

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (1999)
Heft: 59

Rubrik: Disques compact

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: 05.02.2026

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

Arthur Honegger: **Symphonies No. 1-5 / «Pacific 231» / «Rugby»**
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks; Charles Dutoit, cond
Ultima/Erato 3984-21340-2 (2 CD)

Arthur Honegger: **Symphonies No. 2 et 4**
Symphonisches Orchester Zürich; Daniel Schweizer, cond
CYP 1602

LITHURGIE SYMPHONIQUE



Paul Sacher, Arthur Honegger et Dinu Lipatti

Plus de quarante ans après sa mort, la place d'Arthur Honegger demeure inconfortable: si sa musique échappe à la veine populiste et cocardière des Six, auxquels elle est liée, elle reste enfermée à l'intérieur d'une conception relativement conventionnelle de l'écriture et de la forme, une convention qui n'est pas un masque, comme chez le meilleur Chostakovitch, mais un acte de foi, l'expression positive et unifiante d'une communauté idéale. Les coups de force subjectifs de sa musique, dans plusieurs passages de la *Première symphonie*, ou dans le premier mouvement de la symphonie «lithurgique» par exemple, ne permettent jamais de déchirer le voile, d'accéder à cet au-delà des limites qu'ils semblent annoncer:

l'auditeur est constamment ramené à bon port, vers l'accord parfait, et majeur de préférence. L'esthétique de Honegger est marquée par l'idée de rupture avec le style subjectif du post-romantisme, même si quelque chose de cet ordre subsiste chez lui par moment; le dépassement ou la sublimation de l'individuel conduit à des mouvements lents un peu convenus. Les canons d'une forme «équilibrée» maintiennent par ailleurs le discours musical à l'intérieur de limites raisonnables, conduisant à des changements de ton, de style ou de couleur qui infléchissent la construction organique héritée du romantisme vers l'esthétique imitative de la musique de film. Curieusement, le postulat d'une musique communautaire, qui prit de nombreux aspects au cours des années vingt, et qui s'exprima à travers les nouveaux médiums artistiques ainsi qu'à travers la politisation de l'art, conserve en lui-même quelque chose qui sonne faux. Si les œuvres atonales de Schoenberg refusent la satisfaction que l'auditeur moyen recherche dans la musique classique, suscitant parfois jusqu'à la haine, les œuvres symphoniques de Honegger présentent des résolutions, des stabilités diatoniques dans l'harmonie, un contrepoint édifiant et des formes monumentales constamment menacées par le kitsch. On ne peut

croire totalement à leurs bonnes intentions, non pas qu'il faille remettre en cause la force de l'expression, qui parvient à créer d'authentiques moments de vérité, ou la sincérité, l'élévation spirituelle et le métier accompli, mais parce que la dimension conventionnelle du matériau, forme et contenu confondus, les domine finalement. Il n'est qu'à mesurer la difficulté d'*interpréter* vraiment de telles œuvres. Charles Dutoit les approche avec une certaine objectivité, sans véritablement prendre parti. Son orchestre sonne bien, malgré les inévitables difficultés des violons à l'unisson dans certains passages, et il offre une vision plutôt classisante de ces œuvres. La maîtrise technique de l'orchestre est malheureusement insuffisante dans l'enregistrement du Symphonisches Orchester Zürich, en dépit de l'évidente volonté de Daniel Schweizer de s'engager plus subjective-ment dans les partitions (l'utilisation de l'effigie du billet suisse de vingt francs sur la couverture du disque, avec l'inscription en grosses lettres de la «Schweizerische National Bank», nous ramène pourtant à ce compromis que le visage romantique d'Honegger jeune voudrait contredire).

Philippe Albèra

Cantio Triplex
Byzance (VIIe siècle) / Dufay (XVe siècle) / Moscou (XVIIe siècle)
ensemble differencias
Divox Antiqua CDX-79610

RAPPROCHEMENT D'ÉLÉMENTS HÉTÉROGÈNES

Cantio Triplex regroupe trois régions musicales qui, à première vue, n'ont rien de commun: la monodie et un canon byzantin des VIIe et VIIIe siècles, des témoins tardifs de la polyphonie médiévale de l'Eglise orthodoxe russe (XVIIe siècle), et un tour d'horizon de l'œuvre de Guillaume Dufay, représentant de la musique sacrée catholique romaine de la Renaissance. Ce qui saute aux oreilles est plutôt le caractère étranger de ces musiques; mais leur exécution sur les mêmes instruments, c'est-à-dire, en plus des flûtes à bec, le carillon (glockenspiel), le luth médiéval, le violon et la voix,

rapproche un peu ces échantillons de répertoires très différents. La sélection proposée a en fait une origine historique: la prise, en 1453, de la Constantinople chrétienne par les Ottomans. La première étape est la Byzance pré-chrétienne, les exemples correspondants sont notés en neumes; les caractéristiques saillantes sont les ornements «tranchants» sur la flûte à bec, alors que le canon rappelle la technique de l'organum. La deuxième étape est ensuite Moscou, qui succède à Byzance comme capitale de l'Eglise d'Orient. La polyphonie à deux et à trois voix rappelle le style vocal de

la Géorgie que l'on entend parfois chez nous. Noté lui aussi en neumes et conservé à Moscou, ce répertoire a été transcrit exprès pour le disque. La troisième étape pourrait s'appeler Cambrai, lieu de naissance et de travail de Dufay, à qui l'on doit d'ailleurs une *Lamentatio sancte matris ecclesiae Constantinopolitane* – ce qui renforce le lien avec l'événement mentionné plus haut. La musique de Dufay est représentée dans (presque) toute sa variété, du motet à la chanson, en passant par un *Sanctus* en faux-bourdon.

Heinrich Aerni

Aribert Reimann: «Das Schloss»
Chanteurs div.; Bayerisches Staatsorchester; Michael Boder, cond
Wergo WER 6614-2 (2 CDs)

UN OPÉRA SUR UN TAPIS ORCHESTRAL CONTINU

Das Schloss (Le château, 1989/91), d'après le roman du même titre de Kafka, est encore un des ces opéras littéraires qu'affectionne Reimann. Mais comme dans la rupture obtenue en utilisant une traduction insolite pour *Lear* ou une adaptation des *Troades*, il y insère une fois de plus une couche intermédiaire, soit l'adaptation théâtrale de Max Brod (toute problématique qu'elle reste, de l'avis de Reimann, à cause de ses simplifications et du changement de perspective dû à la structure dialoguée). Le livret explicatif ne propose pas seulement un excellent commentaire, mais encore un complément au texte mis en musique, sous forme de citations littéraires de Kafka, dont le niveau littéraire est bien supérieur à la bonne volonté de Brod. A chacune de ses œuvres lyriques, Reimann donne en général une couleur spécifique, une «tinta musicale» au sens verdien, par le choix préalable de l'effectif orchestral. Dans *Das Schloss*, il accorde la priorité aux registres aigus, dominés ou colorés la plupart du temps par les cordes, et planant sur des accents de percusion irréguliers et bigarrés; cette signature symbolise le monde supérieur, incompréhensible, changeant et inquiétant du Château (auquel le texte et l'intrigue donnent en même temps quel-

que chose de vieillot, de moisi, d'Ancien-Régime, de «kafkaïen», au fond). Presque exclusivement déclamatoire et laconique, le chant (dans lequel tous les interprètes n'atteignent pas le même niveau – signalons entre autres l'excellente prestation de l'interprète de Frieda) est si intégré dans le continuum orchestral que les interludes (sept pour les neuf tableaux des deux parties) forment presque la substance même de l'action absurde et pénible, du moins son substrat vacillant. De même, en contradiction avec tous les principes hiérarchiques du théâtre musical, le tissu du canon final constitue la forme dont le bavardage du secrétaire, pourtant primordial, n'est que le fond. Ni les épisodes bouffons des aides du géomètre à K., ni les scènes d'amour ne montrent d'issue à cet emprisonnement continu. Que K. ne songe pas à tourner le dos au château, dans lequel il ne peut entrer et dont on le chasse sans arrêt (Frieda pense au moins brièvement à émigrer), est plus compréhensible aujourd'hui, à voir le chômage actuel et l'absence de toute solution, que cela ne le semble au simple niveau de l'intrigue, mais reste une idéologie douteuse, facile à prendre pour du conformisme. Grâce à son langage musical radical et hautement différencié, Reimann

trouve toujours le moyen d'exprimer le soulèvement et de critiquer le pouvoir par la musique, surtout dans le troisième tableau. C'est là que, pour une fois, les lignes vocales, parcourues par les vocalises d'Olga, se concentrent sur un motif excitant et excité de tom-tom, avec des accents tranchants des cuivres, et sur un rythme et un mètre égal assez rare chez Reimann. Dans le dernier tableau, le «désespoir» auquel fait allusion K. est même teinté de légères réminiscences tonales. Pour le reste, Reimann continue à développer inexorablement, dans un langage moderne et radical, une palette bigarrée de signes et de sonorités insistantes qui expriment l'aliénation et renvoient peut-être à cet «autre monde» dont K. parle dans son long monologue final, monde où le cercle de la captivité serait rompu. Le bref postlude instrumental qui suit les variantes répétitives étendues du rêve de K. semble y faire allusion, avec sa mélodie chantante, mais l'épilogue choral au cimetière y met fin (contrairement à la fin ouverte de Kafka, ici, K. meurt).

Hanns-Werner Heister

Hugues Dufourt: «**Dédale**», opéra en trois parties; livret de Myriam Tanant
Bruno Ranc, Stéphanie Révidat, Stéphanie Moralès, Hjördis Thebault, Jean-Baptiste Dumora, Jérôme Varnier, Guillaume Andrieux, voc; Orchestre, Maîtrise et Atelier lyrique de l'Opéra National de Lyon; Claire Gibault, cond; Nicolas Porte, Christophe Bernollin, chefs de chœur
Musique française d'aujourd'hui, MFA 16027/28, 2 CD

OPÉRA POUR LES ENFANTS

En pleine conscience du fait que «le genre de l'opéra est devenu problématique aujourd'hui», et en dépit – ou plus exactement en fonction de ce fait – Hugues Dufourt situe d'emblée l'écriture de son *Dédale*, dont la formation ne comprend que seize instruments hormis les chanteurs et le chœur d'enfants, le long d'une certaine tradition française, celle qui, de Bizet à Debussy, vise «l'efficacité sonore dans l'économie des moyens». Ce choix préalable détermine de bout en bout autant l'écriture musicale, le type de rapports recherchés entre la musique et le texte, que la dramaturgie en général. Et une telle recherche d'unité stylistique fait l'intelligence et la force de l'œuvre, quoi que l'on puisse penser de cette attitude compositionnelle délibérément traditionnaliste, et quoi que l'on puisse éprouver à l'écoute de cet opéra à l'allure presque naïve. Car, comme Dufourt explique encore, au contraire de la conception formaliste de l'avant-garde, attachée à «pulvériser l'élément verbal», à poser arbitrairement la relation entre texte et musique (laquelle, dans cette optique, est pour ainsi dire prioritaire, et du coup «déserte l'univers de la signification»),

le texte de *Dédale* est «absolument irréductible à la musique», sur le modèle avoué de l'*Ode à Napoléon* de Schoenberg ou du *Canto sospeso* de Luigi Nono: sa signification, loin d'être dissoute, est constamment au premier plan. La musique, autrement dit, notamment lors des parties des solistes adultes, est strictement contenue dans une fonction d'accompagnement de la voix chantée. Lors des épisodes ou séquences dans lesquelles intervient le chœur des enfants – Dufourt leur attribue un rôle très différencié de parole et de jeu – sa fonction demeure par contre relativement indécise par rapport à l'énoncé du texte, une sorte d'environnement impressionniste aimerait-on dire. L'intention, ici, serait de «suggérer cet élément de pénombre dans lequel baigne l'âme humaine». Ressort de façon très visible la plasticité de la musique, dont le compositeur vise à explorer tout au long de l'œuvre – c'est sa part expérimentale – les possibilités expressives dans les diverses situations théâtrales. Il y a de la sorte une parfaite adéquation entre les moyens musicaux que Dufourt met en place et sa dramaturgie consistant à rendre le plus lisible possible les res-

sorts de l'action, le nœud de l'intrigue, son déroulement. Parfaite adéquation aussi avec la lecture particulière, psycho-historique (et, comme le sont les lectures psychanalytiques, un peu positiviste) qu'il pratique à l'égard du mythe, lequel constituerait «notre archaïsme non seulement imaginaire, littéraire, légendaire, mais encore social, historique et psychique»: le mythe comme élément préalable à la constitution de la raison, comme fondement premier, historiquement parlant, de l'âme ou de la conscience humaine. Quoi qu'il en soit, on ne peut là encore que souscrire à l'*Einfall* compositionnel, qui attribue aux enfants un rôle majeur. *Dédale* est avant tout un opéra pour les enfants, et pour leur héros, Icare, adolescent, figure de l'imaginaire utopique. «L'état d'innocence enfantine dit sans détour la vérité que la collectivité s'ingénie à travestir.»

Vincent Barras

David Cope: «*Towers*» for flute, clarinet, double bass and piano / Thüring Bräm: «*Ara*» for flute and tape / Roman Haubenstock-Ramati: «*Alone 2*» for double bass and tape / Bent Lorentzen: «*Syncretism*» for piano, trombone, cello and clarinet / Adam Kaczynski: «*Shape*» for two pianos
Ensemble MW2
Vienna Modern Masters VMM 2024

DES IDIOMES DIFFÉRENTS

Longues tenues de flûte, réverbération marquée: voilà ce qu'on s'attendrait à trouver plutôt sur un de ces CD ésotériques vendus en pharmacie ou en droguerie; or, pour sa composition *Ara* (1981/1989), Thüring Bräm n'hésite pas à employer des termes tels que «ritual» et «monophonic». Le morceau peut être joué par autant de flûtes qu'on veut, mais dans le cas de l'enregistrement, il l'est par une seule, qui n'en interprète qu'une partie, avec le concours de l'électronique. Un gong sert aussi à distinguer les éléments de la forme – «quiet», «moving», «quiet». *Alone 2* (1969), de Haubenstock-Ramati, pour contrebasse et bande magnétique, a une structure formelle audible, due ici à la bande magnétique, qui n'est pas de l'auteur, mais de Kazimierz Pyzik; ses longues phrases en anglais britannique et ses sonorités électroniques rappellent souvent les pièces «technoïdes» d'Anne Clark, au début des années quatre-vingts.

La contrebasse, en revanche, est notée tantôt librement, tantôt de façon absolue, ce qui confère au morceau des plages de calme anecdotiques. L'enregistrement de *Syncretism* (1970), pièce pour piano, trombone, violoncelle et clarinette du compositeur danois Bent Lorentzen, est aussi déroutant que fascinant. Le début est d'un bruitisme si homogène qu'on parierait à tout coup pour une bande magnétique. Jouée de façon conventionnelle, la partie médiane présente parfois une pulsation marquée, pour s'achever en longues tenues et en harmoniques. Le titre de *Syncretism* fait allusion aux différents «idiomes instrumentaux» des cuivres, anches, cordes et percussions (le piano), dont il s'agit de concilier les contrastes; gageure tenue, à en juger par le pari perdu ! *Towers* (1968), de David Cope, compositeur très apprécié en Amérique, donne l'impression d'une pièce plutôt gratuite, quoique certaines parties aient mani-

festement été conçues à dessein. En conclusion, *Shape for two pianos* (1989), du chef de l'ensemble, Adam Kaczynski, est aussi énervant que passionnant. On commence évidemment par trouver que l'auteur a trop écouté Debussy, Bartók et les disques de toutes ses autres idoles; au bout du compte, on reste un tant soit peu de cet avis. *Shape* se compose de dix mouvements brefs, parfois très brillants, qui, hormis quelques passages notés strictement, laissent une certaine latitude soit pour le matériau joué, soit pour le rythme – chose qu'on a cependant de la peine à suivre à l'écoute. Tantôt les deux pianos se pourchassent en canon du haut en bas de la gamme, tantôt on entend du *Sprechgesang* polonais (l'ensemble MW2 vient de Pologne): c'est de la variété parfaite.

Heinrich Aerni

György Ligeti: Vocal Works

«*Nonsense Madrigals*» / «*Mysteries of the Macabre*» / «*Aventures*» / «*Nouvelles Aventures*» / «*Der Sommer*» / «*Három Weöres-dal*» [3 chansons d'après Weöres-Lieder] / «*Öt Arany-dal*» [5 chansons d'après Arany] / «*Négy lakodalmi tánc*» [4 danses nuptiales]
The King's Singers; Members of the Philharmonia Orchestra; Esa-Pekka Salonen, cond; Pierre-Laurent Aimard and Irina Kataeva, pf
Sony SK 62311

LA FOI PERDUE DANS LE CHROMATISME INTÉGRAL

Dans le livret, Ligeti esquisse sa carrière mouvementée avec l'habileté des gens qui ont réussi et qui savent résumer en termes simples des situations complexes. L'œuvre vocal enregistré ici reflète aussi cette carrière et l'année cruciale de 1956, date de la fuite de Hongrie, qui «fit pivoter de 180° l'axe de ma vie». Les lieder d'après Weöres (soprano et piano, 1946–1947) et Arany (soprano et piano, 1952), ainsi que les *Dances*

nuptiales (deux sopranos, mezzo et piano, 1950), datent d'avant la césure. Les *Aventures* (1962) et *Nouvelles Aventures* (1962–1965), avec leur texte qui n'en est pas un, remontent à l'époque où, de l'aveu même du compositeur, il était «sous l'influence notable de l'avant-garde de Cologne, Darmstadt et Paris». Le reste provient de la période après 1970, «où l'axe de sa vie pivota une nouvelle fois, quoique seulement de 90°, et qu'il perdit

graduellement la foi dans le chromatisme intégral». Relevons encore les *Nonsense Madrigals* (1988), passionnantes même pour ceux qui trouvent l'humour plutôt ennuyeux en musique, d'autant plus que les King's Singers chantent à un niveau incroyablement élevé.

Heinrich Aerni

Luciano Berio: *Concerto II «Echoing Curves»* / Schubert/Berio: «*Rendering*» for Orchestra / Boccherini/Berio: *Quattro versioni originali della «Ritirata notturna di Madrid»*
London Symphony Orchestra; Luciano Berio, cond; Andrea Lucchesini, pf
RCA Victor 09026 68894 2

DÉNI, SINON ABJURATION

En ce qui concerne le *Concerto II* de 1988/89, je suis tenté de reprendre une fois de plus la citation bien connue de l'empereur Joseph II vis-à-vis de Mozart: «en voilà des notes!» – en tout cas suffisamment pour conférer à cette œuvre relativement «postmoderne» un brin de virtuosité dans le vent, avec un soupçon de déni, sinon d'abjuration, de l'ascèse autrefois typique de l'avant-garde; de la virtuosité, Andrea Lucchesini en a évidemment à revendre. Si nous nous trouvons là à l'époque – présumée – «de Beethoven et de Rossini», dans *Rendering* (1989/90), nous sommes à celle du Schubert des esquisses de la 10e *symphonie* en ré majeur (D 936a). Dans sa «repro-

duction», Berio ne s'intéresse pas à l'exactitude du philologue ou à l'empathie du restaurateur, qui complèterait Schubert dans le style de Schubert. Le point de départ de son instrumentation est l'orchestre de l'«Inachevée», qu'il élargit de cas en cas. Les blancs ou les lacunes des esquisses ne sont pas replâtrés; mais comme l'exécution demande une certaine continuité sonore et temporelle – quelle qu'elle soit –, Berio les remplit en se servant d'un tissu de son cru, avec quelques réminiscences schubertiennes, qu'il annonce par une intervention du célesta et en réduisant les nuances. Tant Schubert que Berio sonnent intéressants, mais bizarres; l'expérience valait en tout

cas la peine d'être tentée. Dans le cas de la jolie *Ritirata notturna di Madrid* pour quatuor à cordes de Boccherini, Berio a adapté en 1975 déjà un morceau achevé, dont les nuances en soufflet évoquent l'approche puis l'éloignement de la garde; Boccherini a d'ailleurs réorchestré trois fois cette pièce populaire. Berio l'imiter en superposant simplement les quatre versions «originales» de Boccherini. On croit donc entendre une composition pour le grand orchestre de l'époque, avec quelques notes dérangeantes.

Hanns-Werner Heister

CARNET DE ROUTE



Etrange destin que celui de Krenek, dont la versatilité stylistique, liée à une production surabondante, est presque sans équivalent dans ce siècle! Après une période atonale au début des années vingt, à la fin de cette même décennie, à l'occasion d'un retour dans les paysages de son Autriche natale, Krenek décide d'écrire un cycle de lieder qui renvoie volontairement à la tradition schubertienne, perceptible au même moment dans son *Quatuor n° 5*. C'est ainsi qu'au-delà même de la tradition du lied, que Schoenberg et Webern avaient tout à la fois achevée et dépassée, il écrit en 1928-29 ce «Journal de voyage dans les Alpes autrichiennes» qui renoue avec le passé, mais au second degré. Car il y a là tout à la fois déférence et nostalgie pour le romantisme de Schubert, au-

quel Krenek emprunte la construction des phrases, les imitations expressives, les inflexions du chant, la forme de l'accompagnement, le jeu des modulations harmoniques, et une distance en partie ironique, en partie intellectuelle. Si bien que d'un côté, ce cycle étrange s'inscrit dans le courant néo-classique du retour aux modèles, dans la nostalgie d'une tradition qui avait été rejetée de façon radicale dans le passé par les mouvements de la modernité, et d'un autre côté, il penche vers le réalisme du song à la Kurt Weill, et vers la distanciation brechtienne. Par là, il représente un moment symptomatique de la culture de l'entre-deux guerres: le regard dans le miroir, mi-complaisant, mi-grimaçant, comme un aveu de faiblesse. La conscience du danger, qui s'exprime à travers le lied intitulé «Politique» («Vous, mes frères, renvoyez enfin chez lui le sanguinaire pantin, mettez fin à la mortelle mascarade, car c'en est maintenant assez! Sinon, cela ne fera qu'empirer et cela sera notre perte»), est contrebalancée par la nostalgie du «Mal du pays» et par le «Regard en arrière» («Nous, citadins, suspendus à la course du temps, nous qui, dehors dans les montagnes, voyons partout les sources inaccessibles de la vie, dans chaque maison le témoignage de temps meilleurs, encore liés à la nature. Vraiment, ce lien est-il donc pour nous irréparablement perdu? Et l'abattement de l'homme est-il l'affirmation du déclin de la valeur de la vie? Où est notre place,

qui répondra à cette question?»). Comme l'exprime le dix-septième lied, «la nostalgie continuera toujours à nous tourmenter, car c'est ce que nous aimons!». Les ambiguïtés stylistiques reflètent donc celles du contenu, et le faux Schubert de la «Belle Meunière» qui s'exhale sur de telles paroles oscille entre mensonge et dérision. Les brisures de l'Epilogue ne parviennent pas à équilibrer les exaltations de l'«harmonie» entre la «nature et l'homme» (lied 17), ou le «retour au pays» et à la «patrie» (lied 19), qui singent une plénitude perdue depuis longtemps, manifestée musicalement à travers une tonalité restaurée et des cadences parfaites appuyées (nous sommes loin de la thématique et de la musique du *Chant de la terre* de Mahler...). Cette œuvre problématique est complétée par les *Chansons d'un violoneux* op. 64, où la thématique romantique est poursuivie à tous points de vue, prolongeant le malaise de ce style naïf; les deux œuvres sont interprétées avec la plus grande conviction par Wolfgang Holzmair et Gérard Wyss. Diction parfaite, belle palette expressive, Holzmair joue le jeu sans jamais en rajouter, avec une grande intelligence musicale. Il est magnifiquement secondé par le pianiste. Ce disque bénéficie par ailleurs d'une présentation soignée, avec la traduction française des textes et la forme d'un album de photos plutôt amusant.

Philippe Albéra

Groupe Lacroix (The Composer Group)

Jean-Luc Darbellay: «Empreintes» / Marianne Schroeder: «Tombal» / Christian Henking: «Novalis 24» / John Wolf Brennan: «Rhap.s.odie» / Michael Schneider: «touch(e)» / Michael Baumgartner: Berceuse / Edison Denisov: Variations on a theme by Schubert
Moscow Rachmaninov Trio (vl, vc, pf)
Creative Works Records CW 1030

SIMPLE DANS LES DEUX SENS DU TERME

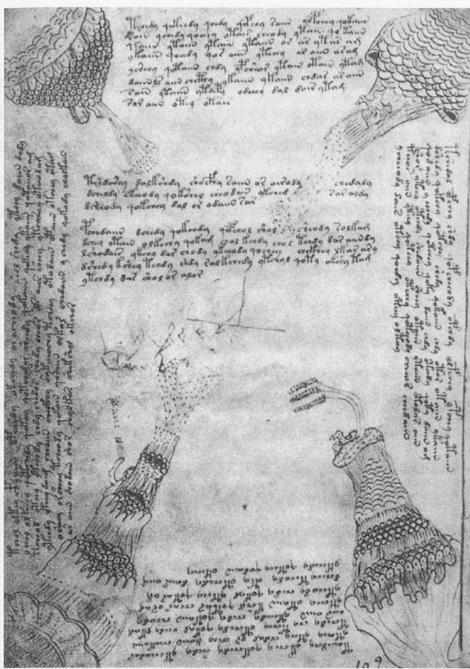
Le Groupe Lacroix existe depuis 1993, année où ses membres suivirent à Lucerne un cours de maîtrise d'Edison Denisov, qui devint leur modèle artistique et humain – et qui l'est resté après sa mort. Les échanges permanents d'idées et l'organisation de concerts communs sont censés ne pas niveler, mais accuser au contraire la personnalité des différents compositeurs. On trouvera cependant des traits communs entre plusieurs de leurs œuvres (du moins sur le présent CD). Ainsi, comme Denisov dans ses *Variations* d'après Schubert (qui ne comptent pas parmi ses meilleures œuvres) et dans d'autres compositions, Marianne Schroeder et Michael Baumgartner s'appuient sur de la musique préexistante. La déclaration de la notice comme quoi la *Berceuse* pour piano de Baumgartner serait «très éloignée d'une berceuse» et plus proche d'un cauchemar, est une allégation fallacieuse du compositeur, qui

entend conférer à cette œuvrette d'épigone une importance qu'elle n'a pas. Le *Tombal* pour violoncelle et piano de Schroeder est peut-être encore plus indigent; si elle n'avait pas conçu une quasi-improvisation mais s'était lancée dans une véritable improvisation, le résultat aurait été plus convaincant. Sur le plan formel, toutes les pièces suivent des schémas connus et (trop) simples, sans la moindre ambiguïté. Elles ne sont ni «dramatiques» (notice sur l'œuvre de Darbellay), ni «chant funèbre» (Schroeder), ni «sombres» et «expressives» (Christian Henking), elles n'évoquent pas «le repos éternel de la mort» (Baumgartner); elles ne sont que «simples et réservées» (notice à propos de Schroeder), au double sens du terme – référence possible au lyrisme suspendu et à la sérénité travaillée de l'œuvre tardif de Denisov, encore que les «Lacroisiens» n'arrivent pas à la cheville de leur mentor. Seuls *touch(e)!*

pour trio avec piano de Michael Schneider et la *Rhap.s.odie* pour violon et piano de John Wolf Brennan interrompent quelque peu la ronde «tendre» et «subtile» – c'est-à-dire «monotone» –, l'un en explorant rigoureusement les possibilités particulières des instruments et du matériau, ce qui donne des figures pleines de fantaisie (dans la première partie, des glissandos opposés à des pulsations du piano, par exemple), l'autre en reprenant des rythmes et gestes plus énergiques, empruntés au jazz et au «r[h]ap» (mais qui n'ont rien de neuf). Deux ou trois des œuvres sont écrites pour le *Trio Rachmaninov*, de Moscou, qui les a enregistrées (ainsi que les autres compositions) sur place et correctement, mais avec une certaine rudesse (voulue?). Dans Denisov, notamment dans ses citations de Schubert, la violoncelliste atteint pourtant parfois ses limites.

Toni Haefeli

DIALOGUE TENDU ET PROCESSUS AUTO-RÉGULATEURS



Voynich Manuscript (extrait)

Les œuvres de Hanspeter Kyburz (*1960) enregistrées sur le présent CD, et qui marquent le «début de sa carrière de compositeur proprement dit» (J. P. Hiekel), sont à tout point de vue l'antithèse des banalités des petits maîtres du «Groupe Lacroix», c'est-à-dire complexes, colorées, d'une instrumentation et d'un rythme raffinés, évocatrices, équivoques, énigmatiques, ouvertes, imprévisibles, irritantes. Cela surprendra surtout ceux qui ont eu l'occasion d'entendre les exposés brillants du compositeur, accompagnés de nombreux graphiques, sur son travail à l'ordinateur

avec des algorithmes compositionnels, mais qui n'auront pas pu jeter un coup d'œil sur ses partitions. Ces dernières prouvent en effet que Kyburz ne s'en remet pas à la «genèse automatique des structures», mais qu'il se réserve entièrement le droit d'intervenir dans les processus auto-régulateurs générés par sa méthode inductive, qui va du détail à la grande forme; autrement dit, il sait engager un dialogue stimulant, passionnant, parfois douloureux, avec l'étrangeté hermétique de ces processus, qui se mettent très vite à osciller entre la stabilité et l'instabilité. Le titre de *Cells* indique que «la genèse de processus musicaux [peut devenir elle-même] le sujet» (Hiekel). A la dialectique du système et de l'imagination, de la cristallisation et de la prolifération, s'ajoute ici le jeu avec la position dans l'espace des exécutants, jeu dont l'enregistrement ne donne toutefois qu'une faible idée. L'instrument soliste – le saxophone du phénoménal Marcus Weiss – ne se dégage qu'au troisième mouvement de son emprisonnement dans une structure de musique de chambre. La sensualité des timbres, les contrastes et les chocs s'accentuent encore dans *Parts*, comme toute la tendance consistant à gêner le flux par des ruptures, à miner l'extase par la distanciation, à libérer pour ainsi dire le figé en reprenant sans cesse son élan, à réduire, dissoudre et effilocher par de nouvelles tentatives aussi bien les figures individuelles que le déroulement de la grande forme. Il suffit d'écouter la fin du premier mouvement pour découvrir tout cela de façon exemplaire, pour subir aussi l'irritation permanente que procure cette musique. De même que *Parts*, qui se réfère expressément à «La mort de Virgile» de

Hermann Broch, *The Voynich Cipher Manuscript* – première œuvre vocale du compositeur à partir d'un ouvrage de jeunesse – a un lien compliqué avec une source littéraire. Le titre renvoie à un texte d'alchimie occulte, très probablement du Moyen-Age, qui est le seul manuscrit de ce genre resté indéchiffrable à ce jour. Kyburz essaie de «dissoudre le matériau hermétique dans le double mouvement de la traduction, mouvement qui exige aussi bien l'approche comparative du passé que la construction de nouveaux contextes. Explorer en jouant cette dynamique complexe de l'acte de traduire, avec tous ses impondérables, est l'idée fondamentale de l'œuvre.» (Kyburz) Les six parties s'enchaînent ici avec art, alors que les mouvements des deux premières compositions tranchaient presque trop nettement les uns avec les autres. D'un autre côté, tant les détails que la forme, surtout, sont devenus beaucoup plus univoques et classiques, tendance qui s'accentue dans les dernières œuvres de Kyburz (voir la critique de *Malstrom* – créé en 1998 à Donaueschingen, comme toutes les œuvres enregistrées ici – dans *Dissonance* n° 58, p. 34). Elaborée dans le moindre détail, polymorphe et foisonnante, la musique de Kyburz demande presque l'impossible aux exécutants. Le *Klangforum Wien*, dont chaque membre doit jouer en soliste, et le Chœur du Südfunk de Stuttgart manifestent néanmoins une telle familiarité et jouent avec une précision et une transparence si confondantes et si naturelles que les difficultés passent à l'arrière-plan et qu'une approche idéale devient possible.

Toni Haefeli

Coen-Penazzi-Studer: *Drei Bilder*
«Controindicazioni 94» / «Trois tableaux entre quatre promenades» / «Zahlen»
Massimo Coen, vn; Bernardino Penazzi, vc; Daniel Studer, db
ART-PURRecords APR 05

COMPOSITION INSTANTANÉE OU CONSERVE

Vues de près, les structures les plus stables se mettent à bouger. Peint à l'huile au début du siècle par le peintre viennois Richard Gerstl, le célèbre portrait de groupe dans lequel figure Arnold Schoenberg, par exemple, donne l'impression, de loin, de n'être qu'un arrangement statique de silhouettes. Mais si l'on se rapproche, l'œil perçoit l'incroyable dynamisme du coup de pinceau, l'épaisse couleur à l'huile semble se mettre en mouvement. Cette métaphore picturale, à laquelle aime se référer le contrebassiste, improvisateur et compositeur Daniel Studer, né en 1961, désigne assez précisément les rapports entre structures composées et aménagements improvisés que le trio Coen-Penazzi-Studer s'est fixé pour sujet de son second CD. Ainsi, dans les vingt bonnes

minutes de *Controindicazioni 94*, on entend cette juxtaposition d'écritures dans une sorte de rondo. A plusieurs reprises, des parties composées statiques s'assouplissent en improvisations, puis les passages mouvementés se cristallisent de nouveau en structures rigides. Ce qui était figé se met en mouvement. Daniel Studer préfère d'ailleurs parler de «composition instantanée» plutôt que d'improvisation, notion trop galvaudée, d'autant plus que ce bon connaisseur de l'Italie se voit dans la tradition du groupe légendaire d'improvisateurs *Nuova Consonanza*. Peut-être faudrait-il cependant renverser dialectiquement le concept de composition et parler d'improvisation fixée. Les morceaux entièrement pré-déterminés en retirent un caractère plus improvisé, en tout cas

plus mobile. Quoi qu'il en soit, la composition de Studer, *Zahlen*, est d'un statisme extraordinaire, et il se produit ce que la bonne improvisation évite en général: une simple forme en arc. A côté de la structure préétablie, une autre source est exploitée: le style personnel des trois musiciens. Ainsi, dans *Trois tableaux entre quatre promenades*, il s'établit une complicité dynamique entre les trois cordes, et même si le violoniste Massimo Coen abuse un peu des guirlandes brillantes, la sensibilité avec laquelle les trois «compositeurs instantanés» interagissent est impressionnante.

Patrick Müller

Edison Denisov: Requiem pour Soprano, Tenor, Choir and Orchestra / «Romantic Music» for Oboe, Harp and String Trio / «Peinture» for full Orchestra / «Happy End» for two Violins, Cello, Double Bass and Strings
Latvian State Symphony Orchestra, USSR Ministry of Culture Symphony Orchestra, «Amadeus» Chamber Orchestra; Vitali Kataev, Gennady Rozhdestvensky, Valentin Zverev, cond; Nelly Lee, Alexei Martynov, vv; etc.
Musica non grata 74321 56262 2

TENDANCE AU CONTREPOINT ÉMOTIF

Talent incontesté, Edison Denisov (1929–1996) comptait parmi les compositeurs peu joués de l'ex-Union soviétique. Sa *Romantic Music*, œuvre de chambre de 1968, emboîte le pas de l'avant-garde sérielle, tandis que *Peinture* pour grand orchestre, de 1970, trahit une propension irrésistible à la cantilène élégiaque et au contrepoint émotif, malgré des références à la composition des timbres et des textures. L'enregistrement utilisé ici est celui d'un concert de 1982 au Conservatoire de Moscou. *Happy End* (1985) n'est pas aussi mauvais que le titre ne le laisse croire et que ne le fait craindre maint passage mécanique baroquisant ou fleurant la musique de salon, mais cela n'en fait pas encore une composition de qualité – plutôt un *concerto grosso* à la sérénité plaquée. La musique funèbre de Denisov a nettement plus de poids et d'authenticité. (Ce n'est pas seulement

au XX^e que les requiems – qui ne constituent pas un genre musical proprement dit – constituent des sommets remarquables dans l'œuvre des compositeurs, voire dans l'histoire de la musique tout court. L'hypothèse selon laquelle cela tient à leur rapport avec le temps n'est pas infondée.) Dans le *Requiem* de 1980, une de ses compositions les plus remarquables, Denisov utilise une vaste palette de moyens littéraires (l'essentiel provient du *Requiem* de Francisco Tanzer, complété de morceaux liturgiques et d'autres textes d'inspiration chrétienne) et musicaux (sonneries de cloches et orgue pour évoquer l'Eglise, champs atonaux, pathétisme pompeux et écriture fragmentée) et dispose le tout en multipliant les contrastes. L'élément central est le symbolisme de la lumière: les passages correspondants sonnent en ré majeur; en se basant sur la transcription alphabétique

de la gamme (G = sol pour Gott, D = ré pour Dieu), Denisov met sur le même pied Dieu et la lumière; le ténor solo souligne d'ailleurs dans toute l'œuvre que cette lumière-là n'a rien à voir avec les *Lu-mières*. Denisov apparaît lui-même derrière le rébus *E-D-S* (*mi-ré-mi bémol*) et invoque la grande tradition en citant des incipits de chorals, le *Requiem* de Mozart ou le motif *B-A-C-H* (*si bémol-la-do-si bécarré*). Même s'il est entendu qu'en cette période de restriction, des sacrifices sont nécessaires et qu'il faut se serrer la ceinture, il est regrettable que les textes sans doute intéressants du *Requiem* aient succombé à la rage d'économies typique du mercantilisme actuel. L'Occident n'en ressort pas grandi !

Hans-Werner Heister

John Wolf Brennan: «The Well-Prepared Clavier»
John Wolf Brennan, pf
Creative Works Records CW 1032

CLAVIER BIEN PRÉPARÉ ET GRINCEMENTS DE PORTE ÉCHANTILLONNÉS

Le titre *The Well-Prepared Clavier* (Le clavier bien préparé) indique que le sujet est le phénomène du jeu musical sur du matériau non organisé complètement dans le temps; on y trouve aussi la devise des scouts, «être prêt», c'est-à-dire préparé à l'imprévisible. En quoi le compositeur irlandais, qui vit à Lucerne, est-il (im)préparé ? Son jeu est extrêmement varié; on peut souvent parler de matériau, voire de motifs, mais sa manière de les traiter est telle que le hasard semble toujours dominer le temps. Quant à la manipulation du son, Brennan joue presque toujours sur des pianos préparés (quoique de manière chaque fois différente). La palette de sonorités qu'il obtient est tout à fait hé-

trogène, le volume sonore stupéfiant quand il se saisit de l'archet. Peu importe donc de savoir si le disque rend justice à son titre pompier (qui provient d'ailleurs d'une critique d'Alfred Wirz, parue dans le *Bund* du 6 décembre 1994). Trois quarts du CD ont été enregistrés en studio, une plage est constituée d'un enregistrement en concert avec Marianne Schroeder (Moscou 1995), le reste provenant d'un concert au Queen Elisabeth Hall de Londres (1997). La partie enregistrée en studio forme un groupe continu; aucun mouvement ne reste donc isolé. Par leur disposition et leur allure, les *Seven Studies for Prepared Piano* rappellent les sonates modèles de Cage. En outre, Cowell,

Kurtág (et Cage, dans la partie *live*) se voient consacrer chacun un hommage, dont les titres sont voilés d'une manière originale, rappelant les cinq *Russian Doors* – grincements de porte échantillonés et piano préparé; quoi qu'il en soit, le résultat est varié, souvent puissant, toujours surprenant. Quant aux *Variations on Sergej Kuryokhin's «The Situation of the Asian Proletariat in America»*, où Brennan brode sur un schéma répétitif, elles comptent parmi les exemples les plus originaux de ce qu'on peut faire avec un piano et de l'électronique.

Heinrich Aerni

A-Musik T-Räume

Simone Guthausen Rubeli, org; Michael Heisch, db; Ruth Glatt, voc; Johannes Schütt, bcl; Felix Tobler et Jehan Doeoes, sax
Amusik, o. Nr. (Ruth Glatt, Basel, T/F 061/6811209)

FORMULES CRYPTIQUES

On a rarement vu CD si bel et bien emballé, mais les informations proposées dans le livret sont rares et ampoulées («fermer les yeux ... en conscience ... est-ce un art de voir si clairement la forme fluide musique – et d'entendre nettement ses sons S-Onge architecture», etc.), voire carrément illisibles. Il comprend des «réflexions a-musicales» produites et enregistrées en direct, ainsi que des «rêves» dans des salles comme le grand planétarium Zeiss de Berlin ou diverses églises de Suisse. Les morceaux sont tantôt «Sans titre (I-III)», tantôt doté d'un nom à la fois vague et mys-

térieux («Souffle», «Concert sur des prédications d'écrivains» – le plus long morceau du CD, seize minutes – et «Otnah»), ou alors d'un titre explicatif précis et banal, comme «Entente», «Destruction» et «Individuation». Les improvisations sont en général statiques, méditatives, douces, et s'empêtrent dans des formules minimalistes répétées indéfiniment (dans «Entente» [Einigung], par exemple, la contrebasse produit des bruits, la clarinette basse joue des septièmes mineures, sur des interventions de la voix et du saxophone) ou alors dans des notes tenues. L'effectif change d'un

concert à l'autre, la seule interprète omniprésente restant une chanteuse phénoménale, Ruth Glatt. Ses partenaires réagissent d'ailleurs alertement entre eux et explorent les limites de leurs instruments en parfaits virtuoses. L'ambiance du direct est pratiquement inexistante: quelle que soit la musique ou la salle, les auditeurs semblent n'avoir pas réagi – signe d'une attention soutenue, ou alors de la perplexité que suscite quand même cette musique.

Toni Haefeli