

Disques compacts

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 67

PDF erstellt am: **21.07.2024**

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

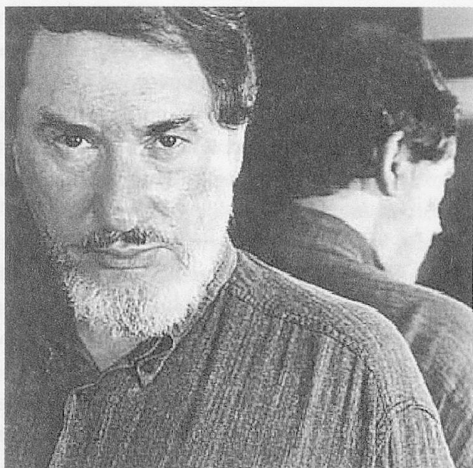
<http://www.e-periodica.ch>

Kurt Schwertsik: **Baumgesänge** für Orchester op. 65 / **Instant Music** für Flöte und Bläserorchester op. 40 / **Starckdeutsche Lieder & Tänze** für Bariton und Orchester op. 44
Erwin Klambauer, fl; Heinz Karl Gruber, bar; Radio Symphonieorchester Wien; Heinz Karl Gruber, Dennis Russell Davies, cond
Edition Zeitton, ORF CD 175

Roaring Eisler, Hanns Eisler: **Suiten für Orchester** Nr. 2-5 / Aus: **Balladen** op. 18, 22, 41 / Aus: **Die Rundköpfe und die Spitzköpfe / Ideal und Wirklichkeit**
HK Gruber, v; Ensemble Modern; HK Gruber, cond
BMG classics 74321 56882 2

Kurt Weill: **Die Dreigroschenoper**
Max Raabe, HK Gruber, Nina Hagen, Sona MacDonald, Hannes Heldmann, Winnie Böwe, Timna Brauer, Jürgen Holtz, v;
Ensemble Modern; HK Gruber, cond
BMG classics 74321 66133 2

LES CHANTS DE GRUBER



HK Gruber

«Beatles, Brahms und Mozart» se disent en starckdeutsch (sic!) «Bütels, Bruhms ont Motzurattn»; cette langue, dont la grammaire, selon son créateur, est régie par la sensation, et dont l'orthographe est codifiée par le coup d'œil, est chantée bien plus que parlée par HK Gruber, avec force ck et rrrr, car les consonnes floues ne sont pas tolérées. Gruber abhorre le chant au concert et à l'opéra qui, selon lui rendent le texte incompréhensible, et son rejet de la Nouvelle musique (avec N majuscule) se fonde sur les mêmes raisons. En collaboration avec Otto M. Zykan et Kurt Schwertsik, HK Gruber a fondé en 1968 l'ensemble MOB art & tone ART, dont le programme est le renoncement au bon goût, le retour à la musique populaire et à la tonalité. Programme démontré sous sa forme symphoniquement sublimée par les deux pièces d'orchestre de Schwertsik dirigées par HK Gruber sur ce CD. Il en va de même pour la mise en musique de l'écopoésie en starckdeutsch de Matthias Koeppel: les marches, valse et jodlers dont elle est entrelardée témoignent que la mu-

sique populaire – ou du moins supposée comme telle – peut elle aussi être intelligente. En son temps, Hanns Eisler avait réussi à le prouver et ce n'est pas un hasard si ce compositeur est l'une des références de Schwertsik et HK Gruber. Ce dernier, l'un des meilleurs interprètes actuels de Eisler, est sans doute le seul qui puisse se comparer avec le légendaire Ernst Busch, pour qui Eisler avait composé la plupart de ses polit-songs. HK Gruber réussit même à faire preuve dans ces chansons de plus de passion et d'une diversité vocale plus étendue que celle du «Tauber des barricades» des années trente, dont la fascination, à l'instar de celle du célèbre ténor Richard Tauber, était due en premier lieu à un timbre vocal sans pareil. Les tempi sont pour la plupart plus rapides et, avantage indéniable, la prise de son ne se focalise pas sur la voix du chanteur, comme c'était encore le cas dans les enregistrements tardifs de Busch en stéréo.

Les ingénieux mouvements instrumentaux de Eisler, qui vont bien au-delà d'un accompagnement vocal aux lignes instrumentales simplement superposées, sont supérieurement interprétés par un vigoureux Ensemble Modern. La stupéfiante virtuosité de l'ensemble tient également toutes ses promesses avec les suites de musique de film dirigées par HK Gruber dans des tempi effrénés, tels qu'ils nous ont d'ailleurs été restitués par les bandes sonores des films.

C'est avec le même Ensemble Modern que HK Gruber a enregistré sa version du *Dreigroschenoper* de Kurt Weill, et le plaisir précédemment suscité par le brio et l'autorité de l'ensemble reste ici le même. Cet enregistrement s'appuie sur les travaux éditoriaux les plus récents réalisés dans le cadre de la Neue Kurt Weill Ausgabe; avantage indéniable, eu égard à la fréquentation souvent négligée de cette œuvre que les interprètes s'autorisent, et cela même si l'édi-

teur Stephen Hinton avertit qu'il ne peut s'agir que «de tentatives inévitablement inabouties pour fixer une œuvre dont la conception a toujours été étroitement liée avec le processus de production scénique, et que cet opéra «n'a probablement jamais été exécuté de la manière dont il est ici édité.» Néanmoins, on obtient en supplément un air de jalousie de Lucy; il avait été supprimé lors de la création, les notes aiguës surpassant les possibilités vocales de l'actrice. Winnie Böwe, qui vient elle aussi du théâtre, ne dépare quant à elle en rien dans cette geste opératique.

Sona MacDonald est une Polly Peachum légèrement criarde qui cherche sans doute à ressembler à sa mère, interprétée par une Nina Hagen franchement croassante et hystérique. Macheath est quant à lui magnifiquement chanté par Max Raabe, avec toute la douceur distanciée de celui qui sait que le monde appartient aux voleurs, même si parfois l'un d'eux est pendu (ou finalement pas, comme le montre l'abracadabrant sauvetage du *Finale*). C'est HK Gruber qui endosse le rôle de Jonathan Peachum, lui donnant une bonne part de sa propre attitude combative et rusée de *Protestsänger*, avec force rr roulés. C'est dans l'ensemble l'une des interprétations les plus acérées de cette version, même lorsque, occasionnellement, cela se fait au prix du texte musical, ce qui est particulièrement flagrant chez Nina Hagen. Mais chanter le texte tel quel serait certainement une erreur majeure pour une restitution motivée par le souci d'authenticité. Et prendre exemple sur les interprétations de quelques chansons par Brecht ou Lotte Lenya ne serait guère plus judicieux. Ce n'est au final pas la moindre qualité de cet enregistrement que de suggérer d'autres pistes d'interprétation.

Christoph Keller (traduit par Jacqueline Waerber)

Giuseppe G. Englert: «Chacones pour orchestre et piano concertant» / Franz Schubert: **Fragmente für Klavier (Sonate D 613, Allegretto D 900, Allegretto D 346, Allegro moderato D 347, Andantino D 349, Fantasia D 605, Zwei Ländler D 980c)**
Sinfonieorchester Basel; Mario Venzago, dir; Christoph Keller, piano
Musikszene Schweiz, Grammont Portrait, MGB CTS-M 74

FINS PERDUES



Schubert à l'âge de 17 ans (dessin de Franz von Schober)

Giuseppe G. Englert ordonne quatorze champs harmoniques, chacun avec quinze tons, dans une suite de variations en permutations passant à travers les accords, de telle manière qu'après cinquante-six variations la série originale est à nouveau rétablie. En outre, des données spécifiques sont attribuées à chaque variation, notamment l'instrumentation, le tempo ainsi qu'un domaine de hauteurs et de registres. C'est sur ce concept cyclique que l'orchestre se présente en une ronde harmonique et finalement compacte. Une ronde réfléchie et fixée, d'une logique interne calculée ? Pas tout à fait. Car là-dessus entre le «piano concertant». Celui-ci coupe la di-

rection des permutations en sens inverse, parcourt la suite d'agrégats en sens contraire — et au final se retrouve tout seul. En outre, pianiste et chef choisissent indépendamment l'un de l'autre leur tempo respectif, et le piano oppose aux massifs accords de l'orchestre ses propres accords éclatés en sons isolés. De cette manière, la forme circulaire statique attendue au début se révèle être à double fond, dans laquelle la rencontre harmonique peut principalement survenir de façon fortuite: deux «chaconnes» donc, travaillant chacune à leur manière sur le même matériau. Au sujet de la partie soliste, Giuseppe E. Englert parle d'une fonction de «porte-parole de l'opposition au Parlement». Une opposition que l'on devrait dans ce cas qualifier de «hors parlementaire», eu égard aux cercles indépendants qui attirent les deux acteurs de cette œuvre. Pourtant, comme si souvent lorsqu'on est confronté à semblable absence d'intention, sciemment déterminée par ordinateur, des actions récurrentes d'influence et de communication réciproques se produisent très clairement pour les auditeurs, des moments durant lesquels l'orchestre saturé s'effiloche et s'assimile au piano ; des moments durant lesquels orchestre et piano semblent réciproquement se conduire vers un calme lyrique... Dès le début, les quatorze accords ouvrent avec une puissance statique, à la manière d'un choral, un espace chargé d'énergie. Avec la même vigoureuse dynamique, en une sorte de virtuosité brute venant se mettre à la place de l'effet de choral, le piano clôt de manière quasi aphoristique les trente-quatre minutes de l'œuvre sans le moindre pathos conclusif et récapitulatif.

Composée en 1992 pour l'Orchestre Symphonique de Bâle, la pièce d'Englert se trouve sur un CD-portrait, dédié au pianiste Christoph Keller, et de par sa réflexion sur la forme (non) fermée, elle

se lie avec les autres pièces de cet enregistrement de manière quelque peu dérangement, quoique véritablement surprenante. Parmi les nombreuses pièces pour piano inachevées de Franz Schubert, Christoph Keller a choisi celles en do majeur ou mineur et les a jouées telles qu'elles nous sont parvenues, c'est-à-dire en tant que fragments brusquement interrompus. L'idée si importante du fragment, comme on la trouvera par la suite notamment chez Schumann, est non seulement mentionnée, mais également l'idée d'inachèvement. Dans le livret du CD, Christoph Keller se livre à quelques considérations sur les raisons de telles interruptions : souvent Schubert se montre moins intéressé que Beethoven par les processus formels dynamiques, il supprime simplement les reprises, s'épargne également l'élaboration de ce qui a déjà été dit; étant perpétuellement à la recherche de quelque chose de nouveau, il ne pouvait de toute façon qu'à peine compter avec la publication de ses œuvres, le temps de vivre lui manquant simplement pour l'achèvement de ce qui avait été commencé. Il est vrai qu'à travers l'effet du fragment, Keller ne cherche pas à obtenir des attentes démonstratives provenant de chocs brusques. Son jeu tout en intériorité, sensible mais également puissamment prenant, se voue entièrement aux hardiesses inventives de ces pièces. Subsiste, à l'écoute, moins une réflexion rationnelle sur « l'inachèvement de l'inachevé » que la délectation procurée par une musique méconnue de grande valeur artistique, et simultanément, le regret réitéré de sa fin abrupte. Où donc l'invitation au voyage singulièrement créative de la *Fantasia* D 605 pourrait-elle bien conduire ? A peine imaginable, cette idée suscite une curiosité résignée. *Michael Eidenbenz*

Gustav Mahler: **Symphonie n° 9**
Chicago Symphony Orchestra, dir. Pierre Boulez.
DGG 457 581-2.

Pierre Boulez: **Sur Incises, Messagesquise, Anthème 2**
Solistes de l'Ensemble Intercontemporain, Jean-Guien Queyras, Hae-Sun Kang, IRCAM, dir. Pierre Boulez.
DGG 463 475-2 (collection 20/21).

L'ESTHÉTIQUE DU SUBLIME

A priori, l'esthétique de Boulez compositeur semble très éloignée de celle de Mahler; c'est l'éternel conflit entre les cultures: Vienne vs. Paris, Stravinsky vs. Schoenberg, subjectivité contre objectivation... La rythmique des cellules stravinskyennes, l'arabesque debussyste, l'énergie bartókienne se retrouvent chez Boulez compositeur, mais rien du phrasé viennois, du

mélange des genres entre le trivial et le sublime. À y regarder de plus près, on voit pourtant que Boulez tente une synthèse à sa manière entre ces extrêmes qu'il a servi avec la même ferveur depuis cinquante ans. Au postromantisme flamboyant de Mahler, le compositeur arrache le sens des développements, des ruptures de ton, du caractère épique de la grande forme;

en retour, l'interprète élimine le pathos lié au contexte culturel de l'époque, et se concentre sur l'écriture, sur les tensions à grande échelle, sur la clarté de la présentation. Sa lecture de la *Neuvième* pourra irriter certains: dans le premier mouvement, Boulez n'infléchit pas ce qu'il lit dans la partition à partir d'une certaine tradition d'interprétation, ou du contenu émotionnel sup-

posé (par exemple en allongeant la première note du thème, en créant des respirations à l'intérieur des lignes, en soulignant les *portamenti* des cordes). C'est la ligne qui compte ici, dans toute sa plasticité, mais comme déchargée d'intentions autres que purement formelles. Il n'est pas facile d'entrer complètement dans une conception aussi radicale, en oubliant ses propres attentes, et notamment cette charge d'expression subjective où le pathétique devient existentiel. On retrouve cela, partiellement, dans le dernier mouvement, où Boulez refuse de s'attarder, tout en donnant une belle intensité à ce chant crépusculaire. Dans les mouvements intermédiaires, la précision de chaque détail, qui donne à la polyphonie complexe de l'écriture une clarté sans précédent, s'accompagne d'une violence et d'une incisivité qui transforment l'esprit du *ländler* en quelque chose de grimaçant et de terrible. Plus *derb* que *täppisch*, selon les indications de Mahler. La prise de son très analytique, et la qualité instrumentale des musiciens de Chicago contribuent à cette lecture décapante de l'œuvre. Quoiqu'on puisse penser sur cette façon d'aborder Mahler, l'interprétation boulezienne apporte une vision nouvelle, dans une réalisation irréprochable. En limant le transitoire de l'époque, il dégage l'immuable de la conception, si proche finalement de Berg et de Schoenberg, cette modernité qui traverse le siècle et qui nourrit encore un compositeur tel que ... Boulez justement.

La réunion de deux de ses œuvres les plus récentes, accompagnées par ce que Boulez

nomme lui-même une étude préparatoire à *Répons, Messages* *skisse*, donne la mesure de son évolution dans la continuité. Si la pensée boulezienne reste une pensée en forme de mosaïque, ce qui apparaît à l'évidence dans sa manière de retravailler perpétuellement des œuvres ou des fragments d'œuvres antérieures (*Sur Incises* développe une pièce modeste pour piano solo intitulée *Incises, Anthèmes 2* est une réélaboration très élargie de *Anthème 1* qui était elle-même prélevée dans un fragment d'*explorante-fixe*, dont la première forme est un hommage à Stravinsky pour une revue anglaise...), on voit bien qu'elle vise la grande forme, non dans le sens de la monumentalité, mais dans celui d'une sorte de labyrinthe à entrées multiples. Le maître-mot de Boulez est bien celui de «prolifération». En ce sens, *Sur Incises* constitue une expérience étonnante. Cette pièce de 37 minutes où trois pianos développent une polyphonie virtuose transformée et commentée par trois percussionnistes et trois harpistes, nous entraîne dans un monde imaginaire fantastique où chaque épisode, comme dans un conte, cache de nouvelles situations, qui elles-mêmes en engendrent d'autres... On croit saisir l'alternance des sections virtuoses, fulgurantes, dans un temps pulsé extrêmement rapide, avec les sections plus rêveuses, en arabesques et résonances, en trilles et appoggiatures. Mais plus on avance, plus la netteté du plan s'estompe, nous amenant à une longue méditation sonore, qui s'achève dans un hommage à peine voilé de la fin de *Noces*. La plasticité des événements, avec

leur caractère souvent très gestuel, conduit l'écoute; mais par dessous, une élaboration complexe meut le discours. Boulez est arrivé ici à une apothéose, à une langue musicale d'une incroyable pureté – n'est-il pas l'un des derniers représentants de cette esthétique du sublime qu'avaient inaugurées les réflexions de Kant et de Schiller. C'est aussi la synthèse entre le caractère du *work in progress*, où la forme s'étend organiquement sans plan préalable, et des procédés ésotériques de composition qui reposent sur une pensée d'une grande profondeur.

Anthème 2 reprend le même principe dans une forme plus réduite, et dans une construction strophique plus simple; mais c'est la même poésie élevée, où l'on comprend que le travail sur l'écho, déjà si présent dans *Répons*, et qui finalement est une extension de la résonance, ainsi que la transformation du son par l'électronique, qui aboutit à un complexe harmonie-timbre indissociable, prolongent les idées mises en œuvre depuis les années cinquante par des moyens purement instrumentaux et plus empiriques souvent. Bref, ce disque est un vrai bonheur. Il est par ailleurs servi par des interprètes au-delà de tout éloge, la perfection technique (notamment chez le violoncelliste Jean-Guien Queyras et la violoniste Hae-Sun Kang) n'excluant pas un grand lyrisme. *Philippe Albèra*

Urs Leimgruber / Felix Philipp Ingold: «*Nach der Stimme*»
Felix Philipp Ingold (texte et récitation) et Urs Leimgruber (saxophone, improvisation), 2000
cod 006/lc 10087

Nach der Stimme, ein Gedicht in 13 Sätzen
Felix Philipp Ingold
Jutta Legeuil Verlag, Stuttgart 1998

LE CHAMP D'EXPÉRIMENTATION VOIX ET SON

« Höre auf was nie spricht » (Écoute ce qui ne parle jamais) : ainsi commence le volume de poésies *Nach der Stimme*, de même que les premières secondes de l'enregistrement de Felix Philipp Ingold et Urs Leimgruber. Avec un « Höre » dit dans un souffle, l'écrivain ouvre de manière quasi programmatique ce dialogue concertant en compagnie de l'expérimenté saxophoniste Urs Leimgruber, un tête-à-tête basé sur un poème en treize phrases de Ingold (1992–1996). Poème qui, dans sa version littéraire, est introduit par un exemple musical de Webern. En se réinterprétant lui-même, l'auteur amplifie son texte par des interprétations spontanément élargies, glissant ça et là entre les sonorités des phrases, des mots et des syllabes, sans toutefois jamais quitter le modèle sémantique de base. Très rapidement, ce dialecte transparent

acquiert une qualité propre ; une authenticité des pensées déclamées surgit en circonscrivant élégamment le danger des habituels *topoi* paroles-musique.

Malgré l'omniprésente parole d'Ingold, à peu d'exceptions près toujours audible, Urs Leimgruber réussit constamment à rester original et surprenant de manière concrète, en changeant à chaque instant de distance par rapport au texte. Les rares unissons directs des deux partenaires sont mis à jour comme des chevilles ouvrières clairement formelles et l'ennui généré par les entractes, préludes et postludes musicaux est en grande partie évité.

Un peu plus problématique semble être l'absence d'échange de rôles entre langue et instrument, et ce sur la durée totale de l'enregistrement, malgré une large flexibilité entre plus

grande distance et fusion. Après quelques écoutes, se met en évidence de manière passionnante non pas la liaison de Ingold récitant avec Leimgruber jouant, mais au contraire la distance que le récitant maintient face à l'écrivain Ingold à travers son interprétation poético-musicale, à la manière d'une improvisation dans le sens d'une *instant decision*.

Guère étonnante mais néanmoins intéressante est la différenciation fondamentale entre l'attitude de Ingold et les amorces d'improvisation de Urs Leimgruber. Ingold est capable de détacher souverainement les données du problème de la liberté musicale absolue face à son texte d'emprunt par une grande économie, un choix intelligent des éléments formels très marqués et enfin une claire délimitation. *Rico Gubler*

André Caplet: **Le Miroir de Jésus**
Brigitte Desnoues, mezzo, Maîtrise de Radio-France, Orchestre des Pays de Savoie, dir. Mark Foster
Marco Polo 8.225043.

Olivier Messiaen: **Quatuor pour la fin du temps, La Mort du Nombre**
Ensemble Ader, Jaël Azzaretti, soprano; James Oxley, ténor
assai 222112.

FOIS SUAVES

Le hasard des parutions discographiques nous apporte deux exemples de la modernité musicale française liée aux sujets religieux: il existe une filiation secrète entre Caplet et Messiaen. Le chef-d'œuvre du premier, si rarement joué hélas, *Le miroir de Jésus*, donne la main à *La Mort du Nombre* et au *Quatuor pour la fin du temps* du second. Quelques années seulement séparent ces œuvres qui appartiennent pourtant à deux générations différentes (Caplet étant né en 1878, mort en 1925, tandis que Messiaen naît en 1908, et meurt en 1992). On retrouve chez les deux compositeurs la même aversion pour une musique de divertissement, si en vogue dans les années d'entre-deux guerres, et au contraire, à travers le religieux envisagé sous une forme poétique, le souci d'une signification essentielle, à la fois spirituelle et sensuelle. Ni l'un ni l'autre n'adoptent les formes anciennes qui caractérisent le mouvement néo-classique dans son ensemble. *Le miroir de Jésus* est une suite de poèmes chantés (ici Brigitte Desnoues, excellente), sur des textes d'Henry Ghéon, encadrés par des interventions lapidaires et visionnaires d'un chœur de femmes qui donne les titres des textes et leur péroraison en latin. Le *Quatuor pour la fin du temps* est fait de huit parties qui en appellent à des combinaisons instrumentales

différentes, et qui s'appuient sur les images de l'Apocalypse selon St-Jean. La forme est un chemin; elle vise à la révélation, à l'affirmation de la joie sur la douleur, à une sorte d'assomption qui donne aux deux œuvres une même conclusion étoilée. Dans les deux cas, enfin, les références plongent dans la musique du moyen âge, et notamment du plain-chant, réactivant une écriture modale élargie, et une souplesse rythmique bien éloignée des «faux rigaudons» et des «fausses giges» que stigmatisait Messiaen au milieu des années trente.

L'invention harmonique de Caplet, notamment dans l'écriture du chœur, et la palette des couleurs instrumentales à partir d'un simple orchestre à cordes et d'une harpe, sont tout à fait étonnantes, dans le prolongement des sonorités extatiques du *Martyre de Saint Sébastien* de Debussy auquel Caplet participa largement. Elles ont cette qualité rare d'être à la fois fragiles et charnelles. Le prélude instrumental est superbe, et la prosodie du chant admirable. On ne sait comment le compositeur parvient, dans cette lumière de vitrail toute intérieure, à tenir l'auditeur en haleine sur plus d'une heure, sans recourir aux vieilles recettes dramaturgiques. Mark Foster en donne une lecture ardente, tendue d'un bout à l'autre.

L'œuvre de Messiaen est évidemment plus connue; toute nouvelle version est donc immédiatement confrontée à celles qui l'ont précédé, parmi lesquelles le vieil enregistrement avec les créateurs de la pièce reste la référence absolue. La lecture de l'Ensemble Ader est probe, précise, souvent sensible, mais un peu contrainte, manquant d'élan et de lumière. Il est possible que la prise de son (ou l'acoustique du lieu d'enregistrement) y soit pour quelque chose: la sonorité est trop sèche et distante. Si cette nouvelle version du *Quatuor* n'apporte rien d'essentiel à la discographie existante, elle vaut par l'ajout d'une pièce peu connue de Messiaen, cette *Mort du Nombre* qui date de 1930, sorte de brève cantate pour soprano, ténor, violon et piano, où l'on sent passer les ombres tutélaires de Chausson, Fauré, Debussy et Ravel, avec César Franck en arrière-plan. Le piano y déploie des sonorités de gamelan et de harpe, le violon y est d'une mélancolie et d'une suavité à vous arracher des larmes, et le tout est d'une expressivité irrésistible. C'est Messiaen avant Messiaen, mais déjà, les oiseaux en moins, tout Messiaen. Belle interprétation d'ensemble, très inspirée.

Philippe Albèra

Paul Müller-Zürich: **Viola Concerto** en fa min. op. 24 / **Six Piano Pieces** op. 10 / **Sonata for violin and piano** op. 32 / **Trio for basset-horn, viola and cello** / **Piano Quartet** en do min. op. 26
Gerhard Wieser, va; Swiss Radio Orchestra; Edmond de Stoutz, cond; Andrew Zolinsky, p; Roland Roberts, vn;
Alan Hacker, cor de basset/cl; Miranda Davis, va; Oliver Gledhill, vc
Guild GMCD 7194

Willy Burkhard: **Streichquartett in einem Satz** op. 68 / «**Lyrische Musik (in memoriam Georg Trakl)**» pour flûte, alto, violoncelle et piano op. 88 / **Streichtrio** op. 13 / **Divertimento** op. 95 pour violon, alto et violoncelle
Aria Quartett (Adelina Oprean, Thomas Furi, vn; Christoph Schiller, va; Conradin Brotbek, vc);
Philippe Racine, fl; Jürg Wyttenbach, p
Novalis 150 159-2

Walter Lang: **Sonate en ré** op. 66 / **Sonate en la** op. 70 / **Sonate en fa** op. 75
Monique Muller, p
Gallo CD-1022

MADE IN SWITZERLAND

Comme lors de la gigantesque rétrospective engadinoise de l'an dernier consacrée à la musique suisse, on peut se demander, dans le cas de certaines éditions de CD comme celle-ci, de ce qui relève purement du culte des ancêtres et de ce qui peut être véritablement susceptible d'éveiller l'intérêt. Ce sont les interprètes qui apportent parfois eux-mêmes la réponse: lorsqu'on entend les couleurs et l'intensité de l'interprétation de la *Lyrische Musik* de Burkhard et la routine des musiciens anglais (pas mauvais en soi) dans le *Quatuor avec piano* de Paul Müller-Zürich, on soupçonne bien que quelques pièces

doivent être plus stimulantes que d'autres. Chris Walton a beau jeu de nous expliquer dans le livret du CD consacré à Müller-Zürich, que l'auditeur aura à peine besoin de prendre au sérieux les canons, renversements et autres enchevêtrements techniques, tant l'élan du deuxième mouvement en forme de tarantelle suscitera son enthousiasme. Si seulement il pouvait en être ainsi! L'interprétation est trop lourde et la pièce bien trop académique. Il faut dire que les massives compositions de Paul Müller s'écartent rarement d'un classicisme post-brahmsien. Pourtant, ses juvéniles *Klavierstücke* op. 10,

faisant coexister un caractère inoffensif et des audaces chromatiques, laissent entendre que son chemin aurait pu être tout autre. Mais à peine acquis un solide métier, Müller-Zürich s'est installé dans la routine, et le conservatisme du compositeur est tel que même sa période néo-baroque ne témoigne pas de la moindre ombre stravinskienne. Il y a quelque chose de presque attendrissant dans la modulation de ré mineur à fa mineur qui relie la passacaille avec la coda en forme de gigue de son *Concerto pour alto* (1934). Pour ce qui est de la maîtrise du métier, Willy Burkhard ne le cède en rien à Paul Müller: mais il

est vrai que le premier n'était pas aussi étroitement respectueux de la tradition germanique. Ainsi de sa *Lyrische Musik* qui laisse transparaître sa connaissance de Debussy ; et dans ses meilleures œuvres, Burkhard parvient à se forger une expression tout à fait personnelle. Chez lui, l'artisanat de la composition n'est pas uniquement traité comme l'accomplissement d'une somme d'exigences, mais comme un outil à développer. L'expérimentation formelle entreprise dans son *Streichquartett in einem Satz* en est éloquent : comme le laisse attendre une durée d'à peine dix-huit minutes de la part d'un compositeur qui écrit habituellement des mouvements relativement courts, son *Quatuor à cordes* est un emboîtement de plusieurs mouvements, qui ne cherche toutefois pas à suivre les célèbres modèles de la *Sonate pour piano* de Liszt et la *Symphonie de chambre n° 1* de Schoenberg, et ce même si ceux-ci ont l'air de résonner dans l'œuvre de Burkhard : le mouvement intermé-

diaire est conçu comme un bref mouvement lent, à la suite duquel surgit une sorte de scherzo sur un rythme ternaire. Mais après une reprise succincte de la première idée, le mouvement intermédiaire revient sous forme variée, et ce qui a été entendu jusqu'à présent apparaît dès lors plutôt comme une exposition avec une répétition travaillée. La partie centrale suivante est une fugue culminant dans la superposition de l'idée originale avec sa diminution et son augmentation. Mais le plus haut degré de complexité n'est atteint après qu'une partie lente, rattachée au mouvement intermédiaire et qui combine son matériau à celui de la fugue. Un chant du cygne réduit au maximum la polyphonie. La construction imbriquée de ce *Quatuor* peut assez simplement être comprise comme une alternance entre épisodes agités et calmes, dont la complexité s'intensifie continuellement, avant d'être réduite presque à néant à la fin. Par ses qualités formelles, ce *Quatuor* gagnerait à être plus

souvent interprété, de même que la *Lyrische Musik* avec sa variété d'atmosphères et ses qualités coloristiques.

Les *Sonates pour piano* de Walter Lang sont dignes d'être redécouvertes : en revanche, on ne peut guère estimer ce CD publié chez Gallo. Le tout résonne comme si la pianiste et musicologue neuchâteloise Monique Muller avait fait une lecture à vue dans le salon familial, avec un micro placé à côté du piano et en ayant oublié de faire accorder cette vieille guimbarde. Le livret nous apprend que la réalisation de ce CD a été grandement facilitée par les conseils judicieux de Monsieur Alfred Schweizer. Si l'intention était de rendre un mauvais service à Walter Lang, ce CD est réussi. Peut-être qu'un pianiste exceptionnel comme Urs Peter Schneider pourrait rendre justice à l'œuvre pianistique de ce compositeur, dont il avait salué la mémoire dans les pages de *Dissonance* (N° 50, p. 17).

Christoph Keller (traduit par Jacqueline Waeber)