fins dernières. Lorsqu'il présenta ses pièces de jeunesse à Pierre Boulez, ce dernier trouva qu'elles s'inspiraient trop de l'idiome de Webern et que leur auteur devrait aller plus loin – ce qu'il fit, remarque

Schnebel, non sans une pointe d'ironie. Car, en traduction, cela signifie que ses compositions ultérieures dépassent les limites de la musique. Difficile de dire où l'on aboutit ainsi; les pièces de Schnebel, surtout celles des années soixante, ne donnent que des réponses hypothétiques. Une anecdote permet peut-être de démontrer la dialectique contenue dans la notion de tradition: un compagnon de route de Schnebel, Heinz-Klaus Metzger, ne remarque-t-il pas – non sans provo-

cation – que, «conçue dans ses ultimes conséquences, la défense loyale de la tradition aboutit toujours à la révolution»? En fin de compte, les «Be-Arbeitungen» de Schnebel des années soixante-dix, rebaptisées plus tard «Re-Visionen», se nourrissent encore de cette vision de la tradition. Dans ces adaptations, il ne s'agit pas d'interpréter les œuvres inscrites au canon de l'histoire de la musique, mais de les transformer, de les actualiser, d'en extraire ce qu'elles ont de futuriste. Ainsi

l'adaptation de trois *Contrapuncti* de l'*Art de la fugue* pour voix réparties dans l'espace installe en quelque sorte le processus hégélien de l'histoire dans l'espace acoustique; une dialectique serrée y montre comment le langage naît en fin de compte des simples voyelles et consonnes – genèse de la parole dans l'esprit de la musique de Bach. L'orchestration d'un mouvement de la sonate de piano en *sol* majeur de Schubert (D 894) exploite par ailleurs un capital qui paie encore au milieu du XXe siècle: les rapports particuliers de Schubert avec le temps. La disposition en une couche verticale, donc harmonique, et horizon-

tales, donc rythmique, semble faire allusion au continuum entre le temps micro et macroscopique typique de la pensée sérielle. L'adaptation pour ensemble de chambre des *Variations pour piano* de Webern montre comment amalgamer l'expression et l'esprit constructiviste; elle situe ainsi Webern entre les pôles traditionnels de l'abstraction pure (vision qu'en ont les compositeurs sériels, ou Adorno) et de la propension au romantisme (interprétation de Peter Stadlen). Finalement, dans le *Moment* de Schumann, un lied romantique se voit soumis à une sorte de psychanalyse musicale, tandis que celui consacré à Mahler approfondit la

question de savoir ce que l'exigence d'Adorno (posant une théorie de la forme du matériau) pourrait signifier aujourd'hui pour le métier de compositeur. Voilà peut-être une des conséquences de cette volonté de la musique d'aller au-delà d'elle-même: elle est rendue capable de réfléchir à sa propre situation.

Patrick Müller

Dmitri Chostakovitch: **Moskva, Cheremushki opus 105**

Russian State Symphonic Cappella, Orchestre de la Résidence de la Haye; Gennady Rozhdestvensky, dir; A. Baturkin, I. Gelakhova, M. Goujov, E. Prokina, A. Lochak, H. Apaikin, L. Chernykh, etc., voc
CHANDOS (2 CD) 9591(2)

COMÉDIE POUR HLM

On sait que le catalogue surabondant de Chostakovitch ne comprend pas que des chefs-d'œuvres: preuve en est cette opérette qu'il composa en 1957-58, *Moskva, Cheremushki*, enregistrée ici pour la première fois. Est-ce l'effet du dégel krouchtévien, ou celui d'une forme qui se survit à elle-même au-delà du raisonnable? Cette opérette présente un encéphalogramme plat. Ni le texte, lourdaud, ni la musique, pesante, ne laissent croire à la possibilité d'une musique aussi anachronique, qui égrène ses sonorités d'orphéon, ses valse mécaniques et ses mélodies mielleuses, entrecoupées de dialogues dignes d'une comédie pour le troisième âge. On attend avec un désespoir croissant le moment où l'auteur du *Nez* montrerait le bout du sien, où le dialogue se jouerait à double sens, mais l'œuvre se déroule avec l'inexorabilité d'un paysage de steppe vu de la fenêtre du Transsibérien. Les morceaux suivent

sagement les schémas les plus convenus, avec des effets orchestraux téléphonés, et une régularité de machine à rythme. Chostakovitch a composé avec des semelles de plomb. Le titre de l'œuvre renvoie à un quartier nouveau édifié à la périphérie de Moscou, où les protagonistes viennent emménager, s'émerveillant du confort moderne, et nouant quelques intrigues cousues de fil blanc. L'intrigue ne peut tenir en haleine qu'à condition d'avoir à portée de main quelques bouteilles de vodka. Il est particulièrement amusant que l'apothéose de cette chronique immobilière se situe dans la Vienne imaginaire d'un ballet où les deux personnages centraux, Boris et Lidoshka, se voient remettre les clés de l'appartement 48 qui n'existe pas! Après tout, il y a peut-être ici une ironie cachée dans le fait d'asséner des banalités que les apparatchiks prenaient au premier degré: un miroir non déformant, et

d'autant plus terrible. Mais on doute un peu d'une telle perversité. En tous les cas, l'œuvre fit les beaux jours de la télévision soviétique durant des années, après une création triomphante: on comprend mieux que les Russes, ainsi chloroformés, aient la plus grande difficulté à faire la différence entre la réalité et la fiction! Pour aggraver le tableau, il faut encore relever combien la troupe réunie par Rozhdestvensky manque d'aland; elle ne semble pas croire elle-même à cette bonne grosse farce, et certaines voix, notamment masculines, sont à la limite de leurs possibilités. Un enregistrement réservé par conséquent aux inconditionnels de Chostakovitch, et aux fanatiques de l'opérette...

Philippe Albèra

Wolfgang Rihm: «Image-Echo. Bilder-Echo»; «Kolchis»; «Antlitz»; Klavierstück Nr. 6 «Bagatellen»; «von weit»; «Dritte Musik»
Ensemble Recherche; Gottfried Schneider, vn; SWF-Sinfonieorchester; Michael Gielen, cond
Wergo WER 6623-2

ICONOCLASME

L'interdiction des images affecterait aussi l'oreille. Ne pas se faire d'image signifie ne rien laisser se couler dans des formes solides, tout maintenir en flux, rechercher incessamment les possibilités de s'évader vers de nouveaux horizons, ou encore se jeter dans l'iconoclasme perpétuel jusqu'à en être ensanglanté. Chaque répétition serait alors une forme de mensonge, et c'est justement ce qui fait le sujet de la composition de Wolfgang Rihm *Kolchis* – comme de toutes les autres ramifications de sa musique: annoncée par un tam-tam, une sonorité grave et étouffée, produite par les basses de la harpe, du piano, du violoncelle et de la contrebasse se répète incessamment, mais sous la pression du temps, le Même évolue vers son Autre. Des particules de son se détachent du

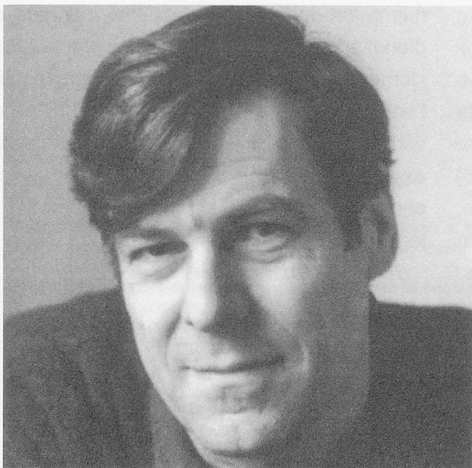
bloc amorphe, muent en figures indépendantes, réapparaissent distendues dans le temps ou projetées dans d'autres régions de l'espace sonore, et, de l'intérieur, on entend soudain quelque chose d'étranger. Ces effets plastiques ont toujours été une préoccupation de Rihm, qui s'est inspiré souvent des arts visuels. Il semble donc logique d'avoir regroupé sur un CD les morceaux qui se rapportent à son ami, le peintre et sculpteur Kurt Kocherscheidt, décédé en 1992, d'autant plus que les interprétations en sont toutes remarquables. Ainsi, comme dans un retable, deux sculptures sonores bigarrées – *Kolchis* et la *Dritte Musik* pour violon et orchestre – encadrent trois volets intérieurs qu'on qualifiera plutôt d'esquisses pour le laconisme de la musique. L'histoire de ces

morceaux confirme que rien de figé ne sera jamais autorisé: comme dans un palimpseste, Rihm a gratté la partie de violon écrite au-dessus de celle de piano dans *Antlitz* et l'a remplacée par une voix de violoncelle («de loin»). Une bonne partie de ce qu'il fallait imaginer entre les fines touches de son est devenu ainsi réalité sonore. Dans les bagatelles du *Morceau pour piano n° 6*, la musique retrouve son passé: des citations de l'opéra *Jakob Lenz* ou des fragments d'après Hölderlin sont combinées de façon nouvelle, donc refondues. De la musique *in statu nascendi*.

Patrick Müller

André Richard: «*Glidif*» / «*von aussen her...*» / «*Echanges*» / «*Musique de rue*»
Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden; ensemble recherche; Lothar Zagrosek, Johannes Schöllhorn, cond;
Ernesto Molinari, cl; Johannes Nied, Daniel Mehlretter, db; Melise Mellinger, vn; Sven Thomas Kiebler, cl
Musikszene Schweiz/Grammont Portrait CTS-M 53

UN ENGAGEMENT INFILTRÉ DANS LES STRUCTURES



André Richard

Même ceux qui méprisent l'avis d'Adorno comme quoi la musique serait un phénomène «historique de bout en bout» ne contesteront pas que les œuvres importantes sont particulièrement chargées d'histoire. Non seulement elles font l'histoire, mais elles l'absorbent en leur sein, chacune à sa manière. Il y a par exemple des œuvres qui se réfèrent explicitement à l'histoire en exploitant divers matériaux anciens; c'est à cette confrontation qu'excellent les pièces composites des auteurs modernes et post-modernes. D'autres œuvres s'inscrivent dans une lignée, prolongent une tradition jusque dans ses dernières conséquences, sombrent avec elle; la musique dite progressiste se comporte volontiers ainsi. Sans

ignorer ces deux possibilités, les compositions d'André Richard forment un troisième genre: elles développent leur propre histoire. Leur apparence extérieure l'annonce déjà: elles racontent l'histoire et des histoires – l'ambiguïté est délibérée. Ce sont les processus musicaux eux-mêmes que l'on entend constamment à l'œuvre. Dans *von aussen her...*, le jeu d'abord classique du violon et du piano est soumis à des altérations de plus en plus marquées; à plusieurs reprises, une structure varie de façon à faire entendre une sorte de processus de déclin, mais en même temps de sensibilisation. Des ténèbres du nocturne incroyablement riche de sonorités d'*Echanges*, pour orchestre, se dégagent progressivement des sons clairs; tout l'orchestre subit une métamorphose, couche par couche. Enfin, dans *Musique de rue*, le bruit de la rue, projeté par la bande magnétique sur un ensemble instrumental, se transforme peu à peu en musique audible. Ces opérations structurelles sur les sons se fondent cependant sur d'autres histoires. *von aussen her...* a pour sujet «l'incapacité de l'homme moyen de s'évader des systèmes de formes acquises» (comme le dit Umberto Eco dans un texte qui a suscité la composition); la structure ressassée se révèle être une cage sans issue. Dans *Echanges*, les processus d'échange ont pour origine l'idée d'un franchissement tous azimuts des frontières; ils peuvent parfaitement être interprétés comme l'antithèse de la Genève des années soixante-dix, qui ne manifestait alors guère d'intérêt pour les préoccupations de la

musique nouvelle. Quant à *Musique de rue*, le bruit de la rue finit par écraser les structures subtiles de la musique de chambre, illustrant ainsi l'ordre de priorité de notre société. Cet engagement, qui, pour Richard, est une condition de son travail de compositeur, rappelle certes les réflexions de son maître, Klaus Huber, sur la «violence structurelle». Mais les prémisses structurelles se sont infiltrées bien plus profondément dans la musique d'André Richard, jusqu'à en être devenues méconnaissables (si l'on excepte *Musique de rue*, qui est un cas particulier avec son côté théâtral, que l'on ne perçoit évidemment pas sur le CD). En fin de compte, c'est une troisième histoire qui assure l'expressivité inouïe et introvertie caractéristique de ces œuvres: la genèse de la musique. Ecouter devient ici une véritable aventure, que ce soient les couleurs sombres et incroyablement riches des registres graves de la partie nocturne d'*Echanges*, la beauté presque envoûtante des bruits transformés de la rue, qui ressemblent parfois à la houle (par une septuple superposition), ou les glissements réglés électroniquement de la clarinette basse ou contrebasse et de deux contrebasses à cordes dans *Glidif*.

Patrick Müller

Jörg Birkenkötter: «*Spiel/Abbruch*» / «*Wiederholte Annäherung*» / «*... zur Nähe – voran*»
Musikfabrik NRW; ensemble avance; Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester; Johannes Kalitzke, Dennis Russell Davies, cond
Wergo 286536-2/Wer 6536-2

IMPRÉVISIBILITÉ TROUBLANTE

Paru dans la série Wergo «Edition zeitgenössische Musik», ce CD présente deux œuvres récentes de Birkenkötter pour petit ensemble ainsi que sa première composition pour grand orchestre. Ce qui saute aux oreilles, c'est une homogénéité raffinée du son, entrecoupée d'interventions bruyantes, brèves, stridentes, absolument imprévisibles; les auditeurs n'auront jamais été aussi abandonnés à eux-mêmes que dans les deux œuvres de chambre enregistrées ici – affirmation dont il est permis de conclure au succès du projet compositionnel de Jörg Birkenkötter. Mais parlons d'abord de l'homogénéité. Dans *... zur Nähe – voran* (1987/88) pour grand orchestre, homogène signifie que l'orchestre est traité de façon traditionnelle, comme fournisseur de timbres et source de son plutôt que d'énergie; Birkenkötter en obtient des combinaisons toujours nouvelles, non sans recourir aux techniques habituelles

d'altération du son, évidemment. L'accentuation marquée de la pulsation ou du mètre par la percussion et, surtout, les cuivres, rappelle mille choses déjà entendues, et il est impossible ne pas faire le lien avec des passages dansés de la musique orchestrale du XXe siècle. Ce n'était d'ailleurs pas l'intention de Birkenkötter, sans doute: il paraît au contraire parfaitement honorable, dans son premier «grand machin», de se livrer à quelques hommages. Malgré son homogénéité déclarée, *Spiel/Abbruch* pour ensemble et bande magnétique (1993/94) se distingue radicalement du morceau pour grand orchestre. Alors que, dans ce dernier, l'homogénéité est obtenue par l'usage de *clusters* et de certaines combinaisons d'intervalles, l'unisson est le principe dominant de *Spiel/Abbruch*, où le compositeur privilégie en outre les timbres clairs et les registres et notes aigus. La musique rayonne un certain calme,

brisé, comme on l'a dit, de la façon la plus tranchante par des interventions contrastantes de toutes les couleurs et dans toutes les tessitures. L'impossibilité de suivre une pulsation donne à la pièce une imprévisibilité troublante, ce qui n'est guère surprenant puisque l'auteur refuse tout formalisme, du moins dans cette œuvre. Dernière pièce enregistrée, *Wiederholte Annäherung* pour clarinette / clarinette basse, trombone, violoncelle et piano (1992/1993) est presque aussi «incalculable»: l'ensemble revient constamment au même matériau, mais à intervalles toujours plus longs, pour le rejouer sous une forme travestie et renouvelée.

(ae)

Ernest Bloch: «*Macbeth*» – two Interludes / Three Jewish Poems / «*In memoriam*» / *Symphony in E flat*
David Towse, vn; Royal Philharmonic Orchestra; Dalia Atlas Sternberg, cond
ASV CD DCA 1019

MOUVEMENT EXPRESSIF

Les deux interludes de *Macbeth* (1919) sont emportés par un élan orchestral oscillant entre l'hymne et les ténèbres, la retenue et l'éclat, le triomphe et la mélancolie; Bloch y récapitule de façon passionnante les acquis de la fin du XIX^e siècle, de Strauss à Debussy, dans une tonalité élargie. Dans ses *Trois poèmes juifs* (1913), il utilise nombre d'éléments exotiques: matériau modal, gammes et séquences de hauteurs insolites, instrumentation colorée et riche en percussions. Le premier poème, *Danse*, décrit un rite qui pourrait être consacré à Baal ou Astarté, centré qu'il est sur l'érotisme et la fécondité et oscillant entre l'extase et l'épuisement. Le deuxième, *Rite*, évoque une procession de prêtres entourant une victime sacrificatoire, mais l'impression demeure banale et idyllique, comparée à l'œuvre contem-

poraine de Stravinsky, le *Sacre du printemps*. Le troisième poème présente toutefois un contraste saisissant: c'est un *Cortège funèbre* rempli d'éclats sauvages et de passages tendres, qui se réfère à la mort du père de l'auteur. Bloch y cite en conclusion un extrait du dernier de ses quatre *Poèmes d'Automne* pour chant et piano (1906) ainsi qu'un fragment du premier thème de *Danse*, ce qui adoucit la péroraison. Le bref *In memoriam* (1952) est dédié à la pianiste Ada Clement. Quelques épisodes mouvementés n'interrompent que modérément le flux calme, presque solennel, de la musique. Ouvrage tardif, achevé quelque quatre ans avant la mort du compositeur, la *Symphonie en mi bémol* se base sur un motif proche de B-A-C-H (une tierce majeure remplace la tierce mineure entre les deux demi-tons descendants).

Dans le finale, Bloch se cite encore une fois lui-même (fin du finale du deuxième quintette avec piano) et regroupe des motifs des premier et troisième mouvements. Le caractère rétrospectif de l'ensemble n'est pourtant pas tributaire d'un véritable néoclassicisme, car la musique, toujours expressive et riche d'émotions, n'a pas grand chose de distancié, de froid, ni ne recourt au collage de matériaux traditionnels.

Hanns-Werner Heister

Paul Hindemith: «*Sancta Susanna*» op. 21 / *Tänze aus «Das Nusch-Nuschi»* / Suite aus «*Tuttifantchen*» / *Drei Gesänge* op. 9
BBC Philharmonic, Leeds Festival Chorus; Yan Pascal Tortelier, cond; Susan Bullock, Della Jones, Ameral Gunson, voc; Maria Treadaway, Mark Roslinson, récitation
Chandos CHAN 9620

ŒUVRES DE L'ENFANT TERRIBLE

Les œuvres du premier Hindemith regroupées ici révèlent des tendances intéressantes, rejetées par l'enfant terrible le jour où il décida de se métamorphoser en maître vénérable. Les trois chansons op. 9 de 1917 sont une réaction à l'expressionnisme. Dans une ambiance morbide très fin de siècle, ce triptyque pour voix et orchestre atteint un paroxysme appuyé d'élan juvénile. Le morceau central, *Weltende* (Fin du monde), met soigneusement en musique – et non sans maîtrise – le poème d'Else Lasker-Schüler, à part une certaine exagération dramatique. Dans le premier chant, *Meine Nächte sind heisser zerschrien* (Mes nuits sont déchirées de cris), d'Ernst Wilhelm Lotz, poète expressionniste mineur, Hindemith allie l'héroïsme wagnérien au brio de Richard Strauss, avec une touche de rupture mahlérienne. Dans *Aufbruch der Jugend* (Élan de la jeunesse), d'après Lotz, Hindemith déroule enfin, sur un rythme de marche, le panorama grandiose d'une libération exaltante; l'exagération paraîtra désuète aux oreilles post-modernes, mais c'est une musique incandescente, colorée et dynamique, qui incarne bien l'esprit du temps (1917) et le sentiment de vivre un tournant de l'Histoire.

Comme dans *Sancta Susanna* op. 21, la soliste (Susan Bullock) et l'orchestre rendent parfaitement le ton pathétique des pièces, encore que la diction pût être améliorée par endroits. Dernier volet d'une trilogie hétérogène de petits opéras, *Sancta Susanna* (1921), d'après un livret d'August Stramm, atténue déjà la virulence de l'auteur envers le conformisme sexuel et religieux; et si Hindemith n'y tire pas tous les registres de son talent, il s'y révèle un orchestrateur magistral (y compris une pédale d'orgue énervante, qui sous-tend toute l'introduction) et compose une musique étonnamment riche en figures et en nuances. La trilogie mentionnée s'ouvrait sur le sinistre *Mörder, Hoffnung der Frauen* (Le meurtre, espoir des femmes) d'après Kokoschka (1919); suivi de la comédie burlesque *Das Nusch-Nuschi* (d'après Franz Blei, 1920), dans laquelle l'érotisme est traité sur le mode comique, contrairement aux deux autres volets. Hindemith en a tiré une suite donnée en première audition en 1921. On y retrouve une partie de la grandiloquence des autres volets du triptyque, mais comme dégonflée à force d'ironie; de nouvelles sonorités liées au sujet apparaissent aussi, qui vont de l'exotisme pri-

mair à la parodie des accents, moyens et matériaux traditionnels – rupture qui reste cependant très en deçà des audaces de Stravinsky dans *l'Histoire du soldat*. *Tuttifantchen* (1922), enfin, est un conte de Noël, basé sur l'argument de *Pinocchio*, qui commence confortablement et bravement par une version orchestrale tout ce qu'il y a de plus tonale de *Kommet ihr Hirten* (Venez, bergers et mages)... Hindemith n'en reste toutefois pas entièrement là: pour la *Danse des marionnettes* (*Tanz der Holzpuppen*), il emprunte le thème du *Golliwogg's Cake-walk* de Debussy, dans une instrumentation qui hésite entre l'orchestre de salon et l'orgue de Barbarie, avec des boursoufflures qui en redoublent encore l'étrangeté. Hindemith renonce pourtant à parodier *Tristan*, comme l'avait fait Debussy. Les ennuis qu'il avait dû subir à cause de son allusion à la musique du roi Marke dans la scène de castration de *Nusch-Nuschi* lui auront servi d'avertissement.

Hanns-Werner Heister