

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1992)
Heft:	31
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: 28.01.2026

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

Über Geigen/Grillen, collagierend, über Hegel-Kant-Adorno-Eimert-Berndt-Fromms ästhetisch-theoretisch meist nicht grade luzide Auslassungen – aber was zum Teufel heisst hier Frühstadium??!! da Sie ja keine Ahnung haben, dass der Mann, Herr Holbein, sich mit seinem herzlich unbekannten Eigennamen dreist in seine späteren Diskurse einmischt, auch wenn Udo und Frau Dr. Umbach-Holle, seine Mit-small-talker, Caput «Meditativer Wiederholungslärm» –

Verdammt hab ich mich jetzt, wen wunderts? in diesem Stimmen-Labyrinth verfrazzt! Wollt' ich nicht *Rock & Classic* –? Eben! Ein Kapitel, das in angenehmer Arroganz die durchaus bildungsüngerliche Position vertritt (behaupt' ich mal, indem ich selbst von Popmusik soweinig wie der Dritte Mann von Mahlers Harfensolo aus der 2., falls da eines vorgesehen ist, verstehe), wonach die sog. E-Musik der sog. U-Musik die ganze weite variantenreiche Skala der Erotik vorausshat. Während Pop: ein trostlos penetranter, weil entwicklungsloser Klangbrei, seine Freaks «in subjektiver Einsamkeit», Hitlisten-Einsamkeit versumpfen lässt – daher die Gruppen allesamt «Die toten Hosen» heissen sollten. Bzw. «Animals», die armen Schweine; denn:

«Die sexuelle Aufmache täuscht. Nach drei Minuten weiss kein Rocktitel weiter. A und B kommen nicht zueinander. Männchen und Weibchen müssen getrennt posen. Das Strophenschema ABBABBB lässt nichts zu, keine Durchführung, nichts. Nie kommt's innerhalb des Stücks zum Orgasmus. Statt dessen: fade out. Atsch: Wer nicht ausflippen kann, muss ausgeblendet werden, recht so! (...) – so kommt das zutiefst Höhepunktlose doch noch zu einem Höhepunkt.» (S. 95 f.)

Dagegen:

«In Beethovens später Kammermusik geht die Identifizierung mit einverlebten U-Elementen derart weit, dass hinterher gar nicht mehr gesagt werden kann, da sei etwas einverlebt worden. Körpereigen erwächst aus Beethovens raffinierter Landschaft zukünftige U-Musik, aus dem dritten Satz von opus 106 reifer Chopin, aus dem letzten Satz von 111 optimaler Jazz, aber dies so, dass das Antizipierte sogleich überboten und sodann spielerisch zurückgebetet wird in den Ablauf klassischer Musik ...» (S. 97 f.)

Die man insofern wohl zum «Unschädlichen Lärm» zu rechnen hätte. Wie ja «Aspekte der Poly-Kakophonie» (beides Kapiteltüberschriften) von Wagners Prügelfuge bis zum «idealen Rugby-Composer Charles Ives», wie das Kapitel «U-Lärm und E-Lärm» auseinandersetzt, sich von ersterem (dem U-Lärm, nicht dem unschädlichen!) dadurch unterscheiden, dass der polykakophone E-Lärm weniger auf Saft=Power als vielmehr auf jene Seelenkräfte setzt, die – «Aggressive Wollust contra süsse und von vornherein gelöste Scheinprobleme! – «zwischen Sachen, die sich hart im Raume stossen» unter Einbeziehung kakophonischer Naturrechte eine Ordnung ohne Unterordnung stiften. Die der Popfreak, der bei Kirchenarien «echt dazwischenballern könnt», als «irgendetwas Vergangenes und Totes» ablehnt; «Turkey in the straw ist stärker». Worauf der *Musikverneiner & Ex-Lärmekämpfer*: «Beide Lärme sind mir zu laut.» Harry Haller aber, weise: «Sehr gut, Pablo. Aber es gibt nicht blos sinnliche Musik, es gibt auch geistige.» Vergleiche wie gesagt Kapitel «Meditativer Wiederholungslärm». Folgen:

Kap. «Taub», «Der Lärm der Sphären», «Sirenengesang und Sirenengejaul» («Der Sirenengesang erschlaffte historisch zur Berieselungsindustrie ...») – Apropos, bei aller Liebe, der sich mein selbstlos stimmungstransferierender Regress bekleistigt – *à la longue* gewinnt des Autors Klage (auch wenn er dergleichen ja vielleicht, als Mimesis an seinen Gegenstand, mit Absicht treibt) doch unvermeidlich Züge einer Plage: Da sein allzu ungebrochener, ja uniformer Ton in einem platterdings berieselnden Effekt verendet, wie die zu beflissenen Spielchen mit dem allerdings immensen Bildungsgut, das der begabte junge Mann in manchmal doch missglückter Grandseigneurs-, soll heissen Parodistengeste zusammenhubert, sich durch ihre Maximierung einfach nervensägerisch vernutzen: Möge also der Herr Holbein der solch hyperpostmodernen Stilgrimmassen skeptisch vis-à-vis verirrten Rezentsentin nachsehn, dass das *opus* sie am Ende eine Spur zu flott, zu keck, zu selbstverliebt bedünkte. Was nicht heissen soll, ich riete irgendwem – schon gar nicht in der «dissonanz!» – von seiner eigenen Lektüre des *Belauschten Lärmes* ab. Allein, geniale Persiflagen klingen anders. Simpler. Weniger forciert als diese zu bemühten 209 leger bedruckten Seiten. Deren überdrehte Attitüde des Belauschers nächstes Werklein hoffentlich gebracht. Dann dürfte man sich glatt darauf freuen ...

Erika Deiss

mentale se trouve, à travers la création de véritables poches de silence, comme attirée par le vide, *Vox Humana?* contient une très grande charge émotionnelle et dramatique. Le rôle des percussions y est aussi important que celui des voix: il donne à l'œuvre une perspective, une profondeur quasi magique. Cet aspect, à la fois profondément humain et pourtant appartenant déjà à un autre monde, est encore accentué par la récitation litanique des quatres premières strophes d'un chant judéo-espagnol d'Isaac Lévy, «Le désert du Néguev». Le fait que, sur ce disque, le compositeur assume lui-même la place du récitant provoque une résonance presque inquiétante à la question posée: *Vox Humana?* L'écriture musicale ne donne pas l'impression de se développer linéairement, elle semble plutôt procéder par succession ou par superposition d'images sonores. Et il est intéressant d'entendre que les timbres complexes résultent de la mise en présence de sonorités qui gardent leur individualité propre, sans se fondre en une seule image sonore globale.

Ce travail par image est peut-être plus frappant encore dans *Finale*, où la vision cinématographique du compositeur argentin assure une unité formelle à une œuvre principalement basée sur une juxtaposition de plans fragmentés. Kagel nous mène à travers l'œuvre, variant les points de vue, changeant les cadraages, nous donnant à entendre les zooms avant ou arrière sur tel instrument ou sur tel groupe d'instruments. Dans cette pièce comme dans *Vox Humana?*, il existe un équilibre qui ici fonctionne quasi miraculeusement entre l'aspect presque traditionnel et fondamentalement très classique du contenu musical, de ce que raconte Mauricio Kagel, et la manière beaucoup plus «contemporaine» de le mettre en scène dans le processus même de l'audition.

Si *Finale* est l'œuvre la plus cinématographique de ce disque et *Vox Humana?* celle qui, tout en étant très «imagée», possède une profonde capacité rituelle, *Fürst Igor, Strawinsky*, hommage comme son nom l'indique au célèbre compositeur russe, est assurément l'œuvre qui exprime le plus pleinement son caractère religieux. Sorte de requiem pour voix de basse et ensemble instrumental – Boris Carmeli, basse, est éblouissant de retenue et de musicalité –, cette pièce est d'autant plus impressionante et forte que la mise en œuvre de ses moyens instrumentaux est sobre et parfaitement dosée. Comme dans *Vox Humana?* la voix et les percussions sont les véritables maîtres de cérémonie, les deux pôles autour desquels s'articule le discours musical: «...point de sommeil, point de repos pour mon âme tourmentée, la nuit elle-même ne m'apporte ni l'oubli, ni la consolation...» (Alexandre Borodine, *Prince Igor*, acte II).

A souligner le remarquable travail de l'Ensemble 2E2M, dirigé par Paul Méfano, et du Chœur de l'Orchestre National de Lyon, dirigé par Bernard Tétu.

Jacques Demierre

Disques Schallplatten

Entre le sacré et le tragique

Mauricio Kagel: «*Vox humana?*» / «*Finale*» / «*Fürst Igor, Strawinsky*»
Ensemble 2E2M, dir. Paul Méfano,
Chœur de l'Orchestre national de Lyon,
dir. Bernard Tétu
Accord 201262

Les trois œuvres qui composent ce disque compact paru en 1991 et entièrement dédié à la musique de Mauricio Kagel – *Vox Humana?* (1978-1979), *Finale* (1980-1981) et *Fürst Igor, Strawinsky* (1978-1979) – abandonnent pour un temps les clichés généralement attribués au pionnier du théâtre musical. Ici, pas de cynisme sonore, pas de dérision ni de second degré, pas de pastiche au service de l'absurde, mais une musique d'une grande gravité intérieure, où le clin d'œil fait place à une sorte de rituel oscillant entre le sacré et le tragique.

Avec ses oppositions répétées entre des passages où le traitement musical du chœur accentue le caractère religieux de l'œuvre, et d'autres où l'écriture instru-

Platon mis en musique

Louis Andriessen: «*De Staat*» pour 4 voix de femmes et 25 instrumentistes. Texte d'après «*La République*» de Platon
Schoenberg Ensemble, direction: Reinbert de Leeuw
Elektra Nonesuch 7559-79251-2

Le texte de Platon qui sert de prétexte à la composition est opaque. Les extraits dont fait usage Louis Andriessen contiennent notamment les passages, fameux mais énigmatiques (*République*, III), où Platon recommande de bannir les «mélodies lydienne mixte, lydienne aiguë, et quelques autres semblables», car leurs harmonies, «molles et usitées dans les banquets», sont plaintives et pleines de lamentations, nous dit-il, et «inutiles aux femmes honnêtes, et à plus forte raison aux hommes»: il faut donc en purifier la cité; seuls doivent être gardés les modes dorien et phrygien, aux harmonies violentes et volontaires, «qui imiteront avec le plus de beauté les accents des malheureux, des heureux, des sages et des braves». Il y est aussi prétendu qu'«il est à redouter que le passage à un nouveau genre musical ne mette tout en danger. Jamais, en effet, on ne porte atteinte aux formes de la musique sans ébranler les plus grandes lois des cités». Phrases condensées qui illustrent essentiellement la complexe et souvent contradictoire réflexion platonicienne sur la musique et la place qu'elle occupe dans la société, et qui laissent aujourd'hui encore la porte largement ouverte aux spéculations et aux querelles de spécialistes (voir pour une approche d'une question voisine du même auteur sur la transe et la musique, l'interprétation exemplaire de G. Rouget, *La musique et la transe*, Gallimard, Paris 1990, dont nous avons rendu compte dans ces mêmes colonnes (no.30, nov. 1991). Pour Louis Andriessen toutefois, c'est là plus une stimulation à l'écriture – hautement personnelle – qu'une question à laquelle il s'agirait de répondre définitivement par les moyens lyriques habituels dont ferait preuve la musique. Il suffit d'entendre comment le texte est utilisé pour s'en convaincre: trois interventions assez courtes du mini-choeur de femmes, qui font la part belle aux parties purement instrumentales (plus de 2/3 des 35 minutes que dure l'œuvre dans cette version). De plus, c'est à peine si l'on peut distinguer une couleur «grecque» dans leur interprétation, en tout cas nullement une articulation claire et compréhensible du texte. Ce n'est pas là défaut des interprètes ou conception erronée du chef, mais bien qualité constitutive du timbre général de l'œuvre. Andriessen le déclare tout net: «*De Staat* n'a rien à faire avec de la musique grecque, excepté peut-être l'emploi du hautbois et de la harpe, et le fait que l'œuvre entière est basée sur des tétracordes, ce qui explique l'instrumentation par quatre», et, ajouterions-nous, apparemment rien à

faire non plus avec le propos contenu dans le texte grec. Qu'y entend-on? Une musique qui procède par transition brusque d'une section très compacte à une autre, inexorablement, du début à la fin de l'œuvre. La forme générale est donc absolument claire et univoque: elle semble simplement s'offrir par l'ajout successif de blocs massifs que tout, sur le plan du timbre et de l'harmonie, concourt à distinguer du suivant et du précédent; en particulier, la combinaison orchestrale est à chaque fois variée. On l'aura compris, cette «technique» formelle générale (qui est pratiquement très simple – minimaliste –) offre beaucoup de ressemblances avec celle qui préside aux constructions des premières œuvres de Steve Reich ou Philip Glass (sur le plan historique, l'analogie avec les processus picturaux de certains artistes tels Sol LeWitt est immédiate): une fois une section achevée (chez Reich, la fin est déterminée par l'achèvement d'un processus, alors qu'ici les choses paraissent plus arbitraires), on passe sans transition à la suivante. L'écoute sera donc naturellement guidée vers la multiplicité des événements sonores qui forment l'intérieur de chacune de ces sections. Si nettement isolées, elles semblent au premier abord très homogènes, mais cette impression est constamment contredite par tout ce qui se passe: échanges constants, très rapides, de notes entre les différents groupes instrumentaux, eux-même répartis en deux groupes orchestraux principaux (emploi, notamment, de la technique du «hoquet», qui fondera une des pièces ultérieures, très spectaculaire, d'Andriessen: *Hoketus*), lignes mélodiques mouvantes qui se dessinent au sein des blocs d'accords, et qui passent entre les différents instruments aux sonorités acrées: hautbois, trompettes, cors, trombones, guitares électriques, harpes, altos. On ne jurerait pas, en l'absence de la partition, de n'avoir par repéré ici et là quelques fragments de mélodies myxo-lydiennes. Mais, précisément, Andriessen ne s'y attarde pas: tout est emporté rudement, rapidement, et si possible staccatissimo. Le jeu que cette écriture préconise est tout sauf «naturel»: la pression exercée sur les instrumentistes est grande, et entraîne au passage – à nouveau, ce n'est pas là un défaut des interprètes, mais bien une qualité intrinsèque de cette musique – des «imprécisions» rythmiques, des timbres arrachés, des intonations justement flottantes. C'est ici que se trouve l'ancrage «social» de *De Staat*. Cette musique se refuse à n'être qu'une illustration d'un propos extra-musical, en l'occurrence plutôt problématique. Elle tente bien plus, sous une forme tout à fait particulière – les emprunts évidents aux techniques minimalistes ne doivent pas masquer l'idiiosyncrasie du compositeur –, de faire entendre à partir de sa texture même ce fait social étrange qu'est le jeu collectif. Et par conséquent, l'écoute de *De Staat*, acte éminemment social lui aussi, est l'occasion d'une belle expérience. Vincent Barras

Pour mieux connaître Edison Denisov

Edison Denisov: *Trio pour piano, violon et violoncelle / Sonate pour violon et piano / «Signes en blanc» pour piano / Trois pièces pour piano à quatre mains*; Jean-Pierre Armengaud (piano), Devy Erlih (violon), Alain Meunier (violoncelle); *Le Chant du Monde* LDC 278 1057.

– *Symphonie de chambre; Ensemble des solistes du Théâtre Bolchoï d'U.R.S.S.*, dir. Alexander Lazarev; *Vogue* 644 061.

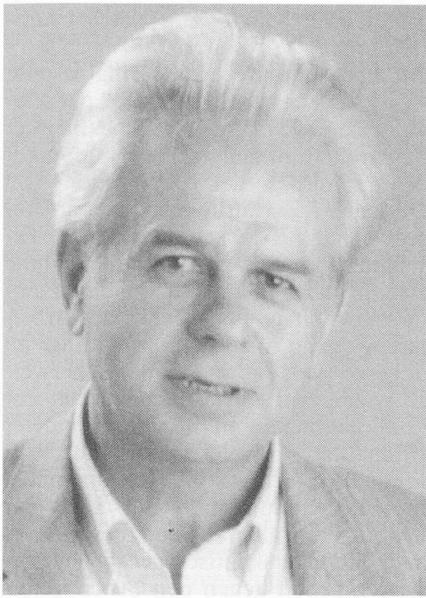
– *Symphonie; Orchestre symphonique du ministère de la Culture d'U.R.S.S.*, dir. Guennadi Rojdestvenski; *Vogue* 644 060.

– *Cycles de mélodies; Elena Vassilieva (soprano), Jacques Schab (piano); Le Chant du Monde* LDC 278 951.

Avec Sofia Goubaïdouлина, Tigran Mansourian, Arvo Pärt et Alfred Schnittke, Edison Denisov (né en 1929) est l'un des représentants majeurs de la musique russe d'aujourd'hui. Chacun pourra se reporter à ses biographies, dont la quasi-totalité, toutefois, méritent quelques précisions et rectifications.

A l'évidence, son père, ingénieur et inventeur de renom (plus de dix brevets lui restent attachés), ne fut pas étranger à ce que celui qu'il prénomma Edison fit des études de physique et de mathématiques; aujourd'hui encore, le compositeur confie que son cursus scientifique à l'université – et la logique inflexible que cela supposait – lui apportèrent plus que son apprentissage musical au Conservatoire de Moscou¹, établissement où il enseigne depuis 1959, mais sans titre, parce que, n'ironise-t-il point, il n'est pas, tel Chichédrine par exemple, un «artiste du peuple», officiel et bien considéré par l'«élite bureaucratique». (Vingt ans durant, Denisov s'est vu refuser l'autorisation de sortir de son pays.)

Après sa découverte – tardive, en 1958 – de la musique occidentale, Denisov étudie de façon systématique toutes les techniques musicales d'alors, rédige, et publie parfois, des analyses longues, détaillées et recueillies de Debussy, Stravinski ou Bartók². *Le soleil des Incas* (pour soprano et dix instruments, 1964), «mon véritable op. 1», dit-il, œuvre dans laquelle il trouve son propre langage et qui le fait connaître en Europe, n'a aucune filiation avec Boulez (moins encore avec *Le soleil des eaux*), Boulez dont Denisov n'avait encore entendu aucune note, mais auquel ami il dédiera l'œuvre après que celui-ci l'aura programmée au Domaine musical. Denisov travaille pour des réalisateurs de cinéma, certes, mais ce ne fut jamais pour Elem Klimov ou Larissa Cheptiko. Ce passionné de Buñuel et de Bergman leur préfère Viktor Giorgiev ou Valeri Ogoridnikov³. Depuis le 23 janvier 1990 (date historique), Denisov est président de la toute nouvelle – et régénérée – AMC, Association de Musique Contemporaine 2, puisque l'on retrouve les mêmes idées et les mêmes principes



de travail que dans la célèbre AMC des années vingt (abréviation russe: ASM) comprenant compositeurs, musicologues et instrumentistes résidant en U.R.S.S. Denisov déclare vouloir faire connaître la musique contemporaine russe et étrangère, lutter aussi contre le conservatisme et l'académisme pour instaurer une pensée non orthodoxe et expérimentale (il s'agit en fait moins de savoir comment on en est arrivé à museiller la conscience des artistes que de tenter d'échapper à l'enfer de l'art «au service du peuple» pour édifier un monde nouveau). Notons quand même que ces dernières années, la direction idéologique a encore trouvé le moyen de s'immiscer dans le choix des programmes, citant bien haut les noms des compositeurs qu'on ne doit jamais jouer, pas plus dans le pays qu'à l'étranger. «Nous espérons, déclarait Denisov trois mois plus tard, que les profonds changements survenus dans notre société permettront de replacer notre art national dans son évolution naturelle. Qu'il ne soit plus considéré comme un phénomène à part, mais comme un élément du développement musical dans sa globalité.»⁴ Les quatre disques choisis soulignent quelques manières compositionnelles de Denisov. Le *Trio*, de 1971, fournit un exemple du sérialisme élargi proche, par son lyrisme, de celui de Dallapiccola (lento crépusculaire), remarquablement mis en valeur par les trois interprètes. La *Sonate* (1963), elle, laisse encore trop transparaître – malgré le largo central rappelant Berg – les influences de Prokofiev (forme classique) et de Stravinski (asymétrie des rythmes, pointillisme du troisième mouvement). Toute la subtile transparence des *Signes en blanc* n'est pas sans évoquer *En blanc et noir* de Debussy. Enfin, les *Trois pièces*, de 1967, ne parviennent pas à se débêtrer de réflexes académiques et d'un sérialisme obsolète. La *Symphonie de chambre*, composée en 1982 et dédiée à l'Ensemble 2E2M, témoigne de la fulgurante connaissance qu'a Denisov des instruments, à vent notamment. L'œuvre apparaît comme un hommage au Pierre Boulez du

réjouissant *Marteau sans maître*. Quant au processus dodécaphonique, il renvoie à celui du Schoenberg de la *Suite* op. 29. L'Ensemble des solistes du Bolchoï (il a maintenant plus de dix ans, est composé d'une large nomenclature instrumentale, dispose des principaux timbres d'un orchestre symphonique, d'où une rare souplesse) rend fort bien l'irisation sonore voulue par le compositeur. Voici maintenant la deuxième gravure de l'unique *Symphonie*, composée en 1987 pour répondre à une commande de Daniel Barenboïm afin de fêter le vingtième anniversaire de l'Orchestre de Paris. Le commanditaire la créa le 2 mars 1988, Salle Pleyel⁵. Autant la conception de Barenboïm évoque Scriabine ou Bruckner dans un premier mouvement d'une longueur considérable (près de 24 minutes!), autant celle de Rojdestvensky évoque le Sibelius de la *Quatrième Symphonie*, ce qui modifie du tout au tout la vision que l'on se fait de l'œuvre. (Il est bon d'écrire que Guennadi Rojdestvensky est le maître qui s'intéresse le plus à la nouvelle musique russe). Cette œuvre tombe toutefois dans le piège du néo-romantisme dont Denisov, en 1985, critiquait, à bon escient, le conformisme. En effet la subtilité du «tissu hyperpolyphonique», l'habile tissage des sonorités des micro-intervalle et des rythmes incessants de naguère font ici cruellement défaut. Les cycles vocaux, avec accompagnement de piano ou autres instruments, prennent une grande place dans l'œuvre de Denisov. Ainsi, *Crépuscule* et *Automne*, diptyque sur des poèmes d'Ivan Bounine (1870–1953), datant de 1970. L'un est post-sériel et imprégné de musique russe traditionnelle; l'autre, très complexe sur le plan rythmique et structurel, voit le piano ne jouer plus seulement le rôle d'accompagnateur, mais de «personnage sonore» – autant que la voix. Le triptyque *A Flore* (1980) se fonde sur des poèmes d'amour d'Attila Josef (1905–1937), l'un des créateurs, avec Ende Ady, de la poésie moderne hongroise. La rigueur de la structure (cellule de quatre notes – mi, ré, do dièse, ré; do, si bémol, la, si bémol – progressant par paliers dans la troisième mélodie) et celle de l'expression y sont magnifiquement équilibrées, avec des rappels tonaux générant la plénitude sonore. Quant au gigantesque cycle de vingt-quatre mélodies, *Sur le brasier de neige*, à partir de l'œuvre du plus grand symboliste russe, Alexandre Blok (1880–1921), il présente une écriture vocale très souple et variée (récitatif, arioso, effets d'ostinato, registres extrêmes) qui épouse admirablement la signification expressive du texte et les perpétuelles antithèses des poèmes: la neige et les flammes, la lumière et la ténèbre, l'amour et la mort, l'obsession de l'errance et la nostalgie du pays, sans oublier l'aspiration à un éternel féminin. Et c'est «comme si, au milieu de ma course, j'avais péri sous la bourrasque et devant moi surgissait de la neige une fleur morte, glacée. Et avec une tristesse secrète et tendre le nom vivant de la

Vierge des neiges s'échappe parfois de ma bouche comme la neige qui tombe des pétales.» Mais pas plus que pour Georges Bataille dans *Au plus haut des cieux* (1987), il ne s'agit de portraits musicaux de ces poètes.

La dernière œuvre importante de Denisov, *Sur la nappe d'un étang glacé*..., pour neuf instruments et bande, sera créée en mars 1992 au Centre Georges-Pompidou à Paris. Ce titre – celui, aussi, d'un poème de René Char, extrait du recueil *Fureur et Mystère* –, n'a sans doute pas grand-chose à voir avec la pièce puisque, comme pour nombre d'autres, le compositeur ne les nomme que plus ou moins longtemps après en avoir parachevé la rédaction. Gageons toutefois que Denisov se sera définitivement fermé à la viduité des sérialismes de toutes espèces. Pour que renaissent les éternelles aspirations des artistes vers de nouveaux modèles: son, matériau, pensée.⁶

Jean-Noël von der Weid

¹ Denisov déclarait lors d'une interview à Moscou, en 1978: «Ich selbst wende in meiner Musik keine mathematischen Modelle an, dennoch glaube ich, dass meine Ausbildung auf diesem Gebiet nicht umsonst war, und dass ich wahrscheinlich schlechter komponieren würde, wenn ich nicht Mathematik studiert hätte. Das betrifft vor allem den logischen Aufbau eines Werkes, das Empfinden für den strukturellen Zusammenhalt einer Komposition, bei der jedes Detail seine logische Berechtigung haben muss (...).»

² Ainsi «Les Quatuors à cordes de Bartók», in *Musique et Présent*, Musyka Moscou 1965/3, pp. 186–214 (en russe); «Le dodécaphonisme et les problèmes des techniques compositionnelles actuelles», in *Musique et Présent*, Musyka Moscou, 1969/6, pp. 478–525 (en russe); «The Compositional Process», in *Tempo* 1975/105, pp. 2–11 (en anglais).

³ Avec qui il participe, en 1991, à l'*Expérience hallucinante d'une relation amoureuse*, une manière de *Roméo et Juliette* se déroulant dans un asile psychiatrique, où la moitié du film n'est faite que de musique; et *Les yeux de papier de Pritchine*, où règne en maître l'absurde pendant plus de deux heures.

⁴ Cf. *New World Music Magazine*, n° 1, Köln, 1991, pp. 25–27.

⁵ Edison Denisov: *Symphonie*; Orchestre de Paris, dir. Daniel Barenboïm; Erato 2292-45600-2.

⁶ On peut également se référer à:

– Denisov, Edison: *Sovremennâ muzyka i problemy evolûcii kompozitorskoj tekhniki* (La musique contemporaine et les problèmes de l'évolution des techniques de composition), Sovetskij Kompozitor, Moscou 1986 (en russe);

– Dibelius, Ulrich: *Moderne Musik I, 1945–1965*, Piper-Schott, Serie Musik, München 1988;

– Gerlach, Hannelore: *Fünfzig sowjetische Komponisten*, Peters, Leipzig/Dresden 1984;

– *Inharmoniques* n° 7, «Musique et Authenticité», IRCAM/Séguier, Paris 1990;

– *20th International Festival of Contemporary Music «Warsaw Autumn»*, program edited by Olgierd Pisarenko, Grzegorz Michalski, Andrzej Chlopecki, Warsaw 1976;

– *Musica '79*, festival internazionale di musica contemporanea, Venezia 1979.

Klarinettenquartette ohne Klangexperimente

Alfred Schweizer: «ATON» / Christian Giger: *Quatuor No 2* / Franz Furrer-Münch: «Images sans Cadres» / Albert Moeschinger: «Trasformazioni» / Swiss Clarinet Players; Barbara Martig-Tüller, Soprano / CD Classic 2000 C 2/4, CH-2513 Twann

ATON – die Abkürzung für atonal, ein Anagramm von «Nota» oder gar eine Hymne auf die NATO? Weit gefehlt:

Aton war das Ein-Gott-Symbol für die Sonne der 18. ägyptischen Dynastie. Etwas grossspurig setzte Alfred Schweizer diesen Begriff als Titel über sein Werk für 4 Klarinetten und 2 Synthesizer und zugleich über die ganze von ihm selbst produzierte, in ihrem Klangbild leider durch schlechte Durchhörbarkeit beeinträchtigte CD. Sonnenkreisförmig sei ja auch die Anlage seiner Spielpartitur. Und wirklich: Bei aller aleatorischen Offenheit der Form kehrt nach verschiedenen anderen repetitiven Elementen am Schluss unweigerlich die anfängliche Tonwiederholung wieder. Das Klarinettenquartett hat keine verpflichtende Tradition wie das Streichquartett, ja nicht einmal wie das Flötenquartett. Da ist alles möglich; selbst die Besetzung ist frei – und ihre Erweiterung durch weitere Klangquellen. Die Swiss Clarinet Players (Christoph Ogg, Urs Brügger, Wenzel Grund, Andreas Ramseier), die sich durch einheitliche Schulung (durch Kurt Weber) auszeichnen, müssen sich ihre Literatur selbst erschaffen, durch Kompositionsaufträge. Erstaunlich ist nun, dass sich in der Zusammenstellung von Schweizer Komponisten aus vier Generationen keine Werke finden, die mit den spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten der Klarinette arbeiten, geschweige mit deren vielfältigen neuen Klängen experimentieren. Umgekehrt vermisst man auch eine Auseinandersetzung mit wirklichen Quartettsätzen. Einzig bei Albert Moeschinger findet man entsprechende Ansätze: Seine «Trasformazioni» spielen mit den eigentümlichen Registern der Instrumente und den kontrapunktischen Möglichkeiten eines kompakten Satzes, vor allem in seinen Zwölfton-Inventionen. Zugleich zeigt er mit einer ausgesprochen asymmetrischen Rhythmisierung im Sinne Strawinskys und einem munter-witzigen Spielcharakter in der Art des «Groupe de Six», wie stark er in der Musikgeschichte verankert ist. Trotz der losen Folge von sechs Abschnitten macht das Werk des Dreißigjährigen nicht nur den geschlossensten, sondern auch den lebendigsten Eindruck.

Christian Giger verwendet die vier Klarinetten – als einziger Komponist greift er auch auf das Alt-Instrument zurück – bloss als kompakte Klangkörper: über dem deutlichen Bass erhebt sich ein Dreiklangsgedudel, in seiner statischen Harmonik noch einfacher als Phil Glass' «Satyagraha», dabei entwicklungs- und formlos – seine früheren Meditationsmusiken waren da schon weit farbiger und komplexer.

Am interessantesten erscheinen die «Images sans Cadres» von Franz Furrer-Münch, gerade dadurch, dass sie – wohl unfreiwillig – mit der stilistischen Offenheit spielen. Die Klarinetten werden hier zuerst als blosses Klangaggregat, als in sich vibrierendes Stimmungsbild verwendet, aus dem die Klage der Singstimme heraustritt. Scheitern muss der Komponist beim Ausdruck des Schweigens und Fühlens; überzeugender wird es, wenn eine einzelne Klari-

nette mit der Singstimme in Dialog tritt oder sich die Instrumente in zunehmend dichteren Dissonanzballungen gegenseitig umkreisen; und die besten Momente finden sich an den Übergängen zwischen Klangmalerei und gepresster Tongebung.

Thomas Gartmann

In Distanz zum Instrument

Karl Amadeus Hartmann: Klavierwerke (Sonate «27. April 1945» / Jazz-Toccata und -Fuge / Sonatine / Kleine Suite / Suite Nr. 2)

Siegfried Mauser, Klavier
VC 791170-2

Immer noch oder schon wieder wird dem Œuvre Karl Amadeus Hartmanns der Boden zwischen allen Stühlen angewiesen. Im Dritten Reich in die «innere Emigration» gedrängt, war ihm eigentlich nur in einer kurzen Nachkriegsperiode und im neuerwachten Gesellschaftsengagement der sechziger Jahre so etwas wie musikalische Konjunktur beschieden. Ansonsten wurde Hartmanns Musik in ihrem dezidiert politi-

stische» für Klavier zur späten Uraufführung.

Die oben umrissene Problematik zeigt sich im ersten Stück der Platte, der Klaviersonate «27. April 1945», in aller Schärfe. Hartmann schrieb sie unter dem Eindruck der Deportation von Dachauer KZ-Häftlingen, die er an diesem Abend beobachtete. Seiner Ershütterung, die zur Stellungnahme zwang, gab er unter anderem durch umfassende Zitate aus Liedern der Arbeiterbewegung Ausdruck: So erklingt im Scherzo (von Hartmann möglicherweise wieder verworfen) der Refrain der «Internationale» in hart verfremdeter Bitonalität; «Brüder, zur Sonne, zur Freiheit» erscheint als Trauermarsch; im Finale triumphiert das Lied der «Amur-Partisanen». Wenn diese Lieder auch vielfach skeptisch gebrochen, gewissmassen gegen den Strich verarbeitet werden, so höre ich das inzwischen doch mit gemischten, in ihrem historischen Optimismus beschädigten Gefühlen. So ist auch zu fragen, ob die zweite, hier ebenfalls dargebotene Version des Finales («Allegro furioso») mit dem Verzicht auf solche Symbolik nicht frischer, experimentierfreudiger und klangsinnlicher gegenüber dem etwas statischen «Allegro risoluto» wirkt.



Karl Amadeus Hartmann: Aus der Klaviersonate «27. April 1945»

schen, gegen Krieg und Gewalt auftretenden Anspruch allenfalls als «Bekenntnis» zu eher diffuser Humanität verstanden und akzeptiert, wie umgekehrt auch ihr Zeitbezug gegen ihre musikalische Substanz ausgespielt und diese ad acta gelegt wurde.

Selbst der Sinfonik, in ihrer endgültigen Gestalt hauptsächlich in die späteren, gesicherteren Schaffensjahre zu datieren, begegnet man im Konzertsaal oder auf Schallplatte nicht eben häufig. Der Zugang zum Kammermusikwerk ist darüber hinaus durch eine oft unübersichtliche Quellenlage erschwert. Vieles wurde erst nach Hartmanns Tod aufgefunden bzw. veröffentlicht. Da ist es geradezu eine Pioniertat des Pianisten und Musikwissenschaftlers Siegfried Mauser, jetzt das Klavierwerk fast vollständig auf CD vorzulegen. Mauser brachte im Karl-Amadeus-Hartmann-Zyklus in Köln 1989 auch eine von ihm aufgefundene «Kleine Suite» und «Drei

Dennoch, bei aller Relativierung durch die Zeitleküte handelt es sich um ein notwendiges Dokument des Erinnerns, dessen unbedingte Expression in pianistisch heikler Strukturdichte berührt. Besonders den «jüdisch» anmutenden Melismen im Einleitungssatz gewinnt Mauser in klar konturierter Schichtung melancholische Beredtsamkeit ab. Analytische Schärfe arbeitet auch die in Akkordauftürmungen gipfelnde Polyphonie des «Trauermarsches» angemessen heraus. Ein wenig von der «nötigen tödlichen Bravour», die H.J. Herbort der Aufnahme mit Benedikt Koehlen zuschreibt, fehlt hier den raschen, von entfesselter Motorik durchtränkten Sätzen.

Die übrigen Werke werfen, fern von solchen Auseinandersetzungen, interessante Streiflichter auf Hartmanns Entwicklung. Sie entstammen alle der ersten Schaffensphase bis 1933 und zeigen den jungen Komponisten in der Pose des genialischen *enfant terrible*. Ausnahmslos dürfte es sich bei ihnen um Ersteinspielungen handeln. Die «Jazz-Toccata und -Fuge» von 1928 besticht durch provokante, harte Rhythmisierung, die sie Produktionen etwa des jungen Hindemith oder sogar Bartoks vergleichbar erscheinen lässt. Ironische Terzenseligkeit zum Schluss der Toccata und eine zerklüftete, sich als Char-

lestion entlarvende Fuge plazieren das hochvirtuose Stück zwischen die Genres. Eine pianistische Herausforderung ersten Ranges stellt auch die Sonatine von 1931 dar. In komplexem, aphoristisch knappem Satz jagen sich hier die Bewegungen, brechen plötzlich glitzernde Girlanden und synkopische Akkordanhäufungen herein. Mauser hält den atemlosen, nur zum Schluss durch expressive Rezitative verdunkelten Spannungsbogen untadelig durch, und doch wünschte ich mir hier einen genuin klavieristischen Zugriff, der die Klangvaleurs liebenvoller zum Leuchten brächte, der rhythmischen Kontur mehr Feinschliff verabreichte, statt nur scheinbar korrekt die Struktur blosszulegen.

Schwer zu sagen, inwieweit die beiden Suiten, vermutlich um 1925 entstanden, von einer genaueren Umsetzung dynamischer und rhythmischer Vorschriften profitieren könnten, da sie im Druck bisher nicht vorliegen. Der Pianist entdeckte das Manuskript im Schott-Verlag. Zumindest die erste «Kleine Suite», wohl ein Reflex auf akademischen Drill, gibt sich erfrischend unkonventionell. Sie bündelt in noch knapperer Zeichnung als die Sonatine kontrastreiche Ereignisse, und im Sprachgestus, den Mauser stets sensibel herausarbeitet, im Aufsuchen und absichtvollen Verfehlen tonaler Zusammenhänge weht ein Hauch «Wiener Schule». Ein wenig bieder, im Ausdruck unverbindlicher gibt sich dagegen das Exemplar Nr. 2, im lebhaften Beginn von verspielter, neusachlicher Zweistimmigkeit geprägt, während den Schlussatz «Jazz» wiederum rigide Akkordschläge, von plötzlichen «breaks» gemildert, beherrschen.

Insgesamt entsteht ein umfassender Eindruck von Hartmanns phantasiereicher, gerade in Distanz zum Instrument (Hartmanns Instrument war die Posaune) den Ausführenden beanspruchender Klaviersprache. Auch teilt sich frappierend der existentielle Bruch mit, durch den sich die auftrumpfende experimentelle Kraftgebärde der frühen Jahre zum ausgereiften, vor allem melodisch gedachten Personalstil der Sonate reduzierte.

Isabel Herzfeld

édition musicale suisse

Schweizerische Musikedition

E tendre au maximum un matériau minimum

Jorge Pepi: «Metamorfosis I» pour piano, Edition Bärenreiter

Indépendamment de la manière d'expliquer ou d'analyser une œuvre (en tout cas mes œuvres), je ne considère pas la structure comme une fin en soi, bien qu'elle soit indispensable. A mon sens c'est le résultat sonore, c'est-à-dire l'intégration de l'œuvre dans le temps et dans l'espace, qui est fondamentale pour justifier l'existence d'une création artistique. N'ayant pas la possibilité de justifier l'existence de *Metamorfosis I*, il m'est tout de même permis d'expliquer les moyens que j'ai employés pour développer l'idée génératrice: étendre au maximum un matériau minimum. *Metamorfosis I* fera partie d'une série de *Metamorfosis* dont il n'existe pour l'instant que *Metamorfosis II* (pour triple quatuor à cordes). Ces œuvres, absolument indépendantes dans leur contenu, structure et instrumentation, n'auront en commun que le principe cité ci-dessus.

Dans *Metamorfosis I*, le piano est employé de façon traditionnelle, sans faire appel à des procédés techniques d'avant-garde.

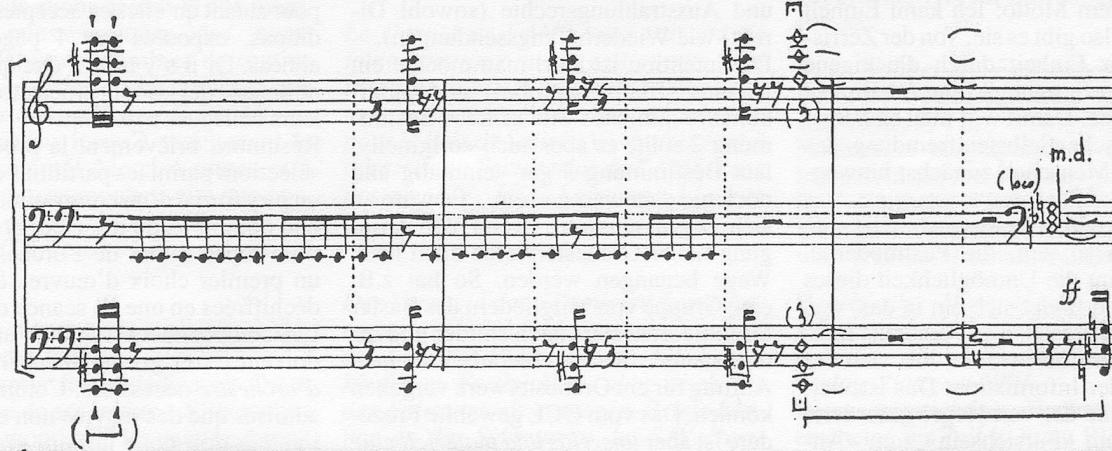
Les deux éléments de base de cette œuvre sont présentés au début de manière extrêmement directe, de façon à mettre en évidence leur simplicité. Le premier (A) [une pulsation sur un mi grave *mp* ($\text{♩} = 300$)], est un élément vital, implacable, facilement reconnaissable, qui

essayera de s'imposer tout au long de l'œuvre pour ne réussir qu'à la fin. Le deuxième élément (B) est de caractère harmonique. Il est présenté comme un bloc sonore de six notes (*sff secco*) situé aux deux extrémités de l'instrument (3 + 3), chaque moitié avec une construction intervallique identique (do – sol # – ré / fa – do # – sol). Cet élément subira des transformations moins évidentes à première audition que celles de l'élément A: inversion des intervalles, (désintégration du bloc sonore), etc. C'est un élément brusque, de rupture: il apparaît sporadiquement de façon inattendue. Finalement, de la combinaison des notes extrêmes de B (do – sol, notes qui seraient, classiquement parlant, la basse et la mélodie), avec A (mi), on obtient un simple accord de do majeur, non reconnaissable comme tel, mais qui offre l'élément tierce majeur – mineur, la tierce étant totalement absente du reste du matériel. Les transformations de cet ensemble d'éléments n'auront pas comme but le simple fait de «varier» et d'engendrer de nouveaux éléments ad infinitum; ils se métamorphosent (dans le sens kafkaïen) pour coexister, en fusionnant et ou en luttant. Ces procédés primaires contrastants (fusion/lutte) sont au service tantôt de la structuration, tantôt de l'expressivité.

On pourrait considérer trois sections dans cette œuvre. Les deux parties extrêmes (exposition – réexposition) sont de caractère sévère et violent, le refus d'un élément envers l'autre y étant évident. B est plus fort dans la première section; inversément, A domine B dans la dernière partie, concluant l'œuvre.

Dans la section centrale (développement), plus étendue et complexe, A et B essayent de fusionner soit «rythmico-harmoniquement», soit dans le sens expressif où tous deux s'approchent par moments ou prennent des caractéristiques de l'autre (p.e.: A *sff secco*). Certains procédés de caractère minimaliste produisent un magma sonore dans lequel les éléments se confondent et donnent l'impression de n'être qu'un seul, pour s'éloigner à nouveau comme dans le va-et-vient des vagues.

J'aimerais conclure en précisant que je considère la composition comme un



Jorge Pepi: Extrait de «Metamorfosis I»

© Bärenreiter