

**Zeitschrift:** Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (1990)  
**Heft:** 26  
  
**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:** 07.02.2026

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

meidlichen Begleiterscheinungen des Phänomens Karriere:

«Das ist genau die Art von Irrsinn, von der ich mir wünsche, dass der Krieg (= I. Weltkrieg!) die Welt davon reinigt.»<sup>3</sup>

Auch die Verehrung Dame in spe's (DBE 1926) für den verjagten weiland *Willem Zwo* gehört in diesen Kontext:

«... Hofknicks ... – keine geringe Leistung. Der Kaiser winkte formell zurück, dann stützte er, wirbelte auf seinem Sitz herum und winkte mir so freundlich zu, wie es schon vor wenigen Jahren die hochgeborene englische Dame in Berlin offensichtlich überwältigt hatte. Und ich brauche wohl nicht hinzuzufügen, dass ich tief geschmeichelt und erfreut war, wie neunundneunzig von hundert Lesern<sup>4</sup> dieser Seiten es sicherlich an meiner Stelle genauso gewesen wären!»<sup>5</sup>

Sicherlich: «Meinungen sind Interessen», «Sachliche Meinungen sind Vorurteile a.D.» und «Memoiren sind persönliche Fiktion»<sup>6</sup> – was zu der Frage: Warum wird hier was (und: wie?) für wen zusammenkompiliert? zurückführt. Vergleicht man Hurds<sup>7</sup> und Weissweilers<sup>8</sup> differenzierte Darstellungen mit dem Nachwort Riegers, dann befremdet die diskrete Art, mit der HgIn durchgängig die Erfolge ihrer Schutzbefohlenen herunterspielt. So berichtet Hurd anlässlich der «erste(n) engl. Auff. (...) der Orch.-Serenade» über deren «enthusiastische Aufnahme» (Folge: noch im selben Jahre bringt ihr Dirigent ein weiteres Werk der S., und zwar laut Eva W. «mit einigem Erfolg» zur Aufführung, so dass H. kommentiert: «E. S.' Ruf als führende Komp. ihrer Zeit wurde nach der Auff. der *Mass in D* im Jan. 1893 in der Royal Albert Hall endgültig gefestigt», was das Statement Eva W.s bestätigt, dass besagte Messe «jahrzehntelang zum englischen Standardrepertoire gehörte», was für «The Wreckers», ebenfalls laut W., «bis heute» gilt. Anders die *chronica malaventura* Riegers:

«In den Annalen der Musikgeschichte ist sie nicht eingetragen ... Sie ist aus dem Konzertsaal wie aus dem Opernhaus verbannt ... Das offizielle Musikleben hat sie fallengelassen<sup>9</sup> (...) Als Frau fällt sie eigentlich aus dem musikkulturellen Diskurs heraus, liess sie sich doch weder in die Salon- noch in die Liederecke stellen.<sup>10</sup> (...) E.S.' Musik fällt aus dem Rahmen der Musikgeschichtsschreibung, ebenso wie ihr Schaffen rezeptionsgeschichtlich gesehen Neuland ist. Die Entdeckungsfahrten haben noch gar nicht begonnen.»<sup>11</sup>

Dagegen wieder Eva W. zur Rezeption der Smyth nach 1918:

«Es entstanden die ersten Schallplattenaufnahmen, die auch Ethels Musik ... gern ins Programm nahmen ... Ethels Stücke galten nicht mehr als merkwürdig und kurios, sondern beinahe als ausgesprochene Klassiker. Von 1920 an wurden ihr Streichquartett, ihr Liederzyklus und einzelne Szenen aus ihren Opern viele Male aufgeführt. Es folgten zahlreiche Rundfunkproduktionen, an denen Ethel voller Interesse für das neue auditive Medium mitwirkte.»<sup>12</sup>

So ergab sich denn das kuriose Paradox, dass es eher Eva W. als Eva R. gelang, Interesse für die Komponistin S. zu wecken – auch weil sie deren Werke *musikalisch* (ein Totalausfall bei R.!) viel ausführlicher vorstellt. Übrigens (dies insbesondere an *frau*, da HgIn wohl auf ein überwiegend weibliches Publikum spekulieren dürfte): S.' An-

sichten über Frauen im allgemeinen und über «weibliche Komponisten» im besonderen sind m.E. reichlich dürftig; sie gehen über Gemeinplätze

«... dass die Welt den Verstand und die Weitsicht beider Geschlechter benötigt»<sup>13</sup>

und Glaubenssätze – leider! – nicht hinaus:

«Ich stelle mir vor, dass eine Frau eine grössere innere Freiheit aufweist als Männer, dass sie weniger konventionell und andererseits als Künstlerin oder Schriftstellerin weniger von der Bedrohung betroffen ist, möglicherweise nur durchschnittlich zu sein.»<sup>14</sup>

Fragt sich, ob S. mit *einem* ungekürzten Text (in einer stilistisch etwas besseren



Übersetzung als der streckenweise reichlich holperigen Michaela Hubers) nicht mehr gedient gewesen wäre als mit diesem zweifelhaften Medley, das zu forciert ans schwesterliche Mitleid appelliert – dass es Smyth als Komponistin schwer genug gehabt hat, ist schliesslich nicht zu übersehen!

Erika Deiss

<sup>1</sup> Laut Eva Weissweiler («Komponistinnen aus 500 Jahren», Ffm 1981, S. 314) wurde die Oper «The Wreckers» mehrmals auf Platte eingespielt; leider fehlt jegliche Quellenangabe.

<sup>2</sup> vgl. S. 49 bzw. S. 45

<sup>3</sup> vgl. S. 19; zuerst in: «Impressions that remained»; erstmals erschienen 1919

<sup>4</sup> Her mit dem Kaktus für den 100.!

<sup>5</sup> vgl. S. 136

<sup>6</sup> Wolfgang Herbst, in: «Gedanken m.b.H. Aphorismen». Unverf. Ms. 1969; zit. nach: Lothar Schmidt: «Das grosse Handbuch geflügelter Definitionen», Wiesbaden 1985

<sup>7</sup> Michael Hurd ist der Verfasser der Smyth-Artikel in der *MGG* und im *New Grove*

<sup>8</sup> a.a.O., S. 297–323

<sup>9</sup> op. cit., S. 227

<sup>10</sup> ebd., S. 249

<sup>11</sup> ebd., S. 245

<sup>12</sup> a.a.O., S. 320

<sup>13</sup> vgl. S. 152f.

<sup>14</sup> vgl. S. 159

## Disques Schallplatten

### Déjà plusieurs versions d'œuvres contemporaines

*Discographie comparée de Berio, Carter, Ferneyhough et quelques autres*

Pour une fois, les progrès de la technologie dans le domaine de la reproduction du son servent une musique qui leur est contemporaine: l'avènement du disque laser (appelé aussi numérique ou compact) a permis une très nette amélioration de la «fidélité» aux œuvres – gain dynamique évident et meilleure transparence des plans lorsque le disque est bien enregistré. Il a aussi engendré une floraison de productions concernant la musique actuelle qui est tout à fait réjouissante: on ne se contente pas d'enregistrer de nouvelles œuvres, on réenregistre des œuvres gravées autrefois sur les anciens microsillons. Dès lors, il devient possible, dans un domaine où jusqu'à maintenant l'enregistrement d'une œuvre contemporaine servait le plus souvent de référence unique, de procéder à des comparaisons, d'écouter les œuvres dans des perspectives différentes. Certes, la différence technique fausse en partie le jeu; mais il existe, hélas, bien des disques compacts mal enregistrés ou pour lesquels le travail de montage est tout simplement aberrant. En ce domaine, il est regrettable de dire qu'Erato détient la palme. Les récents enregistrements d'œuvres de Boulez, comme ceux faits sous sa direction dans cette marque, sont pour la plupart médiocres; ils ne servent pas la qualité des œuvres, quand ils n'escamotent pas tout simplement un mouvement de l'une d'entre elles (le *Trio pour cor* de Ligeti!).

Nous pouvons regrouper ici, dans un petit panorama comparatif, les œuvres de trois compositeurs appartenant à trois générations successives: Elliott Carter (né en 1908), Luciano Berio (né en 1925) et Brian Ferneyhough (né en 1943). Leurs univers de référence sont extrêmement divergents, même si l'on peut tracer des lignes de convergence entre Carter et Berio d'un côté, entre Carter et Ferneyhough de l'autre.

La révélation de la musique d'Elliott Carter est relativement récente en Europe. Loin des cercles de nos avant-gardes musicales, ce compositeur a développé son propre style d'une manière extraordinairement cohérente, à partir de prémisses lointaines, celles du néoclassicisme de Nadia Boulanger (dont Carter fut l'élève, comme tant de compositeurs américains). Son développement hors des sentiers du sérialisme, mais sur une voie qui n'en était pas trop éloignée dans l'esprit, lui a



permis de dépasser d'emblée les apories de la tradition post-webernienne. Carter a fondé son écriture sur un irrésistible lyrisme mélodique et sur des structures harmoniques très contrôlées, à l'intérieur d'un concept de la grande forme où les articulations sont à la fois liées aux mutations du matériau et à une hiérarchisation très souple des tempi (la fameuse «modulation métrique»). Progressivement, sa musique est apparue comme un théâtre imaginaire où les instruments, les groupes instrumentaux, développaient à travers des rapports toujours changeants une dramaturgie très particulière. Les œuvres «mineures» comme les grandes œuvres (mais la distinction est sans doute superflue chez Carter) reflètent la même intensité dans l'écriture et l'expression: il existe ainsi une merveilleuse continuité entre les *Enchanted Preludes* pour flûte et violoncelle et la grandiose *Symphony in three movements*. Une telle musique réclame deux qualités qu'on pourrait croire antinomiques à la lumière de la distinction toujours vivace faite dans notre éducation entre classicisme et romantisme: celle d'un besoin aigu de clarté – les textures chez Carter sont extrêmement denses – et celle d'un lyrisme presque emporté. On trouve cet équilibre, à des degrés divers, dans les enregistrements comparés: ainsi, le très beau disque consacré à la musique vocale de Carter par le groupe américain *Speculum musicae*<sup>1</sup> unit presque miraculeusement la précision du jeu à la beauté des timbres. Incontestablement, leur version du chef-d'œuvre qu'est *A mirror on which to dwell* est plus séduisante et plus profonde que celle donnée par les mêmes musiciens, dans un enregistrement plus ancien, et que celle de Boulez, réalisée il y a peu. La voix de Christine Schadebey est d'une grande beauté; les difficultés techniques s'estompent derrière la qualité du phrasé, derrière la justesse de l'expression. Phyllis Bryn-Julson, en regard, est plus brillante, plus «technique», et la direction de Boulez moins sensible («O Breath» en est un exemple frappant); curieusement, l'enregistrement de Boulez est plus lent (1'30" de plus). On retrouve le soin des sonorités instrumentales et des phrasés expressifs dans des œuvres comme *Syringa* et *In Sleep, in Thunder*. Dans le premier, Katherine Ciesinski et Jan Opalach sont remarquables de justesse; dans le second, on déplore le style vocal du ténor Jon Garrison, qui ne parvient pas à faire oublier l'enregistrement de Peter Hill avec le London Sinfonietta (où domine également un merveilleux trompettiste dans le deuxième morceau). La version anglaise nous semble encore préférable, notamment par la clarté du jeu, les Américains sacrifiant un peu celle-ci à une couleur quasi orchestrale, très fondue, où disparaissent certains détails. Le disque réalisé par les musiciens bâlois<sup>2</sup> est non moins remarquable. Il offre la particularité de mettre en rapport l'œuvre instrumental de Carter avec une *Suite* pour violoncelle solo de Bach

(*Suite no 3*), selon l'idée qui préside à l'enregistrement intégral des *Suites* de Bach par Thomas Demenga (dont on peut relever au passage le jeu très pur, très sobre, très «pensé»). *Esprit rude, Esprit doux* pour flûte et clarinette, joué par le duo Molinari/Racine, est plein d'une verve et d'une délicatesse que la version des musiciens de l'Ensemble Intercontemporain, dans un enregistrement récent, n'avait guère fait apparaître. On retrouve la même souplesse et le même engagement des musiciens dans *Enchanted Preludes* pour flûte et violoncelle (Racine/Demenga), dans *Riconoscenza* pour violon seul (Schneeberger) et dans *Triple Duo* (sous la direction de Jürg Wyttenbach). La complexité de cette dernière œuvre est totalement sublimée par la qualité du jeu et par son expressivité: il s'agit là d'une véritable interprétation, pensée aussi bien dans le détail de chaque phrasé que dans la construction (difficile) de la grande forme. On préférera cette version à celle, plus débridée et à notre avis moins soignée, réalisée autrefois par les *Fires of London*. Mais on peut tout de même regretter ici une prise de son trop dure et trop austère.

L'œuvre de Berio, toujours spectaculaire au concert, pose souvent des problèmes à l'enregistrement<sup>3</sup>: la disposition des groupes orchestraux, chez lui, n'est pas standardisée. Depuis les œuvres des années soixante, où l'on trouve fréquemment, en plus d'instruments relativement rares (tels le saxophone ou le clavecin), une répartition originale des cordes dans l'espace (les violons III de *Sinfonia* sont à l'arrière de l'orchestre), Berio a beaucoup développé sa conception spatiale de l'appareil orchestral. Dans *Formazioni*, les cuivres se répondent stéréophoniquement à l'arrière de l'orchestre, tandis que les instruments graves sont sur le devant; les cordes forment une sorte de tissu conjonctif qui lie les différents groupes disposés de façon tout à fait nouvelle (par registre plutôt que par famille). Certains aspects de cette disposition, du moins au concert, sont très convaincants; d'autres moins. Mais il est difficile de séparer l'écriture proprement dite de la qualité particulière de la sonorité. Or, si le disque nous fait perdre une partie de l'effet acoustique, par la force des choses, il grossit les problèmes compositionnels proprement dits. Cette œuvre récente de Berio témoigne d'une recherche de plus en plus poussée de la continuité du discours musical et d'une cohérence harmonique assez traditionnelle. Il nous semble qu'à travers un «métier» omniprésent s'infiltrent trop d'effets superficiels, qui mettent plus en valeur le «rendement» de l'orchestre (merveilleux *Concertgebouw*) que la profondeur du propos. Le brio presque straussien de l'écriture, les longues séquences mélodiques en boucle où prédominent tierces majeures et tritons, les passages harmoniques où plane une sorte de polytonalité fantomatique, les éclats stéréophoniques des cuivres, tout cela se tient entre virtuosité

et banalité, entre tradition et modernité, sans ouvrir de réelles perspectives. La fin bâclée, propre à susciter les applaudissements, témoigne de cette antinomie entre la recherche d'une voie nouvelle et un désir de séduction par trop facile. En ce sens, l'équilibre réalisé dans *Sinfonia* reste insurpassé. L'interprétation de Riccardo Chailly est d'une remarquable précision; elle est brillante, énergique, éclatante. Elle demeure superficielle à certains points de vue (la seconde partie est menée trop vite, sans souci des subtiles modifications de timbre à l'intérieur de la texture instrumentale), mais est bien supérieure à celle réalisée par Boulez il y a quelques années. Ici, les voix étaient placées au premier plan, l'orchestre disparaissant dans une prise de son franchement mauvaise; là, voix et orchestre forment un ensemble homogène, et l'on entend bien davantage ce qui est écrit dans la partition. Il faut dire que la prise de son Decca est absolument extraordinaire! Elle ne sauve pourtant pas les *Folk Songs* d'une interprétation trop rapide, trop superficielle, peu sensible et sans lien réel avec leur référence populaire, ce qui est dû pour l'essentiel au chef, mais pour une part aussi à Jard van Nes, dont la très belle voix ne convient pas tout à fait au style de ces chants. C'est un reproche qu'on ne peut faire, en revanche, aux chanteurs anglais des *Swingle II*, qui magnifient des partitions très attachantes de Berio: *A Ronne*, petit chef-d'œuvre d'invention et d'humour, et *Cries of London*<sup>4</sup>.

Qui pouvait penser que la musique de Brian Ferneyhough pourrait si rapidement s'écouter dans des interprétations différentes? Les *Sonatas*, œuvre grandiose d'un compositeur génial de 24 ans, furent enregistrées par ceux qui les créèrent, le *Quatuor de Berne*, avant d'être reprises depuis quelques années par les spécialistes incontestables du répertoire contemporain de quatuor à cordes, le *Quatuor Arditti*<sup>5</sup>. Certes, il existe une différence due à la nature des deux enregistrements, qui est amplifiée par le jeu même des musiciens: les dynamiques des Arditti sont plus prégnantes que celles du quatuor de Berne, qui avait enregistré en analogique; leur précision est sans doute supérieure. Mais la qualité des phrasés, plus nerveux là, plus lyriques ici, le sens des respirations et la sonorité d'ensemble créent des différences sensibles. Pour cette œuvre, personnellement, je préfère encore l'ancienne version à la nouvelle: chaque geste, chaque ligne y est portée au-delà d'elle-même comme dans un quatuor de Beethoven; l'œuvre croît de l'intérieur. Au contraire, si l'on entend davantage certains détails, certains plans et certaines différences dynamiques chez les Arditti, leur jeu reste souvent au niveau d'une réalisation fidèle et non d'une véritable lecture. On retrouve un peu ce «défaut» d'objectivité dans la seule partition du répertoire que ce quatuor joue: la *Grande Fugue* de Beethoven, présentée dans un disque de «mélanges»<sup>6</sup>. Sans doute y a-t-il là les

effets d'une pratique intensive et exclusive de la musique d'aujourd'hui; elle apparaît dans l'organisation temporelle de la forme. Curieusement, l'interprétation des Arditti reste trop sage. Mais ces réserves n'enlèvent rien à l'admiration que l'on doit porter à ces quatre musiciens, qui transcendent les difficultés de l'écriture de Ferneyhough avec un engagement hors du commun. A cet égard, leur réalisation du *Deuxième Quatuor* est confondante de facilité, d'évidence, et celle du *Troisième Quatuor* est phénoménale, l'œuvre étant par ailleurs l'une des plus belles compositions, et l'une des plus dramatiques, de Ferneyhough. Philippe Albèra

<sup>1</sup> Carter, Elliott: «The Vocal Works» (1975–1981): Three Poems of Robert Frost / A Mirror on Which to Dwell / Syringa / In Sleep, in Thunder: P. Mason, bar., Ch. Schadebey, sop., K. Ciesinski, mezzo, J. Opalach, bass-bar., J. Garrison, ten.; Speculum Musicae, conds. D. Starobin, D. Palma, W. Purvis, R. Black: Bridge BCD 9014 (attention: il existe divers labels «Bridge»; il s'agit ici de la maison américaine distribuée en Suisse par HOE-Vertrieb, Rotwandstr. 52, 8004 Zürich.)

<sup>2</sup> Bach, Johann Sebastian: Suite no. 3 en do majeur pour violoncelle seul (Th. Demenga) / Elliott Carter: «Esprit rude, esprit doux» pour flûte (Ph. Racine) et clarinette (E. Molinari) / «Enchanted Preludes» pour flûte et violoncelle / «Riconoscenza per Goffredo Petrassi» pour violon solo (H. Schneeberger) / «Triple Duo» (Ltg. J. Wytttenbach); ECM 1391 839 617-2 (distribution Phonag AG, Winterthur).

<sup>3</sup> Berio, Luciano: «Formazioni» / «Folk Songs» / «Sinfonia»; Jarid van Nees, mezzo-soprano, Electric Phoenix, Terry Edwards, dir., Royal Concertgebouw Orchestra, conductor Riccardo Chailly; Decca 425 832-2.

<sup>4</sup> Berio, Luciano: «A-Ronne» / «Cries of London»; Swingle II, cond. Luciano Berio; Decca 425 620-2.

<sup>5</sup> Brian Ferneyhough: Deuxième quatuor à cordes / Adagissimo pour quatuor à cordes / Troisième quatuor à cordes / Sonates pour quatuor à cordes; Quatuor Arditti; Disques Montaigne WM 334 789 002.

<sup>6</sup> Arditti String Quartet: Ludwig van Beethoven, Grosse Fuge op. 133 / Conlon Nancarrow, Quartet No. 3 / Ruth Crawford-Seeger, Quartet 1931; Roger Reynolds, «Coconino... a shattered landscape» / Iannis Xenakis, «Tetras»; Gramavision 79440-2.

## En marge du 700ème

Martin, Frank: *Concerto pour sept instruments à vent / Etudes pour cordes / Petite symphonie concertante*; Orchestre de la Suisse romande, dir. E. Ansermet; Decca Entreprise 430 003-2.

Martin, Frank: *Petite symphonie concertante / Maria Triptychon / Passacaille pour grand orchestre*; OSR, Berliner Philharmoniker, dir. F. Martin, Jecklin-Disco JD 645-2.

Martin, Frank: *Quintette avec piano / Pavane Couleur du Temps / Trio sur des mélodies populaires irlandaises / Trio à cordes*; Hanni Schmid-Wyss, piano, Die Kammermusiker Zürich; Jecklin-Disco JD 646-2.

Honegger, Arthur: «Le Roi David»; S. Danco, soprano, L. de Montmollin, alto, M. Hamel, ténor, S. Audel, récitant, Chœur des jeunes de l'Eglise nationale vaudoise, OSR, dir. E. Ansermet; Decca Entreprise 425 621-2.

Decca vient de sortir deux disques, consacrés l'un à Frank Martin, l'autre à Arthur Honegger, ces compositeurs dont le centenaire de la naissance flirte avec la célébration des 700 ans de la Confédération. Rien d'un hasard certainement, qui nous vaut de retrouver ainsi

le génie rythmique d'Ernset Ansermet; son agogique fait merveille et reste peut-être une de ses qualités inégalées à la tête de l'OSR.

Cela frappe en particulier dans le *Concerto pour sept instruments à vent* qui, avec les *Etudes pour cordes* et la *Petite symphonie concertante*, compose le programme du CD Frank Martin. Des tempos judicieusement choisis mettent en évidence l'élégance, l'humeur, le rebondissement rythmique et la continuité du dialogue entre souffleurs. Fluidité et verve gracieuse, netteté incisive des traits, sensualité vibrante de la flûte: on regrette que ne soient pas mentionnés les noms des solistes; le mérite de l'interprétation leur revient aussi. On s'en rend mieux compte quand arrive la plage suivante et que l'on constate – ce que l'on savait – que les cordes de l'OSR, à l'époque d'Ansermet, n'avaient nullement la classe des bois et des cuivres. Certes, on retrouve cette souplesse dans l'apparente régularité rythmique qui était un des talents d'Ansermet. Sa façon de préparer très à l'avance les infimes modifications de tempo évite toute rigidité, sans y laisser paraître. Mais, dans les *Etudes pour cordes*, on sent un peu trop que les musiciens n'ont ni la technique, ni la précision d'ensemble qui puissent sauver ces pièces d'un certain ennui, inévitable quand le problème technique n'est pas surmonté. Autant était colorée, avec une palette raffinée, l'instrumentation du Concerto pour vents, autant, ici, le son manque de rondeur et de saveur. De plus, certains tempos paraissent trop prudents.

Quant à la *Petite symphonie concertante*, dont les solistes, là encore, restent condamnés à l'anonymat, elle pâtit des progrès auxquels la technique d'enregistrement nous a habitués. Réalisée à partir d'une bande mono, la sonorité apparaît comme aplatie et le jeu entre les instruments concertants et l'orchestre manque ainsi d'un certain profil. Cela est d'autant plus regrettable que l'enchaînement des divers climats expressifs est très réussi et que le trio de solistes trouve une homogénéité d'exécution remarquable, brillant à bon escient dans l'Allegretto final. L'enregistrement restitue une interprétation très vivante et d'une belle tension dramatique; cela justifie cette reprise, malgré les limites de la technique discographique de l'époque.

Il est intéressant de comparer cette version de la *Petite Symphonie concertante* avec celle qui vient de paraître chez Jecklin, dans la série *Frank Martin dirige Frank Martin* éditée pour le centenaire du compositeur. Certes, l'enregistrement mono, réalisé à Genève lors d'un concert en septembre 1970, n'est pas bon: sourd dès l'entrée des instruments solistes, confus dans les tutti; l'OSR joue encore moins bien que sous la direction d'Ansermet. Ce disque a pourtant sa valeur, car il nous montre une conception de l'œuvre différente de celle d'Ansermet. Le tempo est plus lent – presque deux minutes de plus pour le

premier mouvement; l'Adagio initial prend une connotation tragique, avec sa série aux notes entrecoupées de silence accablé. La vision générale est plus dramatique, plus austère, plus intérieure. Le *Maria Triptychon* qui suit est tout entier porté par l'engagement et l'extraordinaire unité de conception d'Irmgard Seefried et Wolfgang Schneiderhan. On en oublie les problèmes de justesse et de précision des cordes de l'orchestre, pour n'entendre que la vérité et la force d'expression des solistes. Le disque se termine par un enregistrement, mono lui aussi mais bien meilleur, de la *Passacaille* que Frank Martin dirigeait en 63 à Berlin avec les Berliner Philharmoniker. L'orchestre joue mieux que le Romand, mais je ne suis pas sûr que l'œuvre, écrite pour orgue, gagne à cette transcription.

Un disque complète cette série commémorative; il est consacré à la musique de chambre de Frank Martin, remarquablement interprétée par la pianiste Hanni Schmid-Wyss et les Kammermusiker de Zurich. Excellente perspective sonore, définition précise et très bon équilibre. On découvre, à l'écoute du *Quintette avec piano*, de la *Pavane Couleur du Temps*, du *Trio sur les mélodies populaires irlandaises* et du *Trio à cordes* combien Schönberg a été le catalyseur indispensable au génie de Frank Martin. Les œuvres d'avant 1936 révèlent un compositeur de talent, un homme de métier, mais une musique qui ne dépasse guère le stade du plaisant. Déjà avec le *Trio sur les mélodies irlandaises* apparaît une certaine recherche rythmique. Mais surtout le *Trio à cordes* laisse entendre le virage capital, la tentative d'intégrer au monde tonal, auquel Martin n'a cessé de croire, les nouvelles données techniques acquises.

L'enregistrement du *Roi David* de Honegger témoigne de l'extraordinaire compréhension qu'Ansermet avait de la musique de Honegger, sans doute fondée sur des correspondances intuitives artistiques et personnelles entre le compositeur et le chef d'orchestre. A réentendre l'œuvre, dans sa simplicité populaire, sa robustesse sérieuse, sa force évocatrice, descriptive ou dramatique, on comprend qu'elle fut, lors de sa création, la révélation du génie propre de Honegger. Les solistes, Suzanne Danco, Michel Hamel et surtout Lise de Montmollin, trouvent le ton juste, intense mais sans emphase, dans leurs interventions; celui du récitant, Stéphane Audel, paraît aujourd'hui trop théâtral, comme paraît un peu vieilli le style des *Lamentations de Guilboa*. Mais c'est bien la seule page de cette œuvre qui accuse la date de sa création. Violence, tendresse, accablement, confiance s'expriment avec une évidence directe. Le chœur d'André Charlet, qui s'appelait encore Chœur des Jeunes de l'Eglise nationale vaudoise, a cette verdeur juvénile, cette sincérité jaillissante qui conviennent parfaitement à l'esprit de ces pages. Et Honegger semble bien être un des rares compositeurs, après



Bach et Händel, à chanter la jubilation de la Rédemption. La prise de son nettement définie met en évidence contrepoint, dissonances, chromatisme et arabesques instrumentales de la partition. Les vents, ici encore, s'imposent indéniablement, mais surtout on admire la façon dont Ansermet marque les contrastes sans briser l'élan général. Ses marches avancent implacables, et sans raideur. L'extraordinaire progression de la *Danse devant l'Arche*, un des moments forts de l'oratorio, se développe, puissante, voire menaçante, d'un mouvement irrésistible qui fait oublier quelques menues imprécisions rythmiques dans certaines attaques. Le chœur final est bouleversant d'émotion et de joie. Relevons l'excellente diction des chœurs et des solistes. Le livret donne le texte en français et en anglais et une courte analyse en allemand et en italien.

Myriam Tétaz

## Une génération, deux styles

**Hans Ulrich Lehmann:** «dis-cantus I» für Oboe (Heinz Holliger) und Streicher (Camerata Bern, Ltg. A. v. Wijnkoop) / «Sonata da chiesa» für Violine (H. Schneeberger) und Orgel (J. Lehmann) / «Tractus» für Flöte (U. Burkhard), Oboe (P. Fuchs) und Klarinette (H.R. Stalder) / «Kammermusik II» für kleines Orchester (Ltg. R. Kelterborn) / «Triplum» für drei Bassethörner (H.R. Stalder, E. Schmid, H. Hofer) / Streichquartett (Neues Zürcher Quartett) Grammont CTS-P 4-2

**Rolf Urs Ringger:** «Variétés I-IV» für Sprechchor / «Chari-Vari-études V-XII» für Sprechchor (Kammersprechchor Zürich, Ltg. R. Merz, B. Erne) / 6 Klavierstücke (R. Guéneux) / «Memories of Tomorrow» / «Memories II», Kammerkantaten für Sopran (L. Akerlund) und Instrumente (Ltg. R.U. Ringger) / «Long, long ago» für Flöte solo (M. Ziegler) / «Nachhall» für Orchester (Tonhalle-Orchester Zürich, Ltg. H. Wakasugi) Grammont CTS-P 29-2

Sous le label «Grammont», la Communauté de travail pour la diffusion de la musique suisse poursuit sa collection de disques-portraits de compositeurs, suivant un dosage entre les différentes régions linguistiques, les différentes générations et les différentes esthétiques.

Les deux derniers disques de la collection, faisant tous deux appel à d'excellents interprètes et de fort bonne facture technique, sont consacrés à deux compositeurs de la même génération, résidant tous deux à Zurich, mais à l'approche compositionnelle on ne peut plus contrastée: Hans Ulrich Lehmann et Rolf Urs Ringger.

Né en 1937 à Bienne, Lehmann est sans doute le mieux connu en Suisse romande, en tant que directeur du Conservatoire de Zurich. Si sa musique, essentiellement instrumentale, s'inscrit dans une tradition sérielle à la fois complexe et

virtuose (il fut le disciple de Boulez et de Stockhausen), on ne peut être que frappé par les éléments d'improvisation contrôlée qui y sont insérés, ainsi que par la liberté rythmique dont elle jouit, symbolisée graphiquement par une «space notation» qui attribue à chaque événement sonore une durée approximative. Dans cet univers rythmique partiellement aléatoire, aux rares ostinati, le paramètre du timbre prend une place éminente et pousse le compositeur à de constantes recherches sonores aux limites des possibilités instrumentales habituelles.

Trois œuvres du disque-portrait datent de 1971: «Dis-Cantus I» pour hautbois et cordes (dédié à Heinz Holliger et joué ici avec la Camerata Bern), la «Sonata da chiesa» pour violon et orgue (Hansheinz Schneeberger et Janine Lehmann) et le «Tractus» pour flûte, hautbois et clarinette (Ursula Burkhard, Peter Fuchs et Hans Rudolf Stalder). Les titres mêmes de ces œuvres attestent de la présence de l'histoire médiévale et baroque dans la réflexion musicale de



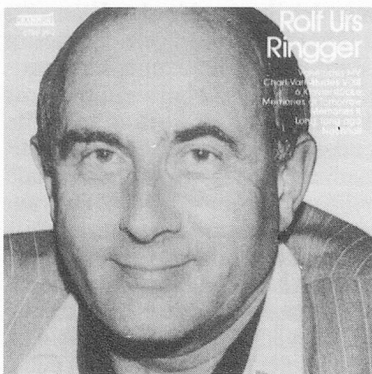
Lehmann (il fut l'étudiant de Kurt von Fischer à l'Université de Zurich) et révèlent une prédilection pour les instruments à vent, dont il explore les effets spéciaux. «Dis-cantus» joue moins sur une destruction du chanté, comme le suggère le commentaire de Sophie Galaise, que sur une multiplication des voix, un foisonnement polyphonique dans lequel le hautbois soliste disparaît souvent au milieu des stridences et des clameurs. Si «Tractus» est bien une méditation sur le «De Profundis», il semble oiseux de vouloir trouver un sens sémantique aux contrastes abrupts qui jalonnent la pièce; à la manière de son modèle grégorien, son déroulement est pour ainsi dire ordonné par le souffle des instrumentistes. Ce même *pneuma* se retrouve également, dans la «Sonata da chiesa», dans l'exploitation des bruits d'émission de l'orgue (qui ne sont pas sans faire penser à «Volumina» de Ligeti), d'où émergent peu à peu des sons organisés; la troisième partie joue sur des citations en provenance de l'histoire de la musique, depuis le grégorien jusqu'à Lehmann lui-même: pratique ambiguë, dans la mesure où celles-ci sont déformées au point de ne plus pouvoir jouer leur rôle de collage à la seule écoute.

Les œuvres plus récentes semblent lut-

ter contre le silence: dans la «Kammermusik II» (1979), jouée par l'Orchestre de la Radio Suisse Italienne sous la direction de Rudolf Kelterborn, de rares bribes mélodiques émergent d'effets de timbre dans une atmosphère très statique, tandis que le «Quatuor» commandé en 1987/8 par le Neues Zürcher Quartett ne laisse qu'en de rares endroits le lyrisme du violoncelle s'épanouir ou la violence des archets déferler. Dans ce contexte, la pièce la plus réussie du disque pourrait bien être «Triplum» (encore un titre médiéval!) de 1984 pour trois cors de basset (Zürcher Klarinetten-Trio), dans lequel la dialectique du «quasi niente» et du fragment violent débouche sur une sorte d'ostinato suspendu, figure tenue et virevoltante qui capture enfin le Temps musical.

Toute autre est l'esthétique de Rolf Urs Ringger, né à Zurich en 1935, qui, en dépit de ses études auprès d'Adorno, de ses séjours à Darmstadt et de sa thèse sur Webern, semble moins proche de la descendance viennoise proprement dite que de son autre maître, Henze. Ringger lui-même parle, à propos d'une des pièces les plus anciennes du disque («Long, long ago» pour flûte seule 1976, joué par Matthias Ziegler), de «neue Einfachheit»: à la complexité de Lehmann succède en tout cas la régularité rythmique des ostinati, les rappels tonaux, un traitement instrumental plus orthodoxe, un certain climat impressionniste, et surtout un lyrisme attesté par la prépondérance des pièces vocales. Un autre signe de ce lyrisme réside dans la présence de la musique d'Othmar Schoeck dans l'œuvre de Ringger: à côté de deux orchestrations, l'hommage de «Nachhall» (commandé en 1986 par l'Orchestre de la Tonhalle) est un collage subtil dont le matériau est tiré de plusieurs œuvres du grand compositeur de lieder.

Les «Variétés I-IV» et «Chari-Vari-études V-XII» de 1978-1980 (interprétés par le Kammersprechchor Zürich) sont d'une toute autre facture: chœurs parlés soucieux de variété polyphonique et de précision prosodique, ils ne vont cependant pas jusqu'à un éclatement du sens au profit des seuls phonèmes, en dépit de l'insignifiance voulue des textes dus au compositeur lui-même, aux sujets tirés essentiellement de la vie quotidienne. Les «6 Klavierstücke» (joués par Roland Guéneux) écrits entre 1975 et 1988 relèvent en partie de la tradition impressionniste (la «Berceuse nocturnale», pièce sans doute la plus réussie de recueil, cite même Debussy, tandis que l'ostinato de «Mestizia sospesa» n'est pas sans évoquer «Le Gibet» de Ravel), avec leurs titres suggestifs et leur traitement instrumental; dans deux cas, Ringger prend soin de nous préciser les circonstances de la composition, bien que celles-ci paraissent sans importance pour les pièces elles-mêmes. Enfin, les «Memories for Tomorrow» et les «Memories II» de 1986/87 (cantate de chambre jouée par un ensemble sous la direction du compositeur) rendent un



hommage mélancolique à la Sérénissime Venise rongée par l'océan et par la décadence, au fil d'un choix plurilingue de textes incluant des citations allant de Goethe à Nietzsche; l'œuvre s'ouvre sur une nouvelle référence française: les «Chansons madécasses» de Ravel, dont la sensualité trouble servira d'emblème à l'ensemble de la composition.

Philippe Dinkel

## Widerspruch zum bearbeiteten Sujet

Jacques Demierre: «Fabriksongs», Improvisationen über Weill und Eisler; Jacques Demierre, Klavier  
PL 1267-45

«Fabriksongs» – dahinter verbirgt sich nicht «La fabbrica illuminata» und auch nicht die «Eisengiesserei», kein naturalistisch oder futuristisch inspirierter Versuch, den akustischen Abfall industrieller Produktion zum Kunstwerk zu organisieren, auch keine Computermusik, die menschenleere Fabrik als Welt-raumeinöde vorführend. Hinter diesem Titel, der in asketisch hageren Buchstaben das Cover einer Compact-Disc ziert, steckt schlicht und einfach ein Projekt, das die Rote Fabrik Zürich anregte.

Oder handelt es sich hier vielleicht doch um eine moderne Version von «Arbeiterliedern»? Jacques Demierre, Komponist, Pianist und Musikpublizist aus Genf, vollzieht hier eine «Hommage à Bertolt Brecht» zu dessen 90. Geburtstag, indem er über Vertonungen Brechtscher Texte durch Kurt Weill und Hanns Eisler frei improvisiert. Was einem also auf gewöhnlichen Geburtstagsfeiern manchmal bis zum Überdruß zelebriert begegnet, das Originalwerk des Gefeierte[n] nämlich, ist hier lediglich Vorwand, Anlass und Material zum eigenen musikalischen Sich-Ausleben.

Zugegeben, das war zunächst auch der Grund für die widerstrebende Ratlosigkeit, die mich beim Hören zunächst befiel. Was war aus ihnen geworden, den geliebten und vertrauten Songs der «Dreigroschenoper», von Mackie Messer, dem Mond über Soho, der Seeräuber-Jenny, was aus den aufmunternd vorantrabenden Rhythmen des «Solidaritätsliedes»? Schliesslich fühlte ich mich einer Berliner Kulturszene verbunden, die im Umgang mit solcherart politischem Liedgut historisch gewach-

sene, wenn auch einäugige Authentizität beanspruchen konnte. Was also sollten diese provokanten Umformulierungen der Sprache Weills und Eislers, die ihr zudem noch recht äusserlich zu sein schienen, durch einen mir völlig unbekannten Schweizer?

Die Phalanx der Vorurteile bezeichnet bereits einen Teil der Eigenschaften, die Jacques Demierres «Fabriksongs» so aufregend machen. Was da Piano solo, unter Verzicht auf die Anregungen durch weiteres Instrumentarium, voller Brillanz improvisiert wird, lebt gerade aus der Spannung, dem Widerspruch zum bearbeiteten Sujet. Allein der zwischen *free jazz* und avancierter E-Musik schweifende, in heftig aufschäumenden Figuren häufig widerborstig-aggressive Klavierstil steht in scharfem Gegensatz zu den Trivialitäten bündelnden Rhythmen Kurt Weills oder gar zum strikten Gleichmass Hanns Eislers. Demierre führt dies exemplarisch an Eislers «Song von Angebot und Nachfrage» vor, dessen arpeggierten Beginn er zu hektisch ausschwärmenden Bewegungen umdeutet, um dann den Refrain in fast original beibehaltener stampfender Härte folgen zu lassen.

Auch die beiden anderen Eisler-Songs auf der Schallplatte entwickelt Demierre ganz aus dieser rhythmischen Spannung. «Ballade zum § 218» verdichtet den zunächst zögernd aus gewundenen Melismen hervortretenden Refrain zum unerbittlich pochenden Ostinato. Ein gemässigt Tempo und farbenreiche Klangschichtungen überführen hier jedoch Eislers Aggressivität in Melancholie. «Solidaritätslied» beschäftigt sich damit, den vorgegebenen Rhythmus in kargem Unisono immer wieder zu brechen, stottert ihn repetierend, beschwörend, umschreibt die Melodie noch im Fehlgriff, die dann unbegleitet im Nichts endet. Spröde Gegenstimmen zu Strophe und Refrain, zerstückelt und sich wechselseitig durchdringend, erinnern auch an Eislers kontrapunktische Gelehrsamkeit.

Kurt Weill inspiriert Demierre zur weitaus verschlüsselteren, weniger direkt mit dem Kontrast von Zitat und Kommentar arbeitenden Auseinandersetzung. «Der Anstatt-dass-Song» trifft mit heftigen, geschmeidig und kraftvoll gespielten Umspieldungen des Themas und darauf folgendem Refrain noch am ehesten diesen Ansatz. Im «Salomon-Song» ist die Grundbewegung «nach Art eines Leierkastens» völlig ausser Kraft gesetzt, um zum Schluss als Walzer wiederzukehren. «Ruf aus der Gruft» lässt sich vom «molto agitato» des Beginns zu wilden und zerrissenen Figuren animieren, überhöht in nahezu bruitistischen Verdichtungen den Text. Wie ein aufsteigender Ruf, ein Signal wirkt das berühmte Thema der «Moritat von Mackie Messer», in ständiger auf-taktiger Wiederholung über dichten Quartenakkorden unmerklich verändert und machtvoll gesteigert, als wär's ein Prélude von Debussy. Den vollkommensten Verfremdungseffekt aber bietet der «Morgenchoral des Peachum». Be-

reits das erste zögernde Zitat des Choralthemas wird bissig kommentiert von heftig dazwischenfahrenden, zwölftönig anmutenden Gesten, gnadenlos wird die Schlusskadenz immer wieder zerhackt, bis schliesslich ein einsamer Septakkord im Raum stehen bleibt.

Solche Beschreibungen erwecken kaum den Eindruck, als handle es sich hier um improvisierte Musik. Die Originale selbst sorgen für einen nahezu symmetrisch erscheinenden Formverlauf, dem bei Demierre eine sehr organische Bewegungsabfolge entspricht. Die Komplexität der motivischen Verknüpfungen, ihrer Verfremdung und Kommentierung durch frei assoziierte oder aus ihren inneren Gesetzen heraus entwickelte musikalische Mittel, die zuweilen auch den Text neu erschliesst, teilt sich wohl im wiederholten konzentrierten Hören besser mit als im Augenblickseindruck. Vielleicht verhindert aber auch nur die Studioaufnahme, die im schicken CD-Design einmal mehr für den vollständigen Verlust von Spontaneität, Atmosphäre und Ambiente sorgt, dass «der Augenblick die Ewigkeit trifft», so wie der Komponist und Improvisator sich das in seinem Plattenkommentar gewünscht hat.

Isabel Herzfeld

## Nouveautés Neu- erscheinungen

Spätere, ausführliche Besprechung vorbehalten

Compte rendu détaillé réservé

### Bücher / Livres

Drüner, Ulrich (Hrsg.): «Richard Wagner: Parsifal», Reihe «Der Opernführer», PremOp Verlag, München 1990, 262 S.

Libretto mit musikalischer und literarischer Analyse, Dokumentationen zu Entstehung und Rezeption, Kommentaren, Diskographie, Aufführungstabellen, Bibliographie und Zeittafeln.

Dümling, Albrecht (Hrsg.): «Verteidigung des musikalischen Fortschritts – Brahms und Schönberg», Argument-Verlag, Hamburg 1990, 185 S.

Brahms galt zeitlebens als konservativer Gegenpol zur «Fortschrittspartei der Wagnerianer». Mit dem Vortrag «Brahms, der Fortschrittliche», den Schönberg 1933 hielt, setzte eine Neubewertung ein. Albrecht Dümling diskutiert das Verhältnis der beiden Komponisten zueinander und geht den Rezeptionsbedingungen ihrer Werke nach.

Frauchiger, Urs: «Mit Mozart reden – Szenen», Atlantis Musikbuch, Zürich 1990, 198 S.