

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2000)
Heft: 63

Rubrik: Disques compacts

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

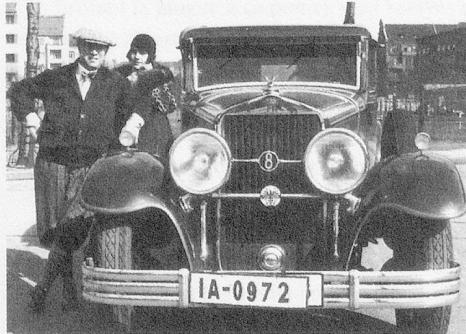
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

Download PDF: 06.02.2026

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

Franz Schreker: Œuvres pour orchestre: «Vorspiel zu einer grossen Oper (Memnon)» / «Intermezzo» op. 8 / «Vorspiel zu einem Drama (Die Gezeichneten)» / «Romantische Suite»
 Gürzenich-Orchester, Kölner Philharmoniker; James Conlon, cond
 EMI Classics 7243 5 56784 3

UNE MAGIE SONORE REMARQUABLE



Schreker, sa femme et la nouvelle Horch, 1927

Les œuvres instrumentales de Franz Schreker (1878-1934), l'un des compositeurs germaniques d'opéra les plus joués avant la Deuxième Guerre mondiale, sont visiblement secondaires, mais elles ont avec les opéras des liens instructifs. Dans cet enregistrement, la célèbre magie sonore de Schreker sonne parfois de façon affadie et banale. Publié en 1933 comme une sorte d'ex-

trait d'un projet, *Memnon*, resté pourtant inachevé après quatorze ans d'effort, le *Prélude à un grand opéra* présente des passages inhabituellement longs (presque quatre minutes, au début) sur une pulsation monotone ; on y remarque surtout des progressions scandées sur des rythmes martiaux, ainsi qu'une sonorité délibérément assombrie, éléments qui reflètent les expériences de la musique d'avant-garde des années vingt. Juste avant la fin, l'écriture s'effrange de façon surprenante, mais la cadence tonale finale et le crescendo fracassant sur l'accord de ré majeur font l'effet de pièces rapportées. Dans le *Prélude à un drame*, Schreker complète laborieusement le prélude d'une de ses œuvres majeures (*Die Gezeichneten*) d'un développement et d'une reprise presque littérale pour en faire une forme sonante correcte. Mais il manque à celle-ci ses caractéristiques essentielles : dynamisme, évolution progressive ; au lieu de quoi on trouve le statisme et le retour au point de départ. La conven-

tion relative de la forme est compensée cependant par un matériau thématique et timbrique intéressant, et le statisme de la grande forme est animé par des mouvements violents, des éclats sauvages et d'amples cantilènes. Si l'écart entre *Memnon* et *Die Gezeichneten* est immense, il l'est encore plus par rapport aux pièces purement instrumentales de jeunesse. La *Suite romantique* date de 1902, soit de la fin des études de Schreker au Conservatoire de Vienne, ce qui s'entend dans son académisme et ses «viennoiseries» très XIX^e. Ingo Dorfmüller relève à juste titre que l'*Intermezzo* qui en faisait partie à l'origine est d'une facture plus moderne, raison pour laquelle il est souvent joué seul. Malgré l'écart mentionné, la magie harmonique et instrumentale de ces pièces reste considérable et d'une qualité non négligeable.

Hanns-Werner Heister

Edgar Varèse: The Complete Works
 Royal Concertgebouw Orchestra, Asko Ensemble, dir. Riccardo Chailly
 Decca (2 disques) 460 208-2.

DENSITÉ VARÉSIENNE

L'œuvre de Varèse tient en deux disques, éclats chus d'un désastre obscur, blocs erratiques dans un temps confiné au néo-classicisme douillet, rituels étranges d'un peuple rêvé, où science et magie font bon ménage. Etrange corpus, traversé par des gestes obsessionnels, marqué par le Stravinsky de la période russe et par la technologie naissante, où se joue le drame de l'inadéquation entre l'idée et la réalisation, qui entraîna Varèse dans un long silence. D'*Amériques* à *Nocturnal*, il y a moins une évolution que la tentative de fixer un monde sonore éruptif et inouï, qui côtoie de façon solitaire les mouvements d'avant-garde littéraires comme le surréalisme ou la poésie d'Artaud. Cette nouvelle édition discographique, réalisée sous la direction de Riccardo Chailly, offre la première de la version originale d'*Amériques*, celle de deux reconstruc-

tions par Chou Wen-chung de pièces laissées en plan (*Turning Up*, de 1947, et *Danse for Burgess* de 1949), ainsi que les deux versions, originale avec piano et orchestrée d'*Un grand sommeil noir*, seule œuvre rescapée du Varèse «antérieur» (elle date de 1906). Le coffret constitue donc une référence. L'interprétation mérite bien des éloges, grâce notamment à la qualité irréprochable des instrumentistes du Concertgebouw et de l'Asko Ensemble, même si l'approche très subjectiviste et instinctive de Chailly est sujette à discussion. Les équilibres ne sont pas toujours idéalement rendus : la percussion est souvent trop présente, au lieu d'articuler le discours (elle est plus «frappée» que «parlée») ; certains passages sont un peu précipités, et certains rapports instrumentaux inégaux. Sarah Leonard est décevante dans les *Offrandes*. On pourrait aussi

relever, dans certains phrasés, une propension à l'expressivité immédiate, et presque à l'effet, au détriment de la ligne, de la structure, et de la dimension rituelle de l'écriture. Mais ce sont des nuances, qui permettent certes de différencier les approches, sans toutefois entacher l'interprétation du texte. La somptuosité sonore y est aussi pour quelque chose, qui rend la comparaison difficile avec une version de référence comme celle de Boulez par exemple. On peut regretter enfin qu'*Ecuatorial* n'ait pas été enregistré aussi avec un chœur de basses à l'unisson, dont l'«effet d'incantation est beaucoup plus frappant», selon les mots mêmes de la notice de présentation, que la version originale avec une voix de basse, même si Kevin Deas est remarquable et impressionnant. Philippe Albèra

HYPERACTIVITÉ ET MÉLANCOLIE

Que c'est bien, la communication qui fonctionne, et quel plaisir qu'elle change chaque fois du tout au tout, selon la nature de l'interlocuteur ! Sylvie Courvoisier et Lucas Niggli causent, mais chacun garde sa langue particulière. Comme on les a déjà entendus converser avec d'autres musiciens, il est intéressant d'écouter comment ils s'influencent et dans quelle direction ils se laissent pousser. Sur le présent CD, ils jouent aussi des morceaux seuls : Sylvie Courvoisier un solo de piano mélancolique et sombre, intitulé

«Solitude», Lucas Niggli un groove nerveux de grande envergure. Qu'est-ce qui unit donc la mélancolie de l'une et l'hyperactivité de l'autre ? C'est qu'ils sont tous deux inclassables. Bien que de formation classique, ils ont aussi suivi une école de jazz, ce qui leur permet sans doute de se mouvoir dans la musique improvisée sans être pris de vertige. L'improvisation est et reste de la haute voltige sans filet, surtout si l'on veut la graver sur CD. Courvoisier et Niggli maîtrisent la succession des tensions et détentes, ils savent

quand continuer ou savourer encore un instant, ils se laissent prendre au jeu ou insistent alors obstinément sur un motif tant qu'il demeure intéressant. Ils réagissent rapidement et sont pourtant incroyablement inertes quand la musique le demande. Leurs compositions bizarres sont rarement insistantes, elles ont des à-côtés plutôt poétiques, avec une pincée tantôt de rêve, tantôt d'absurdité. *Christina Omlin*

Ester Mägi: **Portrait musical** («Serenade» / «Haiku» / «Cantus» / «Vana Kannel» / «Huiked» / «Dialoge» / «Variationen»)
Divers interprètes
Antes Edition BM-CD 31.9110

UN PEU AU-DELÀ DE SIBELIUS

Ester Mägi a déjà élaboré son style personnel pendant la période de dégel qui suivit la mort de Staline. Pour se démarquer du romantisme nationaliste – qui n'était pas seulement un cadeau empoisonné du stalinisme, contrairement à la description sommaire du livret, mais pouvait impliquer une attitude protestataire, notamment dans les républiques baltes –, elle ne s'aventure pas trop loin, juste un peu au-delà de Sibelius, dans la direction d'une tonalité élargie. La tech-

nique et le langage sont donc très en deçà des conquêtes d'un Bartók. Il semble toutefois que Mägi puisse encore s'appuyer sur des éléments folkloriques presque intacts et authentiques, qu'elle utilise en général en les paraphrasant librement, sans les citer littéralement. Malgré cette position foncièrement réactionnaire, son style trouve un profil et une authenticité spécifiques là où elle renonce aux falbalas du romantisme et aux excès de l'ornementation ; elle ex-

ploite alors tous ses mérites, soit une certaine retenue et une économie de parole, comme dans *Huiked* (1995), vocalises qui remontent à des appels et refrains folkloriques, ou dans les huit *Haikus* (d'après des textes d'Albert Koney, 1977), dans lesquels elle renonce largement au folklore. *Hanns-Werner Heister*

Elliott Carter: «To Music» / «Tarantella» / «Harvest Home» / «Emblems» / «Let's Be Gay» / «Heart Not So Heavy As Mine» / «The Defense of Corinth» / «The Harmony of Morning» / «Musicians Wrestle Everywhere»
John Oliver Chorale; John Oliver, cond
Koch International Classics 7415

PÉTRI DE BONNES INTENTIONS

Dans les années 1930 et 1940, Elliott Carter écrivit beaucoup de musique chorale. Par la suite, il y renonça. Aujourd'hui, on ne connaît et on ne trouve en disque compact presque que sa musique instrumentale, à partir de la *Sonate de piano* (1945) et de la *Sonate pour violoncelle et piano* (1948). Carter a encore composé quelques cycles vocaux, mais plus de musique chorale, justement. Aux Etats-Unis, dans les années 1930 – époque de l'agit-prop, des chœurs d'Eisler pour les masses, d'une ambition culturelle qui visait un public tenu pour éveillé et curieux –, il était assez logique d'écrire pour chœur. Cela vaut encore pour les années 1940, malgré le déclin des ambitions politiques de la gauche et le passage à un folklorisme teinté de nationalisme. Mais la situation changea au plus tard après la guerre, et Carter changea lui aussi de cap, en tournant le dos à la musique chorale. Les circonstances historiques ne sont pourtant peut-être pas la seule raison de cette renonciation. Dans le livret de la présente édition, Carter note : «Je réalisai que les œuvres étaient si mal données et si rarement qu'après *Emblems*

(1947), je décidai de me tourner vers la composition instrumentale, vu que mes intuitions musicales me poussaient dans une direction qui exigerait du chant choral ce dont je savais qu'il était incapable en Amérique.» Dans les années 1930 et 1940, donc, les exécutions de musique chorale de Carter n'étaient pas seulement rares, mais aussi d'une piètre qualité. Ce constat vaut hélas aussi pour notre époque, et l'enregistrement de la *John Oliver Chorale* n'y changera rien. Dans les milieux choraux, on se souvient trop volontiers des efforts des mouvements d'amateurs des années 1930 et l'on en tire des conclusions erronées. La musique chorale de Carter n'est pas si simple que cela, même si elle ne quitte pas le terrain de la tonalité et sonne parfois comme une redite banale des années 1900. Elle demande des chœurs professionnels, souples, justes, familiers des sonorités du XX^e siècle, exigences que la *John Oliver Chorale* ne remplit guère. A quoi s'ajoute le fait que la prise de son laisse aussi à désirer. Le son est certes réverbérant, mais mat, le chœur disparaît parfois derrière un voile qui rend impossible une écoute différen-

ciée. On ne remarque pas qu'entre le présent enregistrement et ceux parus en 1993 chez CRI (mais effectués beaucoup plus tôt), il y ait eu jusqu'à vingt ans de progrès électronique. L'avantage de notre CD tient essentiellement au fait qu'après la version de CRI (CRI 648), la musique chorale de Carter devient également facilement accessible et qu'il nous rend une partie négligée du Carter première manière. Avec *Harvest Home* et *Let's be gay*, il contient en outre deux mouvements inédits de la musique de scène (1937) pour *The Beggars' Opera* de John Gay, reconstituée d'après les manuscrits de la Fondation Paul Sacher. Mais là encore, l'enregistrement ne donne qu'une vague idée de ce qui aurait pu être. Il n'en va d'ailleurs pas autrement de l'enregistrement CRI : lui aussi est pétri de bonnes intentions, mais nous attendons toujours une interprétation valable de la musique chorale de Carter. *Elisabeth Schwind*

Koch-Schütz-Studer & Músicos cubanos: **fidel**
Hans Koch, clar, sax ; Martin Schütz, vc; Fredy Studer, perc ; divers musiciens cubains
Intakt CD 056/1999

ÉCHANGES AU-DELÀ DU MÉLI-MÉLO HABITUEL

La collaboration féconde des trois Suisses avec un grand groupe de musiciens cubains débouche sur une appropriation culturelle véritablement réciproque, sur une *world music* qui ne serait pas un simple méli-mélo. Contrairement à ce qui se passe en général sous l'effet d'un néo-colonialisme toujours sous-jacent, c'est l'élément afro-cubain qui prédomine dans ces échanges, et ce au bénéfice de toute l'entreprise : le *drive* presque jazzistique rend en effet supportables quelques longueurs répétitives. Les procédés itératifs se partagent d'ailleurs équita-

blement entre les rythmes cubains, d'un côté, et les passages électroacoustiques et les solos *live*, de l'autre, ce qui donne une union intime de la magie du rituel avec celle du solo ou du studio, entre modernisme et archaïsme. Pour couper court à l'élan interne qui les empêche de jamais s'arrêter, les musiciens ont trouvé une parade frappante : s'immobiliser brutalement sur une sorte de sommet ou de haut plateau d'intensité. Cette publication impressionnante est malheureusement quelque peu dévalorisée par le fait que, dans le livret, on ne trouve pas les paroles

des chansons, qui sont vraiment importantes et intéressantes, et qu'on n'y apprend rien des exécutants, sinon leur nom et leur instrument. Beaucoup de bla-bla chichiteux, en revanche, du genre : «Les choses primordiales sont heureusement au-dessus de ces querelles. Elles nous deviennent chères, parce qu'elles ne se bousculent pas vers l'avant-scène en levant le doigt et en criant qu'elles sont le numéro un.»

Hanns-Werner Heister

Ceremony

Maya Homberger, vn baroque; Barry Guy, cb
ECM New Series 1643 453 847-2

DES MONDES IRRÉCONCILIAIBLES

Maya Homberger (violon baroque) vient de la musique ancienne, Barry Guy (contrebasse) des milieux du jazz et de l'improvisation libre. La combinaison éveille la curiosité et suscite des espoirs. Les deux musiciens commencent par un prélude de Heinrich Ignaz Franz Biber, comme pour s'échauffer, et le CD s'achève comme il a commencé, *Breathing Earth* se terminant en effet par une citation d'une des sonates du Rosaire de Biber. Le cadre est donc planté, mais les éléments du langage baroque utilisés par Maya Homberger reparaissent aussi à mainte reprise dans les pièces de Barry Guy. La violoniste ne se

détache donc jamais de la musique ancienne, même quand elle improvise. Dans le présent enregistrement, elle ne joue qu'avec l'archet, si bien que le violon baroque ne bascule jamais dans les bruits et reste confiné dans les sonorités «frottées». De son côté, Barry Guy exploite toute sa science de l'improvisation. Dans *Still*, il réduit lui aussi ses moyens, en ne jouant que pizzicato. Pourtant, son langage est extrêmement coloré et connaît un *swing* qu'on chercherait en vain chez sa partenaire. Cette dernière donne l'impression d'être prisonnière d'un corset. Est-ce la faute des morceaux choisis ? Jouée sur sept violons ba-

roques différents et enregistrée en multipiste, la *Ceremony* de Barry Guy n'avance pas ; l'œuvre ne convainc ni sur le plan structurel, ni sur celui des sentiments. Les deux duos présentent des passages d'une musicalité envoûtante, mais également d'autres où l'on a l'impression que les partenaires se cherchent, chacun dans son idiome, sans se trouver. Violon baroque et contrebasse – des mondes irréconciliables ?

Christina Omlin

Marimba now

Yves Meylan: «Pour marimba et bande», «Pièce montée» / Fritz Hauser: «Die Klippe» / Jacques Demierre: «Désalpe», «W.J. (Take three)» / Edu Haubensak: «Deux mondes» / Marc-André Rappaz: «Haïku»
Maxime Favrod (marimba), Myriam Migani (pf), Laurent Estoppey (sax), Hideki Sando (rez)
Artlab 99910

ÉLARGISSEMENT DU SPECTRE SONORE

Vu la gigantesque palette des percussions, il n'est pas évident de se concentrer sur un seul instrument, d'autant plus que les compositeurs du XX^e siècle n'ont guère résisté à la tentation d'aborder des rivages nouveaux grâce à cette foule de timbres disponibles. Le Suisse romand Maxime Favrod s'y est pourtant risqué : il s'est spécialisé dans un instrument à lames, le marimbaphone, dont il tente incessamment d'élargir le répertoire grâce à une société *ad hoc*, l'*Association de musique et marimba*. Il s'est donc adressé à des compositeurs de son entourage proche, soit des Suisses, qui, de leur côté, ont cherché à transformer les sonorités toujours un peu faciles et exotiques de cet instrument et à en élargir la palette des timbres. Chacun s'y prend à sa manière. Yves Meylan ajoute une bande magnétique pour dialoguer avec le babilage du marimba ou le singer. Dans le trio avec saxophone et piano de Meylan, le marimbaphone

donne dans le minimalisme et la tonalité pure. Fritz Hauser recourt également à trois cymbales supplémentaires et ménage une grande place au silence dans l'exposition, avant de passer à un mouvement perpétuel. Les baguettes de bois ôtent au marimba sa chaleur typique et lui confèrent une sonorité presque agressive. Ses sons sont pourtant noyés presque entièrement par le bruit des cymbales. Dans la pièce de Jacques Demierre, *Désalpe*, on ne trouve presque plus de son «normal» de marimbaphone. Demierre a entrepris de rechercher avec l'interprète toutes les sonorités qu'on peut tirer de ces lames de bois primitives. Cela donne un répertoire de sons, d'apparence chaotique d'abord, puis rythmé progressivement au point de se dissocier en quelques fragments. Dans *W.J. Three*, Jacques Demierre ne s'intéresse plus en premier lieu au timbre du marimbaphone. L'exécutant joue *live* avec huit pistes préenregis-

trées, ce qu'on ne distingue évidemment plus sur le CD. Demierre tente de traduire en musique l'acte spontané d'un sprayeur ; il en résulte un continuum vivant, sous perpétuelle haute tension. Dans *Deux mondes*, Edu Haubensak est plus laconique. Lui aussi enrichit l'effectif de huit gongs différents. Deux mondes s'opposent : le bois et le métal, dont les harmoniques microtonaux s'unissent cependant de façon toujours surprenante. Le *Haïku* de Marc-André Rappaz est encore plus fruste. Plus d'un artiste s'est laissé inspirer par ces tercets japonais. L'interprète frappe le marimbaphone avec des bâtonnets, un récitant halète et parle, une cascade de notes de marimba rompt le silence – le marimbaphone évoque ici un monde lointain.

Christina Omlin

MUSIQUE SOFT

Thomas Adès (né en 1971) a été présenté comme un météore dans le ciel de la musique contemporaine: le compositeur comme jeune homme et un premier bouquet d'œuvres ont connu un beau succès, dont ce disque est l'un des reflets. On y trouve une série de pièces représentatives d'une démarche qui se situe dans un espace esthétique typiquement *british*, à mi-chemin de la postmodernité, d'un classicisme un peu académique, et d'une certaine désinvolture où le ton de la comédie pénètre l'écriture savante. S'il est un point qui rassemble la plupart des compositeurs anglais restés sur leur île, c'est bien l'absence de toute radicalité esthétique. Est-ce dû à la pression institutionnelle (les œuvres d'Adès ont été commandées et créées par les plus grandes institutions musicales, qu'elles semblent satisfaire), à la situation sociale ambiguë du pays, à la tradition prudente de la musique anglaise du vingtième siècle, à une

certaine forme d'académisme qui la traverse, ou simplement à l'isolement? On ne saurait le dire. L'habileté et le métier consommé du jeune compositeur, l'aspect séduisant d'un langage à la fois direct et raffiné, s'accompagnent d'un tissu de références qui fixent les limites de sa propre fantaisie: conduite harmonique conventionnelle, introduction d'éléments de jazz au premier degré, ou de figurations empruntées à la musique légère, forme-sonate par-ci, variations appliquées par-là... La musique n'a pas totalement confiance dans sa capacité à produire ses propres lois, ses propres significations: elle ne cesse de donner des gages. Elle est moderne, mais sans excès! La question n'est pas de la juger à partir de positions extrémistes devenues normatives, mais par rapport à sa capacité interne de repousser ses propres limites. Toute une génération nouvelle de compositeurs oblige à poser la question actuelle de l'œuvre comme

produit ou comme expérience, qui est née du conflit entre une modernité en crise et sa récupération par l'institution et le marché. Adès ne semble pas se poser de telles questions: il écrit des œuvres qui «fonctionnent» (on écrit trop, on pense trop peu disait Debussy!). Le résultat sonore est certes plaisant, mais superficiel; l'écriture est certes brillante, mais sans réelle portée, sans profondeur. Les œuvres semblent calibrées pour le concert traditionnel, où elles constitueront la touche moderniste acceptable. Si l'esthétique de la *Chamber Symphony* (1990) est encore incertaine, fondée sur des éléments hétéroclites, celle d'*Asyla* (1997) est mieux définie, et plus aboutie; mais on ne voit pas où mène une démarche qui veut si immédiatement séduire et s'intégrer, et qui égrène joyeusement ses rythmes entraînants et des effets de virtuosité orchestrale fondés sur une pensée compositionnelle consensuelle. *Philippe Albéra*

Karol Szymanowski: *Le Roi Roger; Symphonie n° 4*

Thomas Hampson, Elzbieta Szmytka, Ryszard Minkiewicz, Philip Langridge; Leif Ove Andsnes; City of Birmingham Symphony Chorus and Orchestra, dir. Simon Rattle
EMI 7243 5 56823 2 (2 disques).

Olivier Messiaen: *Saint François d'Assise*

José van Dam, Dawn Upshaw, Tom Krause, Akos Benlaky, Chris Merritt, etc., Arnold Schoenberg Chor, Halle Orchestra, dir. Kent Nagano
DG 20/21) 445 176-2 (4 disques).

COULEURS DU SACRÉ

Voilà deux opéras traitant d'un sujet sacré – une quête religieuse –, dans une forme qui s'éloigne délibérément des conventions d'un genre depuis longtemps problématique. On joue hélas rarement le *Roi Roger* sur les scènes lyriques, et l'aura de Simon Rattle est sans doute nécessaire pour attirer l'attention des directeurs d'Opéra sur l'une des œuvres les plus intéressantes du répertoire. L'ouverture chorale est une idée étonnante, qui crée d'emblée un climat mystique et sensuel que confirment par la suite le miroitement des couleurs orchestrales et les orientalismes propres au style du compositeur polonais. La relation complexe entre le berger et le roi, médiatisée par la sulfureuse Roxana, où la philosophie, la religion et les prérogatives sociales sont soutenues par un érotisme mystérieux et puissant, soutient toute la construction dramaturgique. Hampson donne toute la mesure de la grandeur traversée par le doute du Roi Roger, et le berger de Ryszard Minkiewicz est à la fois pur et troublant, comme il se doit; Elzbieta Szmytka donne une certaine dureté au rôle difficile de Roxana. Si la direction de Rattle est constamment inspirée, bien articulée dramatiquement, elle égalise par trop les couleurs de l'orchestre, qui pourraient être plus irisées, plus scintillantes, plus acérées (mais peut-être cela tient-il aux timbres des vents

anglais). La *Symphonie concertante* qui complète ce disque est d'un moindre intérêt, et après l'écriture en perpétuelle invention de l'opéra, elle sonne un peu académique.

C'est aussi la couleur qui domine dans l'opéra de Messiaen, construit comme une série de stations représentant la vie de Saint François. Elle provient autant d'une écriture harmonique éblouissante, qui donne à chaque accord sa sonorité propre, que du maniement d'un orchestre élargi, où les claviers, comme toujours chez Messiaen, ont un rôle prédominant. «Oùis toute la lumière...» disait Mallarmé à propos de Debussy. La question de savoir si cette œuvre est un véritable opéra ou un oratorio déguisé est de peu d'intérêt; outre qu'il existe des exemples d'une telle ambiguïté dans le répertoire (notamment le *Moïse et Aaron* de Schoenberg), depuis un siècle, chaque opéra crée sa forme, en l'absence de tout consensus sur la question. La vérité, c'est qu'il s'agit d'un aboutissement grandiose et magistral de toute la production de Messiaen, son apothéose, son *opus magnum*. La richesse d'invention, la maîtrise absolue de l'écriture, la pureté du style, la beauté bouleversante de nombreux passages, et cette exigence spirituelle qui, au-delà du catholicisme du compositeur, rend à la musique sa puissance d'expression et sa plé-

nitude de sens, font de *Saint François* un monument dans la musique de ce siècle. On ne trouve guère, dans l'époque contemporaine, que la musique de Carter pour rivaliser à un tel niveau d'accomplissement: ces deux compositeurs, nés la même année, auront atteint dans leur dernière période à une forme singulière de classicisme, qui surplombe et résume toute leur époque. L'interprétation *live* de l'œuvre sous la direction de Kent Nagano, qui excelle dans une telle musique, repose sur des chanteurs de premier plan, et sur un travail approfondi avec l'orchestre, en tous points remarquable. Si Dawn Upshaw est un peu trop appliquée, au point de surindiquer les figures expressives, José van Dam est magnifique dans le rôle principal, qui est aussi un rôle écrasant. La musique de Messiaen, couleur de vitrail, évite les clairs-obscurcs, et doit peu aux «styles» répertoriés; Nagano sait transcrire cette force directe, éclatante et puissante comme une cathédrale. On pourrait dire avec Debussy que l'on sort de cette œuvre abasourdi de tant de beautés, et il semble même qu'on en devienne un peu meilleur: c'est en fin de compte le plus bel hommage que l'on puisse faire aux interprètes...

Philippe Albéra

Toru Takemitsu: «Day Signal» / «Quotation of Dream» / «How slow the Wind» / «Twill by Twilight» / «Archipelago S.» / «Dream/Window» / «Night Signal»
Paul Crossley, Peter Serkin, pf; London Sinfonietta; Oliver Knussen, cond
Deutsche Grammophon 453 495-2

INSPIRÉS PAR LA NATURE

Les deux «Signaux» (du jour et de la nuit) sonnent conformément à leur titre – accords parfaits légèrement gauchis, épiciés parfois d'une sixte ajoutée, airs de fanfare –, mais ont un caractère plutôt soutenu et paisible, le nocturne surtout (ce qui est logique) ; difficile cependant de savoir ce à quoi ils appellent et ce qu'ils signalent. Dans les œuvres présentées ici, d'une belle sonorité recherchée, Takemitsu rend parfaitement clair ce à quoi il songeait en composant et ce qui l'inspi-

rait : la nature et les paysages, dont fait aussi partie le jardin d'un temple japonais, comme dans *Dream/Window*. Dans *Quotation of Dream*, inspiré de quelques phrases d'un poème d'Emily Dickinson sur la mer, Takemitsu cite ses propres compositions et *La mer de Debussy* – soit le compositeur dont le style est le plus proche du sien, mais qu'il noie d'emphase à la Richard Strauss et modernise avec des duretés à la Isang Yun. La virtuosité de Takemitsu orches-

trateur gomme largement les frontières entre effectif de chambre, orchestre moyen et grand orchestre : tout est d'un coloris superbe, nuancé, avec une tendance à la grandeur, voire à la grandiloquence. Par sa technique *al fresco*, Takemitsu offre un reflet coloré de la vie, une sonorité belle et riche, qui n'est pourtant pas le son léché standard. Cela sonne toujours bien – parfois trop bien, peut-être, pour être tout à fait vrai. *Hanns-Werner Heister*

Darius Milhaud: 2^e symphonie op. 247; 3^e symphonie «Te Deum» op. 271
Chœur de l'Opéra de Bâle (Henryk Polus, cond) ; Orchestre radiosymphonique de Bâle; Alun Francis, cond
cpo 999 540-2

GAIETÉ INSISTANTE

La 2^e *Symphonie* est une commande de la fondation Koussevitzky de 1944, en mémoire de Mme Koussevitzky, et a été créée en 1946 par l'Orchestre symphonique de Boston sous la direction de Sergueï Koussevitzky. Pour autant qu'on puisse en juger, l'interprétation ci-contre est fidèle à l'œuvre, avec une tendance marquées à l'homogénéité du son. Malgré toute ma sympathie pour les traditions symphoniques non germaniques, la gaieté insistante du langage de Milhaud, avec sa tonalité épiciée de quelques quartes et mixtures, m'est difficile à supporter ici – peut-être le commanditaire, les circonstances et le lieu de la commande en portent-ils une part

de responsabilité. Le troisième mouvement, «Douloureux», évoque tout de même une marche funèbre de circonstance, tandis que le 5^e, «Alleluia», commence par un grand geste symphonique, qui ne débouche cependant que sur un alléger tricotage fugue – c'est de la *soft symphony*. «Te Deum» commandé par la radio française, la 3^e *Symphonie* (1946) a des contours nettement plus tranchés. Le premier mouvement, notamment, est un écho des horreurs du passé immédiat : l'occupation allemande de la France, la persécution et le massacre des juifs. Avec des chorals massifs, le deuxième mouvement cherche la consolation, mais les couleurs y sont

assez sombres pour que la référence à la réalité contemporaine reste présente, malgré la douceurs des vocalises angéliques. La fatale gaieté pseudo-naïve revient cependant dans le scherzo, intitulé «Pastorale», où l'on entend certes des accents festifs presque plébéiens, mais trop affadis par un classicisme tout méditerranéen.. L'idiome et le style du «Te Deum» final ont enfin quelque chose de légèrement comique ; Milhaud y combine le *brass band*, les unissons archaïsants, la *banda*, le triomphalisme de l'oratorio et autres ingrédients en un mélange surprenant, d'où émergent çà et là quelques passages dignes d'intérêt. *Hanns-Werner Heister*

Morton Feldman: Premiers enregistrements: les années 1950

(«Intersection» / «Nature Pieces» / «Variations» / «Extensions 1, 3, 4» / «Piece for Violin and Piano» / «Two Intermissions» / «Intermissions 3-6» / «Music for Jackson Pollock» / «Music for Jackson Pollock», bande-son originale)
The Turfan Ensemble: Barbara Kink, vn; Helmut Menzler, vc; Michael Sterling, vc; Philipp Vandré, pf et cond; Fritz Walther, pf; Hermann Kretzschmar, pf
mode records 66

Morton Feldman: For John Cage
Josje ter Haar, vn; John Snijders, pf
Hat Hut Records, hat[now]ART 124.

PÉPITES DU TRÉSOR DE MORTON FELDMAN

Il y a des disques compacts qui sont plus qu'un enregistrement ; ce sont des projets, des passions de musiciens curieux. Les «premiers enregistrements» du *Turfan Ensemble* sont le résultat de l'intérêt de quelques fins connaisseurs de Feldman. Le CD comprend plusieurs pièces des années 1950, enregistrées pour la première fois. Il s'agit d'œuvres inédites, comme *Nature Pieces* ou les *Variations for Piano*, de compléments destinés à des cycles comme *Intermissions*, de documents historiques, comme *Intersection for magnetic tape* – cas unique, longtemps tenu pour perdu, de pièce pour bande magnétique dans l'œuvre de Feldman – ou de *Music for Jackson Pollock*, bande-son d'un film de Hans Namuth sur Pollock, transférée sur CD à partir de la pellicule originale, avec le bruit du tambour d'entraî-

nement – bref, d'œuvres oubliées au cours de l'histoire embrouillée de leur réception, et auxquelles on rend enfin justice. On découvre en effet, dans ces pièces – dont certaines ne dépassent pas quelques minutes –, que l'histoire ne fait pas toujours régner la justice. Une grande partie du Feldman de la maturité est déjà présente dans le jeune Feldman : ses sonorités impalpables, ses pianissimos aux dégradés subtils (quelques fortissimos, aussi), le calme infini avec lequel un son passe au suivant, l'art de planer hors du temps dans un fragment d'éternité. On ne s'étonne pas que Feldman ait ensuite étiré ses pièces à une heure et demie et plus ; tout est déjà en germe dans les nombreuses secondes de silence de *Variations for Piano*, par exemple. Ce CD présente toutefois une énigme : à côté de la

musique originale de *Jackson Pollock*, on trouve en effet une seconde interprétation de la partition. Les deux violoncellistes Helmut Menzler et Michael Sterling n'ont en fait réalisé que deux minutes et demie sur sept de la musique, plus précisément la dernière section. Dû à Volker Straebel, Philipp Vandré et Brian Brandt, le livret donne certes une foule de détails quant aux pièces, aux décisions concernant les instruments ou à l'état de la bande originale d'*Intersection*, il nous apprend que «la bande-son originale du film sur Jackson Pollock diverge de l'esquisse manuscrite quant à la fin», mais n'explique pas pourquoi un ensemble travaillant si près des sources n'a pas réenregistré toute cette bande-son. A la Fondation Paul Sacher, qui a acquis le fonds Feldman il y a à peu près deux ans, le ma-

nuscrit est en tout cas complet, et il doit déjà avoir été accessible auprès de la veuve de Feldman, Barbara Monk. Signalons à ce propos que l'ensemble recherche (plus exactement Lukas Fels et Tobias Moster) a joué récemment la première audition en concert du *Jackson Pollock* de Feldman, à Cologne et à Fribourg. L'enregistrement concomitant est en préparation.

For John Cage pour violon et piano a été écrit en 1982 pour le 70^e anniversaire de Cage et appartient aux œuvres étendues – une heure et quart,

à peu près, dans ce cas – de la maturité. A propos d'un enregistrement aussi soucieux de Feldman que l'est le présent CD, il n'est pas facile de faire des remarques critiques sans leur donner trop de poids. Josje ter Haar réalise minutieusement les nuances microtonales par lesquelles Feldman crée des transitions fluides entre hauteur et timbre. Ce qui manque à l'enregistrement est une touche de calme supplémentaire et de cet abandon concentré qui fait l'attrait irrésistible de la musique de Feldman. On sent dans l'en-

registrement une impatience latente, qui ne tient pas uniquement au tempo légèrement pressé (les 75 minutes indiquées dans la partition n'en font ici que 69). Les nuances aussi se situent un cheveu au-dessus du palier inférieur possible, le son du piano est un tout petit peu trop frais et lisse. Mais nous nous trouvons déjà ici au seuil des critères subjectifs, où doit s'arrêter toute critique musicale sérieuse. *Elisabeth Schwind*

Dimitri Chostakovitch : «Le nez», opéra en trois actes op. 15 / «Les joueurs», opéra inachevé
Solistes, chœur et orchestre de l'Opéra de chambre de Moscou ; Orchestre philharmonique de Leningrad ;
Guennadi Rojdestvenskii, cond
Melodiya / BMG Entertainment 74321 60319 2

LE PREMIER ET LE DERNIER OPÉRA DE CHOSTAKOVITCH



Schostakowitsch à l'Opéra d'Etat de Berlin lors de la représentation du «Nez» en 1972

Dans son premier opéra, *Le nez*, achevé en 1928 à 22 ans, Dimitri Chostakovitch porte à la scène

une satire de Gogol qui raille cruellement les excès et la stupidité des administrations toutes-puissantes. Un barbier éméché coupe malencontreusement le nez du commandant Kovaliov et, le trouvant dans son pain, le jette à la rivière. Parti à la recherche de son nez, Kovaliov le retrouve dans une église, mais son nez, vêtu désormais de l'uniforme de conseiller d'Etat, refuse de reprendre sa place. La traduction, par Chostakovitch, de cette histoire absurde en une «symphonie musico-théâtrale» pétille de verve juvénile et joue habilement avec les ressources musicales disponibles en 1930 ; en une dramaturgie turbulente et riche en effets de théâtre, l'atonalisme et les passages hyper-expressifs alternent avec le néoclassicisme et les emprunts à la musique populaire. La matière rendait si bien l'esprit du temps qu'elle valut aussitôt des difficultés à

l'auteur. Le compositeur fut accusé de formalisme, l'opéra retiré de l'affiche ; il ne fut repris qu'un an avant la mort de Chostakovitch (1974), dans une interprétation que le présent CD restitue heureusement. Car l'enregistrement de Guennadi Rojdestvenskii reste d'une fraîcheur remarquable et captive immédiatement l'auditeur. Dans le présent CD, *Le nez* est précédé du dernier opéra inachevé de Chostakovitch (1942), une version musicale de la comédie de Gogol *Les joueurs*. Après la mort du compositeur, Rojdestvenskii a rédigé une version concertante du fragment. Contrairement à l'éclat bigarré du premier ouvrage, *Les joueurs*, conçus dans le style sarcastique sec qui est celui du Chostakovitch de la maturité, restent assez pâles.

Roland Schönenberger

John Adams: *Chamber Symphony* / Arnold Schönberg: *Kammersymphonie Nr. 1 op. 9*
Absolute Ensemble; Kristjan Järvi, cond
CnC Records 00492

UNE POINTE D'IMPERTINENCE BIENVENUE

Quand on parle de John Adams, on ne pense pas aussitôt à Arnold Schoenberg ! Si la dissolution de la tonalité due à Schoenberg est l'exemple même du progressisme musical, John Adams, de ce point de vue, est un compositeur fortement attaché à la restauration. D'ailleurs, Adams avoue avoir des problèmes avec Schoenberg, dont il tient le dodécaphonisme pour une erreur historique. Il lui arrive cependant de se référer occasionnellement à l'œuvre de Schoenberg, en intitulant pas exemple *Harmonielehre* une pièce d'orchestre de 1985, alors que la *Chamber Symphony* de 1992 renvoie à la «Kammersinfonie op. 9» de 1906. Il était donc logique de confronter les deux symphonies de chambre sur un même disque compact. Adams utilise d'ailleurs le même effectif que Schoenberg, en ajoutant la batterie, un synthétiseur, une trompette et un trombone. Les deux ouvrages ont à

peu près la même longueur et marquent chez leurs auteurs le passage du grand orchestre à la musique de chambre. Mais les analogies s'arrêtent là. Dans la musique d'Adams, Stravinski occupe en tout cas plus de place que Schoenberg, tandis que Nancarrow et Ives passent dans le fond de la scène. Adams a pris en revanche définitivement congé de la *minimal music* dans laquelle il était plongé pendant les années 1980, ce qui est tout bénéfice pour sa *Chamber Symphony*. Concernant la genèse de l'œuvre, il raconte avoir étudié la partition de la «Kammersinfonie» de Schoenberg pendant que son fils regardait un dessin animé dans la pièce voisine ; soudain, il aurait réalisé la parenté entre Schoenberg et la musique du film : «Dans ma tête, les partitions hyperagitées, agressives, insistantes et acrobatiques des dessins se mêlèrent à la musique de Schoenberg, qui est elle-même agitée,

acrobatique, et non dépourvue d'agressivité.» Beaucoup de défenseurs européens de la tradition frissonneront d'une pareille comparaison. A en juger par l'enregistrement, l'*Absolute Ensemble* américain dirigé par Kristjan Järvi s'est mis à la recherche des éléments agités, acrobatiques et agressifs, et les a trouvés, tant chez Adams que chez Schoenberg. Dans le cas d'Adams, les traits sont même plus abrupts, plus «jazziques», le son plus tranchant, et bien des mélanges absurdes de timbres plus incisifs que dans l'enregistrement (non négligeable) d'Adams lui-même avec le *London Sinfonietta* (Nonesuch). Quant à la «Kammersinfonie» de Schoenberg, l'*Absolute Ensemble* en donne une interprétation très originale, qui aborde le sujet sans détours, avec une pointe d'impertinence bienvenue.

Elisabeth Schwind

Robert Schumann: **Requiem pour Mignon** op.98b, **Nachtlied** op.108, **Le Paradis et la Péri** op.50.
Barbara Bonney, Alexandra Coku, Bernarda Fink, Neill Archer, Gerald Finley, Cornelius Hauptmann, Christoph Prégardien,
The Monteverdi Choir, Orchestre Révolutionnaire et Romantique, dir. John Eliot Gardiner.
Archiv Produktion 457 660-2 (2 disques).

UN PETIT COIN DE PARADIS

S'il fallait expliquer à un martien ce qu'est une œuvre inspirée, *Le Paradis et la Péri* de Robert Schumann, cet oratorio profane touché par la grâce, ferait partie des quelques exemples privilégiés. A travers chaque note s'y révèle l'âme incandescente du compositeur, dans une musique extrêmement rare. C'est l'essence même de l'expression schumannienne qui se dévoile à travers la succession des offrandes de la Péri désirant entrer au paradis, bien qu'en étant exclue *a priori* par sa naissance: le mouvement de la compassion vers l'élévation, l'exaltation du sentiment intérieur vers le sublime. Baudelaire l'avait écrit: «la musique creuse le ciel». Il y a comme un miracle dans l'enchaînement des différents moments de l'œuvre, dans la beauté des lignes mélodiques,

des mouvements harmoniques, des couleurs orchestrales, et la musique semble s'inventer note après note, au-delà des formes convenues, des régularités métriques, et de tout schématisation tonal. L'écoute est constamment suspendue et surprise, constamment ravie. Encore faut-il des interprètes à la hauteur d'une telle tâche. Pour notre bonheur, c'est le cas des musiciens réunis et dirigés par John Eliot Gardiner. Le soin extrême apporté à chaque nuance, la juste balance orchestrale, la sensibilité sans afféterie des chanteurs, dont l'expressivité est toute intérieure, et surtout, le sens du rubato, de cette flexibilité du discours schumannien si souvent ignorée (ou massacrée), tout concourt à la plus belle des réussites. Le chœur Monteverdi est remarquable

dans la caractérisation de ses différentes interventions, dans la diction comme dans la justesse du chant; l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique ne l'est pas moins, évitant aussi bien le son homogénéisé, le son «philharmonique» comme dit Lachenmann, des orchestres conventionnels, qu'un son râpeux et approximatif : les contemporains de l'orchestre schumannien sont priés de réviser leurs jugements ! Enfin, tous les solistes peuvent être réunis dans les éloges : ils s'intègrent à la trame musicale avec une sensibilité, une maîtrise et un raffinement remarquables. L'oratorio est très intelligemment complété par des exécutions tout aussi convaincantes du *Requiem pour Mignon* et du *Nachtlied*: Gardiner a bien mérité du paradis! *Philippe Albèra*

«Arabenne» and other trombone concertos from the North

(Christian Lindberg / Vagn Holmboe / Mats Larsson / Kalevi Aho)
Christian Lindberg, trb; Tapiola Sinfonietta, Aalborg Symphony Orchestra, Östgöta Blåsarsymphoniker,
Latvi Symphony Orchestra
BIS CD 888

Bent Sørensen: «The Lady and the Lark» / «Birds and Bells» / «The Desolated Churchyards» / «Funeral Procession» /
«The Bells of Vineta» / «The Lady of Shalott»
Christian Lindberg, trb; Cikada Ensemble, Oslo Sinfonietta; Christian Eggen, cond
ECM New Series 1665 465 135-2

ACROBATE DU TROMBONE

Célèbre avant tout comme virtuose de niveau international, le tromboniste Christian Lindberg (*1958) décrit joliment ses hésitations à s'essayer comme compositeur, dans la tradition romantique du musicien universel. Le résultat, *Arabenne*, est passable, mais d'une facture assez peu moderne, concertante et classiciste ; ça et là, le compositeur quitte avec un fracas bienvenu les sentiers battus. Holmboe (1909-1996) écrit lui aussi pour le plaisir du jeu et fournit à son interprète surdoué un matériau gratifiant, avec quelques parodies de *religioso* et des effets comiques de *cantabile* dans le mouvement médian, *Tranquillo*. Larsson (*1965) mise encore plus sur ce voisinage avec le *Trompeter von Säckingen* de

Nessler, mais sait interrompre ses cantilènes dégoulinantes au bon moment. La *Symphonie d'Aho* (*1949), de 1993/94, a des ambitions plus vastes. Dans le premier mouvement (sur trois), le compositeur convoque un ensemble à vent «baroque», qu'il copie généreusement quant au timbre et à l'écriture, tout en le dénaturant légèrement, mais auquel il oppose aussi un plan de glissandos de timbales. L'adagio évoque de vastes univers sonores, tandis que le finale retombe largement dans le principe du concerto guilleret.

Sans recourir pour autant aux schémas d'une avant-garde entre-temps historique, Sørensen (*1957) parvient à s'opposer à la prédominance

de cette esthétique anti-moderne, qui ne vise que l'agrément. Sa musique pittoresque, teintée d'humour (où la virtuosité de Lindberg fait merveille), se réfère sans cesse aux bruits environnants : chants d'oiseau, gémissements, cloches et clochettes, tintements, sifflements et coups, sans oublier quelques pincées de tonalité. Les associations d'idée qu'évoque ce programme diffèrent cependant plus sur le papier qu'à l'écoute : qu'il s'agisse de *bells* ou de *lady*, de *birds* ou de *funeral*, l'ambiance fondamentale, la facture et le timbre de Sørensen sonnent toujours de façon à peu près identique.

Hanns-Werner Heister

Elliott Carter: **Symphonia «sum fluxae pretium spei, Concerto pour clarinette**
BBC Symphony Orchestra, London Sinfonietta, Michael Collins, clarinette, dir. Oliver Knussen
DGG 459 660-2.

CARTER ET LA BULLE DU TEMPS

Composée à l'instigation d'Oliver Knussen, qui avait déjà suscité les *Three Occasions*, l'œuvre monumentale que Carter a intitulée *Symphonia* (1994-1997) constitue une somme, non seulement de l'écriture orchestrale contemporaine, mais de l'expression de notre époque. La référence à un poème en latin de Richard Crashaw (1612-1649), une «bulle» qui symbolise le mes-

sage artistique, «plus brillante que le verre, plus cassante que le verre», témoigne une fois de plus que pour Carter, le concept de musique absolue inclut le rapport concret au monde, l'engagement dans le temps présent, la réflexion de l'œuvre sur elle-même. Les trois mouvements s'emparent ainsi des quelques 157 vers de la bulle: la *Partita*, où se jouent deux forces antago-

nistes, s'appuie sur l'image de l'œuvre comme «un bref rêve de la nature», qui donne la forme sombre de l'*Adagio tenebroso* d'une part («Je suis le miroir de la déesse aveugle»), et le caractère évanescence de l'*Allegro scorrevole* conclusif («Je suis le bref génie du vent, Je suis comme la fleur de l'air»). Toute l'idée de la *Symphonia* repose dans ce vers: «Je suis la récompense de

l'espoir fuyant». C'est ici la confession d'un homme qui a traversé le siècle en le marquant, l'expression d'une transcendance profane, que la modernité a arrachée au religieux pour l'inscrire dans l'art. La bulle tout à la fois renferme le monde et le parcourt, réfractant ses images déchirantes, ses rythmes et ses heurts, mais aussi ses flux d'espérances. On ne peut qu'être confondu devant une œuvre si riche et si aboutie, qui fait en quelque sorte pendant au *Concerto pour orchestre*, et où la richesse du détail est intégrée dans une progression formelle à grande échelle. La musique parle, et avec quelle éloquence! Elle avance sans jamais se retourner sur elle-même, mais en intégrant toujours ce qu'elle fut, et Carter résout magiquement toutes les tensions expressives et formelles au travers d'un mouvement final qui semble s'évader dans l'air, avec grâce et légèreté, lointain écho peut-être du «ewig» du *Chant de la Terre*, et de «l'air d'une autre planète» du quatuor op. 10 de Schoenberg. «Si tu t'ennuies d'avoir traîné ce long cortège jusqu'à l'éccurement», dit la bulle en sa conclusion, «lève les yeux et la contrainte, légère, s'en-volera». «Pourtant», dit encore Crashaw à propos de sa bulle, «elle a vécu. Pourquoi? C'est que tu

lisais, jusqu'ici; et il était temps de pouvoir mourir.» On ne peut entendre cette œuvre, et lire ces dernières lignes, sans un serrement, sachant qu'elle reflète la réalité d'un compositeur qui a passé les quatre-vingt-dix ans, et dont les dernières œuvres affrontent la question de la mort avec une certaine ironie (notamment dans son opéra au titre significatif: *What Next?*). Cas unique dans l'histoire musicale, les œuvres de Carter, en cette longue période automnale de sa vie créatrice, connaissent une force accrue, sans la moindre perte de vivacité et de juvénilité, mais avec une transparence qui rend tout évident et émouvant. S'il était nécessaire d'en donner une autre preuve, le *Concerto pour clarinette* enregistré sur ce disque fournirait un exemple supplémentaire: la vivacité et le caractère ludique de l'œuvre - une œuvre pleine de feu -, semble provenir d'un jeune homme débordant de vie. Mystère de la création. Dans cette pièce où la clarinette affronte successivement différents groupes instrumentaux, Carter nous plonge alternativement dans une matière bouillonnante, dansante et virtuose, et dans les abîmes de l'intérieurité, qui sont chez lui ceux du temps, avant de rebondir dans des dialogues vifs et drôles, comme ces

jeux d'échos dans le sixième mouvement, puis de nous conduire à la péroration par une intensification dramatique sur une longue distance. La multiplicité de la forme est ainsi enchaînée dans un geste de grande dimension, qui mène inexorablement de la première à la dernière note, sans qu'il soit possible de reprendre son souffle (le clarinettiste joue d'ailleurs continuellement). Michael Collins est à la fois précis et brillant, expressif et ludique, avec une sonorité typiquement *british*, et la seule réserve que l'on puisse faire à Oliver Knussen, infatigable défenseur de la musique de Carter, c'est, dans ce *Concerto*, de privilégier un peu trop la verticalité, la mise en place, au détriment de la grande ligne dramatique qui traverse l'œuvre. L'orchestre de la BBC, dans la *Symphonia*, est remarquable, et les passages *unisono* des cordes, toujours périlleux, sont très soignés. L'œuvre, dans une collection qui reflète l'éclectisme du temps, oppose son humanisme, sa grandeur et cet élan qui la portera loin dans le futur, aux tendances plus à la mode, entre postmodernité et mercantilisme, nées déjà vieilles et moribondes.

Philippe Albéra

Arnold Schoenberg : *Pierrot lunaire*, opus 21 ; *Erwartung*, opus 17
Luisa Castellani (voix), Alessandra Marc (soprano), Andrea Lucchesini (piano), Staatskapelle Dresden, direction Giuseppe Sinopoli
Teldec (3984-22901-2), 1999, 70'.

Wolfgang Rihm, *Étude d'après Séraphin*, pour sons instrumentaux et électroniques (1997)
Ensemble 13, direction Manfred Reichert
Wergo (WER 2055-2), collection du ZKM de Karlsruhe, 1998, 45'.

EXPRESSIONISMES EN PHONOGRAPHIES

« Schoenberg créait sans assise (voire sur l'abîme) », écrivait Wolfgang Rihm, à l'occasion d'un grand cycle consacré aux œuvres du compositeur viennois en 1995, à Paris. Le hasard de l'édition discographique et des recensions me met aujourd'hui, dans une main, un enregistrement récent du *Pierrot lunaire* et d'*Erwartung*, et dans l'autre, les *Études d'après Séraphin* de Rihm.

D'*Erwartung*, on a pu dire que c'était un cri ; une « montée de sang », une « réaction des sens et des nerfs » (selon les mots de Schoenberg lui-même). Adorno y entendait une sorte de radiographie d'un instant, où l'on « enregistre directement, par le médium de la musique, les mouvements de l'inconscient ». La version donnée par Alessandra Marc et la Staatskapelle de Dresde sous la direction de Giuseppe Sinopoli, bien que prise sur le vif du *live*, reste en deçà de cette « immédiateté quasi animale » dont parlait Schoenberg dans son *Journal de Berlin*.

Paradoxalement, Schoenberg avait consigné ces mots à propos de son *Pierrot lunaire*, une œuvre qui — bien que généralement considérée comme appartenant à la même période de l'« atonalité libre » — apparaît comme beaucoup plus

« construite », traversée qu'elle est de références à des formes comme la valse, la barcarole ou la passacaille. Pourtant, au fil des vingt-et-une brèves mélodies qui composent le *Pierrot*, à travers ces mouvements de marionnette qui ont parfois un caractère machinique, on a l'impression d'être face à quelque chose qui transparaît aussi dans les autoportraits que Schoenberg peignait à la même époque : une sorte de regard animal, une émanation qui *sourd*, saisie en quelques instantanés phonographiques. Car cette fois, dans leur enregistrement *en studio*, les interprètes (Luisa Castellani en tête) rendent bien justice à la crudité autant qu'à la précise cruauté émanant de l'écriture. Voilà donc un nouveau *Pierrot lunaire*, qui n'a toutefois ni la valeur de celui, « auctorial », dirigé par le compositeur lui-même, ni la qualité de celui incarné il y a quelques années par Marianne Pousseur.

L'*Étude d'après Séraphin*, de Rihm, fut écrite en 1997 (c'est ici l'enregistrement de la création). Elle revendique et affirme sa filiation expressionniste, tant dans les propos quelque peu emphatiques du compositeur (« j'essaie, pas à pas, de descendre dans des régions [...] ataviques, [...] d'échapper à l'art par l'art ») que dans l'évoca-

tion d'Antonin Artaud (dont les considérations sur le cri au théâtre parsèment de manière assez convenue le livret accompagnant le disque). Invité au Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) de Karlsruhe, le compositeur — dont c'est la première expérience soutenue avec l'électro-nique — se livre à un travail d'étirement d'une matière sonore prélevée dans l'univers instrumental. Travail qui, lors du mixage de cet enregistrement *live*, a fait l'objet d'une véritable remise en espace (Christian Venghaus, l'ingénieur du son, s'en explique de manière claire et convaincante dans le livret d'accompagnement). Malgré toutes ces qualités, la différence entre la crue et cruelle animalité de Schoenberg et la veine néo-expressionniste de Rihm apparaît nettement : servie par une interprétation qui paraît scrupuleuse, la seconde donne l'impression de prendre son temps. Plutôt que de saisir des bribes rapides d'un *soudre*, elle semble chercher à suivre les méandres d'une psychologie des profondeurs. Chose que le temps discographique enregistre encore plus mal que celui du concert... Peter Szendy