

| | |
|---------------------|---|
| Zeitschrift: | Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse |
| Herausgeber: | Schweizerischer Tonkünstlerverein |
| Band: | - (1990) |
| Heft: | 25 |
| Rubrik: | Discussion = Diskussion |

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: 07.02.2026

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

que: c'est le cas surtout des œuvres pour piano préparé, brèves pour la plupart, bien circonscrites, somme toute assez convenables en concert traditionnel (n'était le problème de la préparation du piano), à tel point que pour le public attentif à la seule publication discographique, Cage est presque exclusivement synonyme de piano préparé. On dispose en effet d'un certain nombre d'enregistrements, souvent épargnés au milieu d'œuvres d'autres compositeurs utilisant l'instrument de façon inhabituelle (cf. par exemple l'enregistrement de Werner Bärtschi datant d'il y a quelques années: «Klangklavier»). C'est surtout les *Sonates et Interludes* (1946-48) qui se sont vu attribuer les honneurs de l'enregistrement. Au moins cinq versions existent aujourd'hui: la dernière en date est celle de Joshua Pierce (enregistrée en 1975 mais disponible maintenant seulement). Elle n'apporte rien de véritablement neuf à l'interprétation de ces seize sonates et quatre interludes, mais souffre du même défaut – ou plutôt défend un parti pris d'interprétation que je ne partage pas – que ce que propose ce même pianiste sur deux autres disques de la même firme* consacrés à diverses œuvres pour piano et piano préparé de Cage (et qui contiennent aussi quelques pièces avec d'autres instruments, comme *Nocturne* (1947) pour piano et violon ou encore *She is asleep* pour percussion, piano préparé et voix): ce défaut (si c'est un réflexe inconscient) – ou ce parti pris (s'il est assumé en toute conscience, ce dont nous ne déciderons pas) –, c'est l'intervention intempestive de l'interprète pianiste avec tout son bagage hérité du XIX^e siècle, l'emphase apportées à son «beau toucher» (que curieusement on ne ressent jamais mieux que lorsque le piano est plein de vis et de clous), l'adjonction d'une expressivité, la mise en avant de la subjectivité que précisément critique radicalement cette musique. Interpréter Cage comme un romantique, c'est à mon sens l'amputer de quelque chose d'essentiel. Mais cette caractéristique séduira, ou à défaut rassurera certains. Cela dit, la démarche de Joshua Pierce a au moins le mérite de la cohérence, de même qu'il faut souligner l'intérêt de son choix: plusieurs pièces sont ici enregistrées pour la première fois, *A Room* (1943) est présenté dans ses deux versions possibles: piano ou piano préparé, et l'écoute regroupée de toutes ces œuvres, difficilement réalisable lors d'un concert puisque chaque pièce requiert une préparation spécifique, est d'un intérêt indéniable. La qualité de l'édition est elle aussi hors de cause, même si, en constatant l'enthousiasme de certains thuriféraires dans les notices explicatives («Cage ranks, despite his contemporary guise, with Galileo or Goethe or, yes, Christ.»), Cage partira à nouveau d'un de ces immenses éclats de rire dont il a le secret.

Vincent Barras

Discussion Diskussion

Arrêtons les luttes

Concerne: Ph. Albèra, *Le mythe des Fondements, Dissonance no. 24 p.4*

Le débat n'est pas nouveau: depuis qu'un homme préhistorique a émis un son – si doux ou rugueux soit-il –, un autre a nié la légitimité de sa place et de sa signification. Le débat à propos de l'influence d'Ernest Ansermet sur la vie musicale en Suisse romande, dont l'article de Philippe Albèra n'est qu'un avatar, s'inscrit dans cette stratégie: *c'est ma musique à moi qui est la vraie musique*.

Toutefois le débat avec ses contradictions, ses détracteurs et ses provocateurs, a au moins le mérite d'exister. Et c'est déjà une liberté fondamentale. Mais je trouve qu'il y a une certaine misère dans ce débat et ne suis pas certain que ce soit là le vrai débat à faire. Si l'on a vraiment besoin pour avancer de démolir le passé, c'est qu'il y a peut-être un manque d'imagination. Car en fait, vouloir démolir ce qui a été, c'est encore une manière de s'y accrocher.

Arrêtons ces luttes fratricides et parlons des mythes à venir, ceux que nous construisons aujourd'hui pour les léguer à nos enfants demain.

Jean Guiot

Disques Schallplatten

Carter symphoniste

Elliott Carter: *Piano Concerto / Variations for Orchestra*
Ursula Oppens, piano; Cincinnati Symphony Orchestra, conductor Michael Gielen
New World Records NW 347-2

Quoique représentant deux décennies stylistiquement distinctes, ces deux grandes pièces orchestrales attestent des préoccupations et des caractéristiques communes à toutes les œuvres de la maturité de Carter, à partir de la sonate pour violoncelle et piano (1948). Simultanéité, juxtaposition d'éléments contrastants, modulations de tempo, techniques de collage et de recouplement con-

tinuent à jouer un rôle très important dans les grandes œuvres de Carter. De même que les diverses figures rythmiques et tempos sont répartis selon les différentes couches de la «grille temporelle» de Carter, ainsi certains intervalles musicaux sont associés à ces divers tempos, couches et figures. Dans les «Variations pour orchestre» (1954-55), par exemple, la «ritournelle A», qui descend par petits intervalles pendant le «thème» (une série de 74 notes), accélère tout au long de l'œuvre, tandis que la «ritournelle B», mélodie de douze notes jouée d'abord rapidement, ralentit à chaque reprise. Dans le «Concerto de piano» (1964-65), le piano et son concertino partagent une gamme d'intervalles, de tempos et de figures expressives qui s'opposent nettement au caractère monstrueux et mécanique de l'orchestre, doté lui aussi de ses propres tempos, intervalles et textures. Ces deux œuvres reflètent aussi l'intérêt de Carter pour les conditions de travail des orchestres, en particulier ceux des Etats-Unis, et leurs limites en ce qui concerne la musique nouvelle. Ainsi les Variations, commandées par l'orchestre de Louisville, tiennent compte du petit effectif de cordes disponible, d'où l'emploi des archets solistes dans plusieurs variations, ou le traitement antiphonné des cordes, bois et cuivres. De même, reconnaissant qu'il était impossible d'exiger de l'orchestre la même complexité que sa musique de chambre, étant donné le nombre limité de répétitions, Carter confie toute la musique «difficile» au concertino entourant le piano: flûte, cor anglais, clarinette basse, violon, alto, violoncelle et contrebasse. L'orchestre y est traité en monolithe sonore écrasant et inerte, qui essaie d'étouffer les déclarations expressives du soliste et du concertino par une couverture de *clusters* massifs et prolongés, façon Ligeti, culminant dans l'agrégat de 81 notes des cordes à la mesure 610 et dans la tempête d'orchestre des mesures 656 à 660. Les «Variations pour orchestre» se composent d'une introduction, du thème (où se déroulent simultanément les deux «ritournelles»), de neuf variations et d'un finale, lui-même divisé en quatre sections et une coda. Du point de vue de la conception, les variations cherchent à épouser toutes les possibilités formelles découlant à la fois des *Variations Goldberg* et des *Variations op. 31* de Schönberg, mais en s'en démarquant aussi. Si ces «Variations» représentent une synthèse et un résumé monumental des styles et des techniques de variation du vingtième siècle, elles témoignent aussi d'une conception entièrement nouvelle de la forme. De nombreux éléments stylistiques y sont rassemblés, grâce à toutes les techniques possibles de variation, y compris tous les genres de canon et de contrepoint, puis soumis aux techniques personnelles de Carter: superposition, recouplement, fragmentation, modulation de tempo, couches distinctes d'intervalles et de rythmes – bref, tous les procédés issus du premier

* John Cage: *Sonatas and Interludes for prepared piano* (1946-48) (Wergo, WER 60156-50); *Works for piano and prepared piano, vol. I* (WER 69151-50) et *vol. II* (WER 60157-50).