

Comptes rendus

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 67

PDF erstellt am: **17.07.2024**

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.

LE SON PRIS DANS LA TOILE

Première exécution intégrale du cycle *Anastenaria* de Iannis Xenakis à Munich



Iannis Xenakis, 1976

Pierre angulaire du deuxième concert symphonique «Musica viva» donné en décembre 2000 à Munich dans une Herkulessaal comble, le cycle tripartite *Anastenaria*, datant de la première période créatrice du compositeur, a été joué pour la première fois dans son intégralité par les chœurs et l'orchestre symphonique de la Radio Bavaroise sous la direction compétente d'un spécialiste de Xenakis, le chef américain Charles Zacherie Bornstein. Les trois pièces du cycle, *Procession vers les eaux claires* pour orchestre et chœur mixte (1952-53), *Le Sacrifice* pour orchestre (1953) et *Metastaseis* pour orchestre (1953-54), documentent trois étapes de l'ancien ingénieur et assistant du Corbusier, dans son cheminement vers une expression musicale rigoureusement définie.

Le ciment qui relie aussi bien les trois pièces d'*Anastenaria* du jeune Xenakis et ce cycle lui-même à *O-Mega*, dernièrement publiée en 1997, est constitué par des moyens stylistiques archaisants. Ces pièces ignorent tout développement. Tout ce qui sonne, surgit de manière directe et apparente; forme et déroulement sont identiques, ils se basent sur un geste musical.

Les autres compositions de cette soirée — *Khôra* de Pascal Dusapin (1993), *Transitoires* de Gérard Grisey (1980/1981) et

Déserts d'Edgar Varèse (1949-1954/1961) — font montre d'une ambition identique. Apparentées intellectuellement au processus de la composition orientée et à une concentration continue de l'espace musical, elles sont toutes étroitement liées. Le mérite du chef d'orchestre Charles Zacherie Bornstein et du directeur artistique de Musica viva, Udo Zimmerman, est d'avoir montré cette parenté. Le concert munichois n'a laissé planer aucun doute, et ce particulièrement pour le public d'abonnés: le cycle entier appartient bien au répertoire de l'orchestre. Durant vingt-cinq minutes, un cheminement compositionnel vers une expression bien définie se laisse appréhender de manière captivante. Car le cycle *Anastenaria* vise à l'effet extatique. Ses modèles sont les danses du feu du même nom, qui sont célébrées aujourd'hui encore durant le mois de mai en Thrace. Celles-ci constituent selon Xenakis un rituel tant païen que chrétien: à l'origine consacrées à Dionysos puis à Alexandre le Grand, et aujourd'hui aux saints chrétiens Konstantinos et Eleni, elles sont dansées sur des charbons ardents par des paysans qui portent leurs icônes, sacrifient des taureaux et mènent des processions vers une source sacrée.

Procession vers les eaux claires pour orchestre et chœur mixte du débutant trentenaire illustre la veille du sacrifice, sans pour autant être un colportage ethnographique. Aucun souci d'authenticité: Xenakis, admirateur exilé de Bartók, lecteur de l'ethnomusicologue Samuel Baud-Bovy et élève de Messiaen, essaie ici de faire fusionner des concepts différenciés. L'intention culturelle pointe cependant, et ce malgré la mise en jeu d'éléments structurels propres à l'avant-garde d'un côté et de la musique populaire et liturgique grecque orthodoxe de l'autre. La conduite archaïque des voix des deux chœurs — un chœur subdivisé en deux groupes d'hommes — et d'un chœur mixte en est responsable: le chœur masculin chante une sorte de cantus firmus monodique, sur un alléluia issu de la liturgie de Saint Jean Chrysostome, soutenu à l'octave ou à l'unisson par l'orchestre; destinée au chœur mixte, une mélodie populaire moyenâgeuse de Cappadoce est quant à elle systématiquement modifiée, permutée (par groupes de quatre) et harmonisée.

Lorsque l'orchestre n'accompagne pas, il simule une lyre soutenant une voix en quartes et en tierces parallèles. Le texte grec, une ode au feu, est de Xenakis lui-même. La percussion accentue les parties par l'utilisation de timbres précis, tous mis en rapport par les nombres proportionnels 4: 6: 9. Des valeurs irrationnelles telles que quintoletts, parfois traitées dans des suites de superpositions typiques des musiques populaires du Sud-Est de l'Europe, interviennent lors de stases ou d'accélération du flux temporel. Sur le plan rythmique, les permutations d'une série de durées reçoivent chacune leur propre valeur temporelle. Comme plus tard chez Xenakis, il n'y a pas de développement. Selon le compositeur, toute la pièce repose sur le principe de la superposition, la forme correspondant au chant antiphonique.

Dédié à Messiaen, *Le Sacrifice* renonce complètement à ce principe tout comme à l'utilisation d'éléments musicaux populaires. Xenakis entre à nouveau en terre inconnue et radicalise ses expériences. La préface de la partition mentionne aussi pour la première fois des théorèmes mathématiques. Ceux-ci permettent de traiter une suite de huit sons construite sur la série de Fibonacci. Le déroulement temporel est également organisé de façon stricte selon la section d'or, les durées dépendent des hauteurs. Pour la première fois, Xenakis utilise des glissandi et des intervalles inférieurs au demi-ton. Vers la fin de la pièce, des formations sonores plusieurs fois répétées dans les registres extrêmes se produisent. Pierre Boulez, à qui Xenakis avait soumis la partition pour une

probable exécution au Domaine Musical, considérait la pièce comme trop simple, et ce malgré la présence d'éléments sériels ; c'est-à-dire, pas assez complexe. Pour Xenakis en revanche «compliqué» ne signifiait pas nécessairement «esthétiquement intéressant» : ce qui finalement donna lieu à sa critique de la musique sérielle («La crise de la musique sérielle», *Gravesaner Blätter*, 1(1955), pp. 2-4) ainsi qu'à une brouille d'une dizaine d'années entre les deux compositeurs.)

Xenakis avait retiré la pièce tripartite *Metastaseis* de son cycle, car son abstraction apparemment par trop puissante la faisait se détacher des deux autres pièces. Par conséquent, Xenakis est revenu immédiatement à sa propre langue musicale, avec laquelle il a conquis le continuum sonore et temporel. La pièce s'ouvre sur une surface sonore faite de glissandi ascendants des cordes divisées en quarante-quatre parties, dont le déroulement est construit avec l'aide du calcul des probabilités. La spacieuse construction de glissandi est suivie par une section sérielle constituée de hauteurs permutant de manière discontinue. Après coexistence des deux techniques, la fin est atteinte sous la forme de glissandi renouvelés, cette fois descendants et menant à la formation de masses sonores.

Le Français Pascal Dusapin a été un jour désigné par Xenakis comme son unique élève: du moins met-il en place, à l'instar de son maître, une superstructure philosophique issue de la Grèce antique, et n'hésite pas de temps à autre à faire des emprunts à ce même fonds linguistique pour ses titres. C'est ici le cas avec sa pièce pour cordes intitulée *Khôra*, ce qui signifie dans le *Timée* de Platon «espace», «matière», ou encore «environnement spatial». Pour rendre perceptible ce troisième lieu métaphysique «entre celui des choses sensibles et celui des choses dont l'essence ne peut être perçue que par la raison», plusieurs constellations sonores se déplacent à travers l'orchestre. Les trajectoires sonores ne sont certes pas toujours exactement repérables car elles changent assez souvent ou s'effilochent rapidement. Sans doute fallait-il plutôt imputer ce défaut à l'acoustique désagréable de la Herkulessaal qu'au jeu insuffisant des musiciens.

Le très intensif *Transitoires* pour grand orchestre de Gérard Grisey s'occupe également de spatialité. Il s'agit de la cinquième pièce du cycle en six parties *Les Espaces acoustiques*. Certes, les sons ne se déplacent pas ici comme dans *Khôra*, de manière à constituer un espace musical, mais la forme musicale surgit bien plus par le contraste et la sollicitation de processus harmoniques les plus divers, et les sons eux-mêmes se décalent de manière incessante. A l'instar de Xenakis, Grisey applique des notions physiques et s'aide notamment d'un calculateur numérique. De manière caractéristique, l'origine des actions musicales se trouve dans une analyse du son, ici donné par cinq modes de jeu d'une contrebasse, lesquels sont finalement transmis à l'ensemble de l'orchestre. Sur cette base, Grisey engendre une simulation synthétique dont résultent des strates à la fois extrêmement denses et sensuelles.

Dans *Déserts* pour vents, piano (utilisé comme instrument de résonance) et percussion, l'ordinateur n'était pas à la disposition du père de la musique électronique. Pour le «travail dans le son» («the organized sound»), Varèse avait utilisé la bande magnétique comme un adversaire antiphonique de l'orchestre. Trois insertions sur bande magnétique, qu'il avait nommées «Interpolations» et achevées dans le studio parisien «Club d'Essai» de Pierre Schaeffer, interrompent les quatre parties instrumentales de manière tellement choquante, que la création de l'œuvre à Paris dégénéra en un tumulte, quand bien même les insertions ne font que contre-carrer les sections orchestrales sur le plan rythmique et formel. Des obstacles comme une région sonore pitoyable ne pouvaient

toutefois empêcher l'effet dévastateur de cette violence primaire, qui continue à s'exercer sur le public d'aujourd'hui. Malgré la faiblesse de la bande due aux conditions d'enregistrement, *Déserts* agit toujours à la manière d'une puissante catharsis et avec grande fraîcheur. Le matériel électronique se compose essentiellement de quelques sons fabriqués (comme la sirène), de chant, de voix humaine et de sonorités de percussion. Tout comme les sons orchestraux, ceux-ci sont continuellement regroupés de manière hiérarchique dans un tempo modéré, modifiés sur le plan dynamique et démultipliés en séquences différenciées. Perceptibles en tant que corps sonores isolés, ces séquences engendrent plusieurs espaces grâce à différentes techniques de traitement. Et comme toujours chez Varèse, c'est la percussion qui finit par ordonner les séquences. **PETER RÉVAI**

(traduit par Jacqueline Waeber)

Appendice

Au moment de mettre cette édition sous presse nous parvient la nouvelle de la mort de Iannis Xenakis, décédé à Paris à l'âge de 78 ans, après une longue maladie. En sa qualité de directeur artistique, conjointement avec le peintre Vera Troester, d'une série de concerts consacrés à la musique pour ordinateur et donnés à Zurich vers la fin des années 80, l'auteur de l'article ci-dessus avait pu approcher le compositeur. Les œuvres électro-acoustiques de celui-ci, à côté de quelques compositions de certains de ses élèves (Julio Estrada, Candido Lima...) constituaient en effet l'épine dorsale de cet événement. Les deux concerts donnés au Grossmünster – devant un nombreux public – sont restés dans nos mémoires: tel un chef influencé par ses émotions, Xenakis était lui-même à la console de mixage pour présenter un échantillon de sa production qui allait d'«Interludium (Concrète PH)», tiré du «Poème électronique», à «Mycènes Alpha». Les vibrations engendrées par la «Légende d'Eer» pour huit haut-parleurs furent si intenses qu'on put voir la poussière tomber de la voûte et descendre sur nos têtes comme neige en hiver. Une paroissienne entrant par hasard dans l'église au cours d'une répétition fut scandalisée par cette «musique du diable» et poussa de grands cris. Lorsqu'on eut enfin réussi à la convaincre d'écouter, elle finit par se calmer et quitta ensuite l'église en avouant qu'elle avait rarement assisté à une prière si bouleversante et élevée. Puisse la musique de Iannis Xenakis se perpétuer ainsi en nous... Dissonance rendra hommage à Iannis Xenakis dans son prochain numéro (réd.).

UNE OPÉRETTE POUR LE BON MAUVAIS MOMENT

Daniel Fueter/Thomas Hürlimann : « la révolte des balais-serpillières » à Zurich

Elle va à l'opéra ; il appelle pendant ce temps une callgirl. Elle revient à l'improvisiste : fâcheuse situation... La callgirl est congédiée ; elle, incognito, endosse son rôle. Il tombe bien évidemment dans le panneau ; enfin vient le temps de faire tomber le masque et du dégrisement postcoïtal. Il s'agit donc d'un drame de la solitude à deux, et pourtant pas. Le couple est observé, commenté, négocié même au travers de son environnement matériel : Des ustensiles de cuisine, des bouteilles de champagne, un frigidaire, une rose ; même les annonces érotiques du journal s'immiscent et finissent par ajouter du sel au tout... ou plutôt de la moutarde, amoncelées en gros tas sur la scène.

C'est bien une sorte d'œuf de coucou que cette commande double passée au duo Thomas Hürlimann (livret)/ Daniel Fueter (musique), et que l'Ensemble für neue Musik a posé dans le nid de la création : cela devait être une « opérette », soit un morceau de genre fort étranger à l'entreprise de production de la musique contemporaine. Il devait être clair d'avance pour les intéressés que la tradition d'un genre devenu depuis longtemps incohérent ne puisse pas tout à coup revivre, et que le fruit de cette commande ne pouvait pas non plus offrir un solide rejeton stylistiquement pur, mais bien plus une œuvre « post-moderne », toute en citations et en collages. Et c'est bien ainsi que s'est formé le projet. Pour ce qui est du contenu, un conglomérat de comique de situation et de réflexions sur l'amour. Musicalement, une partition tous azimuts, qui puise dans le répertoire et élargit de manière jouissive la banalité en utilisant également une tournure contemporaine, ce dont elle a d'ailleurs besoin : un patchwork de non sens, avec de temps à autre des finesses poétiques et une distance considérable entre la banalité des faits et l'omniprésente gestique opératique – *Così fan tutte* est le sous-entendu récurrent –, ce qui occasionne quelques plaisirs.

A de très rares exceptions près, la presse a jugé positivement du spectacle, et les représentations à la Gessnerallee de Zurich se sont quasiment toutes données à guichets fermés : suivant les critères de l'industrie du divertissement populaire, cette production lyrique a donc tout du succès complet. Et puisqu'il s'agit d'une « opérette », de tels critères doivent donc faire autorité, ce qui permet du coup de faire l'économie d'une critique postérieure... Néanmoins, on se permettra quelques objections, car l'espérance de voir acclimatées de nouvelles formes lyriques à un esprit aussi efficace que durable de divertissement dans les filets de la musique contemporaine n'aura pas été réalisé.

Les auteurs n'ayant pu recourir aux schémas éprouvés de la mécanique du divertissement lyrique, ils se sont employés à renouveler les formes, le déroulement, le timing. Réussite partielle : il y a des longueurs et des lourdeurs. Et un tempo rapide, fondement indispensable pour toute bouffonnerie avec claquement de portes, manque à cette production.

Pour ce qui est du non-sens, des propos superficiels et des amorce d'un sérieux désabusé, la musique agit souvent de manière indécise. Elle renonce aussi bien au style de ces chansons incendiaires, tombées depuis l'époque de Brecht et de Weill dans les bas-fonds des *musicals* d'aujourd'hui (« *Wespe im November* » – guêpes en novembre – est à vrai dire une aria joliment démodée...), qu'elle se refuse à nous servir un trash débridé ; pourtant, la matière théâtrale aurait offert cette possibilité, car on peut à vrai dire difficilement prendre le tout pour quelque chose approchant d'honnêtes directives pour thérapie conjugale.

La mise en scène de Albrecht Hirsch, les décors de Alain Rappaport et les costumes de Kathrin Krumbein valident malheureusement cette lecture, éliminant par là-même les dernières subtilités de la pièce.

Meubles surdimensionnés, gigantesques saucisses phalliques, amas de moutarde et costumes crasses : la mise en scène se détourne froidement du livret et de la musique et prend l'allure d'un actionnisme précipité : comme s'il fallait récupérer avec violence les escalades non déployées dans la partition et le livret. Tout aussi incompréhensible, cette lubie consistant à exiler dans le coin le plus reculé de la scène l'ensemble instrumental, lequel, élargissant l'instrumentation du *Pierrot Lunaire* avec une batterie et un clavecin, voudrait au demeurant être perçu comme une citation supplémentaire. C'est donc dans leur coin que les instruments, ainsi que le lunatique chef Jürg Henneberger, participent à l'action,

certes avec des chahuts en tous genres, mais sans pouvoir guère déployer de puissance et de clarté sur le plan acoustique.

Ce projet lancé en travers du paysage lyrique s'annonçait pourtant réjouissant. S'il a beaucoup promis, il n'a pourtant pas – encore – dégage tout son potentiel. Peut-être faudra-t-il prochainement espérer une continuation, mûrie par l'expérience ? **MICHAEL EIDENBENZ**
(texte traduit par Jacqueline Waeber)

FÊTÉ À ZURICH : EMANUEL NUÑES

Tage für Neue Musik, 9. – 12. novembre 2000

Quelque chose d'étrangement didactique reste encore attaché à son nom. Comme s'il fallait toujours faire aimer cette « Neue Musik » – tellement importante pour le progrès mondain – à un public mélomane qui a toujours tendance à s'y montrer réfractaire. Les sonorités contemporaines ont pourtant depuis longtemps quitté leur ghetto, et qui veut désormais la possibilité de les consommer presque tous les soirs à Zurich, sous une forme ou une autre. La situation s'est fondamentalement renversée : ce sont aujourd'hui les adversaires notoires de la modernité, tout comme autrefois les bénéficiaires publics des principales subventions – comme la Tonhalle –, qui risquent visiblement d'être « ghettoïsés », et cela sans même s'en rendre compte.

Les *Tage für Neue Musik* aspirent-elles, soit simplement en leur nom ou en suivant l'intention de leurs programmeurs, à divulguer des idées éducatives selon les coutumes de la vieille avant-garde ? La question reste ouverte. Il n'en demeure pas moins que depuis plusieurs années, à travers leurs programmes, elles n'ambitionnent pas vraiment à quelque chose ressemblant à un tour d'horizon représentatif de la production musicale contemporaine. Tout comme d'ailleurs elles se limitent à une sélection plutôt rigide sur le plan stylistique : le panorama de la « Neue Musik » dans sa totalité, comme le suggère encore le nom de ces journées, ne donne lieu en fait qu'à une représentation fantôme. Il n'y a contre cela rien à objecter. L'étroitesse confère aussi bien un profil que des surfaces d'attaques.

Au fil des ans, on a pu discerner le problème que pose une substance artistique manifestement pas toujours suffisante pour un cycle de quatre jours, comportant jusqu'à huit concerts, même si celle-ci se nichait dans des recoins rigoureusement sélectionnés, comme celui, démonstratif et infatué, de la complexité constructiviste.

En revanche, une prudente ouverture du spectre dans les récentes *Tage für neue Musik* s'est avérée payante. Cette année le choix du *composer in residence* a été particulièrement heureux : Emanuel Nuñez, né en 1941 à Lisbonne et depuis les années soixante actif à Paris, a été à juste titre fêté par le public, au terme de quatre jours durant lesquels huit exemples de taille de son activité créatrice auront été entendus.

La résonance unanimement positive à sa musique peut s'expliquer selon plusieurs raisons, et l'une d'entre elles repose sans aucun doute sur la situation particulière d'un tel « festival » éloigné de l'effervescence musicale quotidienne : raison pour laquelle se forment, durant ces quatre jours, des critères de jugement spécifiques dont les contributions écrites de Nuñez, présentées dans le programme 2000, auront clairement fixé la norme.

Sa musique rayonne d'une intégrité artistique ; elle parle sans ténacité, mais elle parle ! Ses œuvres ont marqué ces journées, dont l'arrière-plan programmatique, proposant une multiplicité de styles

qualitativement hétérogènes, a été poussé dans l'ombre, tout en restant de taille à se mesurer avec la musique du compositeur portugais. *Musik der Frühe* (1987) a ouvert les journées, *Nachtmusik I* (1978) en a été la conclusion. Les deux pièces font entendre les éléments les plus caractéristiques de Nuñez: des couleurs souvent sombres, des constructions horizontales de strates d'accords à la rythmique complexe qui sont en même temps d'une efficacité rhétorique et sensuelle immédiate, ainsi qu'un attachement souvent singulier à des matériaux traditionnels (des sortes d'accords de trois sons toujours plus fréquents dans *Nachtmusik I*); et, s'opposant à cela, l'entêtement avec lequel Nuñez interrompt par d'étranges pauses le flux de la musique, rendant obscur ce qui semblait apparemment intelligible.

Ces qualités, soigneusement acquises par les ensembles Collegium Novum et Contrechamps, Nuñez les transpose dans des pièces plus réduites comme *Einspielung III* pour flûte solo, *Versus III* pour flûte alto et alto, ou encore *Musivus* pour grand orchestre, interprété par le Basel Sinfonietta sous la direction d'Emilio Pomarico.

Ces oppositions subsistent lorsque Nuñez se répète. C'est le cas de *Dawn wo* pour ensemble à vent ou dans *Esquisse* pour quatuor à cordes, difficilement saisissables au travers de l'analyse et à peine explicables sur le plan du contenu: l'exposé de Martin Zenck, essayant de trouver un rapport entre la discontinuité dans la musique de Nuñez et ses expériences biographiques, échouait de toute façon sur les haussements d'épaules embarrassés par lesquels le compositeur accueillait cette explication professorale. Pourtant le charme de telles œuvres opère et a éclipsé de larges parties du reste du programme. Ainsi de *Surgir* de Hugues Dufourt, une œuvre souvent portée aux nues (cf. *Dissonanz* n° 65, p. 35) et qui se révélait être une pièce disant pathétiquement son fait à côté du *Musivus* bien plus mouvementé de Nuñez (et cela même si, sur le plan de la distribution entre groupes et espace, cette œuvre n'était pas tout à fait déchiffrable). Dans *Surgir*, le matériau sonore réduit et déformé par la masse orchestrale apparaît moins comme concentration de l'essentiel que puissance ramassée, avec en outre, des percussions trop puissantes pour autoriser une différenciation.

C'est toutefois un mérite des Tage für neue Musik d'avoir amené à Zurich de substantiels exemples de cette tendance récente privilégiant des compositions à grand orchestre, dont la pompe fait reculer bien des organisateurs traditionnels, eu égard à l'abstinence toujours plus menaçante du public face à ce type d'œuvres.

Chaya Czernowin a pu se profiler de manière moins profitable que Nuñez. Ses œuvres constituaient le deuxième temps fort du programme concocté par Walter Feldmann et Mats Scheidegger. *Manoalchadia*, deux *Lieder* hébraïques pour deux voix de femme et flûte basse, déployait un rayonnement des plus personnels. Son *Quatuor à cordes*, en revanche, malgré de beaux moments d'inspiration (une façade de temple asiatique, prise dans l'éloignement comme un tout aux contours simplifiés et dans le rapprochement comme un assemblage de structures complexes en filigrane), se disperse dans un agencement sonore quelconque dépourvu de but. De même, sa pièce *Ina*, dans laquelle des sons de flûte basse *live* sont multipliés par d'autres flûtes sur bande, aimerait faire montre d'un peu plus d'évidence expressive. Encore plus flûté, un véritable bain électronique de flûtes nous a été servi par Shuya Xu avec *Tiyi II*. Dans cette pièce, tout comme dans *Infinite* pour flûte, clarinette basse, alto et violoncelle, ce compositeur d'origine chinoise établi à Paris a essayé de traiter sonorités orientales et ingrédients philosophiques avec une modernité plus conformément occidentale.

La suite donnait à entendre diverses confrontations sonores en duo: ainsi de la paire Färber/Studer, où un violoncelliste ayant fort à faire voyait son jeu *live* opposé à ses propres crépitements et samplings préparés par un informaticien nonchalamment installé à son notebook. Dans le même ordre d'opposition, Charlotte Hug a improvisé avec une riche invention verbale sur une bande quelque peu sagement réalisée par Martin Neukom.

Extérieurement sans prétention, les pièces solo sont parvenues à en être d'autant plus convaincantes: *Come perduto nel mare un bambino* pour flûte seule de Nadir Vassena agit de manière simplement narrative. *Siorram* pour alto seul de James Dillon est en revanche plus complexe et son mélange de Understatement, tumulte, facilité et virtuosité a été interprété avec tout l'abandon requis par Garth Knox: cette pièce aura été l'un des sommets – bien calmes – de ces journées.

Les pièces des « vieux maîtres » Rudolf Kelterborn et Gerald Bennett sont restées efficacement en mémoire: le premier montre avec *Fantasien, Inventionen und Gesänge*, comment une communication élaborée et pensée entre les instruments d'un ensemble (Eduard Brunner, clarinette et le quatuor Amati) peut se muer en une gestique éloquente allant jusqu'à l'explosivité. Bennett a quant à lui présenté un prudent hommage sur bande magnétique au père de la musique concrète Pierre Schaeffer, sous le beau titre de *Une dernière clairière*.

Le responsable du programme, Walter Feldmann lui-même, s'est présenté sans prétention en démontrant avec sa pièce « *d'emballage* » (*inverso*) une fois de plus – ironiquement ? – que les instructions pour l'élimination des bouteilles en PET pouvaient finalement déclencher une opération sonore.

Le fruit d'une commande de ces Journées passée à Fritz Voegelin s'est avéré déplorablement faible. Son *Sonnet an O*, composé à l'intention de l'Ensemble Contrechamps, est aussi avare de substance musicale que ruisselant d'une volonté pathétique de conversion par trop personnelle, ce qui a eu pour conséquence la perplexité embarrassée du public.

Enfin, le rideau est tombé sur la réjouissante Late-night-Kontrapunkt, avec *dB I-VIII* de Sam Haydn pour orgue Hammond, électronique, percussion et guitare basse: Steamboat Switzerland a martelé les oreilles du public armé d'Oropax pour une heure nocturne, et l'œuvre de S. Haydn, avec ses rythmes détonants et précis ainsi qu'un « Powersound » sans frein durant soixante minutes, a fait entrer une bouffée d'air frais dans la serre de ces Tage für neue Musik toujours aussi assidues et empressées auprès des jeunes pousses ambitieuses de la musique contemporaine.

MICHAEL EIDENBENZ

(traduit par Jacqueline Waeber)

TOUT EST HARMONIE — OU PEUT-ÊTRE PAS ?

Les Bludener Tage zeitgemässer Musik, novembre 2000

Avec ses six concerts et séminaires donnés par les compositeurs invités, les *Bludener Tage zeitgemässer Musik* (journées de la musique actuelle de Bludenz) se sont vouées en novembre 2000 à l'exploration des « aspects de l'harmonie de la musique contemporaine ». Quarante ans après qu'Adorno ait exigé l'atonalité émancipée, le compositeur et directeur artistique du festival Wolfram Schurig se demande avec quel matériau harmonique il est aujourd'hui possible de travailler. La mode inaudible actuelle d'une at-

tention renouvelée pour des stratifications harmoniques verticales chez de jeunes compositeurs a déjà fait sortir du bois les premiers théoriciens. Comme le compositeur Claus-Steffen Mahnkopf (Freiburg) a voulu le constater dans une manière de mise en garde durant la conférence d'ouverture, «Harmonie dans la musique contemporaine la plus actuelle», cette démarche ne doit pas aller dans le sens d'une restitution banale de la tonalité. Certes, Mahnkopf ne fait qu'exiger une nouvelle grammaire de valeurs pour l'atonalité. Et pour ne pas se pencher totalement hors de la fenêtre, il commande pour cela, non sans ruse, une «œuvre münchhausienne», qui permettrait un repositionnement des systèmes harmoniques et qui rendrait en même temps possible leur subversion, décomposition, destruction et déconstruction partielles. En fait, Mahnkopf ne souhaite pas autre chose qu'un ouvrage résumant les règles, dans lequel les exceptions seraient également codifiées.

Parmi les compositeurs présents, aucun ou presque n'a voulu ou n'a pu répondre au souhait de Mahnkopf. Le compositeur viennois travaillant notamment sur la composition assistée par ordinateur Karlheinz Essl ne veut sans doute pas autre chose dans ses pièces en *live* électronique qu'un matériel en forme de méta-instrument lui livrant des samples pour jouer avec. Dans un dialogue entre un ordinateur défini comme fabricant de sons et un ou plusieurs instruments (à cordes), Essl développe un processus communicatif dont émergent des degrés divers d'éloignement par rapport au son instrumental pur. Certes, Essl ne se contente pas, comme l'entendrait Mahnkopf, d'une analyse spectrale, mais une catégorisation du son ne l'intéresse pas non plus. Dans la pièce *da braccio* pour viole d'amour et *live* électronique commandée par Schurig, l'harmonie ne joue un rôle que dans la mesure où elle permet de faire précisément vibrer par résonance les sept cordes de l'instrument. La transformation en est singulièrement significative. En contrepartie de Essl, le virtuose Garth Knox s'est avancé dans son improvisation de manière sans doute trop schématique pour pouvoir enchanter. Cela lui a plutôt réussi dans sa pièce *New life* avec laquelle il a traversé la salle de la Bludener Remise équipé de son matériel *live* électronique. Dans son quatuor à cordes *'yuunohui*, expérimenté par un appliqué Kairos Quartett de Berlin, Julio Estrada opère également avec la spatialisation ainsi qu'avec les paramètres de hauteurs, d'intensité, de teneur harmonique et autres aspects rythmiques structurels. Le titre zapotèque signifie «terre de sons fraîche» et il doit être pris de manière tout à fait pragmatique. Au premier plan de la pièce s'affirme la volonté de renoncer à un système compositionnel et de travailler les sons comme de la glaise pour les transformer à travers un processus durable: un continuum surgit dans lequel un matériau musical exceptionnellement complexe est structuré et transformé sans interruption. A cette occasion, les paramètres musicaux mentionnés sont travaillés dans une variation dynamique libre issues d'énergies différentes, avec le but paradoxal de constituer un équilibre du soi-disant macro-timbre: en quelque sorte, un statisme en ébullition.

Le compositeur grazois établi à Berlin Klaus Lang ne tient nullement au processus, mais bien plus aux événements qui en résultent. Les instruments sont pour lui comme des prismes, le son n'est qu'un silence coloré, l'harmonie y établissant le lien. Le point de départ est la totalité, le bruit blanc, hors duquel de nouveaux états sonores sont harmoniquement filtrés. *die heilige clara und der schwarze fisch* pour piano et ensemble au bord de ce gouffre musical. Des espaces de résonances en filigrane émergent à la frontière de l'audible, tout d'abord avec un petit ensemble instrumental, ensuite avec le piano (noir), dans lequel la caisse claire puis l'ensemble au complet se reflètent. C'est à la thèse

d'une nouvelle harmonie musicale que Georg Friedrich Haas puise le meilleur de son inspiration, même si ses œuvres peuvent être abordées sous un angle déconstructiviste. Dans son *Quatuor à cordes* n° 1 d'une demi-heure, les instruments sont réaccordés microtonalement. Le point de départ de la composition réside dans quatre groupes de quatre sons, indépendants l'un de l'autre, lesquels sont construits sur les premier, troisième, cinquième et septième demi-tons de séries d'harmoniques supérieurs, chaque série étant elle-même basée sur une fondamentale différente. Un calme assemblage de sons en déploiement se développe à travers divers accélérations et ralentissements, laissant reconnaître une profonde sensibilité harmonique. Un effet identique a été atteint avec la création de *Solostück* pour viole d'amour, génialement interprété par Garth Knox. *Nach-Ruf...ent-gleitend* était la pièce centrale de ce petit cycle Haas, dans lequel le contrôle de l'intonation microtonale est entièrement laissé aux interprètes, ce qui a réussi de manière convaincante à l'ensemble Recherche de Freiburg.

En outre, les musiciens de Freiburg ont livré *Talea* de Gérard Grisey, qui a constitué avec le *Quatuor à cordes* n° 3 de Scelsi, les *Navigations for Strings* de Alvin Lucier et *Sincronie* de Luciano Berio l'épicentre historique de ces rencontres de Bludenz. Somme toute, ce festival sis dans le Vorarlberg s'avère être un intéressant enrichissement du calendrier musical. **PETER RÉVAI**

(traduit par Jacqueline Waeber)

«NOUS VOULONS SAUVER LES MORTS!»

«Giuseppe e Silvia» de Adriana Hölszky à Stuttgart



Adriana Hölszky

Il est ici question de «crapaud et de sang menstruel», d'excréments étalés sur les murs, de blessures et de mort, de dégoût et d'un cœur de plomb, et pour clore le tout, Giuseppe Verdi dit à propos de la vieillesse: «Lorsque je découvris mon premier poil gris dans mes poils pubiens, je ne l'arrachai pas.» Le livret n'omet rien de ce qui heurte. Qu'est-ce qui a bien pu fasciner Adriana Hölszky pour l'avoir mis en musique dans son nouvel opéra *Giuseppe e Sylvia*?

Après la création de son avant-dernière œuvre scénique *Die Wände* à Vienne, la compositrice avait été tellement enchantée de sa collaboration avec le metteur en scène Hans Neuenfels qu'elle avait souhaité la poursuivre. Elle est tombée sur son roman *Giuseppe e Sylvia*, écrit en 1980 à l'époque de sa légendaire et scandaleuse mise en scène de *Aida* à Francfort. Le titre italien démontre combien les implications d'une langue indolente sont importantes dans le roman de Neuenfels. Quant au roman, il relate une rencontre pseudo-mythique entre le compositeur Giuseppe Verdi (mort en 1901) et Sylvia Plath, qui se suicida en 1963.

Un cinéaste installe son équipe à Ischia, souhaitant observer les deux défunts. Afin de conduire ces derniers sur l'île, un messenger leur sera envoyé. A cet effet, un couple s'adonne à une sorte de meurtre rituel en sacrifiant son fils Roberto, jeune garçon de café. Celui-ci suscite chez les deux célébrités des souvenirs rattachés au passé ainsi qu'à d'anciens conflits. Finalement, Roberto, Giuseppe et Sylvia se réconcilient, réunis amicalement pour prendre le thé. Verdi porte un toast: «C'est bon d'être ici, avec et chez vous, entre nous, cela fait du bien.» Et Sylvia d'ajouter: «Oui, laissons les vivants se reposer.»

De telles rencontres posthumes peuvent tout à fait avoir leur charme: on pense ainsi au grandiose opéra *The Second Mrs. Kong* de Harrison Birtwistle, dans lequel King Kong s'en va pour le royaume des morts afin de rencontrer «la jeune fille à la perle» de Vermeer. Mais *Giuseppe e Sylvia* est une de ces histoires-patchwork dont la fin des années septante était friande. Le réalisateur Ken Russell s'était autrefois attaché sur un mode associatif similaire et avec une liberté d'orientation sexuelle totale aux biographies de Gustav Mahler et de Tchaïkovsky. De cela, le livret de Neuenfels n'est plus qu'une pâle copie, d'une part surréaliste avec ses nombreuses idées folles, et d'autre part chargé jusqu'à saturation. Neuenfels, âgé de 59 ans, déborde de jeunesse et en jette avec ses citations, pédant comme un jeune auteur. En réalité, il ne fait que se mettre en scène lui-même. Ainsi de l'apparition d'un juke-box, qui évoque tout un fatras culturel avec des chansons comme «Am Brunnen vor dem Tore» ou encore «Ich küsse Ihre Hand, Madame». Neuenfels n'omet rien, et ses ouvrages regorgent de trouvailles pubertaires, ce qui rend le tout aussi extraordinaire que parfois insupportable.

Que fait Adriana Hölsky avec tout cela? Le plus souvent, les occasions de citer sont délaissées, la musique de Verdi n'est jamais évoquée. Seuls quelques rares moments montrent qu'elle aurait pu citer, sans pour autant le faire. L'aspect mélodique en devient singulièrement simplifié, une gestique d'opéra se met en place sans toutefois faire l'objet d'un véritable développement. Reste que la compositrice suit son chemin de façon conséquente: Adriana Hölsky ne met pas vraiment en musique le texte, mais l'utilise bien plus comme véhicule. Un tel traitement avait été poussé de manière radicale dans son dernier ouvrage théâtral *Tragoedia*, où texte et musique évoluaient de manière indépendante et où l'action ne pouvait plus qu'être suggérée: mais de là naissait un suspense digne d'un thriller, aussi singulier que névrotique. C'est sur ce plan que la musique de *Giuseppe e Sylvia* réussit le mieux, en évitant d'épouser la forme du texte de manière trop «sentimentale» et en ayant la possibilité de former ses propres méandres dans l'espace. Et c'est bien cet espace sonore qui constitue l'un des aspects les plus novateurs de cette œuvre.

Ce n'est pas cette seule particularité qui fait de *Giuseppe e Sylvia* un ouvrage de transition: par le passé, la musique de Adriana Hölsky paraissait souvent aussi nerveuse que complexe. Elle est ici raréfiée, comme pour éviter d'en dire trop. Le chant est traité

sans accompagnement et la relation entre voix et orchestre semble brisée, mais ce procédé visant à l'isolement est aussi le plus adéquat pour traduire l'univers des défunts. Chanteurs et chanteuses sont quasiment livrés à eux-mêmes, et de là s'ensuit l'un des plus émouvants moments de la soirée, lorsque Sylvia (Evelyn Herlitzius) s'avance vers la rampe et raconte son suicide.

Par ailleurs, le matériau restant hétérogène à tous les niveaux, cette raréfaction mène aussi à la discontinuité. La musique agit comme si elle était refoulée, se permettant très peu de progressions dramatiques, de rares lignes directrices, et chacune des treize scènes semble amorcer un nouveau début dans cette œuvre d'une heure et demie.

Au final, la perception de l'œuvre est desservie par l'absence de toute unité et par le fait que la musique ne rend pas la trame plus intelligible. En tout cas, ce qui a été réalisé sous la direction de Johannes Kalitzke le 17 novembre 2000 à la Staatsoper de Stuttgart peut à peine être désigné comme un opéra au sens traditionnel du terme, mais bien plus comme un «assemblage musico-théâtral». **THOMAS MEYER** (traduit par Jacqueline Waeber)