

Comptes rendus

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 75

PDF erstellt am: **06.08.2024**

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.

RÉCITS DU PROGRÈS (IR)RÉSISTIBLE

Wiener Musikfestwochen: première audition de «Three Tales» de Steve Reich et Beryl Korot



A la fin, nous nous retrouvons sous l'arbre de la connaissance. «Here we are under the tree again at the end of the day», dit une voix de femme – celle de la scientifique Ruth Deech, qu'on voit en haut, sur un écran. Sur le plateau, les chanteurs (Synergy Vocals) reprennent cette phrase et la distendent, accompagnés par les instrumentistes – un quatuor à cordes, quatre percussionnistes et deux pianistes (excellent *Ensemble Modern* sous la direction de Bradley Lubman). Pendant un instant, la phrase semble suspendue. Nous avons juste le temps de réfléchir. Puis le rabbin Adin Steinsaltz apparaît dans la vidéo et ajoute, avec autant d'humour que de pertinence: «Le péché d'Adam a été de vouloir manger trop vite.» La pièce reprend, avec une fougue irrésistible.

Le mélange est insolite, pour une pièce de théâtre. On y interviewe des scientifiques, comme dans un journal. Mais leurs déclarations sont «montées» en un nouveau discours, lui-même retravaillé et mis en perspective par la musique; elles apparaissent aussi à l'écran, parfois sous forme de grands titres. Les personnages parlent de leurs recherches actuelles et méditent sur les perspectives ainsi ouvertes. Leurs déclarations revêtent ici ou là une dimension biblique. Même à notre époque sécularisée, les anciennes images de la Genèse fonctionnent toujours.

Ce dont il est question ici est le troisième des *Three Tales* (Trois récits), créés intégralement au début de ce mois de mai dans le cadre des *Wiener Festwochen* (d'autres représentations auront lieu en septembre à Turin, Londres et Baden-Baden, puis plus tard à Paris, Lisbonne et Berlin). Les auteurs sont le compositeur Steve Reich, l'un des fondateurs de la *minimal music*, et la femme peintre Beryl Korot, qui travaille non seulement sur toile, mais aussi en vidéo (ses œuvres ont été exposées au Kunsthaus de Zurich en 1989). Ils ont déjà monté une production analogue il y a neuf ans, ce qui leur a permis de tester leurs procédés communs. A l'époque, dans *The Cave*, il s'agissait des figures bibliques d'Abraham, Sara, Hagar, Isaac et Ismaël, dont se réclament aussi bien les juifs que les Arabes. Différentes personnes interviewées donnaient leur inter-

prétation de l'histoire, et ces déclarations contradictoires jetaient une lumière nouvelle sur les conflits actuels au Proche-Orient.

Après la première audition aux *Wiener Festwochen* de 1993, le directeur du festival, Hans-Peter Kehr proposa à Steve Reich et Beryl Korot de concevoir une pièce pour le nouveau millénaire. Les artistes saisirent l'idée au vol. «Nous nous sommes demandé ce qui avait été la chose la plus importante au XX^e siècle, et avons rapidement trouvé la technologie, qui a changé plus que n'importe quoi d'autre», déclare Reich. «Mais pour en faire du théâtre musical, il fallait plus qu'une idée, il fallait quelques événements.» Ils en choisirent trois – la chute du dirigeable *Hindenburg* dans le New Jersey (1937), les essais américains de bombe atomique sur l'atoll de Bikini (1946-52), enfin le clonage de la brebis Dolly (1997). Le résultat est *Three Tales* parlés, illustrés et mis en musique, qui racontent l'évolution de la technique au XX^e siècle. Sur l'écran, les documents iconographiques se superposent et se juxtaposent, la musique vocale et instrumentale y ajoutant une complexité supplémentaire, mais toujours «lisible» Est-ce un «opéra-vidéo»? Le terme est trop vague. *Three Tales* est un genre autonome, à la limite de l'enquête journalistique, du film documentaire et de l'oratorio. Beryl Korot parle elle-même de «théâtre d'idées».

La chute du *Hindenburg* s'imposait parce qu'elle est une des premières catastrophes majeures à avoir été filmée. Or Korot avait besoin de matériau documentaire. Les images donnent une idée de la fragilité, mais aussi de la fascination émanant de cet aéronef si léger et hautement explosif, ce «cigare d'argent géant et aérien». Il est probable que le fait que le zeppelin ait été construit dans l'Allemagne nazie et que la croix gammée ait donc survolé New York a stimulé Steve Reich, adversaire déclaré de Wagner. Pour accompagner les images de la fabrication du dirigeable, il cite en tout cas la musique des forges de *L'Or du Rhin*, procédé tout à fait exceptionnel dans son œuvre, mais qui est un exemple des paradoxes que Korot et Reich ne cessent de dévoiler dans leur production commune.

Bien que, dans cette première partie, la catastrophe soit bien visible, tout paraît encore lointain, comme dans d'anciennes bandes d'actualités. La même distanciation persiste partiellement dans le deuxième récit. L'écran ne montre d'ailleurs ni explosion ni champignon atomique, mais seulement un éclair de lumière vive. «Nagasaki ou Hiroshima nous paraissaient trop dangereux», explique Reich. Les auteurs ont donc cherché autre chose. «Les essais d'armes atomiques sur l'atoll de Bikini soulevaient aussi d'autres enjeux, comme la manière dont l'Occident a traité ce petit groupe de Micronésiens qui n'avaient pas la moindre idée de la bombe atomique: la population de l'atoll a simplement été transférée sur une autre île. Les essais avaient aussi pour but d'impressionner les Russes: «Voyez de quoi nous sommes capables!»»

Les préparatifs de l'explosion sont aménagés en compte à rebours (*countdown*), avec des montages et des rythmes heurtés, ce qui en souligne le caractère oppressant. Par opposition avec les autres documents iconographiques, Korot «peint» ici les insulaires en recourant à une technique originale de ralenti, qui fait surgir l'image de taches grises assez grossières. Le film ressemble à une scène onirique, comme l'expulsion du Paradis ou l'embarquement dans l'arche de Noé. Ces parallèles bibliques sont justement ce qui intéresse Reich et Korot. Dans le compte à rebours, ils insèrent de brefs fragments des deux récits de la Création de la Genèse, avec un accompagnement instrumental saccadé, qui les fait briller comme des lambeaux de réminiscences. «Si nous projetions le texte lentement, cela ferait sentimental et stupide», estime Reich. Le procédé suffit pour intensifier et concentrer l'œuvre, tout en lui

conférant une dimension supplémentaire. Ce parti esthétique a une grande importance: malgré la portée du sujet, l'effet n'est pas pathétique. Car on pourrait se l'imaginer tout différemment – plus lourd, plus déprimé, plus moralisateur. Mais tel n'est pas le propos de Beryl Korot et Steve Reich. Quand je leur demande s'ils n'ont jamais eu peur d'aborder des sujets aussi graves, ils manifestent plutôt de la surprise – ce qui pourrait nous faire croire, à nous autres Européens, que nous sommes en présence d'une certaine superficialité américaine, de «faiseurs». Mais ce n'est pas le cas. À mon avis, *Three Tales* est une œuvre mûrement réfléchie, qui revendique certes le droit de présenter ses sujets avec lucidité, sans crainte, avec une certaine distanciation, voire de l'ironie – et qui ne cesse de dénoncer des contradictions, même en son propre sein. Ajoutons cependant que tout ne peut pas être dit si facilement. Steve Reich travaille par exemple à une pièce pour chœur qui sera dédiée aux victimes du 11 septembre, mais il n'a pas l'intention de présenter l'événement sur scène, comme Hans Landesmann en a fait courir le bruit à Vienne. Il a senti le boulet passer trop près, à New York.

À l'origine, Korot et Reich avaient l'intention de raconter en dernier lieu l'explosion de la navette *Challenger*, mais ils choisirent finalement Dolly, parce qu'il aurait été néfaste de conclure par une troisième catastrophe. Dolly sert de prétexte à un discours sur le clonage, l'intelligence artificielle et le futur biomédical de l'être humain. Comme on l'a vu plus haut, les interviews ont été montées de façon à créer un dialogue pour et contre. L'œuvre complète devrait plutôt s'intituler «Two Tales and a Talk».

Même si ces entretiens paraissent devoir être la partie la plus fade d'une œuvre qui dure soixante-dix minutes, ils n'en donnent pas moins le frisson, après la préparation des deux premières parties. Copies génétiques d'êtres humains, ordinateurs plus intelligents que les hommes, modules à greffer dans le cerveau – tous ces projets dérangent, même s'ils ne sont exposés qu'en paroles. Malgré tout leur enthousiasme, il arrive d'ailleurs aux scientifiques d'hésiter. La jeune Cynthia Breazeal, qui travaille à un robot humanoïde doué de sens social, songe par exemple à tout arrêter; mais on finit par la voir dialoguer presque tendrement avec son bébé de robot. Cette fin ouverte n'a d'ailleurs rien de désespérant, c'est plutôt une incitation à réfléchir. «Il est désagréable de ne pas en savoir assez pour pouvoir prendre des décisions, et donc d'exercer trop peu de contrôle. Nous sommes les usagers passifs d'une technologie qui est mise au point par un très petit nombre de gens. Il nous faut nous demander si nous voulons assumer le contrôle ou rester passifs», juge Beryl Korot. À ce stade, il n'y a pas de réponse «juste»; d'ailleurs ni Korot ni Reich ne militent pour le refus de la technologie, ils demandent simplement à Adam de réfléchir un moment, malgré sa hâte.

Si *Three Tales* a quelque chose de la «moralité» médiévale – encore que le terme de «morale» soit trop connoté aujourd'hui –, c'est aussi un produit typique des dernières trouvailles en matière de traitement du son et de l'image. Steve Reich déclare «aimer» son Macintosh. «Cette pièce nécessitait des artistes qui eussent une certaine expérience de la technique, pour pouvoir y réfléchir et susciter un écho intérieur.» Cet écho est capital. À ne parler que du sujet, on en oublierait facilement le moule artistique, qui seul rend le discours intelligible. Beryl Korot peut bien rassembler, échantillonner, juxtaposer et superposer les images – qu'elles proviennent d'archives ou d'anciennes vidéos –, leur ajouter du texte et générer ainsi une immense complexité. «Ce sont la vidéo et la musique qui rendent l'œuvre vivante, et si elles sont bonnes, elles transporteront les idées. Alors la pièce sera valable, même quand Dolly aura l'âge du *Hindenburg*» (Reich).

C'est le rythme, en général rapide, qui unit les images, les mots et la musique, et qui met de la clarté dans des structures assez complexes. C'est aussi en cela que les pièces de Steve Reich frappent par leur nouveauté, il y a désormais plus de trente ans. La musique dite minimale était une réaction à l'avant-garde sérielle, dont les procédés d'écriture ne pouvaient être suivis par l'oreille, la plupart du temps. La simplicité de la *minimal music* dévoilait en revanche tous ses détails de facture, sans que la tension en souffrît. Cette qualité est toujours présente dans *Three Tales*. Il en découle un flux musical (et iconographique) qui vous prend; comme dans les premières œuvres de Reich, il ne tourne jamais au bruit ou au flou, mais éclaire la situation.

Alors que la tradition romantique européenne aime démoniser le progrès – qu'on songe au Frankenstein de Mary Shelley –, *Three Tales* prend de la hauteur, ce qui permet même à Beryl Korot et Steve Reich des touches d'ironie, malgré la gravité du sujet. Quand le savant Richard Dawkins déclare par exemple: «Comme tous les êtres, nous, les hommes, sommes aussi des machines créées par leurs gènes», les consonnes sifflantes de la phrase sont répétées jusqu'à sonner mécaniquement. Ce sont là des clin d'œil, certes risqués sur le plan artistique, mais qui confirment le principe que «tout est dans la concision». Que cela n'ait été possible que grâce aux techniques les plus modernes, et que *Three Tales* ouvre une nouvelle voie dans le genre récent de l'«opéra-vidéo», est un des paradoxes de ce projet passionnant. L'important est la transparence du procédé. Celui que Korot et Reich appliquent est parfaitement clair et ne cache rien. Il ne nous fait pas croire que le monde soit transparent, mais il en manifeste les contradictions et incite à y réfléchir. *Three Tales* est donc à la fois une innovation esthétique et une leçon de pédagogie. **THOMAS MEYER**

NOUVELLES VOIX, VIEILLE ÉCOLE

Belgrade: 11^e Forum international des compositeurs

À première vue, le programme du «11^e Forum international des compositeurs» organisé à Belgrade du 11 au 16 mai semblait conçu d'un seul jet et sans la moindre implication politique, mais plus on écoutait, plus il devenait difficile de se débarrasser de l'impression que l'ère Milosevic continue à peser sur les milieux artistiques – même si des nouveautés tentent de se frayer chemin çà et là. Le concert inaugural de l'orchestre radiosymphonique de Serbie était symptomatique: le *Vae Victis* (1997) du Finlandais Seppo Pohjola (*1965), qui se désigne lui-même comme «post-sérialiste», propose des bribes mélodiques de jazz maigrement instrumentées; quant aux deux œuvres de compositeurs belgradois, la première, *Black Box* (2002), de Bozidar Obradinovic (*1974), est un morceau scintillant, piloté par un ordinateur, qui génère au début du matériau musical par des opérations aléatoires; ce matériau finit par s'agglomérer et donne une œuvre; la seconde, *Le dernier bal de Margarita Nicolaiëvna* (2000), est due à la coordinatrice du festival, Ivana Ognjanovic (*1971) et se base sur le roman de Mihail Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*; la compositrice prétend illustrer le rapport entre le roman et le *Faust* de Goethe, mais n'offre en fait qu'une succession de tableaux sans grande valeur musicale. La dernière œuvre au programme était *Sadhana* (2000), de la compositrice chinoise Tian Leilei (*1971), qui a déjà gagné avec elle le 10^e Concours international de composition de Besançon, si bien qu'on avait affaire à du réchauffé – mais brillamment orchestré. L'orchestre avait répété une semaine entière avec le chef finlandais

Hannu Lintu, qui s'était efforcé de corriger le penchant des musiciens à l'imprécision. On eut ainsi la preuve qu'une collaboration intense entre des artistes étrangers compétents et des ensembles locaux peut porter des fruits, mais aussi que l'ambition de ne présenter que des compositeurs et compositrices d'une certaine jeunesse avait abouti à un programme très composite, où deux pièces de grande valeur en côtoyaient deux autres plutôt banales.

Les deux jours suivants, des ensembles et des solistes de niveau international se relayaient avec des pièces connues, allant de Messiaen à Schnittke, en passant par Xenakis. Si l'élève géniale de Messiaen, la pianiste Véronique Péliussero, fait bonne impression, l'ensemble allemand *Avantgarde* déçoit à cause d'un pianiste médiocre. Le grand projet multimédia *Submarine*, de la pianiste Joanna McGregor, permet de plonger dans un océan dont les vagues, couvrant les styles les plus hétéroclites du XX^e siècle (de Cage à Ligeti en passant par Nancarrow), assaillent en vain la forteresse belgradoise. Car les deux derniers tiers du festival se révèlent purement narcissiques, en présentant surtout des œuvres de l'école dite de Belgrade: Ljubica Maric (*1909), Rajko Maksimovic (*1935), Dusan Radic (*1929), Milan Mihajlovic (*1945), Vlastimir Trajkovic (*1947) et Dejan Despic (*1930) sont en fait tous des survivants de l'ère Milosevic. Si célèbres qu'ils soient en Serbie et si importante que cette vieille garde prétende être, sa musique n'en est pas moins banale et néoclassique. L'un des compositeurs les plus inventifs de cette école, Zoran Eric (*1950), auquel était d'ailleurs consacré un concert entier, est professeur de composition à l'Académie de musique. Contrairement à ses collègues, c'est une véritable girouette, qui maîtrise en tout cas parfaitement le jargon postmoderne et parle de «l'auto-organisation des systèmes chaotiques» ou de «l'incommensurabilité de divers clones musicaux» au sein de son œuvre. Ce qu'on entend ne sont cependant que des grandes formes, des rondos à redites, un *patchwork* constellé de boursoufflures pathétiques. On en vient à se demander où a disparu le modernisme annoncé. Rien ne vous touche, alors que vous êtes censé être touché, tout défile comme si la redondance tenait lieu de programme. Un cycle composé à Belgrade dans l'isolement de la dernière décennie porte le titre *Visions du chaos*, mais sans la moindre allusion à l'actualité. Tout paraît détaché et obsolète; selon les termes mêmes du compositeur, «Dans le chaos stable, il n'y a ni lumière, ni variations de température, ni montres, ni téléphones. Il n'y a que trois rythmes et l'isolement du temps.» C'est peut-être là la meilleure description de la situation de l'école de Belgrade sous Milosevic. Dommage seulement qu'elle n'ait suscité aucune réaction artistique!

Œuvre courte et sans prétention, *Machine*, de Vladimir PejkoVIC (*1976), offre un contraste bienvenu. Elle date de 1999, soit de la guerre du Kosovo et des bombardements de l'OTAN. Bien que ce quintette à cordes classique reprenne mainte tradition, il frappe par ses allusions directes à la mécanique de la guerre. Le plus jeune des compositeurs joués au festival, Marko Nikodijevic (*1980), va encore plus loin dans *Music Box* (2000). Au début, les oppositions subtiles de timbres entre piano, célesta, clavecin et accordéon, d'une part, et hautbois, piccolo, clarinette basse et trio à cordes, de l'autre, semblent n'être qu'un simple jeu; grâce à des interpolations toujours renouvelées, il se met cependant en place un mécanisme dont les rouages semblent devoir tout broyer jusqu'à l'arrêt général. Ces lueurs d'espoir sont le fait d'une génération très jeune, qui témoigne d'une esthétique entièrement neuve et n'a plus rien à voir avec l'ancienne «Ecole de Belgrade»; elle parle un langage individualisé, aux antipodes de l'unisson collectif engagé dans sa propagande répétitive.

Çà et là, on décèle même des tentatives de rapprochement entre Etats de l'ancienne Yougoslavie. La coordinatrice du Forum international, Ivana Ognjanovic, avait commencé par écrire aux associations officielles de compositeurs des différents Etats, mais n'en a reçu que des œuvres pour orchestre primées, qu'elle ne pouvait monter à Belgrade à cause de l'insuffisance de son budget. Les associations insistant sur leurs propositions et la collaboration menaçant donc d'échouer, Ognjanovic tira parti des liens qu'elle avait noué deux ans plus tôt, lors d'un cours de maîtrise à Ohrid, en Macédoine, pour inviter les compositrices Ivana Kis (Zagreb) et Darija Andovska (Skopje). De la première, on entendit *Sept miniatures* pour quintette de cuivres, de la seconde, *Six haïkus*, joués par un jeune orchestre à cordes de Belgrade. Malgré la différence d'effectif et de vocabulaire, les deux œuvres ont en commun la réduction à l'essentiel. Pas de pathos, mais un essai de s'exprimer aussi brièvement que possible. Interpellée quant à la promotion délibérée des échanges interrégionaux, Ivana Ognjanovic se montre prudente: «Ne nous imposez rien, pour le moment! Il nous faut du temps pour apprendre qui est responsable des dernières guerres. Nous sommes trop proches les uns des autres pour pouvoir oublier simplement tout cela. Il nous faut donc commencer par des petites choses, et nous avons besoin de beaucoup de visiteurs étrangers qui jouent les médiateurs. En ce moment, nous sommes dans une transition difficile, où non seulement une jeune génération succède à l'ancienne, mais aussi où un discours mûrement pesé se heurte à des traditions irréflechies. L'an prochain, le festival aura déjà un profil plus net». Ce qui est encore impossible dans les milieux officiels s'implante imperceptiblement dans la jeune génération et s'exprime par une approche personnelle nouvelle du matériau musical. On souhaite toujours que le festival se tourne davantage vers l'avenir et renonce à n'être que la vitrine du passé, on espère que la collaboration entre artistes locaux et internationaux se développera, car elle pourrait jouer un rôle de catalyseur dans les échanges interbalkaniques, mais tout cela doit s'effectuer dans la discrétion et avec beaucoup de doigté. Toutefois la bonne direction est prise. **BORIS PREVISIC**

MERCI AU WESTDEUTSCHER RUNDFUNK (WDR) !

Journées de musique de chambre contemporaine de Witten, avril 2002

A Witten, il y a longtemps que la musique de chambre a quitté les salons pour se produire dans de vastes salles de théâtre, remplies en général jusqu'au dernier strapontin. Les *Journées de musique de chambre contemporaine de Witten* étant devenues l'un des festivals de pointe de la musique contemporaine, le public se compose en premier lieu de spécialistes du monde entier – critiques, éditeurs, compositeurs –, mais on y voit aussi affluer de nombreux jeunes de la région. Dans cette ville située à l'extrémité nord du bassin de la Ruhr, le passage de l'intimité (1936-42, puis à partir de 1947) aux feux de la rampe s'est effectué vers 1970, époque où le WDR a repris progressivement la direction de l'entreprise et relégué la ville hôte au rang de comparse. Il en est évidemment résulté une internationalisation des programmes, et l'attribution de commandes, destinées autrefois à promouvoir la relève, a eu tendance à favoriser les plus doués des compositeurs déjà établis. Cette année, les bénéficiaires étaient au nombre de vingt-trois. Du vendredi au dimanche soir (26-28 avril), on a entendu ainsi trente œuvres en six concerts et deux «performances», et ce toujours sous

les doigts des meilleurs interprètes du moment: *Quatuor Arditti*, *ensemble recherche* (Fribourg-en-Brisgau), *Ensemble Resonanz* (issu de la *Junge Deutsche Philharmonie*, ce dernier collaborait avec l'*Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR* sous la direction de Kasper de Roo), une formation norvégienne remarquable et à peine connue chez nous, le *Cikada Ensemble*, dirigé par Christian Eggen, enfin l'exceptionnelle phalange anglaise *Apartment House*, la découverte de Witten de cette année.

Un des sommets du festival a été sans conteste le concert consacré à deux compositions inhabituelles pour quatuor à cordes, joués par le Quatuor Arditti. Connu surtout comme chef d'orchestre (il dirige fréquemment le *Basel Sinfonietta*), Emilio Pomàrico (*1953 à Buenos Aires) avait déjà composé son *Deuxième quatuor*, sous-titré «Silent. As the cyclone of silence» dans les années 1986-91, mais n'avait pas encore trouvé d'interprètes capables de le dominer. La première audition de l'œuvre (48') représente certes une épreuve pour chaque auditeur, mais non pour les exécutants, qui semblent se jouer des positions les plus élevées et des passages en harmoniques serrés. Le grésillement ininterrompu de cette succession d'événements rapides rend l'écoute extrêmement ardue, mais chaque fois qu'on se ressaisit et qu'on essaie de percevoir la structure des passages rapides, on est surpris de la beauté et de la justesse des détails. Reste à espérer qu'un CD permettra bientôt d'approfondir la découverte de l'œuvre. À côté de cela, la première audition européenne du troisième quatuor de Helmut Lachenmann, intitulé *Grido*, et composé en 2000-01 pour le Festival international de Melbourne, semble un jeu d'enfant. Grâce au contraste, on réalise soudain à quel point cette musique est variée, voire divertissante, avec ses surprises incessantes. Les vingt-cinq minutes qu'elles durent ne sont pas une promenade, ni pour les auditeurs, ni pour les musiciens, mais elles passent comme un éclair.

Un autre sommet a été la première audition de la dernière *Sequenza XIV* («Dual») pour violoncelle de Luciano Berio, écrite pour celui qui est le violoncelliste du Quatuor Arditti depuis sa fondation, Rohan de Saram. C'est une sorte de portrait de cet artiste au calme inébranlable et au jeu souverain. Les sonorités magnifiques de rythmes indiens compliqués, tambourinés de la main droite sur le corps de l'instrument pendant que la gauche frappe les cordes, sont un tribut aux origines cinghalaises du musicien, joueur passionné de *mridangam* à ses heures perdues. Même sans cela, on reste effaré du nombre d'effets instrumentaux inédits que Berio a découverts, une fois de plus! Lors du même concert, le pianiste londonien Nicolas Hodges présente avec beaucoup de sensibilité (malgré la prédominance de clusters de l'avant-bras) un solo de Beat Furrer, sans doute plus facile à entendre qu'à jouer, *Phasma* (2001-02). Furrer opère ici aussi avec des champs sonores, mais il ne se contente plus de les juxtaposer, il les fait s'interpénétrer de manière raffinée.

Un des centres d'intérêt du programme consistait en œuvres britanniques récentes et très différentes les unes des autres. *Autumn '60*, de Cornelius Cardew, représente l'avant-garde la plus irréductible, tout en rendant hommage à ce compositeur, mort à 45 ans en 1981, tandis qu'aux antipodes, le *Quatuor avec piano* de Thomas Adès (*1973), achevé l'an dernier, brocarde avec humour le rythme et l'harmonie classique, à l'instar des compositeurs néoclassiques des années 1920 (Prokofieff)! L'engagement des membres du Quatuor Arditti aux côtés du compositeur (au piano) est un preuve de plus de leur professionnalisme, mais ne sauve pas l'œuvre. Ce n'est pas sans raison que l'Angleterre est connue pour son conservatisme. Malgré quelques «romantismes» isolés, *An der Schattengrenze* pour instruments graves, résultat de la commande

passée à Christopher Fox (*1955), est encore tributaire de l'esthétique d'un Cardew. Avec *Four Parts to Centre*, Bryn Harrison (*1969) se meut dans celle d'un Feldman, avec des séquences connues d'accords isolés, tout comme Alwynne Pritchard (*1968), qui chante elle-même dans son *Trio* pour violoncelle, guitare et voix. James Saunders (*1972) se facilite la tâche en proposant à cinq instruments dispersés dans la salle de longues tenues très douces, qui produisent un bain sonore agréable, tel qu'on en connaît des improvisateurs des années 1960, mais cette banalité mérite à peine le nom de composition.

Joués par *Apartment House*, les morceaux cités étaient dans les meilleures mains possibles, mais le plus original des compositeurs anglais écrit, lui, pour l'ensemble norvégien *Cikada*. Richard Barrett (*1959) a composé six mouvements extrêmement comprimés, d'une minute chacun, intitulés *Stirrings*, et pleins d'idées bizarres, de scories fantaisistes. L'ensemble d'Oslo joue aussi des compositeurs plus éminents, comme l'Italien Stefano Gervasoni (40 ans), dont *Godspell* est une suite de lieds pleins d'ambiance pour mezzo et ensemble, sur des textes du poète américain Philip Levine, ou le Danois Dänen Bent Sørensen (44 ans), dont *Weeping White Room* est tout aussi féérique et romantique, enfin leur compatriote (norvégienne) surdouée Cecilie Ore (48 ans), qui avait fait sensation à Witten il y a deux ans avec *non nunquam*, et qui revenait avec la première audition d'un «Solo pour quatuor à cordes» intitulé *Cirrus* (mèche de cheveux), pièce dans laquelle la conduite des voix est si serrée qu'on croit n'avoir affaire qu'à une seule voix – un solo, justement.

Citons enfin le seul compositeur de cette édition à avoir utilisé l'électronique *live*, si populaire de nos jours: dans *Tvers*, Michael Reudenbach (46 ans), d'Aix-la-Chapelle, simule de façon intéressante des mutations quasi biologiques de passages répétés, en recourant à des illusions et provocations sonores très subtiles.

FRITZ MUGGLER

EXÉCUTIONS AJOURNÉES

«Musique et théâtre»: la 101^e Fête des musiciens suisses à Zoug (12-14 avril 2002)

Déplorer la crise perpétuelle de l'opéra, s'en délecter ou la mettre en musique revient très à la mode. N'y a-t-il pas mieux à faire? Et comment! À Zoug, la cent et unième Fête des musiciens suisses vient d'explorer les croisées de la musique et du théâtre, du moins celles qui se situent aux antipodes des grandes scènes lyriques institutionnalisées. Comme c'est le cas du mélange théâtralisé du cinéma et de la musique. En guise de prélude, Jürg Wytenbach présente avec les «Kammer-Solisten Zug» un projet spectaculaire de 1928: le film muet «Novyj Vavilon» (*La nouvelle Babylone*) de Grigori Kosintsev (scénario) et Leonid Trauberg (mise en scène), avec la musique originale, jouée *live*, de Dmitri Chostakovitch. L'oppression du prolétariat par la bourgeoisie y est présentée avec une expressivité criarde par le truchement de la Commune de Paris. La musique ne se contente pas d'accompagner, elle intervient, elle joue un «méta-rôle». Chostakovitch opère déjà avec des symboles sonores changeants, qui ne sont pas de simples illustrations, mais qui réagissent à la dynamique du film. Quand la décadence des bourgeois menace le mouvement ouvrier, la Marseillaise est littéralement dévorée par des french cancons. C'est là qu'il devient évident que Chostakovitch a su s'approprier musicalement des techniques cinématographiques comme les plans et le montage.

Cardiophonie pour un souffleur, de Heinz Holliger (1972) et le quatuor à cordes *Exécution ajournée II* (1970-71) de Jürg Wyttenbach sont deux œuvres clés de l'«actionnisme» des années 1970. Ces pièces remettent fondamentalement en question toutes les prémisses du jeu musical. Dans *Cardiophonie*, l'argument dramatique consiste à exécuter le soliste. Heinz Holliger détruit le cycle fermé du pouls et du jeu de l'interprète en les dressant brutalement l'un contre l'autre. Captés par microphone à contact, les battements de cœur de l'exécutant suivent une escalade de la forme musicale, que des effets Larsen électroniques lui renvoient sans cesse jusqu'à ce qu'il succombe à ce qui était à l'origine une pulsion vitale. Entre-temps, Holliger renonce à simuler sur scène un vrai collapsus, il fait confiance au potentiel musical de son cataclysme cardiaque; il ne fuit plus devant le grossissement monstrueux de ses fonctions corporelles, mais se tasse progressivement sur lui-même. L'idée de boucle Larsen de *Cardiophonie* se retrouve dans une autre composition de Holliger, la lecture musicalisée du monodrame de Beckett *Not I* (1978/1980). Protagoniste réduite à n'être qu'un porte-voix, Sylvia Nopper donne une réalisation saisissante de *Mouth*. La soprano diffuse une monodie sur Beckett qui est recouverte toujours plus par son propre écho, pour finir par disparaître complètement. Mais les lèvres rouges projetés sur écran vidéo continuent à vagir et chantent probablement toujours.

Exécution ajournée II, de Wyttenbach, est elle aussi davantage qu'une pièce d'époque. Il s'agit d'un quatuor à cordes imaginé et incapable de jouer – du moins pas au sens convenu: chacun gêne les autres, toutes les tentatives de conciliation échouent. Quand deux archets sont rattachés par un fil, il vaut mieux ne pas tirer à la même corde! Soudain, l'instrument du violoncelliste, qui rêve toute la scène, n'est plus qu'un tas de sciure. Après que le premier violon a fracassé bruyamment son crinclin, les autres se retirent dans la loge des artistes pour jouer du Haydn, tant bien que mal. C'est une satire grandiose, qui ne le cède en rien à la célèbre scène du miroir de *Duck Soup* des frères Marx, surtout quand les interprètes se nomment Karel Boeschoten, Daniel Corti, Mirjam Tschopp et Fabian Diderichs. Dans un certain sens, Wyttenbach paie son tribut à la tradition de haute exigence du genre, même quand il le démolit de fond en comble. Car si *Exécution ajournée II* est un quatuor à cordes théâtral, on peut aussi le savourer avec les oreilles. Ce détour du côté de l'histoire montre que les provocations de Wyttenbach et de Holliger ne se nourrissent pas seulement de l'esprit de mai-68. *Cardiophonie* et *Exécution ajournée II* sont des œuvres qui n'ont pas pris une ride. Elles font preuve d'originalité scénique et sont assez autonomes, sur le plan musical, pour combler le public contemporain, longtemps après que les combats de tranchées idéologiques ont été oubliés (ou refoulés?).

Quand on consacre un festival à la musique et au théâtre, il y a un personnage dont on ne pourra faire l'économie: Mauricio Kagel, un des fondateurs du «théâtre instrumental». À Zoug, d'anciens étudiants de la Haute école de musique et d'art dramatique de Berne/Bienne proposent une version enchanteresse de la *Trahison verbale* (1983), épopée musicale consacrée au diable. Il s'agit d'un mélange savant de pièces macabres et de légendes diaboliques, tirées la plupart d'une même source, *Les Evangiles du Diable selon la croyance populaire* de Claude Signolle (1964). Kagel en concocté une messe noire, habillée d'une musique morbide, pleine d'encens et de «tonalisme sériel». On apprécie particulièrement la prestation des actrices Anna Elisa Pieri et Anne-Florence Marbot, qui célèbrent le sabbat satanique de Kagel avec toute la noirceur requise.

Qu'en est-il des musiques scéniques et des scènes musicales d'aujourd'hui? La génération des compositeurs de moins de

cinquante ans a été représentée à Zoug d'une part par des espèces d'environnements sonores proches de l'installation acoustique. Dans *S.O.S.* (2001), donné en première audition, Jacques Demierre expérimente différentes manières de jouer sur l'alphabet Morse. Un flûtiste contrebasse se transforme en télégraphiste-percussionniste. Trois acteurs aux rôles changeants, et pressés par des besoins inarticulés, émettent des borborygmes convulsifs. Une gymnaste en détresse s'agite. Des rubans de machine à écrire s'ouvrent et s'entremêlent. C'est une savane déserte de signaux, qui doit avoir à faire avec la communication. Ennuyeux! *Ojotta III* (1999), de Daniel Ott, témoigne de plus de brio. Un tromboniste, un clarinetiste et quelques autres provoquent une confusion amusante dans le champ sémantique du mot «soulier». Des associations d'idées se court-circuitent, des fantasmes inépuisables de pédale maintiennent le tout en ébullition, les répétitions languettes sont évitées. Dans *Es dünkt mein Herz mich lang chli färm* (2001), Mischa Käser crée des scènes sonores très tendres, en combinant les arts sérieux avec des jouets, des papiers collés, les acrobaties d'un *breakdancer* et des voix d'enfants. Hans Wüthrich aussi tire les seize scènes de *Lever* (1992) d'un riche répertoire d'anecdotes fantaisistes. Dans *Harpeggio* (1996), Daniel Weissberg révèle l'identité psychédélique d'une harpiste (Nicola Hank) en la montrant sur des vidéos colorées *live*: sur fond de projections tourbillonnantes de sable et de cordes, on assiste à des transformations sonores qui vont de la lyre au *hard rock*.

Les *Machinations* (2000) de Georges Aperghis offrent un spectacle d'un genre particulier. Il s'agit d'un dispositif expérimental très agité, et qui s'emballe encore, avec quatre dames assises à des tables dont les surfaces sont projetées sur quatre immenses écrans vidéo. Il en résulte une succession de reflets et de niveaux de jeu, qui enveloppent toute la salle dans des sons et des transformations électroniques. Pour une fois, la surabondance de moyens ne tourne pas à la débauche de matériel, mais a une utilisation précise et fonctionnelle. De longs passages haletants et mécaniques sont du pur *slapstick*. Les projections vidéo proposent différentes versions de la réalité, qui risquent vite de dépasser en vraisemblance l'original reproduit. Les interprètes qui semblent de chair de d'os (Sylvie Levesque, Donatienne Michel-Dansac, Sylvie Sacoun, Geneviève Strosser) ne seraient-elles en fin de compte que des apparences? Dans *Drei Klangbilder* (1981), Edu Haubensak crée un autre dispositif théâtral expérimental, mais beaucoup plus modeste. Un acteur (Daniel Ott) est emprisonné dans une cage-temps de la taille de la scène, où oscille un gigantesque pendule. Après avoir arpenté l'espace et s'être livré à des actions infernales sur un piano, Ott se fige soudain, au beau milieu d'une violente tentative d'évasion. Toutes les pièces citées sont autant d'exemples d'une approche musicale du théâtre qui ne s'accroche pas à des livrets préexistants. La présence en scène devient elle-même sujet de composition. Quel que soit le genre et la qualité des pièces entendues, la plupart échappent avec bonheur aux poncifs de la musique dite nouvelle. Mais la preuve du contraire a aussi été donnée à Zoug, surtout dans la pièce pour amateurs de David Wöhnlich, *Sturmgißel* (2001), dont les bribes de chant et de discours finissent par soumettre la patience à rude épreuve, surtout quand des «chanteurs» de l'orchestre se mettent à mugir dans des entonnoirs.

Dans les années 1960, Heinz-Klaus Metzger prophétisait que l'avenir du théâtre lyrique serait le «théâtre instrumental». Lors du récent congrès de Bâle sur «Situation actuelle du théâtre musical», il déclarait avec amertume s'être complètement trompé. Or la résignation est-elle vraiment de mise? N'ayant pu avoir lieu qu'en avril 2002 à cause du massacre de septembre 2001 à Zoug, la

101^e Fête des musiciens suisses a présenté un vaste panorama d'idées bizarres et cocasses, dont la démarche tout ce qu'il y a de moins réactionnaire ne fait pas honte à Cage, Kagel & Co., et qui aboutissent à des projets vraiment autonomes, sans réactiver les conquêtes des prédécesseurs. Il n'en est que plus regrettable que la plupart des représentations se soient déroulés quasiment à l'exclusion du grand public et n'aient attiré que les connaisseurs ou les participants au festival. Il faut mentionner encore une innovation, car les improvisateurs sont aussi des musiciens, en fin de compte! Pour la première fois, deux lauréats du Prix d'improvisation Marguerite-de-Reding 2001 ont donné à Zoug des preuves de leur talent, lors de deux intermèdes concertants placés entre les numéros du programme principal. Regroupé autour d'Ingeborg Poffet, accordéoniste électronique aux cordes vocales élastiques, le quartette Marguerite fait un jazz libre bonasse et discret, la plupart du temps. Quant aux saxophones soprano, alto et basse de Klaus Pfister, ils charment plus par leur côté introspectif que par le déchaînement du souffleur. Ni le quartette ni Pfister ne courent de grands risques dans leurs improvisations, se contentant de ressasser tièdement quelques *patterns* éprouvés. MICHAEL KUNKEL

L'ÉMIGRÉ

Exposition Ernst Widmer, *Haus für Bildung und Begegnung, Herzberg*

Pour toute une génération de compositeurs suisses (le féminin n'entraîne alors même pas en ligne de compte), soit ceux nés dans les années 1920 et 1930, il semble n'y avoir eu qu'une alternative: rester en Suisse et être prisonnier d'un cadre néoclassique très marqué, défendu en outre par des personnalités puissantes, ou émigrer et vivre un rapport difficile avec son pays d'origine et ses racines. Ce sort paraît avoir frappé notamment les élèves de Willy Burkhard: Giuseppe G. Englert, Klaus Huber, Ernst Widmer – tous ont quitté la Suisse. Et c'est ainsi que l'exposition fort réussie que Max Nyffeler a consacrée au dernier compositeur cité porte le titre «L'émigrant. Etapes de la vie et de l'œuvre d' Ernst Widmer (1927–1990)».

Conçue presque dans l'ordre chronologique, cette exposition démontre aussi de façon exemplaire à quel point l'école néoclassique suisse restait ouverte aux influences étrangères, du moins pour ceux qui cherchaient un style plus progressiste. Dans le dernier mouvement de la première œuvre écrite après l'arrivée de Widmer au Brésil, *Bahia Concerto* (1958), on ne sait trop si le *drive* est d'inspiration néoclassique ou afro-brésilienne; il suffit de quelques accentuations surprenantes du rythme pour gommer des distances apparemment infranchissables. Quelques années plus tard, dans le troisième divertimento, *Côco*, l'influence de la musique populaire de Bahia est indiscutable sur le plan rythmique, mais le traitement de la forme reste tributaire de l'esthétique néoclassique.

À d'autres détails, on remarque à quel point l'artiste cherche à jeter des ponts entre un exotisme qui lui est devenu familier et un passé familier qui lui devient étranger – ce qui est peut-être un signe d'hésitation; ne lit-on pas dans une partition que tel instrument de percussion afro-brésilien peut être remplacé par des cloches de vache? Au début des années 1960, Widmer commence aussi à s'intéresser à la technique dodécaphonique, sous l'influence de Hans Joachim Kollreutter. Mais même si l'allure de la musique change, les partitions exposées montrent que le sérialisme se coule sans heurt dans les formes néoclassiques: la mise en relief des symétries, le travail contrapuntique et les renversements conco-

mitants (miroir et écrevisse), enfin le goût prononcé pour l'unification des dimensions verticale et de horizontale sont certes des tendances qui remontent à Burkhard et qu'on trouve déjà dans les œuvres néoclassiques de Widmer, mais elles répondent aussi aux questions posées par le sérialisme; ajoutons que dans les dernières œuvres de Widmer, cette technique trouve une application originale, dans la mesure où l'auteur opère avec des groupes de huit notes plutôt que de douze.

Quoi qu'il en soit, Widmer doit avoir ressenti à un certain stade de son évolution que l'écart entre ses premières et ses dernières œuvres faisait problème. Dans un texte écrit probablement au milieu des années 1970, «Enfoque autocrítico de Ernst Widmer», il classe ses compositions en deux catégories, les «régressives» et les «progressistes». Il est d'ailleurs curieux qu'il attribue le modernisme modéré des œuvres de jeunesse à son professeur de piano, Walter Frey, et à ses grands modèles – Hindemith, Bartók et Stravinski – sans jamais nommer Willy Burkhard. Ce dernier n'est évoqué que plus loin, dans un passage où Widmer affirme avoir toujours obéi au précepte de son maître: s'affranchir toujours plus de ses devanciers.

La haute morale de l'enseignement de Willy Burkhard semble avoir laissé des traces et explique peut-être pourquoi Widmer a joué par la suite un rôle de pionnier, à Bahia, en matière de pédagogie musicale. Le groupe de compositeurs dont il s'est entouré progressivement et dont il était le mentor avait pour devise «Par principe, nous sommes opposés à tout principe». On pourrait regretter que l'exposition du *Haus für Bildung und Begegnung Herzberg* ne montre aucun des nombreux écrits de et sur Ernst Widmer. Ce n'est que dans les documents sonores qu'on trouve un entretien avec un camarade d'école d'Aarau (Christoph Eich), entretien qui signale une piste importante en ce qui concerne Widmer: dès ses études gymnasiales, celui-ci aurait lu le philosophe Jean Gebser, qui explique l'évolution de l'esprit humain par une succession de mutations de la conscience, mais pas au sens d'un progrès (le sujet est traité explicitement dans *Akasha*, opéra-pantomime en deux actes). Cette conception pourrait avoir incité Widmer à juxtaposer parfois sans transition les différents éléments stylistiques mis au point avec le temps. La partition de *Pulsars* (1969), pour petit ensemble, en est un parfait exemple: des passages néoclassiques d'inspiration stravinskienne y côtoient des sections écrites en style dodécaphonique, et d'autres encore sont couchés en notation graphique d'une grande beauté. Ce côté éclectique des œuvres tardives, d'une qualité surprenante, est dû aux recherches de Widmer sur la conception uniforme du temps. L'effet Doppler est par exemple un phénomène qu'il mentionne souvent dans ses esquisses: le déroulement du temps, donc le sentiment de la forme, sont communiqués par la succession des hauteurs. Un feuillet d'esquisse pour *Bloco* parle de telles expériences sur le temps: «L'auditeur devient un globe parmi les sphères». La conception widmérienne du temps est peut-être l'aspect le plus intéressant de sa production et va très loin par sa lucidité.

Montée à l'initiative de la Société Ernst-Widmer, l'exposition permet de découvrir à fond l'œuvre non seulement du compositeur, mais aussi les activités du chef d'orchestre et du pédagogue, et témoigne d'une préparation fouillée. Elle s'inscrit d'ailleurs dans un cadre plus vaste, le projet «Inspiration Brasil» (www.inspiration-brasil.ch), dirigé par Emmy Henz-Diémand; Ernst Widmer y occupe certes une place centrale, mais l'intérêt va plus généralement aux échanges culturels entre le Brésil et la Suisse. C'est avec impatience qu'on attend les prochaines découvertes.

PATRICK MÜLLER