

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (1998)
Heft: 58

Artikel: "Je suis ma musique" : entretien avec la compositrice suisse Madeleine Ruggli
Autor: Ruggli, Madeleine
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927899>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.06.2025

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



«JE SUIS MA MUSIQUE»

Entretien avec la compositrice suisse Madeleine Ruggli

Deux œuvres d'une certaine importance de Madeleine Ruggli ont été données en première audition en avril dernier: «zwischen Zeiten II» pour violon solo et onze cordes, joué par Mirjam Tschopp (violon) et la Camerata de Zurich, sous la direction de Rüdiger Tschupp, ainsi que «Zugrundegetrauert» pour voix grave de femme et orchestre, chanté par Christina Ascher (alto) et accompagné par Bernhard Wulff à la tête de l'Orchestre symphonique de Bâle. Le catalogue de Madeleine Ruggli ne comporte encore que six numéros: en plus des deux titres mentionnés, une autre œuvre pour orchestre de chambre, une pièce solo pour flûte traversière alto, un quatuor à cordes et un trio pour soprano, clarinette et violoncelle. La jeune compositrice est encore quasi inconnue dans les milieux de la musique contemporaine suisse; les premières auditions dont il vient d'être question ont cependant attiré l'attention sur elle.

Qui donc est Madeleine Ruggli ? Coup d'œil sur sa biographie: née en 1964 à Thalwil, elle grandit à Horgen, au bord du lac de Zurich, commence des études de chant, travaille comme rédactrice et animatrice de radio pour gagner un peu d'argent, joue aussi les secrétaires, les speakerines et les commentatrices de documentaires «dans le seul but de pouvoir ne faire un jour que de la musique». Elle étudie finalement la théorie et la composition chez Hans Ulrich Lehmann, au Conservatoire supérieur de Zurich, et le chant chez Dorothea Bamert-Galli, tout en enseignant à Zurich dans sa propre école, «musik + theorie».

Madeleine Ruggli vit à Bâle et dans un village des Vosges de huit cents âmes; elle circule entre la ville et la campagne. Voici l'entretien que Christina Omlin a eu avec la compositrice.

Y a-t-il eu un déclic concret pour commencer à composer ?

Oui. C'était pendant les cours de théorie, quand j'ai analysé les *Bagatelles* pour quatuor à cordes de Webern. C'est là que je me suis assise pour la première fois et que j'ai écrit moi-même quelque chose.

Avez-vous une discipline de composition quotidienne ?

Non, absolument pas. Dans cette profession, on ne peut pas être assidu sur commande et composer de neuf heures à midi. Du moins en suis-je incapable. Pour moi, il y a simplement le temps où je n'enseigne pas, qui est consacré à la composition, ce qui ne veut pas dire que je suis toujours en train d'écrire. Parfois il ne se passe rien pendant des jours, puis tout à coup, on écrit sans prendre garde à l'heure, qu'il fasse jour ou nuit. Mais souvent, je me lève très tôt, vers cinq heures, pour voir le monde s'éveiller. A ce moment, qui n'est plus tout à fait la nuit ni encore le jour, il règne une ambiance étrangement mystérieuse. J'aime beaucoup cette transition incertaine, ce silence très particulier.

Est-ce aussi ce que vous cherchez dans vos compositions: l'incertitude, l'imprévisible ? Par exemple ce qui fait qu'on ne sait pas si le morceau a déjà commencé ou non, comme au début de «zwischen Zeiten II» (exemple 1) ?

Sans doute, parce que c'est ce qui me fascine vraiment. Et c'est comme ça que je l'exprime alors.

Vos œuvres sont-elles ainsi une expression très personnelle de vous-même ?

Oui, toujours. Mon Moi pur. J'ai le sentiment que quand quelqu'un écoute une de mes œuvres, il sait qui je suis. Ou qu'il connaît au moins un de mes aspects. Ma musique est l'expression de tous mes sentiments et pensées – que pourrais-je écrire d'autre ?

C'est aussi pourquoi je ne changerai rien aux œuvres anciennes. Le morceau de violon, c'est *moi* en 1995/96. Je n'écirais plus exactement certains passages comme je l'ai fait. Et ce n'est certainement pas encore mon chef-d'œuvre – pour autant qu'il y en ait jamais un. Si je modifiais maintenant ce morceau, ce serait une ingérence erronée, car au moment de sa genèse, il était bon.

Comment surgit une œuvre ? Dans votre tête ? Y a-t-il des motifs préliminaires ?

Non. Ce que je fais n'est pas de l'architecture. Mon écriture est plutôt associative. Au début, ce peut être une seule note qui me fascine, un timbre très particulier sur un instrument donné, ou alors un petit geste mélodique. Je recueille ces idées, comme un fil que je suis. Où ce fil me mène est une question qui reste ouverte. Il peut aussi rompre. Ou alors je recueille quelque chose, et il s'avère après coup que ce n'était pas le début, mais que j'étais déjà au milieu du morceau.

Au moment où je suis libre d'écrire, je reste souvent assise, là, et j'attends; et si je me concentre suffisamment, il n'y a tout à coup plus de pensées, seulement des sons. Je pense alors directement à ces sons. Et ces pensées sonores, je ne les coule pas non plus dans des mots. Ce n'est que quand j'écis, quand je suis entièrement repliée sur moi, quand je suis parfaitement honnête et concentrée sur mon travail que j'aboutis à un résultat. Mais si je commence à bricoler et à fignoler, ou que je travaille d'après des schémas, je n'arrive à rien.

Ce système a un défaut. Le morceau pourrait se désagréger ou tourner à la rengaine interminable, qui avale

*Exemple 1: Début
de «zwischen
Zeiten II»*

[illegible]

Exemple 2:
Violon solo dans
«zwischen
Zeiten II»,
mes. 7-18

Exemple 3: Altos
dans «Zugrunde-
getrauert»,
mes. 73-76

des notes. Mais je m'en remets à mon sens intuitif de la forme. Ce sens se forme pendant les études et continue à se former dans les leçons que je donne en analysant d'autres œuvres. Il arrive que le système que je pratique soit tout simplement désagréable, notamment quand il ne se passe rien. Il faut alors supporter simplement cet état de choses.

Les timbres de vos morceaux sont décrits minutieusement (exemple 2). D'où vous vient cette ouïe si fine ?

Avant de composer *zwischen Zeiten II*, j'ai travaillé avec la soliste, Mirjam Tschopp, et me suis fait jouer toutes les sonorités possibles que j'avais en tête, pour vérifier mes intuitions. C'est là une possibilité: travailler avec un ou une soliste. Ce fut la même chose avec le morceau pour flûte alto. D'autre part, on apprend aussi en écoutant d'autres œuvres, qui n'ont même pas besoin d'être de la seconde moitié du XXe siècle. Je découvre des timbres chez Mahler, chez Debussy et, bien entendu, chez Webern.

Est-ce que vous pensez harmonie ?

Mes pièces ne connaissent pas l'harmonie au sens classique; mais pour en rester aux notions classiques, je dirais que ma musique est plutôt conçue polyphoniquement. Ce sont de brèves lignes, des gestes mélodiques, des notes isolées, apparemment dispersées, qui se combinent en lignes – des actions isolées, donc, qui n'ont pour relation que leur simultanéité. Le résultat sonore n'est pas conçu verticalement. Deux instruments ne jouent jamais la même note en même temps, avec le même timbre ou la même nuance. Même pas dans le morceau pour orchestre, *Zugrundegetrauert*, qui est écrit lui aussi dans un style très musique de chambre. Au sein des pupitres, chacun joue une voix différente. Prenons les quatre altos (exemple 3): ils jouent bien la même note, mais le premier commence plus tôt, le deuxième reprend la note avec un timbre différent, etc. Chaque instrument conserve donc sa vie personnelle.

Vous étiez chanteuse. Cela a-t-il une influence sur la compositrice ?

Probablement, peut-être dans la conception du déroulement temporel d'une composition. Mes lignes sont portées quasiment par le souffle, la longueur des phrases paraît déterminée par la respiration. Et j'ai une prédilection pour les instruments qui modèlent la musique comme en chantant, qui peuvent déterminer tous les paramètres de chaque note.

«zwischen Zeiten II» a-t-il des sources extra-musicales ?

Non, pas du tout. C'est de la musique absolue.

Quelle est la signification du titre ?

Personne ne devrait réfléchir à ce que j'ai voulu dire par ce titre. Je le dis dans la musique. Je ne tiens à pas à suggérer quoi que ce soit d'extra-musical. La musique est livrée aux gens, et tant mieux s'ils ressentent quelque chose de personnel !

En va-t-il de même pour «Zugrundegetrauert» ?

Pour moi, *Zugrundegetrauert* n'a pas non plus de motif extra-musical, même s'il est écrit d'après un poème. Je ne sais pas si j'ai vraiment compris le texte comme l'entendait la poétesse. Je ne peux que décrire ce que le poème a déclenché en moi. J'ai écrit la pièce à une époque où je portais ce poème en moi. Ce n'est donc pas une composition découlant d'une analyse intellectuelle. J'ai commencé à y travailler en lisant le poème une première fois, puis en le récrivant de tête. J'ai alors répété le processus et regardé quels mots me restaient, parce qu'ils étaient proches de moi, et lesquels j'avais de la peine à apprendre, peut-être parce qu'ils étaient trop proches de moi. Cette intériorisation du poème a déclenché les premières intuitions sonores. L'effectif de l'orchestre s'est dégagé. Le registre aigu est réduit, les violons et les hautbois sont supprimés. En revanche, les

registres d'alto et de basse sont développés. A part quelques éclats dramatiques, la voix se fond dans l'orchestre comme un instrument additionnel; c'est une plainte en quarts de ton, parfois un simple chuchotement à l'arrière-plan.

«Zugrundegetrauert» n'est pas une mise en musique au sens d'une interprétation. Cela signifie-t-il que vous ne voulez pas vous approprier le bien d'autrui ?

Non, jamais. Je veux affronter l'étranger d'une manière ou d'une autre, mais à mon point de vue. Je peux tout à fait m'imaginer écrire plus tard une nouvelle pièce sur le même texte, parce qu'il déclenchera probablement en moi quelque chose de tout différent cette fois-là.

Avez-vous des modèles parmi les compositeurs ?

Non, pas de modèle au sens propre. Il y a des compositeurs que j'apprécie beaucoup. Parfois, je n'aime que certains passages de telles œuvres. Cela me suffit pour éprouver un grand respect, voire une crainte admirative pour le compositeur. Ce qui m'impressionne avant tout, ce sont les artistes qui travaillent délicatement et minutieusement. Je pense à une amie peintre suisse: une surface blanche, traversée horizontalement par une bande jaune – voilà ce qu'on voit de loin. Mais si l'on se rapproche, l'œil découvre que la bande jaune se compose d'un entrelacs de fins traits jaunes. C'est aussi cela qui m'intéresse dans l'orchestre: non pas la peinture brossée à larges traits, mais les petites touches fines, tendres.

En outre, les compositeurs qui prennent le temps de dire les choses m'impressionnent. Chez Mahler, par exemple, dans le dernier mouvement de la *Neuvième symphonie*, on peut apprendre ce que signifie prendre son temps. Je trouve ce qui me fascine chez différents compositeurs. Au XXe siècle, chez Webern, naturellement, Helmut Lachenmann, Hans Ulrich Lehmann et, si différent que cela soit, chez Wolfgang Rihm.

Pourquoi utilisez-vous des micro-intervalles ?

Ma musique ne naît pas de l'idée de m'adapter à tout prix à l'époque et de devoir quitter la gamme chromatique pour cette raison – d'ailleurs les micro-intervalles et les bruits ne sont plus des nouveautés. Je note ce qui résonne en moi. Je veux trouver ma propre expression, mais ne pas la laisser dégénérer en cliché.

Qu'est-ce que cela veut dire, «dégénérer en cliché» ?

Que l'on construise quelque chose délibérément et que l'on édifie une architecture musicale, ou que l'on écrive d'instinct, on risque toujours de rester prisonnier de certains processus, sentiments ou idées, parce que l'on ne teste pas ses limites, qu'on n'évolue plus à partir d'un certain point ou qu'on se meut en circuit fermé. Il peut alors s'insinuer des choses qui sont usées.

Serait-ce donc faux de dire: voilà qui est à nouveau typique de Ruggli ?

J'espère qu'il est possible de reconnaître à ma musique un ton entièrement personnel. Ce qui serait mauvais, c'est que ma caractéristique consiste à imiter mes propres œuvres, sans en être consciente. Ainsi, mes morceaux commencent tous différemment, mais toujours doucement. Voilà quelque chose qu'il me faut observer et dont je dois vraiment me demander pourquoi il en est ainsi.

Après *zwischen Zeiten II* et *Zugrundegetrauert*, je pensais que la pièce suivante devrait nécessairement commencer par quelque chose de plus violent, et je me suis efforcée d'écrire un début fracassant. Mais cela ne convenait tout simplement

pas, et finalement, ça a donné une introduction calme. Or ce n'est pas un stéréotype. Si, contre toute conviction, j'avais choisi le début décidé, il aurait paru artificiel et voulu. Or ce qui est voulu ne peut pas s'imposer au dehors. Là, je suis assez sévère envers moi-même: si rien ne vient, je peux attendre, prendre mon temps, me concentrer. Je n'aime pas «figoler» les choses. Je reste simplement assise et réfléchis; je ne gribouille pas un millier d'esquisses. Quand quelque chose prend forme en moi, par nécessité intérieure, je le note. En détail.

Cet été est paru «Ins Dämmersegel» pour soprano, clarinette et violoncelle, commande de l'ensemble «Accroche-note». A quoi travaillez-vous en ce moment ?

Je travaille à un concerto de violoncelle que m'a demandé Christian Poltéra. Après quoi j'écirai un morceau pour violoncelle et piano pour Walter Grimmer. Ce sera un défi très particulier, car le piano m'est relativement étranger. Le violoncelle, en revanche, m'est très familier, comme tous les instruments à cordes, puisque, justement, il peut chanter.

Bien qu'ayant commencé si tard, vous allez donc persévérer dans la composition ?

Oui. La musique est ma manière de m'exprimer. Et je continuerai à enseigner. Avec passion. Dans quel autre métier a-t-on la chance de parler à autrui de ce que vous avez de plus proche ?

J'ai toujours abandonné mes activités antérieures quand je recevais des éloges de tout côté. Je n'ai rien contre les éloges, je m'en réjouis, naturellement; mais j'avais alors le sentiment de ne plus être vraiment sollicitée. La musique me sollicitera, me défiera toujours. Ses exigences sont illimitées. Et tant que je continue à me développer et à me transformer, ma musique évoluera avec moi.

Catalogue

Quatuor à cordes (1993), manuscrit

Pièce pour orchestre de chambre (1993), manuscrit

zwischen Zeiten pour flûte alto en sol (1995/96), 10'
Tre Media Edition Karlsruhe 297

zwischen Zeiten II pour violon solo et onze cordes (1995/96), 16' env.
Tre Media Edition Karlsruhe 298

Zugrundegetrauert pour voix grave de femme et petit orchestre (1996/97), 12'
Texte: Andrea Gadiant
Tre Media Edition Karlsruhe 299

Ins Dämmersegel pour soprano, clarinette et violoncelle (1998), 8' env.
Texte: Andrea Gadiant
Tre Media Edition Karlsruhe 330