

Zeitschrift: Dissonance
Band: - (1998)
Heft: 58

Rubrik: Comptes rendus

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: 06.10.2024

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

NOUVELLES SONORITÉS DANS DE NOUVEAUX ESPACES

Inauguration de l'«Akiyoshidai International Art Village» lors du «10th Akiyoshidai International Contemporary Music Seminar & Festival» (25 au 31 août 1998)



Toshio Hosokawa

Au Japon, les festivals de musique nouvelle d'envergure internationale sont extrêmement rares, et parmi ceux-ci, un seul peut se targuer d'une certaine ancienneté. La chose remarquable est que cette œuvre de pionnier vient de la province. Ce n'est pas une métropole comme Tokyo ou Osaka, en effet, mais une ville de taille moyenne, Yamaguchi, au sud de l'île principale, qui a eu il y a tout juste dix ans le courage et les moyens de fonder dans la localité voisine d'Akiyoshidai un festival qui, au départ, ne correspondait pas du tout au contexte culturel, ni par son sujet ni comme institution. C'est donc grâce à l'initiative du jeune compositeur japonais Toshio Hosokawa, formé en Allemagne, que le rêve est devenu réalité. L'idée qui prédominait alors était non seulement de créer un forum japonais de la musique nouvelle, mais aussi d'encourager les échanges internationaux en la matière. Les débuts furent modestes. En août 1989, la première édition se déroula sous le titre «La musique de violoncelle de Bernd Alois Zimmermann». Elle dura trois jours en tout et était animée par un violoncelliste, Michael Bach, le directeur artistique, Hosokawa, et son collègue compositeur Terumichi Tanaka. Entre-temps, le festival, augmenté d'un séminaire de composition et d'interprétation pour les jeunes musiciens, est devenu un forum de la musique nouvelle, avec dix-huit compositeurs invités, deux ensembles résidents, un chœur et dix-huit solistes instrumentistes et chanteurs. Les locaux

d'Akiyoshidai et de Yamaguchi étant devenus depuis longtemps trop étroits, l'administration municipale de Yamaguchi a décidé il y a deux ans de construire un *Art Village* destiné au festival, village inauguré avec un immense succès et un retentissement international lors du festival de cette année.

La direction du festival avait vu grand: il fallait qu'un chef-d'œuvre de la musique contemporaine imprime sa marque aux nouveaux locaux. On trancha en faveur de *Prometeo* de Luigi Nono. Depuis sa création à Milan, en 1984, l'œuvre a étonné bien des auditeurs et est devenue un phare pour beaucoup de compositeurs, jeunes et moins jeunes. Cette *tragedia dell'ascolto* (tragédie de l'écoute), comme la désigne Nono, n'exige pas d'action scénique, donc pas de plateau proprement dit, mais une salle où les groupes instrumentaux et vocaux puissent se poster à bonne distance les uns des autres. La vedette des architectes japonais, Arata Isozaki, qui connaissait Nono, avait été chargée de créer une salle de concert intégrée dans l'*Art Village* et adaptée aux exigences spatiales et acoustiques spécifiques de la partition de *Prometeo*. André Richard, directeur du Studio expérimental de la fondation Heinrich-Strobel du *Südwestfunk*, où Nono avait réalisé en son temps la partie *live electronics* de *Prometeo*, assista l'architecte dans la phase d'étude. Le 26 août, la nouvelle salle fut inaugurée solennellement, en même temps que le reste de l'*Art Village*, par la première audition japonaise de *Prometeo* (Ensemble Modern, Ensemble Akiyoshidai, Solistenchor Freiburg, Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung, solistes instrumentistes et vocaux, direction: Peter Eötvös et Peter Rundel). Le spectacle de deux heures et demie, donné sans entracte, fut répété le soir suivant. Il était impressionnant de constater, lors des deux exécutions, non seulement que la musique de *Prometeo* n'a rien perdu de sa force et de sa jeunesse à la fin des années quatre-vingt-dix, mais aussi qu'elle est en mesure d'interpeller des cultures très différentes. Il est évident, néanmoins, qu'elle demande beaucoup des auditeurs et des interprètes.

A côté de l'œuvre de Nono – dont on entendit encore les *Canti per tredici*, donnés par l'Ensemble Modern, et *La lontananza nostalgica utopia futura* pour violon (Irvine Arditti) et électronique *live* –, l'accent était mis sur la musique d'un ancien élève de Nono, Helmut Lachenmann. Ce dernier donna deux conférences pour introduire son œuvre, représenté par une série de pièces de chambre et de solos. Un nouveau morceau pour piano, *Syrenade*, commandé par le festival, fut en outre donné en première audition (exécution sensible de Yukiko Sugawara-Lachenmann). Il s'agit de la première œuvre de Lachenmann achevée après la création, l'an dernier, de son opéra *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (La petite fille aux allumettes) à Hambourg. Elle illustre jusqu'où la concentration du matériau, si typique de Lachenmann, peut encore aller et quelles directions toujours nouvelles elle peut prendre. Mais les exigences de cette demi-heure de musique restent immenses, même pour des auditeurs avertis.

Les autres concerts offraient un mélange de classiques de la musique nouvelle (comme *Octandre* de Varèse ou les *Kontra-Punkte* de Stockhausen) et d'œuvres de compositeurs plus jeunes. On entendit en première audition des commandes passées soit par le festival, soit par les ensembles exécutants, notamment de Robert HP Platz, Chiro Nodaira et Johannes Schöllhorn.

Comme les dernières années, le festival était accompagné de séminaires de composition et d'ateliers pour les instrumentistes, donnés par les compositeurs et interprètes invités. Les séminaires s'adressaient aux jeunes étudiants, nombreux à s'inscrire. L'intérêt de la jeune génération se comprend aisément: au Japon, les jeunes

compositeurs ont une existence ardue; ils se voient incorporés dans une société aux structures hiérarchiques rigides, où la nouveauté ne s'impose qu'avec difficulté. Il n'est malheureusement pas surprenant qu'un forum de discussion ouverte, comme celui d'Akiyoshidai, soit unique au Japon.

A Akiyoshidai, la promotion des jeunes compositeurs et instrumentistes est donc entreprise de façon ciblée. Les jeunes interprètes de talent ont l'occasion de participer aux concerts du festival. Un concours de composition s'y déroule, qui s'adresse non seulement à la relève parmi les compositeurs japonais, mais qui cherche aussi à attirer de jeunes étrangers à Akiyoshidai. Les jeunes créateurs ne sont d'ailleurs pas soutenus uniquement par le biais du concours. Un grand nombre de commandes sont passées chaque année, notamment à la jeune génération. Les œuvres nouvelles sont présentées en concert et discutées dans les séminaires. Les débats font ressortir constamment le défi difficile auquel sont confrontés les jeunes compositeurs japonais: comment trouver son langage personnel dans une culture qui ne s'est ouverte au monde extérieur qu'il y a un siècle et où les conventions sont difficiles à briser? L'originalité est un terme que la jeune génération emploie volontiers. Or tous savent que l'originalité ne se produit pas sur commande, mais qu'elle doit venir du cœur même d'une civilisation.

Au cours de sa brève décennie d'existence, le festival d'Akiyoshidai a fourni une contribution non négligeable à l'essor de la musique contemporaine au Japon. Avec l'inauguration de l'*Art Village*, créé pour les besoins du festival, mais mis désormais à disposition d'autres activités culturelles, les organisateurs ont atteint un sommet, qu'ils considèrent aussi comme un tournant. Ils souhaitent remettre en question la conception actuelle du festival. Il faut notamment réfléchir à la question de savoir comment atteindre davantage la population avoisinante, vu que la construction de l'*Art Village* a été financée par les deniers des contribuables. Les organisateurs se donnent cependant du temps pour élaborer leur nouvelle conception. C'est pourquoi le prochain festival n'est prévu qu'en l'an 2000. On se réjouit d'en savoir plus.

CHRISTOPH NEIDHÖFER

ENTRE LES TONS

Les journées musicales de Donaueschingen 1998

Tout le monde le sait et il n'est donc pas nécessaire d'en parler ici: Donaueschingen n'est manifestement plus ce qu'il était, depuis des années – caractéristique qu'il partage d'ailleurs avec les autres grands festivals. Cela tient peut-être à ce qu'on appelait autrefois la Musique Nouvelle, mais peut-être aussi à ceux qui ont pour tâche d'observer et de commenter. On ne se défait pas en tout cas de l'impression que tous attendent le TGV, très en retard, qui doit les conduire vers de nouveaux horizons. Est-on peut-être sur le mauvais quai, et tous les trains sont-ils déjà partis, ou faut-il se concentrer sur l'attente? «L'espoir a perdu ses racines. Seule l'attente peut le remplacer», lit-on dans la partition du nouveau quintette à cordes de Klaus Huber. L'absence d'espoir est la signature du siècle finissant. Et la musique ne se porte pas plus mal pour autant.

Attendons donc et écoutons ce qui se passe entre les notes. Car il s'y passe des choses – c'est ce que révèle d'un coup *Akt, eine Treppe herabsteigend* (Nu descendant un escalier) de Matthias

Spahlinger pour trombone, clarinette basse et orchestre: lorsqu'on parle d'une ligne musicale dans le système tempéré, il s'agit plutôt d'un escalier. Dans ce morceau, chaque note (mais aussi chaque nuance) a sa place sur un glissando effectivement joué ou simplement pensé. Quand des chaînes de notes tombantes doivent remonter la pente, on croirait voir une roue à rayons tourner soudain en sens inverse; quand, en revanche, des points sonores montants sont placés sur un glissando ascendant, on se sent transporté sur un escalier roulant. Les glissandos montants du début du morceau – agencé lui-même de façon rigoureusement symétrique et non sans humour – trouvent leur pendant à la fin dans un glissando descendant de la forme: la musique s'effiloche. Si Spahlinger nous fait prendre conscience ainsi non seulement de phénomènes musicaux, mais aussi cognitifs – à savoir que le mouvement et la vie restent insaisissables –, *Die Tränen des Gletschers* (Les larmes du glacier) de Rolf Riehm est une composition sur ce qu'il y a d'élémentaire dans la musique: quelqu'un cherche à chanter sur des glissandos époustoufflants; la partition d'un air écrit pour fouets exige de la part de ces percussions de bois des nuances absolument irréalisables. Encore un compositeur qui entonne le chant du cygne du siècle finissant!

C'est ainsi que ceux qui ne font plus confiance aux notes chromatiques remplissent les intervalles de glissandos – ou de micro-intervalles. Cette seconde solution semble s'imposer là où les mondes se touchent, le plus rigoureusement peut-être dans le quintette à cordes de Klaus Huber, *Ecce Homines* (Quatuor Arditti et Garth Knox, alto). Des systèmes microtonaux assurent ici une subtilité inouïe, qu'il est inconcevable de dépasser. L'œuvre recourt autant aux quarts de ton (que Huber avait déjà exploités brillamment dans son quatuor à cordes... *von Zeit zu Zeit...*) qu'aux tiers de ton (déjà utilisés dans le trio à cordes *Des Dichters Pflug* ou dans le solo pour viole d'amour... *Plainte...*). Inspirés ici par le *maqamat* arabe, ces deux systèmes se rencontrent, s'amalgament dans des sonorités délicates, mais croisent aussi des fragments diatoniques du quintette en *sol* mineur de Mozart, qui sonnent à leur tour complètement étrangers et prennent donc une tournure nouvelle. Bien entendu, il y a derrière ce tissu parfois maniéré l'idée d'une rencontre entre l'Orient et l'Occident (ce qui rappelle d'ailleurs de façon frappante les conceptions du microtonaliste Mordecai Sandberg); et pour illustrer ce programme extra-musical, un numéro théâtral interrompt le délicat spectacle sonore. Il appert cependant, en fin de compte, que l'attente en a valu la peine: une synthèse est atteinte, même si elle n'est pas simplement d'ordre harmonique; des sixièmes de ton provoquent des battements d'une beauté et d'une couleur inouïes. Dans le quatuor à cordes *Schweigende Blumen* (Fleurs muettes), en revanche, c'est un compositeur d'Extrême-Orient qui affronte les traditions européennes: Toshio Hosokawa y montre comment le temps se met à couler (comme dans *Landscape I*, déjà écrit pour le Quatuor Arditti). Un motif sonore presque agressif commence par se déformer en quarts de ton, puis s'éparpille; les micro-intervalles ajoutent à l'effet d'écoulement, qui évoque la dispersion d'un trait d'encre sur du papier humide. Dans *SOWON ... Borira* pour voix de femme (Mireille Capelle) et orchestre, sorte de «credo» de Younghy Pagh-Paan, ce sont les nombreux glissandos et broderies qui s'échappent pleins d'énergie des notes centrales et qui articulent ainsi l'écoulement du temps.

Point n'est besoin de voyager loin, cependant, pour trouver des micro-intervalles. Dans son concerto de piano *al fuego, el mar*, le compositeur espagnol Mauricio Sotelo s'est laissé inspirer par les inflexions subtiles du *cante hondo*. Il est passionnant de suivre dans

la partition – elle aussi d'agencement symétrique, soit dit en passant – comment les hauteurs fixes du piano (Yukiko Sugawara) sont pulvérisées en microtons, amplifiées dans l'espace et colorées par trois orchestres délicatement ciselés. Tout cela ne pouvait malheureusement être entendu, soit que l'Orchestre radiosymphonique du *Südwestfunk* (direction: Jürg Wytenbach) eût été dépassé par l'ampleur du programme, soit que l'œuvre, conçue à très petite échelle, soit impossible à faire sonner. Avec ses processus bien plus simples de rupture et de déformation, la composition pour orchestre de Fredrik Zeller, *Babylon*, parvenait souvent à en dire davantage. Les hauteurs «savonnées» et les émissions «sales» appartiennent d'autre part à la conception du *Requiem* de Helmut Oehring et Iris ter Schiphorst, œuvre commune inspirée du rock. Il y a là peut-être des tentatives intéressantes, mais elles sont exploitées «à mort» – si j'ose dire. Comme chez Sotelo, les micro-intervalles font aussi partie de la structure complexe du *Troisième quatuor à cordes* de James Dillon. Les quarts de ton servent à y distinguer par l'harmonie deux textures et à dégager d'un fond sonore souvent confus des processus de croisement variés.

Telle qu'elle se présente à Donaueschingen, la Musique Nouvelle semble continuer à progresser vers une différenciation de plus en plus poussée, jusqu'à frôler le maniérisme. Il y a certes des contrepoids, comme les installations, auxquelles le directeur du programme, Armin Köhler, avait accordé une certaine place, ou la musique délibérément naïve: l'hommage de Christian Wolff à Cage et Tudor, *John, David* pour orchestre et percussion (Robyn Schulkowsky), combine des gestes mélodiques élémentaires et des schémas rythmiques d'une manière qui fait croire à une musique venue d'une autre planète. Il est peut-être significatif que les deux compositeurs chargés par la rumeur publique de compenser l'absence (déplorée) de grands événements renoncent entièrement aux micro-intervalles: chez Wolfgang Rihm et Hanspeter Kyburz, la différenciation semble s'opérer plutôt sur le plan formel. Dans *Maëlstrom* pour quatre orchestres répartis dans l'espace, Kyburz joue de nouveau avec les différents niveaux de similitude formelle, balance énergiquement l'auditeur çà et là, et lui fait siffler les sons autour des oreilles avec une virtuosité brillante. Bien que, dans ses œuvres récentes, le compositeur remette à ses algorithmes vite chaotiques la responsabilité de l'harmonie et de la grande forme, les événements sonores se déroulent quand même selon une dramaturgie apparemment conventionnelle. *Styx und Lethe* pour violoncelle (grave) et orchestre (dirigé ici par Hans Zender) de Wolfgang Rihm est peut-être la preuve que la Nouvelle Musique ne progressera pas à coup de différenciations et d'innovations tant formelles que matérielles. Le soliste (Lucas Fels) essaie de traverser les flots sonores de l'orchestre sans y parvenir, malgré tous ses efforts. Là aussi, le désespoir paraît thématique; mais chez Rihm, on est renvoyé à l'instant musical. Attendons donc et concentrons-nous ! **PATRICK MÜLLER**

MUSIQUES FRANÇAISES D'AUJOURD'HUI

Le Festival Musica 98

Après une édition 97 largement consacrée à Magnus Lindberg, le festival strasbourgeois a recentré ses programmes sur la France cette année, avec Philippe Manoury comme personnalité centrale.

Le concert d'ouverture du 18 septembre présentait l'Orchestre de Paris (tout à fait remarquable) dans deux créations très différentes dirigées par Bernhard Kontarsky. *Flash back* de Philippe Hurel (1998) se veut un «jeu de retours en arrière» que le compositeur apparente formellement à *Mémoire vive* (1988-89). La dimension rythmique domine ici, l'énergie soutient une écriture souvent dense, pulsée, qui ne se refuse pas quelques évocations brèves mais directes du jazz moderne. L'aspect incontestablement vivant de l'œuvre et son jeu intéressant sur la mémoire procurent un certain plaisir, sans que l'on puisse véritablement se trouver devant une réussite frappante. D'une narration à l'autre, l'auditeur passait en fin de soirée aux *Douze Moments* (extraits de l'opéra *60e parallèle*) de Philippe Manoury, faisant intervenir brièvement la mezzo-soprano Ursula Hesse. Bien qu'il soit difficile de tirer une «suite» d'un ouvrage scénique sans en casser le rythme propre, Manoury propose une œuvre réussie, où le traitement orchestral relativement conventionnel (avec quelques clins-d'oeil à Ravel et Richard Strauss notamment dans le cinquième moment intitulé «Valse») saisit l'auditeur par ses finesses et sa maîtrise. Le grand atout de cette musique réside dans la durée (plus de quarante minutes) qui n'est jamais ressentie comme laborieuse: le compositeur réussit en effet à animer sa pièce et à lui donner un relief formel convaincant. La troisième œuvre du programme était le récent *Celo* (1997, pour violoncelle et orchestre) que Pascal Dusapin a dédié à la violoncelliste Sonia Wieder-Atherton. Au brio et à la plénitude de Manoury s'oppose ici la profondeur, la sobriété. Dusapin tire du violoncelle et de l'orchestre des perspectives de plans très éloignés, il joue sur des nuances souvent faibles, comme s'il voulait dissiper sa fougue d'antan! Les trois mouvements successifs se présentent comme des échos d'une seule et même substance sonore, pratiquement interrompue à l'issue du troisième. Le jeu raffiné de Sonia Wieder-Atherton s'accordait merveilleusement aux ondulations presque impalpables d'une très belle musique.

Cette veine hautement poétique et pleine de vie malgré le dépouillement général faisait place le lendemain à l'austérité de *Granum Sinapis* (1992-97), chanté en création par l'excellent chœur de chambre «Accentus» sous la direction de Laurence Equilbey. En s'intéressant à un poème spirituel attribué à Maître Eckhart, Pascal Dusapin sacrifie beaucoup à l'«économie d'ensemble» du poème dont parle Alain de Libera. Le mélomane habitué à son œuvre est du moins surpris par cette orientation toute en méditation (dans un lieu saint, l'Eglise du Bouclier, de surcroît), où la richesse sonore caractéristique de l'auteur se fait nettement plus discrète... peut-être pour mieux affirmer un nouvel engagement spirituel, ou simplement laisser la place à l'interprétation intelligible d'un texte fort en lui-même.

L'ensemble «Court-circuit», dirigé par Pierre-André Valade, avait déjà séduit les mélomanes strasbourgeois l'an dernier dans un programme de musique française qui semble d'ailleurs être son répertoire favori. Le concert très réussi du 20 septembre était étroitement associé à la technique IRCAM pour trois des quatre œuvres jouées. *Metallics* (1994, pour trompette et électronique) de Yan Maresz, belle pièce malgré la dimension systématique dans l'emploi de toutes les sourdines existantes (comme en un catalogue), fut brillamment interprété par Laurent Bomont. De Philippe Hurel, on pouvait retenir la diversité complexe, très bien rendue par les interprètes, des *Six miniatures en trompe-l'oeil* pour quinze musiciens (1991-93); sa *Leçon de choses* (1993, dix musiciens et électronique) laissait l'auditeur un peu perplexe de par la densité d'une écriture presque étouffante, où la respiration n'a que

peu de place. Pierre-André Valade dirigeait aussi *L'Esprit des dunes* (1994, douze musiciens et électronique) de Tristan Murail, composition portant la double dédicace «à la mémoire de Giacinto Scelsi et de Salvador Dalí». L'évocation (lointaine) des paysages mongols et la référence à la «vie intérieure du son» chez Scelsi sont pleinement intégrées à un langage musical riche - sur les plans sonore, harmonique et dynamique -, tout en nuances, presque reposant face à la musique de Philippe Hurel. Cette œuvre récente montre bien la position particulièrement intéressante de Murail au sein de la «trilogie» spectrale (Murail, Grisey, Dufourt) et des générations post-spectrales: son avancée discrète, ses assouplissements ont débouché depuis une vingtaine d'années sur quelques réussites incontestables comme celle-ci. S'il est parfois question d'un «vieillessement» de la musique spectrale, ce type d'œuvre y échappe nettement.

Musica présentait aussi le cycle «Sonus ex Machina» de Philippe Manoury en une soirée marathon pour le public et les techniciens de l'IRCAM, commencée à 18h le 21 septembre et terminée très tard dans la nuit. Ce programme comprenait: *Jupiter* (1985, révisé en 1992, pour flûte, système temps-réel et système de diffusion), *Neptune* (1991, pour trois percussions et système temps-réel), *Pluton* (1988, révisé en 1989, pour piano, système temps-réel et système de diffusion), *En écho* (1993-94, pour soprano et système temps-réel, d'après des textes d'Emmanuel Hocquard). Les prestations remarquables de la flûtiste Sophie Cherrier (*Jupiter*), des percussionnistes Roland Auzet, Florent Jodelet et Eve Payeur, très impressionnants par la concentration et la précision d'ensemble, du pianiste Pierre-Laurent Aimard et de la soprano Donatienne Michel-Dansac étaient à la hauteur d'une musique mûrie par un long travail de composition et d'expérimentation sonore. Philippe Manoury, comme le disait Laurent Bayle (directeur de l'IRCAM) lors de la discussion introductive, demeure sans doute l'un des musiciens ayant utilisé les nouvelles technologies de la façon la plus conséquente, et les pièces pour instrument seul (ou voix) de ce cycle sont marquantes dans l'exploration de différentes possibilités techniques en éternelle évolution depuis *Jupiter*. Malgré le côté un peu «daté» de la technologie utilisée dans cette pièce, elle demeure d'ailleurs l'une des plus attachantes avec *Pluton* et *En écho*. La dimension du souffle (flûte, voix) se marie particulièrement bien à l'électronique et donne peut-être davantage d'expressivité (soutenue chez Sophie Cherrier par une intention personnelle malgré les contraintes de ce type d'œuvres) au dialogue parfois austère entre l'instrument et les sons produits par l'ordinateur.

La tendance actuelle presque «classisante» (ou du moins «devenue habituelle») de l'écriture hyper-détaillée et énergique d'un Hurel confirme la constance d'une certaine voie relativement typée et fréquente depuis la fin de la grande période spectrale dans le sillage de l'IRCAM ou de certains ensembles instrumentaux parisiens. Pascal Dusapin demeure quant à lui l'imprévisible - et parfois génial - «fugueur» de la musique contemporaine institutionnalisée. Enfin, Manoury s'impose à travers le début de ce festival (aussi par la belle reprise de *Aleph* le 27 septembre sous la direction de Pierre-André Valade) comme l'un des «piliers» de sa génération en France: à l'aise dans le domaine orchestral, infatigable dans l'exploration des nouvelles technologies.

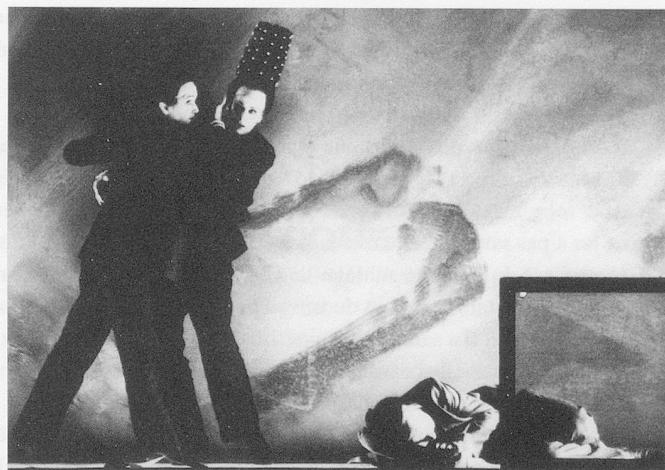
Ce petit aperçu de quelques musiques françaises récentes se poursuivait naturellement au-delà des premiers concerts du Festival Musica, mais il serait injuste et déséquilibré de limiter une estimation de la musique française à l'échantillon retenu. L'occasion était donnée de découvrir ou redécouvrir une partie

plutôt médiatisée de la musique française, à laquelle il faudrait confronter les productions de Thierry Pécou, Bruno Giner, Suzanne Giraud, Michèle Reverdy, Edith Canat de Chizy, Philippe Schoeller, Denis Levaillant, Francis Bayer, Jean-Claude Eloy, Gilbert Amy ou Jean-Yves Bosseur, pour ne citer que quelques «autres» compositeurs qui font aussi partie de notre époque!

PIERRE MICHEL

L'ART BOUCLIER PROTECTEUR

Opéra de Zurich: Première audition de «Schneewittchen» de Heinz Holliger d'après Robert Walser



Juliane Banse, Cornelia Kallisch, Steve Davislim

Cette œuvre trouvera ses exégètes. La partition fournit en effet de quoi alimenter les affamés d'analyse de toute tendance. Classification des sonorités principales, numérogie, analyse des formes musicales - des passages aléatoires à la fugue à sept voix -, décryptage des nombreuses citations, de Berg à Holliger lui-même, tout cela attend les musicographes. Roman Brotbeck en donne le signal dans un texte extrêmement instructif du programme, dont la partie du public qui l'aura lu à l'avance retirera l'impression de tout ce que l'écoute permettrait d'identifier si elle n'était pas sollicitée à ses limites.

Après s'être mesuré à Samuel Beckett dans *Come and go*, à Hölderlin dans le cycle *Scardanelli*, à Louis Soutter dans son concerto de violon et à des poèmes de Walser dans *Beiseit*, Holliger continue son œuvre de façon logique en mettant en musique un «dramolet» de Robert Walser. Sa passion pour les marginaux, pour un art qui est une protection contre la folie et qui engendre ainsi l'absurde, se poursuit. La nouveauté est que Holliger écrit ici un opéra d'une soirée complète. Dans un cadre aussi chargé de préjugés, l'œuvre trouvera-t-elle son public? Lors de la première à l'Opéra de Zurich (dont l'intendant, Alexander Pereira, avait commandé l'œuvre), beaucoup de sièges d'abonnés sont restés vides, d'autres se vidant pendant les deux heures ininterrompues de la représentation; les applaudissements finals étaient plus polis qu'enthousiastes. Mais l'œuvre trouvera ses auditeurs dès que le tumulte de la création et de la première se sera éteint. Peut-être sur CD, peut-être aussi dans des exécutions concertantes, parfaitement concevables. La composition pour la scène de Holliger ne vise en effet pas du tout le succès facile; il lui manque pour cela la verve dramatique, la distribution dosée des effets

théâtraux, les possibilités d'identification avec les personnages. Ici, l'art s'intéresse une soirée entière à soi-même et évite toute référence au monde, qu'il s'agisse d'engagement politique ou de banalité du genre «qu'est-ce que le poète voulait dire ?». Mais ceci admis, les choses commencent à devenir intéressantes.

Blanche-Neige est sauvée, la Reine vit encore, prise dans une relation érotique avec le Chasseur et courtisée également par le Prince. Telle est la situation initiale. A la fin, les personnages, qui ne sont pas des caractères, mais les archétypes issus d'une seule âme humaine, disparaissent de nouveau aux regards du public: scéniquement sous le plateau, musicalement dans le son fragile et figé dont ils étaient sortis au début. Pendant tout le spectacle, ils ont discuté le réseau de leurs relations, interprété et réévalué les tensions entre la pureté cristalline de Blanche-Neige, la cour volage et indifférente du Prince, l'animalité du Chasseur et l'ambiguïté dangereuse de l'amour maternel et de celui des reines. A l'entrée du Roi, véritable *deus ex machina*, il se sont réconciliés rapidement, sous la contrainte, tout en se transformant en pensionnaires d'asile, occupés à coller des sacs de papier, et réintègrent ainsi d'une certaine manière la tête de Robert Walser. Toute une soirée, la mise à plat de leurs imbroglios les a protégés de la folie, mais les découvertes psychologiques qu'ils y ont faites ne les a pas sauvés. Cette connaissance est tout au plus un produit secondaire de l'activité solitaire de l'artiste, qui obéit à ses propres règles indiscutables. Le but du travail de Walser était la poésie, non la psychologie. Il a sans doute «poétisé» en solitaire, seul avec sa langue, à laquelle il accordait une autonomie sans limite. Et c'est dans la solitude, sans ressentir le besoin de communiquer, que Holliger semble avoir composé, serrant le texte de Walser de près et allant jusqu'au bout des innombrables idées musicales que celui-ci suggérait.

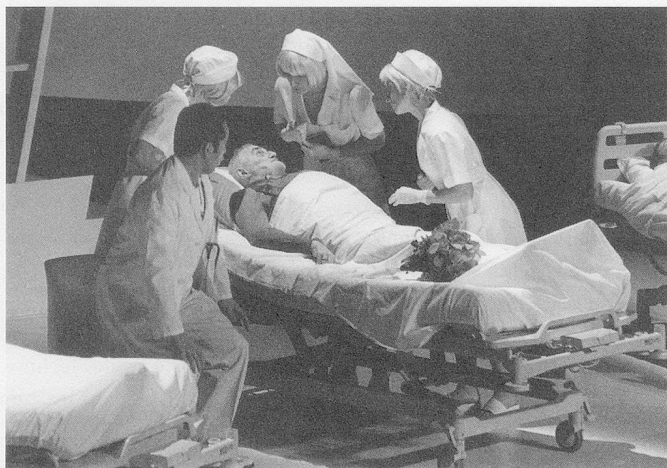
La diversité des sonorités produites par le petit effectif, enrichi d'instruments exotiques comme la harpe de verre, la scie musicale, l'éoliphone et l'orgue de Barbarie, est apparemment inépuisable. Les événements sonores suivent de très près le texte de Walser en variant constamment le ton: commentaire, association d'idées, ironie. Certains sont compréhensibles d'emblée: la sonorité creuse des cuivres, puis la douceur suave des cordes, dans les déclarations d'amour verbeuses et vides de sens du Prince; le son cristallin de la harpe de verre, qui rappelle la pureté de Blanche-Neige, mais aussi le cercueil de verre et le miroir au mur. Pourtant ce tissu d'allusions devient vite serré et impénétrable à l'écoute immédiate. Il se pourrait qu'une meilleure compréhension du texte, assistée éventuellement par des projections, facilite tel ou tel décodage. Mais on n'arrivera jamais à lever l'ambiguïté et à établir un sens univoque, pour la bonne raison qu'il n'y en a pas. De même que les personnages de Walser réfléchissent constamment à leur existence théâtrale, qu'ils développent une pièce à l'intérieur de la pièce et mettent en question le conte dont ils sont sortis, de même le talent artisanal minutieux et délicat de Holliger ramène sans cesse à soi, conduisant ainsi ses allusions *ad absurdum* – jusqu'à ce que les jeux de miroirs des «méta-niveaux» aient rendu impossible toute distinction entre discours effectif et discours absurde, et qu'ils se dissolvent en une impression générale de clarté scintillante, d'animation vitale et de teneur plutôt gaie.

La mise en scène se doit naturellement de jouer le jeu des allusions. Reto Nickler assume cette tâche difficile avec bonheur et ouvre de nouvelles associations d'idées avec des costumes surdimensionnés (Katharina Weissenborn), les couleurs de Blanche-Neige (rouge, blanc, noir) et une direction d'acteurs stylisée. Grâce à des parois coulissantes, le décor de Hermann

Feuchter crée des espaces structurés verticalement, qui concentrent le regard sur des événements étroitement cadrés, ou les étire jusqu'aux limites des cintres. Les prestations de l'ensemble de solistes sont étonnantes. Holliger ne demande certes pas de technique de chant insolite, les voix suivant le texte dans un style nettement plus expressif que l'orchestre, qui, lui, commente. Mais les grands sauts d'intervalles et les complexités rythmiques posent suffisamment de problèmes, brillamment maîtrisés par Juliane Banse, dans le rôle exorbitant de Blanche-Neige, Cornelia Kallisch (la Reine), Steve Davislim (le Prince) et Oliver Widmer (le Chasseur). Avec l'accompagnement engagé de l'orchestre de l'Opéra et la virtuosité du compositeur au pupitre, l'exécution confère même finalement un peu d'éclat «opératique» à cette œuvre conçue pourtant entièrement de l'intérieur, et qui finit par y retourner. **MICHAEL EIDENBENZ**

UNE DOUCE DÉRISION

Musica Strassbourg: «Alfred Alfred» de Franco Donatoni



Le compositeur et ses infirmières...

Pour faire un bon opéra, il faut avant tout un bon livret. C'est du moins ce que martèlent inlassablement les directeurs de théâtre. Pourtant, cela fait au moins quatre décennies que l'art lyrique n'est plus si sûr de ses marques. Militant - maoïste au besoin - dans les années quatre-vingt (avec dix bonnes années de décalage par rapport au théâtre), souvent minimaliste dans les années quatre-vingt dix, l'opéra souffre surtout de ses points d'interrogation. Pourquoi, dans ces conditions, se cramponner au livret? Pourquoi, en 1998, un compositeur comme Franco Donatoni en vient-il à accomplir cet exercice?

Hasardons quelques hypothèses.

On le sait, le livret d'opéra a constitué, deux siècles durant, une occasion de frayer avec l'inconscient. Ses drames exposent des passions sans limites, des complots ourdis en dépit de toute morale ainsi que toute une gamme d'excès au regard de ce qui est socialement et légalement acceptable. Jusqu'au meurtre, jusqu'à la folie, en passant par le suicide, la séquestration, le mensonge, la tromperie, et mille petites vilénies, l'action scénique fait écho à notre chambre pulsionnelle. Trop-plein d'une bourgeoisie corsetée dans ses intérêts, le chant lyrique offre en toute impunité une licence inespérée. L'opéra bouffe n'échappe pas à la règle, version salace. Il rattrape son public avec ses travestis, ses intrigues à tiroirs et ses dialogues concupiscent.

Mais le livret d'opéra constitue aussi une fuite. De façon récurrente, surnaturel et féérique nimbent de leurs perspectives déformantes une réalité qu'on a apprivoisée, autrement, dans le courant vériste. Vraisemblance et refus de la vraisemblance, avec ou sans machinerie, disent le confort éprouvé à refuser la lancinante complexité du vécu, de son poids indéchiffirable.

Aujourd'hui, à la question toute simple: «qu'est-ce qui fait un bon livret?», Franco Donatoni semble avant tout répondre: les mêmes ingrédients que par le passé. *Alfred Alfred*, son opéra créé dans le cadre de l'édition 1998 de Musica, recourt donc à la boîte de Pandore qui a mille fois fait ses preuves. Mais pour ne pas être dupe de ses figures, le compositeur les fait tourbillonner avec des pincettes.

«Dans un casier profond, presque une niche mortuaire - se trouve un amas indistinct de matière vivante, semblable à de la matière cérébrale qui palpite comme un poumon...» entend-on déclamer dans le prologue filmé. L'image surenchérit. *Refrain*, que Donatoni a écrit en 1986, donne un contrepoint orchestral à la projection sur grand écran. Clin d'oeil au surréalisme, teinté d'un zeste de morbide, cette scène donne le ton. D'avance, on sait qu'il sera question de vie et de mort. Logiquement, l'antichambre entre ces deux pôles que constituent à la fois la maladie et l'espace de l'hôpital justifie sa place. D'où les trois lits qui trônent sur la scène. D'où, également, l'omniprésence du blanc. Et parce que Donatoni joue la carte comique, tout se conclut par un pied de nez chanté en *tutti*: «le diabète est une blague, Mais ils ne me la feront pas avaler...».

Qu'importe, alors, les sources autobiographiques du texte. Donatoni, présent tout au long de la représentation mais témoin muet de cette saga nutritivo-médicale, ne cesse d'ailleurs de nous ramener sur un autre terrain, celui de l'ironie et celui de la référence musicale. En bon adepte de l'opéra comique, il traite cette commande du festival Musica et du T&M-Nanterre sans omettre aucune des ficelles qui font dire, un peu sommairement, que «ça marche». Autrement dit, le paquet lyrique et la distribution des rôles - y compris les parts respectives du son et de la narration - produisent l'effet attendu.

Outrance des costumes, scènes caricaturales mais ultra-courtes entre les représentants des deux sexes ou entre patients et personnel soignant, allusions limpides ou cryptées sont autant de renvois aux conventions lyriques et à leur arbitraire. Sur scène, on ne se comprend pas, on trace des parallèles. Chacun(e) égrène, vite, vite, ses obsessions, ses fantasmes, ses hantises. C'est d'ailleurs une veine largement exploitée dans toute l'histoire du genre. Mais qu'il s'agisse de la recette, ici pantagruellique, des pâtes à la *carbonara* ou de la traversée d'une diète impitoyable, la ponctuation reste légère, les détails saillants. Si Donatoni s'amuse à décrire précisément le «collant très serré aux mailles très large de forme rhomboïdale, aux couleurs moirées entre le noir et le rouge» de «S.P», ce n'est sans doute pas sans raison... Ne voir dans *Alfred Alfred* que l'émouvante confession d'un homme ayant de justesse échappé au coma diabétique serait, sans doute, un peu bref.

La référence musicale, elle aussi, court-circuite toute velléité de sentimentalisme. Ceux qui ont entendu «Rosa Shock» (Barbara Morihién, prodigieuse) enchaîner bouche fermée «*La Donna è mobile*» et un air du *Trovatore* puis de la *Traviata*, le tout accompagné d'une unique trompette en *si* bémol, peuvent témoigner du détachement que provoque cette simplissime forme de solo. Se prêtent admirablement à ce chassé-croisé une brochette de chanteurs aguerris et rayonnants. Bernadette Mercier, Katalin Karolyi, Isa Lagarde, Brigitte Peyré, Jacques Schwarz et Arnaud

Marzorati, pour ne pas se donner la réplique, se consacrent ardemment à ce melting-pot truffé de gags. «Moi, je n'aime pas la musique contemporaine!», assène joyeusement l'Infirmière-chef. «Beethoven, Verdi et Wagner sont trop modernes, moi je m'arrête à Bellini...». Cette douce dérision n'en reste pas là.

Grâce à la partition dévolue au Nieuw Ensemble (dirigé à distance par un Ed Spanjaard héroïque), elle jette l'ancre dans un mélange de timbres tout à fait particulier (cordes pincées - comprenant mandoline, guitare, harpe -, cordes frottées et instruments à vent), aux antipodes des grandes marées straussiennes. Ce langage exploite une rythmique affûtée, qui revigore l'auditeur le plus émoussé. Un substrat qu'on aurait souhaité plus étoffé...

ISABELLE MILI

Alfred Alfred a également été représenté au Théâtre des Amandiers de Nanterre du 7 au 17 octobre, dans le cadre d'Opéra en Ile-de-France.

MODERNISME INFERNAL ? - NON, TRAGÉDIE ANTIQUE

Première audition de l'opéra «Die Höllenmaschine» d'Alfons Karl Zwicker

La salle est impressionnante: une vaste halle de fabrique, très haute, appartenant à l'entreprise Huber + Suhner, à St.Gallen-Winkeln, où l'on fabrique normalement des éléments de construction. Ce sont exactement les dimensions voulues pour une tragédie antique, qu'on se représente bien en plein air. A la fin du mois d'août dernier, une tragédie antique en costume moderne y était créée, l'histoire d'Œdipe, dans la version du poète français Jean Cocteau, mais mise en musique par le compositeur saint-gallois Alfons Karl Zwicker. Titre: *Die Höllenmaschine*.

Lorsqu'en 1934, Cocteau rédigea la pièce *La machine infernale*, il entendait récrire le mythe d'Œdipe. L'oracle omniscient, les dieux, le sphinx devinrent les rouages d'un mécanisme invisible, impitoyable, précipitant l'homme dans le malheur. Ainsi le sphinx, monstre inabordable, se transforme en femme parfaitement capable de sentiments. Elle connaît l'inéluctabilité du destin sans pouvoir s'y opposer. Cocteau enrobe le tout d'un langage familier, ironique, presque vulgaire. La tragédie devient une comédie noire.

Qu'est-ce- qui, dans ce drame, a bien pu intéresser le compositeur Alfons Karl Zwicker: la tragédie antique ou le costume moderne ? Le second, imagine-t-on sans doute. La halle de fabrique s'y prête, encore que presque tous les éléments mécaniques en aient disparu. Les costumes (Ursula Cattaneo, Barbara Wegelin) sont à peu près ceux d'aujourd'hui. La musique sonne contemporain. Zwicker a évité tous les archaïsmes, à quelques exceptions près.

Les difficultés ne commencent qu'avec le texte, car la pièce de Cocteau est avant tout un drame parlé. Le ton familier ne se laisse pas transposer parfaitement au chant. Soit le texte devient incompréhensible quand il est chanté, soit il devient banal et perd son tempo et son esprit. Là est tout le dilemme de la composition, qui suit le texte pendant deux heures et demie, à des niveaux très variables. Maint passage semble clair et bien moulé, d'autres s'égarer dans les circonvolutions du chant et deviennent ennuyeux. Les deux premiers actes de cette longue soirée en souffrent notamment. Les différents modes de chant attribués aux

personnages (selon la notice de Sibylle Ehrismann) ressortent trop peu et ne s'imposent pas à l'attention.

L'opéra aurait bénéficié de ce que Zwicker et le metteur en scène, décorateur et traducteur Frederik Ribell concentrent d'avantage le livret. En outre, la musique de Zwicker freine continuellement l'action; elle en entrave souvent le flux en juxtaposant les gestes musicaux comme autant de fragments. Aucune grande ligne ne peut donc jaillir, ni sur le plan dramatique, ni sur celui de la musique. Zwicker semble s'interdire ici ce qu'il est parvenu à réaliser dans son cycle opulent pour orchestre, *Vom Klang der Bilder* (paru sur CD chez MGB Musikszene Schweiz). On déplore l'absence de continuité et de rigueur. La musique ne s'envole pas, elle souffre d'anémie. La machine infernale ne démarre jamais. Le modernisme de Cocteau est aboli. L'opéra n'est pas capable de l'esprit français. Les quelques gags satiriques du metteur en scène font plaqués.

En revanche, le vieux mythe et son côté profondément tragique refont surface – avec une lenteur insupportable, certes, mais non sans logique, en fin de compte. Dans la scène où Œdipe résout les énigmes du sphinx, la musique de Zwicker atteint enfin une certaine intensité. Au dernier acte, elle gagne encore en éloquence. Dans ces moments, Zwicker révèle des idées compositionnelles qui font dresser l'oreille et qui convainquent: fines particules sonores, élans dramatiques, images fortes. Était-il nécessaire, pour autant, de recourir à la version de Cocteau ? L'histoire de l'homme qui tue son père et épouse sa mère, alors qu'il tente justement d'échapper à son destin, est assez forte en soi. Elle conclut même de façon impressionnante un opéra très inégal.

Inégales aussi la réalisation scénique et musicale. Si imposante que soit la halle de fabrique, elle souligne impitoyablement chaque faiblesse, chaque maladresse. Sous la baguette de Niklaus Meyer, le Basel Sinfonietta sonne discret, voire pâlot, tout en réussissant parfois à couvrir les voix. Les prestations les plus convaincantes sont le fait des femmes, Liat Himmelheber (Jocaste) et surtout Joana Maria Rueffer (le Sphinx), qui offre le meilleur moment du spectacle. Andreas Ortwein (Œdipe) met en revanche plus de temps à trouver ses marques, ne convainquant que dans le dernier acte. Citons encore Helmut Schüschnier dans le rôle parlé de Tirésias, Andreas Schmidt en Anubis et Helmut Seidenbusch en Créon. Le chœur est chanté par un ensemble du nom de Choropax.

Malgré toutes ces réserves, il faut souligner le courage des organisateurs, qui, une fois de plus, ont trouvé une salle insolite et ont donné à un compositeur l'occasion de tester un ouvrage scénique. Le festival «Open Opera» exploitait ainsi, pour son dixième anniversaire, les possibilités de la fin de l'été et reprenait une tradition qui n'est plus respectée, depuis longtemps, par les grandes compagnies lyriques: ouvrir de nouveaux espaces à l'opéra, lui gagner peut-être même un nouveau public.

THOMAS MEYER

MICROTONALISME VISIONNAIRE

Inauguration de la scène d'essai de Bregenz avec «Nacht» de Georg Friedrich Haas

Inépuisable Hölderlin ! Figure de proue mythique et hésitante d'une avant-garde désenchantée, il aura suscité d'innombrables compositions de la fin du XXe siècle. Bruno Maderna, Luigi Nono, Wolfgang Rihm et Heinz Holliger lui doivent des œuvres

fragmentées, dont il est souvent difficile de découvrir le lien discursif avec les esquisses classicisantes du grand poète. Il semble plutôt qu'il ne se produise qu'une identification biographique à peine voilée avec le génie réduit progressivement au silence dans sa tour de Tübingen – emblème de l'artiste côtoyant les gouffres spirituels.

Tout nouvel opéra d'après Hölderlin doit donc affronter un certain scepticisme, surtout si le livret du compositeur Georg Friedrich Haas laisse entrevoir qu'il faut interpréter les fragments de la transcription d'*Œdipe*, du roman *Hyperion* et du drame *Empédocles* comme des visions du poète sombrant dans la folie. Ne nous impose-t-il pas six personnages différents (Hölderlin 1, Hölderlin 2, Hölderlin 3, Hölderlin 4, le vieil Hölderlin 1, le vieil Hölderlin 2), qui hallucinent dans vingt-quatre scènes, où ils jouent encore les rôles d'Œdipe, d'Hypérion et d'Empédocle, à quoi s'ajoutent deux «surfemmes», qui interviennent sous les traits de Diotima et de Susette Gontard, l'aimée de Hölderlin.

Sur la nouvelle scène d'essai de Bregenz, sorte de fabrique vide, cubique, soutenue par des poutrelles d'acier, le metteur en scène Philippe Arlaud distingue soigneusement et de façon convaincante les divers niveaux biographiques et les contenus. Autour d'un espace central, l'âme de Hölderlin, sont disposés six îlots scéniques, sur lesquels les personnages du début du XIXe siècle se métamorphosent en figures d'une Antiquité fictive. Traîne, masque ou couronne suffisent pour évoquer un monde étranger, entrecoupé périodiquement par la projection de manuscrits autographes de Hölderlin.

Eclairagiste inspiré, Philippe Arlaud trouve des images fortes pour montrer Empédocle cherchant la mort et escaladant l'Etna sur une échelle; quant à Hölderlin et Susette Gontard, ils semblent projeter des ombres de passions contraires – esprit de sacrifice, pouvoir, perte. Des couleurs tranchantes, souhaitées par le compositeur, baignent la scène et la divisent en zones bleue, jaune et rouge. En contrepartie, Georg Friedrich Haas conçoit sa musique comme «décor acoustique»: les champs sonores se fondent et s'éparpillent, souvent par la manipulation raffinée des harmoniques produits par trois contrebasses, deux tubas contrebasses, un contrebasson et une clarinette basse.

Nacht, déclare le compositeur, parle du brouillage des perspectives, de la perte des utopies sociales et de celle du MOI dans l'aliénation mentale. Est-ce là matière à un opéra ? Certainement pas, si l'on attend de grands sentiments ou la continuité dramatique. Malgré les efforts remarquables des chanteurs (soulignons la présence particulière de Wolfgang Bankl, baryton à la voix chaude, dans le rôle du premier Hölderlin), on ne comprend guère les fragments du texte ou de l'intrigue. Occasionnellement, un «blutiger Augapfel» ou un «Jacobiner» surnagent. Haas travaille essentiellement sur un sous-texte impénétrable (indication typique: «tout juste audible»), que l'auditeur ne perçoit que comme le fil rouge personnel du compositeur. L'aperception intellectuelle se concentre entièrement sur les processus musicaux, qui exercent effectivement leur propre charme.

Confronté aux expériences du compositeur russe Ivan Wyschnegradsky, Georg Friedrich Haas a mis au point un système de glissements microtonaux qui exploite la tension entre intervalles purs et intervalles tempérés. Les quintes pures (sans battement) se mêlent aux quintes impures (riches en battements) des cloches, gongs et percussions de bois, qui appellent à la méditation rituelle. Disposés sur les côtés, des groupes de cordes graves utilisent un deuxième instrument accordé selon une échelle

microtonale pour produire des *clusters* d'harmoniques iridescents. Les vingt-quatre instrumentistes du Klangforum Wien, dirigés par Peter Rundel, créent une ambiance saisissante, lourde d'événements graves.

Né en 1953 et enseignant à Graz, Haas est l'un des rares compositeurs modernes intransigeants qui contrebalancent et transcendent leurs ambitions constructivistes par une vision globale de la sonorité. *Nacht* est une commande du festival de Bregenz qui, avec l'inauguration de la scène d'essai rigoureusement moderniste des architectes Baumschlager et Eberle, affirme résolument la présence de l'art contemporain à côté des spectacles grand public donnés sur le lac et des trouvailles lyriques *fin de siècle* du Festspielhaus. Après la première, l'intendant Alfred Wopmann escalade lui-même l'échelle d'Empédocle pour déclarer: «Plus ça monte, plus ça branle.»

La création coûteuse du nouvel opéra de chambre n'aura eu malheureusement que deux représentations, la coopération internationale avec d'autres théâtres lyriques s'étant avérée irréalisable. *Nacht* ne devrait pourtant pas disparaître de l'affiche. Les auditeurs curieux peuvent au moins se faire une idée de la partition grâce à un nouveau CD, Koch/Schwann 3-6544-2, enregistré lors de la première audition concertante, au Blumeneggssaal de Bregenz, le 7 août 1996, et sorti juste à temps pour la création scénique. Les distributions se recourent, sinon que Michael Volle chante le rôle de baryton du premier Hölderlin. Si le texte gagne en relief, les effets spatiaux des textures de Haas perdent leurs contours. Le microtonalisme visionnaire du compositeur s'accorde mal de l'enregistrement sur disque.

MARTIN KRETSCHMER

MUSIQUE DE CHAMBRE POUR ORCHESTRE

Première audition du «Concerto pour piano et orchestre» de Bettina Skrzypczak

On sait que «concerto» vient de «combattre»: la racine latine indique qu'il s'agit de lutte et de dispute, et l'opposition de l'individu au collectif qu'est l'orchestre a toujours fourni un sujet lourd de sens. Ceci dit, l'intégration accrue du soliste et de l'orchestre est une tendance qui marque toute l'histoire de la musique et qu'il est facile de constater au XXe siècle: l'instrument soliste a alors pour rôle de mettre l'espace sonore en perspective, en proposant une différenciation réciproque. C'est donc dans ce champ de forces divergentes que tout concerto doit trouver sa place, et la question est de savoir quel rapport s'établira entre la discontinuité (le combat) et la continuité (l'intégration).

Dans les œuvres de Bettina Skrzypczak, compositrice née en Pologne en 1963 et installée aujourd'hui à Bâle, cette opposition semble être une préoccupation centrale, surtout sur le plan de la forme. Sa musique, qui cherche à présenter et à modeler des processus musicaux jusque dans les ramifications les plus ténues, crée d'une part des continuums très divers, notamment entre le soliste et l'orchestre – dans le concerto de piano comme dans celui de hautbois. Mais Skrzypczak renverse radicalement la hiérarchie conventionnelle de ce rapport pétri de traditions: l'instrument soliste n'est pas absorbé par la masse orchestrale, il n'y est pas incorporé en tant que membre exceptionnel, c'est au contraire l'orchestre qui se développe à partir de l'univers sonore du piano.

L'orchestre est donc, au début, tout au moins, une fonction du piano. C'est là peut-être une raison de la virtuosité extrême de la partie du soliste, que le pianiste italien Massimiliano Damerini, pour qui le concerto a été écrit et dont le jeu a inspiré Skrzypczak sur de nombreux points, sait exposer avec une infinité de nuances; cela explique d'autre part le moindre intérêt (du point de vue de la technique, mais non de la sonorité) de la partie d'orchestre, laquelle fut réalisée avec compétence par l'Orchestre philharmonique suisse (direction: Mario Venzago) lors de la première audition à Davos, dans le cadre des Concerts-Club (dont le concerto est une commande pour le cinquantenaire).

Entre l'instrument soliste et l'orchestre se jouent donc des processus d'orientation diverse, dont les premières mesures donnent un bon exemple. Dans toute composition, probablement, le début est un point sensible, puisque là où l'on voudrait montrer des processus à l'œuvre, il faut commencer par poser quelque chose, alors que le premier élément devrait au fond résulter d'un passé. Comme dans son avant-dernière composition, la *Fantasia über polnische Landschaften* (Fantaisie sur des paysages polonais) pour hautbois seul, la compositrice pose donc l'élément le plus petit qui soit: une seule note, un point, dans le cas du concerto de piano un *secco* dans le registre médian du clavier. Cette note s'enfle immédiatement, tout en se décomposant en ses parties. Que l'emploi de la pédale prolonge par exemple artificiellement une double-croche, et la tenue se voit séparée de l'attaque; de cette dernière, élément percussif, se détache alors le groupe des percussions, qui se développe ensuite tantôt parallèlement au soliste, tantôt de façon indépendante. Un peu plus loin, des *clusters* dans l'aigu du piano suscitent par des glissandos rapides des nuages des cordes, alors que les cordes graves se détachent des basses du piano. Ce procédé montre que la pensée musicale de Skrzypczak a passé par l'expérience sérielle des paramètres divergents, mais que ses dérivations et médiations obéissent moins à des lois strictes qu'à des associations d'idées; ainsi, tel élément rythmique se transforme en son, puis le son en mélodie.

Cette pensée associative est conduite par une ouïe extrêmement délicate. Le timbre du piano – que Skrzypczak traite délibérément de façon conventionnelle, sans le moindre excès – passe des coups martelés à la cantilène par des arabesques impressionnistes, la sonorité de l'orchestre évolue parallèlement, ajoutant çà et là une touche de couleur, s'émancipant parfois. On remarque cependant que la compositrice cherche tout de même à donner des assises structurelles à ses raffinements sonores: ainsi, les deux plages – l'une chromatique, l'autre par tons entiers – des cordes graves et aiguës, dont il vient d'être question, sont complémentaires et dérivent en dernière analyse de la petite cellule de quatre notes, formée de secondes majeures et mineures, qu'on entend au début du concerto et qui prend une place éminente dans la suite de l'œuvre. Pourtant cette structuration de l'harmonie est mise entièrement au service d'une «sonorisation» qui recherche sciemment le mystère.

La forme ondulante de ce concerto en un mouvement montre d'autre part que la discontinuité est également possible. Un facteur central de la technique de Skrzypczak semble être de parvenir, au niveau de la grande forme, à des détours, ruptures ou superpositions surprenants, tout en suivant un système apparemment rigoureux à plus petite échelle: la logique déclenche soudain le chaos. Cela donne parfois l'impression d'une musique de chambre pour orchestre: des figures sonores récurrentes, attribuées plus ou moins à des groupes définis de l'orchestre, dialoguent entre elles comme des solistes, mais en restant incroyablement nuancées et

souples au dedans (comme les nuages sonores des cordes, notés minutieusement, qui sont d'ailleurs une idée favorite de Skrzypczak et qu'on retrouve dans d'autres œuvres); puis, fragmentées, les voilà qui s'amoncellent dans le désordre; le bouleversement qui instaure un nouvel ordre est ressenti du coup comme un événement. Dans le *Troisième quatuor à cordes*, ces procédés formels étaient parfois poussés à l'extrême; dans le *Concerto de piano*, ils se déroulent sur le fond d'une dramaturgie plus classique. Pourtant, même si des éléments traditionnels comme la cadence ou la strette finale se voient soumis à réinterprétation, il y a là une maîtrise de la composition qui saute aux yeux et aux oreilles. Alban Berg disait un jour (à propos de son propre *Concerto de chambre*): «Le concerto est vraiment le genre artistique où les solistes ne sont pas les seuls à pouvoir démontrer leur virtuosité et leur brillant, mais aussi, pour une fois, l'auteur.» Songeait-il seulement aux auteurs femmes ? **PATRICK MÜLLER**

Rubrique ASM

secrétariat ASM, case postale 177, CH-1000 Lausanne 13
Fax: 021 614 32 99; courrier L: asm-stv@span.ch

99e Fête des musiciens suisses à Baden 27 au 30 mai 1999

«Musique et langage»

en collaboration avec le Groupe de musique nouvelle de Baden (GNOM)

Historique

La Fête des musiciens suisses n'a eu lieu que deux fois à Baden, en 1908 et en 1929. Ce furent pourtant des étapes importantes de la vie musicale suisse. En 1908, Othmar Schoeck se présenta pour la première fois au grand public en tant que pianiste et chef d'orchestre exécutant ses propres compositions – des lieder et sa *Sérénade pour petit orchestre*. La Fête de 1929 vit les débuts de Richard Sturzenegger comme compositeur et violoncelliste. Paul Müller-Zürich y présenta son *Te Deum*, des œuvres de Schoeck et Willy Burkhard furent données en première audition. Soixante-dix ans plus tard, l'association suisse des musiciens (ASM) retourne à Baden y organiser une Fête sur le thème «musique et langage», en collaboration avec le Groupe de musique nouvelle de Baden (GNOM). Le sujet choisi est l'occasion d'une première collaboration entre l'ASM et les deux associations suisses d'écrivains, qui ont rédigé et publié en commun la mise au concours de projets interdisciplinaires. En plus de Urs Engeler et Vincent Barras, la commission chargée d'élaborer le programme a en outre pu s'entourer de connaisseurs de la poésie moderne...

«Musique et langage»

Presque à l'insu des courants principaux de la littérature et de la musique, on a vu resurgir ces dernières années des préoccupations qu'on avait beaucoup discutées avant la dernière guerre mondiale, mais qui avaient été classées un peu rapidement: où sont les points communs entre la musique et le langage ? quelle est la part de l'oralité dans la littérature ? qu'est-ce qu'un accent, un dialecte, en musique ou dans un texte ? comment traduire une langue dans une autre ? la littérature en musique, et *vice versa* ?

Telles sont les questions qu'a abordées la commission du programme. A la Fête de Baden, elles seront soulevées, discutées, précisées et trouveront peut-être même une première réponse.

Le programme

L'idée fondamentale des manifestations est d'y combiner le plus étroitement possible des notions musicales et littéraires. Dans presque tous les concerts, on entendra donc de la poésie d'Allemagne, d'Autriche, de France et de Suisse – de Thomas Kling à Oskar Pastior, en passant par Christian Prigent, Christian Uetz et Peter Waterhouse. De nouvelles formes de collaboration ont aussi vu le jour: ainsi l'écrivaine Birgit Kempker s'aventurera dans le domaine de la musique et «mettra elle-même en musique» ses textes; inversement, Marianne Schuppe abordera la littérature à partir de la musique. Le groupe GNOM réalise une production commune avec l'écrivain suisse Jürg Amann, consacrée aux *Lettres à Madame Mermet* de Robert Walser.

La partie musicale se limite essentiellement à des artistes suisses. Cela ne tient pas seulement à la tradition des Fêtes des musiciens suisses, mais aussi à ce que les musiciens et musiciennes suisses ont toujours eu des affinités spéciales pour le sujet proposé. La partie littéraire permet au contraire de présenter en Suisse toute une série de «poètes sonores» de réputation internationale.