

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2001)
Heft: 70

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>

Nikolai Andreyevich Roslavets : **Complete Music for Cello and Piano**
Alexander Ivashkin, violoncelle, Tatyana Lazareva, piano
CD Chandos Chan 9881

DE FAURÉ A L'ACCORD SYNTHÉTIQUE



Ne serait-ce que pour la vibrante et extatique *Sonate* n° 1 pour violoncelle et piano, ce CD consacré aux œuvres de Nikolai Andreyevich Roslavets (1880–1944) vaut largement le détour, et ce d'autant plus que l'interprétation de Alexander Ivashkin et de Tatyana Lazareva dépasse encore celle, pour la seule *Sonate*, de Boris Pergamenschikov et de Pavel Gililov (CD ORFEO).

Il aura fallu la chute du Mur et les efforts conjugués du compositeur Edison Denisov, qui a retrouvé la plupart des œuvres de Roslavets, et de la musicologue Marina Lobanova qui les a ensuite éditées, pour que le compositeur russe émerge de l'oubli dans lequel le régime stalinien l'avait plongé. Figure majeure de la musique soviétique entre 1917 et 1930, Roslavets côtoya au sein de l'Association de musique contemporaine (ASM) Mossolov, Miaskovski et Chostakovich, et son poème symphonique *Octobre* fut créé en même temps que la *Symphonie* n° 2 « A Octobre » de Chostakovich. Soucieux de développer les principes d'une nouvelle idéologie musicale russe, Roslavets a déployé une intense activité de musicographe durant les années 1920 et 1930, avec force pamphlets dont un manifeste pour la destruction des maisons d'opéra. Mais ses hauts cris ne réussirent toutefois pas à maquiller son antipathie viscérale pour le régime soviétique officiel. Dès 1929, les autorités culturelles commenceront à taxer Roslavets d'idéologie bourgeois, ses œuvres seront désormais bannies de tous les concerts et le compositeur sera envoyé à Tashkent, en tant que conseiller musical du Théâtre d'opéra et de ballet de la ville. En 1933, son retour à Moscou se fait dans la plus grande indifférence et il mourra dix ans plus tard, son nom rayé des tablettes officielles. Composée au sortir de ses études au Conserva-

toire de Moscou, la *Danse des jeunes filles en blanc* (1912) commence par un doux balancement fauréen qui ne tarde pas à se transformer en une labyrinthique promenade (a)tonale annonçant clairement les errements futurs. Encore représentatives de la « première manière » post-scriabinienne du compositeur, la *Méditation* et la *Sonate* pour violoncelle et piano n° 1 (toutes deux de 1921) se fondent déjà sur la technique d'écriture de l'accord synthétique que Roslavets développera considérablement par la suite. Ramassée sur moins de dix minutes, la *Sonate* n° 1 est en un seul tenant et rassemble sa formidable énergie dans un traitement rigoureux de deux principales cellules mélodiques.

Beaucoup plus étendue dans le temps, en plusieurs sections enchaînées, la *Sonate* pour violoncelle et piano n° 2 (1922) ne retrouve sans doute pas la densité de son aînée mais témoigne en revanche d'un traitement harmonique plus novateur. Moins de concentration expressive et de souffle donc, mais de grandes plages où agrégats empilant demi-tons et quintes témoignent de la rupture tonale décisive entreprise par le compositeur. Enfin l'enregistrement est idéalement complété par les *Cinq Préludes* pour piano, pièce maîtresse de Roslavets, dont le modèle transparent sont les *Préludes* op. 74 de Scriabine. *Jacqueline Waeber*

«Ylir»
Claudio Puntin, cl, cl bs ; Gerour Gunnarsdottir, vl, voc
CD ECM 1749

«Nanocluster»
Bertrand Denzler, sax ; Norbert Pfammatter, batterie, percussions
Leo Lab CD 073

«Circle & Line»
Donat Fisch, saxo ; Christian Wolfarth, batterie
CD Unit Records 4118

COUPLES

L'amour est une « puissance céleste ». Qui-conque tombe sous son charme y est livré « pieds et poings liés ». Une conséquence apparemment inévitable de l'amour est la formation de couples – encore que tous ne finissent heureusement pas aussi tragiquement que Roméo et Juliette, ou Tristan et Iseut. L'art, on le sait, est le produit d'une sublimation ; on pourrait donc

qualifier le jazz joué en duo d'amour sublimé. Établi en Allemagne, le clarinettiste suisse Claudio Puntin et la violoniste et chanteuse islandaise Gerour Gunnarsdottir forment dans leur album *Ylir* un couple extrêmement harmonieux. Dans leur musique, tout gravite autour de l'Islande, mais ce cadre de référence est utilisé de façon très variée : à côté de mélodies traditionnelles et

de morceaux de compositeurs islandais contemporains inspirés du folklore, on entend plusieurs pièces de la plume de Puntin, qu'on caractérisera sans doute le mieux en parlant d'esquisses impressionnistes du pays, de sa population, de sa faune et de sa mythologie (sur le site Internet www.puntin.de, on apprendra même que les « différentes allures des chevaux islandais » ont

servi de source d'inspiration). Sans crispation, mais avec beaucoup de maîtrise, le couple parvient à faire le joint entre les parties brièvement composées et les improvisations joyeuses, entre les mélodies prenantes et les accumulations de sons denses. L'impression positive est renforcée par le fait que la virtuosité abondamment présente ne dégénère jamais en exhibitionnisme.

Un couple peut parfois se sentir très à l'étroit. Il arrive alors que la claustrophobie déclenche des disputes et des diatribes violentes : on se jette à la tête des paroles désagréables, voire des objets de ménage. On sait – au plus tard depuis les drames conjugaux filmés par Ingmar Bergman ou le duel que se livrent Richard Burton et Elizabeth Taylor dans *Who's Afraid of Virginia Woolf?* – que le spectacle de telles scènes a un

effet cathartique sur le public, ou peut provoquer une jouissance esthétique toute particulière. Telles sont les réflexions que me suggère l'album *Nanocluster*, dans lequel les humeurs de Bertrand Denzler (saxophone ténor) et Norbert Pfammatter (batterie) se déchaînent violemment et se manifestent dans des éruptions misérables. Le fait que les deux musiciens soient de bons amis montre que l'art permet de libérer des émotions qui, dans la vie « normale », finiraient sans doute en catastrophe. D'ailleurs *Nanocluster* n'est pas un album de pur massacre, car les champs énergétiques que Denzler et Pfammatter explorent (en jetant un nouveau regard sur le matériau du *free jazz*) sont beaucoup trop différenciés sur les plans sonore et rythmique. Pfammatter se révélant une fois de plus un

styliste éminent sur les tambours et les cymbales, on n'hésitera pas à le nommer dans le même souffle que d'autres « héros européens », comme Pierre Favre ou Jon Christensen.

Dans *Circle & Line*, le saxophoniste Donat Fisch et le batteur Christian Wolfarth prennent un autre cap. Inspirée manifestement par les fables non conformistes d'un Ornette Coleman, leur musique respire la simplicité, mais une écoute attentive révèle une richesse impressionnante de motifs, qui renonce à tout ornementation superflue ; un petit geste en dit souvent plus long que mille mots. Cette musique dépourvue d'allures fait entrevoir les petits bonheurs que nous négligeons trop souvent dans la vie quotidienne. (tgs)

Olivier Messiaen : **Turangalîlâ-Symphonie** (version révisée en 1990).
Pierre-Laurent Aimard, Dominique Kim, Orchestre Philharmonique de Berlin, dir. Kent Nagano.
CD TELDEC 82043-2.

ORGIES SPIRITUELLES



Pierre Boulez, Yvonne Loriod, Olivier Messiaen

Le second volet du tryptique que Messiaen composa dans les années d'après-guerre en s'inspirant du mythe de Tristan et Yseult (et de l'esprit de *Tristan und Isolde*), la monumentale *Turangalîlâ-Symphonie*, a toujours provoqué des commentaires contradictoires : le sentiment de grandeur et l'invention généreuse de Messiaen sont traversés par des effets d'un goût douteux,

hollywoodiens ont dit certains, qui provoquent quelque réticences. Il est vrai que l'Amour est ici chanté à pleins poumons, par 103 musiciens déchaînés, avec vibrato d'ondes Martenot et frottement fortissimo de cymbales ! Messiaen a lui-même parlé d'un *Ode à la Joie* à sa manière (bienvenu après les charniers de la Seconde Guerre)... Mais il y a aussi les moments d'introduction, ces grandes phrases lyriques qui envoûtent, dans le ton d'une sentimentalité saint-sulpicienne. On ne mesure sans doute pas aujourd'hui le choc que put provoquer une telle œuvre auprès d'un public qui n'était pas sorti des giges et des sarabandes néo-classiques, de ces habiles divertissements « dans la manière de » que Messiaen avait stigmatisés avant-guerre avec virulence. Certes, on prenait alors l'étrange professeur d'analyse du Conservatoire (la classe de composition allait lui être refusée) pour un fou, et son groupe d'élèves pour une chapelle, voire pour une secte. Parmi eux, Boulez

ne fut pas le moins critique vis-à-vis des grandes embardées orchestrales de la *Turangalîlâ*, et il encouragea plus tard Messiaen à un resserrement drastique de son invention. Kent Nagano, devenu l'un des « spécialistes » de Messiaen, maîtrise incontestablement son texte. Pierre-Laurent Aimard aussi, qui possède la musique du compositeur dans ses gènes. Mais l'énergie et la précision ne masquent pas totalement une certaine rudesse, un certain manque de poésie dans les phrasés et les respirations, une manière de faire éclater l'orchestre plutôt que de lui donner toute sa plénitude intérieure. La sonorité très homogène de l'Orchestre Philharmonique de Berlin en est peut-être, paradoxalement, un peu responsable : les timbres sont parfois trop fondus, dans une musique qui joue beaucoup sur la couleur. Mais ce sont là des objections un peu sévères pour une interprétation plus que convaincante, et bien rendue par une prise de son aérée ! *Philippe Albèra*

Olivier Messiaen : **Saint François d'Assise**.
José van Dam, Christiane Eda-Pierre, Kenneth Riegel, Orchestre et Chœurs de l'Opéra de Paris, dir. Seiji Ozawa.
CD assai 22212 (4 CD)

LE VOYAGE À ASSISE

Republier l'enregistrement de l'opéra de Messiaen réalisé par Radio France au moment de la création de l'œuvre à l'Opéra de Paris en 1983, sous la direction de Seiji Ozawa, et ce après la parution de la version dirigée par Nagano pour DGG, c'est prendre le risque d'une comparaison douloureuse. Ce ne sont pas tant les divergences d'interprétation qui sont en jeu, que la qualité de mise en place et les conditions de la prise de son. D'entrée de jeu, dans la version « historique », les bruits de scène, l'acoustique d'une

fosse d'orchestre trop restreinte (certains musiciens avaient été placés dans les loges), créent des conditions problématiques : on entend les décalages, le son des violons est souvent vilain, le chœur est lointain, les dynamiques sont écrasées, etc. La comparaison avec la version plus récente est dès lors inégale. C'est d'autant plus regrettable que la prise de rôle — un rôle écrasant — de van Dam est chargée d'émotion, et que la voix lumineuse de Christiane Eda-Pierre correspond magnifiquement à l'idée que l'on

peut se faire de l'Ange (en revanche, le style comme l'accent de Kenneth Riegel est parfois aux limites du supportable) ; par ailleurs, Ozawa possède un sens de la respiration et du phrasé qui fait défaut à Nagano, plus mécanique, mais plus précis, et plus proche des moindres indications du texte musical. Autrement dit, ce coffret constitue un témoignage, et l'on peut regretter qu'il n'ait pas été possible, à l'époque, de faire un enregistrement en studio à la suite des représentations... *Philippe Albèra*

György Ligeti : **Melodien, Chamber Concerto, Piano Concerto, Mysteries of the Macabre.**
Pierre-Laurent Aimard, Peter Masseurs, Schönberg Ensemble, Asko Ensemble, dir. Reinbert de Leeuw.
CD TELDEC 83953-2.

LE NOUVEAU PROJET LIGETI

Ligeti est un compositeur exigeant et un homme imprévisible : abandonnant l'intégrale discographique commencée avec Esda-Peka Salonen chez Sony, il entame un nouveau projet dans un esprit similaire avec Reinbert de Leeuw et la maison Teldec. Ce faisant, sa discographie s'enrichit notablement. Voilà donc le premier jalon d'une nouvelle série, dans une présentation élégante, qui montre sur la couverture un Ligeti mal rasé et faisant la grimace (pourquoi pas ?). Le choix des œuvres est révélateur de l'évolution naturelle du compositeur, par-delà les critères un peu réducteurs que l'on a appliqués à ses différentes périodes créatrices : le style du *Concerto* pour piano, par exemple, provient logiquement de certains éléments présents dans les pièces des années soixante-dix. Pierre-Laurent Qimard a raison de relever, dans son commentaire sur le *Concerto*, le défi (et non le « challenge », comme il l'écrit) « extrême, très ligetien : allier joie du jeu, parfait contrôle et folie pure ». On pourrait ajouter, sur un autre plan, l'alliage d'une oreille remarquable, d'une construction minutieuse, et d'une fantaisie débridée. De là vient sans doute cette intense satisfaction, à l'écoute, d'une musique

qui « sonne » magnifiquement, dont la complexité est fascinante, et dans laquelle l'humour et le goût de la transgression (ou de l'auto-dérision) ravissent. L'aisance avec laquelle les musiciens parviennent aujourd'hui à jouer ce répertoire difficile, qui exigeait il y a vingt ans des « spécialistes », est une des bonnes nouvelles de la nouvelle musique. Tout paraît dès lors plus évident. À cet égard, les musiciens hollandais ont fait la preuve depuis longtemps qu'ils possédaient l'un des niveaux les plus élevés en ce domaine : style de jeu précis et généreux, beauté des sonorités individuelles et cohésion d'ensemble, tout y est pour servir au mieux des œuvres qui ont d'ores et déjà le statut de grands classiques de notre temps.

Reinbert de Leeuw, en vrai musicien qu'il est, aborde ces pièces en soignant le lyrisme, le fondu des timbres, l'équilibre et la clarté du jeu, le caractère varié des gestes musicaux : il joue non seulement les notes, avec le respect qui est dû au texte, mais l'esprit des notes, un stade rarement atteint dans l'interprétation musicale en général, et dans celle de la musique contemporaine en particulier. Les débuts des premier et

quatrième mouvements du *Kammerkonzert* sont en ce sens prodigieux : on entend tout, les sonorités sont miraculeusement équilibrées, et la musique acquiert une sensualité irrésistible : tout coule de source. La comparaison avec la version historique de Cehra, dédicataire de la pièce, est assez cruelle, notamment pour les preneurs de son ! La version signée il y a quelques années par Eötvös avec les musiciens de l'Ensemble Modern présente une autre optique, plus tendue et plus âpre, mais tout aussi convaincante, ce qui montre qu'il existe une marge d'interprétation enrichissante dans ce répertoire. On retrouve les mêmes qualités dans le *Concerto* pour piano, où chaque phrase est ciselée, où chaque sonorité est au bon niveau (dans le premier mouvement, Aimard fait de la musique de chambre, alors que dans la version enregistrée avec Boulez, il jouait en grand soliste). L'écoute d'un tel disque est donc un véritable bonheur, non seulement à cause des pièces elles-mêmes, mais par la qualité de l'interprétation et une prise de son admirable. *Philippe Albèra*

«Cosmic»

Harald Haerter, guit ; Philipp Schaufelberger guit ; Bänz Oester, p ; Marcel Papaux, batterie ;
Michael Brecker sax ; Dewey Redman, sax ; Bill Stewart, batterie
CD TCB 21162

INSTANTANÉS

Il aura fallu attendre cinq ans le nouvel album du guitariste Harald Haerter. Dans ce *Cosmic*, Michael Brecker, Dewey Redman et Bill Stewart sont de joyeux invités d'outremer, qui se joignent à la formation familière de Haerter, faite de Philipp Schaufelberger (guitare), Bänz Oester (contrebasse) et Marcel Papaux (batterie).

Le pianiste Keith Jarrett a déclaré que dans le jazz, il s'agissait avant tout d'atteindre un état d'extase. Or peu de musiciens suisses ont autant intériorisé cette profession de foi que Harald Haerter, qui compte parmi les meilleurs guitaristes du jazz contemporain. Haerter n'aime pas les demi-mesures : quand il se produit, il est autant sous tension que son instrument. Mais le spectacle de ses convulsions et de ses flots de sueur ne saurait cacher le fait qu'il est capable de tirer de la guitare des sons qui le distinguent radicalement de la moyenne. De l'exaltation optimiste de son idole de jeunesse, Django Reinhardt, de l'agressivité anguleuse de son ancien professeur, John Scofield, et de ses emprunts au blues, au funk et au *free jazz*, Haerter a tiré un style inimitable, qui oscille entre le chant intense et le drame flamboyant. Dans un studio d'enregistrement, un musicien tel que Haerter doit avoir

l'impression d'être un peu comme un tigre en cage. On ne sera donc pas surpris qu'après une pause de cinq ans, *Cosmic* nous offre de nouveau une compilation de concerts enregistrés en direct à diverses occasions. Comme son prédécesseur *Mostly Live* (Enja), le nouvel album ne donne pas l'impression d'une forme parfaitement fermée sur elle-même, mais plutôt celle d'une série d'instantanés saisissants, qui n'ont rien d'un tableau où toutes les formes et couleurs seraient soigneusement accordées entre elles.

À part Haerter, les principaux solistes sont Michael Brecker et Dewey Redman. Les carrières de ces saxos ténors aussi différents que possible se sont croisées au début des années 1980 dans le groupe de Pat Metheny « 80/81 » (album du même nom chez ECM), avant de diverger de plus belle. Il peut paraître arrogant de le dire, mais l'écoute ne permet pas d'autre conclusion : la rencontre avec l'ensemble de Haerter, cet artiste explosif, a fait du bien à Brecker. Sur CD, on n'a jamais entendu jusqu'ici ce technicien hors pair, enclin parfois à des architectures trop léchées, sonner de façon si euphorique, déchaînée, enjouée, et se montrer si prêt au dialogue. Intuitif et philosophe, Redman offre un contraste

bienvenu avec l'exaltation de Brecker (et de Haerter). Dans le numéro qui donne son titre au disque, il fait preuve d'un lyrisme économe, qu'on n'a plus guère entendu depuis Lester Young, et sa digression sur un de ses numéros de *free bop*, *Mushi Mushi* (qu'il avait enregistré pour la première fois en 1976, aux côtés de Keith Jarrett), témoigne d'un plaisir de fabuler sans le moindre poncif. Dans ce morceau, Bill Stewart (qui remplace ici Marcel Papaux, le batteur régulier de Haerter) atteint un autre sommet dans un solo aussi concis qu'explosif. Dommage seulement que les membres de longue date de l'ensemble de Haerter interviennent si peu comme solistes sur cet album relativement court (45'). Le deuxième guitariste, Philipp Schaufelberger, dont l'âpre mais complexe linéarité contraste avec l'opulence de Haerter comme Laurel avec Hardy, décroche quand même un solo, tandis que Papaux et le bassiste Bänz Oester restent les mains vides, quoique toujours présents comme accompagnateurs inspirés et inspirants. (tgs)

JOIES DE L'INDÉPENDANCE



Poétesse énergique du *free jazz* et pianiste intrépide, Irène Schweizer vient de fêter ses 60 ans, le 2 juin dernier. Dans *Chicago Piano Solo*, elle couvre un vaste champ musical, qui va de bribes de mélodies terreuses à des abstractions enjouées. Son tribut ne s'adresse pas aux multitalents chevronnés, capables de raconter l'histoire du jazz dans tous les sens, mais aux originaux malins et aux rêveurs éveillés tels que Thelonious Monk, Misha Mengelberg, Don Cherry ou Ed Blackwell. On ne s'étonnera donc pas de ce que la pianiste suisse considère les écoles de jazz avec une bonne dose de scepticisme : « Je suis surprise, de nos jours, de la vitesse à laquelle les jeunes apprennent, mais il me

manque aussi quelque chose quand ils jouent, c'est souvent superficiel ».

Schweizer a commencé par jouer boogie-woogie, blues, ragtime et hard bop avant de rejoindre la génération des pionniers du *free jazz* européen, dans la seconde moitié des années 1960, mais c'est essentiellement en autodidacte qu'elle a acquis son riche vocabulaire. Ce fut un long cheminement, parfois pénible, fait d'écoute et d'expérimentation, mais il en a valu la peine. Ce que Schweizer joue tient la route et conserve sa griffe personnelle, même quand elle s'inspire manifestement de modèles comme Monk ou Dollar Brand ; et quand la pianiste se lance dans des expériences sonores à l'intérieur du piano, la musique ne perd rien de son insistance joyeuse. Schweizer n'est pas de celles qui analysent leurs œuvres jusque dans les moindres ramifications, ce n'est pas une théoricienne planant dans les nuages, mais une praticienne insouciant. Ce qui ne signifie pas qu'elle improvise à tout va, mais qu'elle est disposée à mettre en veilleuse sa volonté de laconisme pour se laisser emporter par la fougue du moment.

Une constante importante de l'œuvre de Schweizer est la voie solitaire, élément qui ne manque pas sur le CD de la marque *Intakt*, laquelle voue

depuis plus d'une décennie une sollicitude touchante à la pianiste. *Piano Solo Vol. 1 und 2* et *Many And One Direction* ont été enregistrés respectivement en 1990 et en 1996, lors de concerts à l'ancienne église de Boswil ; on annonce pour cet été la réédition de platines légendaires des années 1970, *Wilde Senioritas* et *Hexensabbat*, tandis que *Chicago Piano Solo* vient de sortir. Dans cet enregistrement en direct, lors d'un concert de février 2000, la manière dont Schweizer empoigne la musique fait vite oublier la qualité douteuse du piano. Une fois de plus, elle se révèle une championne du monologue, qui dispose de la concentration nécessaire pour ne pas perdre le fil de ses idées malgré ses envolées, tout en restant assez souple pour ne pas verser dans la pédanterie ; elle réussit donc à faire le joint entre la construction et l'intuition. Dans l'ambiance serrée de ses « Instant Compositions », elle évite le risque de dispersion en se concentrant chaque fois sur un choix clairement réduit de ses nombreuses ressources. L'album varié et divertissant de Schweizer est encore enrichi d'une interprétation d'une pièce de Don Cherry, mort en 1995, avec qui elle partage la faculté d'assimiler de façon personnelle les styles les plus divers. (tgs)

Helmut Lachenmann : *Intérieur, Schwankungen am Rand, Air*.
 Christoph Caskel, SWF Orchestre Symphonique de la SWF, dir. Ernest Bour, Christian Dierstein, Staatsorchester Stuttgart, dir. Lothar Zagrosek.
 CD Col Legno 20511.

DRÔLE D'AIR

Holliger a dit un jour qu'en écrivant de grandes pièces pour orchestre dans un langage aussi peu conventionnel, Lachenmann se jetait dans la gueule du lion. On mesure à l'écoute d'un disque comme celui-là à quel point le propos est juste : combien d'orchestres sont-ils en mesure de jouer de telles œuvres sans provoquer des réactions négatives de la part des musiciens (mais encore faudrait-il des responsables ayant le courage de programmer ces œuvres...) ? Le caractère de provocation qu'offre en apparence cette musique apparaît en réalité comme une recherche de pureté que l'on pressent derrière les sonorités les plus imprévisibles : le son est sa propre genèse. Mais il est aussi chargé de couches de significations qui vont bien au-delà de sa propre matérialité : il y a chez Lachenmann quelque chose de la tradition protestante d'un Schütz ou d'un Bach, pour lesquels la figure sonore, l'accomplissement formel, sont allégo-

ries sensibles d'une autre réalité (mais chez Lachenmann, celle-ci n'est pas transcendante). L'écoute oscille entre l'émerveillement de la découverte et le désagrément d'un discours aux limites de la désagrégation, qui provoque une inévitable remise en question. Ainsi, la fin d'*Air* est un peu énigmatique, la musique semble se perdre dans les sables comme un fleuve en bout de course. Certains développements de *Schwankungen am Rand* laissent songeur. On ne peut s'empêcher, à un moment ou à un autre, de se poser cette question cruciale : qu'est-ce que la musique ? Mais n'est-ce pas salutaire ? Souvent, les premiers moments nous tiennent en haleine, puis la musique semble se chercher dans l'infinitésimal, et devient déroutante. C'est particulièrement le cas dans *Schwankungen am Rand*, une pièce exigeante et longue (plus de 32 minutes), qui ne se laisse pas cerner du premier coup. Il y a dans le geste lachenmannien

une puissance de refus qui force l'admiration, mais qui exige des dispositions particulières chez l'auditeur. Son point faible, peut-être, tient au retour d'éléments archétypiques d'une pièce à l'autre, qui deviennent dès lors des traits stylistiques, ou des tics de vocabulaire, et la relative faiblesse de la pensée rythmique par rapport au travail sur le son. Les enregistrements *live* de ce disque témoignent d'une conscience professionnelle remarquable chez les musiciens, dans une excellente prise de son : il s'agit d'interprétations accomplies, qui rendent justice aux œuvres. On y admire une fois de plus le travail admirable d'Ernest Bour, disparu récemment, et la qualité de jeu de Christoph Caskel dans *Intérieur*, l'une des meilleures pièces du répertoire pour la percussion seule.

Philippe Albèra