

**Zeitschrift:** Dissonanz = Dissonance  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (2004)  
**Heft:** 88

**Rubrik:** Compact Discs = 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:** 30.04.2026

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

«The Carrillo 1/16-Tone Piano» mit Werken von Bancquart, Flammer, Grimmel, Imholz, Kilchenmann, Pröve, Yeznikian  
 Eingespielt von Sylvaine Billier, Dominik Blum, Martine Joste  
 edition zeitklang 2003, ez-14016, LC 00581

## EINTÖNIGE VIELTÖNIGKEIT



Ernst Helmut Flammer: «A la recherche de l'autre» für Sechzehntelton- und Normalklavier.

Der Versuch, die gleichschwebende Stimmung zu überwinden ist so alt wie diese selbst. Einen entschiedenen Vorstoss in andere Temperaturzonen wagten zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Tscheche Alois Hába, der Russe Ivan Wyschnegradsky und der Mexikaner Julián Carrillo. Bezeichnenderweise machten sie ihre mikrotonalen Experimente zu Zeiten, da Ferruccio Busonis Vorstellung eines nahtlosen Ton- und Klangfarbenkontinuums noch Utopie war und es keine elektronischen Verfahren zur Generierung von Klang gab. Die vielfältigen Möglichkeiten des elektronischen Studios und der digitalen Klangsynthese, wie sie seit den fünfziger bzw. siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entwickelt wurden, lassen die frühen Versuche mit mikrotonal gestimmten Instrumenten heute im Zeitalter der Computeranimation wie Holzspielzeuge erscheinen. Indes, nicht das Klangresultat allein zählt, sondern die Individualität und Aura der Instrumente mit ihrer sicht- und hörbaren Differenz gegenüber den standardisierten Serienausführungen.

Julián Carrillo (1875-1965) hatte Geige studiert, war einige Zeit Sologeiger des Leipziger Gewandhausorchesters und erkundete zunächst auf seiner Violine durch vierfache Teilung des Ganztons den Sechzehnteltonbereich, bevor in den fünfziger Jahren die schwäbische Klaviermanufaktur Carl Sauter nach seinen Plänen 15 Klaviere mit einer Tastatur jeweils ausschliesslich aus Ganz-, Halb-, Drittel-, Viertel-, Fünfteltönen etc. baute bis hin zu einem sechzehnteltönigen Klavier. Nachdem die Instrumente 1958 bei der Weltausstellung in Brüssel präsentiert worden waren, nahm sie Carrillo bis auf zwei alle mit nach Mexiko und erst in den achtziger Jahren gab Jean-Etienne Marie in Europa wieder Konzerte auf den hier verbliebenen Klavieren. Auf Reso-

nanz stiessen diese Konzerte vor allem bei den französischen Komponisten Alain Louvier und Alain Bancquart, der dieselbe Firma zum Nachbau eines sechzehntelton-Klaviers animierte, das 1997 beim Internationalen Pianoforum «... antasten ...» in Heilbronn vorgeführt wurde. Der Klavierfabrikant produzierte daraufhin eine kleine Serie und regte mangels Literatur für das Instrument einige Komponisten zu neuen Werken an: Werner Grimmel, Bernfried Pröve und Ernst Helmut Flammer, den Leiter des Heilbronner Klavierfestivals. Neben diesen Stücken enthält die jetzt neu erschienene CD Werke für das Carrillo-Sechzehntelton-Klavier von Marc Kilchenmann, Martin Imholz, Franck Christoph Yeznikian und Alain Blancquart.

Da ein Sechzehntelton knapp an der Grenze des menschlichen Unterscheidungsvermögens von Tonhöhen liegt, wird eine Skala benachbarter Sechzehnteltöne kaum als Folge von Einzeltönen gehört, sondern als nahezu stufenloses Gleiten. Der distinkte Ton – seit jeher Markenzeichen des Pianoforte – verflüssigt sich zu Glissandi und öffnet neue, fremdartige Hörerfahrungen. Zu Recht hat dieser erstaunliche Effekt alle auf der CD vertretenen Komponisten bestochen. Aber wie jeder Effekt nutzt auch er sich mit der Zeit ab. In Flammers *Klavierstück VIII* klingen changierende Triller wie das Summen von Bienenschwärmen. Eine eigentümliche Variante des Glissandospiels verfolgt Grimmel in seinen *Drei Studien*: Immer wieder sucht er in bestimmten Lagen Intervallverhältnisse auf, bei denen Interferenzen zwischen zwei oder mehreren Tönen entstehen, so dass der sonst klare Klavierklang ungewohnte Schwebungen und Rauheiten aufweist, wie sie sonst nur bei «unsauberen» Unisoni von Streich- und Blasinstrumenten auftreten. In «*Vertrautheitsselig auf Eis*» lotet der Schweizer Marc Kilchenmann

diejenigen Grenzbereiche aus, an denen mikrotonale Abweichungen noch im vertrauten Halbtontonsystem «zurechtgehört» bzw. gerade nicht mehr in dieses Raster integriert werden können, weil sie als «verstimmt» empfunden werden. Indem er die Mikrotöne des Carrillo-Klaviers mit Referenztönen auf einem herkömmlich gestimmten Konzertflügel kombiniert, entsteht der Eindruck, man höre einen Klavierstimmer bei der Arbeit.

Bei aller mikrotonalen Erweiterung des Intervallspektrums erweist sich die Klangpalette des Sechzehntelton-Klaviers jedoch als sehr beschränkt. Es umfasst lediglich die Oktave  $c^1$  bis  $c^2$ , deren zwölf Halbtöne dreimal unterteilt sind, so dass das Oktav-Manual insgesamt aus  $12 \times (2 \times 2 \times 2) + 1 = 97$  Tasten im Sechzehnteltonabstand besteht. Entsprechend den physikalischen Voraussetzungen der in diesem Frequenzbereich verwendbaren Saiten, sind die Ein- und Ausschwingvorgänge, Klangfarben und dynamischen Möglichkeiten des Instruments viel homogener als bei herkömmlich gestimmten Klavieren, die mit ihrem Ambitus von acht Oktaven – angefangen bei den meterlangen schweren Stahlsaiten mit Kupferumwicklung im Bass bis zu den kurzen Drahtstückchen im höchsten Register – eine wesentlich breitere Farbspanne bieten. Alt-, Tenor- und Bass-Register fehlen auf dem Carrillo-Klavier und trotz mikrotonaler Vieltönigkeit wirkt sein Klangspektrum letztlich «eintönig». Hinzu kommt die spieltechnische Einschränkung, dass selbst bei Oktav- und Dezimgriffen noch nicht einmal ein Ganzton erzielt wird. Ein Tritonus erfordert die sagenhafte Spanne von 48 Tasten bzw. vier Oktaven und ist also – zumindest mit einer Hand – unmöglich zu greifen. Dementsprechend eng ist das Intervall-Reservoir der Stücke. Akkorde in weiteren Lagen kommen nicht vor und auch erweiterte Spieltechniken sind in den neuen Kompositionen – dies allerdings ganz ohne Not – komplett ausgespart. Vieles klingt pauschal nach Cluster oder einfach verstimmt, zumindest für den, der einen 10/16-Ton nicht von einem 11/16-Ton unterscheiden kann. Die Erweiterung des Klangs nach innen erweist sich als Beschränkung nach aussen. Nicht das geringste Verdienst der neuen CD ist es aber, dem Hörer auf diese Weise wieder den klanglichen Reichtum und die Vielfalt der Artikulationsmöglichkeiten unserer guten alten Klaviere bewusst zu machen. *Rainer Nonnenmann*

Contemporary. Werke von Isabel Mundry, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Markus Stockhausen  
Tara Bouman (Klarinette und Bassethorn), Edwin Alexander Buchholz (Akkordeon),  
Markus Stockhausen (Trompete), Hilmar Kerp (Tonmeister)  
Contemporary AR 50101

## GEN HIMMEL

Die vorliegende CD wird eröffnet durch Isabel Mundrys *Spiegel Bilder*, ein schönes (musikalisch-architektonisches) Haus, man sucht die Bewohner, die, wenn man sie finden würde, sich sicher nie wirklich streiten würden. Mit viel Verständnis für die klangliche Eigenheit der beiden Instrumente Klarinette und Akkordeon erarbeitet Mundry grosszügig angelegte, aber fein ausgearbeitete Strukturen aus sich gegenseitig verschiebenden Klängen beinahe sinoiden Ursprungs.

Etwas kontextlos öffnet die CD für drei Minuten ein Fenster auf die Nordsee, die Orchesterfinalistin tritt auf. Was bei Mundry elektronisch angelegt, aber instrumental gelöst war, geht bei Karlheinz Stockhausen im Meeresrauschen des Tonbandes unter. Auch mit etlichem Vorwissen bleibt das Gehör, das Gehirn und das Gefühl ratlos, weshalb man zwischen Mundry und Boulez kurz für drei Minuten an den Hamburger Hafen fahren musste. Dem Werk hätte es gut getan, bei seinem grossen Bruder am Ende der CD zu stehen.

Mit dem Standard im Programm, *Dialogue de l'ombre double* von Pierre Boulez beweist der Aufnahmeleiter Hilmar Kerp sein Können und bietet gute Lösungen zum Problem der Adaption einer professionellen Konzertbesetzung auf die Stereoanlage. In diesem Stück werden auch sonst Grenzen aufgezeigt. So wird offenbar, dass Tara Bouman der sicheren Ansprache und dem klaren Klang in den Extremlagen leider die klangliche Flexibilität etwas opfern musste. Die

Gestaltung der Bögen und die Grossphrasierung hingegen ist gut gelungen, teilweise sogar brillant. Auch vermisst man grösstenteils die Differenzierung der verschiedenen Attacken, nicht nur für Bläser ein überaus wichtiger Parameter, auch sie scheint auf Kosten der Sicherheit der Tonansprache etwas an Wichtigkeit eingebüsst zu haben.

In der Mitte hören wir nun das Herzstück der CD, *Tara* von Markus Stockhausen. Hier wäre die Frage angebracht, weshalb der Mut (oder aber die Möglichkeit) fehlte, diese Portrait-CD «Tara» zu nennen, statt mit dem Titel «Contemporary» eine Zusammenstellung, ein Kaleidoskop aus verschiedenen zeitgenössischen Werken anzukündigen. Glücklicherweise löst Bouman dieses Versprechen einer artigen Sammlung von zeitgenössischen Stücken zu Studien- und Werbezwecken nicht ein.

Erfrischend beinahe wirkt nun (zurück bei Markus Stockhausen) der Abschied von der strengen Struktur, man erfreut sich einer «Ist-Musik», die vor allem auch durch den starken Gegensatz zur «Soll-Musik» der vorangegangenen Komposition zum Leben erweckt wird. *Kindlich heiter*, der Titel des dritten Satzes stellt gewollt, aber sehr wahrscheinlich in ungewollter Dimension, das Motto der siebensätzigen Hommage an die Klarinettistin Tara Bouman vor. Genauso wird wohl auch der Titel *bös! – versöhnlich* zu verstehen sein, vielleicht etwas leichtsinnig so offener Musik so geschlossene Untertitel zu geben. Der

Hummelflug mit dem Titel *Taras Flug* arbeitet dann mit einer mit den Füßen stampfenden Klarinettistin, ein aufnahmetechnisches Problem, das auch hier leider ohne brauchbare Lösung bleiben muss.

Zum Schluss fahren noch Eva, das Sternmädchen und Michael während knapp zwanzig Minuten gen Himmel. Auch hier verbleibe ich ratlos, weil ich nicht weiss, ob ich die vier Werke vorher hätte anhören dürfen oder nicht. Einer Aufnahme, auf der nur längere Kompositionen von Karlheinz Stockhausen zu finden gewesen wären, hätte ich sicher auch eine Stunde mein Ohr geschenkt.

Sinnvoll erscheint, dass Bouman der Versuchung einer rein solistischen CD erfolgreich widerstanden und das instrumentale Panorama durch Edwin Alexander Buchholz (Akkordeon), Markus Stockhausen (Trompete), sowie durch den verschiedenartigen Einsatz von Elektronik erweitert hat. Vorbildlich präsentiert sich die Produktion auch durch den starken Einbezug des Tontechnikers in die künstlerischen und musikalischen Aspekte der Aufnahme, eine Aufgabe, der Hilmar Kerp in erfreulicher und sehr persönlicher Weise gerecht wird. Über diese Komponente des Kunstwerks «Musik in der Konserve» sei nun endlich im erforderlichen Umfang, und nicht wie bis anhin nur in Spezialistenkreisen, der Dialog eröffnet! *Rico Gubler*

Klaus Huber: *Tenebrae / Intarsi / Protuberanzen / James Joyce Chamber Music*  
Orchestre Philharmonique du Luxembourg, Arturo Tamayo (Leitung), Michael Wendeborg (Klavier),  
Giovanna Reitano (Harfe), Miklós Nagy (Horn).  
Timpani 1C1075

## RÜTTELN AN EISERNEN TÜREN

Auch beim französischen Label Timpani wurde Klaus Hubers Achtzigster nicht verschlafen: Unter der Leitung des Huber-erfahrenen Arturo Tamayo, der vor wenigen Jahren die Uraufführung der Oper *Schwaizerde* am Theater Basel bestritt, spielte das Orchestre Philharmonique du Luxembourg Orchestermusik Hubers ein, die auf CD bislang nicht greifbar war. Mit *Tenebrae* für grosses Orchester und der *James Joyce Chamber Music* für Harfe, Horn und Kammerorchester fällt die Wahl auf ein zentrales, 1966/67 entstandenes, völlig gegensätzlich disponiertes Werkpaar: Entfaltet *Tenebrae* als «Passionsmusik ohne Text», als «ganz und gar profane Auslegung des Kreuzes» (Huber) Klangfinsternisse und orchestrale Intensitätsmaxima in formaler Konfrontation und stärkster Kontrastbildung, entsteht in der *James Joyce Chamber Music* konzertante

Luzidität in Meditation über Joyces frühen Gedichtzyklus *Chamber Music*. Beide Werke entstanden noch vor Hubers dezidiert Hinwendung zur Semantisierung musikalischer Strukturformen. In *Tenebrae* sind bewährte Ausdrucksformen wie Lamento und Choral nicht wohlfeil, sondern stets Gegenstand von Relativierungen, Attacken. Die gespannte Komplexität der Form resultiert mithin aus einem ständigen kompositorischen Infragestellen der musikalischen Kommunikationsweisen: Nicht das *Was* der Mitteilung, sondern ihr *Wie* steht im Zentrum dieser Komposition. Wird in *Tenebrae* der grosse Klangkörper als ausdifferenziertes Kollektiv dafür gebraucht, geht die *James Joyce Chamber Music* vom Gegenüber solistischer Individuen (Harfe-Horn) aus. In Hinblick auf dieses Werk formulierte Huber die Idee einer «zwischen

gegensatzbildenden und auffächernden Formtendenzen» schwebenden Hörform. Es spricht für die Vielseitigkeit der Musiker des Orchestre Philharmonique du Luxembourg, dass die so verschiedenen Charakterkonstellationen der beiden Werke jeweils in starker Intensität und Empfindlichkeit zum Ausdruck kommen. Die hervorragenden Solisten, Giovanna Reitano (Harfe) und Miklós Nagy (Horn), tragen das Ihre dazu bei.

Die anderen Werke dieser CD, *Protuberanzen* – drei kleine Stücke für Orchester (1985/86) – und *Intarsi* – Kammerkonzert für Klavier und 17 Instrumente in vier Sätzen (1994) –, befinden sich in einer gewissen Nähe zum Konzepthaften. Bei *Protuberanzen* handelt es sich um die künstlerische Antwort auf eine vom Komponisten als präkär empfundene Auftragslage: Verlangt war

ein «möglichst kurzes Stück für Orchester», was Huber zum Anlass nahm, auf eine allgemeine Mangelsituation, nämlich die Ausgegrenztheit zeitgenössischer Musik im Konzertwesen, einmal mit kompositorischen Mitteln aufmerksam zu machen – nebenbei gesagt ist es bezeichnend, dass ein junges, noch wenig bekanntes, in schwieriger Musikmarktsituation auffällig für Neue Musik sich engagierendes Orchester gerade dieses Werk einspielt. Die ersten beiden Sätze (*Die Enge des Marktes*, *Implosion*) basieren auf demonstrativer struktureller Verknappung, mithin Trivialisierung von Form. Falls die Konzertzeit allzu stark drängt, lassen sich alle drei Stücke auch, wie auf dieser CD geschehen, teilweise simultan aufführen. Doch es gibt, wie stets bei Huber, auch ein *Stäubchen von Licht*, ein «Rütteln an eisernen Türen» (Huber): In der

«frei» pulsierenden Zeitform des dritten Stücks scheint die nach Hubers Verständnis inhuman starre (weil in arithmetischen und geometrischen Strukturkorsetts bewusst eingezwängte) Musik der vorherigen Stücke erlöst. Mit der Interpretation wie mit der Rezeption der *Protuberanzen* verbindet Huber einen pädagogischen Anspruch. Lehrreich ist ferner das nähere Studium des *Protuberanzen*-Konzepts – über das Huber ausgiebig Rechenschaft abgelegt hat<sup>1</sup> –, da es über elementare Fragen Huberschen Komponierens Aufschluss gibt.

Auch *Intarsi* ist, wenn auch mehr Zeit beanspruchend, die Ausführung eines kompakten Werkplans, der den Weg vom Mozartschen Idiom hin zur arabischen Klangwelt in vier Sätzen abmisst. Beides erscheint freilich in Anverwandlung, gewinnt neue Form in Hubers schöpferischer Ver-

gegenwärtigung. Mit dem Rekurs auf Mozarts letztes Klavierkonzert wird ein sich in spieltechnischer Leistungsfähigkeit erschöpfendes Virtuosenideal abgelehnt, anstelle von pianistischer Raserä und Sprunghaftigkeit eine eloquente Introversion des Ausdrucks oder spröde Kontrapunktik gefordert, was der Solist Michael Wendeborg problemlos verkräftet. Der Horizont öffnet sich zum *Giardino Arabo* des vierten Satzes und damit zur kompositorischen Auffassung der Musik eines Kulturkreises, der Huber heute immer noch intensiv beschäftigt.

Michael Kunkel

1. Klaus Huber, *Protuberanzen – Drei kleine Stücke für Orchester* (1985/86), in: Max Nyffeler (Hrsg.), *Umgepflügte Zeit – Schriften und Gespräche*, Köln: Edition MusikTexte 1999, S. 201ff.

#### Greggery Peccary & Other Persuasions

Ensemble Modern plays Frank Zappa, Jonathan Stockhammer, dir. Omar Ebrahim et David Moss, voix  
RCA Red Seal – BMG Classics – 82876 56061 2

### ZAPPA SANS ZAPPA

Tout était bien qui commençait bien L: un rôle de cochon (le sympathique Greggery Peccary, qui donne son nom à l'album et que l'on retrouvera dans des « Aventures » en fin de programme), bientôt suivi d'un riff de cuivres doublé des percussions à lames comme on peut les savourer dans les albums de Frank Zappa *himself*. La ligne de basse électrique, remarquablement inventive, guide l'oreille comblée d'aise dans une élégante transcription de *Moggio* (extrait de l'album *The Man from Utopia*) signée, comme toutes celles du programme, par Ali N. Askin, qui fut l'assistant du rocker américain dans les années 1990. Après un interlude en demi-teinte, la magie du style tragi-comique de « FZ » (ainsi qu'est nommé le musicien dans les notes du livret, signées de sa veuve Gail) reprend de plus belle dans *Night School*, extrait de l'album instrumental au titre symptomatique *Jazz from Hell*. Un crescendo « orchestral » de motifs mélodiques aux savoureuses syncopes sur une harmonie statique crée une tension qui jure avec les sonorités rayonnantes des instruments solistes : le diable d'homme qu'était Zappa joue une fois de plus avec nos nerfs *post mortem* par l'entremise de l'Ensemble Modern. Depuis l'enregistrement « historique » de l'album *The Yellow Shark*, la plus grande réussite de « FZ » avec un ensemble de musique de répertoire (avec le demi-échec des pièces pour l'Ensemble Inter-Contemporain et le London Symphony Orchestra), le fameux ensemble de Francfort est devenu en quelque sorte, depuis le décès en 1993 du musicien californien, le légataire de sa musique tardive. Grâce à la persévérance de proches du maître, les projets que celui-ci avait concoctés

sur son Synclavier (le synthétiseur que Zappa utilisait à la fois comme aide à la composition et comme instrument) pour les vigoureux instrumentistes de l'Ensemble, ont finalement vu le jour dans cet album diffusé à l'occasion du dixième anniversaire de sa mort.

Malgré ce début de programme en fanfare et l'« appellation d'origine contrôlée » dont il peut se targuer, l'Ensemble Modern ne parvient pas à nous convaincre pleinement de la pertinence du résultat. Si l'on peut pardonner une longue phase (quatre pièces) d'ennui ferme avec le mémorable *Night School*, il ne saurait être question d'être indulgent avec le fiasco de *Peaches En Regalia*, la pierre de touche de l'œuvre zappien (extrait de *Hot Rats*, l'album de la première collaboration avec le violoniste français Jean-Luc Ponty, et repris dans de nombreux *live*) : la sonorité du motif d'introduction est pâteuse, le tempo, pris d'emblée trop lent, produit de curieux effets de « croc-en-jambes » à ce qui ne devrait être que virtuosité de l'équilibrisme rythmique. On en vient parfois (solo de trombone, accompagné par les cordes en pizzicato ; accord final) à croire à un effet d'ironie – certainement une fausse impression, mais qui donne la mesure des effets ravageurs d'un arrangement sans génie et d'une interprétation mal dirigée (Jonathan Stockhammer, que l'on a connu beaucoup plus inspiré).

La « scène dramatique » des *Adventures of Greggery Peccary* (première pièce de l'excellent album *Studio Tan*) laisse également un curieux arrière-goût d'inabouti : le montage surréaliste d'« objets trouvés » perd en l'absence de Zappa l'organicité que le musicien réussissait toujours à

préserver dans ce genre de pièces labyrinthique. L'auditeur, happé par quantité d'informations demandant chacune leur recontextualisation, se perd finalement en conjectures sans profiter d'un plaisir musical qui ne peut être lié qu'au sentiment d'une forme en développement cohérent. L'exercice n'est pas vain pour autant : il invite à une réécoute des grandes réussites dramaturgiques de « FZ » (que l'on pense à *Don't Eat The Yellow Snow* ou *The Torture Never Stops* dans la collection *You can't do that on stage anymore*) et à la réévaluation de tous les paramètres qui concourent à celles-ci, indépendamment de la qualité des instrumentistes (incontestable dans le cas de l'Ensemble Modern).

Citons à la volée parmi les « compétences » essentielles que l'on croit reconnaître chez Frank Zappa à travers ses enregistrements : le sens de la répartition « musicalo-dramatique » spontanée lorsqu'il était sur scène, la précision rythmique de son *leadership*, l'esprit de dépassement qu'insufflait son intransigeance.

Comme pour conjurer le sort, Gail Zappa conclut ses notes de livret par cette prédiction : « It fails to be disappointing ». Elle nous met ainsi sans le savoir sur la bonne piste : si la musique de son époux n'a jamais été décevante, il faut bien avouer que cela ne tenait pas seulement à des qualités « structurelles », mais également à tous les paramètres « extra-scripturaux », aux je-ne-sais-quoi de l'interprétation musicale qui transforment le plomb en or : cet essai en demi-teinte est là pour nous le rappeler.

Eric Denut

Alessandro Solbiati : *By my Window*

Ensemble Orchestral Contemporain, Divertimento Ensemble  
*Stradivarius, STR 33681, 2004.*

## UN SOUFFLE INCONTESTABLE

Solbiati, né en 1956, est l'un des compositeurs italiens de premier plan de sa génération. Il est l'auteur d'un ouvrage de réflexions sur la musique publié en décembre 2002 dans la série du « Teatro Comunale di Monfalcone » (volume 3, intitulé *Ah, Lei fa il compositore ? E che genere di musica scrive ?*). Sa musique est relativement connue en France grâce à quelques productions de l'IRCAM et de Radio-France, et un ensemble français de très bonne qualité, l'Ensemble Orchestral Contemporain (de la région lyonnaise) dirigé par Daniel Kawka, s'est associé récemment au Divertimento Ensemble (dirigé par Sandro Gorli) pour un nouveau CD très intéressant. Première des deux pièces du CD jouées par l'Ensemble Orchestral Contemporain, *Canto per Ania* (1992) est une belle composition pour violoncelle et ensemble (jouée ici en soliste par Valérie Dulac) qui oppose un chant « à l'expression touchante et profonde » (Alfonso Alberti) à des interventions plus bruyantes de certains groupes instrumentaux. Le violoncelle est traité tantôt d'une façon épurée, peu virtuose, tantôt comme acteur d'une énergie collective assez dense. Dans l'ensemble la pièce est plutôt

méditative, d'un souffle incontestable. *By my window II*, pour piano et ensemble de 2001 (version définitive d'une œuvre créée en 1993), plonge l'auditeur dans une sorte de spirale de timbres changeants, le piano (joué ici par Ancuza Aprodu) occupant l'une des positions-clé de ce tournoiement des dix instruments et de toutes leurs associations possibles (notamment les belles plages situées dans l'aigu), avec une phase finale aérienne, très bien rendue par l'ensemble de Daniel Kawka.

Les *Quattro Pezzi* de 1999 pour piano et percussions (jouées par Ancuza Aprodu et Thierry Miroglio pour qui elles ont été écrites), aux titres évocateurs (*Con profonda inquietudine, Ironico, Invocazione, Segreto*) sont très riches en atmosphères contrastées : de la première très énergique et rythmée à la dernière avec ses belles couleurs harmoniques et son évocation du carillon, l'auditeur parcourt divers paysages sonores très raffinés, particulièrement remarquables par les jeux d'intensité et de densité sonore.

La suite de ce CD est enregistrée par le Divertimento Ensemble (direction Sandro Gorli) : on

découvre un très beau cycle vocal intitulé *Ach, so früh ?* (2003), qui fut commandé par le Théâtre de la Scala de Milan à l'occasion d'une exposition concernant *La Flûte enchantée*. L'œuvre s'inspire de deux textes de Christian Adolf Oberbeck mis en musique autrefois par Mozart (dans *Das Kinderspiel* et dans *Sehnsucht nach dem Frühling*), ce qui renvoie peut-être au *Quartetto con Lied* de 1991 où le compositeur utilisait déjà une lettre de Mozart au Padre Martini... Le résultat est un cycle de six mélodies assez brèves pour voix de femme et sept instruments, chantées en allemand, dont la musique est souvent sobre, épurée, parfois consonante. La voix « prend son temps », les sonorités sont raffinées (par exemple celle de la quatrième mélodie, où l'ensemble instrumental évoque étrangement le son du célesta). Une ultime pièce pour clarinette basse et ensemble (jouée par Maurizio Longoni), *Mi lirica sombra* (1993) complète ce très beau CD dont les interprétations et la prise de son sont tout à fait remarquables. *Pierre Michel*

Thomas Adès : *America : A Prophecy*

Divers ensembles et solistes, dont le City of Birmingham Symphony Orchestra et Chorus (sous la direction du compositeur), le chœur Polyphony (dir. Stephen Layton) et le Composers Ensemble (sous la direction du compositeur)  
*EMI Classics 7243 5 57610 2 6*

## LES PROPHÉTIES DE THOMAS ADÈS

Chez Thomas Adès, on ne s'étonne plus de rien : ni de la constance de l'inspiration (élevée, même si elle se limite à certains territoires sonores et formels), ni encore de la qualité du métier (exceptionnel, l'unique chose que l'on pourrait reprocher au compositeur étant de l'« exploiter » sans pudeur), ni enfin de l'éclectisme des sources d'inspiration (musicales : de Couperin à la techno, en passant par Offenbach, Kagel et Piazzola ; littéraires : les pièces du répertoire dramatique classique ou proches du « boulevard », la poésie la plus variée). Face « visible » du phénomène historique majeur de la création musicale contemporaine (la suprématie de « l'école » anglaise), dont le travail de George Benjamin est la face « cachée » (et peut-être plus essentielle — l'avenir le dira), Adès semble bien parti pour devenir, après Berio et Ligeti dans les années 1970-80 et, dans une certaine mesure, Adams dans les années 1990, un « classique » : son premier opéra *Powder Her Face* accumule les productions, la pièce pour orchestre *Asyla* a fait le tour du monde. Quel autre compositeur de moins de quarante ans peut aujourd'hui

prétendre à pareilles performances ? Si le phénomène agace, c'est certain et compréhensible, il n'en repose pas moins sur des fondations solides — le dernier enregistrement paru chez EMI, qui suit avec brio et fidélité le travail du compositeur (lequel a toujours su « bien » choisir ses compagnons de route, de Simon Rattle à EMI en passant par l'éditeur Faber), en témoigne à nouveau.

Ce recueil de dix pièces court à son tour le risque de l'éclectisme, voire du catalogage. Par chance, chacune des œuvres capte immédiatement l'attention et le problème de la grande forme, toujours aigu dans les opus discographiques contemporains, ne se pose pas. La pièce-titre du CD, *America : A Prophecy* (une « cantate » pour orchestre, chœur et mezzo sur la conquête espagnole dans le Yucatan mexicain) révèle à lui seul les forces (et certaines limites) de l'art d'Adès. Il faut citer principalement un parfait contrôle de la forme musicale via la présence « sous-jacente » d'un plan harmonique qui organise minutieusement la dramaturgie de la pièce (point commun avec l'art de Benjamin et de l'« école » anglaise

en général), une connaissance exceptionnelle des potentialités instrumentales de l'orchestre (les sonorités de la pièce vont du style héroïque sombre d'*El Dorado* — les ostinatos semblent en soi un hommage à Adams — aux exotismes dignes du *Concerto pour violon* de Ligeti) et, enfin, une grande économie de moyens. Si cette dernière est un principe commun à de nombreuses écritures contemporaines, elle n'en est pas pour autant toujours « audible » : elle l'est au contraire chez Adès. Chaque élément musical est instrumenté et disposé dans l'espace sonore de manière à ce qu'il soit clairement perceptible (autre point commun avec Benjamin) ; son origine, généralement une « variation » d'un matériau premier (lui-même simple), se laisse facilement repérer car l'imagination d'Adès excelle à faire découler une figure d'une autre en s'assurant de la possibilité sensible de les associer (ce qui n'est pas toujours aussi aisé chez Benjamin). Ainsi l'organisation de chaque moment de musique est-il clairement définissable par l'oreille et la succession des moments fait-elle sens : voilà qui n'est pas rien, et l'on peut légitimement

supposer que réside dans ces qualités une des raisons « sous-jacentes » du succès du compositeur. Chaque médaille, y compris les plus brillantes, a cependant son revers : la priorité accordée à l'harmonie dans la définition de « l'idée » musicale peut se révéler handicapante en cas de déficit d'inspiration mélodique ; c'est le cas dans cette pièce, dont les matériaux vocaux ne sont pas très intéressants (faux motifs populaires mis en boucle sur eux-mêmes comme dans *Les Noces* de Stravinsky, mais « au ralenti »), même s'ils sont magnifiquement interprétés par Susan Bickley (le mot est faible, tant la voix est somptueuse). Peu inspirés, ils sont visiblement peu « inspirants » : leur traitement est assez prévisible, le développement se limitant en quelque sorte à la création d'atmosphères contrastés. La magie de Tikal et des grands sites mayas, ainsi que la vision d'un univers condamné à la destruction (une « prophétie » pour le continent américain qui reflète le sens de la provocation de son auteur — la pièce ayant été commandée par le New York Philharmonic pour célébrer le nouveau millénaire) ont semblé curieusement impressionner l'inimpressionnable Adès au point de figer son écriture dans une forme « dramaturgiquement correcte », mais aux moments sans grande consistance. Cela ne pardonne pas avec une écriture qui se livre « à nu » comme celle d'Adès — pas moyen de masquer le blocage de l'inventivité par la somptuosité harmonique (comme savent le faire les post-spectraux), la composition de l'espace ou par des labyrinthes formels qui attirent d'abord l'oreille avant de la dissuader. Or, quelle que soit la qualité du prétexte, l'émotion musicale ne naît *in fine* que de l'écriture — l'exemple paradoxal de Stravinsky est là pour nous le rappeler à chaque nouvelle audition de la *Symphonie de Psaumes* ou de la *Messe*.

Après cette entrée en matière quelque peu décevante, le programme s'éclaire avec une présentation des œuvres chorales du compositeur. *The Fairfax Carol* est une berceuse pour chœur mixte

a cappella aux lignes descendantes mélancoliques — parodie d'une chanson populaire, innovante sur le plan harmonique. Le « thème principal » ne refuse ni la répétition, ni la symétrie, sans jamais tomber dans le pastiche. Ce sont plus généralement dans ses chœurs — accompagnés ou non — qu'Adès démontre un iconoclasme à tout crin, mélange d'ingénuité feinte et d'appropriation convulsive : accords classés et rythmes de danse réguliers au ton léger (*Fool's Rhymes*, premier mouvement) côtoient des effets instrumentaux recherchés (second mouvement de la même oeuvre) et des « gels » harmonico-timbriques « modernes » (*O Thou...*). Si l'effet est moins voyeur que l'imitation un peu stérile, bien que parfaitement contrôlée par la soprano noir-américaine Claron McFadden, du style de Billie Holiday dans *Life Story* (cette fois dans son instrumentation originale avec deux clarinettes basse et contrebasse<sup>1</sup>), il n'en est pas moins familier au compositeur : dans d'autres œuvres déjà, comme on le sait, Adès jonglait en virtuose avec la *dance* (le troisième mouvement d'*Asyla*) ou le tango (ouverture et épilogue de son opéra *Powder Her Face*). Dans *Brahms*, une courte cantate sur un poème en vers libres du pianiste Alfred Brendel, Adès va jusqu'à parodier les *Vier ernste Gesänge* (les tierces descendantes de *O Tod*) pour conclure par une incantation du nom de « Brahms », devenant pure sonorité — une mise en abyme à la fois hommage respectueux et clin d'œil un rien diabolique. Faut-il alors être surpris qu'Adès *the player* soit attiré par l'art de la transcription et y excelle ? Rien moins qu'une chanson de Madness (*Cardiac Arrest*, arrangé pour sept instruments) et les fameuses *Baricades mystérieuses* de Couperin (arrangées pour quintette) reçoivent l'éclairage d'une coloration nouvelle. Le reggae blanc du groupe culte des années 1970 gagne dans l'opération, provocatrice et courageuse entre toutes, une étonnante chaleur, qu'on est plus habitué d'entendre en provenance de Buenos Aires (ou de Belgrade chez Kusturica) que de Londres. Quant à la pièce

de Couperin, elle est rendue étrangement insaisissable par les sonorités d'un trio à cordes (alto, violoncelle et contrebasse) avec sourdines et de deux clarinettes. Bien que l'écoute analytique de l'œuvre ne soit pas troublée par le choix d'une *Klangfarbenmelodie* (chaque ligne étant distribuée à différents instruments), la sonorité improbable de la pièce la révèle dans son projet premier : un objet musical énigmatique, dont les répétitions sonnent comme la musique d'un automate un peu inquiétant.

Virtuose des atmosphères, Adès réussit dans le cycle de mélodies pour contreténor et piano *The Lover in Winter* (un titre en anglais pour des poésies latines médiévales) à créer un climat extatique sans mettre pour autant en danger la nécessaire plasticité du discours musical. La voix de contreténor en apesanteur (comme des notes de Dowland en train de se pâmer) est balancée par un piano aux figures obstinées délicatement rythmées, lointaines descendantes des motifs récurrents de Wolf, un mélange d'aérien et de terrestre qui laissait présager dès cette pièce de 1989 une empathie particulière pour le monde shakespearien de l'île de *La Tempête*, l'opéra créé cette année à Covent Garden. La qualité émotionnelle de cette pièce de jeunesse d'un artiste alors âgé de dix-huit ans n'a rien à envier à des compositions plus tardives, sans aucun doute ouvragées avec plus de sophistication — une démonstration qui n'est pas le moindre mérite de ce CD indispensable, y compris à cause des points faibles qu'il souligne chez une figure majeure de la culture contemporaine.

*Eric Denut*

1. La version avec piano avait été enregistrée en 1997 avec le compositeur au clavier dans le premier opus discographique d'Adès : « *Life Story* », chez EMI.