

Disques compacts

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 73

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Charles Ives, Dieter Jordi, Peter Streiff, Roland Moser, Pierre Mariétan, Martin Wehrli, Ivan Wyschnegradsky
Gertrud Schneider, Thomas Bächli (pf)
MGB CTS-M 70

CLAVIER AU CARRÉ



Gertrud Schneider, Thomas Bächli

La résistance sera vaincue, et ce qui la maintient attise le défi. Ce phénomène doit être connu de Gertrud Steiner et Thomas Bächli, eux qui se dédient depuis de nombreuses années avec leur « duo en quarts de ton » au paradoxe voulant que leur instrument, immuablement accordé au tempérament égal, soit encore et toujours un objet d'expérimentation micro-intervallique. Il ne s'agit pas ici de remettre en question l'équivalence mathématiquement calculée du clavier moderne, comme cela a pu longtemps être le cas dans les accordages historiques fondés sur leurs propres nuances chromatiques. Bien au contraire : le principe antinaturel du « partitionnement » équidistant des sons ayant atteint son sommet, un système construit de manière artificielle doit ensuite prendre place, dans le but de remplacer le partitionnement chromatique en douze sons

de l'échelle traditionnelle, devenue par trop rigide, par un nouveau partitionnement encore inconnu.

Une telle démarche a mené, à des époques différentes, à plusieurs prises de position. Ainsi de Charles Ives, dont les *Quarter Tone Pieces* (1913-24), et où la hiérarchie harmonico-fonctionnelle des sons, et à plus forte raison encore leur absolue égalité dans l'espace chromatique des douze sons, est encore à peine ébauchée. L'usage des quarts de ton est ici sans équivoque possible une aliénation sonore, une distorsion, peut-être même une irruption du quotidien acoustique dans l'univers artistique, ayant pour conséquence une beauté grotesque dans son inclination similaire à l'intonation d'un choral.

Les *Intégrations* d'Ivan Wyschnegradsky représentent au contraire le produit d'une démarche compositionnelle qui durant plusieurs décennies s'était donnée pour but d'atteindre à un nouvel espace sonore, et par là même de mettre sur pied une esthétique propre à ce nouvel univers, qui pourtant ne serait ni une aliénation ni un détournement de l'espace sonore chromatique traditionnel. Les premières notes d'*Intégrations 1* et *2* (1962) font apparaître un large espace sonore empli de couleurs et d'ombres qui, bien qu'ésotériques dans leur langue mystique, n'en arrivent pas moins à se mettre au service d'une expressivité personnelle.

Si à l'époque de Ives puis de Wyschnegradsky, la musique en quarts de ton semblait être parfaitement exotique, elle appartient aujourd'hui à l'expérience quotidienne, et peut même être écoutée, comme l'explique Thomas Bächli, dans un stand de kebab... Les pièces les plus récentes

de ce CD montrent en effet bien moins l'établissement d'un système sonore que l'élargissement des sonorités du piano et les possibilités de jeu offertes par deux claviers au sein d'une expérimentation compositionnelle.

La *Transmusique II* de Mariétan (1987) démontre quelles sont les difficultés pratiques rencontrées lorsqu'il s'agit de restituer de rapides gammes en quarts de ton, certaines portions de la gamme étant distribués d'un clavier à un autre. Les réactions mutuelles de deux pianistes, occasionnées par une notation floue, est le thème des trois sections du recueil *Hörwerk-Handwerk* de Peter Streiff. Dans son *Klavierstück III*, Martin Wehrli explore les possibilités élargies des deux pianos à l'accordage « décalé », pour en tirer un espace fait de sonorités en résonance, reliant le tempérament égal avec le phénomène sonore naturel non tempéré et obtient ainsi, toujours par une grande économie de moyens, de merveilleux effets d'oscillation et une force de persuasion expressive toute personnelle.

Der Ameisenhaufen de Dieter Jordi est encore plus proche encore de cette idée de « piano dans le piano », un quasi-continuum aux effets sonores sensuellement ramollis obtenu par un clavier en seizièmes de ton.

À la fois passionnant, raffiné, parfois même contraignant, mais toujours divertissant, ce récital bénéficie par ailleurs d'une excellente ordonnance des œuvres. Toutes les pièces et piécettes présentées ici se font leur place dans ce cabinet des quarts de ton, où le sceptique Roland Moser a voulu démontrer l'incapacité même de la musique en quarts de ton... Pari raté, et avec succès ! *Michael Eidenbenz*

Salvatore Sciarrino: **Hermes**, James Dillon: **Sgothan**, Jesus Rueda: **Suspira**, Isang Yun: **Sori**, György Kurtág: **Doloroso**, Stefano Gervasoni: **Ravine**, Brian Ferneyhough: **Carceri d'Invenzione IIb**, Claude Debussy: **Syrinx**
AS, Mario Caroli, flûte
CD SVaNa, SVN001

FLÛTES : GRÂCE ET SAUVAGERIE

Intégralement consacré à la musique du XX^e siècle, ce récital du flûtiste Mario Caroli fait côtoyer des œuvres de Salvatore Sciarrino, James Dillon, Jesus Rueda, Isang Yun, György Kurtág, Stefano Gervasoni, Brian Ferneyhough et Claude Debussy. Certes virtuose, l'ensemble du programme et surtout l'interprétation de Caroli réussissent à offrir une diversité de caractères expressifs, alternant poésie et exubération, atmosphères suspendues et violence. Avec *Hermes* (1984), Sciarrino conçoit un jeu de flûte basé uniquement sur les potentialités de productions d'harmoniques, que ce soit par de violentes projections de clusters, ou au contraire par le déploiement suspendu du spectre du *do* grave de l'instrument, les trilles entre deux fondamentales d'une même harmonique, sans oublier les effets de résonance du tube de l'instrument provoqués par les *tongue-rams* (résultantes percutantes et graves). En résulte des colorations, des éclairages très diversifiés et très contrastés du son, donnant lieu à des touches sonores disposées dans l'espace.

Sgothan (1984) de James Dillon exploite la virtuosité instrumentale dans un esprit de frénésie extrême, caractérisée par de violents effets de souffle, de *flatterzunge*, ou des traits stridents projetés dans le suraigu de la tessiture instrumentale. La tension est également entretenue,

mais dans une tout autre dynamique, par les trilles, le mélange voix/son et les multiphoniques. La variété des moyens par lesquels s'exprime la furie fait de *Sgothan* une œuvre riche et surprenante dont le déroulement captive sans relâche. Le même état de frénésie violente se retrouve dans *Suspira* (1988) de Jesus Rueda (*1961), notamment par l'utilisation de la voix de l'instrumentiste dans le jeu de flûte, provoquant des explosions de résultantes harmoniques, d'où un résultat sonore d'une richesse et d'une sauvagerie paroxystiques. Un aspect plus traditionnel de la flûte, celui de l'incantation, se dégage de *Sori* (1988) du coréen Isang Yun, dont le titre se réfère à des techniques vocales de la musique bouddhique. En résulte un caractère éminemment vocal grâce à une fluidité mélodique et une intensité expressive très prononcées, mais également une partie très méditative.

Doloroso (1992) de Kurtág contraste avec toutes les œuvres qui précèdent. Sobre et intime, la pièce dégage une atmosphère de sérénité, obtenue par un jeu de flûte tout à fait classique, sans aucune recherche d'effet sonore, à quoi s'ajoutent la simplicité du matériau musical et de son développement.

Ravine (2000) de Stefano Gervasoni (*1962) est une pièce alliant divers caractères expressifs, depuis les plus intimes jusqu'aux plus exubé-

rants. L'auditeur sera particulièrement séduit par des effets sonores suspendus, notamment les harmoniques aiguës produites avec le biseau de l'embouchure de l'instrument, proches du sifflement. Par contraste, on retrouvera des passages paroxystiques, avec des explosions de souffle, des notes suraiguës. C'est dans ce même esprit que se situe *Carceri d'Invenzione IIb* (1984) de Ferneyhough.

Stylistiquement assez proche de *Sgothan*, la pièce tire son énorme potentiel expressif d'une large variété de timbres (notamment les doigtés de micro-intervalles) et un matériau à la densité et la complexité extrêmes.

Classique du XX^e siècle, *Syrinx* (1913) de Debussy ravive tout le caractère incantatoire de l'instrument, qui fit retrouver à la flûte un aspect jusqu'alors oublié ou négligé en Occident et sa place dans ce récital n'en est que d'autant plus justifiée.

On admirera l'investissement avec lequel Mario Caroli, lauréat en 1996 du prestigieux Kranichsteiner Musikpreis de Darmstadt, exécute ce programme, dont la plupart des pièces lui sont dédiées. Mario Caroli fait montre d'une virtuosité, d'une précision et d'un engagement musical qui font de lui l'un des meilleurs jeunes interprètes de la musique contemporaine.

Olivier Class

Siegfried Wagner : **Sternengebot**.

Chanteurs et chœurs de la Bayerische Singakademie, Bayerisches Landesjugendorchester, Werner Andreas Albrecht, dir.
2 CD Marco Polo 8.225150-51

PLUS WAGNÉRIEN, TU MEURS !

Fils de Richard et de Cosima (née Liszt), Siegfried Wagner (1869-1930) né à Triebtschen et dédicataire nouveau-né de *Siegfried-Idyll*, fit encore mieux que son père, du moins sur le papier : dix-huit opéras, certes pas tous achevés. Mais les précédents enregistrements publiés par le label Marco Polo (*Der Bärenhäuter*, *Schwarzschanenreich* et *Banadietrich*) montraient que les ouvrages de Siegfried font partie de ces ouvrages « chaînons manquants » qui ravissent les amateurs d'opéra fin de siècle. Élève d'Engelbert Humperdinck, Siegfried garda longtemps, à l'instar de son maître, un goût prononcé pour les livrets sur des sujets féériques, livrets bien sûr élaborés par sa propre plume. Dire que Siegfried fut influencé par son père est une platitude. Mais sans doute ne le fut-il pas plus, ni moins, sur un plan strictement musical s'entend, que certains de ses quasi contemporains qui eurent pour nom Zemlinsky, Korngold, Schreker ou encore Franz Schmidt. Et sans doute que parmi tous ces

opulents représentants du post-romantisme, Siegfried est celui qui fait le plus office de classique, notamment sur le plan de l'orchestration, toujours parfaitement dosée et mesurée, avec de nombreuses inflexions et couleurs qui évoquent irrésistiblement celles des dernières symphonies de Schubert.

Sternengebot (Le commandement des étoiles) fut achevé en 1906 à Venise, l'année où Siegfried prit la direction du festival de Bayreuth, tâche dont il s'acquitta jusqu'à sa mort en 1930, et l'ouvrage fut représenté dès 1908 à Hambourg, avant d'être donné à Leipzig, Prague, Vienne, ou encore Cologne, et ce jusqu'en 1944.

La trame de l'opéra est assez complexe et profondément symboliste, à l'instar de ses premiers opéras-féériques. En revanche *Sternengebot* fait référence à une période précise de l'histoire, puisque l'action se situe au X^e siècle, sous le règne du duc Salien Konrad. La part autobiographique de *Sternengebot* n'est pas non plus né-

gligeable, puisque le premier rôle de l'ouvrage se prénomme Helferich, qui était aussi le deuxième prénom de Siegfried. Difficile de faire plus wagnérien que cet Helferich, personnage se pliant en toute conscience à son destin et renonçant à son bonheur. Mais plus intéressant encore est le personnage de Kurzbald, un bossu qui est aussi le fils unique et illégitime du duc Salien. Inspiré du personnage historique de Kurzbald, ce Kurzbald fin de siècle, dont le modèle plus ou moins conscient est le rôle d'Alberich, a été revu et corrigé à travers la *Traumdeutung* freudienne, et son rôle dans l'opéra que vient souligner un symbolisme parfois naïf (la nuit et la toile d'araignée), s'il se résume à susciter chez d'autres personnages des sommeils médiumniques, a permis à Siegfried Wagner de composer les plus étranges et inspirées pages de son *Sternengebot* : ainsi de la scène où Kurzbald place Agnes dans un délire qui la fait entreprendre un voyage placé sous le signe de la mort et au

terme duquel elle finira par épouser Adalbert, dont elle n'est pas amoureuse dans la réalité. Dans le plus pur style des blondes héroïnes wagnériennes, Agnes requiert le soprano iridescent des Elsa et autres Elisabeth. La soprano Ksenija Lukic ne possède peut-être pas toutes les qualités requises, mais elle joue habilement de sa légèreté pour ne pas se voir trop exposée. Ce

n'est en revanche pas le cas de Brenda Roberts (Julia), dont les crissantes stridences défigurent son grand monologue (acte I, scène 6), l'une des plus belles pages de cet opéra, où Siegfried se montre sous son profil le plus tristanesque. Les voix d'hommes sont correctes, et parmi celles-ci se détache celle du baryton-basse André Wenhold (Kurzbold). Mais la réussite de cet enre-

gistrement réside en premier lieu dans la direction fine et aérée de Werner Andreas Albrecht, à la tête d'un excellent Bayerisches Landesjugendorchester, sans doute galvanisé par l'ampleur d'une partition pourtant peu encline à l'effet. *Jacqueline Waerber*

Dietrich Erdmann : Kammermusik mit Streichern (**Streichtrio / Dialoghi / Tre Pastelli / Essay / Fragment / Prisma / Vier Skizzen für Streichquartett**)
Das Deutsche Streichtrio Stuttgart, etc.
CD Thorofon CTH 2436

COULEURS ET LIGNES DE SONS

Dietrich Erdmann choisit toujours lui-même les illustrations de ses disques et CD. La reproduction de *Farbkomposition*, d'August Macke, sur la couverture de son dernier CD de musique de chambre est à la fois une allusion biographique (Erdmann est apparenté au peintre par sa mère) et un signal esthétique : elle indique la place importante que la couleur occupe dans sa pensée musicale, au même rang que la structure et la forme. Né en 1917, Dietrich Erdmann appartient à une génération dont la carrière a été interrompue brutalement par la guerre. Mais bien qu'il ait été conscrit de 1938 à 1945, la rencontre antérieure avec Hindemith et la découverte des musiques de Strawinsky et de Bartók l'ont marqué de façon décisive. On s'en rend aussi compte dans sa musique de chambre pour cordes. Le rapport avec la pratique, la compréhensibilité pour l'auditeur et l'interprète lui importent toujours davantage que l'expérimentation gratuite ou la fierté d'une première audition. Le *Trio* à cordes de 1959 est un bon exemple de sa capacité à composer de façon concise et frappante sans tomber dans la banalité. Les thèmes sont lapidaires, la succession des tem-

pos *allegro moderato* – *adagio* – *allegro vivace* claire, la dramaturgie rigoureuse et logique. Si la première partie, marquée par l'opposition du jeu *arco* et *pizzicato*, repose sur l'unisson ou la monodie, la partie lyrique du milieu se transforme en dialogue, tandis que l'écriture à trois voix ne se déploie vraiment que dans le mouvement perpétuel de la finale. C'est cette logique qui rend la musique d'Erdmann (dont la plus grande partie a été publiée chez Breitkopf & Härtel) si compréhensible, puisqu'elle conduit l'auditeur de la simplicité vers la complexité.

Les *Dialoghi* (1969) pour violoncelle et piano sont de véritables dialogues, donc une succession de pensées. Ce n'est que dans la partie médiane que les interlocuteurs s'unissent pour progresser d'un pas rapide, jusqu'à ce que les principes du dialogue et de l'appariement fusionnent dans la conclusion lente. *Tre Pastelli* (1970) pour violon et piano, *Fragment* (1985) pour violon seul et *Prisma* (1983) pour alto et piano suivent également le schéma *lent* – *vite* – *lent*. Au contraste du point (*pizzicato*) et de la ligne, *Pastelli* ajoute la surface (trille) ; Erdmann y recourt aussi à la pédale du piano, qu'il n'utilise sinon qu'avec

parcimonie. Le compositeur a trouvé son idéal d'une musique à la fois linéaire et colorée dans le prélude en *mi* bémol mineur du *Clavier bien tempéré* (vol. 1), qu'il utilise comme base de son *Essay* (1984) pour violoncelle et piano. Il y passe très prudemment de la citation littérale à un langage plus personnel, dans lequel les accents sombres et graves prennent de plus en plus de place avec l'âge. Tout comme *Fragment*, les *Vier Skizzen für Streichquartett* (1991), créées au Festival de Berlin de 1992, s'opposent à la tendance antérieure, qui favorisait les formes fermées. Le cœur de cette composition, qui commence par des impulsions quasi orchestrales, est un *adagio* sombre et expressif, auquel répond un *allegro* entrecoupé de silences et à la fin ouverte.

Quel que soit le plaisir avec lequel on écouterait ces œuvres de chambre, on rangera néanmoins le CD avec une certaine mélancolie, car il aura été la dernière production de la compagnie allemande Thorofon, qui avait fait œuvre de pionnier, notamment dans la musique de chambre.

Albrecht Dümling

Reinhard Keiser : **Croesus**

Roman Trekel (Croesus), Johannes Mannov (Cyrus), Dorothea Röschmann (Elmira),
Werner Güra (Atis), Klaus Häger (Orsanès), Kurt Azesberger (Elcius), etc. ;
RIAS-Kammerchor, Akademie für Alte Musik Berlin, René Jacobs dir.
CD Harmonia Mundi HMC 901714.16 (3 CD)

LE PLUS GRAND COMPOSITEUR D'OPÉRA DU MONDE

Pouvoir entendre un « *dramma per musica* » du XVIII^e siècle chanté en langue originale allemande est une chose aussi attirante que suffisamment rare, les exemples ne courent pas les rues, sans parler du plaisir que procurent des vers de récitatif comme « Ein treuer Diener merkt/ den Willen am Gesicht » ou « Hörst, wie die Eulen für lauter Liebe heulen » : autant d'arguments envers la viabilité du *Sprechgesang*... N'oublions toutefois pas la germanique *Daphné* de Heinrich Schütz (1627), ni le centre intellectuel qui se développa

plus tard à Hambourg autour du théâtre musical en langue allemande, avec des compositeurs comme Sigismund Kusser, Johann Mattheson, Georg Philipp Telemann et le jeune Georg Friedrich Händel, mais aussi et en tout premier lieu avec le principal exemple de Reinhard Keiser (1674 ?-1739). Keiser a composé pas moins d'une soixantaine d'œuvres pour le Theater am Gänsemarkt hambourgeois ; il était considéré par beaucoup de ses contemporains comme le plus grand compositeur de son temps, et plus

tard, des plumes comme celles de Charles Burney, Johann Adolf Scheibe ou Mattheson (lequel dans sa nécrologie avait décrit Keiser comme « le plus grand compositeur d'opéra du monde »), refléteront encore cette opinion. Mais ces jugements n'aidèrent guère à la postérité romantique puis actuelle de Keiser. Rapidement tombée dans l'oubli, son œuvre est aujourd'hui d'autant plus difficilement évaluable que plus des deux tiers en a été perdue. Les représentations en février 2001 à Stuttgart du *Masaniello furioso*

ou le présent enregistrement de ce *Croesus* prouvent largement que cet oubli doit être réparé.

Ce *Croesus* est le reflet d'une production de la Berliner Staatsoper de janvier 1999 : adapté en allemand par Lukas von Bostel sur un livret original de Niccolò Minato, l'ouvrage présente non seulement les habituels personnages tragiques de l'*opera seria*, mais met également l'accent sur les figures comiques (Elcius, Trigesta), qui parodient les sentiments pathétiques ou la geste pompeuse et militaire des rôles principaux. Par ailleurs Keiser évite astucieusement le trop plein de *recitativo secco*, tout comme les coloratures excessives. Sans aucun doute que la langue allemande du livret a guidé la prosodie du musicien, et on admirera au passage le lien étroit qui se profile dans les transitions récitatif-aria. Les *arie* de Keiser ne font pas seulement appel au type *da capo*, mais au contraire se déclinent en plusieurs formes, le plus souvent de brefs solos

pouvant être considérés comme de flexibles variantes du moule *da capo* (et on admirera l'aria aussi belle que fort peu baroque de Clerida dans le premier acte : « Liebe, treibst du denn nur Spiel ? »). Les duos de Keiser sont tout aussi étonnants, et l'on trouve même un quatuor vocal. Le traitement instrumental est d'un grand raffinement, et de nombreux épisodes sont dramaturgiquement justifiés par des ballets ; la description sonore ne s'épuise pas dans le descriptif naturaliste, mais offre le plus souvent plusieurs niveaux de lecture.

Dans les parties *seria* de l'opéra, Keiser atteint à une intensification de l'expression : c'est notamment le cas lors de l'annonce par Solon de la chute de Croesus, ou encore de ces *arie* basées sur un motif obstiné de *lamento* à la basse, d'une étonnante modernité, et qui appartiennent sans doute à ce qui a été fait de mieux entre Monteverdi et Mozart. Notons encore des auctades formelles, comme ce récitatif terminant

abruptement le premier acte ; et le début tout aussi innovatif du deuxième acte, avec un duo pastoral de paysans.

L'interprétation offre autant de motifs de réjouissance que l'œuvre elle-même. On ne pouvait ni mieux jouer ni mieux chanter ce *Croesus* : chaque mot est compréhensible, grâce à un aéropage de chanteurs idéaux en tous points. Les instruments « authentiques » de l'Akademie für alte Musik de Berlin résonnent magnifiquement ; le continuo est traité de façon virtuose, légère et colorée dans les récitatifs, et René Jacobs assure la continuité du flux dramatique et des changements rapides entre les numéros, tout en gardant une acuité magistrale pour mettre en valeur les détails de la partition.

Anton Haefeli