# Comptes rendus

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): **- (2003)**

Heft 81

PDF erstellt am: **23.05.2024**

**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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**

## CASSER LE CAQUETAGE DU TEMPS

*Première suisse d'un projet de théâtre musical de Georg Friedrich Haas : « in vain », au Schauspielhaus de Bâle, le 15 mai 2003*

*Photo : Sebastian Hoppe*

Né à Graz en 1953, le compositeur Georg Friedrich Haas porte l'étiquette, qui le classe : « Attention, microtonalité ! » Qu'en est-il vraiment ? Haas est-il le réalisateur de bricolages techniques sur des mini-oscillations ? Un apôtre des sons naturels ? Voire le traducteur en microtons de messages extramusicaux ? Non, Haas ne succombe pas au charme de la description d'ordres compositionnels. Quel que soit le gabarit de l'échelle, ces ordres tonaux n'ont rien de fatal. Il n'écrit pas non plus simplement en style microtonal, mais utilise, pour composer, des intervalles qui, parfois, sortent du cadre bien tempéré. Voilà tout !

Georg Friedrich Haas s'intéresse tout autant à la musique de Pérotin, Berg ou Schubert qu'à celle de Scelsi, Wyschnegradski ou Hába. Il est compréhensible qu'il soit fatigué d'être classé « compositeur microtonal » et qu'il ait le sentiment que ce poncif ne fait que détourner l'attention de sa musique. « Je ne peux interdire à personne de rapprocher ma prédilection pour les accords d'harmoniques de ma sympathie pour l'univers sonore de James Tenney. Mais est-ce vraiment la musique de Tenney qui a laissé des traces dans mes œuvres, ou un manuel quelconque d'acoustique [...], ou encore les expériences sonores que j'ai faites avec des réfrigérateurs, des stations de transformation et des rasoirs électriques ? La question reste ouverte. »

Pourtant, sa manière de traiter les « tempéraments » est suffisamment caractéristique pour qu'il vaille la peine de s'y arrêter. Donnée par l'Ensemble Phoenix, qui joue avec une grande précision et beaucoup d'engagement, la première audition suisse (sous la direction de Jürg Henneberger) de sa soirée de musique de chambre *in vain* (2000), pour 24 instrumentistes, commence en langage presque entièrement tempéré, avec des quartes, des tritons et des gammes descendantes de tons et demi-tons. Leur décomposition débute dans une première phase d'obscurité, où les instrumentistes, plongés dans le noir total de la scène et de la salle, tâtonnent le long de gammes en sixièmes de ton. Le désaccord des notes est évidemment lié à la situation des exécutants. Une section ultérieure, qui se déroule de nouveau en pleine lumière, est tirée d'accords d'harmoniques complexes. Bien que, moyennant une certaine fantaisie, les sixièmes et douzièmes de ton puissent être déduits des écarts entre les intervalles tempérés et les harmoniques partiels, il serait vain de vouloir chercher une clé simple qui explique la grammaire de cette musique. D'autres déceptions résultent du fait que les mixtures d'harmoniques purs entraînent l'oreille vers des fondamentales solides… qui n'existent pas. Certains intervalles changent de valeur en fonction de notes fondamentales accidentelles, variables, voire purement implicites, auxquelles ils se rattachent du fait de leur appartenance au spectre harmonique.

L'activité compositionnelle de Haas ne consiste pas à décliner des rapports, mais à les entremêler pour en tirer une agitation perpétuelle. Où mène-t-elle ? « La musique de Haas devient le symbole de la disparition sans espoir de perspectives directrices telles que les Lumières et le classicisme pouvaient encore en formuler. »

Cette déclaration un peu pompeuse de Reinhard Kager touche un point sensible de l'écriture de Haas et va bien au-delà du constat banal du « microintervallisme ». *in vain* est une des rares aventures de notre époque et possède une qualité dramatique. La « tragédie acoustique » consiste d'abord en ce que l'oreille ne parvient à se poser nulle part, mais qu'elle n'est pas non plus sacrifiée à une dispersion extrêmement complexe. Grâce à la dramaturgie formelle relativement claire de cet ouvrage de 70 minutes, il est même possible de percevoir dans les belles proportions de la composition une sorte de succession de scènes passagères, où l'on retrouve même des « personnages sonores » connus, çà et là. En errant librement dans une lucidité fortement ombragée, Haas dessine une grande arche irrégulière.

Il va de soi qu'une telle musique est saturée de connotations et qu'elle ne parle pas seulement à l'oreille interne. De curieuses impressions visuelles peuvent se produire quand, dans l'obscurité totale de la première phase noire, des notes isolées jettent des silhouettes microintervalliques. Dans la partie la plus contrastée de la composition, soit la deuxième phase noire, extravertie, des agrégats sonores se condensent en superpositions subtiles de timbres et en puissantes éruptions.

L'auditeur assimilera intérieurement ces masses sonores comme il le pourra, par exemple par des impressions visuelles. À Bâle, on a renoncé aux impondérables et à l'arbitraire de la fantaisie individuelle. Quelques paravents ont été placés devant l'ensemble – invisible presque de bout en bout – pour y projeter les « photographies filmiques » d'Olaf Nicolai (conception visuelle et mise en scène). Ce sont toutes des vues de « non-lieux » urbains et de leurs habitants, vues qui coïncident plus ou moins avec la musique : quand les intervalles tempérés détonent en intervalles purs, des visages de citadins de trente ans nous regardent avec une immuabilité épidermique et anatomique troublante ; après que les cors sont montés jusqu'au quinzième harmonique, on voit des plantes pousser dans des serres ; et les figures scalaires ou répétitives

agitées de la musique ont évidemment quelque chose de commun avec le trafic incessant des grandes villes.

*in vain* est-il vraiment « en vain » ? La grande réussite musicale de l'exécution prouve que Georg Friedrich Haas fait partie des compositeurs les plus originaux et les plus dignes d'attention de sa génération. Quand la musique s'interrompt laconiquement, la soirée s'arrête sans vraiment se terminer. Dans un article[1], Haas parle d'une « musique qui s'arrête », du « chant atemporel » de Nono, et conclut sur les mots nostalgiques de Massimo Cacciari, qui prennent aussi tout leur sens lors de l'audition historique de *in vain* (qui n'a absolument rien à voir avec une imitation de Nono) à Bâle : « Il y a là enfin l'espoir indicible [...] que des *lucida intervalla*, qu'on pourrait traduire par des "instants lumineux, brillants", parviendront à casser la hâte et le dis-cours [sic], le "bavardage" du temps. » **MICHAEL KUNKEL**

1. « *Fragmente-Stille, an Diotima* (Ikonographische Untersuchungen an Luigi Nonos Streichquartett] », Otto Kolleritsch (dir.), *Verbalisierung und Sinngehalt – Über semantische Tendenzen im Denken in und über Musik heute* (Studien zur Wertungsforschung, vol. 21), Univeral Edition, Vienne/Graz 1989, p. 208.

## AUDACE NE VAUT PAS TOUJOURS QUALITÉ

*Wittener Tage für neue Kammermusik 2003*

Organisé du 9 au 11 mai par le *Westdeutscher Rundfunk Köln*, sous la direction artistique de Harry Vogt, et avec le concours de la municipalité, le festival de musique de chambre contemporaine de Witten bénéficiait cette année d'une programmation très audacieuse, qui faisait une large place aux jeunes compositeurs encore peu connus : treize des vingt-cinq compositeurs joués avaient moins de 35 ans, et si certains d'entre eux n'étaient plus tout à fait inconnus, cela signifiait tout de même un risque majeur pour un festival réputé pour son extrême qualité, d'autant plus qu'on ne sait jamais de quoi auront l'air les œuvres commandées, même auprès d'artistes chevronnés. La plupart des œuvres exécutées avaient en effet été écrites expressément pour l'occasion. Si réjouissantes que soient de telles commandes, surtout pour les jeunes, le risque est grand qu'un compositeur peu exercé, pour ne pas dire manquant de routine, échoue devant les exigences qui l'attendent. Des trente-deux œuvres jouées pendant le week-end en six concerts et quatre « performances » ou installations, vingt-trois étaient des premières auditions, dont quinze commandées par le WDR, une par le Land de Rhénanie-Westphalie et trois par la ville de Witten. Résultat (de mon point de vue) : sept de ces commandes peuvent être qualifiées d'intéressantes, dont quatre écrites par les jeunes musiciens dont je parlais (aucune des trois compositrices n'en fait partie).

L'un des talents les plus remarquables est incontestablement le clarinettiste et compositeur Jörg Widmann, né à Munich en 1973, dont on donnait deux œuvres : les *Études I, II et III* pour violon solo, respectivement de 1995, 2001 et 2002, qui durent en tout vingt-trois minutes et exécutées magistralement par sa sœur Caroline, peuvent être qualifiées de très réussies, alors que l'œuvre vocale commandée, *Signale* pour 6 voix, démontre qu'écrire pour les voix n'est pas une mince affaire. L'idée de vagues vocales en mouvement (glissandi compris) était belle, mais on ne peut pas simplement couper des notes tenues pour des raisons de souffle, par exemple, et continuer comme si de rien n'était ; il faudrait vraiment trouver une meilleure solution. Des auteurs plus expérimentés échouent d'ailleurs aussi : malgré la virtuosité incomparable des Neue Vokalsolisten Stuttgart, *Départ* de Jörg Birkenkötter (d'après Rimbaud, avec trombone et percussion) a une conception instrumentale trop rigide. Le Suisse Michael Jarrell (*...car le pensé et l'être sont une même chose...* d'après Parménide, avec gongs et instruments de percussion en bois) fait preuve d'un métier certain, mais manque de profil, car il n'a pas le courage d'inventer des timbres vraiment archaïques. À 36 ans, Markus Hechtle (Karlsruhe), élève et désormais collaborateur de Heiner Goebbels, se risque à juxtaposer ironiquement des tierces sentimentales à la Schumann et des dissonances (*Still* pour récitant, quatre voix d'hommes et accordéon), et engrange à bon droit un grand succès.

Un autre jeune talent prometteur est le Letton Gustav Friedrichsohn (27 ans), qui se présente avec une pièce intéressante pour alto, *bis an das Ende.* Johannes Maria Staud (Innsbruck, 29 ans) propose une pièce encore plus convaincante pour ensemble de chambre, avec des sons étirés, généralement doux, qui se transforment (*Berenice. Lied vom Verschwinden* pour soprano, dix instruments et bande magnétique). Le plus convaincant est Enno Poppe (34 ans), natif du Sauerland (Westphalie), dont le Klangforum Wien (qui jouait aussi la pièce de Staud) donne une pièce elle aussi « filée » et « tissée », mais qui émerge de sonorités sombres (*Wand* pour ensemble). Si la qualité de l'exécution de la pièce de Poppe laisse songeur, le même Klangforum Wien, dirigé encore par Emilio Pomárico, brille dans l'exécution d'une pièce certainement diabolique, *DW 9 – Tulpe/Puppe* pour voix et ensemble de Bernhard Lang (Linz, 46 ans). Lang nomme « DW » ses pièces fondées sur la différence et la répétition *(Differenz/Wiederholung)*, qui rappellent souvent (de loin) Strawinsky ou Orff en répétant plusieurs fois de brefs motifs, mais de façon différente et souvent à un tempo effréné. Dans *DW 6a* pour alto seul (passant occasionnellement au violon), Lang réalise ces boucles (*loops*) à l'ordinateur, ce qui donne à la pièce un petit côté *pop*.

Le Lucernois Walter Fähndrich avait déjà ouvert le festival avec un immense succès : un *happening* fondé sur ses trois célèbres pièces pour alto, *Viola*, qui exploitent le principe du « DW » depuis les années 1980 et transforment la musique en une corne d'abondance sonore. L'alto était à l'honneur, puisque le virtuose Christophe Desjardins, qui avait déjà créé l'œuvre mentionnée de Friedrichsohn, donne la première audition du passionnant *Improvisation II – Portrait* (23') pour alto solo du Portugais Emmanuel Nunes. D'une richesse extraordinaire, l'œuvre, qui revient sans cesse à la note fondamentale, comme une musette, a été inspirée par *La Douce* de Dostoïevski. La première audition d'*Improvisation I*, commande à peine terminée et tirée du même cycle, était confiée à l'excellent ensemble recherche de Fribourg-en-Brisgau. En hommage à Gérard Grisey, mort en 1998, qui avait souvent été joué à Witten par le passé, on entendit *Solo pour deux* (1981), où la fusion des timbres d'un trombone et d'une clarinette jouant dans le pavillon du trombone engendre une riche palette sonore. Au même chapitre de la fusion des timbres, notons encore l'ajout posthume d'une flûte traversière basse à la composition électronique *morendo – double/echo* (1991) de Roman Haubenstock-Ramati. Le compositeur avait prévu cette partie, et Bernhard Lang est parvenu à la reconstituer de façon très convaincante en la tirant du matériau existant. Remontée définitive dans l'histoire avec la reprise très applaudie de *Alone II* (1969), du même Haubenstock-Ramati, qui prouve la solidité inaltérable d'une production musicale pleine de tension.

Deux autres « performances » présentaient plutôt des travaux d'élèves et des inventaires de matériau, ce qui allait de nouveau

dans le sens des « jeunes artistes » ; mais la pauvreté du résultat était quand même déconcertante. À la *Haus Witten*, les installations vidéo/son du bricoleur américain Dan Senn (*Waves of Grain*) et de l'Allemand Nikolaus Heyduck (*Tape Noise Tubes*) – sans être follement excitantes – sont d'un meilleur niveau, la palme allant certainement à Walter Fähndrich, auteur de la bande-son d'un film très statique de Claudio Moser (Aarau) : quarante minutes d'introspection, accompagnées de bruits subtils et d'un texte fascinant en langue artificielle, dit par Fähndrich. FRITZ MUGGLER

## DES CHUCHOTIS D'EAU DANS LES MUSÉES

*« Klanggang » de John Wolf Brennan au musée des Beaux-Arts de Lucerne (jusqu'au 17 juillet)*

*Foto: Georg Anderhub*

Le musée des beaux-arts traditionnel est un lieu tranquille où méditer. Mais ces dernières années, des éléments acoustiques ont commencé d'y pénétrer. La confrontation est due en partie à la disparition croissante de la distinction entre art « noble » et culture populaire, qui était encore défendue par les artistes modernes « élitistes ». Avec le développement des formes d'expression telles que le *happening* et l'audiovisuel, dans les années 1970, puis leur explosion dans les années 1990, le son a définitivement fait son entrée dans les musées d'art moderne.

La percée triomphale d'un média audiovisuel, la vidéo, favorisé par l'informatisation, qui facilite le traitement du matériau iconographique et sonore, a incité de nombreux artistes visuels à travailler délibérément sur les éléments sonores. Parallèlement, les milieux de la musique électronique techno et minimale – culture populaire comprise (toute une série d'artistes sont aussi DJ) – ont conquis leur place attitrée dans l'art contemporain. À Paris, sous le titre *Sonic Process*, le Centre Georges-Pompidou a présenté en automne 2002 un vaste éventail de ces tendances.

À part cela, la forme de l'« installation sonore », surgie dans la mouvance de la musique moderne, se rencontre désormais dans les salles d'exposition, quoiqu'on la trouve toujours davantage dans les festivals de musique contemporaine qu'au musée. Peut-être cela est-il dû au fait qu'il s'agit de « scènes » différentes, qui ne se croisent que rarement. Pourtant les petites galeries d'art osent de plus en plus ce genre d'expérience.

Un exemple particulièrement réussi, *Musik für Räume*, a été donné par le compositeur Walter Fähndrich en 1995 au Helmhaus de Zurich, et en 1997 au Kunsthaus de Zoug. Cinq pistes magnétiques de musique minimale pour alto solo animaient les salles d'exposition totalement vides et ouvertes les unes sur les autres. L'impression auditive globale dépendait de la durée de la visite et du trajet parcouru. Il n'y avait pas d'écoute complète, et c'est précisément ce qui faisait le charme de la chose. Alors que, face à des compositions linéaires, on se sent obligé d'écouter de bout en bout, là, il était parfaitement clair que l'œuvre était « ouverte » et qu'on pouvait s'y plonger ou s'en extraire à volonté. Il fallait donc que la musique exerçât une attraction particulière, puisqu'elle n'avait pas le bénéfice du public captif des concerts classiques. Ces conditions sévères ne valent en général que pour les arts visuels : si une œuvre ne plaît pas d'emblée au spectateur, il s'éloigne sans la moindre gêne.

Il y a là évidemment des parallélismes superficiels avec l'« arrosage musical » censé stimuler la consommation ou meubler l'attente. Fähndrich y résiste vaillamment. L'intensité et la rigueur de conception de sa musique laissent l'impression d'un espace acoustique fermé, compact et puissant. Toute autre œuvre d'art aurait eu de la peine à s'imposer à côté de cette installation.

Créée expressément pour le musée des Beaux-Arts installé dans le Centre de culture et de congrès de Lucerne (KKL), l'installation sonore *Klanggang* du compositeur et improvisateur John Wolf Brennan est conçue de façon plus ouverte et se rapproche beaucoup plus de la « musique d'ameublement ». Elle consiste en trois boucles magnétiques de 13, 21, et 34 minutes. Chaque bande se compose de séquences assez courtes, dont un élément caractéristique est constitué d'accords de piano dissonants, surgis apparemment du néant et retravaillés à l'électronique, qui enflent pour s'interrompre subitement. Ils dérivent de diverses séries de notes, elles-mêmes construites à partir d'accords fondés sur la série des nombres de Fibonacci. À ces accords s'ajoutent des bruits ambiants, dans la meilleure tradition de la musique concrète. Brennan les a enregistrés dans les parages du KKL : annonces sur les bateaux de ligne, bruits de la gare toute proche, bribes de conversation, cloches d'église, carillons, gazouillements d'oiseaux, circulation automobile, pas, chuchotis d'eau. Ces bruits sont utilisés apparemment au hasard, sans qu'on puisse déceler aucun système précis.

Comme dans l'installation de Fähndrich, la différence de longueur des bandes magnétiques a pour effet qu'il est presque impossible d'entendre deux fois la même constellation. Si on le voulait, il faudrait rester plus de six jours à l'intérieur du musée – mais là n'est pas le but, au contraire. Malgré tous les principes de construction qui la sous-tendent, la tendance à l'indétermination est un ingrédient important de l'installation. On retrouve ici le parallélisme avec le tableau traditionnel : contrairement à la vidéo, celui-ci n'impose pas de durée minimale de contemplation.

Pour la première (l'installation est souple et pourrait être montée différemment, à d'autres occasions), les bandes étaient réparties en cinq endroits : les deux ascenseurs, le foyer du musée et deux salles d'exposition. Dans ces salles, se déroulait parallèlement une présentation collective de tableaux, sculptures et dessins d'artistes de Suisse centrale des années 1970. On n'entendait donc pas plus de deux bandes à la fois.

Agencée ainsi (d'autres dispositions seraient possibles), l'installation a d'abord un effet rafraîchissant, à cause justement de la distribution capricieuse et apparemment arbitraire des différents éléments sonores et des bruits. Quiconque visite un musée d'art

contemporain s'attend en général à y être surpris ; on s'y rend parce qu'on recherche de nouvelles impressions visuelles. Cela signifie cependant aussi que l'on ne trouve pas toujours immédiatement ce que l'on cherche : les œuvres ne vous interpellent pas directement, ou alors vous n'en trouvez pas la clé, vous ne comprenez pas de quoi il est question. Sans le vouloir, on sombre dans le cercle vicieux de l'attente déçue, qui est particulièrement désagréable si le musée est vide et qu'on éprouve le sentiment de s'y être perdu. Dans pareille situation, une installation telle que celle de Brennan a quelque chose de presque libérateur : on peut écouter un moment, réfléchir peut-être au rapport entre le monde extérieur (qui entre dans le musée par le truchement de ses bruits) et le monde intérieur ; peut-être cela vous inspire-t-il l'envie de vous plonger plus profondément dans l'art.

Mais plus on reste longtemps, plus l'installation peut gêner, surtout si les boucles se répètent assez vite ; comme la musique n'est guère complexe, elle devient vite ennuyeuse. À cause de ses bruits de la vie quotidienne, elle paraît en outre assez illustrative et aussi un peu quelconque. C'est alors qu'intervient la sensation d'« arrosage musical », même si celui-ci est d'un niveau supérieur à celui des grands magasins ou des salles d'attente.

En tant qu'expérience sur une forme à la limite de l'art audiovisuel d'un seul jet et l'installation sonore pure, l'installation de Brennan dans les salles du musée est tout à fait réussie. Mais simultanément, elle met en relief la problématique d'une musique d'ameublement à l'intérieur des musées, surtout quand elle accompagne des œuvres d'art qui exigeraient plutôt une contemplation recueillie. **BARBARA BASTING**

## UN OPÉRA SOUS HYPNOSE

*Création de l'opéra de Roland Moser « Avatar », le 3 mai 2003, au Théâtre de Saint-Gall*

En français, *avatar* signifie à la fois métamorphose et échec. Avec raison, Roland Moser qualifie cette ambiguïté de « condensé de l'action » : pour obtenir les faveurs de la comtesse Laura, le jeune Octave demande au docteur et magicien Cherbonneau de faire transmigrer son âme par une opération mystérieuse, dite « avatar », dans le corps du comte Karol. L'opération échoue, tout comme les efforts du comte pour s'évader du corps d'Octave. Moser a trouvé la matière de son opéra comique et fantastique en six tableaux, *Avatar*, récemment créé à Saint-Gall, d'après un conte fantastique de Théophile Gautier, dont il a tiré lui-même son livret.

Comment Moser met-il ce dernier en musique ? Par un grand écart inhabituel entre techniques de composition obscures et clarté immédiate de la conception musicale. La partition recèle un cabinet des merveilles truffé d'allusions secrètes. Des constellations d'intervalles caractérisent les personnages et s'entremêlent dans un réseau subtil de relations, la numérologie sous-tend les moindres recoins de la composition – ces tours de main, la genèse et le contexte d'*Avatar* ont tous été décrits par Roman Brotbeck dans le dernier numéro de *Dissonance* (« Portrait d'un opéra : "Avatar", de Roland Moser », *Dissonance* n° 80).

Lors de la première audition de l'opéra, il appert que les fines structures ésotériques ne sont pas un but en soi, mais garantissent une certaine « évidence » : chaque chanteur ou chanteuse a sa manière caractéristique de parler, qui s'imprime dans la conscience auditive ; d'où la possibilité de s'orienter dans le labyrinthe des métamorphoses, sans devoir traîner toute la soirée un ballot encombrant de signes musicaux. Le facteur décisif est que les règles secrètes attribuant tels intervalles à tel personnage ne restent pas confinées à une géométrie mécanique – note contre note –, mais prennent la forme d'une déclamation spécifique et y gagnent une pertinence empirique.

*Avatar* est donc un opéra vraiment chanté et dont on comprend les paroles, avec un accompagnement d'orchestre très transparent et éloquent. Certains personnages bénéficient d'instruments privilégiés – piano impérieux pour Karol, accordéon pour le tempérament folklorique de la gouvernante, Jeannette, trémolos de xylophone pour Cherbonneau –, mais l'opéra est surtout porté par une invention sonore délicate et fragile, qui fait presque de la soirée une séance d'hypnose. Un trio de contrebasses friand d'harmoniques parcourt tout l'ouvrage à la façon d'une basse continue éthérée. Une électricité froide crépite dans la fosse d'orchestre. Dans un de ses carnets, intitulés *Gribouillages* (cahier J, 1600), Georg Christoph Lichtenberg note : « L'effet de l'harmonica sur les nerfs mériterait qu'on y consacre encore davantage d'études. [...] C'est le tremblement des nerfs des doigts allié au trémolo de la musique. Si je ne fais erreur, Monsieur Groschke m'a raconté que Mesmer et ses imitateurs utilisaient eux aussi l'harmonica dans leurs tours. » Les sonorités instrumentales de Moser découlent d'un tel orchestre de chambre imaginaire, d'un « harmonica de Mesmer », dont les ondes magnétiques font vibrer la musique dès le premier avatar. Sous la direction sensible de Samuel Bächli, les musiciens de l'Orchestre symphonique de Saint-Gall se montrent parfaitement à la hauteur des exigences très élevées de Moser en matière de prouesses instrumentales.

Des scènes impressionnantes, véritablement lyriques, se produisent aux instants de médiation précaire entre âme et corps, dans la zone floue entre métamorphose et échec. Le personnage de l'échec par excellence est Octave (Thierry Felix). La fragilité de son âme s'exprime à travers l'instabilité musicale d'un baryton qui ne chante que sur les temps faibles de la mesure. Quand Octave se réveille dans le corps de Karol, l'excellent baryton Bjørn Waag fait preuve aussi d'un grand talent d'acteur. Inversement, dans le rondo-cage sonore du troisième tableau, Thierry Felix, qui chante à l'octave de Karol, fait éprouver concrètement le cauchemar d'une transmigration forcée des âmes. Objet de projections masculines obsessionnelles, la comtesse Laura Czosnowska souffre d'une sorte de syndrome de Lulu ; Gundula Hintz ne parvient en tout cas pas à rendre plausible qu'Octave se soumette à la thérapie de l'avatar pour ses beaux yeux.

Il n'y a pas que les personnages de l'intrigue qui se débattent dans des identités contradictoires. Tout le deuxième tableau (« Palimpseste ») est coulé dans le moule étranger de la Polonaise en *la* majeur de Chopin, qui se déroule à l'insu de l'auditeur, Moser l'ayant presque entièrement dissoute dans une analyse spectrale complète. La musique de Chopin rougeoie cependant faiblement dans le registre aigu. D'autres formes historiques comme la chaconne, le rondo ou une mazurka de Chopin ressuscitent à moitié, comme autant de Frankenstein ; mais ce n'est pas par pur ésotérisme : la conception formelle et le matériau sont parfaitement adaptés au sujet de l'opéra.

Roland Moser partage avec son ami György Kurtág l'obsession du maillage souterrain de toutes ses œuvres. *Avatar* ne fait pas exception. D'anciens « protagonistes » reparaissent : Heinrich Heine (*Heine-Lieder*) observe Cherbonneau, dont la gouvernante trépidante, Jeannette (la frivole Claudia Dallinger), maîtrise le

dialecte de Brentano (*Brentanophantasien*). Comme les œuvres antérieures de Moser en forme de lied, *Avatar* est organisé en cycle, si bien que la boucle fatale de la comédie des erreurs trouve une grande forme articulée. La conclusion de Jeannette n'est-elle pas « Cela continue de corps en corps, jusqu'à ce que tout crève, pour passer le temps » ?

Compassion ? Que nenni. « On dit que vous expérimentez sur l'homme pour améliorer l'espèce » (Karol à Cherbonneau). Les personnages ne proposent aucune identification, leur sort individuel est banal et sans la moindre pertinence. Ils ont l'air de cobayes dans une grande cage-temps d'opéra, un gigantesque laboratoire musical à la docteur Cherbonneau.

La musique délicate de Moser n'est pas malmenée par une mise en scène écrasante. Peter Schweiger, le metteur en scène, propose un spectacle agréablement calme, où la musique et l'action n'ont pas de peine à se déployer. Les décors des tableaux – laboratoire, palais comtal, chambre d'Octave – sont présentés comme des espaces presque imaginaires, prolongés dans des coulisses annexes et des « tableaux vivants ». Dressé derrière son grand pupitre, le chanteur qui incarne Cherbonneau, Pierre Lefebvre, donne à son personnage une teinte faustienne, avec sa voix métallique. Dans des rôles de samaritains, serviteurs et témoins de duel, les danseurs Philipp Egli et Jan Mrnak se livrent à un *slapstick* bouffon, auquel Bjørn Waag se mêle volontiers en tant que faux comte. Quelques rares accessoires polis à fond, citations « muséales » d'objets d'usage courant, sont entourés de cloisons lumineuses qui servent de surface de projection de l'intérieur. Tous les personnages sont costumés (Marion Steiner), comme si un curieux hasard – métamorphose ? échec ? – les avait transplantés du XIXe siècle sur une scène d'opéra contemporaine. Dans l'impressionnante chanson finale de Jeannette, ce « paysage spirituel » insolite s'éteint, pour ne laisser qu'une paroi lumineuse toute blanche.

Dans ce décor aménagé par Stefanie Pasterkamp, Moser s'empare de l'opéra pour le soumettre à un « avatar » de son cru. Les six tableaux montrent, chacun de façon très différente, comment le compositeur s'oriente dans ce milieu pour lui inconnu qu'est le théâtre lyrique. L'aliénation est ce qui instaure cette distanciation énigmatique et évidente qui fait le charme de la soirée.

*Avatar* est un grand jeu fantastique sur l'homme et la musique, ces mondes qui tendent à sortir de leur rôle sans y parvenir. L'évasion réussit presque dans le grand trio de la fin du quatrième tableau, mais c'est en vain que, dans un de ses rares *tutti*, l'orchestre se précipite contre ses propres limites inférieure et supérieure : il n'y a pas d'issue. Après ce passage, l'opéra se délite en scènes simultanées, l'action régresse peu à peu. Dans un duel rêvé, Octave et Karol refusent de tirer l'un sur l'autre. Ils prient Cherbonneau de renverser le fatal avatar, mais la manœuvre échoue. L'âme d'Octave s'échappe, et le seul bénéficiaire indiscutable de toute l'affaire est Cherbonneau, qui, dans un dernier avatar, se faufile de son vieux corps dans l'enveloppe toute fraîche d'Octave et peut ainsi attendre de nouveaux « patients ». La soirée se conclut par les balayages rythmés sur peau de tambour qui avaient accompagné le premier avatar.

Telles sont les conditions dans lesquelles Moser a affronté et gagné haut la main l'aventure aujourd'hui tant décriée de l'opéra à intrigue, sans s'être essoufflé au bavardage redondant d'un scénario typiquement lyrique. Car l'histoire qu'il raconte ne mène nulle part, le jeu des sentiments tourne à vide. Les six tableaux de l'opéra ne sont que le début d'une série potentiellement infinie de métamorphoses et d'échecs.

MICHAEL KUNKEL

## *Rubrique ASM*

### Retraite du Comité ASM à Baden

Le comité s'est réuni les 25 et 26 avril pour un week-end de travail et de réflexion à Baden. Le thème principal de cette retraite était l'avenir de notre revue *Dissonanz/Dissonance*. Après avoir entendu un certain nombre de membres lors des hearings à Zurich et à Lausanne, il s'agissait de trouver une formule qui corresponde mieux aux désirs et aux besoins des membres et qui soit supportable financièrement pour l'Association. Un modèle a été élaboré qui a pour caractéristiques principales : une plus grande ouverture et diversité quant au fond (respect de diverses tendances, sensibilités et particularismes régionaux existant dans l'Association), le maintien d'exigence de qualité supérieure, tant aux niveaux scientifique et musical que graphique, un retour à une formule de quatre numéros bilingues annuels, un volet internet, une nouvelle organisation avec l'engagement d'un responsable opérationnel de la rédaction et d'une équipe de rédacteurs, tous à temps partiel. Une annonce dans ce sens paraît dans ce numéro de *Dissonance*. Nous voulons offrir avec cette formule dès 2004 un journal intéressant et de qualité et comptons sur les membres pour nous aider dans cette entreprise.

### Concours international d'interprétation de musique contemporaine Nicati

Le délai d'inscription au concours Nicati était fixé au 31 mai 2003. Près de quatre-vingts dossiers du monde entier sont arrivés au secrétariat, témoignant de l'intérêt que soulève auprès des solistes un concours aussi exigeant et uniquement orienté vers la musique contemporaine. Le concours se déroulera en deux phases, du 30 septembre au 5 octobre, à la Haute École de Musique de Bienne. Les épreuves sont publiques, les membres qui désirent y assister sont les bienvenus.

### Prix de compositeurs Marguerite-Staehelin

Pour la première fois depuis 1989, le prix de compositeurs sera à nouveau décerné. En effet, grâce à la générosité extraordinaire de Marguerite Staehelin, grande promotrice de la musique contemporaine et plus particulièrement suisse, le montant remarquable de Fr 50 000.– sera à disposition tous les deux ans pour promouvoir l'ensemble de l'œuvre ou un projet particulier d'un compositeur de manière significative.

Ce prix unique en Suisse et de dimension nationale sera remis pour la première fois à Lugano lors de la Fête des Musiciens. Nous nous réjouissons d'inviter nos membres, la presse et le public à assister à la cérémonie qui aura lieu à l'issue de l'Assemblée générale.

### Vacance au Comité

Suite à la démission d'un membre du Comité, un nouveau membre devra être élu lors de l'Assemblée générale du 20 septembre 2003 à Lugano. Tout membre intéressé peut s'annoncer au secrétariat de l'Association.