

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2001)
Heft: 69

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: 07.02.2026

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

Heinz Holliger : *Schneewittchen*.

Orchestre de l'Opéra de Zurich, Juliane Banse, sop ; Cornelia Kallisch, alto ; Steve Davislim, tén ; Oliver Widmer, bar ; Werner Gröschel, bs ; Heinz Holliger, dir.

2 CD ECM New Series 1715/16 465 287-2

ÉSOTÉRIQUE BLANCHE-NEIGE



«Schneewittchen»

© Opéra de Zurich

« Welcher Unsinn ist im Sinn » (que de non sens est dans le sens) : tout *Schneewittchen* pourrait résider dans ces quelques mots tirés de ce *Märchendramalet* d'après *Blanche-Neige* des frères

Grimm, livré par Robert Walser sous forme de sotie théâtrale, où la folie consubstantielle à l'écrivain voisine avec un esprit enfantin d'où le comique satirique n'est jamais vraiment absent. On ne reviendra pas ici sur les qualités de la partition, son évanescence jamais relâchée côtoyant une radicale tension expressionniste : depuis le pneumatique prologue où les cinq voix respirent comme un seul poumon jusqu'au choral de l'épilogue, musique gelée épuisant les dernières substances de la partition sur le funèbre ré final, note la plus aiguë de toute la partition. L'écriture vocale est quant à elle plus décantée, plus arrondie aussi et moins radicale que celle expérimentée par Holliger dans ses œuvres précédentes. L'œuvre a été créée en 1998 à l'Opéra de Zurich (commanditaire de l'œuvre) dans une mise en scène extrêmement stylisée et ésotérique de Reto Nickler, qui y avait revendiqué un « *psychokrimi* du plus haut dramatisme intérieur ». L'œuvre est tout sauf facile à représenter, et si les représentations de l'œuvre à l'Opéra de Zurich

avaient révélé la difficulté majeure à restituer visuellement un spectacle où le drame semble si souvent se situer au seul niveau des mots — nombreux furent d'ailleurs ceux qui au sortir des représentations avaient trouvé à *Schneewittchen* des qualités plus proches de l'oratorio que de l'opéra —, le présent enregistrement rend en quelque sorte bien mieux justice à l'essence de cette œuvre. Le compositeur dirige l'Orchestre de l'Opéra de Zurich, autrement dit les instrumentistes de la création, ainsi que les chanteurs, emmenés par la voix tranchante de Juliane Banse (*Schneewittchen*). C'est donc peu dire qu'une belle souplesse se dégage de cette interprétation qui bénéficie d'interprètes rodés et ECM ne faillit pas à sa réputation en mêlant esthétisme et qualité dans un coffret garni d'un copieux livret trilingue (français, anglais, allemand) offrant un entretien de Holliger avec Thomas Meyer et un texte à la fois fouillé et éclairant de Roman Brotbeck sur *Schneewittchen*. Jacqueline Waeber

John Cage: *Complete Piano Music*

Steffen Schleiermacher, piano

12 CD MDG (Musikproduktion Dabringhaus und Grimm).

PRESQUE COMPLET

A 41 ans, le pianiste Steffen Schleiermacher s'empare d'un « archipel » du répertoire pianistique dont les axiomes contradictoires ne peuvent être résolus par des moyens homogènes. La pose du conquérant — illustrée par des photos figurant au dos des six livrets et dignes d'une *road story* — atteste un zèle et une assurance de colonisateur. Il en résulte que certains aspects des œuvres enregistrées sont traités injustement — inconvenient d'une intégrale confié à un seul interprète... Le coffret comprend toutes les compositions de John Cage pour piano, piano préparé et deux pianos écrites depuis 1940. Les datations discordantes qu'on trouve dans les catalogues rendent contestable l'exclusion arbitraire des œuvres précoces. Les œuvres demandant plusieurs exécutants sont jouées par le seul Schleiermacher (*Music for Piano*, *Winter Music*, *Music Walk*, *34'46.776 for two pianists*, *One2*, *The Beatles 1962-70*). Pour *Two Pianos* (vol. 5), il s'est adjoint Josef Christof.

Si l'on fait abstraction des œuvres précoces, ce qui est le cas de Schleiermacher, *The prepared piano* (vol. 1 : 1940-1952) marque bien le début des compositions pour piano de Cage. Accompagnateur de spectacles de danse, Cage écrivait une musique qui ne dépassait pas ses capacités pianistiques. Les pièces pour piano préparé ont pour la plupart une origine fonctionnelle et forment un groupe homogène, du moins en ce qui concerne le matériau sonore et le traitement des structures temporelles. Il n'en va pas de même de la « préparation » proprement dite : chaque pièce, chaque cycle — du petit groupe au grand ensemble des *Sonatas and Interludes*, du *Book of Music* et des *Three Dances* pour deux pianos (vol. 5) — exigent une préparation particulière, la mise en place d'un prototype, en quelque sorte. L'enregistrement permet d'aligner les pièces dans l'ordre chronologique, alors qu'il serait impossible de les exécuter de cette façon pour des raisons pratiques.

En revanche, *Music for Piano 1-84* (vol. 2) n'est pas seulement présenté dans l'ordre chronologique, mais donne lieu à un montage dramaturgique. Entre des groupes de pièces rassemblées par l'agogique et où il ne se passe rien, Schleiermacher interpose des versions simultanées de deux à cinq pièces. Dans ces dernières, le positionnement extrême du piano est censé simuler l'unité vivante de l'instrument, de l'espace architectonique et de l'acuité acoustique des basses. Face à tant d'artifices, l'oreille réagit avec une sensibilité exacerbée aux coupures entre les différentes prises de son, qui forment autant de trous dans ce que MDG appelle son *Klangkonzept* : « l'acoustique naturelle de salles de concert recherchées spécialement ». Même si le choix d'une salle dotée d'une forte réverbération est l'expression d'une conviction esthétique, il tourne à l'effet gratuit dans une bonne partie des enregistrements et est contredit par la rudesse générale du jeu.

En 1951, *Music of Changes* (vol. 3) fut le premier résultat de la tentative de Cage d'amalgamer l'écriture sérielle et les procédés aléatoires. Huit niveaux traités indépendamment et notés de façon hasardeuse développent la capacité de penser en termes complexes et de traiter le temps — ou plutôt les oscillations du tempo — en virtuose. Les difficultés manifestes de l'œuvre et les réserves de l'interprète à son endroit — il y voit une « provocation pour l'exécutant et l'auditeur » — font que Schleiermacher n'est qu'un virtuose consciencieux. Les quatre mouvements de cette œuvre de plus de cinquante minutes sonnent donc comme une masse de liaisons autonomes de radicaux libres, brassés avec violence, et repris de quelques siècles de musique de piano. *Pieces 1950–1960 et 1960–1992* (vol. 4/6) rassemble des œuvres aux origines les plus diverses. On peut y déceler des groupes relevant de domaines tels que le « sérialisme non dirigé », l'« indétermination », les « pièces à durée prescrite » et les « parenthèses temporelles ». L'évolution des processus compositionnels est caractérisée par le transfert progressif et évident d'une part de responsabilité sur l'interprète, qui

doit « actualiser » la composition au moment de l'exécution. Ces processus semblent être souvent le seul élément intéressant des pièces jouées ici, mais la musique de Cage s'en trouve réduite à ses seuls aspects compositionnels. Prenons à titre d'exemple l'enregistrement de *One* (1987) : l'intérêt pour la signification des parenthèses temporelles — expliquées dans le livret et perceptibles à l'écoute — y surpassé de loin celui pour la réalisation sonore. L'équilibre dans le micro-domaine des accords de une à six notes (les sons notés entre parenthèses par Cage ne connaissent aucune distinction), la synchronie de la frappe, et même l'accordage de l'instrument, révèlent un manque aigu de décision.

Dans ses commentaires, Schleiermacher révèle franchement sa démarche et ses décisions, traduisant les problèmes et les rendant compréhensibles. Il met ainsi au point une typologie de l'interprétation axée sur le procédé de composition utilisé dans chaque cas. En nous livrant une petite soixantaine de partitions (quinze heures de musique en douze CD), il fournit un travail énorme, quoique purement quantitatif. L'écoute

et la lecture des commentaires ne donnent pas l'impression d'une congruence spirituelle ou émotionnelle entre l'interprète et l'œuvre, mais plutôt d'un intérêt honnête pour les phénomènes. Le piano est utilisé comme une machine gigantesque à produire des effets, et non comme un instrument permettant d'exprimer des complexes de timbres différenciés. Ni l'acoustique inhabituelle de l'enregistrement, ni les « préparations », ni les instruments supplémentaires, ni les nouvelles techniques de jeu ne parviennent à concentrer l'attention sur le sens de ce qu'on entend.

D'une façon générale, la production manque de sens critique. « (Presque) complet » pourrait s'appliquer non seulement au titre de cet enregistrement intégral, mais aussi à la collection des poncifs alignés dans les six livrets.

Il faut toutefois espérer que cet enregistrement ne restera pas réservé aux comparaisons de disques et autres activités de collectionneur, mais qu'il sera disponible dans les bibliothèques des établissements de formation spécialisés, à titre de référence et de « guide de l'utilisateur ».

Petra Ronner

Othmar Schoeck : *Penthesilea* op. 39

Yvonne Naef, ms ; James Johnson, bar ; Renate Behle, sop ; Sinfonieorchester Basel, Mario Venzago, dir ; Chœur Philharmonique tchèque de Brno
Pan Classics 510 118-1 (2CD)

ARIDITÉ, CONTRASTES ET EMPHASSE

Il y a, au-delà de la première impression d'aridité et de monumental que dégage la partition de *Penthesilea*, certaines zones où l'épique du drame — qui prend sa source dans la pièce homonyme de Kleist — crée de profonds remous détruisant cette austère façade, remous perceptibles non pas tant dans les emballages de l'action dramaturgique, finalement assez rares, que dans les déphasages rythmiques et harmoniques, symptômes d'un langage musical tendu jusqu'à l'atonalité.

Composé entre 1923 et 1925, cet opéra en un acte recèle sans doute les pages les plus belles jamais écrites par Schoeck, mais aussi les plus difficiles. Elles témoignent de la crise artistique que traversa le compositeur à partir de 1923 avec la révélation des *Noces* de Stravinski — et les deux pianos de l'orchestre démesuré de *Penthesilea* en sont sans aucun doute redévalues. Crée en 1927, *Penthesilea* ne reçut toutefois qu'un accueil poli, à une époque où le public était désormais plus attiré par des œuvres comme *Jonny spielt auf* de Krenek ou *Cardillac* de Hindemith. Schoeck entreprit alors de remanier son œuvre dans une optique essentiellement simplificatrice et réductrice — si l'on excepte toutefois l'ajout du somptueux duo d'amour entre Penthesilée et Achille, que certains jugeront peut-être superflu, de par

son emphase, à l'intelligibilité dramatique de l'œuvre.

Aujourd'hui encore, le problème de la réalisation de *Penthesilea* continue à être posé, comme le révèle le chef Mario Venzago dans la notice du CD. En effet, il aura fallu ici apporter maints changements, comme par exemple ceux concernant les dynamiques qui dans leur version originale témoignent plus d'une vue de l'esprit du visionnaire Schoeck que d'un réel souci d'exécution. Ainsi d'un cas de figure mentionné par Venzago où quatre violons doivent affronter quatorze altos, douze violoncelles, dix contrebasses, les percussions, une section de vents comportant pas moins de dix clarinettes, et enfin les deux pianos, omniprésents dans l'œuvre.

Penthesilea joue constamment sur de tels effets de contraste : ainsi des oppositions entre les nombreux passages chorals et les cuivres, ces derniers souvent traités de manière sauvage et essentiellement rythmique ; mais ces contrastes affectent aussi la déclamation, étirée entre le plus pur *cantabile* et le sec *parlando* de la technique mélodramatique. Entre ces deux extrêmes, toutes les nuances sont ainsi rendues, et sur ce plan la version de Venzago y apporte un soin tout particulier, notamment en confiant le rôle de la grande prêtresse à une seule comédienne, là où Schoeck, pour des raisons d'économie, avait

redistribué son texte à plusieurs chanteurs : la démarche s'avère ici salvatrice pour des chanteurs déjà très sollicités, dans la mesure où le tissu orchestral de certaines scènes semble n'autoriser que la vocifération.

Cet indiscutable chef-d'œuvre avait déjà bénéficié d'un excellent enregistrement de Gerd Albrecht (*Orfeo*, enr. live, 1982), encore magnifié par les opulences vocales de ces deux stars wagnériennes que furent Helga Dernesch (Penthesilée) et Theo Adam (Achille). Moins élégante, moins équilibrée sur le plan de l'orchestre, moins chantée même, la version de Venzago, elle aussi enregistrée en concert lors du Festival de Lucerne 1999, a toutefois l'avantage sur la première de ne pas avoir cherché à arrondir les crêtes les plus modernistes de la partition. En refusant ainsi toute emphase post-romantique, le chef suisse tire l'œuvre vers le futur bien plus que vers le passé ; toute la violence drue de cette musique s'y trouve restaurée — d'emblée perceptible dès les premières mesures de la « *Kampfmusik* » introductory. Quant à la distribution vocale, solide, engagée et sans failles majeures, elle est survolée par la Penthesilée d'Yvonne Naef qui possède tant la noirceur vocale que la sensualité qui siéent à cette reine-amazone vindicative mais égarée par l'amour.

Jacqueline Waeber

George Gruntz / Rolf Liebermann : **Expo Triangle; Symphonie « Les Échanges »** (version jazz et version machine) ;
Brain Plays : Symphony for Jazz Ensemble
George Gruntz Percussion Ensemble et Concert Band
CD *Musikszenen Schweiz* 6170

POST-DADA MACHINAL

Rien que pour la célèbre Symphonie « *Les Échanges* » de Rolf Liebermann (1910-1999) « pour 156 machines de bureau et accessoires », cet enregistrement mérite le détour. Le CD présente cette œuvre d'une durée de 2'54" dans un enregistrement réalisé en 1964, avec une instrumentation opulente comportant notamment seize machines à écrire, dix-huit machines à calculer, huit télex, douze perforatrices de bande, huit humidificateurs de papier collant, six caisses enregistreuses, deux métronomes, deux sonneries de chemin de fer et de signaux de passage à niveau, neuf klaxons, seize téléphones, deux gongs électriques de porte, etc. L'œuvre peut être prise comme une de ces farces post-dadaïstes qui ont émergé après la domination ultra-avantgardiste du sérialisme ; mais plus soignée que les dadas primitifs de la Spiegelgasse de Zurich, elle met en place une musique de bruitage inspiré de la machine à un niveau technique bien supérieur à ce qu'avaient réalisé en leur temps les futuristes. Elle montre également une certaine pureté clinique, sans doute à cause de l'époque plus avancée : serait-ce là l'image sonore d'un monde bureaucratique et non plus d'un monde investi par les usines ?

Pourtant les indications d'instruments nous apparaissent bien datées aujourd'hui, vu que dans notre époque actuelle on ne connaît plus le bruit dominant et aigu de la machine à écrire ! Ce CD comporte une mise en regard qui s'avère très séduisante : la comparaison de cette œuvre avec la « version jazz 2000 » par le George Gruntz Ensemble. Dans cette dernière version, le côté machiniste et mécanique semble avoir été atténué par la virtuosité du jeu instrumental et le son paraît plus ample, comme légèrement assombri. Une symphonie sans orchestre symphonique, conçue seulement pour un bigband sous forme d'ensemble de jazz symphonique, montre certes un certain swing brillant, mais encore empreint d'une certaine froideur. Des cadences interrompent sous forme de passages rubato le déroulement *Giusto* qui a parfois tendance à se

montrer trop lisse et élégant ; quant à la partie lente avec les breaks à deux voix contrapuniques, c'est tout simplement une géniale trouvaille !

Les termes quasiment génériques des trois *Brain Plays* se rapportent selon Gruntz aux *Gelenkstücke*, nommées *Knee Plays*. Rolf Liebermann les avait fournies pour son opéra jazz *Cosmopolitan Greetings* (créé à Hambourg en 1988 sous la régie du ritualiste de commerce Robert Wilson), œuvre uniquement basée sur la liberté d'interprétation et non pas sur celle d'improvisation ; malgré un penchant indéniable à la répétition — terminologie qui rappelle quelques numéros de l'opéra *Einstein on the Beach* de Philip Glass, dont la musique réduit, pour ainsi dire, Einstein à un beachboy —, Gruntz montre qu'il a bien plus d'idées : et même si la troisième pièce étaie une métrique et une rythmique latino un peu mécaniques, elle garde tout de même un certain élan vital ; le jazzman ne se laisse pas abattre, même pas par lui-même. (hwh) Traduit par Otto Graf

Christoph Staude : **Streichtrio, Le grand ciel gris, Nâkodschâyistân,**
Trio recherche, Quatuor Avance, Sven Thomas Kiebler, pno
CD *WERGO/Deutscher Musikrat* (Edition *Zeitgenössische Musik*), 2000, WER 6546-2.

LA DRAMATURGIE DE CHRISTOPH STAUDE

Parmi les jeunes compositeurs allemands révélés par la série « Edition Zeitgenössische Musik » du Deutscher Musikrat, Christoph Staude (né en 1965 à Munich) mérite une attention particulière. Formé à Berlin puis à Francfort (auprès de Rolf Riehm et Bernhard Kontarsky), il a d'ailleurs été remarqué très tôt avec des prix décernés à certaines de ses premières œuvres en 1986-87. Sa musique possède la particularité de camper une certaine dramaturgie dont chaque auditeur peut imaginer un déroulement particulier ; les pièces sont souvent longues (ici la plus développée dure presque vingt-trois minutes) et finement traçées du point de vue de ce déroulement : de durables et progressives évolutions débouchent sur de grands summums expressifs sans que cela soit forcément systématique, car le compositeur laisse une large place à la surprise. Ce nouveau CD *WERGO* frappe par la qualité des interprétations : le trio recherche, le Quartett Avance et le pianiste Sven Thomas Kiebler (ancien membre de l'ensemble recherche) apportent à cette musique une expression tout à fait remarquable.

Le *Streichtrio* de 1994 est la plus ancienne composition du disque, sa forme en huit mouvements de durées très différentes les unes des autres doit être comprise comme une « double variation sur la base de modèles peu marqués au

départ » (Wolfgang Thein), mais qui ressemble tout de même à l'ancienne opposition des deux thèmes de la sonate classique : le premier mouvement repose surtout sur un élément vertical, tandis que le second correspond à un « flux d'énergie nettement horizontal ». Cette très belle œuvre, admirablement jouée par le trio recherche, surprend par la diversité de l'écriture : l'aspect événementiel, parfois percussif, peut rappeler certaines musiques plus anciennes (le *Quatuor à cordes* n°1 de Ligeti par exemple) et l'on remarquera tout particulièrement comment Staude joue adroïtement dans son huitième mouvement avec l'idée d'une musique mécanique.

Le grand ciel gris (1998) est écrit pour clarinette (et clarinette basse), trombone, violoncelle et piano. Il s'agit d'une pièce étroitement associée à des échanges de Staude avec le peintre Michael Growe (qui a du reste illustré la pochette du CD) autour du problème de la « perceptibilité du paysage », ainsi que le souligne Wolfgang Thein dans la notice : « Un ciel gris et un horizon entièrement visible accentuent le phénomène des images qui regardent à l'intérieur du firmament tout en renforçant la perception de la disparition permanente de ces images et de leurs contours. L'écriture même fut pour Staude un acte de réflexion permanente à propos de cette versati-

lité ». Cette pièce très développée fait alterner des moments très calmes, caractérisés par une grande présence expressive du silence — avec de belles trouvailles sonores au passage — et quelques tutti puissants, animés et rythmés. Le compositeur joue sur l'opposition ou la complémentarité des registres et sur différents degrés de dynamique. Il signe une œuvre aux larges respirations, dont la forme est assez convaincante. La dernière pièce du CD est écrite pour piano : *Nâkodschâyistân* (1997), excellamment interprétée par Sven Thomas Kiebler. Ce pianiste étonnant de musicalité (on se souvient notamment de sa contribution au CD *Accord de l'ensemble recherche* consacré à Dallapiccola) met en évidence les qualités d'une œuvre qui n'est pas sans rappeler certaines *Études* de Debussy l'espace d'un instant. Les mêmes caractéristiques de progressions lentes et de « summums » déjà évoqués se retrouvent ici dans une musique riche de différentes formes de statisme : notes « gelées » dans certains registres, croisements de voix aux rythmes boiteux, silence de plus en plus important (vers la fin), etc.

L'auditeur aura ainsi un aperçu assez large de la production de Staude et de son style, en attendant d'autres productions discographiques : celle-ci est plus que convaincante !

Pierre Michel

Franz Furrer-Münch : « ...hier auf dieser Strasse, von der sie sagen, dass sie schön sei » ; « Spiegel aus Wachs, Ersonnénes über Clara Wiecks Romance variée » ; « aus dem Skizzenbuch für Kammerensemble » ; Intarsia ensemble für neue musik zürich, Jürg Henneberger, dir. ; Rosemary Hardy, sop ; Luzius Gartmann, vc
CD MGB CTS-M58

L'ÉNIGMATIQUE ASSURANCE DE FURRER-MÜNCH



Franz Furrer-Münch: « Souvenirs mis en scène »

De curieuses expériences attendent l'auditeur de ce CD qui saura se laisser prendre par la musique de Franz Furrer-Münch. Une voix très particulière s'impose indéniablement dès les premières notes, tout comme la perception d'un monde qui cherche l'expression par la concentration. Mais ce monde se « montre »-t-il vraiment ? L'expérience auditive se poursuit d'abord en double : d'une part on est immédiatement concerné et emporté. La flûte basse qui tâtonne en rond, les timbales donnant l'impulsion, le violoncelle comme contrepoint, créent une forme d'accroissement. Puis ensuite l'entrée de la voix chantée « Eines Abends,...da...ging und kam... » laisse d'abord croire à une entrée conventionnelle, mettant de manière emphatique l'œuvre en élan, tout en laissant en même temps associer sa thématique « déambulatoire ». Les mots au début ne sont perceptibles que sous forme allusive, le geste musical semble d'abord se développer indépendamment d'une interprétation directe

des mots, et pourtant, sans gêne aucune, il semble aussi être corrélé au sens dramatique du texte.

« ...hier auf dieser Strasse, von der sie sagen, dass sie schön sei » (« ...ici sur cette rue dont ils disent qu'elle est belle... ») date de 1933, et elle se base sur le seul texte narratif de Paul Celan *Gespräch im Gebirg*. L'œuvre de Furrer-Münch tient en vingt minutes de musique concentrée. Le doublage texte-musique n'est pas à confondre avec une quelconque « indécision », mais réalise plutôt une simultanéité du savoir et de la recherche, une clarté de la forme et du geste et une intelligente économie de moyens : un monde qui esquisse sa forte présence tout en la rendant floue à nouveau. Si le vocabulaire musical de Franz Furrer-Münch est vaste, il est en revanche employé avec une conscience méticuleuse. Rien d'inutile ni enfantillage auto-suffisant pour ce qui regarde du traitement du matériau. Son art d'insuffler à chaque instrument une nature plastique et souvent ambiguë est perceptible dans toutes les pièces de ce CD : qu'il s'agisse d'un violoncelle seul dans *Intarsia* ou d'une flûte et d'une clarinette basse dans « Spiegel aus Wachs » (miroir de cire), où les deux instruments réalisent toutes sortes de constellations en passant du contrepoint par le croisement étroit des voix jusqu'à une multiplication sonore qui évoque tout un ensemble. Mais aussi dans « aus dem Skizzenbuch für Kammerensemble » où flûte, clarinette, violon, violoncelle, piano et percussion entrent en communication de manière complexe. Le titre « ...Skizzenbuch... » fait donc référence à l'esquisse, l'inachevé, les noms des sections « Zeitsäume » (lisière du temps), « Gegengestalten »

(contre-formes), « Stille in Falten » (silence dans les plis), « Vom Rand zur Mitte nach aussen » (du bord au milieu vers le dehors) indiquent quant à eux des processus formels. Comme quoi, ce qui sonne comme une esquisse, comme une recherche et une incidence, est clairement le fruit d'un travail artistique hautement conscientieux durant lequel beaucoup de choses ont été expérimentées et rejetées pour finalement n'en retenir que l'essentiel. En somme, une esthétique élaborée du fragmentaire incluant l'utopie : le regard de Furrer-Münch sur Schumann n'a rien d'étonnant. Dans « Spiegel aus Wachs », une *Romance variée* de Clara Schumann fournit le matériau parfois bien caché, parfois surgissant clairement à la surface d'un duo complexe. Furrer-Münch partage sa fascination pour Schumann avec Heinz Holliger, et tout comme lui, il recherche une expérience actuelle des limites. Toutefois il n'apprécie pas l'horizon de la folie, d'où son renoncement à des techniques sonores frisant l'injouable. Si les moyens déployés par Furrer-Münch ne sont pas radicaux, ils sont en tout cas vigoureux. Par exemple, lorsque la promenade de Celan atteint son objectif (« moi, peut-être accompagné ? maintenant ? de l'amour des mal-aimés, moi sur le chemin vers moi, ici-haut ») l'utilisation de séries de sons harmoniques comme association avec l'au-delà pourrait bien être une idée adéquate ; chez Furrer-Münch, elle s'avère être, avec le chant figé et mourant sur une hauteur, d'un sentiment exact. D'où Furrer-Münch obtient cette assurance reste un énigme dans le paysage sonore suisse.

(mez) Traduit par Otto Graf