

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2002)
Heft: 78

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](#)

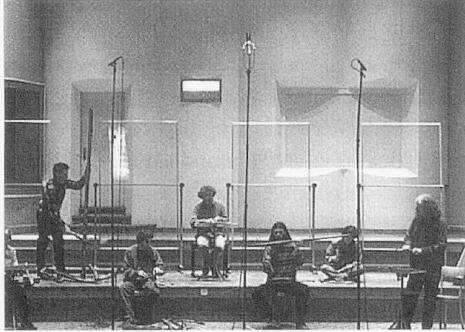
Download PDF: 23.01.2026

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

Disques compacts

Historische Aufnahmen 1968-1998. Werke von Matthias Bruppacher, John Cage, Morton Feldman, Jürg Frey, La Monte Young, Roland Moser, Erika Radermacher, Frederic Rzewski, Urs Peter Schneider, Hans-Jürgen Wäldele, Christian Wolff
Ensemble Neue Horizonte Bern
Musikszenen Schweiz CTS-M 76

INCURSIONS DU CÔTÉ DU LANGAGE ET DU THÉÂTRE



Relevons tout d'abord l'impressionnante variété des compositeurs joués par l'ensemble *Neue Horizonte Bern*. La seule énumération alphabétique, de B à Z, montre un palmarès exceptionnel, qui justifie le sous-titre « Enregistrements historiques », même s'il prête à sourire au vu des dates, « 1968 à 1998 ». La performance est effectivement historique, et à plus d'un titre, si l'on songe qu'à fin 2002, quatre ans seulement après l'achèvement de ces enregistrements, la perspective a déjà changé, hélas : nous sommes une fois de plus à la veille d'une guerre barbare,

contraire au droit international, et qui menace de reléguer irrémédiablement ce genre d'entreprise culturelle au passé. Il est symptomatique aussi que le CD en question ne soit pas une production commerciale, mais une initiative lancée par le Pourcent culturel Migros et fondée sur des enregistrements radiophoniques.

La sélection opérée équilibre les compositeurs suisses et étrangers, reflétant en cela la pratique usuelle de l'ensemble. Earle Brown et Matthias Bruppacher s'y complètent, tout comme Frederic Rzewski et Urs Peter Schneider (les incontournables comme John Cage ne sauraient manquer, évidemment). Ça et là pointe la volonté de sortir de la musique pure pour tenter une incursion du côté du langage et/ou du théâtre musical, comme le prouve l'excellent *Ähre* de Tzie M Elgna. Le soussigné ne saurait prétendre que toutes les œuvres enregistrées soient à son goût, mais à part l'énervant *La Monte Young* – qui reste quand même discret, avec son accord de vingt et une secondes –, elles sont toutes intéressantes, si ce n'est plus. Ainsi, l'énergie farouche du saxophone, du trombone et du

piano donne une forme sensuelle à l'urgence exprimée par le *Now or Never* de Rzewski, et ne laisse pas d'impressionner.

La déception provient plutôt de la notice explicative, bien maigre (de nos jours, il serait sans doute plus juste de dire « dégraissée ») ; une fois de plus, on a fait des économies au mauvais endroit. Étant donné la pratique progressiste de l'ensemble, on aimerait savoir, par exemple, ce que veut l'opus de Matthias Bruppacher (1992) qui porte son nom et sonne à peu près comme un mélange d'*intonarumori* et de la composition de Liebermann pour machines de bureau ; dire qu'il s'agit de « sources sonores » jouées par le compositeur même et que l'opus – qui dure 34 secondes – mérite bien son titre « *Eigenaufnahme 17 IV 92, Fragment 1* », ne suffit pas vraiment à expliquer ce qui se passe. On est renvoyé ainsi à la musique « pure » dont le projet avant-gardiste de l'ensemble voulait justement s'émanciper. Quoi qu'il en soit, l'enregistrement reste un document d'archive important.

Hanns-Werner Heister

« Trans...Scription » Richard Wagner / Ernst von Bülow : *Vorspiel zu « Tristan und Isolde »* / Arnold Schönberg / Eduard Steuermann : *Klavierstück op. 11 Nr. 2* ; *Kammersinfonie Nr. 1 op. 9* / Arnold Schönberg / Ferruccio Busoni : *Klavierstück op. 11 Nr. 2* / Franz Liszt : *Nuages gris* / Alban Berg : *Klaviersonate op. 1* / Richard Wagner / Franz Liszt : *Isoldes Liebestod aus « Tristan und Isolde »*
Stefan Litwin (pno)
Telos CD TLS 042

FOIN DU MARCHÉ ET DE L'AUDIMAT !

Ces trois CD forment une combinaison palpante d'éléments traditionnels et de nouveautés, d'arrangements et d'originaux, de virtuosité affichée ou contenue. Le premier, « Trans...Scription », manifeste aussitôt cette polarisation : la transcription, par Hans von Bülow, du prélude de *Tristan* a une qualité ascétique, à l'instar d'une simple réduction pour piano, tandis que l'arrangement, par Liszt, de la « Mort d'amour » en fait presque trop, avec ses sonorités pleines et ses grondements de basse. Reconnaissons tout de même que ce dernier transporte un peu plus de l'excès wagnérien, de ses transes et de ses assauts successifs contre le système limbique, hormonal et nerveux du public. Dans les deux cas, il s'agit quand même d'une dénaturation curieuse de l'opéra, où non seulement la voix a un rôle essentiel et non accidentel (dans la scène finale), mais aussi l'écriture et le timbre de l'orchestre. Un contraste analogue, mais de nature

différente, existe entre l'original de l'op. 11/2 de Schönberg et la transcription ornée de Ferruccio Busoni, à la bravoure gratifiante. La différence n'est pourtant pas aussi prononcée que l'on s'y attendrait à la lecture muette de la partition, gommée qu'elle est, dans une certaine mesure, par le toucher parfois un peu dur de Litwin – qu'on dirait fait pour le Steinway et les toccatas. Bien que Litwin sache naturellement aussi se retenir, il élève la sonate pour piano de Berg au niveau (élévé) d'une pièce de bravoure lisztienne par ses nuances, ses tempi et ses attaques. On sent la proximité de l'esthétique frénétique de Wagner. La virtuosité renversante de Litwin se révèle tout entière dans la transcription, par Eduard Steuermann, de la *Kammersinfonie Nr. 1* de Schönberg : de même que Schönberg renchérit sur l'harmonie et le resserrement des motifs d'un Wagner, Steuermann surpasse Liszt en difficulté technique. (« J'aime qui cherche l'im-

possible », dit-on dans le second *Faust*.) Le fait que les deux œuvres appartiennent à ce que leurs auteurs ont fait de mieux, renforce le parallélisme. Et comme la *Kammersinfonie* dépend moins des timbres que *Tristan*, malgré toute sa sensualité, elle donne une pièce de chambre enivrante.

Sur le deuxième CD, « *Piano sospeso* », la transe est retombée. Après le plaisir, le deuil – Eros cède la parole à son complément, Thanatos. Litwin choisit – presque davantage que sur le précédent CD – les morceaux de façon à obtenir un programme cohérent, « composé », grâce aux multiples relations qui les unissent. Une référence commune est par exemple Venise, où meurt Wagner et vivait Nono. Sur le troisième CD, Litwin jette un pont encore plus hardi entre un Chopin et un Yuiji Takahashi : le premier a lutté contre la dictature tsariste en Pologne, vers 1830, l'autre résista à la dictature militaire en

Corée du Sud vers 1980. Ce CD ne contient que des musiques « politiques », celles dont non seulement les despotes et les gouvernements actuels ne veulent rien savoir ni entendre, mais aussi le gros des intellectuels et des musiciens professionnels. Avec le *Lyon* de Liszt (1835), expression de la solidarité du virtuose avec la révolte des canuts, la soif de composition de Litwin le pousse à se dépasser et à commenter directement le morceau de Liszt dans une adaptation. La musique et l'Histoire s'entremêlent : sous l'Occupation, Lyon était à la fois un centre de déportation des juifs et de la Résistance. Le principe de la transcription révèle ici sa fécondité. On

y trouvera des allusions aux « coups du Destin » de la *Cinquième* de Beethoven, au *Dies irae* et au *Deutschland über alles*, tout comme Liszt avait mis d'ailleurs au centre de sa pièce la *Marseillaise* (dont la double quarte ascendante retentit aussi – à côté de l'hymne national belge, la *Brabançonne* – dans la *Berceuse héroïque* de Debussy, par laquelle ce dernier protestait contre l'invasion de la Belgique par l'Allemagne en 1914). D'une façon générale, un morceau remarquable et éloquent.

Il faut encore relever la qualité des notices, dans lesquelles Litwin commente intelligemment les œuvres en dialoguant avec Harry Vogt, et déve-

loppe des considérations qui prouvent ses profondes connaissances. On découvre une fois de plus de quoi sont capables les instances para-étatiques – ici l'institution de droit public du WDR – quand elles ne louchent plus vers le « marché », les « parts d'audience » et autres sottises de ce genre. Il est rare que des CD dont on doit rendre compte vous procurent un plaisir sans mélange, mais c'est un mérite de plus qu'il faut reconnaître à Litwin et à tout son projet.

Hanns-Werner Heister

Verklärte Nacht. Werke von Wagner, Brahms, Schönberg
Michel Gaechter (pf)
CD Tamino SPM 1670 380

LE SENS DU DRAME

Voici un disque étonnant, qui fera dresser l'oreille, même aux mélomanes lassés du romantisme tardif ! Sur un Erard de 1883, le pianiste strasbourgeois Michel Gaechter interprète d'abord, avec un sens stupéfiant de l'harmonie, deux œuvres mineures de Richard Wagner, la *Sonate pour Mathilde Wesendonck* (1853) et *Ankunft bei den schwarzen Schwänen* (Arrivée chez les cygnes noirs, 1861). La transcription,

par Gaechter lui-même, du prélude du 3^e acte de *Parsifal* réalise apparemment sans peine la polyphonie de l'original, qui me manque si souvent douloureusement à l'orchestre. Quant à Brahms, Gaechter l'anime en accentuant les effets, avec un élan énergique et beaucoup de noblesse. J'avoue qu'ici, l'interprétation me convainc moins, à l'exception du n° 6, qui semble couler de source. Mais la véritable révélation du CD est

la version (autorisée) de Michel Gaechter de la *Nuit transfigurée* op. 4 (1899) de Schönberg. Gaechter incarne les envolées sauvages, les resserrements et les détentes de ce drame intérieur avec un grand sens dramatique, un jeu polyphonique parfait et un style très sûr. Grâce à lui, le répertoire de piano de Schönberg s'enrichit d'un nouveau joyau ! Jean-Jacques Dünki

Thomas Larcher : *Naunz, Vier Seiten, Noodivihik, Klavierstück 1986, Kraken, Antennen-Requiem für H.*
Thomas Larcher (pno), Thomas Demenga (vc), Erich Höbarth (vl)
ECM 1747-2

RETOUR AU PASSÉ

La pièce qui donne son titre au CD, *Naunz* pour piano seul (1989) – avec le compositeur au piano, comme pour toutes les autres pièces –, commence par des sonorités tonales ou quasi tonales, intégrées dans un point d'orgue à peine perceptible ; elles sonnent familières tout en semblant venir de loin. Ça et là, on note des rapports cadenciers entre les principaux accords, même si les liens rythmiques et syntaxiques paraissent brisés. Après six minutes environ, un martèlement obstiné et brillant, qui rappelle l'*Allegro barbaro* et d'autres mouvements perpétuels de style bartokien, interrompt subitement l'atmosphère calme, pour s'évanouir non moins abruptement deux minutes plus tard. Les accords qui reviennent sont maintenant pédalisés, plus pleins, et distribués dans des registres éloignés. La forme de lied ou d'adagio que l'on pressentait n'est donc pas si simple. Dans la quatrième et dernière partie, Larcher met en exergue les brèves formules cadencielles, qui ont désormais presque valeur de leitmotiv, pour laisser pourtant mourir son morceau dans le vague et l'insaisissable. Les cinq mouvements de *Kraken* (1994/1997), trio pour piano, violon et violoncelle, sont caractérisés essentiellement par des contrastes de tempo et d'allure. Dans le mouvement central, Larcher abuse peut-être

un peu des schémas répétitifs, encore que leur substance et leur sonorité n'aient rien à voir avec la *minimal music*, mais rappellent plutôt la remarque du brave soldat Cheik : « Comme c'est joliment vilain, chez vous ! » Le mouvement suivant répond d'ailleurs immédiatement par une élégie à cette tendance à tourner à vide. Si *Noodivihik* (1992) évoque les Inuits dans son titre, la musique commence, elle, par des tempêtes de coups obstinés, avant de s'arrêter tout soudain. Larcher mêle ici sans complexes (mais non sans dessein) des réminiscences tonales à l'atonalisme prédominant (qui serait même dodécaphonique, à en croire la notice). Dans le *Klavierstück 1986*, œuvre relativement précoce, il est évident que Larcher part d'un matériau (encore) avancé ; pas trace ici de « nouvelle simplicité ».

Vier Seiten (1998), pour violoncelle seul, a un véritable programme. La pièce illustre un accident spectaculaire lors d'une course d'automobiles, où un bolide fonça dans un mur. Chez Larcher, la scène se dédouble, car il sépare formellement la vitesse effrénée de la collision. La première partie est un mouvement rapide sur les quatre cordes, qui s'interrompt brutalement. Larcher traduit alors par un mouvement lent, soutenu, souvent en accords, l'impression de

ralenti que lui a faite la scène de l'accident à la télévision. La musique s'achève sur la quinte *si-fa* dièse (donc sur les cordes graves baissées d'un demi-ton) et a le caractère général d'une procession funèbre. Alors que le sujet est là un incident concret et connu, celui de *Antennen-Requiem für H.* (1999) reste dans l'obscurité. Des sons sifflants extrêmement aigus, obtenus en frottant les cordes à l'intérieur même du piano, évoquent peut-être des « antennes » ou les sifflements d'une radio dont on déplace le curseur à la recherche d'émetteurs. De sourdes impulsions inquiétantes conduisent un double dialogue avec des ostinatos bruyants, dans le grave, et de petites chaînes d'arpèges dans l'aigu. Dans ces trois pièces brèves, la recherche des limites de l'audible, la dénaturation des instruments et du jeu, ainsi que le laconisme trahissent un retour à un genre de musique contemporaine trop souvent déclaré mort, aujourd'hui, étant donné la vulgarité de la musique commerciale. Si cette attitude est parfaitement compréhensible de la part de ceux qui ne veulent que faire des affaires avec la musique, celle, plutôt rébarbative, de Larcher ne s'y prête guère, et c'est là tout son mérite. Hanns-Werner Heister

Bernd Alois Zimmermann: *Märchensuite* / *Canto di speranza* / *Impromptu* / *Alagoana*
Lucas Fels (vc), Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Peter Hirsch (cond)
Wergo WER 6656 2

QUÊTE TÂTONNANTE DU SON : ŒUVRES POUR ORCHESTRE DE B.A. ZIMMERMANN



La place attitrée de Bernd Alois Zimmermann était bien d'être assis entre toutes les chaises ! C'est déjà le cas des œuvres des années 1950, qui quittaient peu à peu le port sûr du néoclassicisme, sans (vouloir) rejoindre pourtant tout à fait l'avant-garde de l'après-guerre. Dans une œuvre

comme le concerto pour violoncelle *Canto di speranza*, cela donne un hybridisme fascinant, qui en fait le clou du CD des premières œuvres pour orchestre, publié par Wergo dans son « Edition Bernd Alois Zimmermann ». L'interprétation profite évidemment de ce que le chef d'orchestre Peter Hirsch et l'excellent violoncelliste Lucas Fels n'accentuent pas le côté brillant et conservateur de la partition, mais jettent dans la balance leur riche expérience de la musique plus tardive. Ils explorent ainsi avec conviction aussi bien les sonorités délibérément tranches que les passages curieusement statiques et doucement ardents de ce « Chant de l'espérance » aux perspectives si riches. Comme ils le démontrent avec maestria, l'assurance exprimée par le titre signifie en fait un départ vers l'inconnu, une quête tâtonnante du son.

On trouvera aussi des traces de cette quête dans les concentrations sonores acérées du bref *Impromptu* pour orchestre (1958), pièce que le compositeur qualifiait lui-même – et à juste titre – de « tachiste ». C'est en effet en s'inspirant des méthodes des arts visuels que Zimmermann

trouva alors une échappatoire à la composition auto-référentielle. N'allait-il pas jusqu'à déclarer que les impulsions qu'ils avaient reçues des arts plastiques et de la littérature avaient été plus importantes pour lui que les modèles musicaux ? Les autres œuvres enregistrées sont moins philosophiques et plus terre-à-terre, pour ainsi dire. C'est le cas d'*Alagoana*, suite de ballet d'après des danses brésiliennes, que le compositeur appréciait toujours, plusieurs années après, et qui présente effectivement quelques couleurs fascinantes, mais ce l'est surtout de la *Märchensuite* (1950), qui n'a été créée qu'en 2001 à Berlin, à titre posthume. À part une instrumentation magistrale, on y remarquera surtout des passages énergiques et sombres qui, dans un ouvrage sinon plutôt inoffensif, font déjà songer au ton des partitions ultérieures et plus importantes de Zimmermann.

D'une façon générale, l'enregistrement a incontestablement du mérite, d'autant plus que les qualités de la musique de Zimmermann y sont fort bien défendues par l'orchestre radio-symphonique de Berlin. *Jörn Peter Hiekel*

Nuits. Toshio Hosokawa: *Ave Maria* / René Leibowitz: *Two Settings* / György Ligeti: *Lux aeterna* / Giacinto Scelsi: *Tre canti sacri* / **TKRDG** / Arnold Schönberg: *De profundis* / Cornelius Schwerin: *deutsche tänze* / Anton Webern: *Drei Lieder op.18* / *Zwei Lieder op. 19* /
Iannis Xenakis: *Nuits*
Schola Heidelberg, ensemble aisthesis, Walter Nussbaum
BIS Records CD 1090

LA SCHOLA HEIDELBERG DANS LE RÉPERTOIRE CONTEMPORAIN

Les temps sont révolus où la musique chorale appréciait surtout les grandes formations et recherchait le monumental. Sans même avoir inversé le cours de l'histoire, nous en sommes aujourd'hui à peu près là où les expériences vocales des XVI^e et XVII^e siècles s'étaient arrêtées : la tendance à réduire les effectifs, à privilégier la souplesse et à différencier l'expression prévaut non seulement dans les interprétations de musique ancienne, mais aussi dans la composition d'œuvres nouvelles. Et même quand elle recourt à des modes d'articulation tout à fait inédits, la musique vocale profite d'une certaine corporéité. La familiarité de la voix humaine favorise la communication. Même dans les expériences les plus audacieuses, il reste un *je-ne-sais-quoi* de communicatif.

Seuls des ensembles vocaux spécialisés parviennent évidemment à maîtriser ces enjeux, et il est significatif qu'à côté de la musique contemporaine, ils inscrivent souvent aussi Gesualdo ou Josquin à leur répertoire. Ces ensembles sont les accoucheurs d'idées folles et réalisent des parties même acrobatiques avec la nonchalance qui banalise toute virtuosité, fait oublier la difficulté qu'il y a à transgresser les manières habituelles de chanter, et qui dégage le

terrain pour que la vue puisse se concentrer entièrement sur la substance d'une composition. La Schola Heidelberg est l'un de ces ensembles professionnels (ils évitent en général le mot « chœur », parce qu'ils sont composés entièrement de solistes). Si elle a été fondée il y a dix ans par Walter Nussbaum, elle n'a présenté son premier CD que tout récemment, après une période de maturation que l'on aimerait recommander à d'autres formations. Contrairement à bien des programmes de la Schola, cette carte de visite ne se concentre pas sur des noms peu connus, mais plutôt sur des astres du firmament contemporain : Schönberg, Webern, Scelsi, Ligeti et Xenakis. L'âge moyen des pièces interprétées est la trentaine, ce qui est beaucoup en musique moderne.

On reste cependant impressionné par tous les efforts que l'ensemble entreprend pour éviter ce qu'Eisler appelait « le manque triomphant d'effet des classiques ». Ainsi, le célèbre *Lux aeterna* de Ligeti sonne plus fin et plus clair, *Nuits* de Xenakis plus tranchant, plus énergique et plus suggestif que dans la plupart des autres interprétations. Il n'en va pas différemment d'un psaume en hébreu, étonnamment simple, de Schönberg, son *De profundis*, donné ici sans la

moindre lourdeur ni le moindre pathos. L'enregistrement profite visiblement de l'expérience que l'ensemble a gagnée au contact de musiques plus tardives et bien plus difficiles. On en dira autant de l'exécution très suggestive du bref *Two Settings after Poems by William Blake* de René Leibowitz, qui est une véritable trouvaille discographique. Avec toute l'autorité nécessaire, la Schola met ici lumière un compositeur qui passait à tort pour n'être qu'un épigone de Webern et Schönberg.

Le CD se teinte d'exotisme avec le *TKRDG* de Scelsi pour six voix d'hommes, guitare et trois percussionnistes (coproduit avec l'ensemble aisthesis), rite sonore impressionnant fondé sur la déformation permanente des phonèmes exposés dans le titre. Nussbaum privilégie ici une interprétation pointue et vivante en réduisant les archaïsmes. Il parvient surtout à éviter le comique involontaire qu'on perçoit souvent dans les exécutions anciennes de musique expérimentale. Une autre prestation convaincante est l'insertion des éléments bruitistes dans l'*Ave Maria* de Toshio Hosokawa, morceau qui oscille de façon originale entre les perspectives asiatique et occidentale, et qui prouve que plusieurs techniques vocales de

l'avant-garde étaient déjà bien établies dans d'autres traditions plus anciennes.

Les qualités de la Schola Heidelberg sont cependant les plus évidentes quand une vaste gamme de sons murmurés, parlés ou chantés est demandée pour intensifier la déclamation d'un texte, par exemple et avant tout dans les *deutsche tänze* de Cornelius Schwehr. À l'instar

de Lachenmann ou Schnebel, Schwehr exige des chanteurs d'inspirer et d'expirer de façon audible, de siffler, roucouler, claquer de la langue et ronfler des cordes vocales. Dans ce réseau subtil de particules de discours plus ou moins intelligibles, il est passionnant de suivre les détours compliqués d'un texte disloqué de Brecht, soumis ici à des « menaces » variées –

mais parfaitement conformes à son contenu. Dans des pièces comme celle-ci, l'ensemble fait preuve d'une sensibilité extrême quand il s'agit d'avancer à tâtons ou de se contenter d'allusions, et d'une éloquence puissante quand il affronte des passages de silence interdit.

Jörn Peter Hiekel

Antonio Vivaldi : *La Notte*

Sebastien Marcq, flûte à bec, ensemble Matheus, dirigé par Jean-Christophe Spinosi
Opus 111/Naïve, op 30372.

VIVALDI OU DE L'AVANTAGE D'ÊTRE MÉDIOCRES

C'est à propos d'un CD, reçu il y a quelques jours, un échantillon publicitaire ne comportant qu'un seul concerto de Vivaldi : *La Notte*.

Il semble que depuis quelques mois, peut-être une année ou deux, et alors que l'interprétation sur instruments anciens avait fini d'être digérée par les estomacs les plus paresseux, il se produise une nouvelle révolution. Ultra-moderne, celle-là. High tech. Tendance. Une révolution avec téléphones portables et fantôme de Ben Laden.

Le signe avant-coureur fut un enregistrement de la cantate de Pâques, BWV 4, de Bach, par Konrad Junghänel. Hyper rapide, hyper précise, lisse comme de l'aluminium poli. Mais on pouvait encore croire à un simple écart. Une faute de goût. Une fantaisie de luthiste porté sur les amphéamines (cela doit bien exister : tout existe).

Cette fois, avec ce concerto de Vivaldi, le pas est franchi. Nous entrons dans une ère nouvelle.

Disons d'abord ce qu'on entend : des silences weberniens, des contrastes dynamiques fantastiques, des changements rapidissimes d'instrumentation dans la basse continue (jusqu'à l'absence totale de basse), des crescendos-decrescendos sur l'espace d'une demi-mesure, des phrases grinçantes jouées *sur ponticello*, des spicatos, des quasi *col legno*, des claquements d'archet, des arrachements de cordes, des ralentis et des accélérés de Formule 1, des surpointages portés à leur extrême limite, des ronflements, des roulements, des grondements sombres et mouvants comme dans Takemitsu, des roulis-tangages comme dans Morton Feldman, des allegros qui passent comme une bande en 19 jouée en 38, et, au début du finale, un crescendo qui vous cloue sur votre chaise, comme si un train, venu de nulle part, vous faisait exploser la tronche en quatre secondes.

Tout cela joué avec une technicité prodigieuse, irréprochable, une justesse inconcevable il y a encore trois semaines, un ensemble absolument parfait, jusque dans les minuscules notes qui suivent les surpointages. (On se rappelle Montrouz répétant la « Marche funèbre » de l'*Eroica*, et disant de sa petite voix flûtée aux musiciens du Concertgebouw : « Messieurs, messieurs, pas une double croche, mais pas une triple croche

non plus... » Amateur ! Il y a quelque chose de stupéfiant dans la précision, quelque chose qui laisse sans voix, sans esprit. Comment est-ce possible, etc.

Ne nous attardons pas sur la surenchère, signe des temps modernes. Toujours plus. Plus haut, plus vite, plus fort, telle est notre olympique devise. Nous ne faisons pas les choses parce qu'elles sont nécessaires ; nous les faisons parce qu'elles sont possibles. Pour les rendre possibles, la technique est là. La musique aussi dévale cette pente. Il suffit de songer aux marathons de concerts, aux « Folles journées de Nantes », aux intégrales ahurissantes. Nous pouvons d'ores et déjà prévoir que l'âge suivant dans la surenchère sera celui de la Combinaison. Un homme traversera l'Atlantique à la godille tout en jouant l'intégrale des sonates de Beethoven transcrives pour la main gauche seule.

Mais que cette surenchère frappe d'abord Vivaldi, voilà qui surprend. Que des instrumentistes sous ecstasy se soient attaqués de la sorte à ses concertos, voilà qui demande au moins un début d'enquête.

Bien entendu, il s'agit d'interprètes. Et le transfert du créateur vers l'interprète est consommé. Nous voulons dire qu'en matière de composition, il est difficile d'enchérir sur Beethoven, qui a déjà placé le chant de la caille et celui du coucou dans une symphonie. Même le concerto pour chants d'oiseaux du sympathique Jean Wiener restait en deçà de cet exploit ; même Messiaen réécrivant la strophe de rousserolle effarvatte était un petit écolier timide. Mais il reste qu'on peut toujours ajouter, lorsqu'on joue la *Pastorale*, le bruit de l'œuf de caille tombant dans le nid, ou le cri d'orgasme du coucou printanier ; ou mixer la pluie synthétique de Wendy Carlos avec les grondements des violoncelles annonçant en quintolets furieux la survenue de l'orage. L'interprétation prend le relais de l'évocation, et lui substitue la représentation. (Ô mânes de Couperin l'exquis ! Ô Debussy ! Ce qu'a vu le vent d'ouest !)

Mais enfin, pourquoi Vivaldi ?

Parce que les concertos de Vivaldi consacrent, à égalité avec les opéras de Haendel, le triomphe de la médiocrité. Ce curé se vantait de pouvoir

écrire un concerto en moins de temps qu'il n'en faut à un copiste pour en tirer le matériel (déjà la surenchère), et cela saute aux yeux. Il s'entendait comme personne à enchaîner les tonique-dominante et les cadences parfaites. En sorte que sa musique est d'une indépassable neutralité. C'est un fond de tableau, une base de maquillage, posée en sous-œuvre, accueillant avec bonté les fantaisies les plus libres.

Lorsqu'on est face à une écriture qui ne dit rien, comme ne dit rien encore la surface des champs non ensemencés, on a toute latitude pour y poser sa petite graine. Lorsqu'il se trouve devant une musique absolument exempte de toute intention expressive, l'interprète a naturellement la tentation d'y placer la sienne. Frans Brüggen, alors flûtiste, disait : « Je sais très bien comment rendre une sonate de Telemann plus intéressante qu'elle n'est ; mais je n'ai pas le droit de le faire. » Cette forte morale n'a plus cours.

Ce qui distingue un opéra de Haendel d'un concerto de Vivaldi, c'est qu'il met en scène des personnages chantants, et que la voix humaine oppose des résistances qu'on ne saurait abattre d'un coup de baguette. Lorsqu'il s'agit d'instruments, la liberté d'agir est plus grande.

Par ailleurs, il arrive aux concertos de Vivaldi d'être « descriptifs » : la nuit, le chardonneret, l'automne... Et de se réduire, si l'on veut, aux traits les plus saillants du sujet à décrire, comme si Beethoven n'avait retenu, dans le spectacle de la nature, que le cri du coucou et le caquetage de la caille – à l'exception de tout le reste. C'est pourquoi, descriptifs et médiocres, ces concertos de Vivaldi offrent à l'interprète abusif un terrain d'élection. Ils étaient faibles, ils deviennent vulnérables. Ils étaient mous, et deviennent maléables. Ces désinences se répondent comme des rimes, j'en demande pardon. Mais c'est ainsi que la langue française exprime le potentiel d'une chose à être autre chose qu'elle-même, à se donner autrement, qu'elle exprime une capacité d'*inclination*. Une faculté directement proportionnelle à sa banalité. Jacques Drillon