

Comptes rendus

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 69

PDF erstellt am: **21.07.2024**

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.

LES UBUISTES ET LES BOURGEOIS

« Ubu cocu », Opera buffa d'après Alfred Jarry par Gérard Zinsstag et Peter Schweiger, Theater St. Gallen



Paulo Medeiros (Achras) et Kenneth Garrison (Père Ubu) au Théâtre de Saint-Gall (mise en scène : Peter Schweiger ; décors : Andreas Walkows ; costumes : Marion Steiner) (© Lukas Unseld)

L'ouverture raconte ce dont il va être question : un roulement de tambour, un coup de sifflet, des roulements de timbales, une marche soufflée par des cuivres. Tout cela signifie : attention, opérette ! Ou pour le moins quelque chose d'approchant, puisque l'œuvre en question se nomme non à tort et de manière plus noble « opéra bouffe ». Une allusion à *Petrouchka* de Strawinsky nous apprend qu'il n'est ici pas question d'êtres humains, mais de marionnettes, d'un « cortège de créatures fantastiques » comme le babillent les *Nocturnes* de Debussy, ou encore d'une parabole tant rêveuse que passionnée d'une marche (aller et retour !) à l'échafaud — comme chez Berlioz ?

L'histoire pourrait être racontée de cette manière, mais elle pourrait aussi l'être ainsi : on propose au public, par une allusion à Alfred Jarry, combien il est spirituel de rire sur les nombreuses citations spirituelles. Par un collage de citations, de fausses citations, de citations stylistiques, de paraphrases et un peu de musique originale, il est question d'Ubu usurpateur et président (Zimmermann : *Musique pour les soupers du Roi Ubu*), qui de temps à autre avec Bartók entre dans une extraordinaire rage mandarinesque ou encore s'incruste dans la maison du savant Achras (dont la citation n'a malheureusement pu être identifiée), comme si Achras était un apprenti-sorcier (Dukas) ne pouvant se défaire de l'esprit d'Ubu, qu'il n'a pourtant pas invoqué. La conscience d'Ubu fait fonction d'instance morale, telle un cyprin se glissant dans un aquarium camouflé en valise (Saint-Saëns : *Le Carnaval des Animaux*). Cette

conscience parle à son propriétaire, en lui-même, c'est-à-dire à sa conscience ; mais Ubu fait exactement le contraire afin de sacrifier Achras à ses basses envies de phynances (Strawinsky: *Le Sacre du Printemps*).

Mais les coups du destin atteignent aussi Ubu, et la puissance d'un autre destin (Verdi) pousse son épouse dans les bras du naïf et pastoral (Beethoven) Barbapoux ; de cette liaison résulte un archéoptéryx (Zimmermann), qui plus tard se développera en Maître des Phynances (encore Zimmermann). Il y a aussi les hommes de main de père Ubu et mère Ubu, les trois Palotins, dont le plat favori est la cervelle de rentiers et dont la musique préférée est l'opérette et tout ce qui lui ressemble : *La Chauve-Souris*, *La Belle Hélène*, *Le Barbier de Séville*, et même Claude Terrasse en personne, le compositeur qui avait contribué aux musiques de scène pour les pièces ubuesques de Jarry.

C'est ainsi que peut se raconter l'histoire. À Saint-Gall, elle dure toutefois un peu plus longtemps. Le directeur du théâtre Peter Schweiger, récemment distingué par le Reinhardt-Ring, et le compositeur Gérard Zinsstag, fortement influencé par la musique française, ont réuni leurs forces pour faire de la pièce *Ubu Cocu*, deuxième du « cycle » ubuesque de Jarry, un livret. Il y a donc eu beaucoup de texte à caser, et Zinsstag y a ajouté beaucoup de notes. La matière a néanmoins dans les faits toute son actualité. Car Jarry, qui lui-même s'est stylisé en figure artistique, a projeté sur la scène tous les instincts qui depuis toujours signifient : le plus bas. Et déjà dans *Ubu cocu* la proximité de la langue fécale et la soif de pouvoir est si claire, que l'argent pue réellement : il y est encore et toujours question de « phynances ».

La manière dont Zinsstag raconte ses histoires démontre une suite de citations prises au hasard. Dans le cours de l'opéra, ces citations sont à la fois coupées et rassemblées de manière brute, et ne sont pas véhiculées par une musique véritablement « propre ». Tandis que Mère Ubu croit que son fils l'archéoptéryx a été englouti par un des Palotins, elle fait entendre sa voix désespérée sur la mélodie de l'amour déçu tirée de *El amor brujo* de Manuel de Falla. Pourtant l'archéoptéryx entre en voltigeant en princesse dansante, et plus loin sa mère est subitement soulagée lors d'une autre scène de jalousie, cette fois sur l'air de *La force du destin* de Verdi. Ces références citationnelles, qui dans l'ensemble ne sont pas justifiées par des processus musicaux, mais apparaissent seulement à cause d'associations de contenu, seraient tout à fait amusantes, d'une part si on arrivait à les reconnaître aussitôt et d'autre part à condition aussi de mettre la matière suggérée en relation avec l'action scénique.

Comme les citations ne durent que quelques secondes, l'entreprise est tout sauf hasardeuse. Afin d'aplanir ces difficultés, Zinsstag n'a ajouté que la plus directe ironie : ainsi dans la citation verdienne la relation de la voix et de l'orchestre est d'emblée inversée, ce dernier étant chargé de restituer la mélodie originale tandis que Mère Ubu garnit par ses paroles les figures d'accompagnement. Ailleurs un tel traitement « déformatif » de citations apparaît comme réussi, comme par exemple dans le cas de la conscience d'Ubu, dont la paraphrase de l'aquarium sur *Le Carnaval des Animaux* de Saint-Saëns est toujours plus déformée et ainsi elle ne permet pas seulement d'influer sur le développement dramatique mais également de donner une illustration de l'impuissance croissante.

Il en va tout autrement pour l'histoire dans son ensemble. La référence au *Carnaval des animaux* de Saint-Saëns, lui-même un exemple précoce de la technique du collage, semble déjà le laisser prévoir ; et encore plus les citations de la *Sixième* de Beethoven, de

la *Symphonie fantastique* de Berlioz ou encore le sous-entendu du choral « Ein feste Burg ist unser Gott » : dans ces cas, il s'agit de citations au deuxième degré, dans la mesure où elles ne sont pas empruntées à la source originale, mais à la *Musique pour les sous-pers du roi Ubu* de B. A. Zimmermann, déjà inspirée des pièces de Jarry. On trouve donc bien dans *Ubu cocu* des citations directes de cette œuvre : ainsi de l'« Entrée de l'Académie » ou de la « Berceuse des petits financiers qui ne peuvent pas s'endormir ». L'utopie d'un type de composition pluraliste, tel que le voulait Zimmermann, permet toutefois aussi de relever les différences dans le traitement voulu par Zinsstag.

D'un côté, les citations chez Zimmermann sont corsetées dans la grille rigoureuse d'une complexe constellation de hauteurs, qui résout également la concordance à un niveau plus général. À côté de ces mesures d'ordre plutôt organisationnelles, de tels procédés n'ont pas cours chez Zinsstag. D'un autre côté, et la visée en est autrement plus conséquente, le collage chez Zimmermann n'apparaît que comme étant le moyen d'un but : de prime abord, il ne s'agit pas d'une combinaison de différents styles musicaux, mais bien plus d'une perception dénuée de perspective. Aussi cette perception doit en éclairer une autre et doit être appréhendée en tant qu'élément appartenant à une autre musique. C'est sur ce plan que la technique de collage de Zinsstag agit le plus efficacement, là où elle semble le plus ressembler au modèle de Zimmermann par une superposition simultanée.

Ainsi de la musique d'opérette des Palotins, représentée par un petit ensemble sur la scène, et jouée en même temps par l'orchestre dans la fosse. De par cette connexion immédiate, les musiciens des deux ensembles sont mélangés : dans la scène d'amour entre Mère Ubu et Barbapoux l'orchestre est divisé en trois couches indépendantes l'une de l'autre ; on y entend des bribes du *Lac des cygnes*, de *Schéhérazaïde* et de la Pastorale. Pourtant de tels passages conçus à la manière de sommets dramatiques sont les trop rares bons moments de l'ouvrage. La plupart du temps les citations ne parviennent pas à susciter un dialogue musical ; quant à l'action musicale, elle se limite à un alignement de citations et d'allusions stylistiques, revenant de temps à autre telles des leitmotifs, mais sans pour autant démontrer un rapport formel. Quant à la masse orchestrale continuellement conçue de manière compacte, elle n'offre pas beaucoup de possibilités non plus pour que se produise quelque chose de véritablement dramatique.

Sur le plan scénique, cet *Ubu cocu* est restitué par des tableaux aussi merveilleux qu'intelligents. Peter Schweiger a dirigé un ensemble de chanteurs compétent, qui se meut sur la scène agencée par Andreas Walkow et dans les costumes de Marion Steiner. Père Ubu (Kenneth Garrison) et Achras (Paulo Medeiros) sont particulièrement exceptionnels dans leurs performances scéniques. Schweiger a recours à des trouvailles pour cette action pleine de feintes, trouvailles qui permettent au spectateur de faciliter sa compréhension, sans pour autant atténuer l'absurdité et la profondeur du drame ubuesque. Sous la direction de Jürg Wytenbach, le Sinfonieorchester de Saint-Gall est d'une humeur joueuse et sa performance d'un haut niveau. Chose louable quand on sait que le Théâtre de Saint-Gall est un petit cénacle difficile à convaincre et que le risque d'échouer héroïquement est le lot fréquent des créations du théâtre contemporain. Après le *Wölffli-Oper* de Per Nørgård et *Stichtag* de Daniel Fueter et Thomas Hürlimann, le théâtre saint-gallois annonce pour ses prochaines saisons des créations de Alfons Karl Zwicker et de Roland Moser.

PATRICK MÜLLER

(traduit par Jacqueline Waeber)

ARCHIPEL 2001

Mission accomplie pour l'opus 10 du festival genevois

La 10^e édition d'Archipel, le Festival des musiques d'aujourd'hui, s'est déroulée à Genève du 20 mars au 1^{er} avril. Treize jours, vingt affiches que Jean Prévost, le directeur artistique, avait dédiées pour l'essentiel aux claviers, au cinéma, à l'électroacoustique, ainsi qu'à Helmut Lachenmann, compositeur en résidence.

Les claviers tout d'abord. Passé le phonola somme toute anecdotique — machine-outil qui se mérite au terme d'un exercice permanent de pédalage comme sur l'harmonium, ici pour faire défiler des rouleaux —, et malgré l'habile savoir-faire de Wolfgang Heisig, interprète notamment de Nancarrow, de l'hypnotique *Chord Catalogue* de Tom Johnson (prenante recension maniaco-poétique des... 8178 accords possibles à l'intérieur d'une octave), ou de ses propres *Heisvertongen* délirées au coin de la pataphysique musicale ; passé le « piano prolongé » de Pierre Berthet, dont l'instrument sans pieds posé à même le sol, relié à toutes sortes de ventilateurs et autres boîtes de conserve, débouche sur une prenante musique de ragas d'Inde, de Ligeti et d'Irlandes ; passé encore le poétique bandonéon de César Strosio et ses tangos, l'humoristique accordéon de Pascal Contet, celui plus trouble et plus attirant de Rüdiger Carl ; passé enfin la déception du *Ferner Schnee (Zweiter Theil)* de Rainer Boesch, qui, en compagnie de Nicolas Sordet et Thierry Simonot pour le live électronique, jette un regard nostalgique mais inutilement bavard sur le passé — y compris le sien sans doute —, au gré de Liszt, Rachmaninov, Bartok et Debussy revisités (le « h » du *Theil*, lui-même regard sur l'autrefois) ; c'est sous les excellents doigts d'un Markus Hinterhäuser que ce bon vieux Steinway attestait pouvoir rendre de beaux services encore à la cause musicale. Excellents doigts, c'est peu dire pour ce pianiste remarquable (qu'on a pu entendre quelques jours plus tôt dans un Nono — ... *sofferte onde serene*... — incontestablement l'une des émotions vives du festival). Markus Hinterhäuser s'est fait en une soirée d'un seul tenant l'interprète des six *Sonates* de la Russe Galina Ustvolskaïa, langue archaïque, abrupte, raboteuse, à la Giacometti, vissée au cœur des choses et du monde, ici traduite à la hussarde ou avec un raffinement dans l'ascèse qui resteront dans les mémoires. Autre belle réussite, celle de François Creux qui a tenu en haleine une heure durant un auditoire de 7 à 77 ans, selon l'expression consacrée. On entendait rire les mouches et voler les papillons tout au long de son portrait de George Crumb, texte et commentaires du musicien-écrivain suisse romand, musique empruntée aux différents *Makrokosmos* du compositeur américain, interprétée par le pianiste allemand Peter Degenhardt, quant à lui main de fer dans un gant de velours.

Une même affiche rassemblait dans la salle de l'Alhambra Stockhausen, Castiglioni, Nunes et Nono. Soirée frappée au sceau du lyrisme, avec tout d'abord la (re)diffusion, par les soins d'André Richard et de l'Experimentalstudio de la Fondation Heinrich-Strobel de Freiburg-in-Brigau, de *Gesang der Jünglinge*. Occasion de s'apercevoir, près d'un demi-siècle après sa création, que cette pièce n'a pas pris une seule ride. Occasion aussi de voir clairement le lien organique entre ce chef-d'œuvre électronique et la grande tradition d'écriture de l'école franco-flamande et du baroque. Chez Stockhausen, les voix de garçon semblent tout droit sorties d'une cantate (pré-)bachienne ou portent carrément la signature du grand Bach.

De lyrisme, la double série des *Cantus Planus* de Niccolò Castiglioni (autrefois créées par Contrechamps en présence du compositeur aujourd'hui disparu) en déborde, d'autant que Maacha

Deubner et Luisa Castellani étaient à l'œuvre. Mais il s'agit d'un lyrisme contenu, très pur, lapidaire. Assuré par la régie Ircam, *Nachtmusik I* pour ensemble et live électronique de Nunes (que l'on aime bien à Genève), impressionnait par son lyrisme hérissé, son âpreté rugueuse, ses beautés inouïes, arrachées d'on ne sait quelles nuits ni de quelles clartés, traversant l'auditeur d'une expérience à nulle autre pareille. Enfin, *Risonanze erranti* de Nono trouvait avec la mezzo Susanne Otto, le Centre International de Percussion de Genève et Contrechamps, tous emmenés par André Richard, des interprètes à la hauteur d'une partition qui parle miraculeusement de la Mort, de l'absence/présence de l'être au et dans le monde.

A l'enseignement de « Paroles d'utopie », concert co-organisé par Archipel et Contrechamps, un autre succès, celui des *Scardanelli* au complet — à ce jour au moins — et sous la direction de leur auteur, Heinz Holliger. Ce cycle devient presque un classique à Genève, qui l'entend pour la deuxième fois. Musique du gouffre et de l'effroi trouée par de rares éclats mettant à mal une introspection qui vire à la manière d'un Amiel. Avec une écriture qui renvoie tout à la fois à Ligeti, aux Viennois, à l'électroacoustique et à Bach curieusement, le compositeur livre un thrène (les danses en moins), en tout cas une véritable liturgie de la lenteur, de la dérégulation, de l'enfouissement.

Pour revenir à l'acousmatique, le programme Michel Chion (*La ronde* et des extraits de *La Tentation de saint Antoine*) et Michèle Bokanowski (*Tabou*) venait confirmer là encore le lyrisme fulgurant du premier, tandis que la fin crépitante de *Tabou* faisait également forte impression. Mi-figue mi-raisin, tel est apparu en revanche Steve Reich. *Desert Music* par l'Orchestre de Basse-Normandie et les solistes de l'ensemble vocal Séquence aura sans doute pâti d'une sonorisation cotonneuse dans l'acoustique difficile du Bâtiment des Forces motrices. Mais jamais la ressemblance avec Carl Orff n'aura paru à ce point frappante. Ce qui n'empêchait nullement de retrouver le compositeur américain à son plus haut dans son chef-d'œuvre sans aucun doute, *Different Trains*, dans la belle version du Smith Quartet.

Il faut encore signaler les improvisations déjantées de Mats Gustafson et Thomas Lehn (saxophone, flûte, synthétiseur) qui ont enthousiasmé le public du Studio Ernest-Ansermet de la Maison de la radio. Même lieu, même bonheur pour *Magalie Sees Someone in the Crowd and Waves* qui conjugait les talents de Marie Goyette aux samplers (quelques mois auparavant au Théâtre de Vidy/Lausanne, l'artiste québécoise éblouissait dans *Hashirigaki* de Heiner Goebbels), Massimo Simonini aux platines, LP, cd's, K7, bandes magnétiques de toutes sortes, objets les plus divers et autres Theremin, Olivia Block aux samplers et objets très divers eux aussi, Maurizio Martusciello à l'électronique et Thierry Simonot à la régie et à la spatialisation. Cinq musiciens à l'imagination inépuisable pour une « improvisation sur un film sans images » et des sons vertigineux, pluriels et sans la moindre entrave. Côté film, *Le Retour de la baleine*, quadruple remix visuel et sonore de *Mobby Dick* de John Huston, a profondément divisé les passionnés « pour » d'un côté, passionnés « contre » de l'autre. C'est la vertu d'un festival comme Archipel, à l'heure des grandes ententes et des consensus mous, d'irriter, d'agacer, de provoquer des discussions sans fin.

Au chapitre des déceptions, car il y en eut, il faut évoquer Lachenmann. Le répertoire de chambre présenté ne pouvait donner qu'une idée trop fragmentaire du compositeur, même si le travail réalisé avec la classe de Jean-Jacques Balet au Conservatoire de Genève a déjà porté de beaux fruits. Regrettons ici l'annulation,

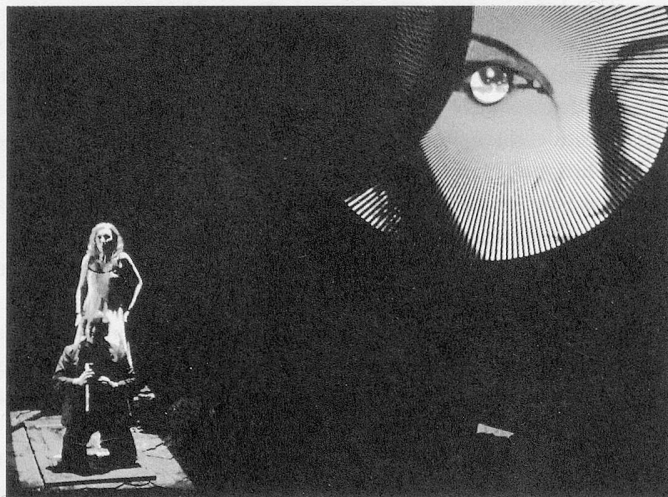
pour des raisons budgétaires, d'un concert avec l'Ensemble Modern. Mais il faut une fois encore vitupérer l'Orchestre de la Suisse Romande qui continue d'ignorer superbement tout un pan de la seconde moitié du XX^e siècle, et de ne pas jouer le rôle qui devrait naturellement échoir à une institution encore très largement subventionnée par les pouvoirs publics. Cette attitude aussi inexplicable qu'irresponsable semble peu digne d'une phalange qui a prétention à la reconnaissance internationale. Dans les projets pour 2002, Jean Prévost évoque pourtant un concert OSR-Archipel construit autour d'une création de Gérard Zinsstag. « Mais au dernier moment, sans que nous ayons été consultés, dit-il, le reste du programme a été modifié, ce qui vidait le projet de son sens ». Sibelius, notamment, passait à la trappe au profit de Mendelssohn. La musique contemporaine reste-t-elle donc cette pilule amère qui, pour être avalée, nécessite obligatoirement un contre-poison ?

Au lendemain d'Archipel opus 10, Jean Prévost peut se réjouir de la qualité des concerts dans leur ensemble et de la fréquentation des salles, même s'il relève « un certain fléchissement » (187 personnes par concert contre deux cents en moyenne en 2000). On s'en doute, l'édition 2002 tourne déjà dans la tête de son organisateur. Avec la musique dans la ville pour thématique. Un bel acte politique au sens premier du terme. Mais les subventions prendront-elles enfin l'ascenseur ? 225 000 francs de la Ville, 50 000 francs de l'État, c'est mieux que rien, mais cela reste bien dérisoire pour un festival dont la renommée a largement dépassé les frontières.

DANIEL ROBELLAZ

DIE TOTE STADT

Première exécution française de l'opéra de Korngold



«Die tote Stadt» (Mise en scène : Inga Levant ; décors : Charles Edwards) à l'Opéra National du Rhin (© Alain Kaiser)

Tout au contraire de Satie, Erich Wolfgang Korngold (1897–1957) aurait pu dire : « Je suis né trop vieux dans un monde trop jeune ». Dans la Vienne où Schoenberg fomenta sa révolution atonale, Korngold, devenu élève de Zemlinsky sur recommandation de Mahler, n'avait pas encore quinze ans qu'il composait déjà comme le Strauss de *Salomé*. Mais il ne devait pas aller plus loin : à peine sorti de l'adolescence, Korngold avait pour ainsi dire déjà achevé son évolution.

Créée simultanément en 1920 à Cologne et à Hambourg, *Die tote Stadt* est le troisième des cinq ouvrages lyriques de Korngold, après *Der Ring des Polykrates* et *Violanta*. C'est aussi le meilleur :

l'opéra s'inspire de ce chef-d'œuvre du roman symboliste qu'est *Bruges-La-Morte* (1892) de l'écrivain belge Georges Rodenbach. Le héros, Hugues (Paul dans l'opéra), vit dans le culte son épouse défunte (sans prénom dans le roman, Marie dans l'opéra). Il croit la retrouver sous les traits de Jane Scott (Marietta dans l'opéra), une danseuse venue à Bruges avec sa troupe pour représenter *Robert le Diable* de Meyerbeer. Tel un double avili de la disparue, la danseuse tente en vain d'attirer le veuf charnellement, mais ce dernier finit par l'étrangler avec les longs cheveux religieusement conservés de son épouse défunte.

Le livret de *Die tote Stadt* (dû à Julius et Erich Korngold, sous le pseudonyme de Paul Schott) reste fidèle à cette trame, sauf pour la fin : la mort effective de Jane Scott dans *Bruges-la-Morte* devient hallucination dans *Die tote Stadt*. Marietta, à peine étranglée, s'adresse à Paul pour prendre congé et récupérer son parapluie et ses roses... Si cette conclusion opératique dilue fortement le macabre final du roman, elle renforce considérablement la confusion entre réalité et onirisme : Marie/Marietta sont un même personnage dans l'opéra, symbiose d'autant plus troublante que, comme l'exprime Paul, ce Janus féminin trouve une secrète correspondance dans la ville morte : « tu sais que je suis resté à Bruges, pour demeurer seul avec ma morte. Femme morte et ville morte se confondaient dans une mystérieuse similitude ». Pour le reste, *Die tote Stadt* s'éloigne de l'atmosphère du roman, où tout ne n'est que suggestions, attentes, impressions et faux-semblants : l'opéra au contraire semble crouler sous l'exubérance de la musique, souvent étouffante, même si jamais excessive dans son traitement instrumental — le modèle mahlérien de l'orchestre géant mais éclaté de la *Symphonie* n° 8 est évident.

Le succès rencontré dans les années vingt par *Die tote Stadt* est emblématique du *Zeitgeist* d'alors : avec son symbolisme décadent revisité par l'expressionnisme — les décors des premières représentations semblent annoncer les perspectives absurdes du *Cabinet du Dr Caligari* — et surtout avec la contamination du réel par la folie et/ou la fantasmagorie, pour ne rien dire de la prégnance de l'élément sexuel quelque peu sado-masochiste au travers de la relation qui cherche à s'instaurer entre Paul et Marietta. *Die tote Stadt* se situe parfaitement dans le sillage d'œuvres comme *Salomé* (1905), *Die Traumgöрге* de Zemlinsky (1906) ou encore *Der ferne Klang* de Schreker (1912).

Cette *Ville morte*, que l'Opéra du Rhin vient de donner en création française en avril dernier — dans une production reprise au Théâtre du Châtelet à Paris à partir du 14 mai —, aurait sans doute gagné à être restituée dans son contexte, certes peu facile à assumer, de viennoiserie décadente. Car dans la mise en scène d'Inge Levant le délétère psychologique a été évacué au profit d'une lecture se voulant essentiellement autobiographique : la ville morte de Paul, c'est la Vienne où Korngold revient en 1949 et où il se sent comme « un étranger dans sa propre ville », après avoir vécu de 1928 à 1946 à Hollywood où il deviendra l'un des principaux compositeurs de musiques de film. Reste qu'Inge Levant, apparemment fort contente de sa trouvaille, s'est mise en tête de l'exploiter à satiété et ne parvient qu'à surajouter dans l'anecdotique et l'ornemental. L'atmosphère hollywoodienne, omniprésente dans cette *Tote Stadt*, se base, toujours selon la metteuse en scène, sur le fait que « que Korngold a vécu à Hollywood : il y aura aussi ce côté paillettes et strass de l'univers familial de l'artiste ». Le reste est à l'avenant de tels propos, comme la présence à deux reprises, au début et à la fin de l'opéra, d'un garçonnet légèrement enrobé et engoncé dans son costume venant improviser au piano, et qu'on identifie immédiatement comme Korngold lui-même ; ou

encore lors du deuxième acte, vaste divertissement fantasmagorique et halluciné jouant sur la confusion qui va s'effilochant entre Marie et Marietta, acte dont toute la magie statique est tuée par des décors aux néons criards et des costumes kitschissimes (décors de Charles Edwards, également responsable de jeux de lumières façon arc-en-ciel du *Magicien d'Oz* ; costumes végasiens de Magali Gerberon).

L'acoustique sèche de la salle de l'Opéra de Strasbourg a quelque peu desservi le fondu des timbres d'une partition aux mille irisations, que le chef Jan Latham-Koenig a parfois malmenée par des tempi bousculés. Les chanteurs heureusement ont été la principale satisfaction de cette soirée, avec notamment le ténor Torsten Kerl (Paul) qui a assuré magnifiquement une partie éprouvante, ou encore la solide Angela Denoke (Marietta) et le baryton Stephan Genz (Fritz), trop brève guest-star le temps d'un mellifluent *Pierrotlied*.

Reste que (des)servie par une telle mise en scène, *Die tote Stadt*, œuvre fascinante dans ses imperfections mêmes, à la manière de « ces tableaux moins importants qui vous donnent l'air du temps », pour reprendre une comparaison qu'avait un jour donnée Boulez au sujet d'œuvres de Zemlinsky et de Schreker, ne risque guère de rehausser la cote d'un compositeur encore trop souvent méprisé.

JACQUELINE WAEBER

« AU PIED DE LA LETTRE » ? UNE LECTURE COMPOSÉE

Première audition suisse du *Singspiel* de Victor Fenigstein « *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* » d'après l'œuvre de Bertolt Brecht à la *Dampfzentrale* de Berne avec l'ensemble theater Biel-Solothurn.

« Comment nommez-vous la mise en musique d'un drame qui suit au pied de la lettre le texte de l'auteur, la plupart du temps sans égard envers des formes musicales connues ? [...] Un drame, c'est à la fois un jeu et un spectacle, d'où le terme *Schauspiel*. Mais un drame destiné au chant peut aussi être nommé *Singspiel* par son compositeur ». Aussi lapidaire soit cette conclusion, aussi claire apparaît l'intention du compositeur Victor Fenigstein, dont l'œuvre monumentale *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (La sainte Johanna des abattoirs) d'après Bertolt Brecht a été donnée en première suisse à la *Dampfzentrale* de Berne : avec sa pièce du même nom, écrite en 1929-30, Bertolt Brecht voulait mettre au jour les « processus imbriqués » du système capitaliste. Né à Zurich en 1948 et vivant actuellement au Luxembourg, Victor Fenigstein a cherché à restituer cette intention dans son *singspiel*. À la différence du fonctionnement habituel de l'opéra, tout doit être mis en œuvre pour que sur la scène le texte soit compréhensible jusque dans le moindre détail. Sous l'empreinte de la crise économique des années quatre-vingt, le compositeur, qui s'est toujours laissé inspirer par des questions politiques et sociales, a trouvé dans *Johanna* de Brecht « quelque chose que je pouvais former par mon interprétation musicale de telle manière qu'il n'en résulte non pas une nouvelle pièce, comme dans les opéras sur un drame étalant dans des livrets reconstitués pour des formes musicales, mais tout simplement en prenant au pied de la lettre la *Sainte Johanna des abattoirs* de Bertolt Brecht ».

La musique se positionne de manière loyale et inconditionnelle derrière le texte, accentue, interprète et illustre les événements de la scène : « La tâche principale du compositeur consistait en une tentative pour imprégner les gestes contenus dans les phrases et

mots du drame par des gestes musicaux leur correspondant et les articulant », explique Fenigstein au sujet de sa dramaturgie musicale. Laquelle tente de rendre compréhensible le texte de Brecht et n'intervient que rarement en le commentant ou alors carrément en le contredisant. L'ensemble instrumental composé de dix-huit musiciens, composé d'instruments assez particuliers, fait partie de la scène et enrichit celle-ci par une multitude d'images sonores symboliques et naturalistes facilement déchiffrables. L'emploi de structures dodécaphoniques et tonales, ainsi que des allusions à des formes traditionnelles, sont sémantisées de manière explicite : « Dans mon singspiel, le chant est tonal là où le texte montre des réactions naïves ou cyniques ou simplement des mensonges, c'est-à-dire où le contenu du texte nous joue la farce de grandes évidences qui ne résistent pas à l'épreuve de la réalité », écrit le compositeur dans le programme. Des pasticcios stylistiques sont employés : l'optimisme initial de Johanna est illustré par un tango en la majeur, les commerçants de bétail se déplacent sur des mélodies de type Ländler. Par ailleurs, la musique, qui se veut être une sorte d'exégèse sonore du texte, est presque exclusivement au service des significations fixées verbalement, bien qu'elle cherche parfois aussi à les détourner : l'enchaînement inexorable des événements est marqué dès le début du bref prélude par des coups de timbale scandés. La percussion, employée de manière prééminente, est aussi utilisée durant le déroulement de l'œuvre comme un élément à la fois narratif et structurel du texte. La fin martiale, après cinq actes d'une durée de cinq heures (mais raccourcie à trois heures pour la première d'Augsburg), communique probablement le geste révolutionnaire de l'œuvre, tout en laissant en même temps sentir le raide corset tonal, dans lequel ce texte dynamique a été forcé de s'introduire. On voit se former des points de tension, qui n'arrivent pas vraiment à être utilisés de manière créative.

D'une part, cette minutieuse mise en musique à l'ambition exégète vise à une compréhension plastique des images d'ambiance. D'autre part elle surenchérit le modèle brechtien en le transformant en monument sacro-saint et ostentatoire, et en limitant son rayon d'action à une lecture orthodoxe, souvent d'un effet sommaire, et qui de toute façon est déjà contenue dans le livret. Le tout suscite bien des interrogations restant sans réponse : comment par exemple les paroles révolutionnaires et martiales doivent être interprétées, où résident les potentiels créatifs, comment traiter les aspérités de ce texte complexe de la fin des années vingt...

Il résulte finalement du travail méticuleux sur le texte une étrange absence de distance, qui bien qu'ayant un effet intégratif et pouvant captiver le public, se perd souvent dans le détail et retarde inutilement l'action. Alors que les protagonistes opprimés n'arrivent pas à échapper à l'influence des potentats, ni à les reconnaître, la partition instrumentée de manière dépouillée se soumet au texte sans vraiment le rendre compréhensible sur le plan acoustique : malgré une efficace écriture instrumentale, non seulement le capitalisme a gagné, mais aussi le monde conventionnel de l'opéra avec ses habitudes et ses lois souvent diffuses.

Cela n'est certainement pas dû à l'exécution de l'œuvre dans la Dampfzentrale de Berne. Ce spectacle, coproduction de l'« ensemble theater Biel-Solothurn » avec le Théâtre national du Luxembourg [Unsinn im Satz] a montré une Susannah Haberfeld dotée d'une grande présence scénique dans le rôle de Johanna Dark, tandis que Jean-Jacques Knutti a brossé un portrait ambivalent et varié du Fleischkönig Mauler, et Patrick Ricklin a donné des traits de comédien au courtier Slift. L'ensemble instrumental de l'orchestre de l'École Supérieure de musique et de théâtre Berne-Bienne et le Percussion Art Ensemble de Berne ont été habilement dirigés par

Franco Trinca dans cette partition irisée et originale, qui aurait encore probablement plus gagné si elle n'avait pas été si fortement ancrée dans le texte. Le même manque de liberté concerne la structure rigide du dispositif scénique : Frank Hoffmann (mise en scène), Erich Fischer (décors) et Katharina Pollheim (costumes) ont sans doute créé des ambiances mais sans parvenir à contrarier la patine socio-romantique de cette œuvre indéfectiblement liée à son époque. **PATRICK FISCHER**

(traduction Otto Graf)

ARS MUSICA, THÉÂTRE DU GESTE MUSICAL

Trois mots pour la treizième édition du festival bruxellois :
Feu, Foule, Folie.



Wolfgang Rihm

(© Pierre Radisic)

Le 1^{er} avril dernier, Ars Musica tirait le rideau sur sa treizième édition dans la lumière énigmatique des *Chants de l'aube* de Robert Schumann. Cet ultime élan de folie en disait long sur le souffle dionysiaque qui a balayé le festival bruxellois. Il était d'ailleurs plus ramassé qu'à l'accoutumée — quinze jours — comme si Frank Madlener, qui en signe la programmation, avait voulu y concentrer une énergie nouvelle. Et c'est en surgissements inattendus qu'elle devait éclater, d'abord par l'irruption subversive du théâtre musical, chargé de stigmatiser les tics de l'« opéra-machine » traditionnel ; ensuite par le choix des artistes représentés.

Parmi eux, c'est l'Allemand Wolfgang Rihm qui devait le mieux incarner l'exubérance, l'ivresse et l'abondance de vie recherchées pas ses hôtes. On eut droit, entre autres, à l'intégrale de ses dix quatuors à cordes que se partageaient des formations classiques comme l'Artemis et le Vogler ou des vieux routiers de la création contemporaine, le Danel et l'Arditti.

Dès son premier quatuor composé à dix-huit ans, Rihm ne put échapper à lui-même malgré le carcan webernien qu'il s'était imposé. L'énergie, l'expressivité qui y éclatent comme par mégarde, ne cesseront, au fil des œuvres, de s'affirmer dans leur apreté. Des microcollages, des flashes, à jouer « aussi fort que possible »,

comme il l'indique dans la partition, tendent le discours comme un arc. L'image vient spontanément au compositeur lorsqu'on l'interroge : « La tension qui galbe mes œuvres n'est guidée que par la recherche de l'harmonie. Mais il n'y a rien de plus faux que de croire que l'on va s'endormir en l'atteignant. L'harmonie est au contraire le point culminant où s'équilibrent les forces en présence ».

C'est sans doute ce qui fait de Rihm un classique, au sens quasi beethovenien du terme, rejetant l'expérimentation et les sirènes de la musique « pure » pour conserver, envers et contre tout, la beauté du geste musical.

Mais tout l'intérêt de cette intégrale, c'est qu'elle échappait en partie aux oreilles convaincues des festivaliers. Certains abonnements croisés de la Société philharmonique, l'omnipotente maison de concerts bruxelloise, avaient en effet projeté leur public traditionnel sur le devant de la scène. Et si les vieilles bourgeoises faisaient la moue et abandonnaient ostensiblement le concert à l'entracte, l'atmosphère générale avait l'intensité d'écoute des grands soirs — particulièrement, lorsque les Berlinoises du Vogler Quartett engagèrent leurs crins à l'assaut du *Quatuor* n°7, « *Veränderungen* ». A l'issue du concert, c'est le public qui prit d'assaut la scène pour ausculter les woodblocks, ces percussions en forme de tronçon d'arbre avec lesquels le Vogler fendit l'insoutenable du silence. « LE public n'existe pas, avait conclu Rihm. Ce n'est pas un objet mais une somme de sujets qui entendent, chacun, des choses différentes. Selon leur histoire, ils vont écouter dans une direction alors que la musique pourrait bien emprunter un autre chemin. C'est en ce sens que l'écoute fait partie de la création. Elle sait ménager sa liberté et se positionner par rapport à l'œuvre ».

Théâtre musical versus opéra ?

C'était encore de liberté qu'il s'agissait avec l'irruption du théâtre musical dans *Ars Musica*. Frank Madlener, son directeur musical, avait le secret espoir d'y faire éclater par comparaison l'opéra classique, prisonnier, selon lui, et de sa narration linéaire qui le rend prévisible et de son cahier des charges qui le transforme en machine pataude. Une pique à peine voilée à l'adresse de Bernard Foccroulle, le patron de l'opéra bruxellois de la Monnaie ; pique qu'il devait encore enfoncer à coups d'œuvres d'Andriessen, Sciarrino et Aperghis.

Tous les trois, s'ils n'ont pas abandonné la forme obligée de la reconnaissance, en ont fait éclater le canevas pour retrouver la force du mot, amolli par ce « terrible texte chanté », comme le décrit le Français Georges Aperghis : « Dans l'oratorio joué à Bruxelles, *Die Hamletmaschine*, ma préoccupation essentielle était de replacer les choses à leur source : le texte ! Si texte il y a, on peut très bien le dire, le fredonner, le chantonner. Nul besoin d'un ténor qui hurle pour passer par-dessus l'orchestre. Je ne veux plus m'enfermer avec l'orchestre dans la fosse, les solistes sur scène, le chœur, les décors en dur. Non ! J'ai envie de synthétiser les choses par d'autres voies ».

Ces autres voies, la chorégraphe américaine Trisha Brown les a fait emprunter aux deux actes du *Luci mie traditrici*, de Salvatore Sciarrino, manifestement l'une des plus belles réussites de cette treizième édition d'*Ars Musica*. Le contrepoint chorégraphique allait épurer le déroulement du drame et lui rendre ses lignes de force — le compositeur Gesualdo supprimant son rival avant de poignarder sa femme sur le corps de ce dernier. Trisha Brown y laissa l'action se dérouler et l'articula par arrêts sur image, figeant en poses sculpturales ses protagonistes, pendant que Kazuchi Ono emmenait subtilement l'orchestre de la Monnaie. Examen réussi pour celui qui avait été engagé pour ce projet avant d'être nommé

directeur musical du-dit orchestre, en remplacement de Pappano¹. Avec *Lohengrin*, le théâtre musical de Sciarrino se faisait plus expérimental, concentrant toute sa force théâtrale dans l'expression vocale de sa chanteuse-actrice, Viviane De Muynck, secondée par l'ensemble de chambre Neue Musik Berlin. Ingrid von Wantoch-Rekowski la mettait en scène, non sans accumuler quantité de signes visuels redondants...

Poèmes, concertos et créations

Andriessen, Sciarrino et Aperghis firent en personne le point sur l'opportunité du théâtre musical par rapport à l'opéra et du texte par rapport à la musique². Le Hollandais Louis Andriessen qui ouvrit le festival avec sa pièce fondatrice, *De Staat*, eut beau déclarer que la musique n'était qu'une voix dans un tout, sa musique l'avait déjà contredit en portant l'essence de la pulsion dramatique. Le Belge Philippe Boesmans précisa que le compositeur était important parce qu'il était le premier dramaturge : « C'est lui qui colle une expression sur chaque phrase du livret ».

Mais fallait-il opposer théâtre musical et opéra ? Pour Bernard Foccroulle, le patron de la Monnaie, on se trompait de débat : « La création d'opéra a éclaté dans une multitude de lieux et l'opéra demeure l'un des genres les plus attractifs de l'heure. Encore faut-il continuer à chercher, notamment en impliquant davantage les plasticiens ». Georges Aperghis, qui pratique le théâtre musical depuis 1976, l'a reconnu lui-même : « Même dans ma propre musique, je me suis fait piéger par la façon de la transposer au théâtre ». Et Salvatore Sciarrino de conclure : « On ne peut pas confondre le concept et ses réalisations ! »

Ars Musica 2001 a encore insisté sur la poésie comme matrice de l'inspiration avec le hautboïste suisse Heinz Holliger, passionné des derniers Hölderlin ou le Belge Philippe Boesmans et ses Rilke. Il y eut encore les concertos contemporains, ceux de Claude Ledoux, Luigi Nono, Elliott Carter, György Ligeti et Philippe Boesmans. On s'intéressa aux enfants avec leur *Arsmuzikina* et puis on créa ! On créa Kolp, Gillard, Oelbrandt, Mendoza-López, Doati, Broché, Fafchamps, Hübler et Philippe Boesmans, encore.

XAVIER FLAMENT

1. Cf. dans ce même numéro le compte-rendu de cette œuvre, p. 35.
2. Propos recueillis par Serge Martin, *Le Soir*, 19/03/2001.

DE PERLES ET D'AUTRES CORPS ÉTRANGERS

Wittener Tage für neue Kammermusik ; 4-6 Mai 2001

La trente-troisième édition du festival de création contemporaine du Westdeutscher Rundfunk était dédiée à la « culture des corps étrangers ». Harry Vogt, directeur des Wittener Tage pour la musique de chambre contemporaine, a démontré sa thèse en six concerts et quelques installations : aujourd'hui, il y a de plus en plus de compositions qui se justifient de par leur éclatement structurel et instrumental ; autrement dit une mise en place consciente de frottements ponctuels et locaux et de résistances à la place de gestes globaux. Mais est-ce là un motif suffisant pour justifier d'idées enthousiasmantes et d'œuvres passionnantes ?

Il était intéressant d'entendre au cours de ce Festival des œuvres plus anciennes, comme par exemple les musiques de film de Morton Feldman. Ces partitions provenant de la Fondation Sacher (ainsi que les films), illustrent parfaitement la maxime d'Edgar Varèse : au lieu d'être inféodées aux émotions visuelles, comme

c'est le cas dans les films hollywoodiens, elles doivent représenter originalement le problème, afin que les spectateurs puissent profiter d'une pluralité de points de vue visuels et musicaux. Ce qu'illustrait le court métrage réalisé en 1951 par Hans Namuth sur le peintre Jackson Pollock, film pour lequel Feldman avait composé une musique pour deux violoncelles, une partition qu'il revendiquera plus tard comme son premier ouvrage artistique. Le film traite d'aspects biographiques et artistiques : le spectateur a vue directe sur le travail de l'artiste, la caméra étant placée derrière une vitre que l'artiste utilise comme une toile et où il fait usage de sa technique tachiste. La correspondance entre les séquences filmées et musicales se trouve déjà à un premier niveau structurel : la rigueur des mouvements spontanés du peintre lorsqu'il éclabousse la vitre concorde avec des gestes musicaux d'une grande simplicité et quasi abstraits. Il était toutefois superflu, après une projection du film en milieu de journée avec la bande-son originale et quelque peu crachotante (Daniel Stern), de resservir le soir même l'exécution live de la partition par les violoncellistes Lucas Fels et Thomas Moster (de l'ensemble recherche) sur une bande vidéo de qualité misérable... On pouvait en dire de même avec l'accompagnement live pour le film de Namuth sur le peintre Willem de Kooning (1966) où la musique pour cor, percussion, piano, violon et violoncelle joue sur de très efficaces éclats schubertiens.

Le dénominateur commun entre musique et image donne la clef de la méthode artistique pour le court métrage *The Sin of Jesus* de Robert Frank (1961) et le film anti-militariste *Time of the Locust* sur le Vietnam (1967). Dans ce dernier, réalisé à partir de bulletins d'informations, d'un enregistrement autrefois censuré réalisé par des cameramen japonais sur un massacre de soldats américains et d'extraits d'un discours du président américain Lyndon B. Johnson, Morton Feldman a monté des lambeaux de musiques tirées de productions de Broadway. La banalité inhérente de la bande sonore fait monter la tension et la peur à leur plus haut niveau. Deux séquences musicales restées inédites et conservées à Bâle (l'une sans titre de 1960 et l'autre, *Samoa*, de 1968) ont été jouées par l'ensemble recherche. Ces séquences appartiennent à des films dont la paternité n'a pu être attribuée, ni leur forme déterminée. Mais contrairement à *Time of the Locust*, la musique de Feldman, avec son contenu banal, ne réussit pas à convaincre sans la présence de l'image. En revanche son hommage musical *For Franz Kline* pour cor, cloches tubulaires, piano, soprano, violon et violoncelle (1961) s'impose de lui-même.

En relation avec l'idée de transparence, *Flurries* (rafales) de Brian Ferneyhough (jouée ici en première allemande) pour flûte piccolo, clarinette, cor, piano, violon et violoncelle (ensemble recherche) a bien réussi à obtenir une inhabituelle transparence sonore, et ce malgré d'horribles exigences techniques. La pièce, dédiée à Philippe Albèra, est scindée en plusieurs modules en duo et en trio ainsi que par un tutti antiphonique.

Les éclats polis, lissés et encastrés, à la manière des citations extra-européennes dans les modules permutés de la *Cantilena* pour triple chœur mixte de Marco Stroppa, permettent de dévoiler un processus compositionnel raffiné, aboutissant à un travail formel et sonore transfiguré. Il en va de même avec *quasi solo* de Christoph Neidhöfer pour soprano, clarinette basse, violoncelle et percussion, pièce brillante se contemplant en elle-même, dépourvue de coins et d'arêtes, et excellemment interprétée par les membres du Collegium Novum Zürich, qui se produisait pour la première fois dans la Ruhr et qui a soutenu la comparaison avec le Quatuor Arditti, l'Ensemble Modern et l'ensemble recherche.

Le Collegium Novum a également interprété des pièces de provenance helvétique : les *5 nodi grotteschi e crudeli* de Nadir Vassena, qui d'emblée posent des accords à la fois terriens, statiques et pleins, et où l'accordéon (Teodoro Anzellotti) après avoir résorbé et s'être imprégné peu à peu des sons de l'ensemble, à l'exception de la percussion, donne d'une voix marquante son propre signal.

« Tapis rapiécé » et « tapis du souvenir », ainsi s'appellent à l'instar d'un tableau de Paul Klee les deux parties de *Two Carpets* de Mischa Käser pour deux chanteurs et ensemble, joué par le Collegium Novum sous la direction de Jürg Wyttenbach. Presque à la manière d'un « corps étranger » une voix chantée et parlée exigeante se fait ici entendre ; voix parfois improvisée, et qui à la manière d'un patchwork fait entendre tour à tour des palabres croassants et des staccatos criés. Le tout contribue rarement à la reconnaissance des mots, et il s'agit plutôt ici de consonnes et de syllabes, car le tapis de Käser est trop musical et fait s'effiloche le souvenir.

En revanche le versatile *erweiterung des wortschatzes* (élargissement du vocabulaire) pour récitant, trombone, accordéon et percussion d'Annette Schmucki démontre l'autre issue d'une telle recherche où la langue devient du temps. Le chemin de Schmucki est une sorte de grotesque flot de paroles dadaïste et charmant, où des mots rigoureusement assortis éclairent leurs propres limites musicales. De manière paradoxale une attitude réciproque se développe à l'égard des instruments, ainsi que le montre la manière dont se formalisent tant la musique que les évolutions des instrumentistes. Reste à souhaiter qu'à la prochaine exécution de cette pièce passionnante un récitant plus adéquat sera trouvé.

De manière totalement non dramatique, et donc encore plus intensive et dilatée dans le temps, de profondes crevasses sonores traversent l'espace dans la pièce *Als* de Mark André. Pour cette projection sonore intensive, une clarinette basse, un violoncelle et un piano (solistes de l'Ensemble Modern) auront pleinement suffi.

Le fait de disposer d'un matériau passionnant et le seul travail sur la surface des choses ne suffisent pas : c'est ce qu'a démontré *Ground Manual* du compositeur australien Thomas Meadowcroft (1972), un élève de George Crumb et de Brian Ferneyhough. Tel un corps étranger moqueur, une machine à rectifier réussit bien à élargir la sonorité compacte de l'ensemble constitué par la flûte, le hautbois, la clarinette, le cor, l'harmonium, le piano, la percussion, le violon et le violoncelle, mais l'auditeur attend en vain les traits d'esprit structurels et les intéressantes réalisations qui devraient en résulter.

Il y avait également du bon artisanat à voir du côté des installations : mais celles-ci n'avaient guère de valeur musicale. Il ne manquait aucun des « instruments exotiques et étranges appareils » de Harry Vogt, mais leur inspection n'était en rien inspirante. Idem pour les *Drei Spiele* purement cognitifs de Manos Tsangaris, que les spectateurs pouvaient mettre en action à travers un système de cordes à tirer, un système de transmission à distance régi par des roulements à billes, ou encore par un procédé digital ou sonore. Idem aussi pour les instruments à vent de Volker Staub (ils se trouvent suspendus à un arbre dans le parc de la Maison Witten) dont les bruits extérieurs en espace ont été joués live, puis lors d'un unique concert à l'occasion du monotone *Quartett für Metalltrommeln* n° 41, tout comme la projection avec installation à douze pistes de Paulo Chagas et de Volker Müller, durant lequel un continuum sonore régulièrement rythmisé effectue une rotation sur douze haut-parleurs symétriquement disposés en cercle.

Les questions téméraires et néanmoins intéressantes posées par Harry Vogt ainsi que la programmation conséquente qui

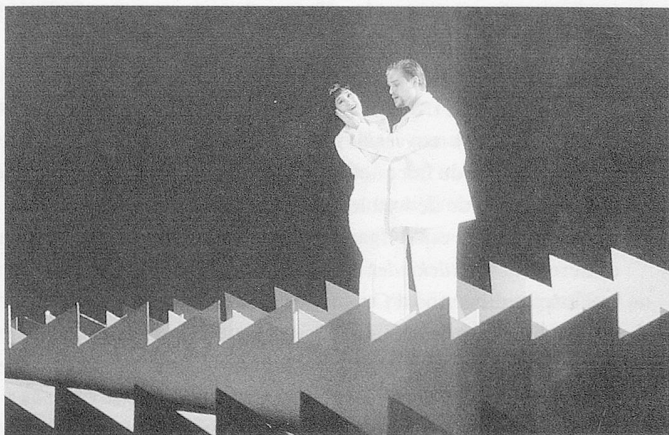
en découle devraient lui permettre d'espérer à bon droit le retour l'an prochain des nombreux auditeurs, même si cette année n'a révélé aucune perle ni aucun élan véritablement créatif.

PETER RÉVAI

(traduit par Jacqueline Waeber)

« SUR LA POINTE DE MON COUTEAU... »

L'opéra « *Luci mie traditrici* » de Salvatore Sciarrino à Bruxelles



La Malaspina (Annette Stricker), L'Ospite (Lawrence Zazzo)

© Johan Jacobs

Plus un sujet d'opéra est intemporel, plus il semble pouvoir se transmettre au-delà de son époque. D'autre part, à notre époque, rythmée de plus en plus fortement par les realityshows de factures les plus diverses, la relation directe avec les protagonistes exerce également un attrait puissant. C'est un grand écart entre ces deux positions que Sciarrino réalise dans son opéra *Luci mie traditrici*. Pour ce faire, il ramène le drame baroque *Il Tradimento per l'honore* de Giacinto Ciccognini (dans lequel ce dernier avait retracé l'histoire du compositeur aristocratique Carlo Gesualdo, qui pour répondre au code d'honneur de son époque avait dû assassiner sa femme ainsi que son amant), à sa « mécanique élémentaire ». Les biographies d'artistes et de compositeurs ont de tous temps eu du succès, ce qu'attestent aujourd'hui encore un certain nombre de productions cinématographiques. Comme Sciarrino n'a pas voulu accentuer la relation à Gesualdo de façon excessive, il a réduit le livret de manière presque structuraliste : un squelette paradigmatique de toute tragédie de jalousie. Esquissée de la sorte, l'histoire reste toutefois ouverte à des revirements. Ainsi c'est le valet (également amoureux de la duchesse) qui observe les amants dans le jardin et qui en informe le duc. L'amour de ce dernier pour sa femme est cependant si profond et aveuglant qu'il assassine le valet pour raison de trahison. La scène finale commence comme un duo d'amour entre la duchesse et le duc, un duo dont l'authenticité n'est pas rompue par la découverte du cadavre de l'amant dans le lit. Au contraire : la duchesse se montre compréhensive face à la situation dans laquelle a été poussé son mari et lui pardonne en lui adressant une dernière déclaration d'amour — l'assassinat devant rétablir l'honneur du duc prend les traits d'un *Liebestod*.

La musique de Sciarrino est comme un sismographe acoustique. D'une part, elle présente les bruits environnants de manière stylisée et amplifiée (le bruissement des feuilles et le craquement des branches mortes dans le jardin, le frou-frou des habits, etc.) ; d'autre part, elle indique le sens d'évolution du drame vers la

catastrophe salvatrice, une fonction que remplissent tout particulièrement les trois intermèdes instrumentaux. L'œuvre commence par une élégie de Claude Le Jeune chantée à rideau fermé ; l'élégie est ensuite reprise, transformée, dans les intermèdes : tout d'abord, avant la première apparition de l'amant, dans une harmonisation quasi tonale, qui peut être comprise comme une allusion à l'époque de Gesualdo (sans qu'il s'agisse d'une citation du compositeur lui-même) ; dans les deux intermèdes suivants, les transformations/destructions vont croissantes, si bien que seules quelques figures rythmiques ou tournures cadentielles laissent encore transparaître l'original.

Signée par la chorégraphe Trisha Brown, la mise en scène procède d'une stylisation comparable, ainsi que les décors, les costumes et les éclairages de Roland Aeschlimann (pour ces derniers en collaboration avec Robert Brasseur). Le tout baigne dans un ton crème. Légèrement bombée, la scène est articulée en allées parallèles par d'immenses dents de scie, qui au cours de l'exécution montent ou descendent. Ces dents de scie entretiennent des relations variables avec différents éléments du livret : dans la première scène, la duchesse se pique le doigt à une rose ; dans la troisième scène (l'une de celles jouées à l'extérieur), ces dents deviennent les haies du labyrinthe, dans lequel se cachent les amants ; plus tard, dans les scènes intérieures, ce seront les murs. En tant qu'obstacles sur une surface parfaitement lisse, elles symbolisent par ailleurs la transgression, les « dents de la mer » (le danger incontournable), ou encore les vagues aux arêtes raides, symboles du va et vient des sentiments, respectivement les nuages d'un ciel troublé — une harmonie qui ne veut pas s'installer, car elle ne le peut pas. Les mouvements de ces éléments servent, d'une part, et ce malgré la réduction volontaire de la situation, à adapter l'espace scénique aux différents lieux de l'action ; elles sont, d'autre part, également un signe de la relativité de l'abri que peuvent fournir des haies ou des murs. Lors de leurs parcours chorégraphiés avec précision, les protagonistes se figent régulièrement en des attitudes stylisées qui rappellent la sculpture classique ou certaines de ses variantes néoclassiques : malgré le bouillonnement des sentiments, il n'est pas question de quitter la contenance aristocratique — l'allusion l'emporte au niveau de la force suggestive sur la réplique réaliste plate.

Pour conclure, on soulignera la performance exceptionnelle des chanteurs et des musiciens : Annette Stricker (la duchesse), Lawrence Zazzo (l'amant), John Bowen (le valet) et Paul Armin Edelmann (le duc) ont exécuté les parties vocales avec toutes leurs ornements de façon brillante ; Kazushi Ono, qui sera à partir de la saison 2002 directeur musical de l'Opéra de la Monnaie, a conduit les musiciens de l'orchestre avec clarté et subtilité, si bien que cette soirée à l'opéra peut être qualifiée de réel événement.

PASCAL DECROUPET

CARNET DE ROUTE

D'Amsterdam à Paris

À peine achevé, le concerto pour cor de György Ligeti, intitulé non sans ironie *Hamburgisches Konzert* (il a été commandé par la ZEIT-Fondation de Hambourg, et créé dans cette ville au début de l'année), a été programmé à travers toute l'Europe. Nous l'avons entendu de passage à Amsterdam, sous la direction de Reinbert de Leeuw, avec en soliste sa dédicataire, Marie-Luise Neunecker, et l'Ensemble Asko. La nouvelle œuvre d'un Maître est toujours très

attendue. Mais l'œuvre est-elle réellement achevée ? Il ne nous semble pas, tant la fin nous laisse ... sur notre faim. Le plan formel de la pièce tient de la suite réinventée: le «prélude» initial est comme une nappe sonore d'où émerge le cor solo, interrompu par un geste rageur de l'ensemble qui provoque une fin abrupte; c'est une entrée en matière à la fois mystérieuse et lapidaire. Le second mouvement est une succession non moins concise d'un «signal», d'un pas de danse, et d'un «choral», bientôt suivi par un nouveau tryptique: «aria, aksak, hoketus», formes superposées dont on devine aisément les rythmes impairs; là encore, Ligeti ne développe pas son discours, et la double barre ressemble à une décision arbitraire. Seul le quatrième mouvement, qui constitue le centre névralgique de l'œuvre, possède une certaine ampleur: il commence par un solo de cor, suivi d'un mouvement noté «vivo feroce» qui débouche sur un canon délirant, où l'ordre formel se renverse en une agitation chaotique très impressionnante, et qui s'épuise d'elle-même. Vient alors un bref mouvement d'accords décolorés, «spectra», puis le finale, «capriccio», dans la forme d'une danse bonhomme, mais où la fin paraît encore prématurée. L'idée même d'une suite, faite de moments contrastés, implique certes un renoncement à la forme *durchkomponiert*; mais l'absence de véritables transformations du matériau a quelque chose de frustrant; elle sonne comme un renoncement. Est-ce le fait d'avoir exploré, une fois encore, mais sur une échelle plus grande, la nouvelle harmonie composée des sons non tempérés qu'offrent les cors naturels ? En effet, le cor soliste, qui alterne cor chromatique et cor naturel, est démultiplié dans l'ensemble par la présence de quatre cors naturels qui ont une importance centrale; les deux cors de basset contribuent à une sonorité très particulière. À vrai dire, l'instrument soliste paraît souvent une voix de l'ensemble. On peut penser que le compositeur remettra sur le métier cet ouvrage, afin de lui donner une dimension plus accomplie, comme il l'avait fait antérieurement avec ses concertos de piano et de violon. La pièce le mérite.

Cap sur Paris, pour deux soirées contrastées: dans les sous-sols de l'IRCAM, qui donnent toujours un petit air de laboratoire aux concerts qu'on y présente, il était possible de découvrir des créations plus intimistes, offertes par l'Ensemble Recherche et le Studio de la Fondation Strobel, piloté par André Richard. Le concert débutait par une œuvre de Günter Steinke, *Arcade*, dans laquelle le violoncelle se débat avec son double électronique, trouvant avec lui des sonorités parfois étonnantes, mais dans une écriture un rien disparate. Suivait une création de Caspar Johannes Walter, *Gesang der Töne (aus der Nähe)*. Walter y poursuit sa recherche à l'intérieur des espaces infra-chromatiques, avec, pour la première fois, l'aide de l'électronique en temps réel: la pièce repose sur le principe du changement d'identité des constellations harmoniques lorsque celles-ci subissent une transposition microtonale. Pour percevoir ce phénomène, et pour qu'il prenne véritablement sens en tant que phénomène esthétique, une précision absolue entre les musiciens et l'électronique est requise, qui semble avoir manqué lors de cette création: l'essentiel du propos devenait donc difficile à saisir, et difficile à «juger». Mais la relation entre sonorité et discours musical, ou si l'on veut, entre l'événement et la forme, paraît traité de façon un peu rudimentaire: la musique est statique et répétitive, bien que l'on perçoive l'idée de créer des mouvements à l'intérieur d'une texture qui se renouvelle peu extérieurement.

La longue pièce de Mark André, *Ab II*, pour un effectif très particulier (clarinette contrebasse, violoncelle, piano, percussion, cymbalum et dispositif électronique) cherche une véritable fusion, dans le matériau et la forme, des sons instrumentaux et des moyens

électroniques. Le principe de base est celui d'une déconstruction et d'une défragmentation, qui crée des masses bouillonnantes sombres et énigmatiques (le compositeur semble obsédé par les trous noirs). *Ab II* révèle une urgence indéniable d'expression, mais dont l'articulation, comme la réalisation, restent incomplètes. L'extrême sophistication de la pensée n'est pas réellement traduite du point de vue auditif; on se demande par exemple pourquoi le compositeur a choisi le cymbalum, qu'il traite à contre-emploi. En guise de conclusion, les excellents musiciens de l'Ensemble Recherche jouaient *À Pierre* de Luigi Nono, mais de façon très esthétisante, sans la violence et les déchirements que Nono y projetait: c'est à vrai dire une tendance générale dans l'exécution des œuvres du compositeur italien.

Quelques jours auparavant, l'Ensemble Intercontemporain, sous la direction de Pierre Boulez, offrait un programme classique où se côtoyaient des œuvres de Boulez lui-même (étonnant *Dérive 2*, où la technique du hocquet est mêlée à des périodicités virtuoses, créant un effet de dédoublement sonore fascinant), Stravinsky, Manoury, Carter et Wolfgang Rihm. Arrêtons-nous à la création de ce dernier: *Die Stücke des Sängers* est écrit pour harpe et ensemble, et s'inspire du mythe d'Orphée. Mais c'est ici un Orphée déchiré, dont la lyre est brisée. Rihm s'interroge dans son texte de présentation: «Le déchirement et le fait d'être brisé sont-ils, peut-être, les signes distinctifs d'une élaboration de l'imagination? Celle-là même qui engendre mesure et forme?». La pièce se présente en effet comme un discours hâché, âpre, violent, où la harpe, tout en sons secs et incisifs, en forme d'accords plaqués, s'affronte avec l'ensemble instrumental, qui en amplifie les gestes ou les interrompt, à la manière d'une harpe géante. La pièce est forte, taillée dans un seul bloc, où sonorité et harmonie forment un tout indissociable, sans fioritures, sans digressions, et tendue d'un bout à l'autre. PHILIPPE ALBÈRA