

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1989)

Heft: 19

Rubrik: Disques = Schallplatten

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.02.2026

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

vor der vorgesehenen Wiedervereinigung mit der Volksrepublik, mit jener identifizieren. Und sogar für einen Beitritt Taiwans zur Gesellschaft ist dank der sich verbrüdernden Chinesen eine Möglichkeit geschaffen worden, da Peking und Taipeh betonen, sie hätten nur verschiedene Verwaltungen und seien deshalb bereit, gleichzeitig, ohne sich gegenseitig auszuschliessen, der IGM beizutreten.

Überdies verschaffte das Zusammenschliessen der World Music Days mit dem Treffen der Asian Composers League (ACL) den Besuchern eine Übersicht nicht nur über die Musik der Chinesen, sondern auch über jene aus den Philippinen, aus Malaysia, Singapore. Relevant waren aber vor allem die Werke der chinesischen Komponisten, von denen 36 am Festival vertreten waren. Wie ein roter Faden ging durch fast alle diese Kompositionen das Bestreben, in irgendeiner Form etwas vom chinesischen Erbe beizubehalten. Dass dabei von verschiedener Seite immer wieder ein typisch «impressionistischer» Stil, den wir natürlich als erz-europäisch empfinden, erreicht wurde, mag daran liegen, dass eine Transposition der chinesischen Pentatonik auf unser Tonsystem und in den harmonischen Satz, dem dann auch noch die mikrotonalen Pien-Töne fehlen, gezwungen massen dahin führt. So direkt geht es eben nicht, und das haben Viele durchaus bemerkt: sie versuchen mehr vom Wesen der chinesischen Musik her einen Anschluss an die europäische Avantgarde zu finden.

Übrigens hatte man auch Gelegenheit, die überlieferte chinesische Kunstmusik kennenzulernen in sogenannten Showcases, wo die einzelnen Instrumente und Spielformen vorgeführt wurden. Außerdem wurden die Besucher mit einem Konzert des Hongkong Orchesters «beglückt». Es handelt sich dabei um eine sehr fragwürdige Erneuerung, um ein mit originalen chinesischen Instrumenten besetztes Sinfonieorchester von etwa hundert Mann, wofür auch neue Instrumente konstruiert wurden – weil Bassinstrumente in der traditionellen chinesischen Musik völlig fehlen –, indem man die Er-hu, die kleine zweisaitige Geige, zu Bratsche, Cello und sogar Kontrabass vergrösserte, auch die Laute vergrösserte, die Suona, eine scharfe solistische Oboe, chorisch als Blech einsetzte, und grosszügig neben vielem Schlagzeug auch die westliche Harfe (für Tschaikowsky-Effekte) beizog. Das Ganze wird von einem Star-dirigenten mit allen bei uns sattsam bekannten Allüren geleitet, und gespielt werden normalerweise Schnulzen und Kitschstücke. In unserem Konzert spielten sie aber auch moderne Kompositionen, vor allem eine von Doming Lam, neben Richard Tsang einer der besten Komponisten Hongkongs; die abschliessende Aufführung der musikalischen Beschreibung einer Reise nach Lhasa verriet nicht gerade Feingefühl – doch Proteste gab es von den Hongkong-Chinesen keine!

Das Hongkong Philharmonic Orchestra, das Sinfonieorchester für westliche Kunstmusik, entpuppte sich als ein hervorragender Klangkörper. Zumal die Einzelmusiker daraus, welche die moderne Kammermusik interpretierten, besass ein technisches und der neuen Musik gegenüber geistiges Können, das jedem Anspruch gerecht wurde. Dasselbe kann von den Nachwuchsmusikern, die als Interpreten für das Preisaus schreiben für junge asiatische Komponisten fungierten, gesagt werden. Nur der aus England stammende Kathedralorganist hatte offenbar keine Ahnung davon, was neue Musik von ihm forderten; zwei anwesende Komponisten zogen ihr Werk rechtzeitig zurück, das einzige Schweizer Werk, «Zum Lied der Weisheit» von Ulrich Gasser, erlebte eine Aufführung, die vom Blatt gespielt nicht hätte schlechter sein können!

Das diesjährige Weltmusikfest wird in Angers in Frankreich (6. bis 15. Oktober) stattfinden, und das Weltmusikfest für 1991 wurde von der Generalversammlung in Hongkong an die Schweiz vergeben.

Fritz Muggler

Disques Schallplatten

Einspruch gegen Hedonismus

André Richard: *Quatuor à cordes; Jardins, pour flûte seule; Ritournelle, pour trois percussionnistes; «von aussen her ...», pour violon et piano.*

Stuttgarter Streichquartett; Pierre-Yves Artaud, Flöte; Richard Lepetit, Isao Nakamura, Rüdiger Pawasser, Schlagzeug, André Richard, Leitung; Saskia Filippini, Violine; Sébastien Risler, Klavier.

Musicaphon – Perspectives Romandes et Jurassiennes, BM 7501.

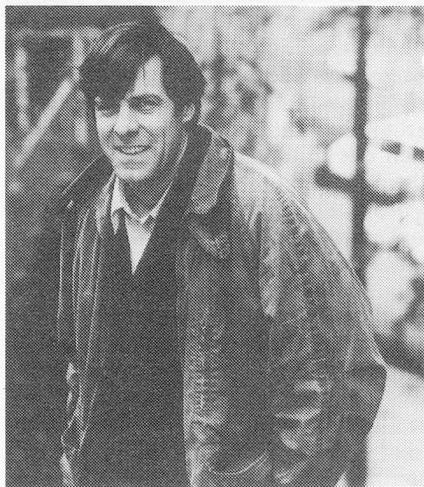
Auf dieser Schallplatte findet man erstmals vier kammermusikalische Werke von André Richard eingespielt – eines Komponisten, der sich offenbar erst relativ spät dieser Begabung sicher war und von dem bislang etwa ein Dutzend Stücke bekannt sind. Richard, 1944 in Bern geboren, studierte – nach einer Berufslehre – von 1968 bis 1972 Musiktheorie, Gesang und Komposition am Genfer Konservatorium. Weitere Studien folgten ab 1975 bei Brian Ferneyhough und Klaus Huber an der Musikhochschule Freiburg i.Br., wo er seit 1978 als Lehrbeauftragter für Musiktheorie und Gehörbildung wirkt. 1980 übernahm er die Geschäftsführung im «Institut für Neue Musik Freiburg» und gründete drei Jahre später zusammen mit dem Dirigenten Arturo

Tamayo einen Solistenchor, den er seit 1984 leitet. Anlass war eine Aufführung von Luigi Nonos «Das atmende Klarsein», und die Mitwirkung bei der Uraufführung sowie weiteren Fassungen von dessen «Prometeo» erwies die rasch erreichte, enorme Leistungsfähigkeit dieses Ensembles. Richard, der 1985 Stipendiat der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF Baden-Baden war, trat als Komponist erstmals beim Mendelssohn-Bartholdy-Wettbewerb in Berlin 1982 und beim Viotti-Wettbewerb in Vercelli 1984 profiliert hervor. Aufführungen seines Streichquartetts und seiner «Musique de rue» während der Weltmusiktage der IGM in Budapest 1986 bzw. Frankfurt 1987, auch seines bislang einzigen Orchesterwerks «Echanges» durch Lothar Zagrosek in Genf, machten nachhaltig auf ihn aufmerksam.

Richards kompositorisches Konzept verweigert sich einigermassen gründlich den seit langem grassierenden «postmodernen» Tendenzen, zumindest jenen Bestrebungen, die den Bruch mit avantgardistischer Widerspruchs-Ästhetik auf ihre bunten Fahnen geschrieben haben und die auf effektvolle Versöhnung mit den tradierten Normen des Musikbetriebs zielen. Anstatt «neue Einfachheiten» zu bieten, müht er sich mit den «alten Schwierigkeiten» der Moderne, kultiviert er ein musikalisches Denken, das sich als Einspruch gegen die hedonistische Nivellierung des Hörens versteht und das Recht auf Widerspruch, auf aufklärende Kritik an veränderungsbedürftigen Zuständen in der Musik (und damit letztlich in der Gesellschaft) beansprucht. Richards Musik folgt einem solchen Impuls zunächst kraft ihrer ausserordentlich differenzierten Organisiertheit, ihrer innerlich angespannten, kontradiktionsreichen Gestik und subtilen Sprachlichkeit (was ein vitales, artistisch genussvolles Musizieren einbegreift). Hierbei schliesst er an ähnlich orientierte Strukturmodelle seiner «Lehrer» Ferneyhough, Huber oder Nono durchaus an. Dann aber fügen sich seine klanglichen Kristallisationen zu bewegten, beweglichen Texturen zusammen, die das Moment fortschreitender, auch diskontinuierlicher Veränderung in der Zeit nicht nur azentuieren, sondern geradezu als Programm thematisieren. Wachstum, Veränderung, Entwicklung von Strukturen wird als Vorgang gezeigt, aber als Symbol gedacht für musikalische wie nicht-musikalisch reale Lebendigkeit und Lebensfähigkeit überhaupt, von der biologischen bis zur sozialen Ebene. Charakteristisch für Richard ist dabei, dass er bei «äusserlichen», «konventionellen», «naheliegenden» Bezugspunkten anknüpft, aber zu Konsequenzen gelangt, die aus vertrauten Mustern der Wahrnehmung ausbrechen und zu neuen, auch abenteuerlichen Erfahrungen ermutigen. Mit Umberto Eco («Das offene Kunstwerk») opponiert er – um eine von Richards ästhetischen Maximen anzudeuten – gegen «die Unfähigkeit des Durchschnittsme-

schen, aus den Systemen erworbenen Formen auszubrechen, die ihm von aussen her geliefert werden und die er sich nicht durch eigene Erforschung der Realität erworben hat. Soziale Krankheiten wie Konformismus, Heteronomie, Herdentrieb und Vermassung sind das Ergebnis einer passiven Übernahme von Verstehens- und Urteilsnormen, die mit der «guten Form» gleichgesetzt werden, sei es in der Moral oder der Politik, in den Ernährungsgewohnheiten oder der Mode, auf der Ebene des ästhetischen Geschmacks oder der pädagogischen Prinzipien. Die geheimen Überzeugungen und die unterschwelligen Stimulierungen aller Art, von der Politik bis zur Werbung, steuern die friedliche und passive Übernahme von «guten Formen», in deren Redundanz der Durchschnittsmensch sich ohne Anstrengung beruhigt.»

Unruhe, Verwandlung, mobile Form stiftet demgegenüber schon das älteste



André Richard

Stück auf dieser Platte, der Flöten-Gang durch fünf verschiedene «Gärten», 1976 entstanden. Der Interpret – hier der phänomenale Pierre-Yves Artaud – hat selbst zu entscheiden, welche der Hauptteile von der grossen oder der Altflöte zu spielen sind und in welcher Reihenfolge sie, verbunden durch «Wege» zwischen räumlich verteilten Pulten, erklingen sollen. So ergibt sich eine Folge wechselnder akustischer Situationen, die auch durch jeweils spezifische Strukturen und Artikulationsmöglichkeiten des Instruments geprägt werden. Auch das «Ritornell» für drei Schlagzeuger von 1976 «stellt einen reduzierten Veränderungsprozess dar, der von einfachen rhythmischen Phrasen ausgeht und durch Überlagerung rhythmischer Sequenzen zu einem immer dichteren und komplexeren Resultat gelangt» (Richard). Die Einsicht in diesen Vorgang wird durch gleichsam personale Differenzierung in Holz-, Fell- und Metallschlagzeuge erleichtert und durch zwei Interpretations-Versionen (von 1986 bzw. 1987) unterstützt. Im einsätzigen, aber siebenteiligen Streichquartett von 1981/82, dem wohl intrikatesten Stück auf der Platte, wird dann ein eher organismisches Entwicklungsmödell durchgespielt, ein generativer Rei-

fungsprozess, dem als Ausgangspunkt eine achttönige Konstellation mit einer bestimmten, auch später festgehaltenen Intervallstruktur zugrunde liegt. Trotz kompositionstechnischer Strenge vermittelt das überaus dicht gearbeitete Werk den Eindruck einer konzentrierten Improvisation, bei der impulsiv vorantreibende und retardierende, resümierende Kräfte (eher lyrische, spieldrische, dramatische Klangkomplexe denn traditionelle motivisch-thematische Charaktere) sich aneinander abarbeiten und doch gemeinsam ein vom Anfang weit entferntes «Ziel» erreichen. Schliesslich rekuriert das zweiteilige Stück «von aussen her ...» für Violin und Klavier von 1983 unmittelbar auf den zitierten Gedanken Ecos und verwandelt im zweiten Satz die relativ vertraute Gestik, Idiomatik, Virtuosität des ersten als «abstrakteres», «befremdliches», «phantastisches» Schatten-Spiel in Variation. Das ist ein beeindruckender Vorgang, dem die beiden hervorragenden Solisten zusätzlich Plastik und Spannung verleihen. Insgesamt sind interpretatorisches Niveau und klangtechnische Qualität auch dafür zu loben, dass sie den Komponisten so klar «zur Sprache» bringen.

Frank Schneider

et orchestre; «Autographe» pour orchestre de chambre; *Cinq Poèmes de Jean Tardieu pour chœur*. Grammont CTS-P 5-1 (LP), 5-2 (CD).

La Communauté de travail pour la diffusion de la musique suisse (qui regroupe plusieurs organismes: SSR, SUISA, AMS, SIG, Pro Helvetia) poursuit l'effort de diffusion entamé il y a quelques mois par la nouvelle édition de portraits de compositeurs suisses (voir le compte rendu de Christoph Keller à propos des huits premiers titres, in *Dissonance* no 12, mai 1988, pp. 27–29): retirage sous le label «Grammont» d'anciens vinyls dans le format compact et parution de portraits nouveaux (une trentaine de portraits supplémentaires sont prévus ces prochaines années). Pour l'heure, cinq nouveaux titres sont soumis à l'épreuve du compte rendu (les CDs consacrés à Julien-François Zbinden, Hermann Haller et Constantin Regamey consistent en repiquages, parfois enrichis d'une œuvre, d'anciens portraits en LP, ils ne sont pas discutés ici). Epreuve ardue pour le critique, s'il est animé du désir de présenter la chose sous une idée tant soit peu unitaire. Les cinq disques font dans l'éclectisme, pour le moins, et les regrouper sous un concept, par exemple national, ne paraît guère possible. Comment relier, en effet, si ce n'est pour le plaisir du paradoxe, les musiques de Klaus Huber et de Jean Daetwyler par exemple? Comment imaginer une bannière musicale qui les regrouperait? En ce sens, l'écoute successive des disques Grammont n'est pas une expérience banale.

Pour commencer, la musique présentée dans le disque d'Alfred Keller ne correspond guère à l'idée qu'on se fait d'un élève de Schönberg: onze titres de la pire variété suisse-allemande, placés là par erreur, témoignent d'un certain dilettantisme de l'édition (à moins qu'il ne s'agisse d'une ironie qui nous avait échappé). Heinz Marti, quant à lui, est assez clairement tourné vers l'expérimentation des jeux de timbres, très ludiquement mis en scène dans «Correspondance (... à la sourdine)» (1973/74), où l'exploitation de fond en comble des ressources du piano (joué autant dans ses entrailles que sur son clavier) et des richesses qu'apporte la sourdine du violon ne manque pas d'ironie, manière efficace pour une partition de tester sa propre substance musicale. Ce goût pour l'alchimie sonore se retrouve dans «Echos de Détresse» (1976), œuvre dédiée au peintre Louis Soutter, où, dans la complexité des textures du piano s'immisce de façon obstinée le son fluet et surprenant de l'harmonium, ou encore dans «Mask» (1972) et sa distribution particulière dans l'espace de trois groupes orchestraux. L'œuvre plus récente «Wachsende Bedrohung» (1984/85) [Menace croissante] rompt assez dramatiquement avec la finesse originale de ces recherches. Conduite sans équivoque vers l'enflure finale que promet le programme de son titre, elle convainc beaucoup moins, bien que ce

C cartes de visite

Alfred Keller: «Ewiger Augenblick», «Der enthüllte Stern», pour soprano et petit ensemble; *Pastorella* pour hautbois; *Vier Lieder* pour baryton et piano; «Ossia» pour grand orchestre. Grammont CTS-P 19-1 (LP), 19-2 (CD).

Heinz Marti: «Correspondance (... à la sourdine)» pour violon et piano; «Echos de Détresse» pour piano et harmonium; «Réponse» pour trio à cordes; «Wachsende Bedrohung» pour grand orchestre; «Mask» pour trois groupes orchestraux. Grammont CTS-P 22-1 (LP), 22-2 (CD).

Klaus Huber: *Soliloquia Sancti Aurelii Augustini*, *Oratorium* pour soli, deux chœurs et grand orchestre. Grammont CTS-P 24-1 (LP), 24-2 (CD).

Jean Daetwyler: «Symphonie de la liberté» pour soprano et orchestre; *3 Rilke-Lieder* pour soprano et quatuor à cordes; *Divertimento* pour flûte, violon et violoncelle. Grammont CTS 15-1 (LP), 15-2 (CD).

Paul Müller-Zürich: *Sonate* pour orchestre à cordes, op. 72; *Petite Sonate* pour clarinette et piano, op. 37; *Trio* à cordes, op. 46; *Duo concertant* pour alto et piano; *Toccata IV* pour orgue, op. 74. Grammont CTS-P 20-1 (LP), 20-2 (CD).

Julien-François Zbinden: «Lemanic 70» op. 48, pour grand orchestre; *Concerto da camera* op. 16 pour piano et orchestre à cordes; «Impératifs» op. 27 pour chœur; «Ethiopiques» op. 49 pour récitant et orchestre. Grammont CTS-P 3-2 (CD).

Hermann Haller: «Ed è subito sera» pour baryton et orchestre; «Per la Camerata» pour 16 cordes; *3 Nocturnes* pour alto et piano; *6 Inventionen* pour flûte et clavecin. Grammont CTS-P 10-2 (CD).

Constantin Regamey: «Alpha» pour ténor

soit là l'intention évidente du compositeur: les cliquetis de percussions, la rythmique naïvement obsédante, les bribes mélodiques lourdement suaves s'accumulent sans nécessité autre que celle de l'effet premier degré: suggérer l'angoisse.

Les «*Soliloquia Sancti Aurelii Augustini*» ont été composés entre 1959 et 1964. Cette œuvre importante, sur le plan de la durée, de l'effectif, de l'impact émotionnel, occupe tout l'espace du disque consacré à *Klaus Huber*. Elle se distribue en deux parties principales précédées d'une brève *Intonatio* qui, au sens littéral du terme, donne le ton: le texte latin, très «lisible», est exposé très immédiatement par un système d'intervalles dépouillé, sans recours à la tonalité; quelques instruments se partagent l'accompagnement: réduction à l'extrême des moyens et des effets qui caractérise d'emblée le langage de tout l'oratorio, bien que le déroulement ultérieur de la musique ne soit pas toujours aussi ascétique. Mais ce qui est affirmé dès le départ, c'est, dans l'ordre de la mystique chrétienne diffusée par le texte, le rapport contemplatif, intime, impliquant germinativement, dans sa spécularité, un rapport de niveau supérieur d'englobement de soi à l'intérieur d'une totalité: «Dieu vérité, en qui et par qui et à travers qui est vrai tout ce qui est vrai», comme dirait Saint Aurélien Augustin. Par sa densité implosive, aux antipodes de la luxuriance et de l'excès, la musique impose cette écoute tournée vers l'intérieur, tout en laissant comme à distance le texte, traité de façon relativement conventionnelle, constamment intelligible: d'où certains effets de redondance, inhérents il est vrai à la problématique de la relation texte/musique dans notre tradition musicale occidentale. Là où l'on comprend le texte, il y a toujours comme un débordement sémantique dans la structure sonore, ce qui oblige en quelque sorte à l'interprétation univoque de cette dernière. De même, le texte de la seconde partie, intitulée «*Cuius legibus rotantur poli*» [(Dieu) aux lois de qui obéit la rotation des pôles] est disposé en miroir, et l'écoute contrainte reconstruit à la fin l'utopie abondamment symbolisée d'une totalité refermée sur soi: c'est très précisément tout le charme et le danger totalisant de la fascination.

Si chez *Klaus Huber* frappait la volonté, non pas d'établir un langage personnalisé, mais au contraire de dépersonnaliser, déssubjectiviser la musique, chez *Jean Daerwyler* par contre, pas de risque de se tromper de personne et de canton: toute intention est soulignée à gros traits de rouge, sans même parler des citations folklorisantes parsemées ici et là. La recherche de l'effet est évidente dans les «*Rilke-Lieder*»: tel vers, «*Hörst Du, es rauscht*», est commenté aussitôt, comme dans les pièces radiophoniques, d'un bruissement de cordes. Le soi-disant «climat» du poète est transcrit mot pour mot dans les instruments, toute inquiétude, tout risque gommé, ce qui, au fond, est exactement antino-

mique par rapport à la pensée de Rilke. Mais même pas besoin de vers à commenter, la musique «pure», celle par exemple de la «*Symphonie de la liberté*», fait largement étalage de cette complaisance naïve, qui se retourne ici contre elle-même. Le thème de la liberté se déroule à grands traits pâtiassiers, telle cette violence figurée par des hymnes de fifres, ces marches sourdes et pesantes, ce chant de la liberté mal assuré dans les vocalises incertaines de la soprano; ce qui se veut motivation profonde n'est que commentaire musical de surface d'une idée simpliste («Quel plus beau motif que la liberté!»). Résultat: une écoute bête, un flot sonore suave qui laisse très vite sourdre, après quelques notes déjà, l'idéologie trompeuse, parce qu'excluant toute contradiction.

Dans sa même affirmation d'une «libre» (?) tonalité que rien ne serait jamais venu troubler en cette fin de millénaire, la musique de *Paul Müller-Zürich* se présente pourtant de façon beaucoup moins généreuse. A l'exubérance valaisanne s'oppose l'austérité rude de la ville où vécut Fritz Zorn. Il s'agit d'éviter surtout l'étalage dans une volupté du son, la recherche de l'excitation des sens, tout en faisant montrer discrète d'un savoir-faire académique à toute épreuve. Complexité de l'agencement des thèmes en un contrepoint savamment lisible, qui se montre pour ainsi dire du doigt, dans la «*Sonate pour orchestre à cordes*» (1968) ou encore dans le «*Trio à cordes*» (1950), hardies dissonances peureuses qui ne veulent pas brouiller les pistes harmoniques, dans une musique la moins programmatique possible, celle par exemple des deux pièces écrites à 34 ans d'intervalle pour le Concours International d'Exécution Musicale de Genève (ce qui en soi déjà vaut son pesant de conformité), la «*Petite Sonate pour clarinette et piano*» (1942) et le «*Duo Concertant pour alto et piano*» (1976). Ni texte à illustrer musicalement, ni éthique, morale ou pensée politique à promouvoir; et pourtant les choses se gâtent quand même: l'accumulation des difficultés techniques, à l'évidence, est censée se soumettre à la «*substance*» musicale, formule creuse si elle n'implique pas une mise à l'épreuve du matériau musical même. Or le problème est bien là: l'acceptation sans retenue de tout le convenu et de toutes les formules d'un langage sans que rien en lui ne l'interroge. L'académisme de *Paul Müller-Zürich* aspire certes, comme le souligne le texte de la pochette, «à la clarté et à la qualité expressive», mais engendre une musique vaine, pur objet décoratif destiné à ne servir qu'à ça: être posé sur le bureau.

Difficile donc de se convaincre de la cohérence d'une pensée musicale qui serait typiquement suisse. La réunion composite sous un label commun n'est pas exempte de risques pour certains, qui ne peuvent guère que dessiner un fond sur lequel se détachent en relief quelques repères saillants. L'initiative

pourrait tendre à se réduire à la production, louable certes dans un but de promotion, de cartes de visite individuelles pour les compositeurs. Il faudrait une conception moins neutre de la sélection, et aussi, pour les besoins du suivi musicologique, un soin plus grand dans l'édition: parfois manque la date de composition des œuvres, souvent la date et les données précises de l'enregistrement; de plus rien n'indique s'il s'agit d'un repiquage ou d'un enregistrement ad hoc; enfin, la traduction des textes, par ailleurs très hétérogènes dans leur qualité, laisse largement à désirer. Reste, c'est déjà bien, l'intérêt d'une réflexion sur la notion de progrès musical dans notre pays: difficile de désigner clairement son lieu; la régression, elle, s'entend beaucoup plus facilement.

Vincent Barras

Improvisations qui ne manquent pas de souffle

Vinko Globokar: «5, die sich nicht ertragen können», ed. «plâne», FMP 1180

Bien que le titre du disque vinyl enregistré par *Vinko Globokar* (5 qui ne peuvent pas se supporter!) laisse présager des rencontres plutôt tendues, les cinq personnages assemblés que sont le trombone, le cor des Alpes, le Zurle, le didjiridoo et la voix de l'instrumentiste lui-même font relativement bon ménage: deux faces d'improvisations superposées, de longeurs quasi égales (21'07" et 21'10"), où la musique s'écoule sans interruption ni aucun silence réel, comme si le temps se trouvait subitement aboli, en témoignent.

Musicalement, les événements ne s'apostrophent pas l'un l'autre, il n'y a pas de véritable communication à cinq, tout se passe plutôt comme si, à l'intérieur d'une sorte de tunnel temporel, où l'avant et l'après ne signifient plus rien, les choses s'enchaînaient par un simple phénomène d'agglutinement. Tels des brindilles à la surface d'une rivière, les cinq personnages musicaux s'accrochent parfois, au hasard des rencontres, puis se quittent, enfin se retrouvent pour affirmer la précarité de leur condition, chacun pouvant être emporté par les flots et disparaître aussi subtilement qu'il était apparu.

Alors qu'à première vue la face 1 (*Zusage*) paraît s'opposer à la face 2 (*Absage*), les strates musicales superposées engendrent une écoute globalement monochrome (*Absage* présentant toutefois un travail sur les dynamiques et les contrastes plus soutenu). L'enregistrement et le mixage coïncident en ce sens totalement avec cette notion de bloc d'une seule couleur, puisque rien, aucun élément sonore, n'est mis en avant, tout reste volontairement plat, au même niveau de perception. Le type d'improvisation qu'utilise *Globokar* est par ailleurs aussi très linéaire, le temps y est très peu découpé et on y trouve une absence complète de drame. C'est peut-

être précisément ce qui fait la force d'un disque comme celui-ci: l'inéluctable présence du son qui est simplement là, sans prise sur un futur quelconque.

Il est assez significatif que ce soit en écoutant l'intérieur même de ces monochromies sonores qu'on découvre tout un monde de contrastes et de couleurs multiples qui n'existent que dans la mesure où l'oreille est elle-même active (comme le fait parfois l'œil lisant des personnages grotesques dans les masses nuageuses). D'où une richesse infinie de constructions et de reconstructions sonores à la portée de l'auditeur.

Même si de telles expériences musicales ne sont pas neuves (il émane de ces improvisations libres un certain classicisme), Vinko Globokar parvient néanmoins à conserver une grande fraîcheur, une nécessité de chaque intervention. Cette qualité essentielle lui permet de maintenir un lien organique brut avec le son, de perpétuer un geste musical archaïque qui, tout en étant entièrement dans le présent, relève en même temps de toutes les époques et de toutes les cultures. Ne croit-on pas en effet y entendre aussi bien les murmures inquiétants de la brousse que les synthèses digitales les plus récentes?

Zsigmond Szathmáry: «Music and Graphic», Organ Improvisations
Wergo WER 60119-50

Passionnante production que ce disque compact où l'excellent organiste Zsigmond Szathmáry nous prouve avec finesse qu'une musique issue d'une partition graphique peut parfaitement exister en tant que telle, hors du concept historique généralement clos de «musique graphique», qui ne renvoie souvent qu'à son support concret, les réalisations musicales proprement dites étant la plupart du temps classées sous la rubrique «erreur de jeunesse».

Ce type de musique traîne avec lui le vieux problème du pourcentage créatif entre un compositeur délégant ses pouvoirs et un interprète ne sachant trop qu'en faire. Si Szathmáry relève merveilleusement le défi et dépasse totalement cette ambiguïté, le fait que ce disque soit présenté à la fois comme une série d'improvisations / hommages à un certain nombre de compositeurs et comme l'interprétation d'une série d'œuvres graphiques écrites par ces mêmes compositeurs laisse apparaître toute la difficulté qu'il y a à cerner la réelle paternité d'une musique comme celle-ci.

Omaggio a György Ligeti (1984), pièce de Zsigmond Szathmáry, trouve son origine graphique dans la Hörpartitur de *Artikulation* de Ligeti, laquelle est utilisée, comme le précise le texte accompagnateur, en «Gegenrichtung» (direction contraire). Bien qu'on écoute certains procédés, comme par exemple l'emploi d'éléments mécaniques, de structures machinales ou encore de clusters et de masses en mouvements, le rapport avec la musique de Ligeti reste

tout au long de l'œuvre extrêmement subtil. Szathmáry ajoute ici à la partition graphique une profondeur d'écoute et de lisibilité musicale qui, bien que s'éloignant du texte original, y fait constamment référence.

Dans *Quint-Essenz I* (1988), tiré de *Der Kreis* de Michael Vetter, la partition graphique (peinture représentant une sorte de cercle/spirale) est accompagnée d'un texte légèrement poétique et explicatif (on y trouve des mots comme Kadenz, Quinte, Ton für Ton) qui, de même que la petite phrase suivant le titre de l'œuvre (ein klangfarblicher Prozess), doit permettre à l'exécutant de donner une direction musicale plus précise à son interprétation. Musique méditative, la réalisation de l'organiste offre de magnifiques espaces intérieurs mouvants, qui, tout en évitant une certaine mièvrerie souvent associée à ce genre de musique, coïncident parfaitement, du point de vue temporel, avec la forme en arche de l'ensemble.

Avec la *Music for Carillon no 5* (1967) de John Cage, Szathmáry nous donne à entendre, au travers de la réalisation musicale de dix photographies représentant différentes surfaces de bois contreplaqué, un monde de sonorités quasi industrielles, où les gestes rythmiques de certains passages ne sont pas sans rappeler les improvisations percutantes du pivot sur les troncs. Cette dualité qui, par un léger glissement sémantique, fait d'une partition graphique une œuvre plastique, Szathmáry l'étend à sa propre interprétation, où le musical trouve son aboutissement dans une sorte d'audition plastique, presque palpable.

Trois peintures réalisées par le compositeur Shin-ichi Makushita servent de point de départ à *Konzentration* (1973), œuvre d'une très grande densité et parfois d'une extrême violence, dans laquelle l'organiste, comme d'ailleurs dans la totalité des autres pièces du disque, effectue un travail d'une beauté toute retenue, tant sur le plan sculptural — il progresse à l'intérieur de la matière comme un plasticien — que sur le plan temporel, où l'occurrence et la durée de chaque élément formel sont parfaitement équilibrées.

Ohne Titel de Roman Haubenstock-Ramati est l'esquisse graphique d'une œuvre que le compositeur destinait à Szathmáry, mais qui ne vit jamais le jour. Est-ce par analogie que l'interprète emploie des sons très concrets, dont l'aspect brut suggère une esthétique du non-terminé, du reste-à-faire? Le résultat est à l'image du disque entier: enthousiasmant.

Szathmáry, qui est lui-même compositeur, ne s'y est pas trompé. Les pièces graphiques, véritables œuvres-limites, ont besoin d'une double paternité pour se matérialiser réellement. Compositeur et interprète n'existent pas l'un sans l'autre. Encore faut-il rencontrer des musiciens qui assument pleinement leur rôle de créateur. Zsigmond Szathmáry est de ceux-ci. A écouter avec passion.

Jacques Demierre

Livres Bücher

Portraits originaux

Frédéric Goldbeck: Des compositeurs au XXème siècle, traduction Gérard Brunschwig, préface Rémy Stricker.
Ed. Parution, Paris 1988, 188 pages.

La maison «Parution» vient de combler un manque dans le domaine musicologique en publiant en français l'ouvrage du Néerlandais Frédéric Goldbeck intitulé «Des compositeurs au XXème siècle». Ce livre original sur la musique contemporaine a été initialement édité à Londres en 1974 et était inconnu des mélomanes français.

Le flair inné de Goldbeck pour le poussiéreux, le délaissé ou la nouveauté se retrouve dans ce livre qui circonscrit le domaine de présentation à trois pays européens: la France, l'Italie et l'Espagne. En apôtre épicurien de son temps, Goldbeck nous montre avec malice acide et critique subjective un labyrinthe esthétique métissé, allant de Gabriel Fauré à Maurice Ohana. Les différents chapitres ne sont pas à consulter comme des cours d'histoire de la musique ou des remarques synthétiques de dictionnaires ou d'encyclopédies, mais plutôt à savourer à leur juste valeur comme autant de chroniques vécues, sur le terrain même de l'art, par un chasseur d'images et de concepts non conformistes, comme autant de photographies littéraires qui ne demandent qu'à prendre corps sonore. L'invitation à la musique est permanente, même si les jugements de l'auteur passent volontiers outre à la bienséance réglementaire des milieux littéraires pour empêtrer ou fleurer bon un style particulier de sincérité déterminée. Il aimait à dire, par exemple, que la voix de Kathleen Ferrier était un «beau trombone», comme il se complaît à taxer de «charabia» les commentaires, l'exubérance d'imagination et la fantaisie poétique d'Olivier Messiaen. Du reste, «pauvre rythmicien, Messiaen compositeur n'est guère meilleur polyphoniste» (p. 152).

Une brève introduction sociologique de Nicolas Nabokov dépeint le royaume latin de l'Europe du XXe siècle. Ensuite débute l'étude sur les fondements français de la musique à l'orée du siècle. L'art de Claude Debussy est entrevu sous le concept de «révolution discrète», et les notions de classicisme, nationalisme, anti-romantisme, orientalisme, etc. sont parfois traitées sous un angle philosophique.

Maurice Ravel flirte avec l'indépendance et la tradition, et se conduit en ermite avec la ville, la vie embrumée de chatons siamois, de bibelots victoriens, de marionnettes horlogères et de contes de fées.