

# "Revendiquer la plus grande liberté possible" : rencontre avec Dominique Gesseney-Rappo = "Ein Höchstmass an Freiheit einfordern" : eine Begegnung mit Dominique Gesseney-Rappo

Autor(en): **Matthey, Jean-Louis**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2008)**

Heft 102

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927393>

## **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.

---

«Ein Höchstmass an Freiheit einfordern» – *Eine Begegnung mit Dominique Gesseney-Rappo*

Der 1953 geborene Komponist Dominique Gesseney-Rappo gibt Auskunft über sein neues Bläserquintett *Oasis*, das demnächst von der Kantonalbibliothek und der Universität Lausanne veröffentlicht wird, und bezieht Stellung zu Fragen heutigen Musikschaffens.

---

## « REVENDIQUER LA PLUS GRANDE LIBERTÉ POSSIBLE »

PAR JEAN-LOUIS MATHEY

Rencontre avec Dominique Gesseney-Rappo

*Dominique Gesseney-Rappo, vous venez d'achever la composition de votre quintette à vent « Oasis » pour flûte en sol ou piccolo, cor anglais, clarinette basse, cor et basson. Comment êtes-vous venu à ce choix d'instruments ?*

Tout d'abord, l'envie d'écrire une pièce pour cette forme de quintette est née d'une sollicitation du chef d'orchestre Facundo Agudin (à qui l'œuvre est dédiée), en vue d'une collaboration dans le cadre de sa saison de concerts *Musique des Lumières*, dans le canton du Jura. Mon projet a été d'inviter l'auditeur à la découverte de dessins mélodiques ou de couleurs qu'il n'attend ou ne connaît pas, d'où l'idée de modifier l'instrumentation. Le choix de la clarinette basse, chère à Wagner mais aussi à Schoenberg, s'est vite imposé, avec le cor anglais prenant le relais du hautbois. La flûte en sol apparaissant comme un timbre relativement peu usité s'est trouvée ici comme complément logique ; le piccolo lui est toutefois substitué pour les séquences plus brillantes, lumineuses et contrastées.

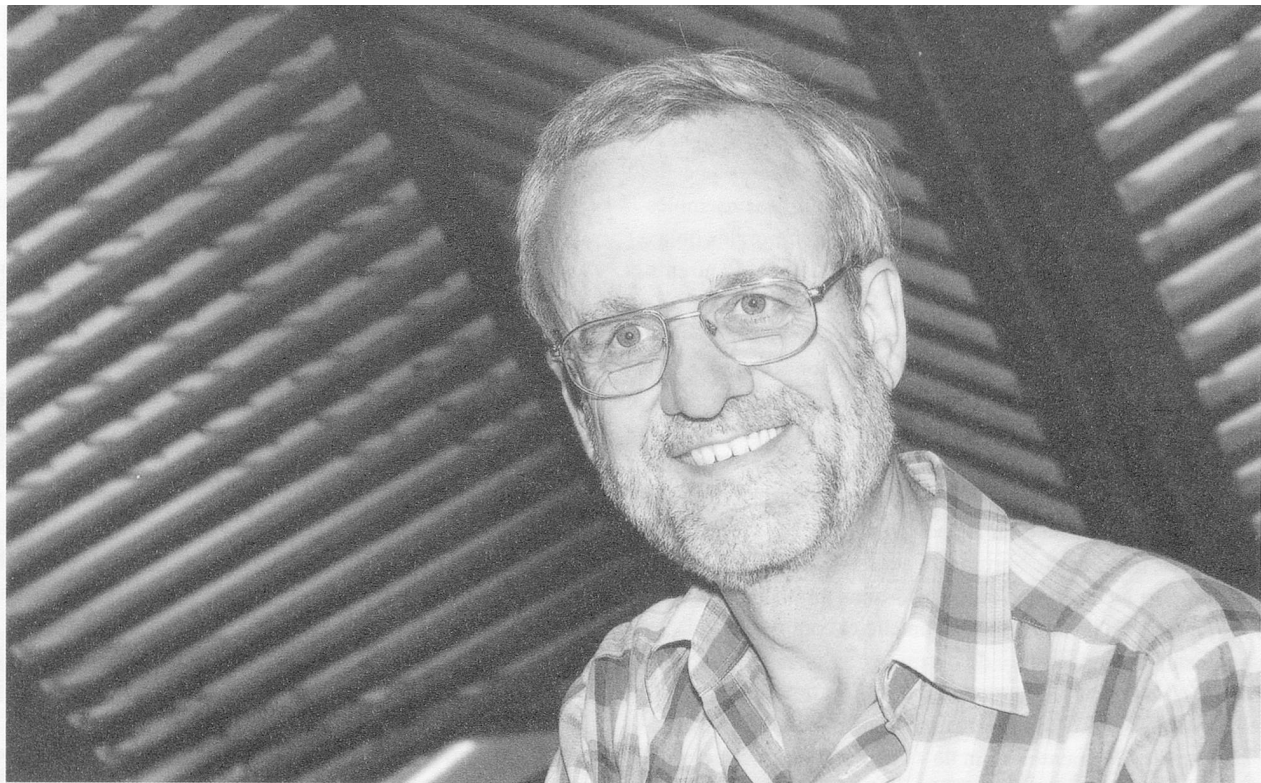
*Vous rompez avec une vision du quintette à vent qui, jadis, a parfois donné l'image d'une certaine légèreté démonstrative, voire espiègle.*

Après la lecture et l'écoute de quelques œuvres modernes écrites pour quintette à vent, ce qui m'a frappé est effectivement le caractère léger, enjoué, presque primesautier de ces pièces. On serait tenté de classer certaines de ces œuvres du côté de la musique de divertissement. Ma partition s'inscrit, elle, à l'opposé de l'esprit de divertissement ou d'une approche descriptive. Vous me disiez qu'elle constitue elle-même son propre principe. Dans une certaine mesure, je peux accepter cette formule.

*Vous me confîez avoir écouté plusieurs quintettes à vent récents. De quelles œuvres s'agit-il ?*

J'en citerai trois, qui me permettront d'appréhender, en ce qui me concerne — presque à la manière d'une photographie — la musique de notre temps. Il s'agit de *Trois pièces brèves* de Jacques Ibert, *Zeitmasse* de Karlheinz Stockhausen qui vient de nous quitter, et le *Woodwind Quintet* d'Elliott Carter.

L'œuvre d'Ibert se rattache clairement à la pièce « de genre » qui, d'une écriture remarquable, conduit l'auditeur du côté de la musique « espiègle et démonstrative » dont vous parliez tout à l'heure. *Zeitmasse* de Stockhausen, proche de la culture du *Domaine Musical* où elle a d'ailleurs été jouée, utilise une instrumentation différente de celle du quintette à vent usuel puisque le cor y fait place au cor anglais. On entre ici dans une écriture diamétralement différente, plus complexe, intellectualisée et où la notion de séduction n'est plus présente du tout. C'est ici une manière de penser la musique dans un langage qui sollicite beaucoup plus l'intellect que l'univers émotionnel. Mais je dois dire que cette œuvre, même si elle est techniquement fascinante, ne me touche pas vraiment. Quant au *Woodwind Quintet* de Carter, il témoigne d'une écriture très libre, non exempte il est vrai de quelques références — par exemple Ragtime dans le 2<sup>e</sup> mouvement. Ces références ne donnent toutefois pas le ton de la pièce, dotée d'une structure solide et d'un langage qui, bien que complexe, s'avère très « parlant » pour l'auditeur. Ce compositeur, dans ses œuvres ultérieures, saura explorer des terrains souvent plus complexes, sans perdre ce sens de la communication et de l'accessibilité. Vous l'avez compris, je me sens proche de cette manière de concevoir la création musicale. Si je devais citer encore le nom d'un créateur de notre temps qui me touche, je mentionnerai volontiers György Kurtág, capable de capter l'univers émotionnel de l'auditeur dès les premières notes.



*Dominique  
Gesseney-Rappo*

*Photo :  
Claude Bornand*

*A propos d'« Oasis », quel est le rapport avec le titre de la pièce ? Est-il d'ordre poétique, comme on pourrait le percevoir après écoute de votre langage sobre, épuré, construit notamment d'arabesques ?*

En fait, le sens du titre donné ne doit pas être cherché trop loin. Il vient du fait que la partie centrale est plus « posée » — ou irriguée d'une forme d'intériorité ou de calme, pourrait-on dire — que celles des deux qui l'entourent, sensiblement plus agitées. Cette plage centrale se compose d'éléments moins tourmentés, aboutissant épisodiquement à des grappes de notes (avec trilles parfois) évoquant ou constituant de simples accords parfaits, plutôt inattendus dans le contexte général non tonal.

*Aviez-vous ces sonorités en mémoire ou les découvriez-vous en voulant les mettre en valeur dans « Oasis » ?*

Il s'agissait vraiment de sonorités bien ancrées dans ma mémoire, avec lesquelles j'avais envie de jouer. Seul le piccolo s'est imposé en cours d'écriture, lorsque la nécessité d'un contraste marqué s'est fait sentir. Sa sonorité particulière, dans le grave comme dans l'aigu, était avantageuse et intéressante dans ce contexte.

*Dans une telle œuvre, vous avez donc cherché un équilibre entre la dynamique, les assemblages de timbres et les tessitures ; comment percevez-vous cette harmonie à trouver avec des instruments dont la puissance sonore varie passablement de l'un à l'autre ?*

Il s'agit d'un jeu délicat et passionnant. J'avoue que cela m'a parfois un peu inquiété et qu'il m'a fallu quêter des conseils auprès d'instrumentistes chevronnés. Il y a eu quelques menus détails à reprendre, en particulier pour équilibrer le piccolo utilisé dans le registre grave avec le reste de la trame sonore.

*A qui destinez-vous une telle œuvre qui, au plan technique, suppose un bagage déjà important et un vif respect de votre écriture très précise ?*

Un bagage technique instrumental important est nécessaire,

mais cette pièce ne demandera aux exécutants que ce qu'exige toute partition de musique de chambre : la volonté de comprendre le langage, de saisir la forme de l'œuvre et son profil sonore. Si le décodage du texte est relativement aisé, il est vrai que la mise en place du tout demandera un bon travail d'écoute réciproque et de réglage des détails, au plan rythmique, notamment. Mais ne s'agit-il pas ici de la définition de la musique de chambre ?

*Le milieu musical vous a, dès les années 1970, rattaché au monde choral. On connaît vos nombreuses compositions pour voix d'hommes ou mixtes, qui ont connu un réel succès populaire. Dans les années 1990, vous m'avez confié l'idée que vous vous sentiez attiré par des projets vous offrant une plus grande liberté d'expression, destinés à des musiciens professionnels. Pouvez-vous nous développer cette idée ?*

Comme chef de chœurs, j'ai été confronté à la pratique musicale en milieu amateur. Si ce travail m'a passionné durant de longues années, il a également mis en évidence le fait que l'écriture de chaque partition devait être adaptée au niveau des chanteurs concernés, ce qui implique une limitation des moyens musicaux à mettre en œuvre. Exprimer ce qu'on veut dire avec des moyens simples est difficile et représente un défi réel. Toutefois, avec le temps, j'ai fini par ressentir le besoin de m'évader de ce cadre pour me diriger vers un langage plus élaboré et vers des structures plus libres ou plus techniques et moins liées au domaine vocal. Ce besoin d'évasion a également eu pour conséquence de me faire sortir du cadre choral pour découvrir celui de la musique purement instrumentale. Cette dernière offre des possibilités expressives et techniques évidemment différentes.

*Peut-on parler de rupture dans votre langage musical, ou plutôt d'évolution ?*

Effectivement, je crois que l'on peut parler de rupture puisqu'il s'agit de deux manières différentes de penser la musique et son écriture. C'est également juste de parler d'évolution. Composer pour un ensemble amateur généralement peu, voire pas du tout aguerris à la musique contemporaine,

implique un langage direct. Le débat esthétique ne se pose alors pas vraiment, même s'il s'agit, dans ce cadre-là, d'essayer d'emmener chanteurs et public dans des lignes, des harmonies ou des sonorités nouvelles, différentes de celles pratiquées habituellement. L'écriture pour des ensembles professionnels ouverts aux langages contemporains oblige, elle, de se positionner par rapport aux différents courants et essais stylistiques apparus depuis le début de XX<sup>e</sup> siècle ou développées après 1950. Les questions « habituelles » dans ce domaine se posent alors : le langage tonal est-il à classer définitivement dans les cartons de la musique « ancienne » ? La fréquentation d'œuvres du passé peut-elle nourrir la démarche créatrice d'aujourd'hui ou non ? Les courants néo-classiques ont-ils encore quelque chose à dire de nouveau ? Comment se situer par rapport aux musiques sérielles, aléatoires, minimalistes, bruitistes, électro-acoustiques, ou par rapport à un certain confort néo-tonal ambiant etc. ? Que penser de l'incontestable technicité et complexité qui s'est installée dans nombre de partitions ? Que penser encore du foisonnement impressionnant d'explorations de mondes et systèmes d'écriture nouveaux, apparus à une vitesse étonnante ? Que penser enfin de « l'aspect événementiel » de la création contemporaine qui a parfois tendance aujourd'hui à prendre le pas sur la dimension purement musicale de l'œuvre nouvelle. Rien d'exhaustif dans ces questions jetées en vrac, je vous le concède, mais cela montre la rupture, le cheminement, l'errance parfois, qu'il m'a fallu vivre pour trouver ce qui me correspond actuellement le mieux. D'autre part, je crois que l'on ne répond pas à ces questions de la même manière à vingt ans qu'à cinquante-cinq ans.

*La composition a-t-elle quelque chose à dire sur le monde d'aujourd'hui ?*

Evidemment, les interrogations fondamentales sur le sens de la musique, la réceptivité (ou non) du public à son égard, ou même la notion de la beauté musicale — qui renvoie à celui qui l'écoute — sont miennes chaque jour. Je tente d'y répondre personnellement et librement.

*Où vous situez-vous dans le champ de la musique contemporaine ?*

En portant un regard sur le dernier siècle de création musicale, on sait que la grande rupture des années 1910 a déclenché un

mouvement constant de recherche qui, contrairement aux siècles précédents, n'aboutit la plupart du temps pas à une évolution du langage musical existant, mais à une véritable *fracture* et à la création d'une nouvelle manière d'écrire ou de penser l'univers des sons. A peine un courant est-il né qu'un nouveau se doit de créer « l'événement » suivant. C'est passionnant et, en même temps, embarrassant dans la mesure où, en forçant grossièrement le trait, on vient à attendre le *concept inattendu* plutôt que l'œuvre qui doit en naître. Pour reprendre votre question qui est de savoir où je me situe, je dirai que je suis cette évolution avec attention. Toutefois, je ne ressens pas l'envie de me rattacher à l'un ou l'autre de ces mouvements, de m'apparenter à une chapelle plutôt qu'à une autre. Ma tendance serait plutôt de revendiquer la plus grande liberté possible, y compris celle d'explorer des territoires abandonnés et qui, à mon sens, ne sont pas encore asséchés. Ma sensibilité me porterait aussi à bénéficier des trouvailles et des recherches héritées de ce XX<sup>e</sup> siècle — seconde moitié comprise — au gré des projets à réaliser.

*Peut-on vous demander quelles autres œuvres vous avez en chantier ?*

Le 2 avril 2008 aura lieu à Boston la création de *L'aube dérobée*, quatuor à cordes écrit en 2005 et commandé par le Hawthorne String Quartet, à qui l'œuvre est dédiée. Je travaille aussi à la composition d'une suite pour « brass ensemble », à écrire en collaboration avec l'artiste peintre Dessa sur la base de deux grands triptyques ; il s'agit d'une commande du Flying Brass Ensemble dirigé par Blaise Héritier. La création de cette suite est prévue pour octobre 2008. J'ai également en chantier une pièce pour orchestre à cordes, commandée par le chef d'orchestre Alexandre Clerc, ainsi qu'un *Concerto pour flûte de pan et orchestre*, commande du flûtiste Michel Tirabosco ; cette œuvre sera écrite dans un langage contemporain, sans aucune référence à l'origine populaire de l'instrument, comme vous pouvez le deviner. Un autre projet, encore lointain, est celui d'un opéra qui serait une forme d'aboutissement, en terrain professionnel, du chemin commencé avec l'écriture des musiques de scène ou cantates populaires composées à mes débuts.

### Éléments biographiques

Fils d'un pasteur vaudois passionné de musique, Dominique Gesseney-Rappo est né le 18 janvier 1953. De 1973 à 1976, il étudie au Conservatoire de Fribourg avec Paul Burger (violoncelle), Henri Baeriswyl (théorie) et Jean Balissat (orchestration). Il livre en 1970 ses premières compositions et arrangements de mélodies populaires. Il crée ensuite et dirige l'Ensemble vocal « Chorège » (1979-1997) et fonde, avec son frère Christophe, les « Editions Gesseney » (1979-1998, reprises ensuite par les Editions Labatiaz) qui publient plus de 366 titres, principalement de musiciens romands. En 1981, Dominique Gesseney-Rappo obtient son brevet de maître de musique, avec un mémoire sur le dodécaphonisme qu'avait accepté de diriger André-François Marescotti. Il devient par la suite (1983-2004) seconde basse du « Quatuor du Jaquemart » (production d'un CD) et responsable de la formation musicale des maîtres de musique du canton de Vaud au Conservatoire de Lausanne (1991-2007). Dès 2001, il dirige l'Ensemble vocal masculin « Côte et Chœur ». En 2003, la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne (BCU) publie la liste des œuvres de Dominique Gesseney-Rappo, que celui-ci a entièrement léguées à cette institution. Le catalogue compte plus d'une centaine de titres : chœurs d'hommes, de femmes et mixtes, chœurs et piano, chœurs et quatuor de cuivres, orchestre, quatuor de cuivres, musiques de scène et des cantates, dont notamment *Le Pendu de l'abbatiale* (1990), *Rondo de Cupidon* (1994), *Le Signe de Sarepta* (1995), *La Dernière touche* (2000), *Adama* (2001), *Ecce pulchra es* (2002). On mentionnera encore la composition, en 2005, de *Nunc Dimittis* pour ténor solo et quatuor à cordes.

à Facundo Agudin

# Oasis

pour quintette à vent

Dominique GESSENEY-RAPPO

♩ = 80

(NB: tous les trilles sont joués sur 1 ton)

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) features five instruments: Flute alto (Sol), Cor anglais (Fa), Clarinette basse (Si $\flat$ ), Cor (Fa), and Basson. The Flute alto and Cor anglais parts begin with a half rest followed by a melodic line starting in measure 2. The Clarinette basse part has a half rest followed by a melodic line starting in measure 2. The Cor and Basson parts have half rests until measure 4, then enter with a melodic line. Dynamics are marked *p* for all parts. The second system (measures 6-9) features five instruments: Fl. a., Cor a., Cl. b., Cor, and Bon. The Fl. a. part has a half rest followed by a melodic line starting in measure 7. The Cor a. part has a half rest followed by a melodic line starting in measure 7. The Cl. b. part has a half rest followed by a melodic line starting in measure 7. The Cor part has a half rest followed by a melodic line starting in measure 7. The Bon part has a half rest followed by a melodic line starting in measure 7. Dynamics are marked *mp* for Fl. a., Cor a., and Cl. b., and *p* for Cor and Bon. The third system (measures 10-12) features five instruments: Fl. a., Cor a., Cl. b., Cor, and Bon. The Fl. a. part has a half rest followed by a melodic line starting in measure 11. The Cor a. part has a half rest followed by a melodic line starting in measure 11. The Cl. b. part has a half rest followed by a melodic line starting in measure 11. The Cor part has a half rest followed by a melodic line starting in measure 11. The Bon part has a half rest followed by a melodic line starting in measure 11. Dynamics are marked *mp* for Fl. a. and Cor a., *mf* for Cl. b., Cor, and Bon, and *ff* for Cl. b. in measure 12.