**Zeitschrift:** Dissonance
**Herausgeber:** Association suisse des musiciens
**Band:** - (2002)
**Heft:** 77

**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

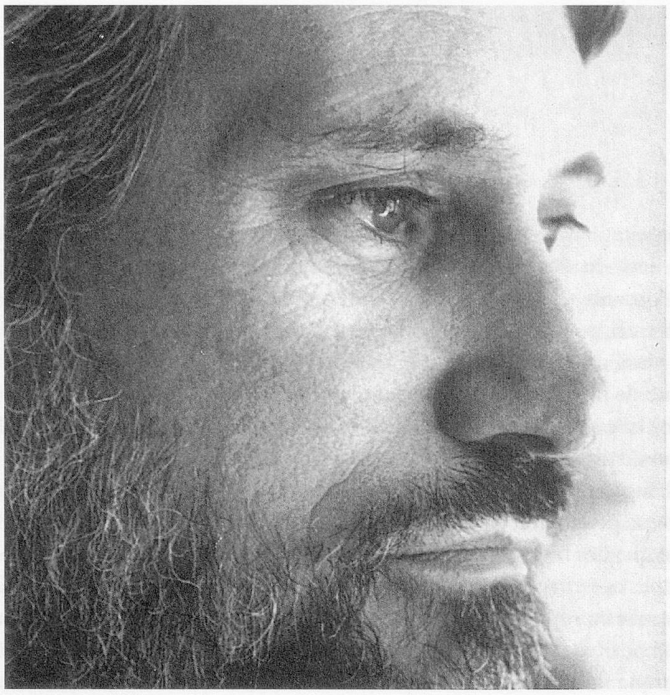
**Terms of use**
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as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

**Download PDF:** 16.07.2025

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

## MAGIE DE LA BOURSE

*Première audition concertante de « The Magic Ring » de Francesco Hoch*



*Francesco Hoch*

Après la réflexion sur la mort de l'espérance, qui culmine dans *Memorie da Requiem* (1991-92), Francesco Hoch entame une nouvelle phase de recherche et se tourne vers l'examen du monde contemporain, dans un but avoué de critique politique et sociale, mais avec le désenchantement et l'ironie amère de celui qui sait n'avoir aucune solution à proposer. Le fruit longuement mûri de cette nouvelle phase est *The Magic Ring* (1995-2002), dont la version de concert a été donnée en première audition le 13 avril 2002 à Milan, dans le cadre de l'Atelier musical de l'Auditorium Di Vittorio (Chambre du commerce), où se donne une série de concerts de jazz et de musique contemporaine. Le succès a révélé l'impact immédiat de l'œuvre, magnifiquement dirigée par Zsolt Nagy, avec les voix de Stéphanie Burkhard, Magali Schwartz, Susanne Otto, Leopold Kern, Hubert Mayer, Matthias Schadock, le *Neues Gitarrentrio Basel* et le *Basler Schlagzeugtrio*.

Il est pourtant difficile d'y retrouver des repères d'ordre général sur l'état actuel de la recherche de Hoch, parce que les personnages et la cohérence de *The Magic Ring* semblent s'attacher au sujet spécifique de ce spectacle musical, à savoir la Bourse, perçue comme une des réalités les plus emblématiques de la vie moderne. Carlo Piccardi a raison d'observer que la structure du livret, dû au compositeur lui-même, exalte dans le sujet choisi la capacité de fonctionner comme métaphore de la condition humaine actuelle, condition marquée par une aliénation totale, un activisme vitaliste placé sous le signe des *animal spirits*, bref, un irrationalisme délirant. Il n'était pas facile de concevoir une intrigue de théâtre sur la Bourse, mais dans *The Magic Ring*, Hoch y parvient en renonçant à raconter un événement véridique particulier (choix qui le rapproche de nombreuses expériences de théâtre musical des dernières décennies), mais en créant des situations de caractère dramatique. Son spectacle musical s'ordonne en un prologue, huit séances (neuf dans la version scénique) et un épilogue.

Il est significatif que, dans le monde aliéné qui nous est présenté, les personnages n'aient pas de nom. Ce sont trois opérateurs (deux ténors et un baryton-basse) et trois doctoresses (deux sopranos et un mezzo). Les trois percussionnistes (qui actionnent une foule d'instruments) jouent un rôle décisif, de même que la bande magnétique omniprésente, réalisée au studio expérimental Heinrich-Strobel (Fribourg-en-Brisgau); trois scènes font aussi intervenir trois guitares électriques, qui incarnent des divinités totémiques du Marché. La genèse du monde de la Bourse, de l'« anneau magique » (Hoch nie avoir songé à Wagner), est évoquée dans le bref prologue pour bande magnétique seule. Au cours des huit séances (complétée par une neuvième, sans musique, en cas de représentation), on passe des souvenirs nostalgiques des opérateurs hardis aux premiers effondrements, à l'adoration du Marché (avec les trois guitares-totems, qui assument un rôle de contraste dans la troisième et dans la dernière séance, ainsi que dans l'épilogue), à la perte de maîtrise de la situation, aux tentatives de magie et de thérapie, destinées à ranimer les opérateurs après la catastrophe survenue à la fin de la quatrième séance (après une phase de succès illusoire). L'analyse et l'hommage à l'amour ne servent à rien; seule la dernière séance (« Réveil des divinités totémiques ») ranime la situation et prépare l'épilogue (« Triomphe et totalité du nouvel anneau »).

Le matériau enregistré, les parties vocales et celles des instruments s'entrelacent dans un jeu raffiné et complexe. La bande magnétique offre en particulier la possibilité de faire différentes citations; à la fin de l'ouvrage, une allusion à la *Neuvième* de Beethoven se superpose brièvement à l'hymne de Coca-Cola en une combinaison sardonique. La variété des langages employés par Hoch n'est jamais dictée par l'éclectisme, ni par la volonté de revenir au passé, mais par des raisons précises d'évidence dramatique; elle reste contrôlée par une ironie féroce, qui a toujours une intention critique précise. Ainsi l'euphorie (passagère) à la fin de la première séance est construite sur un enchevêtrement de citations faites par les voix et la bande magnétique. L'orgue (sur bande magnétique) crée une sorte de solennité et de douceur hiératique dans la troisième séance (« Adoration du Marché »), où les parties vocales évoquent aussi un chant modalisant dans l'alléluia final. La variété des techniques vocales inclut le *Sprechgesang* et le parlé, et la transition au chant proprement dit est incessante. Ce n'est qu'à partir de la cinquième séance (la sixième, si l'on compte celle sans musique) qu'on trouve aussi un type de chant soutenu, non fragmenté, pour illustrer les « Magies et thérapies » que les trois doctoresses essaient en vain; ce style aura aussi sa place dans la séance suivante, par exemple dans la berceuse chantée pour l'un des opérateurs retombé en enfance, mais point n'est besoin de souligner que Hoch donne à ces semblants de mélodie un tour grinçant. Derrière les manifestations de détachement ironique, il me semble aussi percevoir des procédés immédiatement évidents, comme les simples dessins ascendants dans la phase faussement positive de la quatrième séance, ou le jeu sur les notes *do-la-ré*,

chantées avec leur nom pour évoquer l'italien « dollari », qui ont une fonction symbolique récurrente. Dans cette foule de situations et de langages, les effets comiques ne font pas défaut; mais le rire est toujours jaune, et nous sommes aux antipodes d'une célébration vitaliste; le sentiment de vacuité, d'aliénation totale, s'impose irrévocablement, grâce à la rigueur et la logique avec lesquelles Hoch maîtrise une matière complexe et variée, dans un but de critique lucide, même si elle est dépourvue de manifestes et privée de certitudes. L'allure martiale de l'épilogue pourrait renvoyer théoriquement à la scène finale de *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, mais d'une manière « plus grotesque qu'apocalyptique », comme le remarque Piccardi, et décidément sinistre. **PAOLO PETAZZI**

## « MUSIQUE POLITIQUE » — LES GUILLEMETS SONT DE RIGUEUR !

*22-25 août 2002: festival de Rümlingen*

Lorsque en été 2001, des participants au festival de Rümlingen affrontèrent une discussion publique, un sujet s'insinua innocemment dans le débat et ne le lâcha plus: « la musique politique ». C'était une de ces discussions curieuses et flottantes, où personne ne souhaite admettre directement que l'art a un fond politique, même s'il n'y a pas d'art plus politisé que celui qui se prétend apolitique — voyez Eisler: « Si un compositeur est d'avis que sa musique ne poursuit aucun but politique, il prouve seulement qu'il n'est pas conscient de ces buts ». Bref, la musique n'a pas besoin de se déclarer politique, puisqu'elle l'est d'emblée.

Mais qu'est-ce exactement qu'une action politique, dans la musique? Telle est une des grandes énigmes non résolues de la sociologie musicale. Le slogan de « musique politique » s'est enraciné dans la vie musicale avec l'obstination d'un fantôme. Consacré « à la musique contemporaine, au théâtre et aux installations » (à quoi on pourrait ajoute le cinéma et la littérature), le festival de Rümlingen 2002 a bien fait de poursuivre une fois de bout en bout cette trace et d'ouvrir une soupape (intitulée « Force ») aux essais artistiques traitant de la « violence politique ».

Les contributions qui se risquent à aborder les questions et les événements politiques actuels sont d'une valeur très inégale. Dans son documentaire *Hacienda del Teatro*, le cinéaste Reinhard Manz donne une aperçu grandiose du travail de la compagnie bolivienne « Teatro de los Andes », qui avait été l'hôte de Rümlingen il y a quelques années. Hors de toute considération artistique d'ordre privé, ces artistes adaptent la matière de l'Iliade pour exprimer directement leur message quant à la situation politique désespérante de leur pays. Devant les coulisses de l'Antiquité, ils développent une esthétique de la violence en se penchant sur le sort d'innombrables victimes du régime. Ils mettent en scène des paroxysmes de cruauté en recourant aux idiomes traditionnels, ce qui confirme en quelque sorte les origines sud-américaines des thèses d'Antonin Artaud, ce grand voyageur. Manz rend intégralement l'effet de la troupe en minimisant son propre rôle d'artiste et en misant entièrement sur la communication la plus directe.

Une fois de plus, le festival de Rümlingen est parvenu à attirer dans les hauts de Bâle-Campagne un hôte qu'on s'attendrait à trouver plutôt dans l'une des grandes foires du livre que dans la petite église (rénovée) de Rümlingen: le poète Juan Goytisolo, de Barcelone, qui profite du cadre enchanteur pour lire des extraits de son ouvrage sur la persécution politique et l'exil. « Je découvris que mon véritable père tyrannique était Franco, ma mère avait été tuée par ses bombes et il m'avait forcé à devenir un exilé. Tout ce que j'ai produit est le résultat de la guerre civile ». Goytisolo n'exploite pas son sort pour faire de l'exhibitionnisme littéraire. Dans ses lectures publiques, il satisfait parfaitement à l'exigence d'une « littérature qui touche les analphabètes ». Un bref texte en prose, dit en espagnol par le poète et traduit en allemand par Henning Köhler, évoque le refuge de Goytisolo, Marrakech, et la réalité des humiliés. Odeurs, couleurs, pigmentations se dégagent des mots et tissent cette « tendre prison verbale invisible » qui envoûte l'auditeur bien plus sûrement que toute démonstration politique lisse. La méthode de Goytisolo est peut-être comparable aux coups d'œil interdits de Siegfried Kracauer sur les espaces situés à la marge de la société. Les choses réprimées par la violence des puissants redeviennent visibles. Dans *Forty moments in-between*, le compositeur et metteur en scène Malte Ubenauf s'efforce d'illustrer un projet transcendantal de Goytisolo, *La cuarentena*. Le poète meurt et explore par l'écriture le séjour intermédiaire d'une quarantaine en dialoguant avec sa femme décédée. Inconnu des formes classiques, le cadre provient de la *Divine Comédie* de Dante. Mais qu'est-ce que la porte de l'Enfer face à la véritable Inquisition ? Goytisolo se penche sur « les damnés que Dante ne connaissait pas ». Dans *La cuarentena*, ce sont les victimes de la guerre du Golfe, que les médias assassinent une seconde fois en présentant les simulacres d'une guerre propre. Narrateur hors pair, Goytisolo atteint un équilibre incroyable entre l'expérience de la terreur la plus noire et le travail du poète dans son cocon. Il crée une réalité qui surgit à la lecture, mais qui se brise trop facilement sur les résistances empiriques de l'espace scénique. Les acteurs Olivia Grigolli et Joachim Kappl sont enfermés en quarantaine, avec les spectateurs, sous une cloche de plastic, pendant qu'à l'extérieur, Hans Koch (clarinette basse) et Burkhard Stangs (guitare) improvisent sous les traits d'anges de l'Apocalypse. Interpolations, projections et parataxes sont censées suspendre la stabilité du temps et conduire dans l'immatériel. Or la pesanteur du temps théâtral étouffe aussi bien la substance du texte que la bonne volonté de l'auditeur. Quoique attrayants à première vue, le décor et l'ameublement se révèlent fonctionner comme une gigantesque sourdine. Les formes textuelles s'étiolent au lieu de proliférer.

Une bonne partie de la soirée du festival à la « Gare du Nord » de Bâle tourne malheureusement à la présentation des obsessions du pianiste John Tilbury, Britannique qui n'est pas sans mérite, pourtant. Il a donné des impulsions précieuses à l'interprétation des œuvres pour piano de Morton Feldman, il a joué dans le *Scratch Orchestra* légendaire de Cornelius Cardew — expérience dont il a donné un échantillon dans la forêt de Rümlingen en dirigeant *The great Learning* avec la « Chorgemeinschaft Contrapunkt », tel un gourou de la musique contemporaine entouré de ses disciples d'un jour. On sait que Cardew s'est distancé, vers 1970, des tendances esthétisantes de la musique moderne pour se consacrer à la musique utilitaire. Tilbury se lance donc laborieusement dans des pièces pour piano de Cardew qui peuvent avoir passé pour le refus provocant d'un langage musical trop élaboré, mais qui n'ont aujourd'hui qu'une valeur documentaire — et encore. Surtout quand elles sont jouées aussi mal ! Or voici que des compositeurs récents barbotent dans la mare de Cardew. Dave Smith se sera dit: « Une bonne rengaine, dans le contexte qui convient, c'est aussi de la musique politique ». Ses pièces pour piano auraient gêné même un Richard Clayderman. L'une d'entre elles s'intitule *In Support of the Intifada*. Tilbury martèle le cadre du piano: c'est la violence, donc les méchants. Puis on entend de la

musique arabe de cinquième main: voilà les gentils. Stupidité musicale, d'un niveau encore inférieur à Le Pen !

Arrive enfin l'ouvrage de Tilbury consacré au 11 septembre. Sur fond de cantiques protestants enregistrés, il bafouille une justification des attentats. Le Pentagone ne se livrait-il pas à des activités répréhensibles ? Quant aux employés du World Trade Center, ils étaient simplement trop payés. Vous parlez d'une justice ! Tilbury dévoile sa conception toute personnelle de l' « axe du Mal ». Il encense une bêtise qui dépasse de loin la gaffe monumentale de Stockhausen. La déclaration de Stockhausen (« le plus grand chef-d'œuvre de tous les temps ») était une idiotie spontanée, un réflexe de mauvais goût dans un dialogue confus. Celles de Tilbury sont en revanche mûries et rendues publiques sciemment, d'une façon insupportable. Les applaudissements d'un public docile dénotent pourtant une approbation incompréhensible.

A Rümlingen, l'artiste intelligent, capable d'exprimer musicalement un message « politique » sans se référer forcément à un événement concret, n'est cette année ni Nono, ni un des deux Huber (Klaus ou Nicolaus), ni Wildberger, mais Mauricio Kagel. Dans *Der Tribun*, celui-ci esquisse l'archétype imaginaire de la démagogie, afin de « dévoiler la posture langagière des orateurs politiques au sens le plus large ». Pour accomplir cette mission jusqu'au bout, André Jung se poste devant le Greffe communal de Rümlingen comme pour y prononcer un discours bizarrement retardé du 1er août.

Dans *Force — ein Musikspiel*, Frederic Rzewski réalise une « anti-musique » de scène pour illustrer les boucheries homériques, d'après des fragments du dialogue entre Lycaon et Achille, sous l'œil perplexe de la Justice (Sylwia Zynstynska). Cette œuvre prouve qu'une musique basée sur un texte « politique » ne porte pas forcément de message précis.

Dans certaines circonstances, une musique sans texte peut aussi avoir une pointe critique. Trois compositions utilisent l'instrument qui est sans doute le plus familier des symboles de violence, à savoir la caisse claire, qui a déjà rendu de bons services à Mahler, Chostakovitch et Nicolaus A. Huber. Christian Dierstein pique des fleurs dans des obusiers avec le *Snare-Drum Peace March* (1990) de Christian Wolff, qui dévoie le tambour belliqueux en instrument pacifiste. Dans *Gitter*, cage sonore impitoyable conçue par Annette Schmucki, la caisse claire, la grosse caisse et le *bass drum* évoquent un paysage claustrophobique et sans cœur. Lors du concert fantastique du B.E.A.M. *(Basel Electronic Art Messengers)*, Wolfgang Heiniger met en scène, dans son *Lamento*, 3 « machines sonores » électriques et humaines: Marcus Weiss (saxophone contrebasse) et Matthias Würsch (tambour) disposent en effet de petits tambours commandés à distance, dans le bénitier et sur la chaire, sans parler de moteurs de mixers, de ventilateurs et d'oscillateurs déréglés. Tout ce petit monde transforme le *Lamento d'Arianna* de Monteverdi en un bruit industriel désastreux, jusqu'à ce que la machine éclate et que l'homme expire. « Musique politique » ? Heureusement, ni Schmucki ni Heiniger ne lancent un appel si banal. Mais il est évident que l'œuvre de Heiniger n'aurait pas un tel impact s'il avait utilisé un matériau sonore moins connoté.

Le festival offre un vaste panorama des conséquences d'un engagement plus ou moins critique sur le métier d'artiste. Une décharge massive de « musique politique » sur le public de spécialistes qui se retrouve à Rümlingen n'a assurément aucune portée sociale; les guillemets restent donc de rigueur. Cependant, malgré toute la gravité du programme, l'atmosphère typique de camp de vacances n'est pas sacrifiée. Avec un peu d'organisation, il est même possible de découvrir toutes sortes de couleurs et de joyeusetés lors d'une promenade dominicale détendue: ici, un biotope enroué de tuyaux d'orgue asexués (Horst Rickels, *Der Waldhermaphrodit*), là des sirènes ordinaires qui gémissent artistiquement (toujours Horst Rickels), ailleurs encore un réseau dispersé de cordes qui ébranlent l'air autour de Rümlingen (Helmut Lemke). Dans les combles de l'église, Miguel Rothschild propose de feuilleter un dessin animé, le thriller *Killerträne*n, qui a l'immense mérite de rappeler une époque artistique presque oubliée (*Rothschilds Sad Art*). Il y a d'ailleurs aussi d'excellents concerts tout simples. À part celui de B.E.A.M., déjà cité, le magnifique portrait consacré à trois compositrices, Elena Kats-Chernin, Annette Schmucki et Younghi Pagh-Paan mérite une mention spéciale. **MICHAEL KUNKEL**

## MANQUE DE FRICTION

*Moderne. Lucerne I : l'ensemble Koch-Schütz-Studer et le Basel Sinfonietta jouent Koch-Schütz-Studer/ Iannis Xenakis/ Olga Neuwirth/ Dieter Ammann/ Thomas K. J. Mejer*

L'étiquette « Hardcore Chamber Music » suggère l'insolence, une sorte de « pornophonie », bref, tout ce que dont on souhaiterait souvent pour pimenter la tiédeur de la vie musicale. L'annonce que, sous ce titre, le trio d'improvisateurs Koch-Schütz-Studer allait se produire avec le *Basel Sinfonietta* pour donner la première audition de commandes passées expressément à de jeunes compositeurs suscitait donc tous les espoirs. Après un marathon de trois heures, tous les espoirs ne s'étaient pas envolés, mais on était revenu à la routine. Les seize minutes vraiment intéressantes de cette longue soirée étaient dues à un compositeur qui, pour un effectif plutôt ordinaire, a écrit une musique extraordinaire : avec *Keqrops* (1986) pour piano et 92 musiciens, dont le *Basel Sinfonietta* (dir. Peter Rundel) et le soliste Nicolas Hodges donnent une première audition suisse d'une belle intensité, Xenakis conduit magistralement les masses sonores des différents groupes de l'orchestre à travers une forme étirée, qui se conclut par la collision d'essaims mille fois ramifiés de sons et de timbres. La seconde composition pure, *Photophorus* (1997), d'Olga Neuwirth, place devant l'orchestre deux guitares électriques, dont les glissandos récurrents de sirènes caractérisent l'ouvrage. À la longue, cependant, le procédé paraît plaqué et l'œuvre reste pâle, sans nécessité structurelle.

Dieter Ammann aurait dû enchaîner avec une œuvre favorisant les improvisations de Koch-Schütz-Studer, mais prend finalement le parti du compositeur strict. Il renonce aux improvisateurs, qui n'auraient pas convenu à son écriture déterministe, et se contente de les citer. Le résultat est une composition allègre, expressive et colorée, *Core*, qui ressemble pourtant trop au *Boost* joué en antécédent, et ne peut masquer une certaine banalité. Lorsque vient enfin le tour de Thomas K. J. Mejer, minuit n'est pas loin. Or *sulphur* « pour Koch-Schütz-Studer et orchestre symphonique » est une tentative prometteuse de combiner l'improvisation et la composition. Mejer sait passer d'une écriture libre à une notation plus précise, il juxtapose improvisation et passages composés, et obtient un tout hétérogène, mais original, en mélangeant les bruits, les rythmes et les champs *groovy*.

Et Koch-Schütz-Studer, alors ? Dans la grande salle de concert de Lucerne, leurs improvisations — d'un *timing* rigoureux — perdent leur noyau dur, elles sonnent lissées et trop prévisibles. Il ne reste en tout cas pas grand-chose de l'étiquette « Hardcore Chamber Music ». Le trio d'improvisateurs produit trop peu

d'énergie pour catapulter dans la réalité une idée de concert pourtant prometteuse et pour mettre en scène une véritable confrontation. À part l'ordonnance malheureuse du programme, un autre écueil est la disproportion physique entre les trois improvisateurs et une formation de presque cent musiciens. Après minuit, on se rend compte — aidé en cela par les visions architecturales de Jean Nouvel — qu'en musique aussi, qu'elle soit improvisée ou écrite, étiquetée ou non, les conceptions du son et du temps sont ce qui fait un véritable noyau dur. Le directeur artistique qui inscrit Xenakis au programme devrait savoir qu'il a affaire à un symphoniste « hardcore » (avant la lettre), un vrai dur à cuire !

**ROLAND SCHÖNENBERGER**

## SIMULACRES OPÉRATIQUES

*Peter Eötvös : « Le Balcon » (d'après la pièce de Jean Genet). Mise en scène : Stanislas Nordey. Avec Hilary Summers, Morenike Fadayomi, Allison Cook, Harry Peeters, Arnaud Marzorati, Csaba Airizer, Julius Best, Armand Arapian, Marcos Pujol, Jérôme Varnier, L'Ensemble Intercontemporain, dir. Peter Eötvös. Création à Aix-en-Provence le 5 juillet 2002.*
*Leoš Janáček : « La Petite Renarde rusée » (d'après un feuilleton de Rudolf Tesnohlidek) ; réduction orchestrale par Jonathan Dove. Mise en scène de Julie Brochen. Solistes et Orchestre de l'Académie européenne de musique d'Aix-en-Provence, Maîtrise des Hauts de Seine, dir. Alexander Briger. Création à Aix-en-Provence le 6 juillet 2002.*

Aix, ou le Festival rénové en douceur... La commande faite à Peter Eötvös, suscitée par le succès des *Trois Sœurs*, témoigne tout autant d'un certain opportunisme de l'institution que de la préoccupation des compositeurs pour une forme dont on nous annonce l'agonie et la mort depuis des lustres, mais qui se survit remarquablement bien. L'Opéra ressemble au bordel de luxe imaginé par Genet dans *Le Balcon*, lieu stratégique du pouvoir en sa représentation, où se joue non seulement l'imaginaire d'une élite en quête de légitimité, mais aussi la puissance de l'ordre établi menacé du dehors par la révolution. La légitimité se gagne à travers une image qui cache la violence de la domination (mais chez Genet, l'image proprement dite est cachée pour l'essentiel : elle se fait langue poétique). Le choix d'Eötvös eût été judicieux s'il avait assumé cette signification de l'œuvre, transposable sans difficulté dans le monde télévisuel d'aujourd'hui. Mais il n'est pas allé jusqu'à la lecture décapante d'un genre qui symbolise l'ordre social, et où se dévoile la vérité intime des positions de pouvoir. On peut même se demander si le sens de son choix n'a pas été refoulé comme une tâche trop difficile, voire destructrice. L'esprit critique n'est pas à la mode dans ces temps de restaurations et de régressions. Le fait qu'un compositeur qui fut le plus proche collaborateur de Karlheinz Stockhausen durant de nombreuses années, puis celui de Pierre Boulez à la tête de l'Ensemble Intercontemporain, se libère des rudes contraintes de la modernité léguées directement par leurs hérauts à travers un style composite, où domine les modèles «populaires» des mièvres musiques de divertissement de l'entre-deux guerres ou d'après, témoigne d'une certaine errance esthétique et éthique, aussi bien que des difficultés de la composition aujourd'hui. L'héritage est problématique. On ne croit plus au progrès. Mais c'est aussi la foi dans l'évidence de l'inouï qui s'est effondrée, et elle entraîne la perte d'une exigence pourtant centrale dans l'acte compositionnel, celle d'une création du sens liée au façonnement d'un langage autonome.

Le problème est peut-être au cœur de la démarche d'Eötvös, compositeur apatride à force d'agréger des cultures et des langues qui ne sont pas vraiment les siennes ; il l'avait surmonté en s'établissant aux avant-postes de la modernité, mais en laissant son activité créatrice au second plan ; il veut le dépasser comme compositeur de premier plan en récupérant l'identité perdue, et en renouant avec ses premiers travaux, lesquels étaient liés aux musiques fonctionnelles du théâtre et du cinéma. Le catalogue témoigne de cette hétérogénéité des sources autrefois bannie des cercles de l'avant-garde, et d'une forme de modernité sentimentale parfois déroutante. Le style d'Eötvös est lié à une nécessité intérieure ; mais si l'on en juge par son opéra sur *Le Balcon* de Genet, une pièce à la fois très actuelle dans son fond et un peu vieillie dans sa forme, l'objectif est complètement manqué. Dès les premières mesures, la référence absorbe la vérité du discours, elle le déminéralise, et la musique sonne faux, comme si elle s'était laissée prendre au piège des simulacres de Genet. Tout au long de la pièce, on a le sentiment désagréable que le compositeur cherche à saisir son sujet sans y parvenir, comme dans un mauvais rêve. C'est qu'il a suivi de façon littérale un texte qui joue constamment sur le «mentir-vrai», le dépouillant de sa force, et même de sa raison d'être. La musique, au lieu de dire le fond des choses, s'installe dans l'apparence, comme si elle n'était pas nécessaire, comme si elle ne pouvait rien apporter en propre.

Or, de façon générale, la musique ne peut pas se dérober au ton de la vérité ; elle transforme par son essence même l'imaginaire en réalité, le mensonge en authenticité, le ridicule en pathétique, comme Mozart l'avait bien compris. Si un personnage d'opéra n'est pas crédible intérieurement, si son chant ne le dévoile pas dans son authenticité, alors la musique s'égare, elle est entraînée dans la facticité qu'elle voudrait dépasser, ou dénoncer. C'est un peu ce qui est arrivé ici. La musique d'Eötvös réduit les personnages à n'être que des fantoches, auxquelles on ne s'intéresse guère. Elle s'attache à l'image, quand il fallait exprimer ce qui est derrière. Elle devient alors une musique de scène sophistiquée. Toute la tension dramatique entre les simulacres et la vérité, qui se décline, chez Genet, sur plusieurs niveaux, et qui finalement apparaît comme une réflexion sur le théâtre lui-même, est ainsi manquée. L'utilisation naturaliste des bruits de mitraillette participe de cette naïveté coupable ; pourquoi le compositeur n'a-t-il pas imaginé, à partir de cet élément réaliste, une structure rythmique évolutive traversant toute l'œuvre, et capable de relier, au moment adéquat, l'intérieur et l'extérieur du bordel, où se jouent différemment la même conquête du pouvoir? Le style déclamatoire, une sorte de parlé-chanté, utilisé afin de garantir la compréhension du texte (mais justement, pourquoi privilégier celui-ci, entièrement traversé par des double-sens que la musique ne peut dire en sa langue propre, quand c'était à elle de dire la vérité cachée?) châtre la musique de toute dimension mélodique autonome. Il est souvent maladroit vis-à-vis de la prosodie du français, et ne rend guère justice à la prose baroque de Genet (il faut dire que les chanteurs, presque tous étrangers, la tordent en tous sens). Tout cela rejaillit sur le résultat final : une sorte de revue à l'emporte-pièce dans laquelle une patronne de bordel mal à l'aise dans son rôle (Hilary Summers) tente maladroitement d'organiser le jeu de ses comparses, ridicules avant même d'exister (seule la Carmen de Morenike Fadayomi témoigne d'une certaine aisance scénique). La venue d'instrumentistes sur scène, dans le rôle de lampadaires musicaux (!), n'ajoute rien à ces péripéties. Le metteur en scène, Stanislas Nordey, ne fait preuve d'imagination ni pour le décor – stylisation d'un lieu qui ne vit pourtant que d'excès –, ni pour la direction d'acteurs. Il fallait

être ou bien concret, ou bien transposer le tout dans un autre théâtre, mais surtout pas se tenir à mi-chemin. Toute la réflexion de Genet sur la représentation et sur la transgression, sur les relations entre la réalité et son reflet, l'identité et l'image, qui a chez lui une dimension hautement politique dont l'actualité saute aux yeux, est ainsi gommée. C'est cette erreur de perspective qui conduit à vider la pièce de sa puissance dramatique, et à faire de la musique un exercice de style un peu vain (les coupures dans la fin du texte, moment essentiel chez Genet, sont à cet égard révélatrices).

Il n'est pas nécessaire de détailler davantage les raisons d'un tel échec. Sans doute faut-il y voir une impuissance à la fois politique et esthétique dans l'époque actuelle : celle d'une contestation radicale, violente et sauvage des valeurs établies (comme chez Genet), capable d'une transfiguration esthétique dans une forme neuve. L'opéra n'est pas un lieu facile pour saper l'ordre bourgeois : il se venge en sous-main, quand ce n'est pas directement. Eötvös est tombé dans un piège où gisent de nombreuses œuvres bien intentionnées. Il n'est pas sûr non plus que le Festival d'Aix-en-Provence soit le lieu d'une telle remise en question, et d'une réflexion sur le renouvellement d'un genre qui ne produit quasiment rien de convaincant, malgré tous les efforts en ce sens. Eötvös, à travers Genet, aurait dû faire de l'opéra lui-même, de sa forme et de sa signification sociale, le protagoniste caché de son œuvre. Mais la tâche semble trop lourde à l'heure actuelle. L'époque pèse sur la production artistique, et à l'opéra, art social par excellence, plus qu'ailleurs ; les postures solitaires y butent sur sa nature et sur sa fonction. Le servir, c'est le plus souvent se perdre.

Né du travail des jeunes chanteurs et instrumentistes au sein de l'Académie d'art lyrique développée à l'intérieur du Festival — initiative fort heureuse au demeurant —, le spectacle réalisé à partir de la *Petite Renarde rusée* de Janáček se situe sur un tout autre plan, même si l'on y retrouve une réflexion qui traverse l'histoire de l'opéra au XX$^{e}$ siècle : celle du simulacre, qui renvoie au genre lui-même. Janáček était conscient de la nécessité d'un autre théâtre d'opéra, comme il était porteur de valeurs contestatrices débouchant sur l'utopie d'un changement radical. Tous ses personnages sont émouvants parce qu'ils sont vrais. Tous sont empêtrés dans leurs rêves, dans des sentiments confus, et dans l'inexorable marche du temps, qui les mène au seuil de la mort. Si la petite renarde vit l'intensité de l'instant, et se moque de la morale (elle tue les poules après les avoir exhorté à se révolter contre la domination archaïque du coq), le forestier regarde la vie qui passe avec une indicible nostalgie : quelque chose d'autre, plus essentiel, semble possible. C'est la petite renarde qui le lui fait sentir, et il n'a guère que le souvenir de sa nuit de noces pour se raccrocher au bonheur. Ce n'est pas l'homme, mais l'animal qui s'épanche dans l'amour.

La musique de Janáček est irrésistible. Elle est moderne et romantique sans l'être. Au contraire de celle d'Eötvös, qui voudrait faire dire à la musique ce qu'elle ne peut assumer, elle exprime la vérité intérieure des personnages, leur fût-elle cachée. D'où son accent pathétique et le bonheur qu'elle dispense. La dramaturgie elle-même échappe aux canons du genre. Janáček nous situe toujours entre le rêve et la réalité, entre le moment vécu et la réflexion sur soi, et les longues plages instrumentales témoignent de cette confiance absolue dans le langage musical de réaliser cette articulation-là. Les jeunes interprètes de cette production donnée dans un petit théâtre d'Aix (celui du Jeu de Paume) ont fait un travail extraordinaire, aussi bien sur le plan musical proprement dit qu'au niveau du jeu. On admire leur maîtrise de la langue tchèque, écueil des opéras de Janáček pour leur diffusion internationale (c'est notamment le cas du forestier de Roman Nédelec, qui a par ailleurs une fort belle voix). La petite renarde d'Yvette Bonner est pleine d'espiéglerie et de charme, comme il sied à une artiste jeune, belle, souple dans son jeu, et au visage expressif (la voix est pure et doit encore se développer en puissance et en nuances). On voit sur scène une véritable équipe, dont des enfants, agrémentée de trois danseurs qui assurent les prologues et les épilogues et qui interviennent dans l'action (très belle scène du rêve de la renarde avec une danseuse suspendue à un fil et symbolisant les envols et les légèretés de l'imaginaire). Il faut louer Olivier Dumait (le maître d'école), Marek Olbrzymek (l'aubergiste), Paul-Henry Vila (le prêtre) ou Boris Grappe (le chien), ainsi que tous les autres, qui forment aussi un petit chœur lorsque c'est nécessaire. La mise en scène est dépouillée ; elle désigne et symbolise plutôt qu'elle ne représente, comme font les enfants lorsqu'ils jouent (une branche est une forêt, une inclination de la tête un enlacement, etc.). Elle vise l'expression de l'intériorité bien plus que l'image. Parfois trop minimale – dans la deuxième partie, les airs et les duos chantés au devant de la scène sont un peu statiques –, elle a pris le parti du conte, de la poésie, de la simplicité, et ... de la musique.

Jonathan Dove a réalisé une transcription de la partition pour 16 instrumentistes afin que l'orchestre entre dans la fosse minuscule du Théâtre du Jeu de Paume. C'était là une des curiosités de la production. Certes, l'écriture harmonique de Janáček exigerait parfois le tutti des cordes pour sonner comme elle fut conçue ; mais dans l'ensemble, cette réduction fonctionne parfaitement bien. On peut même se demander si Dove n'aurait pas dû s'éloigner de temps en temps du texte instrumental pour trouver des combinaisons de timbres plus originales, dans le sillage du *Capriccio* de Janáček lui-même, qui renonce à l'homogénéité traditionnelle. Le jeune chef Alexander Briger mène un excellent groupe de jeunes instrumentistes avec beaucoup de précision et de conviction. Ce spectacle, grâce à une tournée dans les prochains mois, peut apporter la musique de Janáček auprès de publics non spécialisés, qui se situent en marge de l'Opéra, comme la conception de cette production elle-même. **PHILIPPE ALBÈRA**

## LE GOÛT DE L'EXPÉRIMENTATION: CLASSE ET PROVOCATION

*Au festival Taktlos Bern (7-14 septembre), musique de et avec The Alvin Curran Filharmonia, Cortex, Steamboat Switzerland et Michael Wertmüller*

Ces dernières années, *Taktlos Bern* s'est fait la réputation d'un festival d'expérimentation musicale qui fait fi de toutes les barrières de style. *Pro Helvetia* avait donc saisi l'occasion pour honorer les bénéficiaires de ses commandes de composition, des musiciens de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Après un prélude de vidéo, le soir du 7 septembre, le week-end *Taktlos* proprement dit (13 et 14 septembre) a été marqué, sur le plan musical, par la double apparition de l'ensemble *The Alvin Curran Filharmonia*. Seuls cinq musiciens prennent place sur scène, au lieu d'un orchestre, mais la variété des techniques de jeu et des ressources expressives confèrent vite à la musique une dimension orchestrale. Alvin Curran (keyboards), Fred Frith (guitares), Joan Jeanrenaud (violoncelle), Shelley Hirsch (voix) et William Winant (percussion), qui sont tous des virtuoses de la zone floue entre l'improvisation libre et la composition, donnent un programme à la fois lyrique et d'un haut niveau, et se distinguent par des arrangements subtilement

agencés, tantôt composés, tantôt improvisés. Avec une fraîcheur souveraine et une légèreté impressionnante, les cinq musiciens et musiciennes passent du jazz *cool* ou *industrial* à la parodie et aux harmonies méditatives, sans jamais – et c'est là la merveille – tomber dans la banalité. Le programme a une logique spécifique, où les musiciens manient la coïncidence des styles avec autant de spontanéité que de raffinement, et la transportent à un niveau supérieur.

Deux formations suisses se sont aventurées le vendredi et le samedi soir en des terres beaucoup plus hasardeuses. L'ensemble *Cortex* (Alex Buess, Daniel Buess et le DJ x-trak-t) inonde la salle des turbines d'une centrale électrique d'un déferlement de musique électronique, où la force physique pure s'allie à une technique complexe, mais maîtrisée. Le spectacle qui fait se heurter le plus les contrastes est la première audition excentrique de Michael Wertmüller. L'ensemble *Steamboat Switzerland* (Lukas Niggli, Marino Pliakas et Dominik Blum) interprète avec verve et précision les rythmes particulièrement complexes de la partition de Wertmüller. Basés sur des rythmes irrationnels, certains modules suscitent un élan irrésistible et sinistre, d'autres se figent dans des boucles fastidieuses et des structures touffues. La véritable provocation réside cependant dans l'apparition spasmodique de l'acteur de *hardcore* Eugene Robinson. Conçu comme contraste dérangeant dans une musique manifestement construite, le chanteur arpente la scène en voyou, mais se démène étrangement loin du discours musical (ce qu'accentue encore le flou de la régie sonore). Robinson reste finalement l'incarnation d'un point d'interrogation au-dessus de la musique de Wertmüller. Les points d'interrogation ont toutefois le désagréable mérite d'obliger à revoir les positions convenues. En explorant ce qui se fait à la marge de la musique, l'édition 2002 de *Taktlos Bern* a en tout cas présenté d'autres inconvenances avec classe et provocation, donnant ainsi des impulsions importantes à la poursuite d'un discours musical novateur. **ROLAND SCHÖNENBERGER**

## DU NEUF À LA SME/EMS

*Edition Musicale Suisse devient le principal éditeur suisse de musique*

En 1985, après une longue gestation, une initiative du compositeur Klaus Huber aboutissait à la création d'une *Fondation Edition musicale suisse* destinée à favoriser l'édition et la promotion de la musique contemporaine suisse. Le capital de dotation se composait des dons de deux parrains, l'Association suisse des musiciens (ASM, 70'000 francs) et l'Office fédéral de la culture (OFC, 600´000 francs). La raison d'être de la nouvelle institution était la misère du marché de l'édition, qui rendait l'accès à un éditeur toujours plus difficile pour les compositeurs suisses. Parfois très puissants, les éditeurs allemands, français ou italiens qui avaient publié jusque-là les compositeurs des régions linguistiques correspondantes de Suisse avaient réduit leurs activités pour des raisons financières, sans que les petites maisons suisses fussent en mesure de combler le vide, même si elles s'étaient mises entre-temps à publier de la musique contemporaine. Il faut ajouter que le nombre des compositeurs suisses «valables» de musique savante ne cessait de croître, et ce même dans des proportions considérables.

A l'origine, nous imaginions une maison d'édition musicale nationale, un peu sur le modèle de «Donemus» aux Pays-Bas. Mais le Conseil fédéral n'avait pas l'intention d'opposer un concurrent officiel aux maisons d'édition suisses. Il était en revanche disposé à subventionner une fondation qui soutiendrait l'édition d'œuvres contemporaines «avec le concours des éditeurs suisses existants». Le conseil de fondation de cette institution, créée le 23 décembre 1985, réunissait un représentant de chacune des principales organisations musicales helvétiques: l'ASM, le Conseil suisse de la musique (CSM), la Société suisse pour les droits des auteurs d'œuvres musicales (SUISA, représentée elle-même par sa Fondation SUISA pour la musique) et la Société suisse de radiodiffusion et télévision (SSR). Le cinquième membre coopté n'était pas lié à une institution, mais devait être un des deux auteurs de l'initiative, et comme Klaus Huber vivait à l'étranger et n'était pas disponible, cet honneur échut au soussigné. Les compositions soumises au terme d'une mise au concours annuelle étaient examinées par une commission de sélection renouvelée chaque année, qui recommandait les œuvres méritant soutien. L'administrateur avait alors pour tâche de négocier avec un éditeur suisse le montant du subside et les modalités de l'impression. Les partitions publiées portaient l'emblème de la SME/EMS à côté du nom de l'éditeur. Pendant les sept ans d'existence de la fondation, trente œuvres de vingt-cinq compositeurs différents furent ainsi soutenues et parurent chez six éditeurs de Suisse. Le total des subsides accordés s'élève à 169'550 francs).

La fondation contribuait aussi à la promotion des œuvres en éditant un catalogue en allemand, français et anglais (parfois en italien), avec des biographies, des introductions, et un envoi ciblé. Elle organisait ou soutenait encore des concerts et tournées en Suisse et à l'étranger, la plupart du temps de solistes et ensembles suisses jouant des œuvres sélectionnées par SME/EMS; il y eut ainsi cent dix-huit exécutions. Avec le concours de la maison Jecklin & Co. et des subsides obtenus *ad hoc*, la fondation publia en outre quatre CD reflétant ces concerts. Le succès de ces activités est dû en bonne partie au zèle de l'administrateur, Peter Bitterli.

Le Conseil de fondation ayant décidé délibérément de vivre au-dessus de ses moyens plutôt que de limiter l'activité pour des raisons financières, il fallut entamer le capital, contrairement aux habitudes, et en 1991, la fondation était pratiquement à bout de souffle, ne survivant que grâce à quelques subventions exceptionnelles de Pro Helvetia. Lorsqu'il devint évident que l'OFC ne mettrait pas d'argent frais à disposition, il fut décidé de transformer la fondation en association, ce qui fut fait en mars 1993. Les membres de l'association sont avant tout les compositeurs et compositrices intéressées, qui paient toujours une cotisation (modérée) de 50 francs par an. Etant donné le bilan positif de l'activité antérieure, l'OFC se déclara disposé à accorder une subvention annuelle de 60 à 70´000 francs, à quoi s'ajoutent quelques contributions de sponsors.

Une raison importante de la transformation en association fut le changement survenu dans les techniques mêmes de l'édition musicale. Il était devenu de plus en plus manifeste que la gravure, puis l'impression des partitions, n 'était plus rentable du moment qu'on pouvait photocopier avantageusement les manuscrits et que de nombreux compositeurs de la nouvelle génération saisissaient eux-mêmes leurs œuvres à l'ordinateur avant de les imprimer. Il suffit donc, désormais, de conserver un exemplaire susceptible d'être copié au siège de l'administrateur et de veiller à ce que les copies puissent être distribuées rapidement. Tout compositeur reconnu peut adhérer à l'association – un jury élu de trois personnes veille à maintenir la qualité – et lui remettre en principe tout son catalogue pour qu'il soit intégré dans le catalogue général et diffusé, pour autant qu'il existe des impressions; pour les œuvres déjà éditées ailleurs, l'administrateur fait suivre les commandes. L'épais

catalogue de 1995 a été remplacé entre-temps par un catalogue informatisé, en plusieurs langues, consultable aussi sur Internet, quelle que soit la rubrique (nom du compositeur, genre de l'œuvre, instruments, formation particulière). Les commandes groupées qui arrivent notamment d'outre-mer confirment le bien-fondé de la stratégie. Quant aux magasins de musique suisses, les principaux d'entre eux disposent d'un extrait du catalogue par instrument.

Après son dernier appel à adhérer (automne 2001), l'association «Schweizer Musikedition / Edition Musicale Suisse» (SME/EMS), qui comptait jusque-là cent soixante-dix membres ordinaires (compositeurs, personnes intéressées, soutiens), en a admis cinquante-cinq de plus, la plupart de jeunes compositeurs. Elle rassemble donc désormais quelque cent cinquante compositeurs suisses de musique contemporaine sérieuse. Quand leurs catalogues auront été intégrés, ce seront quelque six mille œuvres qui figureront au catalogue mis à jour régulièrement (www.musicedition.ch) et qui pourront être livrées par le secrétariat lucernois. (On peut aussi commander des extraits du catalogue; pour les commandes de l'étranger, les prix sont indiqués en euros depuis décembre dernier.)

Le dernier projet en date de SME/EMS est de constituer un *Centre suisse d'information musicale.*

La présence sur Internet s'étant imposée dans les années 1990, l'association SME/EMS s'y est mise en liaison avec l'ASM, dont elle assure la présentation. Il est cependant devenu impératif de constituer un centre national d'information musicale comme ceux dont disposent depuis longtemps la plupart des pays européens. Après avoir procédé aux éclaircissements nécessaires, SME/EMS et son administrateur, Peter Bitterli, ont décidé de passer à l'attaque. Des entretiens tout récents ont renforcé et institutionnalisé la collaboration avec l'ASM, la Fondation SUISA pour la musique et l'Institut de musicologie de l'Université de Zurich (dirigé par le prof. Hinrichsen). La première tâche est de constituer sur Internet une banque de données efficace des compositeurs et interprètes suisses, qui fournisse des informations aussi complètes que possible, conçues de façon scientifique, et utilisables facilement par le grand public. Le système restera cependant ouvert, pour permettre de réaliser dans un avenir proche un grand réseau qui englobe toutes les institutions suisses actives dans le domaine musical et réponde à leurs besoins. **FRITZ MUGGLER**

Adresse de l'Edition Musicale Suisse: SME/EMS, case postale 7851, CH-6000 Lucerne 7, téléphone et télécopie (+41) 041 210 60 70. www.musicedition.ch



### Assemblée générale : nouveau président pour l'ASM

Lors de son assemblée générale du 21 septembre 2002, l'Association a élu son nouveau président en la personne du compositeur thurgovien **Ulrich Gasser**. Il succède au musicologue et directeur de la Haute Ecole de Musique et de Théâtre bernoise Roman Brotbeck. Celui-ci a dirigé l'Association pendant six ans au cours desquels l'Association s'est fortement rajeunie, ses structures ont été modernisées, de nombreux nouveaux membres ont rejoint les rangs, des activités nouvelles et des coopérations ont vu le jour, la palette artistique s'est élargie. Ulrich Gasser qui a fortement contribué à cette évolution en tant que vice-président veut – selon ses propres mots – maintenir la ligne du président sortant, tout en complétant les progrès structurels réalisés par des remises en question de niveau artistique et en encourageant les contacts et les échanges entre les membres qui composent, interprètent ou improvisent.

Lors de l'assemblée, deux nouveaux membres ont été élus au comité : **Marc-André Rappaz,** compositeur de Carouge (GE) et **Thomas Meyer,** critique musical de Zürich. Le comité est donc nouvellement constitué de: Ulrich Gasser, président, Alexa Montani, Marie Schwab, Nadir Vassena, Matthias Arter, Marc-André Rappaz et Thomas Meyer.

D'autres informations se trouvent sur le site internet de l'ASM : www.asm-stv.ch

### Fête des musiciens à Bienne, 20 au 22 septembre 2002.

Pour la première fois dans l'histoire des Fêtes des Musiciens, la fête de cette année fut entièrement consacrée au piano. Suivant une proposition du collège des interprètes, des œuvres importantes du 20ème siècle et des compositions de compositeurs suisses vivants furent jouées pendant les trois jours. La grande diversité du programme, les effets les plus surprenants, la qualité extraordinaire et l'enthousiasme des interprètes ont ravi le public et les membres de l'ASM présents. La présence de musiciens étrangers et d'œuvres hors du répertoire habituel des fêtes sont un exemple de l'effort d'ouverture de l'Association.

### Fonds pour matériels d'orchestre

*Le fonds commun pour l'établissement de matériels d'orchestre* permet dans la mesure des moyens à disposition de financer l'établissement de matériels pour orchestre ou ensembles de 10 parties au minimum. Les critères et conditions se trouvent sur le site internet : www.asm-stv.ch ou peuvent être demandés au secrétariat de l'ASM.

### Concours : Association of Irish Composers/Mostly Modern Composition Competition

Concours de composition pour flûte et guitare. Durée six minutes max. Ouvert à tous les âges et toutes les nationalités. Prix : € 650. Délai : 20 décembre 2002.
Informations : http://www.asm-stv.ch/francais.php?page=concours ou Association of Irish Composers, Copyright House, Pembroke Row, Dublin2, Ireland. E-mail : info@composers.ie