

Disques compacts

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 84

PDF erstellt am: **23.07.2024**

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

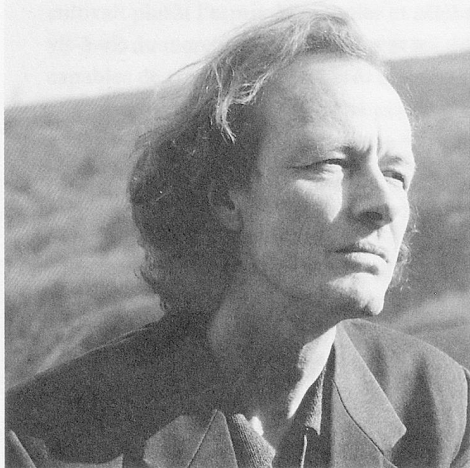
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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

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

Beat Furrer : *Aria / Solo / Gaspra*
 Petra Hoffmann (sop), Lucas Fels (vc), ensemble recherche
 KAIROS 0012322KAI

FOUDROYANTS CHUCHOTEMENTS



La séparation d'une femme avec son amant, ses adieux et sa libération sont le sujet d'une pièce de Günter Eich choisie par Beat Furrer comme texte d'*Aria* (1998-1999) pour soprano et ensemble instrumental. La scène finit dans la solitude. Furrer ne traite pas le texte de manière classique, comme objet à mettre en musique, ni même comme structure narrative de fond. Si l'on comprend encore des mots isolés, au début, les syllabes et phonèmes en lambeaux prennent vite le dessus, avec des éructations, des sifflements, des consonnes soufflées ou éclatées, pour aboutir finalement au son chanté pur. La progression vers le chant est au cœur de l'œuvre, alors que le texte ne peut ni de doit être compris. Le ressort dramatique est entièrement déplacé du côté de la composition. D'une matrice fondamentale de lignes, répétée vingt et une fois dans une perspective différente, se dégage une grille rythmique dans laquelle la protagoniste commence par être enchaînée. Après quelques tentatives avortées d'évasion, la séparation de l'ensemble s'effectue enfin – y compris au sens littéral : vers

la fin de l'œuvre, elle s'en éloigne avec la clarinette pour s'immobiliser dans de longues notes tenues, émises de loin, dans le calme de la solitude, s'interrogeant sur le caractère définitif de celle-ci.

L'œuvre qui suit, *Solo* (2000) pour violoncelle, est fondée sur la même matrice de lignes qu'*Aria*. Elle avait d'ailleurs commencé par s'intituler *Aria II*. Dans ce contexte, et malgré son apparence lapidaire, le titre actuel résume un soliloque à plusieurs voix. Dans *Aria*, la voix de la protagoniste était au fond déjà conçue comme polyphonique, mais les autres voix étaient confiées en partie à l'ensemble instrumental, en particulier à la clarinette, ce qui permettait de superposer des gestes contraires ou de les fusionner. Dans *Solo*, cette polyphonie, qui est aussi la combinaison de plusieurs techniques de jeu et de modes d'expression, s'épuise dans le discours solitaire du soliste avec lui-même. Brillamment et intensément vécue par Lucas Fels, violoncelliste de l'« ensemble recherche », cette introspection tout en chuchotements foudroyants et fragiles est menacée à tout moment par des irrptions de traits joués avec l'archet. Au milieu de la pièce, l'introspection suspend son souffle, dans un arrêt dramatique, pour faire place à des sons et bruits sifflés (ou exhalés ?) par l'instrumentiste, qui rappellent de façon poignante la fin d'*Aria*. Contrairement à *Aria*, cependant, *Solo* ne s'arrête pas là, ce qui est en soi logique, car si *Aria* pouvait aussi être compris comme le simulacre d'un événement extérieur, cela n'est plus possible dans *Solo*, où se cristallise l'introspection pure, laquelle va beaucoup plus loin que n'importe quel événement extérieur. La composition entre alors dans un tourbillon de répétitions « brutalement mécaniques » (Furrer), aux conséquences finalement fatales.

De même que « la phrase qu'un interlocuteur est contraint de répéter dans un interview sonne toujours plus creux » (Furrer), la répétition prend ici conscience de sa vacuité tout en se coupant la parole, et le cycle répétition/interruption repart pour un tour. La fin d'un tel processus est le mutisme, l'arrêt imposé par l'évacuation de tout sens ; ce n'est plus le figement dans le son, comme dans *Aria*, mais le néant aride. L'intention du compositeur est-elle réalisée de façon assez persuasive pour que tout reproche de longueur excessive soit étouffé dans l'œuf ? On peut en discuter...

Le fait que le CD se conclue avec *Gaspra* (1988), œuvre entre-temps assez connue, est réjouissant, dans la mesure où l'on a ici une version très profilée d'une pièce essentielle de Furrer, mais le choix paraît quand même assez arbitraire. L'excellente impression d'ensemble que laisse l'enregistrement confirme une fois de plus que l'ambition de KAIROS de présenter des interprétations de haute qualité de la musique contemporaine la plus récente n'est pas qu'un slogan vain. L'« ensemble recherche » rend parfaitement justice à sa réputation de spécialiste éminent de la musique nouvelle. Petra Hoffmann conduit sa voix avec sûreté à travers les régions secrètes situées entre le dramatique et le traumatique, et partage avec le violoncelliste Lucas Fels le don de conférer une vie individuelle à une foule d'événements comprimés dans un espace restreint. La prise de son mérite aussi des éloges, vu les problèmes posés par la musique de Furrer. Même sans casque d'écoute, il vaut donc la peine de se plonger dans l'univers de Furrer, avec ses chuchotements et ses bruits souvent imperceptibles. *Tobias Rothfahl*

Misato Mochizuki : *Si bleu, si calme*
 Klangforum Wien, Johannes Kalitzke
 KAIROS 0012402KAI

HORIZONS ÉPOUSÉS

On ne connaissait jusqu'à présent les œuvres de la Parisienne d'adoption Misato Mochizuki qu'au concert. Grâce à un enregistrement proposé par l'ensemble viennois Klangforum sur le label KAIROS, il est désormais possible d'appréhender une partie du jeune catalogue (Mochizuki est

née en 1969) au disque, dans le confort et la solitude d'un salon. On pouvait craindre que l'écriture de Mochizuki, foisonnante d'effets instrumentaux toujours plus efficaces au concert que sous la forme d'un enregistrement – et parfois très novateurs (pièces de monnaie et pierres

entrechoquées dans *Si bleu, si calme*) - ne fasse apparaître une certaine faiblesse du résultat enregistré. Par un beau paradoxe, il n'en est rien : l'inadéquation entre la qualité la plus évidente du style de Mochizuki, à savoir une inventivité jamais prise à défaut dans les

images sonores (ou « objets musicaux », pour reprendre une terminologie de son maître Tristan Murail, qui entendait par là une figure mémorable), et le médium du CD, oblige l'oreille à se concentrer sur les options formelles et à tester la puissance dramaturgique des pièces. Le test se révèle ici positif.

En plus des pièces pour ensemble, le programme proposé comprend également des œuvres de musique de chambre comme *All that is including me* (pour flûte basse, clarinette et violon) et *Intermezzi I* (pour flûte et piano), qui se révèlent remarquablement charpentées ; leur audition ne souffre d'aucune « pause d'attention », la compositrice sachant avec un instinct sûr conférer à des éléments de vocabulaire d'une remarquable simplicité (et toujours minutieusement notés, notamment du point de vue des dynamiques) une valeur de figure suffisamment stabilisée pour autoriser toutes les manipulations qu'ils auront à subir au fil du temps de l'œuvre.

Dans *All that is including me*, l'émergence de figures mélodiques de type « lyrique », savamment dosées au sein d'un contrepoint contemporain de timbres aux rencontres parfaitement étalonnées malgré une diversité saisissante de figures rythmiques, ne contribue pas pour peu au charme sensuel de l'œuvre. *Intermezzi I* revendique l'esthétique du fragment chère à Roland Barthes et la souveraineté faussement insouciante de son rapport au monde. Le pari de cette « intermezzo » (un second, pour koto solo, a été créé en 2002 et d'autres devraient suivre) qui se glisse subrepticement dans ce programme entre deux pièces pour ensemble est tenu : jamais la question du sens musical ne se pose à l'auditeur, qui reste en permanence intéressé par les propositions qui lui sont faites.

Les œuvres de cet enregistrement ayant été créées entre 1996 et 2000, on ne saurait considérer cette production comme un miroir exhaustif du catalogue, notamment le plus

récent, de Mochizuki. Il s'agit plutôt d'un éclairage, certes très important, sur une production de jeunesse, qui méritera à l'avenir d'être complétée par d'autres développements de l'art mochizukien (en partie déjà documentés au disque : « Camera lucida », une œuvre pour orchestre, et « Pas à pas », pour basson et accordéon, ont été enregistrés pour col legno), notamment les plus récents. Les « monstres musicaux » de Mochizuki pourraient à l'avenir se diriger vers plusieurs hybridations inédites (via l'élargissement de la palette harmonique, un peu trop « réservée » à notre sens, un travail plus approfondi sur les lignes et leur enchevêtrement à partir de hauteurs traditionnelles, ou encore la conquête de la vitesse, entre autres possibilités) ; on ne saurait en tout cas être trop attentif aux formes improbables qu'elles épouseront.

Éric Denut

Hector Berlioz : **Roméo et Juliette / Les Nuits d'été**

Melanie Diener (sop), Kenneth Tarver (ten), Denis Sedov (bass), The Cleveland Orchestra and Chorus, Pierre Boulez (dir.)
Deutsche Grammophon 474 237-2 (2 CDs)

PARTISAN DE LA LIGNE MÉDIANE

Le bicentenaire de la naissance d'Hector Berlioz a surtout profité à son œuvre lyrique. Non moins de quatre grandes maisons européennes – Paris, Amsterdam, Mannheim et Leipzig – ont monté de nouvelles productions de son opéra principal, *Les Troyens*. Pour le reste, la moisson discographique de l'année-Berlioz est plutôt maigre, car les moyens souvent gigantesques que requiert l'exécution de ses œuvres sont un défi pour une industrie phonographique en crise. Outre quelques nouveaux enregistrements comme l'oratorio de Noël *L'Enfance du Christ*, sous la direction de Roger Norrington (*Hänssler Classic* 93.091), et l'interprétation incroyablement précise et engageante de la *Symphonie fantastique* par Marc Minkowski (*DG* 474 209-2), il faut signaler une nouveauté en provenance de Cleveland : la symphonie dramatique *Roméo et Juliette*, sous la direction de Pierre Boulez.

Le couple Berlioz-Boulez est moins exceptionnel qu'on ne l'imaginerait, car le second a déjà enregistré quelques œuvres du premier (dont la *Symphonie fantastique* et le mélodrame *Lélio*, de forme si particulière) et il a annoncé une interprétation moderne du compositeur romantique français dans un texte, *L'imaginaire chez Berlioz*, où il tire un parallèle étonnant entre Berlioz et Sade, attribuant à l'un le catalogue des effets orchestraux, à l'autre celui des excès.

L'enregistrement boulézien de *Roméo et Juliette* est toutefois décevant. Au pupitre, Boulez a toujours été plutôt un spécialiste de l'orchestre qu'un expert des voix. Ici, il a affaire à un chœur qui n'est pas du tout à la hauteur des exigences élevées de la partition. Le Cleveland Chorus ne se bat pas seulement avec le français, mais aussi avec les tempos rapides et la souplesse que demande Berlioz, souvent dans une écriture dialoguée à deux chœurs. Le premier morceau choral, soit le récitatif « D'anciennes haines... », qui anticipe l'action à la manière d'un chœur antique, souffre d'entrées floues et d'un manque de chaleur. Des voix isolées percent à tout moment désagréablement de la masse chorale. Le chœur est incapable de réaliser la lassitude des Capulets qui suit le grand bal de la réconciliation. Le chœur final (« Jurez tous » – « Nous jurons ») est épais et manque de transparence.

Les solistes ne sont pas non plus à l'abri des critiques. Malgré la perfection de l'intonation et la beauté de sa voix, Melanie Diener est plate dans les « Strophes » du premier acte, qui sont d'ailleurs confiées la plupart du temps à une voix de femme plus grave ; la prononciation du français est passable. On peut en dire autant du ténor Kenneth Tarver, au timbre plutôt barytonnant, qui possède certes une voix superbe et qui

chante le scherzetto de la « Reine Mab » avec élan et un sens exact du caractère nocturne du morceau. Le Père Laurence de Denis Sedov – seul personnage du drame de Shakespeare à apparaître – a un rayonnement vocal et dramatique suggestif. Les trois solistes se partagent aussi les chansons du cycle *Les Nuits d'été*.

Maigre consolation, l'Orchestre de Cleveland joue des pièces telles que l'ouverture ou la « Scène d'amour » avec une précision frappante et une sonorité magnifique. Dans le choix des tempos, qu'il tient immuablement la plupart du temps, Boulez se révèle partisan d'une ligne médiane, sans excès ni de lenteur ni de rapidité. La scène de bal – clou de la virtuosité orchestrale de Berlioz – est plus modérée que dans l'enregistrement beaucoup plus original et suggestif de John Eliot Gardiner avec l'Orchestre révolutionnaire et romantique et le fabuleux Monteverdi Choir. L'interprétation d'Eliahu Inbal parue chez *Brilliant Classics* (BMG) est aussi meilleure, du moins sur le plan choral. Boulez et sa compagnie de disques auraient mieux fait de pas autoriser la publication de leur enregistrement de mai 2000. *Sigfried Schibli*

