

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2002)
Heft: 77

Rubrik: Disques compacts

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

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

Disques compacts

Mauricio Kagel : **Sankt-Bach-Passion.**

A. S. von Otter, H-P. Blochwitz, R. Hermann, P- Roggisch, G. Zacher, NDR-Chor ; Südfunk-Chor,
Radio-Sinfonie-Orchester Stuttgart, dir. M. Kagel.
Naïve MO 782157 (2 CD)

Pascal Dusapin : **Comoedia, Fist, Aria, Hop', Aks, Coda, Attacca.**

F. Kubler, A. Angster, Ars Nova, dir. Philippe Nahon.
Naïve MO 782150.

Iannis Xenakis : **Oresteïa.**

S. Sakkas, S. Gualda, Maîtrise de Colmar, Ensemble Vocal d'Anjou, Ensemble de Basse-Normandie.
Naïve, MO 782151.

Arnold Schoenberg : **Transcriptions (Weihnachtsmusik, Lieder eines fahrenden Gesellen, Berceuse élégiaque, Kaiserwalzer, Rosen aus dem Süden).**

Arditti String Quartet, J-L. Chaignaud, Ensemble dir. Michel Béroff.
Naïve MO 782160.

Giacinto Scelsi : **5 String Quartets, String Trio, Khoom.**

Arditti String Quartet, M. Hirayama, M. Ben Omar, F. Lloyd, A. Brizzi.
Naïve MO 782156 (2 CD)

Olivier Messiaen : **Visions de l'Amen.**

M. Bon, R. de Leeuw.
Naïve MO 782159.

Bruno Maderna : **Quartetto (1946), Quartetto (1955), Cadenza, Widmung, Dialodia, Pièce pour Ivry, Viola, Ständchen.**

Arditti String Quartet, I. Arditti, G. Knox.
Naïve MO 782156.

LA DISCOTHÈQUE EN FEU

Dans la ronde des rachats et des recompositions propres à l'industrie discographique, le label Naïve est apparu dernièrement dans le sillage d'Auvidis/Montaigne. De nombreux titres sortent ainsi sous une nouvelle jaquette : pochettes cartonnées élégantes aux couleurs sorbet, avec les indications en réserve mais aux limites du lisible, et une ouverture sur le côté qui laisse facilement fuir le CD... Certains titres sont repris des éditions Salabert (comme Dusapin et Xenakis), d'autres du catalogue Auvidis ; mais les textes des livrets n'ont pas changé.

Arrêtons-nous d'abord sur la déroutante *Sankt-Bach-Passion* de Kagel. Le compositeur d'origine argentine, enfermé dans un processus de création au second degré, ne recule devant aucun modèle, si majestueux soit-il (c'est peut-être une faute de goût : Bach se mesurait, dit-on, à Dieu lui-même, directement). Dans cette parodie (au sens moyenâgeux du terme) de *Passion*, la biographie de Bach remplace l'édifiante histoire de Jésus, tout en respectant la structure des œuvres de référence. Kagel n'a toutefois pas osé faire chanter le Cantor : c'est un récitant qui parle à la première personne, tandis que le motif *B.A.C.H.* irrigue toute la texture compositionnelle. Mais au contraire de son modèle, cette *Passion* seconde est fondée sur un compromis stylistique, le diatonisme de l'écriture combattant un pathos post-expressionniste daté. La

musique s'égaré vite dans la représentation ; elle ne parvient ni à une subjectivité crédible, ni à une objectivité distanciatrice à la Stravinsky. La grandiloquence et les effets expressifs ont un caractère descriptif qui ramène la spiritualité du modèle au niveau des musiques fonctionnelles, et les formules mélodiques, entre déclamation et chant orné, à des stéréotypes. Le manque d'imagination rythmique ne fait qu'aggraver les choses. Sans doute l'hommage à Bach eût-il été plus convaincant si l'écriture s'était emparée de l'idée même de contrepoint. Car c'est bien la force d'une écriture autonome qui manque à cette œuvre étrange où s'entend comme l'écho du style tardif de Eisler : en ressuscitant les figures du passé, Kagel n'a-t-il pas fini par perdre le sens du présent ? Les différentes stations de ce chemin de croix, fort bien réalisées par des interprètes de haut vol, sont par ailleurs coupées nettes par un montage brutal, sans doute lié à la prise en concert, mais néanmoins surprenant...

La musique de Pascal Dusapin nous place dans une situation non moins ambiguë. Les modèles sont ici plus diffus, mais ils sont présents. Si le compositeur français a forgé son style dans l'héritage de Xenakis, ce qui s'entend dans ses œuvres les plus anciennes (*Fist* par exemple), il a par la suite développé ses formes incantatoires en s'inspirant des musiques traditionnelles d'Asie centrale, avec un clin d'œil aux procédés

de la maturité de Berio : les formules mélodiques en forme d'arabesques tournent sur elles-mêmes, privilégiant la seconde augmentée dans une écriture néomodale ; elles sont tout à la fois ornées et jouées en hétérophonie par différentes voix, répétées de façon lancinante à l'intérieur d'un temps souple, comme des improvisations écrites. La structure mélodique se ramifie, se déploie et se transforme lentement à l'intérieur de champs harmoniques fixes ; il n'y a guère là de contrepoint, et toutes les voix avancent dans une même direction, tendant vers l'unisson comme dans *Aria*. Il en résulte une construction formelle par blocs, sans véritable tension interne (*Coda*), les différentes œuvres ayant l'air d'être les pièces d'un même ensemble : elles s'enchaînent d'ailleurs très naturellement les unes les autres à l'écoute du disque en continu. Bien jouée comme elle l'est dans cet enregistrement, cette musique spontanée et immédiate peut séduire ceux qui redoutent les duretés de la «musique contemporaine», mais il n'est pas sûr qu'elle se prête à de multiples écoutes. Dommage que le livret ne comporte pas les textes des œuvres vocales, et que la présentation n'évoque guère les œuvres interprétées...

Il serait sans doute intéressant de composer une suite comprenant les œuvres de Scelsi (méditation en musique), Xenakis (drame antique réactualisé) et Messiaen (élévation sensuelle dans la

rière). Certes, les *Quatuors à cordes* du mystérieux aristocrate italien, dépourvus de la densité d'écriture liée à l'histoire de cette formation, supportent mal une écoute intégrale ; la musique que Xenakis a composée pour l'*Orestie* est en revanche très convaincante dans sa tension archaïque et sauvage, où se mêlent des influences du plain chant, de la musique extrême-orientale, et d'une Grèce imaginaire plus vraie que nature ; les *Visions de l'amen*, enfin, au catholicisme trouble, manquent un peu de couleurs dans la version des deux excellents interprètes hollandais.

Olivier Messiaen : **Intégrale de l'œuvre pour piano**
Roger Muraro.
Radio France/Universal (7 CD).

LA CONFÉRENCE DES OISEAUX

Nul doute que l'œuvre pour piano de Messiaen représente un monument, et notamment dans le répertoire du XX^e siècle. Le compositeur a su réinventer l'instrument à travers l'écriture, comme l'avaient fait avant lui Chopin, Schumann, Liszt, Debussy ou Bartók. Parti de l'exemple debussyste, à une époque où il était de bon ton de l'avoir oublié, il se dressa contre l'esthétique néoclassique qui dominait la musique de l'entre-deux guerres, et plus particulièrement en France, ouvrant une voie féconde qui devait stimuler les jeunes musiciens des années quarante. Le refus du néoclassicisme, consigné dans le manifeste Jeune-France, s'accompagna d'un penchant pour le mouvement qui lui était le plus opposé, mais dont la musique est presque absente : le surréalisme. On en trouve des traces dans le *Catalogue d'oiseaux*, vaste fresque où Messiaen se met à l'écoute de ces incomparables petits chanteurs, comme il aimait à les désigner, tout en représentant musicalement leur habitat (la lecture de son *Traité du rythme* en cours de publication est un complément indispensable en ce sens, tant les descriptions y révèlent de poésie liée aux éléments) ; ainsi, dans *L'Alouette lulu*, il note dans la partition : «poétique, liquide, irréel» ; dans *Le merle de roche* : «nuit, clair de lune – immense main de pierre, levée en signe magique» ; la suite des accords précède le «ululement grave du mâle» auquel répond la «percussion étouffée» de la femelle. Dans la *Chouette hulotte*, après deux passages notés «vague et terrifiant», puis «étrange, inquiétant», le pianiste doit jouer une phrase qui sonne «comme un cri d'enfant assassiné».

Un aspect non négligeable de la musique de Messiaen est son caractère descriptif. Mais l'image n'engendre pas des stéréotypes, des formules toutes faites puisées dans le répertoire de la musique à programme : elle stimule l'invention de courbes mélodiques, de rythmes et de

Que penser enfin de la trajectoire de Bruno Maderna telle qu'elle apparaît dans un disque consacré à ses œuvres pour cordes ? Après un quatuor de «formation» qui penche terriblement du côté de Hindemith et de ses enchaînements de quarts, puis un autre quatuor où le compositeur exorcise avec beaucoup d'imagination le style wébernien, il y a comme un renoncement aux contraintes de la composition proprement dite, au profit de bribes d'inventions qui en seraient la disposition initiale. Les fragments mélodiques, permutés sans fin, visent sans doute une forme de libération, mais signent

sonorités inouïs. On ne peut qu'être admiratif devant la richesse des couleurs harmoniques, le sens aigu de ce qui sonne, né de l'héritage debussyste, mais développé bien au-delà. Messiaen n'a cessé d'élargir sa palette sans jamais se renier : les dernières œuvres renouent avec les premières, et l'écriture sévère du fameux «Mode de valeurs et d'intensités» des *Quatre Études de rythme* se retrouve dans certains passages du *Catalogue d'oiseaux*. L'œuvre, dans son ensemble, apparaît sous la forme de cercles concentriques qui sont en résonance les uns avec les autres. On retrouve cela au niveau de la construction même des pièces, et c'est sans doute l'aspect le plus problématique de cette musique : les phrases, les types d'écriture et de sonorités, comme les personnages d'un drame imaginaire, alternent sans jamais s'interpénétrer vraiment. Ils reviennent toujours avec leur identité première. Dans les œuvres ramassées, cette juxtaposition de moments autonomes tend vers la forme du montage ; dans les œuvres plus développées, elle possède une force d'inertie qui s'oppose au déploiement temporel. La richesse de l'instant compense ce statisme formel, sans toujours sauver l'écoute du sentiment de «divines longueurs».

Roger Muraro, élève d'Yvonne Loriod au Conservatoire de Paris, s'est tôt nourri des œuvres de Messiaen. Il était tout désigné pour se lancer dans une première intégrale au disque. Le compositeur l'avait d'ailleurs adoubé en 1988 après une exécution des *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*, confessant son «admiration pour sa technique éblouissante, sa maîtrise, ses qualités sonores, son émotion, et j'oserais dire sa Foi!». Enregistrée pour la plupart lors de concerts publics à Radio France (dans le cadre des festivals *Présence* de 1999 et 2001), cette série de disques constitue un exploit pianistique hors du commun. Car la musique de Messiaen n'est rien

aussi, hélas, un échec. — En guise de coda, on peut goûter les transcriptions que fit Schoenberg pour sa Société de concerts née après la Première Guerre. S'y croisent la complainte du juif errant, via Mahler, et la sensualité sublimée des valse de Strauss : deux mondes antinomiques pour un compositeur déchiré par nature. L'interprétation n'est pas exceptionnelle, mais le voyage offre une approche plus détendue du difficile Arnold. *Philippe Albèra*

moins que facile. Elle exige des capacités techniques doublées de capacités mentales exceptionnelles. Muraro se joue de telles difficultés avec désinvolture et avec grâce. Il possède le sens des sonorités lumineuses propres à la musique de Messiaen, avec ses multiples formes de toucher, d'attaques, de résonances, et la composition interne des accords ou des plans sonores ; il possède aussi la vivacité des articulations exigées par les chants d'oiseaux, une précision rythmique infaillible, et un élan qui porte les œuvres et les exalte. Bien sûr, l'enregistrement public ne permet pas d'atteindre au même degré de perfection qu'un enregistrement studio : si les auditeurs s'introduisent parfois involontairement dans l'habitat des oiseaux reconstruits par Messiaen, le pianiste franco-italien manque tout aussi involontairement, quelquefois, un bref passage, une articulation, un accent, un détail. Mais l'interprétation possède du souffle : elle est vivante. Elle se différencie tout autant du modèle d'Yvonne Loriod, au jeu plus dur et plus implacable, qu'à la version du *Catalogue d'oiseaux* d'Anatol Ugorski, plus mystique, plus chargée d'intentions. Muraro, lui, possède un jeu félin, enthousiasmant, et tout en la magnifiant, il s'efface devant la partition. Cette intégrale permet aussi de découvrir des œuvres isolées, certes secondaires, mais intéressantes, comme la *Fantaisie burlesque* de 1932, ou les *Petites Esquisses d'oiseaux* de 1985.

Philippe Albèra