

Improvisations notées : le compositeur Hans Eugen Frischknecht

Autor(en): **Hirsbrunner, Theo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 63

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927833>

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.

IMPROVISATIONS NOTÉES PAR THEO HIRSBRUNNER

Le compositeur Hans Eugen Frischknecht

Au cours du XIX^e siècle, la plupart des compositeurs perdirent la faculté d'improviser en public. Les cadences des concertos furent fixées ; on ne voulait plus courir les risques qu'implique la musique spontanée. Les compositeurs prirent simultanément de plus en plus conscience de leur toute-puissance vis-à-vis de l'œuvre et n'entendirent pas laisser le moindre détail à des interprètes quelconques, souvent moins doués qu'eux sur le plan de l'écriture. Beethoven composa des cadences pour le concerto de piano en *ré* mineur de Mozart (KV 466) et conçut le début de son cinquième concerto en *mi bémol* majeur op. 73 sous forme de grande improvisation solo, dont les extrémités sont ponctuées par les accords de l'orchestre. Rien ne fut plus laissé à un hasard qui avait suscité tant de curiosité auparavant.

Cela est-il bien juste ? Ce qui était fixé était avant tout l'organisation des hauteurs, ce paramètre ayant longtemps joué d'une primauté absolue dans la musique européenne. La musique européenne était et reste en effet une musique des hauteurs ; les rythmes y sont plus ou moins libres, surtout dans les cadences notées, qui doivent garder l'apparence de l'improvisation. Les indications telles que *rallentando*, *accelerando*, *stringendo* ou *ritenuto* renforcent cette tendance, sans garantir pour autant la fixation précise de l'organisation rythmique ; ce sont plutôt des recommandations ou suggestions faites à l'interprète, qui est libre d'en tenir plus ou moins compte.

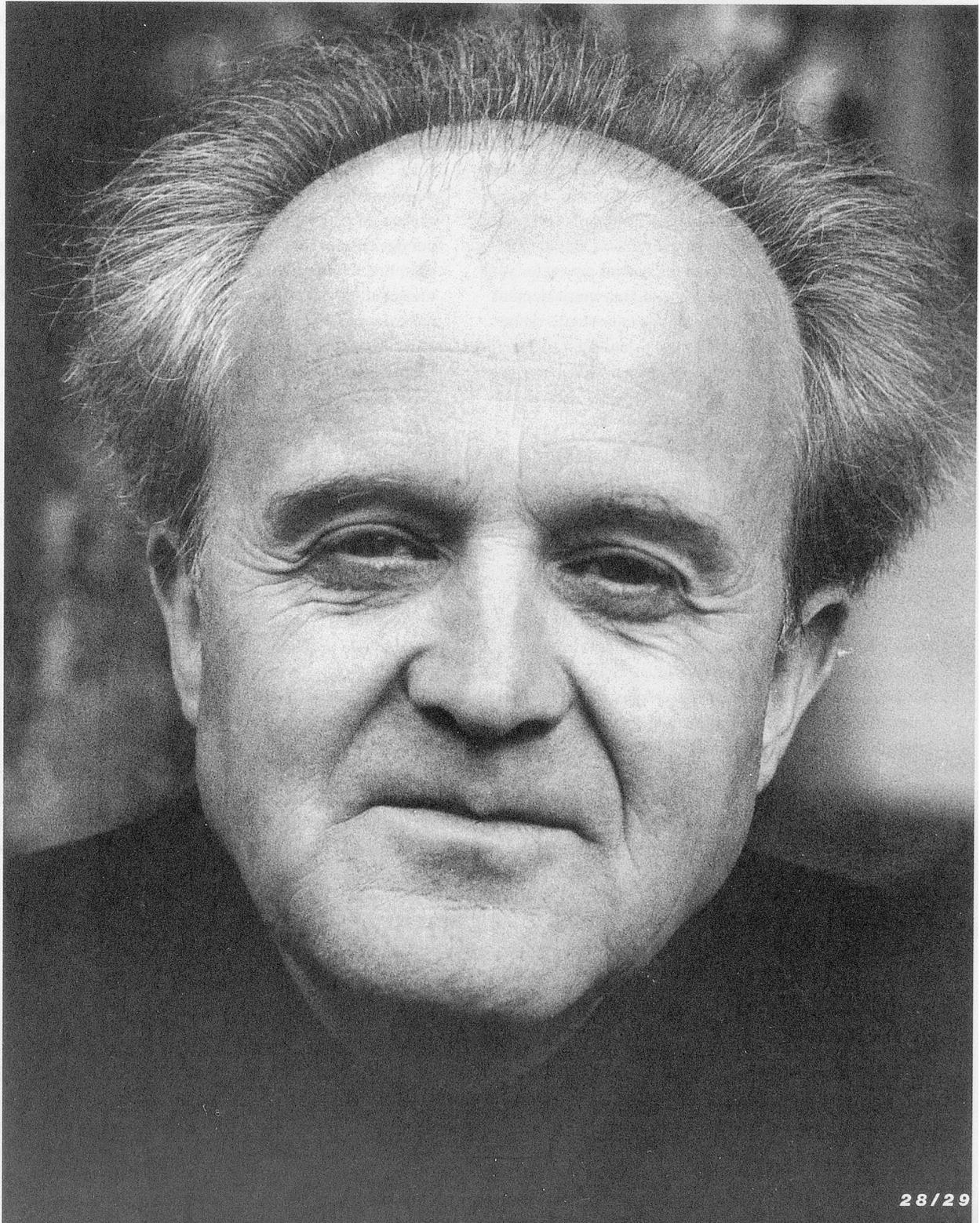
C'est là qu'intervient la critique que Hans Eugen Frischknecht adresse à la pratique ancienne de la composition et de l'improvisation, d'autant plus que de nos jours, il s'est développé une notation rythmique si complexe qu'elle retombe elle aussi dans l'imprécision. Il suffit d'avoir suivi l'analyse qu'Alois Kontarsky fait du premier *Klavierstück* de Karlheinz Stockhausen et de ses rapports de durée emboîtés les uns dans les autres pour comprendre l'impossibilité totale d'une réalisation exacte. Olivier Messiaen, qui peut être considéré comme l'un des fondateurs de cette rythmique complexe, jouait souvent ses œuvres de façon très imprécise, en particulier sur le plan rythmique. Quant à Pierre Boulez, il déclare sans ambages avoir noté parfois des rythmes très compliqués sans insister sur leur réalisation exacte ; il s'agit simplement d'éviter la pulsation régulière d'une mesure traditionnelle.

Pour échapper à de tels demi-mesures et faux-fuyants, Frischknecht recourt depuis longtemps à ce qu'on appelle la *notation spatiale*, qui est une invitation à improviser assez librement le rythme, alors que les hauteurs sont fixées clairement. Mais avant de me pencher sur cet aspect de la technique de composition de Frischknecht, rappelons brièvement sa carrière, qui l'a conduit de Saint-Gall à Berlin et Paris, pour se terminer à Berne et à Bienne. On remarquera d'emblée qu'à côté de la composition, Frischknecht pratique surtout l'orgue, qui a toujours été le domaine réservé des grands improvisateurs. Grâce à cet instrument, une pratique a survécu qui – nous l'avons vu – a disparu ailleurs depuis longtemps.

ANNÉES D'APPRENTISSAGE

Hans Eugen Frischknecht est né le 8 mai 1939 à Saint-Gall, où il a obtenu le diplôme SSPM d'enseignement du piano après le baccalauréat. De 1959 à 1962, il étudie au Conservatoire supérieur de musique de Berlin chez Michael Schneider (orgue), Boris Blacher (composition), Josef Rufer (technique dodécaphonique) et Ernst Pepping (contrepoint). Cette formation très variée est suivie de deux ans à Paris (1962–1964), où Gaston Litaize lui enseigne l'orgue et Robert Veyron-Lacroix le clavecin. Le contact avec Olivier Messiaen, dans la classe d'analyse du Conservatoire national supérieur, sera décisif ; Frischknecht y suit le cours désormais légendaire sur l'opéra, qui va de l'*Orfeo* de Monteverdi au *Wozzeck* d'Alban Berg, et sur la musique sacrée, du grégorien à nos jours, en passant par l'*Ars nova*. Les leçons ont lieu trois fois par semaine, pendant quatre heures, et ouvrent des perspectives insoupçonnées, qui enjambent l'espace et le temps.

Messiaen était aussi organiste, comme on le sait ; il officiait à l'église de la Sainte-Trinité, où il pratiquait l'improvisation dans les différents styles, sans le moindre dogmatisme. Bien qu'il eût donné des impulsions importantes au sérialisme vers 1950, il se distinguait par une grande tolérance, qui a marqué Frischknecht, lequel refuse tout automatisme de composition. Pour lui, tout est possible – du *cluster* à la tierce majeure, de l'atonalisme à la tonalité – si les circonstances le permettent. La tentation de se soumettre à un système



quelconque n'a sur lui aucune emprise. C'est pourquoi, sur un disque compact de musique d'orgue du XX^e siècle qu'il est en train d'enregistrer, et qui va de Max Reger à John Cage, il inclut aussi Pepping, non seulement par égard envers son ancien professeur, mais aussi par une générosité attentionnée, qui se penche sur des objets oubliés et laissés en chemin, en marge de l'histoire.

Depuis 1964, Frischknecht est donc organiste de Saint-Jean, à Berne, où il organise des concerts du soir. De lointaines tournées de concert l'ont conduit en Europe et en Amérique. En 1971, il gagne le premier prix du concours d'improvisation à l'orgue de St. Albans (Angleterre). Bien que son enseignement de l'harmonie et du contrepoint se distingue par un haut degré de professionnalisme, ce n'est qu'en 1983 que le Conservatoire de Bienne l'a nommé professeur de théorie et d'improvisation. En plus de cela, Frischknecht s'est toujours engagé bénévolement en faveur des musiciens. En 1970, il fonde les Solistes vocaux de la SIMC et lance des séances expérimentales d'improvisation avec les jeunes, ce qui fait froncer les sourcils des pédagogues avertis. Frischknecht a le mérite d'avoir donné les premières auditions suisses de plusieurs œuvres de Messiaen, sans faire beaucoup de publicité. N'ayant pas le charisme d'un meneur, il s'engage tranquillement et tout naturellement pour ce qui lui paraît précieux et incomparable, tout en se tenant à l'écart du *diktat* de certaines tendances séductrices. Bien qu'il ait fréquenté les cours de musique contemporaine de Darmstadt en 1959 déjà, il a résisté à la tentation de s'affilier à l'un des clans qui s'y formaient. Ses années d'apprentissage à Berlin et Paris lui avaient ouvert les yeux et les oreilles pour la variété de ce qui était musicalement possible au XX^e siècle et pour ce qui avait conquis dignement sa place dans le monde. Il aurait donc été irréaliste de s'enfermer dans un système qui serait bientôt dépassé par un autre.

NOTATION SPATIALE

Dans les *Sechs Bilder für Klavier* (1988), le caractère improvisé est réalisé de façon assez simple et convaincante : les hauteurs sont définies très clairement (*exemple 1*), tout en conservant l'apparence d'un ordre jailli spontanément ; la parenté des trois extraits reproduits ici repose davantage sur l'analogie de la gestuelle des octaves aiguës et graves, répétées rapidement, que sur des rapports d'intervalles, tels que les aurait assurés la technique sérielle. En revanche, la durée des notes n'est pas tout à fait déterminée, quoique les symboles choisis donnent une bonne indication des valeurs longues, courtes et moyennes, sans nécessiter d'étude fastidieuse, puisqu'ils se réfèrent à la notation traditionnelle. Il aurait été concevable d'utiliser du papier millimétré, mais Frischknecht souhaite stimuler la spontanéité de l'interprète, censé faire ce qui lui semble convenir en un moment unique,

sans avoir été forcé. L'interaction entre les hauteurs et les durées s'effectuera de manière nouvelle à chaque occasion ; Frischknecht ne fournit qu'une grille temporelle, qui reste souple tout en évoquant le schéma phrase-phrase-développement, qui sous-tend plusieurs formes de la musique instrumentale depuis le classicisme. Contrairement aux cadences de concerto mentionnées au début, il n'y a pas ici de prétention à restaurer un art perdu depuis longtemps de l'improvisation ; on évite aussi la complexité exagérée des œuvres contemporaines, qui ne peut jamais être rendue avec précision ; on obtient donc, en fin de compte, un équilibre parfait entre contrainte et liberté.

Les *Sechs Bilder* recourent aussi modérément aux indications verbales et portent des titres qui ne se réfèrent pas seulement à la technique de jeu : à côté du premier morceau (*Oktaven*), le troisième (*Ein Flimmern*) et le cinquième (*Blüten*) présentent des indications de caractère, ouvrant ainsi un vaste champ d'associations d'idées poétiques, qui stimulent l'interprète et disposent favorablement l'auditeur. Il n'y a là ni défilé abstrait de notes, ni message codé, d'où un contact aisé avec une musique qui reste tributaire de la tradition du *Charakterstück* romantique. C'est ainsi que les compositeurs du XIX^e siècle avaient l'habitude de distraire leurs amis en petit cercle, et de partager avec eux le plaisir de leurs improvisations éphémères.

La chose devient plus difficile quand il s'agit de faire communiquer entre eux un ensemble de musiciens, voire un orchestre au grand complet. Le chef d'orchestre pourrait donner des entrées sans battre la mesure. Pour la musique de chambre, il faudrait que chaque exécutant connaisse la partition entière et l'ait tout le temps sous les yeux. Telle est par exemple la situation dans le *Quintette* de 1999 pour flûte, clarinette en *si bémol*, violon, violoncelle et piano. Dans la partition, Frischknecht suggère aussi de quelle manière exécuter certains passages : des figures très animées, répétées irrégulièrement (*exemple 2*), servent de modèle quant à la réalisation de hauteurs notées sommairement (*exemple 3*), la durée des complexes étant indiquée en secondes, mais approximativement, ce qui laisse une grande liberté aux interprètes. Les «accords» isolés des différents instruments forment ensemble une série de douze tons, ou se chevauchent, ce qui donne des combinaisons qui peuvent parfaitement remplir une fonction harmonique – nous avons là le phénomène connu de l'improvisation sur un schéma harmonique préétabli, tel qu'on le trouve dans la musique baroque ou dans le jazz.

ROSA LOUI

Cette forme de jeu d'ensemble devient particulièrement intéressante quand il s'agit de chant accompagné au piano, car les deux protagonistes sont prédestinés depuis toujours à jouer un rôle éminent, qui leur autorise beaucoup de liberté,

Exemple 1

The image shows a musical score for a piece titled "1) Oktaven". It is written on a grand staff with two staves. The notation includes various dynamics such as *ff*, *f*, *mp*, and *p*. There are also rests and accidentals. The piece ends with a fermata and a final note marked with an accent (>). The word "Ped." is written at the bottom left of the score.

Exemple 2

FC $\approx 1'05''$ \square p

KC p

VC p

VcL p

KL F p p

Exemple 3

FC \square p \square ähnliche Figuren mit diesen Tönen

KC \square ähnliche Figuren mit diesen Tönen simile

VC \square ähnliche Figuren mit diesen Tönen simile

VcL \square ähnliche Figuren mit diesen Tönen simile

KL p \square ähnliche Figuren mit diesen Tönen

(1 Takt $\approx 7''-10''$)

de bravoure et de virtuosité. Ce sera notamment le cas de *rosa loui* (1969), cycle de sept chansons pour alto et piano. Le texte de Kurt Marti, qui date de 1967, est déjà remarquable en soi à divers égards. A l'époque, peu avant Mai 1968, il se forgeait, dans la jeunesse en particulier, une nouvelle conception de ce que pourrait être la Suisse. Les valeurs traditionnelles, qui n'avaient pas été remises en ques-

tion depuis le fascisme, étaient mises en doute. En voici quelques indications. Les poèmes de Marti sont écrits en dialecte bernois. Parler et cultiver le dialecte avait été une arme de la «défense spirituelle de la patrie» contre les usurpateurs nazis, et cette remarque vaut spécialement pour le bernois, avec sa lourdeur farouche. Le bernois est en outre une des plus anciennes formes de l'alémanique et n'a été marqué que

très peu par le bon allemand. Malheureusement, la pratique du dialecte était tombée de plus en plus dans le folklore complaisant. Marti combattait cette tendance et inventa un nouveau style, appelé «patois moderne» («*modern Mundart*»). Cet anglicisme signalait l'allégeance à une époque qui honorait de moins en moins le jodle et le lancer de drapeau.

Les poèmes de Marti parodient donc discrètement le bernois, tout en lui rendant un hommage affectueux. Le titre *rosa loui* évoque un des coins les plus reculés de la haute vallée de l'Aar (Hasli), appelé Rosaloui. Pour en faciliter la compréhension aux Confédérés d'outre-Sarine, ajoutons que l'alémanique *Loui* signifie avalanche (*Lawine*), phénomène naturel qui reflète comme nul autre la grandeur et la cruauté des Alpes, tout en tenant les envahisseurs à l'écart, comme ce fut le cas à la bataille de Morgarten, où les habitants de Suisse centrale firent dévaler une avalanche artificielle de rochers et de troncs d'arbres sur les troupes des Habsbourg. Pendant la Deuxième Guerre mondiale, un film fut tourné en Suisse pour commémorer cet événement historique, avec Heinrich Gretler dans le rôle principal ; il était censé affermir la volonté de résistance du peuple. Marti dégage la *loui* de tout son pathos et tisse sur les vocables *rosa* et *loui* un jeu de mots gracieux, qui pourrait être le fait de Hans Arp ou Kurt Schwitters:

so rosa
wie du rosa
bisch
so rosa
isch
kei loui süsch
o rosa loui
rosa lou
i wett
so rosa
wär ig ou
(so rosa wie du rosa bist, so rosa ist keine lawine sonst.
o rosa loui, rosa lou, ich möchte, so rosa wäre ich auch)

Frischknecht met ce texte en musique dans un style extrêmement atonal, rompant ainsi définitivement avec l'enracinement du bernois dans le terroir. Le «patois moderne» inventé par les écrivains dans les années 1960 devient encore plus tranchant dans l'idiome musical. C'est peut-être la première fois que le dialecte entre en contact avec une technique de composition aussi moderne. La partie de piano est pourtant simple ; presque par jeu, l'espace sonore n'est parcouru que par des secondes mineures (*exemple 4*), entre lesquelles se situent quelques *clusters* isolés. Le texte et la musique sont dadaïstes parce que, comme leurs modèles du Cabaret Voltaire pendant la Première Guerre mondiale, ils s'abs-

Exemple 4

1) rosa loui

tiennent de tout pathos héroïque et mettent le sens du grand art en doute. Le chant suit très exactement le rythme des mots. Contrairement au bon allemand et au français, le mot *rosa*, par exemple, n'est que très peu accentué sur la première syllabe, tandis que la diphtongue *ou* invite à un glissando qui convient naturellement à cette âpre sonorité primitive de la langue.

Pendant les années 1960, Mani Matter, le troubadour bernois, écrivait et composait aussi en «patois moderne», mais

ses procédés ne peuvent être comparés à ceux de Frischknecht. Il concevait d'abord ses chansons de tête, le texte et la musique jaillissant ensemble ; ce n'est qu'après qu'elles étaient notées, en général avec l'aide de professionnels. Originaire de la Suisse orientale, Frischknecht aborde le bernois en «étranger» et le «gauchit» en quelque chose de ludique, avec la légèreté du satiriste, enrichissant ainsi d'un ouvrage utile et important notre conception de ce dont la Suisse est capable sur le plan artistique.

Werkverzeichnis (Ergänzungen)*

- Komposition für Flöte, Klarinette und Tonband (1971)
Rund um das Klavier, Stücke für mehrere Spieler an einem Klavier (L)
Zwei erweiterte Orgelskizzen (1993)
Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier (1993)
Clav-Cemb für zwei Cembali (1994)
Gleich-Ungleich für grosse Orgel und Orgelpositiv (1994)
Eine neue Schöpfungsgeschichte für 12 Singstimmen (3S, 3A, 3T, 3B) (1994)
Vier Stücke für eine mitteltönig gestimmte Orgel (1995)
Flöten im Raum für Querflötenorchester (1996)
Jehan Alain, Facteur d'orgue für gemischten Chor (L) (1996)
Oktett für drei Bläser und fünf Streicher (1996) (Edition Gravis, Bad Schwalbach)
Psalm 113 für dreistimmigen Chor (SAM) und Orgel (L) (1996)
Vier Stücke für 24-Ton-Organ (1997)
Lobet den Herrn für dreistimmigen Chor (SAM) und Klavier (L) (1997)
Psalm 113 für dreistimmigen Chor (SAM) und Klavier (L) (1997)
Fünf einfache Orgelstücke in neuen Notationsarten (L) (1997)
Fünf Bilder für Klavier (1998)
Actions / Réactions für Schlagzeug und Orgel (1998)
Sprungbrett für mehrere Chöre und Instrumente (L) (1999)
Quintett für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier (1999)

Bibliographie (Ergänzungen)*

- «Verbotsliste für Komponisten am Ende des 20. Jahrhunderts», *Dissonanz* 44/1995
«Abriss der Musikgeschichte seit 1945», *Musikpädagogische Blätter* 2/1997

Diskographie (Ergänzungen)*

- «Orgelmusik quer durch das 20. Jahrhundert». Hans Eugen Frischknecht spielt an der Goll-Organ der Johanneskirche in Bern (Werke von Max Reger, Louis Vierne, Jehan Alain, Ernst Pepping, Olivier Messiaen, György Ligeti, Marek Kopelent, John Cage, Hans Eugen Frischknecht). Musikverlag Müller&Schade, Bern, M&S 5019/2
Hans Eugen Frischknecht: Komposition für zwei Trompeten und Orgel / Fantasia für Violine, Schlagzeug und Orgel / Fünf Praeambeln für Orgel / Kristallisationen für Orgel / Tonal-Atonal für Orgel / Verflechtungen für zwei Orgeln / Farbschimmerungen II für zwei Organisten. Hans Eugen Frischknecht, Orgel u.a. Intersound, München, ISPV 161 CD

* Dieses Verzeichnis enthält nur Titel, die im Eintrag «Hans Eugen Frischknecht» des Lexikons *Schweizer Komponisten unserer Zeit* (Amadeus, Winterthur 1993, S. 128f.) nicht angeführt sind.