

Glose

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 61

PDF erstellt am: **16.07.2024**

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.

trois théorbes, deux cithares, une contrebasse, une dulciane, un violoncelle, une viole de gambe et un *lirone*. De cette façon, Minkowski peut caractériser les différentes humeurs et émotions, ainsi que les personnages eux-mêmes à partir de la basse continue. Il obtient des sonorités inouïes, par exemple quand les cinq luths jouent en chœur et que leurs cordes pincées rivalisent avec l'orchestre à cordes. Disposée par Monteverdi avec une précision minutieuse et nuancée au-dessus de la basse, la voix gagne une rigueur et une clarté prodigieuses. Alors que les productions qui cherchent à imiter ou diminuer la ligne vocale révèlent toujours la relative gaucherie des compositeurs-improvisateurs de ces arrangements, la version réduite, mais extrêmement vivante, de Minkowski fait ressortir avec éclat le véritable talent de Monteverdi.

Une grande part de cette réussite revient aux instrumentistes (Les musiciens du Louvre/Grenoble) et aux chanteurs – ou plutôt chanteuses, Othon et Néron étant tenus par des travestis: la distribution est en effet presque exclusivement féminine, avec, en tête, Mireille Delunche (Poppée) et Anne-Sofie von Otter (Néron). Ces deux artistes s'identifient superbement avec l'interprétation de Minkowski, conçoit toute entière à partir du *pianissimo* et du *mezza voce*; il y a là des notes planantes, mais surtout des sons filés qu'on a rarement entendus avec une telle perfection. Lorraine Hunt (Octavie) est la seule à rester prisonnière de l'esthétique lyrique traditionnelle, avec un vibrato plus verdien que monteverdien, mais qui lui vaut les applaudissements de festivaliers non moins attachés à leurs habitudes. Etant donné l'Octavie spectaculaire d'Anne-Sofie von Otter dans l'enregistrement sur disque de *L'incoronazione* par Gardiner, on aurait souhaité que Néron enfît un instant le costume de son épouse délaissée. Anna Larsson chante un Othon magnifiquement raide et peu érotique, Denis Sedov un Sénèque dévot et complexé, dont la mise en scène fait d'ailleurs un jeune prêtre fanatique.

La mise en scène est de Klaus Michael Grüber; il comprend jusqu'au dernier paramètre dramatique la conception musicale de Minkowski, qui consiste à économiser les moyens et à se concentrer sur l'essentiel. Après les fornications outrancières auxquelles nous ont habitués les mises en scène de *L'incoronazione*, Grüber se tire d'affaire presque sans enlacement ni contact corporel. Les personnages se meuvent à grande distance les uns des autres, enfermés chacun dans son propre vocabulaire gestuel. Othon entre en scène dégingandé, ses longs membres mal coordonnés, une main dans la poche, fatigué d'entendre l'histoire larmoyante qu'il ressasse. Instable et incertain, Néron tape du pied; Poppée joue la femme-serpent, qui s'adapte à toutes les situations. Brillamment jouée et chantée par Jean-Paul Fouchécourt, Arnalta a des bras fatigués qui semblent venus d'un autre millénaire, mais cache sous ses robes des jambes d'adolescent et traverse la scène sans bruit ni lourdeur, comme sur des patins. Ce n'est pas une vieille bête et trébuchante, mais une créature magique, omnisciente et partout chez elle.

Dans la mise en scène de *L'incoronazione*, il s'est établi depuis deux décennies des traditions que presque personne n'ose bouleverser. Poppée y est présentée plus ou moins comme une prostituée avide de pouvoir, la fin comme transe érotique d'un couple ayant perdu tout scrupule. Il est donc gratifiant qu'un metteur en scène, qui a manifestement lu le livret comme si c'était une pièce de Beckett, rompt avec tous ces falbalas. Là aussi, la recette est: réduire, réduire, réduire encore. De même que Minkowski ne travaille qu'avec la ligne de basse pendant de longs passages, mais en la dessinant avec toutes les couleurs d'un Webern – même la vitesse de l'archet devient un paramètre exploité sciemment –, de même

Grüber réduit tout à quelques gestes décisifs et montre qu'à partir d'une œuvre vieille de quatre siècles, on peut renoncer à tous les aspects historiques, au lieu de les reconstituer avec peine et outrance, en affublant chaque personnage d'un faux nez, pour ainsi dire.

Grüber et Minkowski réussissent ainsi le tour de force de donner une certaine actualité à l'opéra de Monteverdi. Pour faire moderne, ils n'ont pas besoin de flâques de sang. Le duo final, où les partenaires se cherchent comme des aveugles et tâtent l'espace de leurs gestes convenus, avec une insécurité devenue presque assurance, en dit plus sur leur situation que l'évocation des crimes de Néron, qui ne sont d'ailleurs pas mentionnés dans le livret. Malgré l'attribution à chaque personnage d'un vocabulaire gestuel spécifique, Grüber les empreint tous de cette insécurité et de cette ambivalence. Arnalta marche en zigzag, Octavie s'avance au contraire avec obstination, Néron détourne le visage pour éviter le regard des autres, Poppée, presque manchote, fait onduler sa croupe incertaine. Cette stylisation ne débouche cependant pas sur un théâtre de marionnettes inanimé, mais va au contraire au cœur du sujet et ouvre des espaces insoupçonnés à la musique. Grüber parvient surtout à prolonger sur scène l'affinement de la musique que fait ressortir Minkowski. Il en résulte des instants dramatiques uniques, par exemple quand les amis de Sénèque entonnent le «non morir» derrière des arbres stylisés, dans un univers quasi vide, avec une énergie fatiguée et épuisée.

Reste à espérer que les médias électroniques et l'industrie du disque s'apercevront du chef-d'œuvre qui vient d'être produit ici et qu'ils le conserveront pour le rendre accessible à ceux qui ne peuvent déboursier mille deux cents francs français – soit la moitié d'une allocation mensuelle de chômage et un cinquième du salaire minimal – pour s'offrir pareil spectacle; espérons aussi qu'en cas d'éventuel enregistrement, Minkowski aura le courage de changer son Octavie, malgré le triomphe que le public d'Aix fait à cette dernière. **ROMAN BROTBECK**

Glose

Sous le titre «Musikalische Mitmenschen» (Congénères musicaux), le célèbre violoniste et pianiste allemand Kolja Lessing a rédigé une petite série de gloses, qui brossent le portrait humoristique d'archétypes de la vie musicale, mais avec un sérieux sous-jacent.

Congénères musicaux (I) : l'héritière

Les hautes parois disparaissent derrière d'innombrables copies fraîches de chefs-d'œuvre anciens, destinées à l'ornement ultérieur de villas vénitiennes. Pendant que son mari décrépît – on l'aurait presque oublié dans la vastitude de ces pièces meublées comme un musée – affine de son pinceau la patine joufflue d'un amour de Rubens, l'héritière conduit l'hôte au saint des saints. Elle souligne avec insistance la précarité de sa situation financière et, d'un calcul apparemment spontané, effectué sur une machine terriblement moderne, convainc l'hôte de la valeur de l'habitation, qui pèse en ce moment comme une ordalie sur ses épaules richement vêtues. Contrit, l'hôte suit ses explications, mais voilà que s'ouvre déjà la porte d'un cabinet dont la nudité tranche avec l'opulence des pièces d'apparat. Recouvert de poussière, le divan pâlit sous le regard endeuillé de la lampe. Bouleversée par la vanité de ces reliques, l'héritière interrompt ses calculs, sa voix étouffée de larmes rapporte des bribes de souvenirs de son amie Nelka, dont les dernières années... ma bonne, ma chère Nelka... si malade, si amèrement déçue... brisée... L'héritière se ressaisit; finalement, l'hôte

est venu de l'étranger capitaliste pour retrouver des traces et attend des informations précises – Nelka était couchée autrefois sur ce divan, impotente, soignée affectueusement par sa jeune amie, la future héritière (nécessiteuse).

Ce n'était pas le son lointain de la musique, éteinte depuis longtemps, de sa chère Nelka que l'héritière aurait cherché, connu, voire apprécié autrefois – d'une boîte moisie, elle tire un petit disque noir, dont les sillons défraîchis conservent muets l'exécution, par Nelka, d'une étude de Chopin ; c'était une amitié tardive, par-delà les générations, un investissement caritatif dans l'avenir, qui commença à rapporter des devises peu après le décès de sa chère, de sa bonne Nelka. Les parts de la succession que l'héritière a fait passer à l'ouest pour les offrir aux enchères, obéissant à son jugement stratégique, y compris la devise de César *divide et impera*, ont connu une diffusion foudroyante, laquelle était restée interdite aux compositions de Nelka pendant des décennies et continue d'ailleurs à être freinée par l'esprit conservateur des spéculations de l'héritière. Avec un sens avisé, celle-ci a conservé quelques pièces ; peut-être ces reliques lui assureront-elles un second avenir doré. En ce moment, l'héritière veille inquiète sur les papiers-valeurs musicaux présentés à ses yeux, dont la réalisation sonore troublerait gravement l'intimité du dialogue qu'elle poursuit désormais intérieurement avec Nelka.

Mais elle aimerait pourtant faire preuve d'assistance dans les recherches de l'hôte, qu'elle prie avec une détermination polie de renoncer à noter les détails concernant la biographie de Nelka qu'il pourrait découvrir en ouvrant quelque châsse. Il faudra encore parler du prix de quatre copies de photos de l'époque brillante de Nelka, avant la dernière guerre – seul trophée de l'expédition aussi fatigante que décevante de l'hôte –, estime l'héritière en conclusion : elle préférerait naturellement un versement en francs suisses ou en dollars, mais accepterait aussi des monnaies moins fortes, dans sa bonté... Ah, ma bonne, ma chère Nelka ! KOLJA LESSING

Nouvelles

Hommage à Paul Sacher



Paul Sacher dans ses fonctions de Président de l'Association Suisse des Musiciens, Sion 1951

Président d'honneur de l'Association suisse des musiciens (ASM), Paul Sacher est décédé le 26 mai 1999 à l'âge de 93 ans.

S'il avait pu recommencer, déclarait-il à 85 ans, il aurait aimé être jardinier. Mais il est devenu un homme riche par son mariage, un chef d'orchestre important grâce à son métier et à son intérêt pour le renouvellement du répertoire, un commanditaire exception-

nel de musique contemporaine grâce à son mécénat, une personnalité de premier plan dans le monde de la musique et de la culture grâce à ses connaissances économiques, notamment comme président de l'Association suisse des musiciens, comme directeur de l'Académie de musique de Bâle, enfin comme président du conseil d'administration de la société chimique Hoffmann-La Roche.

La vie culturelle suisse, celle de Bâle en particulier, est inconcevable sans lui. Il a commencé très tôt et avec beaucoup de courage: gymnasiens, puis élève de Felix Weingartner, Paul Sacher dirige déjà des orchestres. A vingt ans, sans la moindre ressource financière, il fonde l'Orchestre de chambre de Bâle, auquel il adjoint un chœur deux ans plus tard. Perspicace, il pressent l'évolution du répertoire et l'épuisement du fonds romantique et romantique tardif; il commence à exhumer systématiquement des œuvres classiques, préclassiques et baroques, puis à les jouer. A l'époque, Haydn, les fils Bach et toute la musique baroque étaient encore un continent inconnu. Pour disposer de conditions meilleures et plus stables de recherche sur la musique ancienne, il fonde en 1933 la *Schola cantorum basiliensis*, institut de formation et de recherche qui fait toujours partie de l'élite mondiale en la matière.

Dans le cas de la *Schola cantorum*, Paul Sacher a eu la grandeur – comme pour presque toutes les institutions suscitées par lui – d'accepter qu'elle évolue indépendamment de lui et de l'y encourager. Il s'y est en effet développé très vite un style d'interprétation de la musique baroque qui différait largement du sien.

Comme interprète et, au début, comme mécène, Paul Sacher était entièrement tributaire de l'esthétique du néo-classicisme français: sa prédilection allait aux tempi stricts, aux rythmes mécaniques, à la simplicité de la mélodie et à la facilité de l'harmonie, légèrement inspirées du jazz. C'est de là qu'il remontait vers la musique ancienne, comme d'autres néo-classiques, Stravinski ou Nadia Boulanger.

A cette époque-là, le cercle de Schoenberg et son *rubato* expressionniste n'intéressaient pas Sacher. Ce n'est qu'après la deuxième guerre mondiale, et même assez tard, qu'il accéda à la musique dodécaphonique et sérielle. En tant que directeur de l'Académie de musique de Bâle, il engagea alors les principaux représentants de l'école sérielle, Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen, comme professeurs de composition.

Le mariage de Paul Sacher avec la sculptrice et architecte futuriste Maja Hoffmann-Stehlin lui permit d'exercer un mécénat culturel de grande envergure. Maja Hoffmann était la veuve de Fritz Hoffmann, héritier de la société pharmaceutique du même nom. Des commandes furent passées successivement à tous les grands compositeurs, on acheta des œuvres de Picasso, Braque, Arp, Tinguely et de beaucoup d'autres, on organisa une exposition après l'autre, construisit des musées, dont le dernier en date, le Musée Tinguely de Bâle. Tous les artistes et musiciens importants des mouvements contemporains fréquentèrent la villa futuriste du Schönenberg, près de Bâle; Willy Burkhard, Bohuslav Martinu, Béla Bartók et Arthur Honegger disposèrent d'une maison où travailler pendant des mois.

Sacher entretenait deux orchestres de chambre, l'un à Bâle, l'autre à Zurich. Il programmat systématiquement la musique contemporaine et forma un public qui a continué longtemps à remplir les salles où se joue la musique moderne, du moins à Bâle.

En 1984, il s'attaqua au dernier et plus grand projet de sa vie: transformer la fondation Paul-Sacher en un institut de recherche de haut niveau sur la musique contemporaine. Le coup d'envoi fut l'achat de la succession Stravinski, suivi de celles d'Anton Webern, Bruno Maderna, Witold Lutoslawski et d'innombrables autres.