Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2001)
Heft: 71

Rubrik: Comptes rendus

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

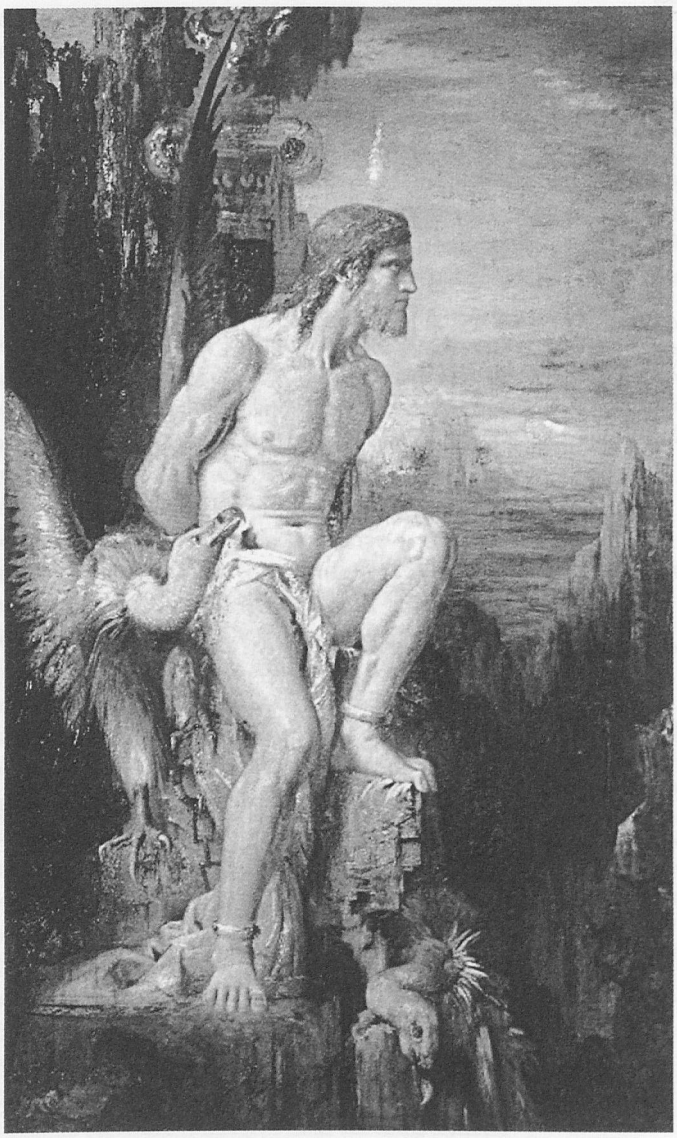
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

MONUMENTALES ASPÉRITÉS ET VOLUPTUEUX FOISONNEMENT

Festival de Lucerne : « Prometeo » de Nono et quelques créations



Souvent évoqué à Lucerne : Prométhée (vu ici par Gustave Moreau)

Seize années seulement se sont écoulées depuis la création du *Prometeo* de Luigi Nono. Mais déjà, la réception de cette œuvre nous vaut une montagne de scories critiques dont il est pour ainsi dire impossible d'avoir une vue d'ensemble. Cette masse verbale, presque égale aux dimensions colossales de l'œuvre elle-même, menace de faire obstacle à sa perception, la cacophonie des éloges tendant à couvrir la subtilité de la musique. Dès lors, comment aborder en auditeur non prévenu une pièce dont on a fait la *Neuvième Symphonie* des intellectuels de gauche, une pièce que l'on a canonisée comme l'œuvre fondatrice de l'avant-garde ? Si quelques-uns, parmi les commentateurs, ont prétendu en faciliter l'accès pour eux-mêmes et pour autrui, ce n'est pas une échelle de secours qu'ils ont dressée, mais bien un escalier de marbre, impossible à gravir si ce n'est à genoux. Nul besoin d'avoir une aversion particulièrement marquée contre tout ce qui est péremptoirement déclaré sacro-saint pour ressentir une légère nausée à humer tant d'encens. Le *Prometeo* appartient désormais au public. On ne peut pas le lui reprocher. Mais comment comprendre une telle œuvre, comment la décrire, voire la juger ? Ce que la masse des textes, ce que le flot des paroles passe sous silence, tout en le laissant pressentir, c'est précisément l'étrangeté foncière, irréductible du *Prometeo*. Comment pénétrer à l'intérieur du granit ? Les deux concerts lucernois ont été interprétés par l'Ensemble Modern Orchestra et le Solistenchor de Fribourg-en-Brisgau, sous la direction d'Ingo Metzmacher, chef d'orchestre principal, avec le concours, bien sûr, d'André Richard, directeur du son, et qui plus est coordinateur artistique et exécuteur testamentaire. Par rapport à des enregistrements CD plus anciens, réalisés par les mêmes interprètes ou presque, ces concerts ont gagné en maturité, en cohésion, en cohérence, et aussi en naturel. Ce qu'il nous a été donné d'entendre était bien l'interprétation parfaite. Qu'est-ce qui nous a frappés, quelles impressions subsistent, qu'est-ce qui continue de travailler en nous ? La première surprise aura été le recours très discret à l'électronique « en direct », si controversée par ailleurs. De loin en loin seulement, un son est modifié dans sa vibration, une occurrence est prolongée, répétée en écho, une note tarde à mourir ou, parfois, des sons naviguent dans l'espace. L'auditeur familiarisé avec la partition aura repéré en outre des transpositions et des modifications sonores qui échappent à l'auditeur non informé. L'électronique ne s'impose pas, ne masque pas la prestation des chanteurs et des instruments, elle se situe à des années-lumière de la « sauce Ircam » qui entre-temps domine et définit le champ de l'électronique en direct. Ce qui, en revanche, attire immédiatement l'attention, la première impression, en quelque sorte, c'est bien sûr la disposition spatiale, la répartition des interprètes et des haut-parleurs tout autour de l'auditoire, sur différents podiums, grands et petits. Ce dispositif apparaît tout d'abord très dominant, très imposant et carrément envoûtant, indépendamment de tout contenu musical. Il induit une sorte d'interaction très dramatique, une façon de se « couper la parole », un jeu de rôles vocal et instrumental qui rappelle également que Nono avait prévu à l'origine son *Prometeo* comme un opéra. Curieusement, l'effet de la mise en espace sonore s'émousse en tout premier. Au fur et à mesure que l'oreille, tout au long de l'œuvre, s'imprègne intensément et de façon concentrée de la sonorité spécifique de cette musique, elle s'abstrait de la matérialité des sources sonores dispersées. La mise en espace du son ne tarde pas à nous paraître normale, peut-être, au fond, parce qu'elle est chose normale dans la vie quotidienne. Tout comme il le fait avec l'espace, Nono travaille très consciemment avec la temporalité. Ce n'est pas, d'emblée, la simple durée du *Prometeo*, qui invite l'auditeur à expérimenter le déroulement du temps de façon toute particulière, mais plutôt, tout au long de l'exécution, l'absence de pulsation sensible. La succession des événements paraît irrationnelle, ou du moins, les unités susceptibles de constituer sa cohérence sont déployées si amplement que le sentiment dominant est celui de l'immobilité, de l'arrêt, sensation que l'intervention occasionnelle de bribes de mouvements ne vient pas dynamiser, mais au contraire confirmer. Il semble que l'entendement juxtapose les événements sonores dans un espace imaginaire, alors même que leur succession échappe à la synthèse mémorielle, en raison de leur étirement excessif. Dès lors, la musique spatiale de Nono apparaît dans une nouvelle lumière : « C'est le temps, ici, qui devient

espace. » On touche du doigt les dimensions temporelles colossales du mythe, qui était, qui est, et qui sera.

On croit percevoir, dans le *Prometeo*, deux univers sonores antithétiques. Il semble bien, du moins dans de longs passages, que la partition vocale et la partition instrumentale soient conçues de façon antipodique. La partition vocale, foncièrement pauvre en intervalles, privilégie les quartes et les quintes, aussi bien mélodiquement que dans une riche verticalité. Cela peut rappeler un exercice de solfège, ou encore la musique des sphères, d'autant plus que cette prédominance se combine avec un extrême étirement temporel et une interprétation qui ne s'écarte guère du piano. Tout autre que Nono se serait fait taper sur les doigts, surtout vers la fin, lorsque surgissent les tierces, bannies au début, et que la musique céleste s'éteint peu à peu dans des effets d'écho. L'ouverture de la partition vocale, caractérisée par les grands intervalles, est ponctuée par les interjections brutales, tranchantes, des instruments jouant des octaves vides ou des clusters serrés, drus et denses objets sonores qui s'abattent, destructeurs, sur les réseaux filigranes des délicates vocalises. Toutefois, Nono ne travaille pas dans un système platement dualiste. Dans la partition instrumentale, les timbres étouffés s'opposent aux éclats dévastateurs ; dans la partition vocale, les cris s'opposent aux chuchotements. L'horizon mythologique, exposé explicitement dès le début dans le bruissement des noms des dieux grecs, reste toujours perceptible, dans toutes les déchiquetures de l'œuvre. Nono suscite une forme d'archaïsme dépourvue d'exotisme. Le *Prometeo* fait éclater des couples de concepts antithétiques qui, dans la composition elle-même, semblent néanmoins tendre à reconstituer leur unité. De ce fait, toute tentative de description adéquate ne saurait mener qu'à des apories. Car où, si ce n'est dans la musique, le bruit et le silence, l'harmonie et la disharmonie, l'arrêt et la temporalité peuvent-ils être réunis ? Nono, dans le *Prometeo*, soude de la sorte d'autres entités bipolaires : l'austérité et l'abondance, la forme et l'informe, la fragilité et la force destructrice, l'austérité et la complexité, l'archaïsme et le progrès, l'intégration et l'exclusion, la proximité et la distance, l'intérieur et l'extérieur, l'incarnation et la spiritualisation, la signification et l'énigme.

Que dire de cette œuvre ? Ce que la masse des textes, ce que le flot des paroles passe sous silence, tout en le laissant pressentir, c'est précisément l'étrangeté foncière, irréductible du *Prometeo*. Comment pénétrer à l'intérieur du granit ? Les diverses interprétations de la « Tragedia dell' ascolto » de Nono ont été, de fait, les grands événements du Festival de Lucerne. Par ailleurs, ce sont Elliott Carter et Hanspeter Kyburz, les deux compositeurs « en résidence », qui ont été au centre de l'intérêt. En tout, cinq pièces de Kyburz furent jouées, soit presque l'ensemble de son œuvre à ce jour, ou du moins, ce que le compositeur en assume. On a pu assister à la création mondiale de *Noesis* pour grand orchestre, œuvre composée pour le Chicago Symphony Orchestra. Un collègue compositeur, à l'issue du concert, a qualifié cette pièce de « vachement lascive », et cette expression, certes triviale, mettait exactement dans le mille. *Noesis* est luxuriante jusqu'à la luxure, incroyablement bien faite, orchestrée avec virtuosité, elle surprend sans cesse par de nouveaux effets et de nouvelles combinaisons sonores. Vraiment, de quoi en mettre plein la vue ! Et après ? À aucun moment, l'exécution n'emportait totalement l'adhésion, jamais l'auditeur, captivé, crispé au bord de son siège, ne s'est surpris en train d'attendre anxieusement ce qui allait venir. L'œuvre est totalement dépourvue d'orientation, elle manque de tension et de souffle. Les différentes idées sonores, généralement d'agréables trivialités d'un genre plutôt éculé, semblent maladroitement collées, plaquées les unes à la suite des autres. Le premier mouvement, pompeux, est découpé finement et gestuellement, comme une scène de ballet ou une séquence de film. Suivent un second mouvement douceâtre et un finale dont l'impulsion néoclassique ne parvenait pas à s'imposer plus nettement du fait qu'une partie de l'orchestre jouait des passages entiers décalés d'une noire. La forme, dans ses grandes lignes, ne nous était donc pas tout à fait inconnue. À en croire le compositeur, cependant, il ne s'agit pas du tout ici de la grande-forme-pas-tout-à-fait-inconnue que l'on pourrait supposer, car telle n'est pas son intention et que de toute façon, selon Edmund Husserl, seule l'activité intentionnelle du sujet constitue son objet. Ainsi, un sujet pourrait, de façon purement intentionnelle, constituer pour lui-même la presque totalité des compositions de Kyburz, comme un arrangement expérimental hédoniste et complaisant de sonorités prétentieuses et insignifiantes, une musique qui coule, visqueuse, sucrée comme de la mélasse, et qui dans sa luxuriance s'épuise incroyablement vite. La forêt vierge acoustique de Hanspeter Kyburz, terriblement saturée et dégoulinante d'humidité, exige que l'on réhabilite une catégorie de la réception extrêmement discréditée de nos jours, à savoir la catégorie du goût : on aime ou l'on n'aime pas cet univers.

À quel point la jeune génération de compositeurs brigue les faveurs du public à force d'harmonies et d'effets, se détournant ainsi de l'austère avant-garde des décennies précédentes et de l'idéologie anti-bourgeoise pesamment embrouillée qui était son corollaire, on a pu s'en convaincre encore plus nettement en assistant au concert de l'ensemble Phoenix de Bâle, avec des créations d'Andrea Scartazzini et de Philippe Racine. On ne saurait prétendre que cette tendance, disons « postmoderne », mène fatalement et tout droit à un néoclassicisme creux, ou à un arbitraire superficiellement séduisant. Il y a beau temps que les antagonismes de jadis sont tombés en désuétude. Scartazzini, par exemple, travaille, dans *Geleit* (« Escorte ») pour grand ensemble, avec des chiffres musicaux historiquement attestés, mais il met à l'épreuve leur utilité et leur validité expressive dans un contexte renouvelé. Les gestes de la violence, de la marche, mais aussi de la tristesse, partiellement repris d'un langage conventionnel, font l'objet d'un réexamen précautionneux, dans un ensemble fragile de sonorités douces, aspirées, grésillantes, effleurées. De longs développements linéaires, des séquences temporelles consciemment construites, des degrés d'intensité diversifiés dans une alternance délibérée de tensions et de détentes, pourvoient à la composition serrée de cette pièce brève. Philippe Racine, dans son Concerto pour violon, est moins concis. Le titre, *Promenade*, se réfère, comme la composition de Scartazzini, à un parcours à pas lents. Dans cette pièce, qui d'emblée déploie des figures de clôture et des *decrescendi*, pour s'avérer bientôt d'ailleurs impuissante à conclure, Racine et son soliste, constamment occupé pour sa part à exécuter des figures et des traits très violonistiques, élégants et virtuoses, déclinent à peu près tous les clichés imaginables liés au genre du « concerto pour violon ». D'une certaine manière, le *Concerto* de Berg semble avoir servi de modèle ; en un sens, on attend avec une impatience croissante la citation d'un choral de Bach ou d'un Ländler de Carinthie, mais à un certain moment, on retombe dans la vacuité de structures répétitives, d'*ostinati*, de longues notes tenues et d'harmonies exsangues. Il y a là de brusques ruptures de style, de fausses conclusions couronnant des développements qui faisaient attendre tout autre chose, et d'épais passages dialogués, dont on se demande s'ils sont intentionnellement joués aussi faux, où le violon répond au cor ou au violoncelle. Cette composition, assurément, est une plaisanterie. Il ne lui manque que la brièveté des meilleures

plaisanteries. Et de savoir qu'il ne faut jamais raconter deux fois une histoire drôle, et qu'il ne faut jamais l'expliquer non plus, en principe. Lorsque vers la fin, une marche militaire éclate tout platement, on avait déjà compris depuis longtemps qu'on nous faisait des clins d'œil appuyés. Pour finir, le *Concerto de chambre* avec 16es de ton de Jacques Wildberger a remis les pendules à l'heure. Il s'agit d'une œuvre pour cordes et claviers écrite en 1995-1996, extrêmement riche et inventive, minutieusement agencée, dans laquelle la microtonalité ne devient jamais un but en soi, ni une pure expérimentation.

Mentionnons pour finir le concert d'ouverture du Festival de Lucerne de cette année. Précédant un médiocre Beethoven, le programme comportait la création suisse d'une œuvre de Heinz Holliger, *COncErto?... CertO! Con soli pEr tutti (perduti...?)*. (Pourquoi diable Holliger apprécie-t-il cette cabalistique de majuscules façon scout ?) Cette œuvre est dédiée au Chamber Orchestra of Europe, pour lequel elle a été écrite sur mesure. Elle représente sans conteste ce qu'il est convenu d'appeler une « brillante démonstration de virtuosité ». La grande forme aléatoire se constitue tout simplement d'une succession de quarante soli, duos, trios et autres ensembles, à jouer dans n'importe quel ordre, cependant que le compositeur s'est explicitement inspiré, dans les séquences pour petites formations, de la personnalité et de la virtuosité des musiciens. Le résultat est donc un kaléidoscope très varié, souvent drôle, souvent indiciblement sensuel. Chose surprenante, il ne donne presque jamais l'impression d'arbitraire : c'est une sorte de « Young Person's Guide », une initiation non seulement à l'orchestre de chambre, mais encore aux différentes techniques instrumentales actuelles les plus avancées, et à l'histoire de la musique du demi-siècle écoulé. Ne fallait-il donc pas entendre ici, à côté de Holliger dans toutes ses étapes successives, aussi bien Messiaen, Boulez, Strawinsky ou Bartók ? Holliger a peut-être été, ailleurs, plus concentré, moins simple et extraverti que dans son concerto multiple, mais jamais sans doute il n'aura été aussi enjoué, prodigue et efficace, au meilleur sens du terme. Dès la première moitié de l'œuvre, un monsieur fort effaré émit bruyamment l'hypothèse qu'il ne pouvait s'agir ici que d'une provocation. C'était bien ça ! La provocation était programmée. Jamais encore, dans le foisonnement des grands orchestres qui se succèdent à Lucerne, on n'avait joué autant de musique contemporaine que cette année. Il se dessine quelque chose comme un festival contemporain à l'intérieur du Festival, un fil rouge clairement reconnaissable et traité de façon pas du tout marginale qui attire certes, dans sa majorité, une clientèle différente des autres concerts. Donc, il faudra bien que ces messieurs qui aiment être vus aux concerts d'ouverture admettent qu'on leur inflige un programme mixte.

PETER BITTERLI *(Traduit de l'allemand par Marion Graf)*

LA « MINIMAL MUSIC » DEVANT LES GUICHETS

« Einstein on the Beach » à l'ancienne Banque nationale de la RDA

Einstein on the Beach compte déjà parmi les œuvres majeures de la *minimal music*. Ouvrage conçu conjointement par Philip Glass et Robert Wilson, il n'a pas seulement établi la réputation de Wilson comme metteur en scène, il a aussi marqué le début des succès de Phil Glass comme compositeur lyrique. Ce qui distingue *Einstein on the Beach* de la plupart des opéras, qui se basent sur un texte ou une intrigue, est qu'il remonte à un projet visuel de Robert Wilson. Le rôle-titre, Einstein, ne remplit pas la fonction d'un héros d'opéra; protagoniste de son temps, dont les découvertes ont accéléré sensiblement l'évolution scientifique et technique, il n'est qu'un élément dans un faisceau d'associations d'idées qui éclaire le véritable sujet de l'opéra, soit la question de l'état de notre civilisation, et en particulier du rôle de la science et du progrès. Les décors de Wilson traitaient ce thème sous des formes extrêmement comprimées et allusives, tandis que les structures musicales claires de Glass faisaient office de fil d'Ariane. Dans la foulée logique de cette conception, le chœur ne chante que des syllabes de solmisation au lieu d'un vrai texte, tandis que les solistes ressassent des propos creux, qui n'ont d'ailleurs été mis au point qu'au cours de la première phase de répétitions. Les musiciens jouent en diverses formations croisant des groupes distincts; ainsi le violon solo et l'orgue électrique sont combinés au chœur *a capella* ou à l'ensemble instrumental. *Einstein on the Beach* est une suite de scènes isolées mises en musique, ce qui donne finalement des tableaux constitués d'images, d'éclairages, d'action et de musique. L'opéra n'exploite qu'un matériau réduit, dans l'esprit même de l'art minimaliste: la récurrence de trois images – un train, un champ, un tribunal – facilite l'articulation des scènes et des transitions. Le déroulement temporel est structuré par l'alternance des éléments prédominants – tantôt l'action et la danse, tantôt l'image et la musique.

La version définitive de l'opéra s'est cristallisée juste avant la première audition; elle est le résultat de la collaboration, au cours même des répétitions, du compositeur, du metteur en scène et des exécutants. La création n'a donc pas seulement été la première interprétation authentique de l'œuvre: plus que tout autre opéra, *Einstein on the Beach* est sa mise en scène originale. Modifier les décors et la mise en scène revient donc toujours à en altérer le cœur même. On comprend ainsi mieux l'embargo sur la mise en scène que les artistes ont prononcé après ce qu'ils estimaient être une exécution ratée au *Staatstheater* de Stuttgart dans les années 1980.

Les promoteurs de la représentation de Berlin étaient parvenus à obtenir de Glass la levée de l'embargo. Comme eux, le compositeur a vu dans le cadre insolite de l'ancienne Banque nationale de la RDA une occasion de trouver un nouvel angle d'attaque et d'aborder la pièce d'une façon différant de la version initiale. À Berlin, *Einstein on the Beach* est donc traité comme une œuvre du répertoire lyrique, dont la musique reste inchangée, alors que les décors, les costumes et la gestuelle sont entièrement repensés. Les décors continuent cependant à jouer un rôle essentiel. Le charme de la mise en scène provient en effet en grande partie des locaux pratiquement inchangés de l'ancienne Banque nationale de la RDA, siège, avant la Deuxième Guerre mondiale, d'une grande banque privée, et cadre, depuis tout juste deux ans, de manifestations culturelles organisées par des groupes autonomes de Berlin. Un aspect essentiel d'*Einstein on the Beach* a cependant disparu: conçu comme un opéra pour la scène, il devient ici la sonorisation d'un bâtiment. Les différentes salles sont aménagées par des plasticiens et des vidéastes, la musique est diffusée par haut-parleurs. *Einstein on the Beach* constitue ainsi une nouvelle « interprétation » de la Banque nationale, comme l'avait déjà été, dans les mois précédents, la série de représentations des *Héros* de Mossolov. On a même conçu une exposition *ad hoc*, qu'on peut visiter en dehors des représentations. Dans les locaux et corridors de la Banque nationale, les plasticiens et vidéastes présentent des installations, des films, des animations réalisées à l'ordinateur et des projections de diapositives. C'est là ce qui fait le charme principal de la mise en

scène. On peut ainsi parcourir, au sous-sol, la grande chambre des coffres-forts, dont les fenêtres grillagées donnent sur la cathédrale Sainte-Hedwige. Dans une autre salle souterraine, à caractère plutôt représentatif, on a déroulé une pelouse où les spcetateurs, étendus sur des matelas pneumatiques, peuvent suivre des vidéos projetées sur les murs. Comme dans la mise en scène originale, le sujet est toujours le progrès technique et scientifique, mais adapté à notre temps: aujourd'hui, les artistes s'intéressent plus au génie génétique et au cyberespace qu'à la bombe atomique.

Dans le hall central des guichets, on a renoncé à la séparation habituelle entre scène et public. Là aussi, l'image (vidéo), l'action et la musique sont étroitement liées. Einstein et ses comparses ont disparu; seuls les musiciens ont des places fixes, les chanteurs et les danseurs se mouvant librement dans toute la salle, comme le public, d'ailleurs. On éprouve toutefois le sentiment que la nouvelle conception du metteur en scène, Berthold Schneider, n'atteint pas le niveau de l'original. Cela est dû à la désinvolture avec laquelle les gens se mettent à bavarder dans les salles ou à s'asseoir au bar, locaux où l'opéra est certes diffusé, mais où il ne constitue qu'une toile de fond. Une autre raison est l'impression de superficialité que laisse la musique, d'une façon générale, d'une part parce qu'on ne peut pas absorber consciemment les schémas répétitifs, légèrement obsédants, tant qu'on ne les entend que d'une oreille, de l'autre, parce que la diffusion par haut-parleurs est de piètre qualité. Le directeur musical, Ari Benjamin Meyers, ne parvient pas non plus à exploiter la sobre monotonie de la musique, qui déploie alors rapidement son effet envoûtant très particulier; il insiste plutôt sur son aspect ludique et la fait presque swinguer comme du jazz. On regrette enfin l'absence de la dimension verbale et poétique, car c'est quand même l'interaction complexe de la langue, de la musique, des images et de l'action qui faisait d'*Einstein on the Beach* un spectacle total. Berlin ne réussit donc pas à recréer la poésie de la première audition. **SABINE SANIO**

LA VIERGE ET LE « SERIAL KILLER »

Exécution concertante, à Stockholm, du dernier ouvrage pour la scène de Walter Braunfels, « Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna » (Scènes de la vie de sainte Jeanne)

Lorsque l'opéra de Paul Hindemith *Mathis der Maler*, qui venait d'être créé en mai 1938 à Zurich, y fut redonné en novembre de la même année, le compositeur Walter Braunfels était dans la salle. Lui aussi avait été l'un des compositeurs d'opéra les plus en vue d'Allemagne, surtout avec ses *Oiseaux* d'après Aristophane, créés à Munich en 1920 ; mais, en 1933, il avait perdu son poste de directeur du Conservatoire supérieur de Cologne à cause de son opposition au régime et parce qu'il était « demi juif ». Il vivait depuis à Überlingen, au bord du lac de Constance, où il continuait à composer bien qu'il n'avait plus aucune chance d'être joué. *Mathis*, œuvre de son cadet – dont les tentatives de s'accommoder du régime nazi avaient échoué –, ne l'avait pas convaincu. Il trouvait l'argument trop peu dramatique et inadapté au théâtre. Bien qu'il eût déjà dans ses tiroirs deux opéras restés non interprétés – un mystère d'après Claudel, *Verkündigung* (L'Annonce faite à Marie, 1933–35) et un autre d'après Grillparzer, *Der Traum ein Leben* (La vie un songe, 1934–37) – , cette soirée zurichoise l'incita à se lancer dans une nouvelle composition, *Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna*. Comme Hindemith, il rédigea son livret lui-même, en y insérant par ailleurs une part d'autobiographie.

Le sujet ne lui fut pas fourni par l'oratorio dramatique *Jeanne d'Arc au bûcher* de Paul Claudel et Arthur Honegger, qui avait lui aussi été créé en 1938, à Bâle, mais par sa propre *Verkündigung* et par la chronique dramatique de George Bernard Shaw, *Saint Joan*. En étudiant les actes du procès de Jeanne d'Arc, Braunfels tomba en outre sur le personnage du maréchal français Gilles de Rais, sans l'argent et le sens de l'organisation duquel la marche sur Orléans n'aurait pu avoir lieu. Il l'incorpora donc dans son livret comme deutéragoniste, utilisant d'ailleurs sa face cachée de bourreau d'enfants – qui n'a été révélée que plus tard. Comme Gilles de Rais a fourni le modèle historique du mythe de Barbe-Bleue, Jeanne, dans une éclair visionnaire, apostrophe son soupirant et puissant partenaire de ce nom. Deux sauveurs influents de la France s'affrontent donc : Jeanne, fêtée comme sainte, et le grand capitaine. Tous deux seront plus tard maudits et brûlés sur le bûcher, Jeanne en tant que blasphématrice et sorcière, Gilles de Rais comme diable et obsédé sexuel.

Les traits autobiographiques ne concernent que le personnage de Jeanne : comme elle, le catholique Walter Braunfels était un dévot ; comme elle, il avait été acculé par les circonstances à une solitude extrême, où il ne lui restait plus guère qu'à parler avec sa conscience et son Dieu. Les notions de vocation, triomphe et souffrance, qui sont les titres des trois parties de l'œuvre, correspondent à la courbe de sa propre vie. Si, dans *Der Traum ein Leben*, Braunfels avait encore souligné l'invraisemblance de la réalité, il insiste ici – en se fondant sur le drame de Shaw et sur les actes du procès – sur l'authenticité des faits, même s'ils sont merveilleux et surnaturels. Il écrivait à son fils Michael que, contrairement à la *Verkündigung*, *Johanna* était tout à fait réelle : « Ses miracles sont aussi naturels que les phénomènes de la nature. Il n'y a pas ici de place pour les demi-teintes ; mêmes les songes de Jeanne doivent avoir quelque chose de palpable. » Le compositeur souhaitait mettre en scène « de véritables êtres humains et non, comme autrefois, des masques déguisés à dessein », ce qui l'incita à remplacer le titre d'opéra *(Oper)* par celui d'action dramatique *(Handlung)*.

Ce réalisme est ce qui distingue l'ouvrage, mais il en fait aussi la difficulté. Les scènes ont une verdeur et une tension qui évoque Verdi, ce en quoi Braunfels surpasse avec bravoure *Mathis*. Mais alors que Hindemith distinguait strictement le quotidien du surnaturel, tant dans le livret que dans la musique, Braunfels les traite sur le même plan. Les voix qu'entend Jeanne apparaissent sur scène sous forme de saints, le Chevalier noir prenant les traits de saint Michel. Comme ce saint patron est symbolisé musicalement par un motif éclatant de trompette, il se dessine un parallèle surprenant avec Bruckner et avec le cycle *Licht* de Karlheinz Stockhausen. Dans l'ouvrage de l'aîné de ces deux citoyens de Cologne – qui ont tous deux baptisé l'un de leurs fils Michael –, les apparitions de l'archange et les miracles rapportés sans la moindre distanciation peuvent gêner.

Sur le plan musical, l'œuvre qui vient d'être créée reste néanmoins à des années-lumière de Stockhausen puisque Braunfels ne s'est jamais considéré comme un avant-gardiste. Quand il notait que sa *Johanna* était « un véritable jardin fleuri à côté de l'ascétisme de *Verkündigung* », il faisait allusion à la foule des moyens expressifs engagés. Dans son dernier opéra, il exploite à fond son expérience du plateau et de l'orchestre et en donne un résumé magistral. Il utilise la tonalité – qu'il n'a jamais abandonnée – pour délimiter des zones symboliques avec un sens exact de la forme, mais aussi une belle diversité d'imagination. Sur fond général de *la* majeur, qui est la tonalité des trois actes, la palette des moyens expressifs va du chatoiement des cordes aux sombres interjections du contre-

basson, de la solennité stricte à l'ironie grotesque, de la récitation nue et des accords parfaits à la polyphonie chromatique complexe en passant par des scènes d'ensemble et des musiques « spatiales » qui progressent par grandes arches.

La forte impression que cet ouvrage archicatholique laisse à Stockholm, haut lieu du protestantisme, est due non seulement à la sûreté incroyable de la protagoniste, Juliane Banse, mais aussi à l'excellence des chœurs. Encadré par le Chœur de chambre d'Eric Ericsson et un chœur d'enfants, le Chœur de la radio suédoise confère leur intensité aux scènes agitées de foule et une ampleur mystique aux scènes de prière. La protagoniste et son compagnon et guide, le fort ténor Robert Künzli (Saint Michel), affrontent l'excellent baryton-basse Terje Stensvold qui incarne ce maréchal Gilles de Rais attiré par Jeanne, androgyne sûre d'elle ; il financera la marche sur Orléans, mais sera toujours repoussé sous le nom de « Barbe-Bleue ». Le rôle intéressant du maréchal surpasse d'ailleurs le rôle-titre en intensité. Manfred Honeck, qui dirigeait la première audition concertante avec l'Orchestre radio-symphonique de Suède (en grande forme), dirigera aussi en décembre la première audition allemande à Munich. Quelques mois après la création, à Regensburg (Ratisbonne), de *Der Traum ein Leben*, la renaissance méritée, mais tardive, de Braunfels a enfin eu lieu.

ALBRECHT DÜMLING

PERCÉE TRIOMPHALE DU PIANO EN SEIZIEMES DE TON

...au clavier... (« ...antasten... »), 5e Forum international de piano de Heilbronn (12 – 16 septembre 2001)

Le Forum international de piano de Heilbronn, qui porte pour éloquent mais difficile titre ...au clavier... (« ...antasten... »), vient de se tenir pour la cinquième fois. L'organisation et la direction artistique de cette biennale, entièrement consacrée à la musique pour piano, sont assurées par le musicologue et compositeur Ernst Helmuth Flammer. La manifestation ressemble depuis sa fondation à un véritable marathon, du moins pour ceux qui souhaitent la suivre intégralement. Le forum ayant été cette année prolongé d'une journée, le programme était plus dense encore. En effet, les vingt-sept rendez-vous répartis sur cinq jours ne laissaient parfois guère le temps de manger.

Le forum est « international » à juste titre. En effet, la manifestation étant unique en son genre dans le monde, les participants, pianistes et conférenciers ainsi que compositeurs et auditeurs professionnels, viennent de partout. Ces derniers ainsi que les compositeurs constituent bien sûr une part importante du public. Il a malheureusement fallu déplorer l'absence d'un pianiste, d'un conférencier et même de quelques auditeurs en raison de la suspension des vols sur l'Atlantique nord. Pour ce qui est de Heilbronn, qui forme géographiquement un triangle avec Karlsruhe et Stuttgart, il s'agit de la ville originaire de E. H. Flammer. Aussi le musicien a-t-il accordé à cette ville l'honneur d'accueillir le forum, bien que celle-ci se soit peu impliquée dans son organisation. Heilbronn se montre en effet quelque peu amorphe sur le plan culturel, seul son musée municipal (« Städtisches Museum ») se distinguant par son importance supra régionale.

Ma première rencontre avec le groupe de compositeurs et pianistes parisiens travaillant ensemble autour du piano historique de Julián Carrillo remonte au troisième forum de Heilbronn, en 1997. Sur cet instrument, les touches immédiatement contiguës sont accordées en seizièmes de ton et l'étendue du clavier correspond à une octave (do_3 – do_4). Lors de cette biennale, les possibilités offertes par l'instrument commandé par J. Carrillo en 1958 à la maison Sauter, installée dans le sud de l'Allemagne, m'ont à ce point fasciné que j'ai ensuite mis sur pied à Zurich, en 1999, un symposium comprenant des concerts, qui était consacré à ce type de piano. Le hasard a voulu que l'entreprise Sauter en produise trois nouveaux exemplaires exactement au même moment. Le succès de cette manifestation a pu se mesurer notamment au fait que les trois instruments en question ont immédiatement été vendus. Du reste, depuis cette période, environ quatre unités sortent chaque année des ateliers de production.

Des concerts donnés sur l'instrument le plus récent constituaient l'un des points forts du forum 2001. Il convient de souligner que le piano en seizièmes de ton ne représente pas uniquement une variante du piano en tiers ou en quarts de ton. En effet, la finesse des intervalles permet aux compositeurs d'exploiter des glissandi continus ou de légères altérations apportées aux intervalles de la gamme par demi-tons. Ces deux possibilités ouvrent de très vastes perspectives.

Il s'avère particulièrement intéressant d'observer que les compositeurs ne découvrent que progressivement les nouveaux horizons offerts par le piano en seizièmes de ton. Certains d'entre eux soutiennent qu'ils doivent tout d'abord créer une continuité musicale au moyen de rapides répétitions de notes. Il n'est pourtant pas nécessaire d'utiliser ce moyen pour y parvenir. Une autre démarche poursuivant le même but caractérise certaines pièces exécutées au forum cette année, soit des œuvres d'un maître de l'ancienne génération, Alain Bancquart, ainsi que de nouvelles compositions du jeune Français Henry Pauly-Laubry, de l'Alsacien Franck Christoph Yeznikian, du Grazois Georg Friedrich Haas, et de E. H. Flammer évoqué plus haut. Ce dernier a présenté deux pièces constituant un apport significatif sur le plan des techniques de composition. À l'audition des œuvres des compositeurs mentionnés ci-dessus, l'oreille se détache de la restriction de l'ambitus à une octave et perçoit une nouvelle forme de spatialité sonore. Les Suisses Martin Imholz et Urs Peter Schneider ont quant à eux exploité, dans des compositions interprétées par le pianiste originaire de Winterthour Dominik Blum, des possibilités de reconnaissance de micro-intervalles.

Quant à la musique pour piano traditionnel, les interprètes suisses Werner Bärtschi et Dominik Blum étaient à l'affiche de deux concerts consacrés plus particulièrement à la musique avant-gardiste du XXe siècle ayant acquis une valeur historique. Le premier a présenté des œuvres de Hindemith, Schoeck et Max E. Keller ainsi que des compositions personnelles. Le second a joué des pièces écrites par deux des premiers adeptes suisses du sérialisme, à savoir Jacques Wildberger (*Quattro pezzi*, 1951) et Hermann Meier — lequel représentait une découverte pour les auditeurs provenant d'autres pays. Le jeu contrasté et empreint de finesse de ces deux pianistes a été particulièrement apprécié dans le cadre du forum. Le reste du programme comprenait avant tout des compositions de caractère très virtuose puisées dans tout le répertoire contemporain de la musique pour divers types de pianos. Ainsi se sont produits Ludmilla Yurina de Kiev, Irina Emeliantsewa de Saint-Pétersbourg, Martine Joste et Sylvaine Billier de Paris, l'Écossais James Clapperton de Bergen et Ian Pace de Londres, ce dernier présentant un jeu peu sensible, notamment dans son interprétation de *Spazieren* de Thomas Lauck, pièce dont le langage harmonique est à la fois inhabituel et bien ciselé.

Horatiu Radulescu, aujourd'hui établi en Suisse, a pris un chemin tout autre pour exploiter la micro-tonalité. Il a combiné deux pianos traditionnels dont l'un était accordé en harmoniques naturelles. Son œuvre *Outer Times IX* de quelque soixante minutes, créée pendant le forum avait des sonorités sans pareilles, ravissantes et, au sens strict, inouïes. La manifestation a également vu la création de deux autres œuvres relativement longues impliquant plusieurs pianos. La première, *Quintum desertum* de Diego Minciacchi, qui travaille à Florence, présentait trois instruments qui intervenaient en même temps qu'une bande sonore dominante et qui étaient exploités de manière à produire des sonorités proches de sons électroniques. La hiérarchie entre instruments et bande sonore se trouvait ainsi inversée en comparaison avec l'équilibre habituel de ce type de pièce. La seconde œuvre en question, la *Komposition für vier Klaviere* du Dresdois Jörg Herchet, de grande envergure, présentait en trois quarts d'heure une exploitation approfondie de la spatialité caractérisée par une progression en diverses étapes qui, entrecoupées de pauses, étaient captivantes sur tous les plans.

Il convient de saluer l'excellente initiative de E. H. Flammer, lequel a introduit des concerts-discussions qui voient compositeur et exécutant s'entretenir au sujet de l'œuvre qui vient d'être jouée et ce dernier interpréter ensuite la pièce une seconde fois. De telles mesures permettent d'éviter que le forum devienne une manifestation réservée aux seuls spécialistes. À cet égard, il faut également souligner qu'un groupe de promotion de la musique contemporaine (« Förderkreis für Neue Musik ») a largement contribué à la fréquentation des salles en encourageant la population locale à suivre le forum. **FRITZ MUGGLER**

UN ASSEZ GRAND CRU !

Le Festival Musica 2001 à Strasbourg

Le Festival proposait, du 21 septembre au 6 octobre, une série de rendez-vous variés et prometteurs, sans thématique très affirmée cette année, mais avec quelques « gros plans » sur Luca Francesconi, Thierry De Mey (compositeur en résidence au Conservatoire National de Région de Strasbourg), Peter Eötvös et Iannis Xenakis (deux hommages et un film).

La dimension la plus frappante fut peut-être la succession de quelques très belles prestations , à commencer par le concert d'ouverture, qui fut un véritable régal pour les oreilles : Pierre Boulez y dirigeait l'Orchestre symphonique de la BBC dans un programme assez classique réunissant la *Begleitmusik für eine Lichtspielszene* d'Arnold Schoenberg, son propre *Visage nuptial* (avec Françoise Pollet, Katharina Kammerloher et les BBC Singers), et le *Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók (avec les très belles voix de László Polgár, baryton, Susan Parry, mezzo-soprano, et le comédien Sandor Elés). Boulez était en pleine communion avec cet orchestre qu'il connaît bien, il donnait à l'œuvre de Bartók un relief sonore et formel absolument remarquable.

L'Ensemble Intercontemporain et son nouveau chef Jonathan Nott donnaient le lendemain le *Concerto pour cor et orchestre de chambre Hamburgisches Konzert* de Ligeti ; Jens McManama en a assuré (brillamment) la création française. Cette nouvelle œuvre, créée par la corniste Marie Luise Neunecker en janvier 2001 à Hambourg, a déjà été jouée dix fois en Europe. Étant donné le goût de Ligeti pour le cor et sa personnalité dans le traitement de l'instrument (notamment dans le *Trio* et dans le *Concerto pour piano et orchestre*, sans parler des pièces plus anciennes), on était en droit de s'attendre à une œuvre-maîtresse. Le concerto est certes intéressant sur bien des plans (utilisation de quatre cors naturels et de deux cors de basset dans l'orchestre, alternance entre cor en *fa-sib* et cor naturel pour le soliste, etc.), mais il déconcerte... Sa découpe formelle, plus proche d'un type de juxtapositions en panneaux (séparés par de petites pauses) évoquant Messiaen que des mouvements plus développés auxquels Ligeti nous avait habitués depuis le milieu des années 1960 *(Concerto pour violoncelle)*, est tout à fait nouvelle, il faudra peut-être s'y faire ! L'harmonie se situe dans la continuité des recherches entreprises depuis le *Trio* : le compositeur nous explique dans son texte qu'il utilise «les sons harmoniques pour obtenir des combinaisons d'accords non-harmoniques » et qu'il n'a pas produit de système organisé : « Je laisse des sons sortir librement pour que, par organisation spontanée, des agencements tonaux non traditionnels se créent. » Ces nouvelles couleurs harmoniques s'associent tout de même ici à un « choral » des plus consonants..., certes fait d'harmoniques naturels, mais très troublant d'un point de vue esthétique.

L'Ensemble Intercontemporain terminait son concert avec *Triangel* de Peter Eötvös (présent au concert), une pièce de 1993 sous-titrée « actions pour un percussionniste créatif et vingt-sept instruments ». L'œuvre était jouée par le percussionniste Michel Cerutti qui en a donné une version tout à fait remarquable ; la longueur relative (plus de quarante minutes) ne gênait pas vraiment la concentration, et l'excellente prestation de l'EIC, à l'aise avec Jonathan Nott dans les parties de tutti les plus redoutables du point de vue de la mise en place, complétait l'attrait de cette pièce aux multiples facettes, confiant à l'ensemble instrumental et au soliste des déplacements sur scène.

A un niveau tout aussi convaincant, l'ensemble Court-Circuit de Pierre-André Valade a ravi le public par des versions très abouties d'œuvres d'une grande complexité (notamment *D'Aller* de Leroux, *Aschenblume* de Mauro Lanza, *Quatre variations pour percussions et ensemble* de Philippe Hurel, avec l'excellent soliste Jean Geoffroy). Une énergie et une précision assez exceptionnelles se dégageaient de cette soirée.

Les Percussions de Strasbourg ont également interprété avec beaucoup d'expression un programme bien agencé avec des pièces très différentes de G. Racot, Henry Fourès, (avec Carlo Rizzi au tambour polytimbral), J.-L. Agobet et Ph. Leroux.

Enfin, le concert de clôture, donné par l'Orchestre radio-symphonique de la SWR de Stuttgart et son ensemble vocal dirigés par Peter Eötvös fut (parmi d'autres encore) un moment de très grande qualité sur le plan de l'interprétation (et des œuvres). *Terre del Rimorso* (pour soprano, récitant, chœur mixte et orchestre, création mondiale) de Luca Francesconi est une belle fresque où chœurs, orchestre et soliste (Françoise Kubler) habitent une forme très cohérente. *Atlantis* (1995) de Eötvös fait appel à une voix d'enfant, un baryton solo et un « chœur virtuel » ; cette pièce d'une grande originalité ouvre d'autres horizons, notamment par sa spatialisation des percussions, son temps parfois suspendu et ses grands contrastes.

Beaucoup d'autres concerts mériteraient d'être mentionnés pour leurs qualités : celui de la violoncelliste Sonia Wieder-Atherton par exemple, *D'Alep à Séville*, conçu avec un sens rare des associations entre musiques savantes et traditionnelles, celui de l'Ensemble Ictus (avec la création française de *Lips, Eyes, Bang* de Francesconi par la chanteuse Jocelyn B. Smith, une musique saisissante notamment par sa conception vocale directe, sensuelle), celui de Anssi Karttunen.

Quelques déceptions jalonnaient toutefois le festival. Tout d'abord le *Lohengrin* de Sciarrino… Que penser de la mise en scène de Ingrid von Wantoch Rekowski ? Je reconnais volontiers ne pas aimer cette musique, mais il me semble qu'elle peut être mieux servie sur scène, sans déclencher un tel ennui ! Le concert Matthias Pintscher ensuite ; pourtant bien servi par le Quatuor Spiegel et Th. Anzelloti à l'accordéon, le Figura Zyklus n'a rien de très enthousiasmant ! Le Chœur Accentus enfin, qui proposait pourtant quelques pièces très intéressantes de Messiaen (*Louange à l'éternité de Jésus*, dernier mouvement du *Quatuor pour la fin du temps*, transcrit par Clytus Gottwald), Edith Canat de Chisy (*To gather Paradise*, d'après Emily Dickinson) et Betsy Jolas (*Concerto-fantaisie*). Outre la pièce de Messiaen, très retenue comme on le sait (« extrêmement lent et tendre, extatique » dans la partition) et magnifiquement interprétée par le chœur, la sonorité d'Accentus saturait parfois dans les pupitres de sopranos lorsque les nuances étaient (trop ?) fortement marquées.

Une certaine ouverture vers la danse, l'image et la vidéo apparaissait cette année à travers la personne de Thierry De Mey notamment. La soirée des solistes et ensembles du Conservatoire National de Région de Strasbourg fut de ce point de vue une découverte et une réussite dans le sens d'une confrontation intéressante entre la musique instrumentale et les nouveaux supports créatifs de l'image. Le Festival Musica avait aussi une agréable touche de fantaisie, perceptible dans le spectacle convaincant des *Impressions d'Afrique* (mise en scène de Georges Lavaudant, direction musicale Luca Pfaff, une co-production Musica-Opéra National du Rhin) de Giorgio Battistelli, peut-être plus convaincant du point de vue théâtral d'ailleurs que par la qualité intrinsèque de la partition. Cette touche de fantaisie et d'innovation (la programmation de plusieurs « compositrices » par exemple) incitait aussi le public à se déplacer au ZKM de Karlsruhe pour un très intéressant « concert croisé » de musikFabrik et d'Accroche-Note.

Malgré la teneur variable des musiques et spectacles — et peut-être grâce à cela —, Musica respirait la bonne santé, l'automne fut agréable à Strasbourg ! Les spectateurs aimeraient néanmoins qu'à l'avenir la municipalité strasbourgeoise fasse plus attention aux nuisances entraînées par le voisinage d'autres « locataires » bruyants lors des concerts donnés au Palais des Fêtes…

PIERRE MICHEL

LES CULS-DE-SAC DU COMPOSITE

Paris (5-23 juin 2001) : Festival Agora, 4e édition, produit et organisé par l'Ircam/Centre Pompidou.

L'affiche du festival Agora 2001 représente une sorte de cyberpied, électroniquement innervé, surgissant de glyphes musicaux flous répartis dans le lointain. Que faut-il y lire ? Sans doute l'idée que l'interdisciplinarité entre musique et danse, et peut-être entre musique et théâtre, trouvera le moyen de son accomplissement à travers la médiation sous-jacente de l'électronique. Y lire aussi probablement qu'il n'y a qu'un *pas* à franchir pour enfin rendre caduques les frontières habituelles entre des domaines qui tendent déjà tous à l'hybridation – et que ce pas, ce serait la technologie de l'Ircam.

C'est pourquoi il fallait sans doute accorder une importance symbolique à *L'Écarlate*, la création qui suivait la soirée d'ouverture du festival (consacrée quant à elle à l'oratorio *Die Hamletmaschine* d'Aperghis, d'après Heiner Müller). *L'Écarlate*, collaboration entre Myriam Gourfink (chorégraphe), Kasper T. Toeplitz (compositeur, basse électrique), Laurence Marthouret (notation Laban, analyse du mouvement en temps réel) et Frédéric Voisin (informaticien à l'Ircam), avait pour projet d'écrire le mouvement du corps assisté par ordinateur (comme peut le faire dans son domaine le compositeur avec *Patchwork*), et de faire du logiciel, contrôlé par des assistants présents sur scène, le lien entre la musique en train d'être produite et la réalisation de la partition chorégraphique. Ce dispositif était présenté comme lisible, mais la représentation elle-même ne donnait pas de clés pour s'approprier les analogies ainsi constituées, le vocabulaire utilisé. De plus, la scène étant le sol de l'Espace de projection, une partie du public (disposé sur les gradins) était obligée de se lever et de se déplacer pour pouvoir voir les deux danseuses : cette mobilité du public était-elle voulue, assumée ? ou résultait-elle d'une prise en compte très faible de la perception par un public *assis* de ce qui se présentait presque comme un déploiement conceptuel, une performance autour de laquelle on aurait justement voulu circuler, multiplier les points de vue ? On penchera pour la deuxième solution, les interprètes et concepteurs n'étant pas revenus saluer à la fin – signifiant par là sans doute l'inadéquation des réactions traditionnelles du public (applaudissements) à leur spectacle. Le projet de *L'Écarlate*[1], heureusement ambitieux, semblait demeurer dans l'indétermination esthétique plus que dans l'inachèvement.

L'éditorial de la brochure du festival commençait ainsi : « Musique-danse-théâtre : Agora 2001 illustre notre démarche pluridisciplinaire ». On a eu parfois l'impression, au fil des découvertes, qu'il s'agissait bien dans cette programmation d'*illustrer* une volonté d'ouverture en déclinant toutes les confrontations possibles : chorégraphie traduisant la partition littéralement (*Twelwe Seasons* de Michèle Noiret d'après *Tierkreis* de Stockhausen), musique illustrant le jeu théâtral (soirée Irène Jacob / Benoît Delbecq), technique Ircam musicalisant et spatialisant la diction (*Le Colonel des zouaves* d'Olivier Cadiot mis en scène par Ludovic Lagarde, avec un one-man-show virtuose de Laurent Poitrenaux), musique *in situ* décloisonnant l'espace de la salle de concert (*Mobiles*, création de Marc-André Dalbavie), musique de ballet dansée (Michèle Anne de Mey / Jonathan Harvey), « exposition de musiciens-parlants » (l'admirable *Zoo Muzique* de Jacques Rebotier), etc. Il n'est pas sûr que ces divers projets artistiques avaient tant à voir entre eux, mais il n'est pas sûr non plus qu'on doive à tout prix chercher la cohérence dans une programmation si vaste. On lit plus loin dans le texte déjà cité : « Il convient de considérer les genres artistiques en termes non de totalités closes et balisées, mais de données susceptibles de s'enrichir de rencontres d'autant plus surprenantes qu'elles sont fortement motivées. Autrement dit, ne pas interpréter la création artistique comme une addition d'identités, mais repérer des lignes de tension à activer ou à réactiver ». À cet égard, tous les cas de figures ont eu lieu : prenons-en trois pour exemples[2].

La soirée « Irène Jacob / Benoît Delbecq » au Théâtre des Bouffes du Nord fut une pure « addition d'identités ». La première partie, « L'Étourdissante performance de Berthe Trépat, pianiste médaille d'or », était assez anecdotique : Irène Jacob disait un texte de Cortázar (extrait de *Marelle*), accompagnée par Benoît Delbecq (piano et sampler) qui exécutait d'amusants pastiches de Saint-Saëns et Léo Delibes décrits par le texte. Dans la deuxième partie, on assista à un très bon concert du quintette formé autour de Benoît Delbecq par Michael Moore (clarinette, saxophone alto), François Houle (clarinette), Jean-Jacques

Avenel (contrebasse) et Steve Argüelles (batterie, électronique). Aucun lien substantiel n'unissait les deux entités.

L'œuvre de Marc-André Dalbavie créée le 19 juin[3] par l'Ensemble Intercontemporain et Accentus/Axe 21, si elle n'opérait pas assez la distinction entre linéarité du discours musical et statisme global de la topographie, frôlant du même coup l'ennui ou la gratuité, s'affrontait de façon conséquente à un problème fécond[4] et témoignait vraiment d'une écoute du lieu pour lequel elle était conçue (à savoir la salle de concerts de la Cité de la musique).

Enfin, la réunion de Michèle Anne De Mey et Jonathan Harvey (Bouffes du Nord, 21 juin) était tout à fait convaincante. En première partie, le quatuor Danel interprétait (impeccablement) les *Quatuors à cordes n°2* et *3* de Harvey, encadrant *Mortuos Plango Vivo Voco*, la fameuse pièce pour bande spatialisée réalisée par Harvey à l'Ircam en 1980 (qui sonnait bien dans le Théâtre). Ensuite, la danse : la deuxième partie s'ouvrait par un duo sur *Mortuos Plango…* On passait bientôt au niveau méta- : pour Michèle Anne De Mey, Harvey a composé à l'Ircam un montage de fragments d'enregistrements de ses propres œuvres, dont *Mortuos Plango…* et *Advaya* (1993-1994) pour violoncelle et électronique. Cet étrange remix, intitulé *Mythic Figures*, a fait l'objet d'un travail d'appropriation par De Mey et ses danseurs, aboutissant à la création d'un vocabulaire stylistique et d'une syntaxe chorégraphique qui ont été exposés au public par la chorégraphe après une première exécution. Ce qui était ainsi rendu visible imposait une perception renouvelée lors de la deuxième exécution. Notons que ce travail en cours était une partie de la création de M. A. De Mey à Musica en septembre 2001, *Utopies*.

Mais il faut quitter la logique interne de la programmation du festival pour pouvoir chanter les louanges des deux concerts Ferneyhough du 13 juin : il ne s'agissait en effet pas d'autre chose que d'une formule consacrée, le concert monographique, dont la seule justification était la présence de Brian Ferneyhough comme enseignant invité à l'Académie d'été[5]. Mais la force dynamique de sa musique, telle qu'elle était mise en tension par le parcours chronologique proposé par Ian Pace (intégrale de l'œuvre pour piano), était proprement fascinante, par-delà la virtuosité accomplie du pianiste. On en dira autant de la *Missa Brevis* (1969) donnée un peu plus tard par les Neue Vocalsolisten Stuttgart de Manfred Schreier : intensité de la composition, de l'interprétation, de l'écoute ainsi aiguisée.

La « Nuit Agora. Arrangements - Remix », qui concluait le festival, en réunissait aussi les contradictions : produit et organisé par l'Ircam, Agora proposait pourtant dans son bouquet final des têtes d'affiches majoritairement étrangères non seulement aux studios de la place Igor-Stravinsky, mais aussi au milieu de la musique contemporaine (du moins celui qui est innervé par des institutions telles que l'Ircam). Ne s'agissait-il pas là d'un désarmant aveu d'impuissance à être en phase avec les laboratoires des « lignes de tension à activer », ceux-là même qui ont leur propre festival annuel à Barcelone (Sonar) ? Le déplacement de valeurs n'est certes pas aussi abrupt. Mais quelle étrange « nuit », qui, commençant par un *Dialogue de l'ombre double* terriblement daté (interprété au saxophone par Vincent David), se poursuivant par les arrangements de Mahler par l'Uri Caine Ensemble (peu convaincant à l'échelle de plusieurs morceaux, précisément là où Mahler articule la grande forme), et par une improvisation peu inspirée d'Ambitronix (Delbecq + Argüelles) avec Olivier Cadiot, s'acheva enfin, à minuit, par une salle presque entièrement vidée. Comme aux temps héroïques de la « musique contemporaine » ? Non, car la création pour laquelle peu d'auditeurs firent l'effort de rester ne manipulait pas un matériau sonore intrinsèquement violent : il s'agissait d'une longue performance autiste de David Shea devant son Macintosh (*Satyricon*), construisant et déconstruisant les significations avec une que les oreilles ircamophiles ne sont pas habituées à décoder comme telle, parce que les procédures en sont culturellement très éloignées. Ce genre d'éloignement ne devrait peut-être pas être trop facilement gommé au profit d'une doctrine du „ tout-remix ", qui ramène de force à l'identique des phénomènes musicaux profondément hétérogènes.

NICOLAS DONIN

1. Le titre n'était pas argumenté ou expliqué.
2. Ces exemples ne sont pas isolés, et l'on pourrait bien sûr s'arrêter aussi sur l'échec de la *Kontra-Sonate* de Pauset donnée en création et destinée à encadrer la *Sonate en la mineur* op.42 de Schubert dans le récital d'Andreas Staier, ou encore sur la pertinence impertinente du projet de Jacques Rebotier déjà cité.
3. *Mobiles*, pour ensemble instrumental et quatre groupes de chanteurs spatialisés.
4. Selon la notice de Guy Lelong, également auteur du texte chanté : « Parce que le cadre du concert n'est jamais neutre mais impose sa lecture aux œuvres qu'il présente, ces *Mobiles* s'attachent à modifier ce cadre pour échapper à ses directives. Intégrant à la fois l'architecture et les sonorités du lieu, ils mettent l'espace en jeu pour transformer la rumeur de la salle en "musique pure" ». Le public est lui-même intégré à la composition, notamment au début où le silence se fait dans la salle alors que les chanteurs parlent déjà tous en même temps, produisant une texture si proche de celle des bavardages qui précèdent toujours la musique, que la transition de "la salle" à "la scène" se fait graduellement, presque naturellement.
5. Qui se déroulait du 13 au 22 juillet 2001.