

Comptes rendus

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

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

Heft 63

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ÉPROUVANTE MÉDITATION DE NOËL

Saint-Gall, église Saint-Laurent : première audition de «Hymnos», oratorio d'Ulrich Gasser



Ikone «Allheilige Gottesmutter Pokrow»

Dans la musique moderne, qui s'est défaite largement de ses attaches religieuses et ecclésiastiques, la musique chorale – l'oratorio sacré, notamment – mène une existence marginale. Si la musique sacrée doit être l'expression de sentiments collectifs (ce qui est inhérent au genre de l'oratorio, destiné aux masses), il faut qu'elle trouve en face d'elle un public animé du même esprit. Si ce dernier fait défaut, l'appel religieux se perd dans le vide de l'indifférence. Même un Krzysztof Penderecki déclarait récemment être le «dernier des Mohicans» dans ce domaine et vouloir s'en distancier désormais, bien que ses succès dans le répertoire choral eussent profité du dynamisme et de la vitalité du catholicisme polonais, qui en était à la fois le terreau spirituel et la caisse de résonance. Dans nos régions, ce terreau paraît à peu près desséché. Celui qui s'adresse à une large sensibilité religieuse doit s'attendre à un maigre accueil, pour autant qu'il ne sacrifie pas à la facilité. L'entreprise devient encore plus problématique quand elle n'a plus pour sujet des traditions connues, se rattachant plus ou moins à la musique d'Eglise protestante – laquelle survit d'une certaine manière dans la conscience commune, même si elle est à l'agonie –, mais qu'elle

les choisit dans le fonds orthodoxe grec. C'est le risque qu'a pris Ulrich Gasser dans sa dernière œuvre. On ne lui reprochera en tout cas pas de sombrer dans la facilité.

Entamé en 1991–93 et achevé en 1998/99, l'ouvrage porte le titre simple de «Hymnos». Ulrich Gasser songeait à un chant de louange «conscient de tout ce qui se passe à notre époque et qui milite en sa défaveur» ; son sujet est Noël et l'Épiphanie. Comme livret, le théologien Klaus Röhrling a transcrit le vénérable hymne d'Akathistos, qui date du VI^e siècle, en allemand «moderne», c'est-à-dire une langue marquée par l'accent traditionnel des textes religieux allemands. Cet hymne est au cœur de la liturgie orthodoxe et reste pratiqué dans les offices actuels. En vingt-quatre «oïkoï» numérotés selon l'alphabet grec, il ordonne des passages bibliques et des textes d'anciens poètes chrétiens en une méditation fortement structurée. La paternité en est attribuée au «mélode» Romanos, personnage légendaire raillé pour son bégaiement, et qui retrouve la parole grâce à un miracle marial, pour devenir le principal chantre et poète orthodoxe du VI^e siècle. Ce Romanos figure à son tour sur une icône du XIX^e siècle de la Russie septentrionale appelée «Très-sainte Mère de Dieu de Pokrov», sur laquelle on trouve non seulement Marie, voilée, et les évangélistes, mais aussi divers personnages bibliques, des clercs et des laïcs. Icône et hymne forment la base de la composition d'Ulrich Gasser. On comprend la fascination qu'exercent le déchiffrement d'une image, l'étude de traditions vénérables, la structure hermétique de la peinture et du texte. La fonction liturgique de l'hymne, qui était chanté debout, pendant toute une nuit, la contemplation d'une icône, doivent susciter l'introspection, la méditation. On comprend donc aussi la tentation de vouloir communiquer cela à un public contemporain par des moyens musicaux. Bien qu'il ne dure que quatre-vingt courtes minutes, le fait que l'oratorio d'Ulrich Gasser suscite une impression subjective d'infinité et exige donc une certaine patience, est logique : le but est la contemplation, l'absorption. Ulrich Gasser renonce en fait aux recettes éprouvées de la litanie répétitive ou de la transe provoquée par un tourbillon de musique «minimale». Il compose fidèlement en suivant le texte et le sens, s'autorisant même parfois des illustrations sonores, comme un glissando sous le mot «niederbeugt» (effondré) ou le bégaiement perceptible de Romanos. Mais la gamme des nuances expressives est si réduite, l'alternance des timbres, tempos et gestes si rare, que l'impression auditive principale est celle de redite et d'uniformité. Après le caractère ouvertement théâtral de son oratorio *Von der unerbitlichen Zufälligkeit des Todes*, Gasser a visiblement cherché les à-plats ; il brosse effectivement une icône.

La planéité affecte surtout l'écriture chorale, serrée, presque toujours à quatre ou huit voix, sans la moindre transparence ou souplesse polyphonique, bien que certaines voix soient souvent conduites individuellement. Le chœur sonne presque comme un orchestre, peut-être pour évoquer le voile de la Mère de Dieu. Bien que la scansion soit claire et que la tonalité, traitée librement, ne dédaigne pas l'accord parfait çà et là, la sensualité chaleureuse n'est manifestement pas le but recherché. Peut-être réaliserait-on mieux l'«ambiance archaïque» en recourant à un style de chant qui s'inspire davantage de la puissance des chœurs d'Eglise orthodoxes que de la clarté toute luthérienne du Chœur Bach et du Kammerchor Cantus de Constance (qui, sous la direction de Claus G. Biebert, maîtrisent cependant avec bravoure une partition horriblement difficile). Dans sa conception, l'œuvre cherche en effet indubitablement à se rapprocher de l'univers sonore de l'orthodoxie ; le rôle du récitant (Stefan Kiefer), avec ses psalmodes sur une note répétée, mais aussi l'orchestre, composé des bois et de

toute la famille des *Flügelhorn*, en plus de la harpe et de l'accordéon, peuvent très bien rappeler parfois des sonorités archaïques.

Il ne s'agit naturellement pas d'imiter un culte orthodoxe. En revanche, l'imitation de l'icône est tout à fait voulue : dans l'église Saint-Laurent de Saint-Gall, les chœurs et les solistes étaient disposés autour des fonts baptismaux et sur la tribune d'orgue, à peu près comme les personnages de l'image sainte (voir illustration). Les solos chantés par Bernhard Bichler, Sebastian Goll, Philipp Heizmann, Michaela Hauke, Frank Bossert, Christiane Schmeling et Ralf Ernst sont caractérisés par le mélange de pathos déclamatoire et de retenue expressive qui domine toute la soirée. Seule la seconde partie, ajoutée en 1998/99, rompt un peu l'hermétisme figé de l'œuvre. L'accordéon et le piccolo introduisent de nouveaux timbres ; tout à la fin, dans le récitatif non accompagné d'Epiphanius, qui témoigne des événements de Noël et nous annonce à nous, public, la promesse du salut, il se manifeste enfin un sorte de message missionnaire. Mais aura-t-il atteint un public déjà éprouvé dans son attention ? Seuls quelques auditeurs s'étaient réunis dans l'église Saint-Laurent, l'un des trois lieux de la première audition, avec Bienne et Constance. L'audience du sacré est très limitée. Ses messages sont difficiles à transmettre si l'on veut garder son intégrité artistique. Tel a été le sort de l'icône sonore d'Ulrich Gasser. L'oratorio vit une époque ardue. **MICHAEL EIDENBENZ**

LA FACE CACHÉE DU PROGRÈS

Oldenbourg : bilan de l'approche marxiste en musicologie

Entre autres choses, la chute du rideau de fer a aussi ébranlé les repères des musicologues d'inspiration marxiste. L'intérêt de Jean Sébastien Bach pour la féodalité de Dresde, par exemple, lui valait d'être qualifié de « réactionnaire » ; aujourd'hui, la chose est moins sûre. L'« Ancien régime » centralisateur n'était-il peut-être pas plus progressiste que la bourgeoisie de Leipzig, du point de vue des rapports de production ? Quand, en 1936, Leo Balet et « E. Gerhard » (pseudonyme d'Eberhard Rebling) présentèrent la première tentative d'une histoire marxiste de l'art et de la musique, dans leur ouvrage *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert* (L'embourgeoisement de la littérature, de la musique et de l'art allemand au XVIII^e siècle), les fronts étaient encore nets. Au congrès d'Oldenbourg sur *Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung* (Changement de paradigme en musicologie ? Valeur de l'approche marxiste dans la recherche musicale), Rebling (88 ans) n'attribue pas l'opposition schématique de la bourgeoisie et de la féodalité à la pensée statique de son co-auteur, mais aussi à leur tentative commune d'inaugurer un changement de paradigme. Sous l'étiquette de science marxiste, ce changement conduisit plus tard à des simplifications encore plus grossières. Exigée par le régime, la « surpolitisation » de la recherche musicale aboutit, selon Günter Mayer, à une médiocrité parfois inquiétante et à une sociologie des plus triviales. C'est ce que les conférenciers de Russie, de République tchèque et de Slovaquie avaient en point de mire pour affirmer que la valeur de la démarche marxiste était quasi nulle. Les musicologues de l'ex-RDA brossent quant à eux un tableau plus nuancé. Comme l'expose Gerd Rienäcker, ce pays n'a pas connu que des simplifications dogmatiques, mais aussi des controverses fécondes et des progrès. L'invalidité de l'approche marxiste n'est pas prouvée ; c'est sa

prétention à être la seule méthode valable qui est remise en cause.

Pour qu'on n'en reste pas à la seule théorie, l'Université Carl von Ossietzky avait aussi invité des compositeurs. Les auteurs de musique utilitaire manquaient toutefois à l'appel, ce que déplora le Chilien Gustavo Becerra-Schmidt, attaché culturel du gouvernement Allende réfugié à Bonn. Pendant son exil allemand, lui aussi a composé de la musique pour sa patrie, par exemple la pièce d'orchestre *Charivari*, qui avait un sens politique pour ceux qui percevaient dans le titre une allusion à l'une des plus anciennes formes de justice populaire. Pour l'Uruguayen Coriún Aharonián aussi, dont les expériences clés ont été la découverte de la révolution cubaine et la rencontre avec Luigi Nono, l'action politique ne commence concrètement qu'avec le titre des œuvres. En intitulant *Gran Tiempo* une pièce électronique de 1974, qui ne faisait entendre que du fracas et des bruits étranglés, au lieu de la glorification attendue, il s'insurgeait contre la dictature militaire de l'époque.

Bien que le Brésilien Rubens Russomani Ricciardi, l'Italien Nicola Sani et l'Allemand Mathias Spahlinger se réclament de Marx, ils se distancient de la musique populaire et de la culture de masse. Ce faisant, Ricciardi surprend, vu la richesse de la musique populaire brésilienne, mais aussi parce qu'il cite expressément Brecht et Eisler comme ses modèles. Seule la référence à un incident survenu à Rio de Janeiro permet en effet de reconnaître le caractère politique de sa pièce d'orchestre *Candelarias*. Cette dimension reste encore plus énigmatique dans les œuvres de Nicola Sani, comme l'opéra-ballet *Spargimento*, dans lequel la scène se voit arrosée constamment de sel. Quant à Spahlinger, il présentait une pièce d'orchestre aussi complexe qu'ésotérique, *Morendo*. Comme il juge impossible la fraternisation du prolétariat et de l'intelligentsia, il renonce à tout effet facile qui serait une concession à la musique de variété. Ces paradoxes furent discutés lors d'une table ronde de compositeurs animée par Hartmut Lück. La question des différences identifiables par rapport à la musique « bourgeoise » trouve des réponses nuancées. Pour Aharonián, ce n'est pas le style qui est décisif, mais le degré de responsabilité éthique qu'un compositeur est disposé à assumer. Il recommande la modestie, étant donné qu'il est pratiquement impossible de prévoir et de calculer les effets de la musique. Bien que Becerra-Schmidt considère possible de recourir délibérément à la musique dans des situations historiques particulières, il concède lui aussi que la musique ne sonne pas « de gauche » ou « de droite ».

Dans sa propre conférence, Hartmut Lück avait qualifié l'attitude de refus de Mathias Spahlinger de « face cachée du progrès » – par allusion à Nicolas Born. Comme il y a une interdépendance dialectique entre l'engagement et le refus, il faut aussi rendre justice à la seconde position. Le cri idéaliste de Beethoven, « Tous les hommes deviennent frères », représente les deux pôles : l'utopie face à la réalité, mais aussi la tentative d'exercer une influence. En défendant l'individualisme, Witold Lutosławski a aussi opposé une résistance. Bien que ces jugements gommant de plus en plus l'opposition entre art engagé et art gratuit, l'importance des compositeurs qui ont tenu compte des deux pôles dans leur œuvre, comme Beethoven, Eisler ou Nono, ne cesse de croître.

Comme dans la musique, il existe aussi dans la musicologie d'inspiration marxiste une face cachée et une face éclairée du progrès. Les chercheurs échouent souvent quand ils s'identifient trop fortement aux institutions officielles. Comme la pensée marxiste est avant tout une pensée critique, ses perspectives d'avenir ne sont donc pas si sombres à l'époque du néolibéralisme triomphant. Même un sceptique comme le Tchèque Jiri Fukac concède, dans son bilan critique, que la musicologie d'inspiration marxiste a in-

troduit dans la branche de nouvelles questions en matière de sémiotique, de sociologie, de culture de masse et de structuralisme. Vu les lacunes de la musicologie (ouest-)allemande dans ces domaines, Ludwig Finscher renvoie à la *new musicology* américaine. Puisque cette dernière a repris des méthodes et des questions de la recherche d'inspiration marxiste, par exemple dans le domaine des *cultural studies*, Hanns-Werner Heister postule la naissance d'une «nouvelle musicologie». Il convient au moins, dans les études de cas, de conserver la vue d'ensemble de toute la vie musicale et de tous les processus musicaux, par exemple à titre de structures sous-jacentes.

Ce congrès international fit apparaître tant de positions diverses qu'il manqua le temps pour les confrontations espérées. La seule vraie dispute eut lieu à propos de l'impression des exposés. A une généreuse offre d'édition italienne, un Sud-Américain répondit en posant la question de la participation aux bénéfices, ce qui fit resurgir soudain le vieil antagonisme entre exploités et exploités, entre premier et tiers-monde. En voilà un qui n'avait visiblement pas compris à quel point les critères ont changé dans le monde global d'aujourd'hui ! **ALBRECHT DÜMLING**

VERS L'ELDORADO

Ambiance optimiste à la Haute école bernoise de musique et d'art dramatique

Depuis le 1^{er} septembre 1999, les anciens Conservatoires de musique de Berne et de Bienne, la Swiss Jazz School et l'ancienne Ecole d'art dramatique de Berne sont regroupés sous l'égide de la Haute école bernoise de musique et d'art dramatique (HMT). Au terme des premiers mois d'expérience, l'équipe de direction dresse un bilan positif : la transition a fonctionné, les affaires quotidiennes marchent, le navire HMT cingle toutes voiles déployées vers l'avenir, sur l'océan (inter)national de la formation.

Certains slogans balisant le cap sont bien connus du langage économique de ces dernières années : internationalisation, dérégulation, flexibilité, tels sont les postulats auxquels même le marché de la culture ne saurait échapper, apparemment. On ne peut d'ailleurs que se féliciter de ce que les diplômes suisses en matière de musique et d'art dramatique soient enfin mieux reconnus à l'étranger, grâce à la fondation des hautes écoles spécialisée (HES). Mais en faisant de la faculté de réagir avec souplesse aux mutations d'un monde culturel libéralisé le but principal de la formation en dehors du domaine artistique, la direction de l'établissement ne dégrade-t-elle pas la HMT au rang d'une institution qui se borne à réagir aux tendances du marché culturel, sans le façonner activement ? Directeur de la HMT, Roman Brotbeck répond énergiquement non. Il estime que la nouvelle orientation de la formation des jeunes artistes les prépare non pas à réagir passivement aux mutations de la société, mais à les assumer de façon responsable. Son souci est de dépasser un conservatisme qui a fait son temps et d'arracher ses étudiants à leur fixation envers les institutions traditionnelles, notamment celles subventionnées par l'Etat. Il entend former des agents culturels qui soient des généralistes, mais qui flairent aussi les créneaux dans lesquels ils se spécialiseront pour investir judicieusement leur créativité.

Sur le plan concret, cette conception visionnaire se traduit par toute une série de changements dans la structure de l'enseignement. Deux nouvelles filières ont déjà été lancées : une for-

mation multimédia dans la section jazz, et un «diplôme libre de musique» pour les étudiants qui souhaitent réaliser un projet interdisciplinaire personnel. Il est en outre prévu de constituer une filière qui réunisse la *performance*, la danse, les formes expérimentales de langage et la mise en scène. Dans le domaine classique, les voies aboutissant aux diplômes traditionnels ont également été revues, notamment celle menant au diplôme d'enseignement : les futurs maîtres de musique recevront à la HMT une formation polyvalente, afin d'être en mesure de transmettre à la fois le jazz, le classique et la musique populaire, du moins au niveau élémentaire.

Un autre talisman invoqué fréquemment à propos du processus de restructuration est la collaboration. Ce terme s'applique naturellement d'abord à la coopération, ou plutôt à la répartition du travail, entre les quatre institutions regroupées au sein de la HMT. Sur le plan européen, la collaboration résultera de l'intégration de la HMT dans CHAIN, réseau de conservatoires supérieurs de musique, de danse et d'art dramatique qui s'étend de l'Angleterre à la Russie. On collaborera cependant toujours plus avec des pays du tiers-monde, avec des musiciens du répertoire populaire ou pop, avec les fanfares militaires et avec les revues spécialisées, à commencer par *Dissonance*. Collaboration tous azimuts, donc, ce qui ouvre bien des portes ; reste à espérer que celle du «n'importe quoi» postmoderne restera solidement verrouillée !

Les modifications esquissées ici affectent toutes la structure externe de la formation. Le potentiel existe-t-il cependant à l'intérieur pour assumer un tel changement de cap ? Pour le dire crûment, est-il possible, dans le domaine de la musique classique, de mettre sur pied un établissement d'envergure internationale avec des professeurs qui ont enseigné des années, voire des décennies, dans des conservatoires d'importance suprarégionale, au mieux ? Roman Brotbeck le croit, mais il est aussi conscient qu'il faudra prendre des mesures complémentaires. Il songe à des entretiens avec les collaborateurs, à des contrats de prestation avec les enseignants ou à des contrôles réguliers de la qualité des cours ; il entrevoit même la possibilité d'attribuer à certains professeurs des tâches hors enseignement.

L'équipe de direction de la HMT paraît bien armée pour la conquête du monde culturel de demain ; on est même pris de vertige au spectacle de tant d'innovation, de tant d'optimisme. Un vent de confiance souffle sur la HMT ; à la remarque du journaliste sceptique, qui rappelle que tout ce qui brille n'est pas d'or, Stephan Schmidt, directeur de l'Académie libre, réplique : «Mais cela en deviendra.» Pareille assurance permettra sans doute de maîtriser les tempêtes qui ne sauraient manquer de sévir ces prochaines années sur l'océan de la formation. **DAVID SCHWAB**

LE POIDS DES ANS

Tag für Neue Musik Zürich 1999 (4 – 7 novembre)

Il arrive aussi que les festivals de musique contemporaine prennent de l'âge. Alors qu'à la fin du siècle, l'évolution – y compris celle de la musique – s'accélère dans toutes les directions, qu'on demande de nouveaux médias et plus seulement de la musique nouvelle, que les notions de compositeur et d'interprète s'interpénètrent de plus en plus, et que collaborent les branches les plus diverses, les *Tag für Neue Musik Zürich* constituent une espèce d'oasis préservée des bouleversements. Année après année, on y programme encore des pièces qui peuvent se donner dans une salle de concert

comme la Tonhalle. Seule la consonance a disparu, les effectifs et les formes des œuvres ont changé. Les programmeurs exploitent essentiellement l'espace européen, cette année avec une préférence marquée pour l'Allemagne et la France voisines. D'un certain côté, il est méritoire de nager à contre-courant et de persévérer obstinément dans la même direction. D'un autre côté, il n'est pas possible de négliger la multiplicité actuelle des évolutions et des styles musicaux, comme si ce n'était que du vent. Ainsi la collaboration avec le Centre suisse de musique informatisée se bornait cette année à deux brèves pièces de cinq minutes chacune – voilà comme on expédie la partie électronique du festival.

Depuis un an, pourtant, Walter Feldmann cherche du renfort, parce qu'à son avis, il est simplement plus intéressant de réfléchir à deux à un festival. Cela inspire l'espoir que quelque chose pourrait éventuellement changer ; mais cette année, on n'en remarquait pas grand-chose. Connu jusqu'ici surtout pour ses soirées «composées» de musique de chambre au sein du GNOM (Baden), Mats Scheidegger n'a pas donné de nouvelle impulsion au festival. On garde plutôt le sentiment que deux coreligionnaires se sont retrouvés. Si la ville de Zurich s'offre le luxe de financer pareille oasis artistique, il faudrait peut-être qu'elle ne la mette pas seulement à disposition de deux personnes qui programment leurs préférences. Pour donner un profil à un festival, il ne suffit plus d'appliquer les mêmes recettes pendant des années. Les deux directeurs devraient mieux exploiter leurs possibilités et surtout présenter le tout de façon plus professionnelle. Ainsi, seule une douzaine de personnes assistaient à l'inauguration du festival organisée par Walter Feldmann et Mats Scheidegger. Rien d'étonnant à cela : elle avait lieu à une heure de l'après-midi, alors que le premier concert débutait à sept heures et demie ! L'entretien avec des compositeurs mené par les deux directeurs fut également assez pénible.

Ce n'est pas dire que je n'aie rien entendu de valable pendant le festival. Les *Tage für Neue Musik Zürich* ont par exemple le mérite de bien intégrer la création indigène dans leur programme. Cette année, l'exécution de cinq œuvres du compositeur zurichois Hans Ulrich Lehmann représentait même un véritable centre d'intérêt. Il ne s'agissait pas d'un alibi pour inclure à tout prix un compositeur suisse. On entendit des pièces denses, issues d'une démarche compositionnelle parfaitement originale. Citons en exemple la première audition du *Book of Songs*, lors du concert de l'*Ensemble Contrechamps*. La flûte, sombre, et le percussionniste, qui ne joue presque que des cymbales, dévident un tissu qui enfle et désefle autour de la voix de baryton (Johannes Schmidt), laquelle récite huit poèmes de E. E. Cummings. Comme d'habitude, Lehmann note minutieusement la musique, mais laisse à l'interprète une certaine liberté quant à l'agencement temporel des phrases musicales. C'est là un des secrets qui confère une apparence si naturelle au phrasé de Lehmann. Les huit poèmes sont un choix personnel ; ils n'ont pas de lien thématique, le compositeur les ayant plutôt choisis pour leur diversité. On y trouve des textes tout à fait conventionnels, romantiques, et d'autres, plus expérimentaux, où les mots sont fractionnés en phonèmes isolés et produisent des significations équivoques. Le texte est le fil d'Ariane de l'écriture de Lehmann : comme dans les poèmes, il y a donc des passages très expressifs, mais la ligne de chant se casse dans les passages plus fragmentés. L'œuvre laisse une impression d'intimité, tout comme son instrumentation, et convient parfaitement au chant.

Une des compositions les plus intéressantes de l'édition 1999 du festival était une nouvelle œuvre vocale de la Zurichoise Annette Schmucki, donnée pendant le concert des *Neue Vocalsolisten Stuttgart* : *knicken; dreiundvierzig scharniere zur beweglichen befesti-*

gung des unbedeckten sprachzustands für fünf frauenstimmen. Schmucki y explore une fois de plus une autre manière de traiter la langue. Dans sa dernière œuvre avant *knicken...*, elle avait en effet évité habilement de s'arrêter au niveau sémantique du texte ; cette fois-ci, elle semble avoir placé la signification au cœur de la composition. Pourtant, les mots paraissent s'user incroyablement vite quand ils sont dits de cette façon «dénudée». Les crécelles, sifflets et pistolets d'enfants censés représenter un appareil phonique retourné comme un gant ajoutent un niveau pseudo-instrumental à la composition vocale. L'ouvrage déclencha un certain malaise, ce qui était sans doute bien dans les intentions de l'auteur.

Au cours du festival, on entendit enfin deux nouvelles œuvres qui valaient à elles seules le voyage à Zurich : la dernière composition de Gérard Grisey, *Quatre chants pour franchir le seuil*, et la *Serynade* pour piano de Helmut Lachenmann. Grisey a conçu ses «Quatre chants» comme une méditation musicale sur la mort. Les textes des quatre parties (mort de l'ange, de la civilisation, de la voix et de l'humanité) proviennent de quatre civilisations (chrétienne, égyptienne, grecque, mésopotamienne) et donnent un discours fragmentaire sur l'inexorabilité de la mort. La voix de soprano (Sylvia Nopper) est opposée à un instrumentarium grave, plutôt lourd, mais coloré. Les quinze exécutants (*Ensemble Contrechamps* sous la direction d'Olivier Cuendet) comprennent entre autres deux tubas encadrant une harpe et un violoncelle flanqué de deux saxophones, le tout agrémenté d'une percussion importante, maniée par trois exécutants, avec des *steel drums* exotiques, mais utilisés avec beaucoup de discrétion. *Quatre chants pour franchir le seuil* est une construction complexe, mais qui sonne de façon très simple et évidente. Les sons microtonaux ne paraissent pas être des corps étrangers, mais des éléments expressifs. La partie vocale est souvent intégrée complètement dans la sonorité d'ensemble, mais se détache aussi par des techniques surprenantes, comme de brèves interjections ornées de mordants, dans la première partie, qui rappellent la musique baroque. Les tubas frappent aussi dans la quatrième partie : ils jouent chacun une ligne descendante décalée d'un huitième de ton, ce qui donne l'impression d'un seul instrument aux battements de grande amplitude. La musique de Grisey fourmille ainsi de détails passionnants, qui donnent pourtant un tout convaincant. Citons encore les courts préludes et interludes «frottés» sur la grosse caisse, qui sonnent comme si le public tousotait. Est-ce un hasard qu'un compositeur inconscient de sa mort prochaine écrive une œuvre sur la mort ? On ne peut qu'échafauder des conjectures. L'œuvre reste en tout cas très impressionnante.

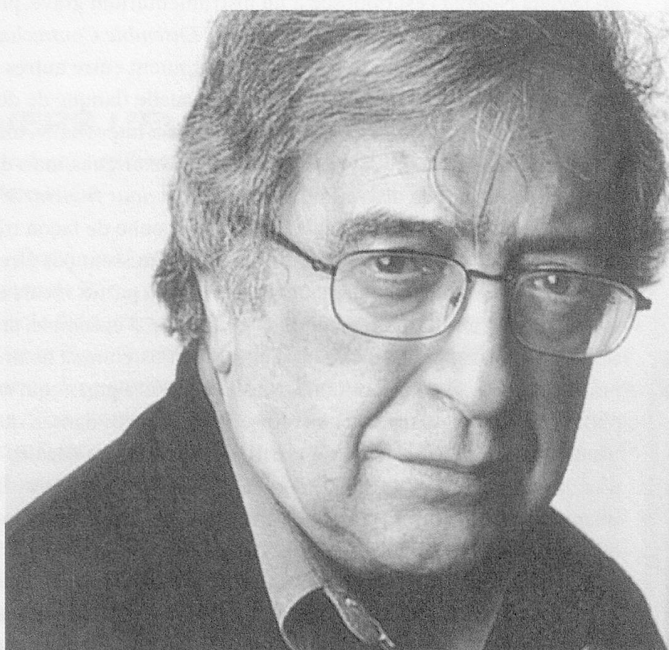
La nouvelle composition pour piano de Helmut Lachenmann, *Serynade*, n'est pas moins profonde. Le but des accords et clusters assenés presque tous violemment est d'exploiter la résonance des harmoniques. Aux deux portées habituelles du piano, Lachenmann en ajoute une troisième, où il note les touches qui doivent être enfoncées silencieusement, leur durée et la pédale. Les résonances et harmoniques qui en résultent sont le véritable événement de cette musique d'une demi-heure. Semblant flotter dans l'espace, ils forment un contraste saisissant avec les violents accords, clusters et arpèges qui soutirent une énergie insoupçonnée au piano, pour s'évanouir immédiatement dans ces sonorités ouatées, avant de reprendre de plus belle. Tout cela demande un vrai travail, que la femme de Lachenmann, Yukiko Sugawara, exécute à la perfection. Il faut d'ailleurs souligner le niveau technique très élevé du festival, dans l'ensemble.

Le compositeur allemand Klaus K. Hübler était de nouveau représenté par plusieurs œuvres à Zurich, sans qu'elles convainquent toutes. David Albermann ne parvient pas à faire du marathon de la

Sonate pour violon seul (1978) une épreuve analogue pour l'oreille. Hübler prend beaucoup de temps pour régler ses comptes à l'héritage de son propre pays. Dans sa sonate, il utilise délibérément des éléments de la littérature ancienne de violon, notamment la chaconne en *ré* mineur de Bach, éléments qu'il déploie dans le temps, ce qui explique les dimensions gigantesques de cette musique de presque cinquante minutes. Mis à plat, les accords deviennent des lignes ; la note *ré* résonne sans arrêt et finit par devenir une obsession. La forme n'est donc pas équilibrée, les paramètres isolés sont étirés à l'extrême dans le temps. La fugue dure par exemple vingt bonnes minutes, ce qui n'est le cas d'aucune des grandes fugues d'orgue du cantor de Leipzig. Hübler veut mettre en évidence la source d'inspiration qu'est la tradition, mais en révèle aussi la monstruosité, avec une rigueur fatigante. **CHRISTINA OMLIN**

ATTENTION, POSTMODERNISME ?

Luciano Berio invité du Collegium Novum (Zurich, 4 – 7 décembre)



Luciano Berio

«Attenzione Luciano Berio!» – en 1969, la première audition, à Donaueschingen, des cinq mouvements de la *Sinfonia* de Berio faisait encore des vagues dans le landerneau de la musique contemporaine. Un adolescent de 17 ans, Wolfgang Rihm, était au nombre des auditeurs. «Je me rappelle nettement, écrit-il, le sentiment d'avoir entendu quelque chose de brillant, mais au fond d'interdit.» C'est là un dilemme que fort peu d'auditeurs, sans doute, auront ressenti à l'écoute des concerts Berio du début décembre. Le temps des guerres de tranchée à propos des programmes d'avant-garde est révolu, la multiplicité des styles un fait admis, et la musique nouvelle ne connaît plus guère d'interdits. Alors ? – *Keep going !* En 1999, le Collegium Novum invite en Berio un compositeur mondialement reconnu, qui peut se targuer d'un œuvre kaléidoscopique et d'un certain nombre de «classiques». Un coup d'œil latéral sur les œuvres de compositeurs plus jeunes – Jacopo Baboni Schilingi, Christoph Neidhöfer, Fabio Nieder et Nadir Vassena –, qui s'inspirent de Berio, offrait un aperçu complémentaire de la descendance de l'avant-garde classique.

Les deux soirées de musique de chambre (4 et 5 décembre) mirent d'emblée en évidence le contraste entre les premières œuvres de Berio et ses créations récentes. La *Sequenza I* pour flûte, dont Severino Gazzelloni avait donné la première audition à Darmstadt en 1958, est un des classiques de Berio. Le compositeur y recourt à un éventail de techniques de jeu qui paraissent aujourd'hui conventionnelles, mais agence les plans des rythmes, des nuances et des techniques de jeu avec tant de subtilité que l'interprète doit pondérer très exactement chaque note. Matthias Ziegler traduit une grande partie de l'agilité de cette musique, qu'il convient de rapprocher de l'avant-garde pointilliste, mais ne rend pas entièrement justice à la finesse du contrepoint. Dans la nouvelle *Sequenza XIII* pour accordéon (1996), Teodoro Anzellotti n'est pas sommé de se livrer à des acrobaties aussi périlleuses. Sous-titrée «Chanson», l'œuvre module le timbre nostalgique de l'accordéon sans le moindre soupçon d'angoisse existentielle. «Cette pièce a pour seul but d'exprimer spontanément mes rapports avec l'accordéon (sous forme d'improvisation, de rondo?)», écrit Berio. Les sons sont complexes et raffinés, mais aussi ajustés et lissés. *Linea*, pour deux pianos, marimbaphone et vibraphone (1973) et le quintette à vents *Ricorrenze* (1994) témoignent eux aussi que Luciano Berio écrit depuis longtemps de la musique vouée au culte de la belle sonorité. Ce sont deux ouvrages sensuels et enjoués, qui modulent le matériau musical avec beaucoup de maîtrise, mais sans grande rigueur dramaturgique sur le plan de la grande forme. Ils permettent en revanche aux musiciens d'étaler toute leur virtuosité. La bravoure des vents du Collegium Novum ne fascina pas seulement le public, mais incita même le *maestro* à monter pour une fois sur le podium de la petite salle de la Tonhalle.

La manifestation la plus attendue était évidemment la première audition de la dernière œuvre de Luciano Berio, *Solo* pour trombone et orchestre, donnée le 7 décembre par Christian Lindberg et l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, sous la direction de David Zinman. L'œuvre présente un schéma sous-jacent en croix, tel que Berio l'affectionne. Soutenu par les clarinettes et les cordes médianes, le trombone entre sur la note fondamentale *ré*, qu'il tient longuement, pendant que l'orchestre se met à tisser de fines ramifications en clusters autour de cette ligne sonore. Dans toute la pièce, à quelques rares exceptions près, c'est au trombone qu'il incombe de dévider le fil d'Ariane dans des champs sonores extrêmement différenciés, puis de remballer le tapis sonore – après une «cadence» agitée, dans laquelle un véritable dialogue s'instaure d'ailleurs entre le soliste et l'orchestre – jusqu'à ce qu'il ne reste plus que la note initiale, *ré*. Le soliste Christian Lindberg est confronté à des difficultés comme des doubles coups de langue exigeants et des passages en glissando, qu'il maîtrise brillamment. Même avant que Berio ne cite, près de la fin, sa propre *Sequenza* pour trombone, *Solo* évoque bien des souvenirs : certaines *Sequenze* et leur structure circulaire autour d'une note centrale, les techniques de coloration et de ramification caractéristiques des *Chemins*.

La *Sequenza VI* pour alto (1967) et les *Chemins* qui en découlent sont l'exemple parfait du travail de réutilisation entrepris par Berio. Par son radicalisme et sa rigueur, la *Sequenza VI* passe pour l'une des œuvres les plus fortes des années soixante de Berio. La cascade de trémolos qui se déverse sans crier gare sur le public exige une intensité exceptionnelle de la part du soliste. Membre de l'*Ensemble Intercontemporain*, Christophe Desjardins possède non seulement l'énergie et la virtuosité nécessaires, mais aussi le calme et la nonchalance requises pour passer, l'archet tranquille, aux douces cantilènes qui suivent les trémolos sauvages. De la *Sequenza VI*, Berio a tiré par la suite quatre œuvres, dont *Chemins II* (su *Sequenza VI*)

pour ensemble de chambre, qui conserve la partie de soliste et où l'ensemble se borne à ajouter des couleurs et des ramifications mélodiques. Dans l'exécution donnée par l'ensemble du Collegium Novum, sous la direction de Peter Rundel, la partie d'alto reste nettement au premier plan, si bien que les interactions entre les couches contrapuntiques demeurent un peu pâles. Quant à *Chemins III* (su *Chemins II*), où l'effectif instrumental s'enrichit encore, *Chemins IIb*, où la partie de soliste disparaît, et *Chemins IIc*, où l'alto est remplacé par une clarinette basse, ils ne figuraient pas au programme.

Né comme Pierre Boulez en 1925, Luciano Berio entra par l'entremise de Bruno Maderna dans le cercle de Darmstadt, où il s'assura une place au sein de l'avant-garde musicale d'après-guerre avec des œuvres telles que *Nones* pour orchestre (1956) ou la *Serenata I* pour flûte et 14 instruments (1957). Présenté à Darmstadt en 1959 et donné le 18 janvier 2000 à Zurich, *Tema (Omaggio a Joyce)*, composition électronique pour bande magnétique, est une de ses œuvres les plus remarquées. Berio y traite un fragment de l'*Ulysse* de James Joyce (voir son commentaire de 1959, sa seule contribution aux *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*) en dissolvant la sémantique du texte selon des principes musicaux. La parole perd complètement sa primauté de porteuse de sens, au profit de la musique et de ses structures. Le radicalisme de cette démarche ouvre des perspectives entièrement nouvelles au traitement de la voix humaine, qui se traduisent par exemple dans *Circles* (1960). Dans cet ouvrage pour voix de femme, harpe et deux percussionnistes, Berio fond en une unité passionnante les éléments vocaliques de la voix et des instruments avec les «consonnes» des percussions. Tout comme le matériau musical, trois textes expérimentaux du poète américain E. E. Cummings sont intégrés dans des structures circulaires supérieures. Par sa combinaison d'architecture voulue et de spontanéité, *Circles*, chanté par Eva Nievergelt, laisse une forte impression. En revanche, *Altra voce* pour mezzo-soprano (Monica Bacelli), flûte alto (Michele Marasco) et électronique *live* fait un effet trop homogène et dépourvu de tension. Ce duo d'amour intime est extrait de la grande œuvre de Berio de 1999, l'«action musicale» *Cronaca del luogo*. Il est possible qu'il ait un autre effet dans son contexte complet, mais pris isolément, ses méandres autour d'une note centrale font plutôt kitsch.

Manifestement, Berio a achevé sa métamorphose d'avant-gardiste et de joyeux expérimentateur des années 1950 et 1960 en esthète musical, qui maîtrise parfaitement le matériau, sans chercher de nouvelles voies. La révolution musicale de l'intérieur, telle que Berio l'envisageait dans ses recherches, s'intéresse moins à l'«interdit» qu'au «brillant». Dans le concert consacré à *Circles*, la pièce de résistance était donc plutôt le *Refrain* de Karlheinz Stockhausen, donné en début de programme. **ROLAND SCHÖNENBERGER**

LA FORME DU MYTHE CONTEMPORAIN

Paris : Festival d'automne

Le Festival d'Automne à Paris s'attache depuis deux ans à promouvoir des formes musicales de grande ampleur – œuvres «monumentales» et concerts monographiques –, évitant la formule standard du concert de musique contemporaine où des pièces de durée moyenne de différents compositeurs se succèdent au hasard des opportunités et des contingences. Cette option est moins peut-

être de découverte que de célébration, mais elle tente surtout de réinscrire la musique actuelle dans la réalité du temps, au-delà du concert «culinaire» qui est devenu la norme de la plupart des festivals de musique contemporaine. C'est dans cet esprit que l'opéra de Luciano Berio, *Outis*, a été présenté en première française, que le tryptique de Nono a été monté pour la première fois (voir le dernier *Dissonance*), et que l'oratorio profane du jeune Brice Pauset, *A*, portrait d'Antonin Artaud, a été créé. Il est intéressant de voir comment la «grande forme» peut s'accommoder de principes qui appartiennent à la tradition de la modernité, nés quasiment avec le siècle, tels que le montage d'éléments fragmentaires, qui échappent à la linéarité du discours et aux constructions traditionnelles du récit, et le caractère autoréflexif d'une forme autonome. Berio poursuit, dans ses œuvres lyriques, l'idée d'une construction dramaturgique fondée sur le pouvoir intrinsèque de transformation de la musique, laquelle réduit le matériau signifiant à une série de symboles réfractant des significations multiples. Il n'y a donc pas de récit dans *Outis*, comme l'indique le compositeur, mais des situations archétypiques pouvant être sans cesse réinterprétées à travers des grilles structurelles changeantes; depuis *Nones*, et en passant par *Sinfonia* ou *Coro*, ainsi que dans tous ses opéras, Berio ne cesse de traquer cette composante «mythologique» de la condition postmoderne, n'hésitant pas à intégrer dans le tissu de la composition une multitude de références stylistiques et d'«objets trouvés». L'idée dramaturgique provient manifestement du concept compositionnel hérité d'un sérialisme vu avec une distance salutaire comme moyen d'unification sous-jacente plutôt que comme combinatoire en soi et pour soi. *Outis* (Personne) renvoie à l'*Ulysse* d'Homère, mais entraîne avec lui le «Loué soit Personne» de Celan, avec bien d'autres références. Les cycles formels qui structurent l'opéra nous permettent de passer, aussi bien scéniquement que musicalement, d'un extrême à l'autre, par un travail de métamorphose intrinsèque qui met en doute, ou éclaire (selon le point de vue) l'ubiquité des significations, leurs glissements, mais aussi leurs véritables différences: le supermarché se transforme en camp de concentration, la mort en résurrection, le tragique en comique... Compositionnellement parlant, Berio fait preuve d'un art de prestigitateur pour transformer des nappes sonores composées de strates multiples à de la musique foraine ou de rue, et vice versa. L'écueil d'une démarche qui ne cesse d'approfondir le principe opératoire de l'esthétique joycienne est de devenir un simple jeu de surface; le danger du style tardif de Berio, par ailleurs flamboyant, est de noyer la multiplicité dans un continuum kaléidoscopique où les éléments deviennent à la limite interchangeables. De fait, les brisures de surface qui manifestaient dans les œuvres des années soixante cette composition de strates hétérogènes ont laissé place à un flux intégratif capable de tout absorber. Mais pour une fois, le metteur en scène (Yannis Kokkos) ne s'est pas laissé prendre au piège du non-récit et du «méta-opéra», comme cela arrive souvent avec les opéras de Berio. Le réalisme coloré des différentes situations, l'usage habile des moyens technologiques (le rideau de mer projeté), la sobriété efficace du jeu scénique contribuent à cette idée de «spectacle total» que semble viser Berio sans vraiment nous convaincre du point de vue de l'expérience purement théâtrale. Mais la question d'une représentation de personnages qui n'en sont pas vraiment, déjà si problématique chez Ligeti dans *Le Grand Macabre*, est un point central dans l'esthétique moderne de l'opéra, et ce d'autant plus que la musique ne peut se dérober à l'expression de l'intériorité sans se mutiler elle-même. C'est moins l'absence de récit que l'absence de personnages crédibles qui rend problématique l'opéra contemporain. Notons la

très haute qualité générale d'une production extrêmement soignée et homogène, sous la direction idéale de David Robertson (avec Alan Opie dans le rôle titre, Maryline Fallot, Luisa Castellani, Luca Canonici, Monica Bacelli, les Swingle Singers et le Chœur Accentus notamment).

En s'attachant à la figure d'Antonin Artaud, le poète crucifié, Brice Pauset tente lui aussi de produire du sens à partir de son éclatement et de sa brisure. Son «oratorio profane» joue à la fois sur la signification profonde d'une expérience tragique, qui agrège au passage les figures résonantes d'Ovide, de Nietzsche et de Michaelstaedter, et sur le parcours d'une existence torturée. Pauset travaille aussi sur des mutations et des correspondances internes, la dramaturgie de l'œuvre étant construite à partir de cycles formels en abîme, puissamment structurés. Les récitants, qui donnent à entendre les textes en tant que tels (mais on doute fortement d'une forme si conventionnelle de lecture pour des textes qui brûlent la langue à ce point), sont relayés par deux voix solistes et par un chœur qui en offrent la métamorphose musicale (un peu ornementale dans le cas du soprano). L'effectif instrumental insolite (flûte jouant souvent le piccolo, clarinette basse, tuba et deux pianos) est démultiplié par le traitement informatique. Pauset travaille par couches, selon un principe qui tente de «concilier» l'esthétique moderne avec la pensée du Moyen Âge; les techniques de la vieille polyphonie sont enfouies dans la composition, et étendues jusqu'aux superpositions de seize pianos virtuels utilisant abondamment les micro-intervalles. Quelque chose du motet isorhythmique renaît dans l'idée de trame sonore créant une bulle de temps hors du temps commun. Mais ces trames étouffent le cri du poète, comme si elles esthétisaient et sublimaient sa parole écartelée. La construction savante des micro-formes, comme de l'architecture d'ensemble, tend au maniérisme. Si l'on pense plus d'une fois au dernier Nono, c'est aussi pour remarquer l'absence de ces coups de couteau dans la matière sonore qui relevaient, chez lui, d'une sensibilité déchirée entre l'aspiration à la beauté et le désespoir. L'œuvre de Pauset est pensée, mais la dramaturgie interne ne parvient pas à relever son propre défi: manque quelque chose comme la forme visionnaire de la subjectivité, qui crée sa forme au-delà du contrôle de l'entendement. L'impression générale laissée par cette œuvre ambitieuse est peut-être liée en partie à une exécution d'ensemble (sous la direction de Rachid Safir) qui visait moins à dessiner les arêtes de la composition qu'à lui donner une forme séduisante, et dans laquelle le chœur (Les Jeunes Solistes), malgré un travail louable, restait en deçà des exigences très élevées d'une partition ardue.

Ces aperçus d'une modernité qui cherche son chemin au-delà des certitudes établies et des poncifs à la mode étaient contrebalancés par la présentation d'un opéra chinois traditionnel revisité et reconstruit par le metteur en scène sino-américain Chen Shi-Zheng, une œuvre fleuve qui date du début du XVII^e siècle et qui fait pendant à la naissance de notre propre opéra européen.

Dix-huit heures d'un spectacle total, où se fondent dans un art profond, à la fois simple et inventif, raffiné et drôle, le théâtre, le mime, la danse, la musique, la poésie, le décor et les costumes. *Le Pavillon aux pivôines*, dans la plénitude d'un art ancestral où le savant naît du populaire, et l'art de la vie, nous renvoie ainsi une image troublante de notre propre situation, cette réalité brisée, cette «scission» relevée autrefois par les premiers romantiques allemands comme le propre de la condition moderne par rapport au monde ancien. Ici, il existe bien un récit (un récit à rallonge, qui vient de l'art des conteurs), mais il ne constitue que le médium d'enjeux plus profonds, d'une métaphysique qui s'accorde avec le réalisme le plus

trivial et un humour parfois graveleux (les autorités chinoises, qui ont interdit la représentation, ont parlé d'une œuvre «obscène»). Belle (Quian Yi, l'héroïne, irrésistible de beauté, d'émotions violentes à peine contenues, de grâce et de mystère) meurt d'amour en rêvant sa passion, puis traverse la frontière de la mort, tel Orphée, pour la vivre réellement avec le Prince (Wen Yuhang, confondant de finesse, de subtilité et de densité expressive, de légèreté grave). La Mère stérile (Lin Sen, jouée par un homme, éblouissant d'efficacité théâtrale), par sa gouaille hilarante, met en valeur les deux personnages principaux, qui semblent danser aux frontières du réel et de l'imaginaire, inventant l'espace par leurs mouvements, et le temps par la modulation du chant. «L'Orient, la patrie primitive» chantait Rimbaud. Comme il a toujours raison! On est certes envoûté, mais, de façon très brechtienne, ramené à sa condition de spectateur par les ruptures de ton, l'ironie et la satire, la construction des scènes cloisonnées, voire l'agitation des canards qui nagent dans le bassin placé au devant de la scène (ils participent parfois vocalement au spectacle!). L'orchestre, sur le côté, déploie son pentatonisme lancinant, qui exprime toutes les nuances de l'expérience humaine, et scande l'action. Le conteur (Ma Shaoliang), qui est aussi un sage, et qui vient tirer la morale de chaque partie dans un *Sprechgesang* aux modulations infinies, exemple sublime d'expressivité vocale et de subtilité dans le rendu d'un texte, constitue peut-être le moment de la plus pure théâtralité, celle où se confond le mot et la musique, le sens et l'émotion, l'intériorité extériorisée d'une voix aux vibrations infinies. On ne remerciera jamais assez le Festival d'Automne de nous faire savoir, périodiquement, qu'il existe des formes d'art si abouties qui restent encore à découvrir, et que nous sommes les contemporains de temps révolus dont on espère secrètement qu'ils sont en partie au-devant de nous. **PHILIPPE ALBÉRA**