

Comptes rendus

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

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

Heft 62

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.

ALLER ET RETOUR À LA DISCO

Ars Electronica à Linz, week-end de musique électronique à Lucerne, Yehoshua Lakner à Zurich



Ars Electronica: Future Lab (Foto: Sabine Starmayr)

«Au fond, pourquoi les chiens d'aujourd'hui n'ont-ils pas encore la peau bleue et des taches rouges ?», se demandait Vilém Flusser, il y a quelques années, déplorant que, depuis le Néolithique, les éleveurs se fussent préoccupés davantage d'économie que d'art, et constatant qu'ils manquaient pour cette raison d'élan artistique. Le chien bleu était donc littéralement le centre d'intérêt du festival et du prix *Ars Electronica* de cette année, la plus grande manifestation européenne de l'art informatique et des rapports entre la technologie et la société. Comme les techniques numériques, remarquent les directeurs actuels, ont toujours été la base de l'exposition, mais sans qu'il en soit résulté de «nouvel ordre social», Linz célébrait le vingtième anniversaire de sa manifestation géante en proclamant la révolution biologique, en offrant une sérénade du *Michael Nyman Band*, en invitant à plusieurs soirées de soi-disant *insiders* et en annonçant simultanément la suppression de la musique par ordinateur (*Computermusik*) dans l'attribution du prix.

La plate-forme de la propagande en faveur du génie génétique était un congrès consacré aux sciences de la vie et parrainé par Novartis, avec des scientifiques de haut rang. A côté d'un projet d'élevage de chiens colorés, il fut question du projet *Génome humain*, dont on attend le décodage du génome, conçu comme une espèce de logiciel du fonctionnement humain, mais aussi de bio-informatique, avec de nouveaux supports bactériens de données, des mises en scène de cadavres de Gunther von Hagens, le spécialiste de la «plastination», des puces à ADN de la compagnie américaine Affymetrix, et du «biotexte» codé, qui réduit l'être humain à une série lisible de codes.

Envisagée depuis des années, la transformation, dans le prix *Ars Electronica*, de la catégorie «musique par ordinateur» en «musique numérique» est censée être une «ouverture à tous les genres de

musique permis par l'ordinateur», et non une réduction. Ce qui prétend n'être que de la pure cosmétique verbale s'avère en réalité la prise de congé affirmée à l'égard de toute création musicale avancée assistée par ordinateur. Le changement de cap s'effectue visiblement en direction de la culture populaire. Si, à l'époque de la création du concours, on récompensait des exemples réussis d'avancées technologiques et de présentations musicales – songeons au tout premier lauréat, Bruno Spoerri, ou, quelques années plus tard, au facteur d'instruments et saxophoniste bernois Martin Hurni –, on couronna ensuite plutôt des projets exigeants sur le plan compositionnel, et très complexes tant au niveau des timbres que des structures, qui émanaient de compositeurs comme Bernard Parmegiani, Kaija Saariaho, Jean-Claude Risset, François Bayle, James Dashow, Trevor Wishart et Jonathan Harvey. Parmi les concurrents primés figurait aussi, en 1990, Karlheinz Stockhausen, pour *Kathinkas Gesang*.

Maintenant que l'on récompense aussi bien les animations réalisées à l'ordinateur pour les films de Walt Disney que les effets spéciaux de films d'action hollywoodiens ou des installations vidéo numérisées, il n'y plus qu'un pas à franchir pour accueillir de la musique encore moins raisonnable. La rigueur de la pensée musicale d'une Saariaho ou d'un Dashow n'est donc plus guère demandée à Linz, hélas. Méritent désormais un prix les pièces et les projets qui, selon le producteur et musicien américain Nat Humon, sont «réalisés dans un nouveau code musical» – cela dit le plus sérieusement du monde. Nat Humon s'adresse explicitement à la culture pop. Ayant désigné la musique «académique» comme l'adversaire à abattre, il exige par voie d'ultimatum l'exclusion des centres institutionnalisés de musique informatique.

A sa décharge, il faut admettre que les progrès techniques ont provoqué des changements radicaux, qui relèguent effectivement au rang d'antiquités les pièces réalisées «sur le mode ancien». Grâce en effet à la miniaturisation croissante des composants et à la chute concomitante des prix, la vieille revendication de l'inventeur du synthétiseur, Bob Moog, et de Giuseppe di Giunio, pionnier de la musique par ordinateur, semble désormais réalisable : que l'atelier électronique domestique du «travailleur de la connaissance» (*knowledge worker*) signifie un jour la même chose que le piano du salon bourgeois. Pour ce qui est de la reproduction des mondes sonores numérisés, les techniques perfectionnées actuelles permettent des restitutions plus vivantes – et en temps dit réel – que le détour par la bande magnétique. De nos jours, il est presque possible de faire de la musique aussi spontanément avec l'ordinateur qu'avec les instruments dits acoustiques. Enfin, la mobilité croissante des calculatrices contribue également à leur popularité, si bien qu'on commence déjà à parler de compositeurs du portable, qui peuvent improviser sans peine pendant et après les soirées de danse les plus variées.

Pour donner une assise intellectuelle au changement de cap dans l'attribution du prix *Ars Electronica*, on invoque enfin la notion de «chaosmos», créée par Félix Guattari, ce qui permet de revendiquer la sorte de musique légère industrielle qui tient au cœur du nouveau jury. Ainsi Kodwo Eshun, journaliste anglais, exploitant de club et président du jury de cette année pour la musique numérique, exige sérieusement qu'il n'y ait plus de place que pour une seule esthétique, celle «qui vise ce qu'il y a d'artificiel en nous», en passant «des rythmes construits par la microtechnique à une musique psychotique, brutale, virtuose, jaillie des tripes».

Au cours du «Long week-end de musique électronique» organisé dans le bâtiment provisoire du Musée des beaux-arts de Lucerne, on aura pu vérifier que la confection présentée par le lauréat de

cette année, le Viennois Christian Fennesz, répondait parfaitement à la première partie de l'exigence d'Eshun. Dans un style appelé *ambient*, des bribes de son assourdies et hachées menu dégoulinent sans arrêt des haut-parleurs, si bien que l'auditeur se trouve arrosé par un timide murmure nerveux (psychotique?). Dans pareille situation, l'alto de l'improvisateur Walter Fährdrich, pourtant si agile, avait de la peine à s'imposer – ne parlons pas de triompher – face à la monotonie et au statisme de son partenaire électronique.

Les Lucernois doivent tout de même à Fährdrich trois jours aventureux de festival dans le bâtiment provisoire du Musée des beaux-arts, qui offrait sans doute à la plupart des visiteurs leur première occasion d'entendre en concert des classiques de la musique électronique, retransmis par d'excellents haut-parleurs. Le choix très personnel de Fährdrich – une vingtaine de morceaux réalisés entre 1953 et 1987 – s'avéra très convaincant. Son tour d'horizon conduisait des *Klangfiguren I* (Gottfried Michael Koenig), *Compositions n° 5 et n° 7* (Karel Goeyvaerts), *Artikulation* (György Ligeti), *Transición I* (Mauricio Kagel) et *Tratto II* (Bernad Alois Zimmermann), productions du studio électronique du WDR, à des découvertes telles que *Sosu no hi keiretsi ni yoru henchoha no ongaku* de Toshihiro Mayuzumi, toujours méconnu en Europe, en passant par des pièces réalisées au studio milanais de la RAI par Luciano Berio (*Momenti*), Bruno Maderna (*Notturmo*), Luigi Nono (*Omaggio a Vedova*) et Franco Evangelisti (*Incontri di fasce sonore*). On entendit encore des œuvres des deux «acousmaticiens» Bernard Parmegani et Daniel Teruggi, ainsi que de Joji Yuasa, Zoltán Pongráz, Barry Truax, Jonathan Berger et Alvin Lucier. Malgré la performance malheureuse de Fährdrich/Fennesz, Peter K Frey et Ernst Thoma prouvèrent qu'il est possible d'improviser intelligemment et subtilement en combinant électronique et contrebasse. Quant à la première audition de *Eikasia*, ouvrage purement électronique du compositeur Hans Tutschku (Dresde), ce fut une démonstration de la haute maîtrise actuelle de la musique par ordinateur ; n'en déplaise aux Cassandre de Linz, cette dernière se porte bien et prospère. L'œuvre a vu le jour avec l'aide de «Modals», programme de synthèse mis au point à l'IRCAM, qui permet de simuler les instruments acoustiques sur la base de modèles physiques et d'inventer des techniques de jeu entièrement inédites. Grâce à cet outil, le compositeur a la possibilité de modéliser des instruments virtuels. Il peut par exemple agrandir constamment le diamètre de la peau d'une percussion pendant qu'elle joue ou «boiser» progressivement des gongs de métal. Le matériau d'origine d'*Eikasia* sont des plaques de métal traitées comme des cordes, qui subissent divers processus musicaux, au cours de six mouvements, jusqu'à en devenir méconnaissables.

Le compositeur assurait la régie sonore avec autant de dynamisme que Pierre Henry pour son *Voyage*. Sur ce plan, malheureusement, les prestations des *audio designers* envoyés par le studio électronique de l'Académie de musique de Bâle pour gérer la régie sonore des autres pièces furent décevantes. Comme ils connaissaient mal les œuvres, ils n'étaient pas en mesure d'exploiter convenablement les huit haut-parleurs disponibles.

En revanche, la publication *Zur Geschichte und Gegenwart der Elektronischen Musik* (Kunstmuseum Luzern, Lucerne 1999, 60 p.), due à Walter Fährdrich et au directeur du Musée des beaux-arts, Ulrich Looch, mérite d'être signalée. Par la forme et l'apparence, elle rappelle les «Darmstädter Beiträge». S'il est vrai qu'elle ne fait pas le point sur l'état actuel de la musique par ordinateur la plus avancée, les quatre articles de Rudolf Frisius, Pascal Decroupet, Hermann Sabbe et Roland Schöny offrent une introduction solide à l'histoire du genre. La prochaine fois, il faudrait recommander

aux fondateurs courageux de ce week-end en cinq concerts d'intégrer aussi d'autres formes et modes d'expression de la musique électronique. Le Musée de Lucerne, qui va bientôt emménager dans le nouveau bâtiment de Jean Nouvel, ne serait-il pas prédestiné pour l'exposition d'installations sonores interactives et de projets multimédia ?

C'est là ce qu'a fait récemment l'EPF de Zurich. Dans la rotonde sous la coupole, où se dresse en ce moment un écran spécial destiné aux productions de réalité virtuelle, le *Projet Segante* de Yehoshua Lakner, compositeur de 75 ans, présente un ouvrage audiovisuel en trois parties, qui renonce aux techniques avancées d'une façon quasi exemplaire. Dans cet hommage à Giovanni Segantini, le compositeur parvient si bien à souder des séquences élémentaires de notes et de sons, des fonds sonores aléatoires, des traits et images projetés sur la paroi en seize couleurs, des lectures de fragments d'histoire de l'art, de poésie (poèmes de Tuvia Rübner) et d'autobiographie, que le résultat finit par évoquer les intentions du peintre. Or Lakner se contente de deux vieux ordinateurs, dont les puces sonores servent de générateurs et les cartes vidéo de huit *bits* de dessinatrices, ainsi que de deux projecteurs pour les visualisations. Si les tableaux de Segantini contenaient des chiens bleus, on les entendrait certainement ici aboyer intelligemment. PETER RÉVAI

LES CHEMINS DE L'ESPRIT

Luigi Nono au Festival d'Automne à Paris

Les dernières œuvres de Luigi Nono – celles qui suivent le tournant stylistique du quatuor à cordes – exercent une véritable fascination par leur concentration sur des phénomènes sonores minimaux et sur une intériorité tout à la fois secrète et fervente. La musique y est débarrassée non seulement de toute rhétorique traditionnelle – elle semble s'inventer à partir du son pur, de l'idée – mais aussi de toute forme d'expression convenue, de nature psychologique ou narrative. Le chemin que Nono nous engage à emprunter, conformément au titre des œuvres, est celui d'une recherche. Son errance n'est pas vagabondage, abandon au hasard, mais au contraire, désir tendu vers le sens, dans un monde qui a perdu tout repère. La comparaison superficielle que l'on a pu faire avec la musique de Scelsi, ou celle, plus intéressante, avec Feldman, ne touche qu'à l'apparence des phénomènes et de la signification musicale: à cette capacité de faire naître la musique dans l'espace en dehors de toute pulsation, de toute directionnalité, et parfois, aux limites du silence.

Mais la quête d'absolu, chez Nono, est articulée à des gestes d'extrême violence, qui ne sont ni préparés, ni intégrés dans la structure: ils déchirent l'espace au nom de la subjectivité indomptée, comme une forme d'espérance et de désespoir non médiatisées. La musique de Nono exprime la non-réconciliation irrémédiable, l'exigence de la rupture, et elle est moins un saut dans l'inconnu que la tentative acharnée de dessiner les contours de l'utopie. On retrouve dans les stries et les cris, comme dans la fragilité des sons ténus, cette «intranquillité de l'être», cette force révolutionnaire du compositeur «engagé», qui loin du renoncement dans ses dernières œuvres, cherche au contraire à intervenir une fois encore sur les consciences assoupies par le mensonge des idéologies. L'extrême pureté du style, qui renonce à tout ce qui ne serait pas essentiel, à tout ce qui ne serait pas l'expression la plus immédiate et la plus juste à chaque moment, apparaît avec d'autant

plus de force dans ces alternances sauvages entre les extrêmes. Ceux-ci ne sont pas *composés*, ils ne deviennent pas discours, mais ils sont *montés* de sorte à couper le souffle, ou à le retenir indéfiniment. La force d'expression brise l'écriture.

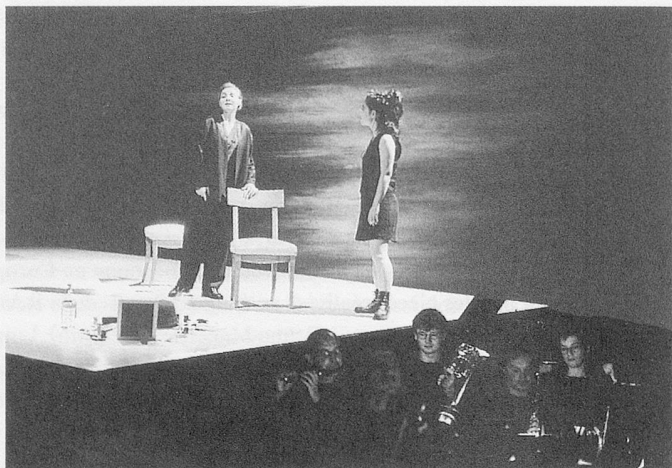
Les partitions de Nono vivent moins sur le papier, où elles posent de multiples problèmes, que dans l'espace concret de la réalisation: elles exigent donc une participation inventive des exécutants. Elles sont moins des structures fermées sur elles-mêmes que des propositions laissées à charge des interprètes. Ceux-ci deviennent des officiants; l'œuvre est un rituel (au risque d'une dévotion non critique). Emilio Pomarico, chef d'orchestre sensible et charismatique, apporte à ces œuvres cette exigence spirituelle et humaine qui ne s'apprend pas – elle provient du vécu; il porte les architectures fragmentaires de Nono avec un sens égal du détail, de la qualité des sonorités, et de la grande trajectoire, cette respiration quasi cosmique des œuvres. Son interprétation de *Camminantes... Ajacucho* est ainsi à la hauteur d'une œuvre qui résume toutes les ambitions du dernier Nono dans une forme dense et dramatique. Mais tous les interprètes peuvent être loués dans le même sens. David Alberman et Clio Gould, dans le périlleux duo pour violon «*Hay que caminar*», *sonando*, ont réalisé un travail admirable, dans la sonorité comme dans l'expressivité des gestes et la coordination à distance (les deux instrumentistes sont placés aux deux extrémités de la salle); l'Ensemble vocal Les Jeunes Solistes et le chœur de solistes de Freiburg, comme Susanne Otto (voix) et Dietmar Wiesner (flûte), ainsi que le Studio de la Fondation Strobel (sous la direction d'André Richard), véritables gardiens du temple nonien, apportent tous ferveur et précision à la musique.

L'intérêt majeur de cette production du Festival d'Automne à Paris est d'avoir restitué l'idée du triptyque propre aux trois dernières compositions de Nono. Elles ne sont pas présentées dans l'ordre chronologique de composition, mais dans celui d'une progression dramaturgique qui semble évidente. Après *Hay que caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij*, avec ses sept groupes instrumentaux placés autour du public, longue déploration qui restitue cette mélancolie propre aux films du cinéaste russe, cette profondeur et cette expressivité du moment, après le duo pour violon, qui se joue des limites de l'audible, de l'extrême dilatation du temps, la force de *Camminantes... Ajacucho*, cette extraordinaire construction dramaturgique hors de tout schéma, de toute loi, de toute structure palpable, prend une dimension expressive étonnante. Le chemin qui mène jusque-là conditionne l'écoute et le sens des œuvres: l'extrême tension du duo pour violon, liée à sa fragilité, a valeur d'initiation et d'opération physiologique – elle ouvre notre écoute à ce qui était inentendu, modifiant le spectre de notre audition. La sonorité âpre et tendre à la fois des instruments à cordes dans *Camminantes* (aux intervalles micro-tonaux, Nono ajoute le fait de désaccorder complètement les instruments) acquiert ainsi une expressivité étonnante. Incontestablement, ces trois dernières œuvres de Nono doivent être données ainsi, sous forme de cycle. Aux raisons purement musicales s'ajoutent celles du sens même des œuvres. Si l'hommage à Tarkovski est lié à cette notation repérée par Nono sur un mur à Tolède: «Vous qui marchez, il n'y a pas de chemin, il n'y a qu'à marcher», et si le duo pour violon exige le déplacement dans l'espace des interprètes, «comme s'ils cherchaient leur chemin», la troisième partie, la plus développée et la plus dramatique, mêle l'idée du cheminement (*Camminantes*) à celle de la lutte («*Ajacucho* est une zone du Pérou en constante révolte» disait Nono). L'errance nonienne était en partie celle du *Wanderer* romantique, mais, si l'on échappe à la mystification dont il est l'objet, elle était avant tout celle d'un homme de

son temps: non une fuite hors du réel, mais la recherche d'un chemin, précisément, pour l'atteindre et le transformer. Le caractère souvent extatique de la musique n'est pas une écriture du renoncement, mais une forme de résistance où la subjectivité veut encore conjurer sa propre impuissance, au nom de la «faible force messianique» avancée par Benjamin, et qui entraîne dans l'aventure non pas l'homme solitaire, mais *tous* les hommes. **PHILIPPE ALBÈRA**

UN SENS AIGU DE LA VOCALITÉ

Création du Marin, opéra de Xavier Dayer



«*Le Marin*» lors de sa création (Photo: Marc Vanappelghem)

La création du premier opéra de Xavier Dayer (voir *Dissonance* n° 62, pp. 32–37) dans le cadre du Festival Amadeus couronne un projet qui n'aurait pas abouti sans une bonne dose d'audace. *Le Marin*, d'après le texte de Fernando Pessoa, se voit en effet contraint de relever simultanément plusieurs défis qui, pour différents qu'ils soient, n'en constituent pas moins les différentes faces d'une ambition artistique fédératrice.

Le principal défi est pour l'auteur. Considérée par d'aucuns comme un «drame statique», l'œuvre de Pessoa s'adresse à l'imagination dans son acception la plus vagabonde. On y chercherait en vain un support à une action scénique structurée ou un livret au sens traditionnel du terme. Pourtant, Xavier Dayer parvient à imposer une véritable dynamique théâtrale à son opéra. Son découpage en huit tableaux – qui confère à chacun une singularité sonore nettement identifiable – y est pour beaucoup, de même que le dispositif instrumental qu'il met en œuvre. Au fil de ces tableaux, la typologie vocale qui se dégage révèle une inventivité et une sensibilité exacerbées, alliées à un très solide métier d'écriture. Point culminant de cette maestria, le trio a capella du Huitième tableau, dans lequel les trois veilleuses s'expriment en portugais. «Tout en nous demande le silence...», déclarent les trois femmes dans ce superbe exemple de polyphonie.

Aux trois voix féminines – les magistrales Tomoko Takeuchi, Elisabeth Baudry et Christine Labadens – correspondent trois personnages instrumentaux; des solistes dont on requiert une virtuosité et une présence scénique particulièrement exigeantes. Daniel Haefliger au violoncelle, René Meyer à la clarinette basse et Sege Bertocchi au saxophone alto s'acquittent aisément de cette double ambassade. «Le violoncelle, c'est Fernando Pessoa, c'est le poète», précise le compositeur. «Son extrême-aigu, fragile, donne naissance au rêve. Par lui seul tout peut commencer, par lui seul tout s'achèvera». C'est dire l'enjeu de ces interventions instrumentales!

Sous la direction experte de Laurent Gay, l'orchestre du Festival Amadeus n'est pas en reste. Si la partie qui lui est dévolue constitue le maillon stylistique le plus convenable, en dépit d'une démonstration sans faille en matière d'orchestration, les musiciens font preuve d'un engagement et d'une précision exceptionnels. Complexité rythmique et indications agogiques sont servies avec raffinement et témoignent d'une attention égale des interprètes tant pour la lettre que pour l'esprit de la partition. Quand le compositeur s'octroie une vraie part de liberté orchestrale – comme dans le Prélude ou le passage animé du Septième tableau –, ces qualités s'avèrent encore plus précieuses.

Une telle aventure met bien sûr au défi le metteur en scène. Michel Kullmann a résisté à la tentation de meubler les dialogues d'anecdotes visuelles. Point de catafalque, donc, pour réunir les trois veilles. On aurait souhaité la même sagacité dans le recours aux accessoires. Qu'apporte, par exemple, une séquence de visionnement avec un poste de télévision dans ce contexte? Pas grand'chose. Par bonheur, le travail de direction d'acteurs, quant à lui, est une réussite!

N'oublions pas, enfin, que la profonde satisfaction d'assister à une telle création lyrique doit également beaucoup au pari qu'a fait le festival. Plutôt classique dans sa programmation, celui-ci a pris un risque et s'en trouve bien. Le public a suivi, chaleureusement. Souhaitons donc que cet épisode genevois soit suivi de nombreuses représentations, en Suisse et au-delà. ISABELLE MILI

IL Y A TOUJOURS DE LA MUSIQUE DE PIANO

«... antasten...», 4^e Forum international du piano, Heilbronn (23 – 26 septembre 1999)

Dans les concerts de musique contemporaine, le piano, instrument domestique du XIX^e siècle et outil romantique des virtuoses jusqu'au seuil du XXI^e, mène une existence de parent pauvre. Après Messiaen, ce sont surtout Stockhausen et Boulez, sans oublier le John Cage première manière, qui ont écrit pour lui et élargi décisivement ses possibilités. Comme pour d'autres instruments, il en est résulté une spécialisation des interprètes, mais – du moins dans les pays de langue allemande – ces pianistes n'ont guère l'occasion de se produire dans les festivals de musique contemporaine et dans les concerts spécialisés. Aussi le complément apporté aux manifestations de Donaueschingen et de Witten par un festival complet de musique récente de piano est-il une bonne chose, une nécessité, même. En 1993, le compositeur et musicologue Ernst Helmuth Flammer organisait pour la première fois, dans sa ville natale de Heilbronn, un «Pianoforum», marathon pianistique destiné à présenter la production la plus récente. Le succès le décida à le rééditer tous les deux ans.

Le festival 1999, qui, comme ses prédécesseurs, avait lieu dans les locaux des Musées municipaux de Heilbronn, proposait en soirée et en nocturne, ainsi que pendant un week-end fort rempli, seize récitals nourris d'une heure et demie, répartis sur quatre jours, soient quatre-vingt-onze œuvres, présentées par quinze pianistes de tous pays et deux ensembles de pianos – sans compter quatre conférences. L'entrée de toutes les manifestations est libre, le public nombreux, si bien que les locaux sont vite pleins; malgré cela, les fonds mis à disposition par les pouvoirs publics ont diminué cette année. Malgré quelques coupes inéluctables, le festival a de nouveau souligné l'immense variété de la production contemporaine, même si son importance et son rayonnement auprès des pro-

fessionnels n'ont pas encore été reconnus suffisamment par les autorités. Le centre d'intérêt de l'édition 1999 étaient d'une part les compositions peu connues chez nous d'Israël et de l'École de Saint-Petersbourg, de l'autre des pianistes phénoménaux (des deux sexes) de Paris et surtout d'Angleterre. James Clapperton et Ian Pace sont des champions du monde toutes catégories, et la vitesse à laquelle ils balaient les touches du clavier en produisant autant de notes que possible constitue certainement un record. Ce n'est évidemment pas là un critère de qualité, mais pareille sûreté du toucher est absolument indispensable pour le genre de composition pratiqué en Angleterre et, partiellement, en Allemagne, genre qui dérive d'ailleurs de l'école de Boulez et des développements qu'y a apportés Brian Ferneyhough.

Ce style ne dépasse pas seulement l'auditeur, çà et là, il débouche aussi – et souvent – sur le vide, sur la gratuité des figures et des passages accumulés et répartis aussi régulièrement que possible sur tous les registres du clavier. Il s'agit là d'ailleurs d'une évolution logique, à laquelle, du point de vue historique, il fallait s'attendre. Mais même dans ses tournures les plus excessives, comme dans *Wüstenwanderung* (1986) de Walter Zimmermann, où elle conduit, par provocation délibérée, à la maniaquerie et à l'injouabilité, elle reste légitime, musicalement parlant, car elle trouve son sens dans le contraste que le même morceau propose avec les mouvements et les microvariations les plus ténus. Ce style a aussi sa logique chez Salvatore Sciarrino, dans les violences sonores intentionnelles qui parsèment la *Troisième sonate*, ou chez Paul-Heinz Dittrich, qui l'applique plus conventionnellement dans sa *Klaviermusik VI*, ou encore dans les brouillards statistiques de Xenakis (*Mists*, de 1980, admirablement joué par Martine Joste, Paris).

Cependant la tendance à la simplicité existe aussi partout. Du même Walter Zimmermann (Francfort), on trouve une composition de piano de soixante-dix minutes, intitulée *Beginner's Mind* et inspirée par le bouddhisme zen, qui opère avec d'infimes modifications. De Klaus Hinrich Stahmer, on entendit sept rituels (*Geheiligte Stätte*) qui explorent des tréfonds méditatifs et qui sont à la portée des amateurs. Dans ses *Jugendblätter* (1997), Ernst Helmuth Flammer a le mérite de composer pour les jeunes curieux; essai transformé! Dans *The Origin* de Horatiu Radulescu, on découvre enfin une dernière facette de la simplicité, alliée ici au raffinement: les deux tiers supérieurs du clavier sont tenus enfoncés par des planchettes plombées; le morceau de presque onze minutes se déroule alors sur une seule note grave, nuancée de façon variée.

Commencées en 1987 et atteignant aujourd'hui la centaine, plusieurs des esquisses de piano du *Tagebuch* (Journal) de Georg Kröll – morceaux de guère plus d'une minute, dont on donnait une sélection – n'exigent pas non plus de virtuosité particulière. De même, on pourrait recommander à tous les pianistes, comme musique de chambre intime, l'étude *Ein Jegliches hat seine Zeit* (Tout a un temps) de Thomas Lauck, ou les sept *Piano Valentines* de l'Américain Sidney Corbett, qui vit à Stuttgart; ces dernières sont des airs de piano sur un fond complexe. Les *Figures de résonances* pour deux pianos de Henri Dutilleux unissent enfin de la plus belle façon l'expérimentation sonore et la force de l'expression.

Les deux concerts de musique israélienne de piano, de styles variés, étaient instructifs et, en partie, très plaisants, quoique présentés d'une façon un peu raide par Elzbieta Sternlicht (Berlin). Si le modernisme occidental a toujours pu s'épanouir sans réserve en Israël, dans toute son ampleur, les œuvres du compositeur et pianiste Serguéï Slonimsky (Leningrad), maître de toute une école

de pianistes et de compositeurs, montrent que les origines néo-baroques et classicistes, non dépourvues d'intérêt, n'ont été refoulées par l'avant-garde qu'après le dégel. Les pianistes de là-bas, Alexander et Olga Radvilovitch, mais surtout Irina Emeliantseva, âgée de 26 ans, présentent parfaitement la virtuosité des modernes ; parmi les Allemands, Sven-Thomas Kiebler (Freiburg) et la pianiste coréenne Kaya Han (Karlsruhe) brillent comme interprètes. **FRITZ MUGGLER**

L'ESPAGNE DE A À Z

Festival Musica à Strasbourg

A la suite des derniers festivals strasbourgeois *Musica* consacrés à la Finlande puis à la France, celui de septembre-octobre 1999 était centré sur l'Espagne. Cette orientation délibérément engagée dans la découverte des moindres recoins de la culture musicale espagnole contemporaine n'était pas sans risques, le public étant parfois confronté à des programmes pour lesquels le commun des mortels (et même des musiciens) ne connaissait pas un seul nom... Le Festival Musica proposait parallèlement quelques points de repère avec les musiques de Luis de Pablo, en résidence au Conservatoire National de Région de Strasbourg, et dont on a pu entendre de nombreuses œuvres, ainsi que celles de Cristobal Halffter et de Roberto Gerhard.

Certains moments intéressants ressortaient de ces deux semaines de festival parmi les concerts auxquels j'ai pu assister; ils n'étaient d'ailleurs pas toujours liés à l'Espagne. Je pense tout d'abord au concert d'orgue de Raffi Ourgandjian, d'une densité touchante lorsqu'il aborda la *Musique rituelle* d'Elsa Barraine avec les percussionnistes Emmanuel Séjourné et Guy Frisch. L'Ensemble Accroche Note en grande forme a proposé (entre autres) la création d'une très belle œuvre de Luis de Pablo (*Puntos de Amor*, pour clarinette et soprano) ainsi qu'une composition remarquable de David del Puerto (*Veladura*, pour clarinette, vibraphone et piano), sans oublier le ton plus léger et vivant de *Pueblo Mulato* de la cubaine Tania León.

Les soirées d'orchestre présentèrent des niveaux différents: le concert de l'Orchestre National de France dirigé par Pascal Rophé, malgré son programme d'un intérêt moyen (*Versus*, 1983, de Halffter, sonne très bien pour l'orchestre, mais son langage pose quelques questions sur «que veut dire *bien sonner* aujourd'hui sans aller jusqu'à une certaine facilité?») réconciliait néanmoins l' amateur d'orchestre après un concert d'ouverture (Orchestre National d'Espagne) généralement décevant. Cette première soirée avait pourtant fait entendre un assez beau *Concerto pour violon* de José Manuel López López (avec Saschko Gawriloff en soliste et Luca Pfaff au pupitre) dont se dégage une belle teneur dramaturgique. Dans le cas de l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg, dirigé par Jan Latham Koenig, le problème n'était pas la qualité d'interprétation mais l'intérêt du programme, dont seule ressortait la pièce *Fons vitae* de Jesús Rueda.

Sans vraiment quitter l'orchestre mais avec un effectif réduit, l'un des «régals» de ce festival fut le concert de l'Ensemble Intercontemporain, dirigé par David Robertson. La qualité irréprochable, l'énergie et l'inspiration ressortaient particulièrement dans les *Quatre Chants pour franchir le Seuil* (1996-98), œuvre surprenante de Gérard Grisey, donnée en création française. Cette pièce possède une profondeur, une richesse assez rare chez Grisey, elle était de plus chantée par l'excellente Valdine Anderson, qui lui

donnait un relief expressif particulièrement convaincant. Les *Fragments pour un portrait* (1998) de Philippe Manoury, inscrits au même programme, sont écrits pour ainsi «sur mesure» pour l'EIC, et joués avec la connivence des trente deux musiciens d'une soirée longuement applaudie.

Parmi les nouveaux invités du Festival, le public a pu apprécier l'intéressant ensemble «Le Mouvement Insoliste», fondé par Jean-Marc Foltz (clarinettiste), dans un audacieux programme de créations (avec notamment deux disciples de Younghi Pagh-Paan – Jin-Ah Ahn et Johannes Otto C. Brinkmann –, des œuvres d'Aperghis et de Lara Morciano). Dans ce domaine de la musique de chambre et des ensembles divers, le public a retrouvé avec plaisir les concerts donnés par les étudiants du Conservatoire de Strasbourg, notamment autour de l'histoire de la musique espagnole (instruments à cordes pincées, un programme couvrant plusieurs siècles de musique) et des chœurs et orchestres dirigés par Ramón Lazkano, assistant de Luis de Pablo pendant sa résidence et compositeur dont on a pu entendre certaines œuvres intéressantes également. Une belle version de *Vox Humana?* de Mauricio Kagel ressortait de ces prestations de qualité.

D'une découverte à l'autre, d'un grand moment à l'attente d'un autre, ce Festival n'a toutefois eu ni la richesse, ni la qualité des grandes années de *Musica*, et le spectateur aura sans doute compris finalement que l'Espagne ne peut pas encore rivaliser avec certains autres pays européens quant à sa production musicale des trente ou quarante dernières années. **PIERRE MICHEL**

UN MÉLI-MÉLO HAUTEMENT CRÉATIF

Neue Musik Rümelingen 1999

Trois joueurs de tuba sont assis sur des chaises de plastique et jouent une longue note tenue. Ils respirent tour à tour, si bien qu'il n'y a pas de solution de continuité. Les trois jeunes gens ne sont pas dans une salle de concert, mais au milieu de la place du village de Gelterkinden. A gauche passe un camion, des passants curieux déposent leurs vélos pour écouter. De la maison d'en face sortent deux rangées d'instrumentistes. Ils se mettent à jouer – des bribes de tango, de samba, de valse, et, à tout moment, *La donna è mobile* de Verdi. Ce faisant, ils évoluent sur la place selon une chorégraphie raffinée, les trois tubistes restant toujours au centre. Le son se déplace autour de vous : tantôt c'est la trompette qui vous perce l'oreille, puis une hautboïste qui veut vous tourner autour. Le public recule et forme un grand cercle. Toute la place du village se transforme en scène de théâtre. Pas de chef d'orchestre, sinon un batteur, qui donne des signes en actionnant des sirènes et des klaxons. Ces bruits se mêlent à ceux de l'environnement. Une soudaine averse, et le «Dreiländerensemble» se réfugie dans son local de répétition, où il termine *La tromba è mobile* de Vinko Globokar.

Ainsi débute le festival «Neue Musik Rümelingen», dans le village voisin, et l'on regrette presque le pont du chemin de fer et le charme du petit Rümelingen, où tous les gens semblent se connaître et où personne ne peut entrer dans l'église sans être vu. La raison du déménagement à Gelterkinden est le théâtre, ancien cinéma, qui accueillait les représentations du «Teatro de los Andes». C'est en 1991 que Daniel Ott, directeur du festival, a fait la connaissance de cette troupe, constituée autour du producteur de théâtre bolivien César Brie. Elle effectue sa première tournée européenne. En

Bolivie, elle se produit sur les places publiques et va dans les quartiers, les usines. Dans la pièce *Abarcas del Tiempo* (Les sandales du temps), on trouve des morts étonnamment vivants et des vivants tout aussi morts. Les morts prédominent, toutefois. Les vivants leur demandent conseil ; l'un d'eux se rend même au pays des morts, qui, en Bolivie, n'est pas l'Enfer, mais simplement l'autre côté de la vie. Il y rencontre quelques personnages, qui racontent l'histoire douloureuse de la Bolivie : soldats assassinés, intellectuels faméliques, prédicateurs sectaires – le pays en est plein, dit César Brie –, un curé et deux reines de beauté – la Bolivie n'en manque pas non plus ; tous refusent de croire qu'ils sont déjà morts. Ce théâtre est caractérisé par des images symboliques, réalisées avec les moyens les plus simples – sac militaire rempli de bougies, costume de plâtre que l'acteur perd par gros blocs dès qu'il bouge trop violemment. Superbe, la croix de néon clignotant avec pour inscription «Coca-Cola» ! Dieu ne peut être qu'Américain, semble dire l'évangéliste, en remplissant un verre de plastique de la liqueur brunâtre. Les cinq actrices sont presque perpétuellement en mouvement et conservent leur tension intérieure sans interruption ; la diction est intense et rebondie. Les acteurs ne parlent presque pas, ils crient plutôt sur tous les tons, du désespoir le plus noir à l'extase rêvée. Et ils chantent, à tout moment, ou alors les instruments commentent les événements. C'est un théâtre qui demande une certaine accoutumance, certes, mais on en sort après deux heures, envoûté, comme d'un rêve qu'on aurait fixé. Nous connaissons la musique du gamelan et le chant du *nô* japonais, mais que savons-nous du théâtre expérimental d'Amérique latine ? La direction du festival de Rümelingen a le mérite d'arriver sans cesse à inviter de tels artistes en Suisse. Ils devraient au fond se demander s'il ne serait pas logique d'étendre leur festival aux autres arts, et de faire de cette diversité un programme. Les choix semblent parfois arbitraires, mais le mélange est au moins varié. Sur une durée aussi brève, il serait passionnant de rechercher des interdépendances.

En plus du théâtre, il y avait aussi un véritable *author in residence*, le Suisse Urs Riehle, qui présentait des histoires publiées et inédites. Une partie de ses textes a été lue pendant les concerts, entre les œuvres, mais l'idée paraît un peu artificielle. Ces histoires finement observées, aux sujets peu spectaculaires («un instant», «un voyage en train», etc.), se rapprochent le mieux des études de perception d'un Mathias Spahlinger, dont les compositions laissent une forte impression, grâce aussi à d'excellentes interprétations, comme celle de *Adieu m'amour* par Marianne Aeschbacher (violon) et Tobias Moster (violoncelle). Les deux interprètes maîtrisent les *extended techniques* avec le plus grand naturel, faisant ainsi oublier le côté exotique des flageolets pour en révéler la beauté. Des extraits d'un rondeau de Guillaume Dufay se font entendre comme à travers un voile.

À côté de ces véritables classiques de la musique contemporaine – Lachenmann était représenté par *Salut für Caudwell* –, il y avait aussi des premières auditions. À la demande du festival, Chico Mello a composé *das árvores* (Des arbres). Avec un délicat humour brésilien, il construit une musique minutieuse, où des formules de danse brésilienne alternent avec de douces sonorités statiques. Les arbres semblent croître ou se rabougrir selon la longueur des sons statiques. Les musiciennes ne jouent pas seulement leurs instruments, elles doivent aussi participer à l'action scénique en levant et en baissant les épaules, en inspirant et en expirant audiblement ; une idée toute simple, mais très efficace.

L'aura exotique de l'édition 1999 du festival de Rümelingen culminait le samedi soir dans l'audition de *TKRDG* (1968), œuvre rarement donnée de Giacinto Scelsi. Ce morceau pour trois ténors,

trois basses, guitare et trois percussionnistes a un swing très particulier, qui fouette l'élan, puis retombe ; on croirait entendre parfois des chants rituels d'Asie, puis rien de connu, bref, il s'agit une pièce inclassable. Sous la direction experte de Jürg Wyttenbach, les interprètes étaient les Madrigalistes de Bâle, Stephan Schmidt (guitare) et Sylwia Zytynska, Jan Pilch, Wolfgang Heiniger (batterie).

CHRISTINA OMLIN

LE PREMIER CERCLE

Un opéra de Gilbert Amy à Lyon

L'Opéra de Lyon maintient depuis des années une politique originale et exceptionnelle dans le monde lyrique : offrir à ses abonnés un répertoire non conventionnel, où les créations côtoient des œuvres rarement jouées et des œuvres baroques tirées de l'oubli. C'est ainsi que l'opéra de Gilbert Amy, *Le Premier Cercle*, écrit à partir du roman autobiographique de Soljenitsyne, ouvre une saison 1999-2000 qui compte neuf productions, dont cinq consacrées à des opéras du vingtième siècle. L'Opéra de Lyon a suscité près de trente créations lyriques depuis une vingtaine d'années, ce qui est tout à fait exceptionnel dans un genre aussi pétrifié du point de vue institutionnel.

Le fait que les compositeurs d'aujourd'hui se tournent vers l'opéra, alors qu'il y a trente ans, il était de bon ton de déclarer le genre désuet, correspond à la situation musicale actuelle : le temps des grandes constructions linguistiques et des explorations sonores sans limites est passé ; celui des synthèses est venu. Le genre opéra, qu'on serait bien en peine de définir à partir du répertoire morcelé de ce siècle, constitue une forme idéale pour rassembler les différentes tendances de la modernité musicale, et leur donner un «contenu», un impact, une expressivité qui dépassent le domaine clos de la musique absolue. Toutefois, à suivre les différentes créations, on perçoit deux difficultés majeures : d'une part, le poids de l'institution, et à travers lui, celui de la tradition, tire souvent les œuvres vers des formules conventionnelles qui entrent en contradiction avec le matériau musical lui-même, issu des différents mouvements de la modernité ; d'autre part, la tentative d'instaurer une forme radicalement nouvelle bute sur les difficultés d'ancrer une construction individuelle, légitime dans le domaine purement musical, à l'intérieur d'un genre aussi impliqué socialement. Le fait que bien des compositeurs, au cours du siècle, aient eu recours à des formes strictes issues de la musique absolue, ou à une forme d'opéra critique, qui réfléchit sa propre structure, laisse penser que l'expressivité au premier degré et l'évidence du médium sont devenues problématiques.

La démarche de Gilbert Amy ravive de telles questions. Le compositeur français n'a pas esquivé la confrontation avec la forme «monumentale» : son œuvre dure plus de deux heures, et elle est articulée, de façon classique, en plusieurs scènes et en différents actes. Il n'a pas voulu tricher sur la signification sociale et politique d'un genre qui a toujours tendu un miroir critique à la société : le texte de Soljenitsyne nous entraîne dans l'une des tragédies de notre temps, l'univers concentrationnaire soviétique en tant que rouage essentiel du fonctionnement du régime stalinien. Il n'a pas contourné les conventions expressives liées aux personnages, ni celles de leurs caractérisations vocales : Nerjine est un baryton clair et Roubine un baryton plus grave, sans que ni l'un ni l'autre n'excèdent les limites de leurs tessitures naturelles. Le rapport entre la scène et la fosse est lui-même dans la tradition du genre.

En d'autres termes, nous avons affaire à un «vrai» opéra, selon une démarche déjà accomplie l'an dernier par Philippe Fénelon avec *Salambô*, mais à l'opposé des tentatives récentes de Lachenmann ou de Eötvös (ce dernier à Lyon également).

L'idée de mettre en scène un moment d'histoire longtemps occulté, et qui pèse sur les consciences de tous ceux qui se sont enthousiasmés pour l'idée du communisme réel, ajoutée à celle du travail des scientifiques enfermés dans ce premier cercle de l'enfer que constitue la charachka, le décryptage de la voix humaine à partir du *vocoder*, semblaient un sujet idéal pour un opéra contemporain engagé dans son temps. Pourquoi, dès lors, cette forme accomplie, réalisée avec la plus grande maîtrise par un compositeur en pleine possession de ses moyens, laisse insatisfait? Y compris dans l'utilisation des transcriptions sonores, un thème qui aurait pu constituer un ferment musical extraordinaire, et qui reste secondaire du point de vue compositionnel. Avec la réserve nécessaire du critique dont le jugement provient d'une première impression, et qui est forcément mal à l'aise face à un travail de si longue haleine, je soulèverai trois problèmes.

Premièrement, le rapport au texte. Amy a choisi une œuvre littéraire, qu'il a lui-même condensée et articulée en scènes théâtrales. On pense évidemment à *La maison des morts* de Janáček, au sujet si proche. Mais dans *Le Premier Cercle*, la dimension narrative du texte tend à dominer le développement musical: la voix s'y plie, dans une écriture respectueuse de la prosodie – l'ombre de Debussy y est constamment présente –, et l'invention musicale ne parvient pas à submerger le récit, avec ses caractérisations psychologiques souvent au premier degré. On reste à l'intérieur d'une esthétique de l'imitation, mais avec un matériau qui ne s'y prête qu'assez mal. Cela provient peut-être du rythme orchestral, fondé sur des figures courtes, où manque le sens d'une continuité supérieure, ou d'une tension à grande échelle. Le sens du détail, un certain morcellement à la base même de l'invention, entre en contradiction avec la continuité vocale, liée au texte: un tiraillement, peut-être, entre une écriture issue du sérialisme, et une forme de grande dimension, qu'on retrouve aujourd'hui partiellement chez Boulez. La scène théâtralement la plus réussie est significativement celle de la parodie de procès stalinien, à la fin de l'acte II: le théâtre dans le théâtre libère la forme musicale, qui semble ailleurs trop souvent bridée.

Deuxièmement, le rapport à l'expression. Est-il encore possible, aujourd'hui, de concilier la convention de l'opéra et l'expression vraie des sentiments? Le compositeur est confronté d'une part à la fausse immédiateté vécue à travers les formes historiques, et d'autre part à l'expressivité réaliste propre au cinéma; l'espace de l'opéra moderne en est rétréci d'autant. Le mélange de convention et de réalisme, dans l'œuvre d'Amy, est problématique. Le sujet n'autorise guère la distance, mais le pathos de la vérité des sentiments ne sonne pas vraiment juste. Ce problème est en grande partie lié au matériau musical lui-même. Au-delà de la tonalité, qui avait formalisé les différents affects et les tensions psychologiques, il est difficile de faire coïncider l'écriture musicale et l'expression des sentiments au sens traditionnel du terme. Le fait que les opéras contemporains les plus réussis aient poussé leurs personnages à la limite de la folie, ou se soient installés dans la distanciation, qu'elle fût ironique ou non, est intimement lié à la nature du langage musical. Lorsque Zimmermann ou Schoenberg laissent se déployer le lyrisme des ténors, dans le rôle conventionnel des séducteurs, c'est pour en faire la critique, et les ridiculiser. Le premier degré, à l'intérieur des limites de la convention, est peu crédible. Le fait que Gilbert Amy écrive dans les bonnes tessitures,

sans tirer les voix au-delà de leurs propres limites, est emblématique d'une attitude un peu trop sage.

Troisièmement, le rapport à la scène. Là encore, une certaine forme de réalisme va contre le sujet lui-même. Les décors mobiles, qui reconstituent l'espace de jeu propre à chaque partie, et qui sont manipulés à découvert, ou l'intervention du cinéma pour représenter certaines scènes, comme le jeu des acteurs, tout concourt à intégrer la convention comme si elle pouvait se faire oublier et servir encore une fois à produire une forme authentique, à l'intérieur d'un espace qui en même temps ne voudrait pas faire croire à l'illusion. Mais mille et un détails gênent le spectateur habitué aux reconstitutions réalistes du cinéma ou à des expériences théâtrales novatrices. La volonté d'exprimer la vérité des personnages se heurte encore une fois à la forme de présentation, au point que celle-ci fait justement ressortir les limites de la convention au lieu de les faire oublier.

Si le parti-pris d'Eötvös avait été, dans les *Trois Sœurs*, de substituer une autre convention à celle de l'opéra traditionnel – une convention inspirée par l'Extrême-Orient –, celui de Gilbert Amy semble avoir été d'accepter celle-ci en lui donnant un contenu actuel, à la fois quant au sujet et quant aux styles musical et théâtral, donc en la modernisant. Mais la ligne de démarcation, dans les deux cas, entre la norme et l'invention, reste floue; cela renvoie aux tensions objectives entre l'individualisation du style et le caractère social de la forme opératique, qui engendrent une série de problèmes difficiles à résoudre. Pourtant, ce n'est qu'en réalisant de telles productions que la forme de l'opéra contemporain peut s'éprouver. Et c'est l'immense mérite de l'Opéra de Lyon, comme celui des compositeurs bien entendu, d'affronter de telles difficultés de façon créative.

Il faut en tous les cas souligner l'extraordinaire qualité musicale de cette production: l'ensemble des voix, évidemment dominé par les rôles principaux – Alain Vernhes, Philippe Georges, Jérôme Varnier, Philippe Do – est tout à fait remarquable, sans la moindre défaillance: beauté des timbres, qualité de la conduite vocale, conviction dans l'expression et dans le jeu. Cela est peut-être lié au fait que certains chanteurs appartiennent à la troupe de l'Opéra de Lyon (on les retrouve dans plusieurs productions de cette saison). L'orchestre est dirigé avec beaucoup de ferveur et de sens dramatique par Michel Plasson, et il est excellent d'un bout à l'autre. Les réserves que l'on peut faire sur les partis-pris de mise en scène (Lukas Hemleb), et le point de vue sur l'œuvre elle-même, n'enlèvent rien à la qualité d'un travail en tout point remarquable.

PHILIPPE ALBÈRA