

Une conversation parfaitement invraisemblable en deux tableaux : "Le Mariage" Moussorgski-Voronov = Eine wundersame Konversation in zwei Akten : "Die Heirat" zwischen Voronov und Mussorgski

Autor(en): **Leveillé, Anya / Reichler, Mathilde**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

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

Heft 103

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927395>

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.

UNE CONVERSATION PARFAITEMENT INVRAISEMBLABLE EN DEUX TABLEAUX

PAR ANYA LEVEILLÉ ET MATHILDE REICHLER

« Le Mariage » Moussorgski-Voronov

Eine wundersame Konversation in zwei Akten – «Die Heirat» zwischen Voronov und Mussorgski

Die Regisseurin und Musikwissenschaftlerin Mathilde Reichler fasste den ehrgeizigen Plan, Modest Mussorgskis unvollendeter Oper *Die Heirat* nach dem Stück von Gogol zu neuem Leben zu verhelfen, um das Werk auf dem Festival des Jardins Musicaux (Neuenburg) und auf dem Festival de la Bâtie (Genf) zu präsentieren. Diese Reanimation beschränkt sich nicht auf die Aufführung des erhaltenen Fragments von Mussorgski (es wurde bereits 2006 in einer Konzertsfassung und in deutscher Sprache in Basel aufgeführt), sondern beinhaltet den Auftrag an den jungen russischen Komponisten Valeri Voronov einen zweiten Akt nach Gogols Spiel neu zu komponieren, um das historische Fragment in einer zeitgenössischen Musiksprache zu reflektieren. Anya Leveillé und Mathilde Reichler sprachen mit Voronov über sein Verhältnis zur Musik Mussorgskis und über den kompositorischen Umgang mit Gogols Text.

Redonner vie à un opéra inachevé qui menait jusqu'à présent une existence « souterraine » : tel était le projet de la musicologue et metteur en scène Mathilde Reichler, qui vient de présenter au Festival des Jardins Musicaux (Neuchâtel) et dans le cadre du Festival de la Bâtie (Genève) *Le Mariage* de Moussorgski, d'après la pièce de Gogol.¹ À la source de cette entreprise, le désir de faire revivre ce fragment totalement inconnu du public en Suisse — si l'on excepte une unique exécution à Bâle en 2006, en version de concert et en langue allemande. Pour pouvoir donner vie à ce projet, l'équipe du *Mariage* a commandé au jeune compositeur Valeri Voronov un deuxième tableau tiré de la comédie de Gogol, afin de donner une cohérence à la soirée tout en encourageant la création contemporaine. Dirigé par le chef d'orchestre Valentin Raymond, le résultat est une sorte de diptyque où les époques se répondent pour explorer, chacune à leur manière, la prose truculente du grand écrivain russe.

VERS DE NOUVEAUX RIVAGES

Revenons un instant à la genèse de ce curieux fragment de « prose musicale », à cet « opéra dialogué » (deux expressions employées par Moussorgski).

En 1868, passionné par la question des liens entre langue parlée et musique, le compositeur décide, pour la première fois dans l'histoire de l'opéra, de prendre pour livret un texte théâtral en prose, sans y apporter la moindre modification et sans passer par l'intermédiaire d'un librettiste. Marquant l'avènement de l'opéra littéraire², cette expérience avait été suggérée à Moussorgski par un autre compositeur russe, Alexandre Dargomyjski, qui travaillait à la même époque à la mise en musique d'une tragédie en vers de Pouchkine, *Le Convive de pierre*. Malgré les aspirations communes des deux compositeurs — abandonner airs et autres numéros fermés au profit d'un récit mélodique ininterrompu —, l'opéra de Moussorgski se distinguera radicalement de celui de son prédécesseur. Parmi les principales différences, il faut relever le choix des sujets : alors que *Le Convive de pierre* (une variation sur le mythe de Don Juan) reste ancré dans une certaine tradition, Moussorgski choisit un texte et un sujet qui se situent, a priori, aux antipodes d'un livret d'opéra traditionnel. Dans *Le Mariage* de Gogol, point de héros, de don juan ni de jeunes femmes explorées, mais une galerie de

personnages hauts en couleur et antiromantiques, échangeant des répliques apparemment banales. Or, c'est justement ce qui intéresse Moussorgski, lui qui cherche à rompre avec toutes les conventions et traditions qui règnent alors sur les scènes. Plutôt qu'un opéra, son *Mariage* sera d'ailleurs une « conversation musicale sur scène » dans laquelle la musique cherche constamment à rendre l'intonation de la langue quotidienne sous la loupe de l'acteur qui la joue, la grossit et parfois la déforme.

Moussorgski décide en effet d'apposer son sceau sur Gogol et sur les acteurs, c'est-à-dire de les faire « parler musicalement de telle sorte qu'on ne puisse parler autrement, et comme l'exigent les personnages », explique-t-il dans ses lettres de l'époque. Le compositeur traque l'émotion sous la phrase apparemment la plus banale, l'humour dans le discours apparemment le plus plat : « dans mon opéra dialogué, je m'efforce de traiter de la façon la plus claire possible les changements d'intonation qui interviennent au cours du dialogue dans la bouche des personnages pour les raisons apparemment les plus futiles, sur les paroles les plus insignifiantes — c'est là, me semble-t-il, que réside la force de l'humour de Gogol³. » Ainsi, dans ce nouvel essai de comique musical, Moussorgski accentue, à son tour, l'absurde et le vide de l'existence de ses personnages. Face à un héros antidonjuanesque, cherchant constamment à échapper aux décisions et aux responsabilités, le compositeur invente un langage musical extrêmement moderne pour son époque : dissonances, « clusters » avant la lettre et cadences sans cesse évitées visent à maintenir le spectateur dans la surprise et l'expectative.

UNE CRÉATION EN DIALOGUE AVEC MOUSSORGSKI

Moussorgski s'est arrêté à la fin du premier acte, au moment où Podkoliossine s'apprête à quitter sa chambre pour se rendre chez sa fiancée. Probablement déçu par l'accueil mitigé que ses collègues du Groupe des Cinq avaient réservé à son premier acte, le compositeur abandonna sa partition à l'état chant-piano. C'est à ce moment crucial de transition qu'intervient la musique de Valeri Voronov, qui va suivre le personnage principal dans sa visite chez la fiancée. Pour faire le lien entre deux « tableaux » et deux mondes sonores, Voronov compose un interlude instrumental qui symbolise à

1. Donnée aux Jardins musicaux de Cernier les 30 et 31 août ainsi qu'au Festival de la Bâtie, à Genève, les 2 et 3 septembre 2008, le spectacle a été enregistré par Espace 2 et sera diffusé à une date ultérieure.

2. L'opéra littéraire (ou *Literaturoper*) est fondé sur un texte théâtral qui, transposé en un livret d'opéra, ne doit pas subir de modifications importantes. Parmi les exemples les plus connus de *Literaturoper* au XX^e siècle, on peut citer *Pelléas et Mélisande*, *Salome*, *Elektra*, *Wozzeck* ou encore *Lulu*.

3. Modeste Moussorgski, *Correspondance*, Paris : Fayard, 2001, p. 157.

la fois la marche des personnages d'un lieu à l'autre et celle du langage musical en devenir. Quittant sa chambre — en désordre, certes, mais où tout est familier —, Podkoliossine franchit un pas vers l'inconnu. Or, le spectateur aussi, en quelque sorte, quitte ses repères habituels pour découvrir un autre monde. On ne reconnaîtra désormais qu'au hasard d'une réplique les couleurs et les motifs de Moussorgski. Par une utilisation de tout le spectre expressif de la voix, par un jeu subtil avec les instruments qui prennent corps et deviennent de véritables interlocuteurs, par la révélation du côté absurde et parfois violent des relations entre les personnages, Voronov réussit à compléter Moussorgski sans l'imiter, cherchant à exprimer à son tour ce procédé si caractéristique de l'écriture de Gogol : la faculté de faire apparaître l'absurde derrière la réalité la plus triviale.

Pour *Dissonance*, nous dialoguons, en compagnie de Mathilde Reichler, avec Valeri Voronov sur sa relation à l'héritage musical de Moussorgski et sur sa manière de traiter le texte de Gogol.

Pour quel type d'approche avez-vous opté lorsqu'on vous a proposé de compléter cette œuvre inachevée ? Vous êtes-vous imprégné de l'esthétique de Moussorgski afin d'en refléter certains éléments, ou avez-vous au contraire cherché à vous en éloigner ?

Pour moi, il était évident dès le départ qu'il n'était pas question de composer « à la manière de » Moussorgski (c'était d'ailleurs une condition expresse de la commande). La place de Moussorgski dans l'histoire de la musique est une donnée historique, et cette place appartient à lui seul. Cent cinquante ans se sont écoulés depuis que le premier tableau du *Mariage* a été composé et il me semble que toute influence directe est exclue. L'esthétique de Moussorgski, sa démarche artistique, son fameux credo « Je veux la vérité ! » sont plutôt un terreau fertile et certainement pas un carcan. Je n'ai donc pas tenté de m'éloigner ni de m'approcher de l'univers de Moussorgski ; cet univers existe, il est présent. J'ai donc simplement écrit la musique, mais sans jamais oublier dans quel contexte elle allait résonner.

Comment compléter ou « réécrire » aujourd'hui une œuvre inachevée ?

Je pense qu'il faut surtout se garder de réécrire. Le texte original doit rester intact. À mon sens, seul un ami proche, un collègue ou un élève du compositeur peut reconstituer une œuvre en la réécrivant de mémoire ou d'après des esquisses et des brouillons. Tel a été le cas pour Glazounov, qui a complété de mémoire le finale de la 3^e *Symphonie* de Borodine en se remémorant, dans ses moindres détails (car il avait une mémoire musicale phénoménale), l'exécution par le compositeur, au piano, de ce passage qu'il n'avait pas eu le temps de noter. On peut citer également l'exemple de Süssmayer qui, en achevant le *Requiem* de Mozart, s'est efforcé, par respect pour son maître, de rester le plus proche possible de sa musique afin de ne pas la dénaturer. Ce type de « parachèvement » se fonde avant tout sur l'impératif moral de respecter le compositeur et sur le désir de permettre à l'œuvre de voir le jour tout en restant aussi fidèle que possible au projet initial de son auteur.

Dans un autre cas de figure, il peut s'agir d'un dialogue, sous la forme soit d'un commentaire émanant d'une autre époque, ou alors d'une franche opposition à l'œuvre existante. Le compositeur assume alors l'audace de se « mesurer » à son prédécesseur (qui est souvent illustre).



Valeri Voronov

Dans Le Mariage, vous avez non seulement composé le deuxième tableau, mais aussi orchestré celui de Moussorgski. N'a-t-il pas été quelque peu troublant pour vous de vous immerger dans le style de Moussorgski par l'orchestration et, dans un second temps, de vous en détacher afin de livrer votre propre vision de l'œuvre ?

Pas de moins du monde. J'ai mené de front la composition de mon tableau et l'orchestration de celui de Moussorgski (je travaillais pour ainsi dire « en stéréo »), et je dois reconnaître que l'orchestration m'a procuré une très grande satisfaction. Je repensais à Rimski-Korsakov qui, malgré tout, sans cesse contre l'orchestration de Moussorgski et sa conduite des voix, écrivait qu'« il [Moussorgski] érigeait, pour se consoler, son ignorance en vertu et qualifiait la maîtrise technique des autres de routine et de conservatisme ». J'ai été moi-même surpris plus d'une fois de suivre deux voix qui se transformaient soudain en neuf voix, pour s'évanouir ensuite on ne sait où... Par moments, c'était comme si j'avais à mes côtés un petit vieillard râleur, grommelant d'un ton perplexe devant certains accords et enchaînements harmoniques inhabituels. Quand j'arrivais à chasser ce petit vieux grincheux, je respirais beaucoup plus librement et je pensais alors surtout à ne pas déchoir aux yeux de Moussorgski, cet innovateur si audacieux dont on m'avait confié une œuvre à orchestrer. Lorsqu'on entretient ce type de rapport avec l'orchestration d'une œuvre d'autrui, on finit par voir son propre travail d'un tout autre œil.

Moussorgski a exercé une énorme influence sur la musique et les compositeurs russes du XX^e siècle. Comment se positionne-t-on, en tant que compositeur russe, face à son héritage ?

J'ai été influencé sans doute moins par sa musique que par ses idées. Avec le temps, je découvre une parenté avec certaines de ses thématiques, comme celle du pouvoir ou de l'enfance. Plus que par son langage musical, je pense

1339 *sf sf sf sf mp < sf sf sf sf mp <*

А.Т. ня... по - ня... по - ня... не по - ня... ня - по... не

Фиола *sf sf sf sf mp < sf mp < sf sf sf*

Котсч. не мог! *ff* вот вот нушел *sf sf* и ушел *sf sf* вот вот *p sf*

Степан оше ломил черт по пу тал! ше ло ми ми

чай - но тем но! но те тем-но но те тем-но

Fl. *ordin ff*

Ob. *ordin ff*

Cl. *ordin ff*

Fg. *ff*

Cr. *ff*

Tn. *ff*

Mbf. *ff*

Acc. *ff*

Pfte. *ff*

Vn. 1 *ordin ff*

Vn. 2 *ordin ff*

Vi. *ordin ff*

Vc. *ordin ff*

Cb. *ordin ff*

avoir été davantage influencé par l'éthique artistique de Moussorgski : « il ne faut rien inventer, tout doit être vécu ». Ou encore : « L'art est un moyen pour communiquer avec les gens, et non un but ». Je pense que la raison pour laquelle Moussorgski a exercé une influence aussi profonde sur la musique russe provient du fait que, pour lui, l'essence du son réside dans l'expression de la perception immédiate du mot.

Pour poursuivre sur la question des influences : on perçoit à de nombreuses reprises, dans votre partition, des échos de Moussorgski, mais on sent en même temps, non loin, la présence de Chostakovitch. On a presque l'impression qu'il y a comme une filiation, un héritage de Moussorgski, passé au filtre de Chostakovitch...

En ce qui concerne les « échos », j'ai repris, dans mon tableau, deux des thèmes principaux de Moussorgski. Je l'ai fait uniquement dans le but de « garder les pieds sur terre ». Ces deux thèmes ne servent pas tant, pour Moussorgski, à caractériser les personnages qu'à décrire leurs états d'âme, leurs émotions. Le premier motif, énergique et sautillant, est celui où Podkoliossine déclare « Il faut se marier », alors que le second répond en quelque sorte : « Oui, mais peut-être pas tout de suite ? » Je me suis donc simplement servi de ces thèmes comme d'une sorte d'accessoire, un chapeau ou une pipe, qui apparaissent de temps en temps avec le personnage, mais qui ne représentent pas le fameux fusil de Tchekhov, celui qui doit nécessairement tirer à la fin de la pièce.

En ce qui concerne la présence de Dmitri Chostakovitch, je conçois volontiers que l'atmosphère de certains passages peut rappeler, sur le plan émotionnel, les œuvres qu'il a composées sur des textes de Gogol. Il s'agit ici, me semble-t-il, du rapport même aux textes de Gogol, à son humour qui agit de manière totalement hypnotique. C'est la sensibilité extrême de son écriture qui est à l'œuvre. Il me semblait, parfois, que c'était son texte même qui composait la musique.

Vous avez étudié la composition auprès de Krzysztof Meyer (qui a d'ailleurs lui-même complété un opéra inachevé de Chostakovitch sur un texte de Gogol, Les Joueurs). Pouvez-vous dire quelques mots à propos de l'enseignement de K. Meyer, des éventuelles traditions qu'il a pu vous transmettre ? Je considère que j'ai eu énormément de chance de rencontrer Krzysztof Meyer qui est un compositeur extrêmement doué, très expérimenté, d'une érudition musicale encyclopédique. Je pense que son attitude consciencieuse et réfléchie à l'égard du métier de compositeur a exercé une grande influence sur moi et sur la majorité de ses élèves. Je suis persuadé que la plus haute tradition réside précisément dans cette attitude : voir dans toute œuvre musicale un acte d'intelligence artistique qu'il faut étudier de manière consciencieuse, attentionnée et cohérente. L'opéra de Chostakovitch que Meyer a terminé illustre à merveille son attitude consciencieuse, marquée par le sens du devoir et de la responsabilité.

Quelles ont été vos influences marquantes (compositeurs, styles) ? De quel compositeur vous sentez-vous le plus proche aujourd'hui ?

Comme influence marquante, je citerais Messiaen, et pour évoquer d'autres œuvres qui m'ont « marqué », j'ajouterais les films de Tarkovski, la prose de Nabokov, les poèmes de Takuboku et Brodsky ainsi que la peinture de Mark. Quant aux compositeurs qui me sont « proches », je pense à mes amis Dieter Ammann, Olga Rajewa, Thomas Beck et Mayke Nas.

Dans Le Mariage, Moussorgski a recherché un nouveau type de déclamation, s'efforçant de saisir dans la musique, à travers l'intonation et le débit du discours, les « émotions » des personnages de Gogol. Le résultat musical est ce récitatif continu, fluctuant, antimélodieux, qui ne comporte aucune forme fermée. On peut rappeler, par ailleurs, que ce procédé a exercé une influence indéniable sur Stravinski, Prokofiev ou Chostakovitch qui ont entendu Le Mariage et appliqué certaines de ses techniques déclamatoires à leurs propres œuvres lyriques. Avez-vous suivi, dans votre tableau, ce même principe de déclamation ?

Je ne qualifierais pas la déclamation musicale de Moussorgski d'« antimélodique ». Il s'agit de la mélodie de la parole, de la langue qui représente, en fin de compte, le « mélodisme » de Moussorgski. Dès la première note, le compositeur veille à ce que ce texte en prose s'imprègne de contenu sonore.

Dans le développement du matériau musical de ce deuxième tableau, j'ai utilisé un processus de défamiliarisation, ou plutôt d'« étrangéisation » (du mot « étrange »). Au début, cette étrangéisation intervient de manière épisodique et dure très peu de temps. Progressivement, la réalité s'éloigne de plus en plus et, après avoir subi plusieurs vagues de ce genre de métamorphose, elle se transforme, vers la fin de la pièce, en une « irréalité » totale dans laquelle les héros intervertissent les syllabes et oublient le sens des mots qu'ils viennent de prononcer. C'est ce procédé paradoxal qui est à l'œuvre. Naturellement, les éléments tels que la déclamation, la parole, mais aussi l'accompagnement participent à ce processus. Le procédé se manifeste d'abord dans l'accompagnement, alors même que le récitatif, lui, reste encore ancré dans l'esprit du premier tableau. Il m'a paru naturel et logique de commencer la transformation de tout le matériau précisément par les caractéristiques « gestuelles » extérieures scrupuleusement décrites au premier acte⁴. Ceci d'autant plus qu'au début, le récitatif reste tout à fait ancré dans la réalité d'ici-bas.

Vers le milieu du second tableau, il y a un passage où le héros, au lieu de faire une déclaration d'amour à sa fiancée, dit : « peut-être ce que je m'apprête à vous dire vous paraîtra-t-il étrange ? » Dès cet instant, les éléments étranges se multiplient, et leur influence devient de plus en plus perceptible, d'autant que la mélo-déclamation s'imprègne d'un contenu sonore qui n'est pas toujours approprié. À partir de ce moment, je m'imaginai la manière dont *Le Mariage* aurait pu être joué dans un petit théâtre d'une lointaine ville de province : les comédiens, par amour de l'art, exagèrent leur expression au point qu'elle finit par déborder et toutes les émotions finissent par être à tel point hypertrophiées qu'elles en deviennent parfaitement méconnaissables et absurdes.

Moussorgski a tenté de pénétrer l'essence même du texte, traquant, soulignant ses moindres détails et cherchant à exprimer musicalement ce qui n'est pas dit, mais qui transparaît dans le discours. De quelle manière avez-vous abordé ce texte, cette « prose capricieuse » de Gogol ?

Je n'ai pas cherché à détailler et faire un sort à chaque élément, mais je ne l'ai pas non plus systématiquement évité ; j'ai souligné avec plaisir la signification des mots là où cela me semblait pertinent et intéressant. J'ai surtout été captivé par un autre aspect du travail sur le texte, qui rejoignait également la « méthode » de Moussorgski. Je pense aux différents plans émotionnels du discours, à ses revirements constants, son jeu, ses caprices. Il était important pour moi de capter le côté émotionnel du texte en allant parfois jusqu'à

4. Moussorgski invente dans son tableau des motifs caractéristiques qui s'apparentent à des sortes de « gestes » musicaux. Effectivement, dans sa partie, Voronov radicalise certains de ces « gestes » (ndlt).

décomposer le contenu émotionnel du moindre son articulé, de sa couleur et de jouer avec lui. D'orienter par moments le discours musical dans le sens inscrit dans le texte lui-même, et à d'autres moments à contresens, pour provoquer une sorte de choc sémantique. La rapidité et la dynamique interne du texte s'inscrivaient de la même manière dans ce processus. J'ai observé avec intérêt la manière dont réfléchissent les héros de Gogol, leurs changements d'humeur en fonction de ce à quoi ils « pensent à haute voix ». Il y a certains passages où la prise de conscience réelle, reflétée dans la musique, survient avec un léger retard : le texte, la pensée courent devant, alors que la réaction émotionnelle adéquate n'arrive que plus tard.

Entre les deux tableaux, on assiste à un changement d'environnement : Podkoliossine, l'éternel célibataire, quitte son appartement pour être projeté dans un cadre inconnu où il va rencontrer Agafia, sa fiancée. Comment le personnage évolue-t-il musicalement, entre le tableau de Moussorgski et le vôtre ?

Il me semble que dès l'instant où Podkoliossine et son ami quittent l'appartement, ils ont en quelque sorte, sans le décider consciemment, destitué le Tsar, fait la Révolution et les deux guerres mondiales, bâti le communisme et connu le Goulag. C'est sans doute cela que représente cette évolution musicale. Quant au caractère de Podkoliossine, il ne change pas : il s'agit toujours de ce même rêveur débonnaire et exalté, éternel célibataire...

Quelles sont les spécificités et les différences d'instrumentation dans les deux tableaux ?

Dès le début j'avais en tête un certain effectif instrumental. J'ai orchestré ou plutôt animé le premier tableau en partant de cette formation et en me fondant sur la partie piano de Moussorgski. Par ailleurs, j'avais envie d'accentuer la volonté du compositeur qui, ne voulant pas adopter la même démarche que les autres, vogua exprès à contre-courant de tous les canons imposés par la culture musicale européenne.

Le deuxième tableau a été écrit en partant du même effectif instrumental. Dans ce tableau apparaissent quelques instruments à percussion bruyants. Certains d'entre eux jouent un rôle de « leit-timbre » extrêmement important sur le plan de la dramaturgie, tandis que d'autres ont simplement une fonction décorative : ainsi, dans deux épisodes, le percussionniste doit scier une bûche avec une vraie scie...

L'un des éléments caractéristiques de l'univers de Gogol est l'intrusion de l'absurde, du grotesque qui résulte d'une accumulation d'éléments extrêmement banals. C'est le cas aussi bien du Mariage que du Nez. Comment abordez-vous cet univers grotesque, irrationnel que vous avez d'ailleurs déjà eu l'occasion d'explorer dans les Liebeslieder sur des textes de Daniel Harms ? Existe-t-il des ressemblances dans votre manière de traiter l'absurde de Harms et celui de Gogol ?

Je ne suis pas critique littéraire, mais il me semble que les univers de Harms et de Gogol ne sont pas si irrationnels que ça, mais plutôt rationnels et, dans le cas de Harms, « transrationnels ». C'est peu à peu que la situation devient absurde chez Gogol, alors que Harms vit en permanence dans cet absurde. L'absurdité permet de considérer la même situation sous un autre angle inattendu et le grotesque représenté dans ce cas un procédé littéraire.

Je n'avais jamais eu l'occasion de travailler sur la prose de Gogol et l'expérience du *Mariage* a été très importante pour moi. Il est délicat de parler de ressemblances dans la mise en

musique de deux auteurs si différents, même si j'ai traduit musicalement tel ou tel de leurs procédés littéraires. Je dirai simplement une chose : lorsqu'on travaille sur un texte de Gogol ou de Harms, il ne faut jamais oublier le sérieux de l'action, un sérieux qui tourne par moments au documentaire. Il faut constamment être sur ses gardes, en évitant soit de verser dans des réflexions mélancoliques, soit dans l'hystérie. Le texte, en un mot, doit demeurer constamment réaliste et actuel.

Si vous deviez composer un opéra, quel type de texte (ou d'auteur) choisiriez-vous ?

Je choisirais sans aucun doute un auteur actuel. J'ai quelques idées musicales et scéniques qu'il me serait plus facile de réaliser en travaillant directement avec une personne qui comprend le texte « de l'intérieur » et en maîtrise les lois internes, avec un auteur qui connaît son texte comme lui-même et peut facilement le modifier en effectuant des ajouts, des coupures ou des changements sans compromettre sa valeur artistique.

J'ai un rapport plus difficile aux « monuments » du passé : il faut de la déférence, respecter des traditions... Et puis, se disputer avec un monument, c'est problématique : que faire s'il vous saisit et ne vous lâche plus ?

Valeri Voronov est né en 1970 à Moscou. C'est là qu'il reçoit, à l'âge de 7 ans, son premier enseignement musical. Il poursuit ses études au Collège Glinka de Minsk et étudie ensuite auprès du Professeur Dmitri Smolsky à l'Académie de musique de cette même ville, où il termine son cursus avec distinction. Depuis 1995, il étudie au Conservatoire Supérieur de Cologne, notamment dans la classe de composition de Krzysztof Meyer ; il suit également différentes « master classes » et complète sa formation en musique électronique auprès de Hans Ulrich Humpert.

Les œuvres de Valeri Voronov ont été jouées dans de nombreux festivals et symposiums de musique internationaux, parmi lesquels la « Rheinisches Musikfest » (Cologne, 1996), « L'Automne de Varsovie » (2001), le « Wiener Sommer-Seminar für Neue Musik » (2002), la « Gaudeamus Music Week » (Amsterdam, 2003 et 2004), « Zèppelin 04 » (Barcelone, 2004) ou encore les « Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik » (2004).

D'autre part, Voronov a composé de la musique pour divers projets théâtraux, cinématographiques et radiophoniques (entre autres pour le « Filmschauspiel-Theater » de Minsk, le « Grend-Theater » et le « Film-Studio am Aalto » de Essen, le « Inter-Theater » de Bochum, la « Deutsche Welle » de Cologne). Il a gagné de nombreux prix de composition, dont la bourse Tchaïkovski du ministère de la culture de Biélorussie (1992-1994), le premier prix du concours de composition de Biélorussie pour sa deuxième *Sonate pour piano* (1994), le premier prix du concours de composition pour l'ouverture de la « Werner-Richard-Saal » à Herdecke (2001) avec *Autumn Music* pour 13 cordes ; il gagne également le premier prix du 5^e concours international Lutoslawski avec *Andante Luminoso* pour grand orchestre (Varsovie, 2001), le prix du 8^e concours international du séminaire d'été pour la musique contemporaine à Vienne, avec son œuvre *Zentaur I*, et enfin le grand prix du Festival « Pithic Games » (Saint-Pétersbourg, 2005) pour ses *Studies of Figure in Movement Ascending* pour ensemble instrumental. En 2003 il reçoit une bourse de composition de la ville de Tübingen.

En 2005 (oct.-déc.) et 2006 (mai-juin), Voronov est en résidence à Boswil (Suisse), invité par le département culturel du canton d'Argovie ; il entretient depuis avec la Suisse des liens privilégiés et reçoit diverses commandes. Ainsi, au mois de mars 2007, Karl Scheuber crée son *Archipelago pour solistes, chœur et ensemble* à la cathédrale de Zurich, aux côtés d'œuvres de Sofia Gubaidulina et d'Alfred Schnittke.