Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2003)
Heft: 79

Rubrik: Comptes rendus

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

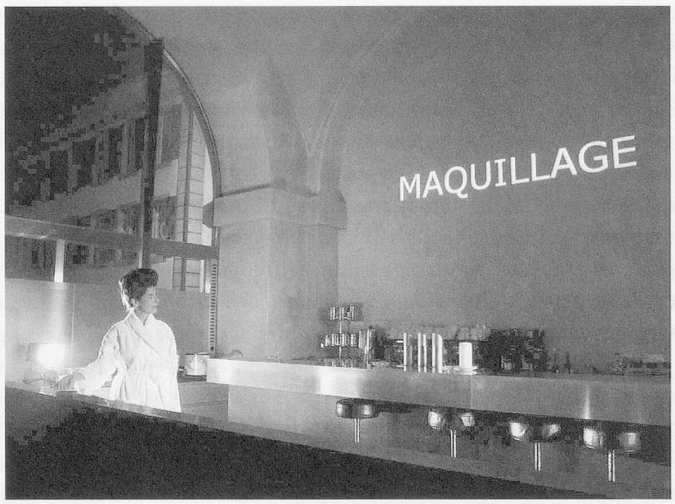
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.07.2025

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

THÉÂTRE MUSICAL D'UNE BRÛLANTE ACTUALITÉ

«Maquillage» de Giuseppe Giorgio Englert à Berne



© *Olivier Christinat*

Il y a trente et un ans qu'a été créée la pièce de théâtre musical *Maquillage*, mini-opéra pour voix de femme, bande magnétique et scène, œuvre du compositeur suisse Giuseppe G.Englert, qui habite Paris. Pour les soixante-quinze ans du compositeur, le pianiste bernois Andreas Furrer lui a consacré un des «Nocturnes» (le 13 décembre à minuit) que son Grand Groupe Expérimental organise régulièrement au Kornhauscafé de Berne. Né en Italie (1927), Giuseppe G. Englert a fait ses études à Zurich à partir de 1945, chez Willy Burkhard (composition) et Heinrich Funk (orgue), puis à Paris, chez André Marchal (orgue), dont il est devenu l'assistant et le gendre; il s'établit alors dans la Ville-Lumière, tout en profitant à partir de 1955 des impulsions importantes des Cours de vacances internationaux de musique contemporaine de Darmstadt (Stockhausen, Cage, Kagel). Jusqu'en 1967, il écrit des œuvres dans presque tous les genres instrumentaux. La musique électronique composée pour la pièce de théâtre mentionnée, que la protagoniste doit aussi bien chanter que déclamer, représente un tournant dans sa production. Englert se voue alors entièrement à la composition par ordinateur – sans se limiter à la musique électronique, d'ailleurs, puisque ses œuvres peuvent être aussi conçues pour instruments, voix, ensembles et orchestres, quoique *Maquillage* n'en fasse pas encore partie.

Maquillage traite en cinq scènes les rapports entre la femme (une seule chanteuse et actrice) et le fard, notamment à partir de l'*Eloge du maquillage* de Baudelaire, qui est inclus sous forme de lecture; les scènes s'intitulent *La Femme du monde*, *La Voleuse*, *L'Accusée*, *La Prima Donna* et *La Mort*. Mettre en scène ces cinq tableaux et leurs intermèdes électroniques – qui comprennent des récitations (Pierre Prévost) dénaturées du texte, du bruit blanc modulé en amplitude le long du texte, la voix de Marie-Thérèse Cahn (protagoniste de la première audition et de toutes les exécutions des années 1970) et une interprétation masquée, jouée au piano, de la chanson populaire *Es waren zwei Königskinder* – mettre donc en scène tous ces éléments visuels et acoustiques n'est pas chose aisée. Le metteur en scène Matthias Peter a choisi dans l'aménagement donné du café cinq lieux différents, tous très convaincants; pour les intermèdes, assaisonnés il y a trente ans de projections de diapositives, il a demandé à la vidéaste bernoise Katrin Barben une vidéo dans laquelle les points forts du texte, qui ressemblent à des intertitres de film muet, sont incorporés dans un tourbillonnement abstrait de couleurs. Même si cette vidéo n'est projetée que sur un des murs du café, il n'y a aucun statisme – ce qui était autrefois le cas – et le tout adopte un mouvement calme et fluide qui lui confère une unité convaincante.

La bande magnétique (conservée à la Zentralbibliothek de Zurich) est celle de la première audition, ou plus exactement une copie, naturellement. La qualité a manifestement souffert des trente ans d'entreposage, mais si l'on s'en rend compte, cela ne m'a pas dérangé autrement. J'ai été plus frappé par les mérites vocaux étonnants de la protagoniste, Anne Salamin (Montreux): malgré une voix exceptionnelle, elle n'a aucun des travers de l'opéra – l'institution qui est visiblement persiflée ici –, mais est beaucoup plus actrice, ce qui est tout à l'avantage des nombreuses parties parlées et du jeu théâtral, bien entendu. Les textes restent en français. Les costumes historicisants d'Inge Klossner (Berne), qui évoquent parfois l'Ancien Régime, tournent en bourrique la «notion figée de la culture» qui est souvent celle des amateurs d'opéra, et ce toujours en relation étroite avec l'*Eloge du maquillage* (maquillage: Gianni Izzo; éclairages: Yvonne Hostettler). La plupart des intertitres sont en allemand («Mode = Versuch einer Revolution der Natur», ou «Praktiken, die die Frauen anwenden, um die Schönheit zu konsolidieren»). Le tableau final, avec son urne, est émouvant aussi bien du point de vue musical que pour l'expression dramatique. «La vie est dispersée et absurde. La vie vous trompe», entend-on, pendant qu'on lit «Die Natur nachzuahmen ist nicht das Unsrige». Dommage cependant que cette représentation relativement coûteuse et bien conçue n'ait été donnée qu'une fois. **FRITZ MUGGLER**

TROIS NATIONS (?) EN SÉMINAIRE ET EN CONCERT

Congrès international à Cracovie, décembre 2003

«"Ecoles nationales" contemporaines? La musique contemporaine pour instruments à vent, percussion et accordéon en Finlande, Ukraine et Suisse» – c'est sous ce titre que l'Académie de musique de Cracovie invitait en décembre dernier à un congrès assorti de séminaires et de concerts. La sélection des instruments peut paraître étrange, mais il s'agit simplement de ceux composant la section IV du département instrumental de l'Académie. Quant au choix des «nations», il découle de la situation de plaque tournante de Cracovie entre l'Orient, l'Occident et la Scandinavie, et rend leur actualité à des liens historiques. L'aula du conservatoire (la maison Floranka abritait autrefois une compagnies d'assurances) est un bâtiment de prestige de style éclectique, avec un majestueux

escalier extérieur, mais un chauffage chancelant: on voit l'haleine se condenser, on assiste aux manifestations en manteau et en gants. Comme en Suisse, le Conservatoire est tenu de faire de la recherche; les fonds proviennent du ministère de la Science, mais les concerts sont gratuits – raison pour laquelle on ne leur fait guère de publicité. Pourtant une cinquantaine de personnes assistent aux séminaires – professeurs, compositeurs, étudiants, élèves du conservatoire, manifestant un intérêt presque inconcevable chez nous. Quelque douze ans après l'ouverture politique, on est toujours curieux là-bas de tout ce qui est nouveau.

Les Finlandais ouvrent les feux: Anders Hedelin, professeur et compositeur finno-suédois (Jakobstad), présente les compositeurs: Englund, Kokkonen, Sallinen, Bergman, Rautavaara – la plupart à travers des œuvres symphoniques pontifiantes. A part les deux cadets, Kaija Saariaho et Magnus Lindberg, qui ont travaillé dans le milieu de l'IRCAM, et la pièce vocale de Bergman, dans la lignée de Ligeti, tout clapote sans forme et sonne néoromantique, jusqu'à un certain point. Le public polonais réagit en posant des questions critiques: toute la musique finlandaise est-elle aussi déprimante? ou est-ce là le choix personnel du conférencier? que fait la jeune génération? Pour qui ne vit pas à Helsinki, l'éloignement de cette production musicale paraît immense.

Quand on lui fait remarquer que ses professeurs et étudiants participent activement aux conférences et interviennent intelligemment, le recteur Marek Stachowski, lui-même compositeur reconnu, répond fièrement: «Oui, l'obligation de faire de la recherche est nouvelle.» C'est lui qui a lancé les séminaires où l'on se réunit pour poser des questions critiques. La section de théorie musicale de l'Académie comble les lacunes des cinquante dernières années (d'autant plus qu'à l'Université Jagellon de Cracovie, la musicologie ne s'intéresse toujours pas ou presque pas au contemporain).

Plus instructif est le concert du soir, bien fréquenté, qui révèle le charme et les problèmes des programmes «nationaux». Bien que né en 1949, Hedelin est le benjamin de la soirée! Sa petite cantate *Martinson Sanger* témoigne d'une oreille fine, les gouttelettes gelées de ses descriptions de la nature émeuvent. Par comparaison, le *Quintette à vents* de Jonas Kokkonen paraît engoncé et traditionaliste. *Tulenteko*, trio pour accordéon, piano et percussion de Heiki Vaalpola, est un mélange vulgaire de musique populaire, *Champignons à l'herméneutique* de Mikko Heiniö et *Trocontro* de Jarmo Sermilä des œuvres de divertissement qui en mettent un coup. Mais la plupart du temps, la musique reste sans forme, but ni développement. La seule découverte reste donc *Solfatara* d'Erik Bergman, pièce post-sérielle simple, mais magistrale, pour saxophone et percussion. Cette sélection rassemblée avec le concours du Centre finlandais d'informations musicales est-elle vraiment ce que le pays a de meilleur à offrir, alors qu'il possède un milieu très actif de musique contemporaine?

Le séminaire consacré à la Suisse rassemble lui aussi plus de cinquante auditeurs. Le soussigné a deux heures pour présenter «La Suisse, ses compositeurs contemporains et son complexe d'insularité», avec des exemples allant de Heinz Holliger à Annette Schmucki (pas de conférence sans une compositrice alibi!). A Cracovie, la parodie de *Quintette* (1990) de Christoph Neidhöfer est toujours ressentie comme une véritable provocation, mais ce sont les pièces d'Urs Peter Schneider et d'Annette Schmucki d'après Walser qui suscitent le plus d'intérêt. Le *klangkörperklang* conçu par Daniel Ott pour l'Exposition universelle de Hanovre (2000) s'avère l'exemple idéal d'une Suisse ouverte tous azimuts, et provoque un étonnement manifeste. Le conférencier est ensuite assailli pendant plus d'une heure, jusqu'à ce que la discussion soit finalement interrompue, et les jeunes ne se font pas prier: y a-t-il quelque chose qui ressemble à un fonds commun des compositeurs suisses? pourquoi les compositeurs ne connaissent-ils pas le nationalisme? y a-t-il une identité suisse? quel est le rapport entre avant-garde et post-modernisme? comment se fait-il qu'il y ait de la bonne musique d'accordéon en Suisse? qu'en est-il de l'initiation à la musique contemporaine dans les écoles? y a-t-il des réflexions sur l'amélioration de la formation? les Suisses apprécient-ils la rythmique? quel est le rang d'un Armin Schibler, de nos jours? comment la Suisse conçoit-elle le régionalisme? voyez-vous dans l'Union européenne un moyen de contrer le nationalisme? où en est la formation académique au jazz? quelles sont les conséquences du système des HES? Deux jours avant le sommet de l'Union européenne à Copenhague, qui doit décider d'admettre en principe les Etats d'Europe de l'Est, la question brûlante est évidemment l'Europe. En Pologne, malgré les affiches officielles, seuls 60-70 % sont en faveur de l'adhésion; à part les paysans et les nationalistes, certains artistes craignent aussi que les flux financiers ne soient détournés en cas d'adhésion à l'UE.

Xavier Dayer est le complément qu'il fallait à mon exposé – un compositeur en chair et en os. On lui pose surtout des questions concernant la notion de temps, l'humanisme, le «spectralisme», et il a beaucoup à dire, avec intelligence et intelligibilité – et en plus, d'un point de vue genevois.

Elaboré avec l'aide conjointe de Pro Helvetia et de l'Edition musicale suisse, le programme du concert suisse souffre un peu de l'obligation de représenter les différents styles, régions et générations, de satisfaire les diverses formations et d'être réalisable en quinze jours. Les partitions manuscrites ou peu lisibles, celles exigeant des instruments accessoires rares ou ne fournissant pas les parties instrumentales, les indications en une seule langue n'avaient aucune chance d'être retenues et se retrouvent exposées au stand d'information, dans le foyer. Mais il est quand même possible de présenter un large panorama, bien interprété par des professeurs et des étudiants avancés, tous très engagés. Ainsi, les *Feuillages* d'Eric Gaudibert pour trio de percussions bénéficient d'une exécution étonnamment précise. Doyenne du conservatoire et directrice du congrès, Barbara Swiatek-Zelazna traduit avec conviction la tension de *Syzygy*, pièce pour flûte du même auteur. Joué d'une galerie dans la salle obscurcie, le morceau de Jürg Frey sur une seule note prend des allures de rituel mystique; le public réagit par l'agacement, l'amusement, voire la colère, et applaudit au changement de note. Malgré l'exposé introductif du matin, l'économie et la rudesse radicale de la pièce sont trop insolites. Dans le fragile *J'étais l'heure qui doit me rendre pur* de Xavier Dayer, les exécutants n'atteignent pas toujours la stabilité requise, mais la poésie et la fantaisie sonore du morceau sont savourées et le soliste, Wojciech Turek, formé à Genève, sait faire chanter son basson. *Darkroom*, brillant sextuor pour percussion de Nadir Vassena, est si bien accueilli que le *Krakowska Grupa Perkusy* l'inscrit aussitôt à son répertoire. Le concert est couronné par les *Aphorismes* sans prétention de Thüring Bräm, compositeur qui entretient des liens étroits et par la *Fantaisie* pour saxophone de Boris Mersson, pièce agréable, mais jouée sans la liberté nécessaire. Ces morceaux corrigent l'image d'une Suisse où tout ne saurait être que déjanté – ce qui est en soi une retouche de l'image opposée, celle d'une Suisse trop convenable.

A son tour, l'Ukraine se présente de toute autre manière. Roman Stelmaszczuk, musicologue de Lvov, dépeint l'arrière-plan historique, Alexander Szczetynski, de Charkov, les tendances

actuelles (à partir de Silvestrov). Le pays n'est indépendant que depuis une bonne dizaine d'années et a connu des conditions entièrement différentes: pendant longtemps, sa musique n'a été exécutée qu'à l'étranger; c'était une musique d'émigrés, imprimée (et écrite) à l'étranger – à Moscou ou Saint-Pétersbourg; d'un autre côté, Tchaïkovski est revendiqué comme Ukrainien. La situation n'a pas changé au XXe siècle. Ce n'est qu'en 1961 que certains écrits de Schönberg ont été traduits en ukrainien. Dans les années 1960, Silvestrov, qui avait des contacts avec des compositeurs et interprètes occidentaux, a pu développer de nouvelles techniques, mais il a continué à n'être joué presque qu'à l'étranger. Sous le régime soviétique, il n'y avait certes pas de règlement, mais on savait ce que le gouvernement voulait et ce que signifiait l'exclusion de l'association des compositeurs. Etre moderne, c'était être bourgeois. Silvestrov a découvert le charme du rétro, en écrivant à la Mozart et à la Schubert, avec des silences et des dissonances, un peu comme Schnittke. La censure bloquait les envois de partitions. On copiait donc tout ce qu'on trouvait et on se formait en autodidacte. Les professeurs n'enseignaient qu'un néoclassicisme conformiste. Les problèmes de l'information, des contacts et des distances étaient énormes – à Moscou, il y avait au moins des étrangers et des ambassades. Szczetynski avait par exemple 27 ans quand le Parti l'autorisa pour la première fois à se rendre à l'étranger, à l'Automne de Varsovie. Aujourd'hui encore, il élabore ses œuvres électroniques à Cracovie, parce qu'il n'a pas accès à un studio dans son pays. Relevons en passant que Marek Choloniewski, directeur du Studio de musique électronique de Cracovie, bien maillé sur le plan international, a fait d'«Audio-Art» l'un des festivals les plus novateurs et ouverts de l'audiovisuel. Les commandes que reçoit Szczetynski proviennent surtout de musiciens – et de l'Occident, si l'on parle une langue étrangère. Volodymir Zubicki a par exemple ce genre de relations, surtout comme chef d'orchestre. D'autres restent isolés. Un compositeur s'excuse de ne pas parler anglais, sur quoi je m'excuse de ne pas parler ukrainien.

Confrontation avec le folklore, synthèse de l'avant-garde et de la tradition, néoromantisme et musique aléatoire, formation d'une école nationale – la jeune nation se pose aujourd'hui des questions qui sont considérées ailleurs comme dépassées depuis longtemps. Là-bas, la musique moderne se décline aussi en mélodies, malgré le danger de la trivialité. Chose curieuse, l'école sud-ukrainienne formée autour de Kamilla Tsepkolenko (Odessa) n'est pas mentionnée du tout. Il y a manifestement un problème d'identité et d'unité ukrainienne, vu que les racines historiques, linguistiques et culturelles divergent complètement. Qui peut bien se sentir Ukrainien, en fin de compte? «Nous», affirme un compositeur de Lemberg (Lvov), ville qui a changé plusieurs fois de nom et d'affectation, et qui a été détachée de la Pologne après la Deuxième Guerre mondiale.

Il y a enfin des découvertes, comme Julius Meitus, auteur en 1929 – et donc avant Varèse – d'une pièce pour percussions seules, au sein d'un grand hymne aux chantiers du Dniepr. Le compositeur centenaire vit toujours, mais personne n'a vu ni entendu sa pièce, et il refuse de la montrer… Ou les expériences sur flûtes à bec d'Alexander Grinberg, qui dirige à Charkov un ensemble basé sur l'effectif de *Pierrot lunaire*. Et surtout Alla Zagaïkévitch, directrice d'un orchestre à cordes de Kiev: formée à l'IRCAM, elle transpose des sonorités électroniques sur les instruments.

Le concert fait entendre beaucoup de néoclassique, beaucoup d'études de timbres et de musique virtuose. Une série de non moins de sept solos révèle l'aspect problématique de telles présentations: la monotonie s'installe vite. La *Sonate pour accordéon* de Volodymir Zubicki divertit en passant un folklorisme déjanté à la moulinette du néoclassicisme. Jewhen Stankowytch démontre en revanche de façon exemplaire comment travailler rigoureusement avec un matériau économe. Sa *Sonate pour clarinette* est à la fois brillante et dense. A l'autre bout du spectre, on se heurte aux cliquetis de triangle et aux vagissements de Ludwik Turjab, ce à quoi on avait heureusement été préparé par un exposé introductif: le compositeur se voit en Arvo Pärt ukrainien et crée une musique d'anachorète mystique, d'après la recette: 100 % de bonheur, 100 % d'amour. Qu'aime-t-il écouter? Le chant grégorien, les chœurs russes, Bach, Schnittke. *Looking at the Sky* de Szczetynski, pour flûte, clarinette et piano, se joue avec ironie en revanche d'une telle spiritualité, avec un spot éclairant le piano, les vents sur la galerie, des mixtures sonores très réussies, un ostinato, et un dialogue qui résiste à la tension.

Le chœur de chambre *Gloria* (Lvov) conclut avec un *Psaume* de Bohdan Sehin – jolies dissonances traditionnelles – et la *Messe* de Stravinski. Les voix sont excellentes, mais il n'y a pas eu de répétition complète, on a roulé toute la nuit et les jeunes chanteuses défaillent presque.

Quintessence de ce congrès d'un haut niveau artistique et organisé très professionnellement par Stanislaw Welanyk? Il n'y a heureusement plus d'écoles nationales, de nos jours, mais une foule de problèmes, de démarches compositionnelles et de tendances très différentes les unes des autres – sans parler des formes de présentation, qui peuvent susciter tantôt l'intérêt, tantôt l'incompréhension. **THOMAS GARTMANN**

FAMILIARITÉ DU LOINTAIN, ÉTRANGETÉ DU PROCHE

«Begehren» de Beat Furrer en ouverture de «Graz, capitale européenne de la culture 2003»

Il va de soi que pour son avènement de capitale européenne de la culture 2003, Graz avait mis le paquet: toute la ville n'était qu'une gigantesque fête de rue, envahie par les tréteaux et les objets d'art, et illuminée par un opulent feu d'artifice japonais. Les entrées de la ville, la gare principale et l'aéroport ont été aménagés en galeries d'art et en palais des merveilles. Le squelette d'acier futuriste et polyvalent de l'*Insel in der Mur* et le *Kunsthaus* transformé en baudruche bleuâtre sont des expériences architecturales décoiffantes. Les maximes du plan culturel sont visiblement ouverture d'esprit, franchissement des barrières, promotion des idées encore non consacrées. A première vue, le *Begehren* de Beat Furrer semble répondre parfaitement à ce dessein, quoique l'ouvrage ne soit pas nouveau (il a déjà été présenté avec succès à l'*Automne styrien* de 2001, en version de concert). La première audition scénique, dans la *Helmut-List-Halle* – salle dont l'architecture modulable se prête idéalement au théâtre musical expérimental –, génère cependant une unité toute nouvelle du son et du mouvement, de la lumière et de l'espace. Pour le *no man's land* où se joue le «Désir» inassouvi d'un couple anonyme, la célèbre architecte irakienne Zaha Hadid a créé un plateau nu, froid et métallique, d'où surgissent mystérieusement des éléments fonctionnels pour former grotte, pont, lit ou civière. Ce décor mobile, «vivant», rappelle celui de Daniel Libeskind pour le *St. François d'Assise* de Messiaen à Berlin.

L'arrière-plan de la «non-action» de *Begehren* est le mythe d'Orphée et d'Eurydice, transposé par le librettiste (le compositeur

lui-même) dans un présent intemporel et flou. Avec des textes d'Ovide, Virgile, Pavese, Broch et Günter Eich. Furrer forme une unité disparate, qui confère à *Begehren* – le regard fatal d'Orphée vers Eurydice – des aspects variés et parfois contradictoires. A part le geste de l'amour, il est aussi question de recherche d'un passé irrévocable, de décision entre l'art et la vie, qui est un acte volontaire de transgression des lois. Il s'agit donc d'un drame de l'artiste. Ce faisant, la puissance du chant, qui est pourtant ce qui permet la descente aux enfers, est rompue. Pour incarner le premier de tous les chanteurs, Johann Leutgeb ne peut pas exploiter sa belle voix de baryton, mais doit faire appel à toutes les techniques respiratoires et articulatoires pour produire des sons chuchotés, parlés ou heurtés. Furrer s'intéresse particulièrement au passage de la voix parlée au chant et expose ainsi les racines mêmes du genre lyrique – à travers le plus ancien sujet d'opéra, d'ailleurs. Les textes utilisés (pas toujours compréhensibles) semblent donc servir plutôt de source de matériau sonore que de vecteurs de sens, ce qui n'est pas un défaut quand on entend tel passage sombre ou telle lamentation. Un spectre dense de phonèmes, de sons et de bruits colorés naît surtout dans les passages presque imperceptibles où se mêlent les fragments statiques du chœur (l'ensemble vocal NOVA) et les cantilènes intenses, lumineuses, voire coupantes, de la soprano colorature Petra Hoffmann (Eurydice).

Dans la partie instrumentale, le compositeur, qui est né en Suisse en 1954, mais vit en Autriche depuis ses études – et qui dirige lui-même l'excellent *ensemble recherche* de Fribourg-en-Brisgau –, parvient à une musique d'une grande densité, couleur et émotion. Lachenmann et Sciarrino ne sont pas loin, ce dernier surtout dans les méandres de secondes du «Lamento» du soprano, qui sont évidemment aussi un lieu commun quasi ancestral. L'arsenal de Furrer de figures minimalistes et de petites dentelles sonores – des passages agités qui se figent dans de longues lignes, plages ou répétitions de tout genre – construit peu à peu un grand arc de tension, qui n'a plus rien de minimaliste et fait naître un sentiment de la proportionnalité idéale des longueurs. Pourtant le charme se perd, à la longue; le répertoire de formes et figures est trop limité pour donner une expression différente à toutes les scènes, qui sont d'ailleurs floues, abstraites et trop intellectuelles. Il ne reste en fin de compte qu'une alternance entre extrêmes, qu'il s'agisse de tempo, de nuances, de tension ou de détente. L'attention se porte alors sur la conception visuelle, que Reinhild Hoffmann a accordée avec une précision remarquable au déroulement de la musique. La metteuse en scène, qui fait partie de la génération des pionniers de la danse allemande, avec Pina Bausch ou Johann Kresnik, est parvenue à sauver quelques éléments dramatiques. Ses excellents danseurs, dont certains proviennent de son ancienne compagnie, encadrent avec beaucoup de fantaisie les solistes et le chœur, en jouant les ombres muettes et les marionnettistes de l'action. Grâce à un répertoire convaincant de mouvements et de relations, la femme est le personnage qui gagne le plus en force et en présence – ce qui est d'ailleurs un cliché «politiquement correct», entre-temps. Quand l'homme demande «Cela en vaut-il la peine?» pendant qu'elle déclare, au moment de le perdre, «Je n'ai jamais pu te parler comme maintenant», quand sont évoquées «la familiarité du lointain, l'étrangeté du proche», on tombe dans une vulgarité larmoyante, un négativisme moisi, et les mouvements archaïsants des danseurs puisant de l'eau ou pliant pathétiquement le dos en arrière montrent bien qu'il n'y au fond rien de très neuf là-dedans.

ISABEL HERZFELD

FOLLIE PALERMITANE FOLIES PALERMITAINES?

Festivals en l'honneur d'Alessandro Scarlatti à Palerme

Du 14 au 24 novembre 2002 a eu lieu à Palerme la quatrième édition du Festival Scarlatti, fondé en 1999. Quoique toute la famille des musiciens de ce nom y soit impliquée, le cœur en est la musique d'Alessandro Scarlatti (1660-1725). Malgré le succès durable de la musique baroque, la redécouverte de ce compositeur éminent ne progresse que lentement. On pourrait y trouver plusieurs raisons, qui tiennent d'une part à l'œuvre lui-même, de l'autre à notre situation actuelle dans l'histoire de la réception.

Alors que dans la famille Bach, Jean-Sébastien domine tous ses successeurs, c'est le fils, Domenico Scarlatti (1685-1757), qui fait de l'ombre à son père, Alessandro – du moins en l'état actuel de la réception. Lorsqu'on dit Scarlatti, il faut préciser Alessandro si l'on veut parler du père.

Au milieu des années 1920, les musicologues italiens sont parvenus à mettre un peu de lumière dans l'obscurité qui entourait la famille Scarlatti et ont prouvé qu'Alessandro était né à Palerme. C'est cette découverte qui a été le prétexte, au tournant du XXIe siècle, d'organiser un festival annuel dans cette ville. Au début, on n'accordait que peu de chances à cette initiative, mais elle a réussi à surmonter la tourmente déclenchée dans la politique culturelle italienne par le changement de gouvernement de l'automne 2001. L'avenir du festival est assuré au-delà de 2003. La *Fondazione Teatro Massimo* y a été impliquée dès le début; depuis septembre 2002, l'instigateur et directeur du festival, Roberto Pagano, est même directeur artistique du *Teatro Massimo*.

Un compositeur comme Alessandro Scarlatti peut-il encore rassembler un vaste public autour de lui et de son œuvre? Les festivals Haendel ou Vivaldi ont certainement la tâche plus aisée, et A. Scarlatti n'aura pas droit de sitôt à son tournedos! Etait-ce ironie voulue, ou défi, de consacrer le concert de clôture aux «Follie in musica nell'Europa del Seicento e del Settecento»? Le programme comprenait des «folies» – échos tardifs des danses excentriques du XVIe siècle – et des raretés allant de Frescobaldi à Carl Philip Emanuel Bach, de Corelli, Vivaldi et Scarlatti à François Couperin. On soulignait ainsi manifestement comment le festival intègre les œuvres d'Alessandro Scarlatti et de ses fils (très diversément doués) dans le cadre général de l'histoire de la musique. Les différents genres pratiqués par A. Scarlatti étaient également présentés de façon très complète. Les concerts dans des églises (oratorios et musique sacrée) étaient suivis de soirées consacrées aux cantates de chambre, sur des textes profanes, un des genres favoris d'A. Scarlatti, qui se considérait cependant surtout comme compositeur d'opéra.

L'édition 2002 était consacrée à la première audition contemporaine, au *Teatro Massimo*, du cinquantième opéra de Scarlatti (d'après son décompte personnel), *La principessa fedele*. A part la création, on ne connaît pas d'autres représentations, du vivant du compositeur, de cette œuvre écrite en 1710, alors que Scarlatti était maître de chapelle à la cour du vice-roi, à Naples. Cela est d'autant plus étonnant que John Mainwaring, le premier biographe de Haendel, voit justement dans cet opéra un «chef-d'œuvre du genre». Plus on découvre la musique de Scarlatti, plus on s'aperçoit en fait de la dette que Haendel a eu à son égard, et pas seulement pendant son séjour italien (1706-1710).

Sur le plan musical, l'exécution était dominée par le premier violon et chef d'orchestre Fabio Biondi, qui compte parmi les connaisseurs et interprètes les plus expérimentés des opéras de

Scarlatti, avec son ensemble *Europa Galante*. Comme pour les opéras *Massimo Puppieno* (1695) et *Il trionfo dell'onore* (1718), montés les deux années précédentes, Biondi avait engagé des chanteurs et chanteuses qui prouvent à quel point l'interprétation «historique» s'est aussi imposée en Italie. Dans le rôle-titre, Sonia Prina brille, tout comme Gemma Bertagnolli (Ridolfo), l'amant libéré par la «princesse fidèle» de sa captivité chez un sultan égyptien. Par la situation et les thèmes, le livret d'Agostino annonce *L'Italienne à Alger* de Rossini et *L'Enlèvement au sérail* de Mozart. La présence sonore des chanteurs et des instrumentistes est une heureuse surprise, dans la salle superbe, mais trop grande, du *Teatro Massimo*, qui a été conçue dans l'esprit et pour les œuvres du XIXe.

Sur scène, on avait essayé de s'inspirer aussi des techniques de spectacle du XVIIIe. Les projections de dessins de décors du scénographe sicilien Filippo Juvarra (1676-1736) donnent une profondeur libératrice, mais le jeu des acteurs, sur les marches et entre les rideaux, reste figé dans la convention, ce que ne peut masquer une conduite habile des personnages et quelques bonnes idées de mise en scène (*Orlando Furioso*). La fascination exercée par la musique ne trouve pas son pendant dans la réalisation scénique.

Avec son festival Scarlatti, Palerme lance un signal qui permet de nouveaux espoirs. Il n'y avait en effet jusqu'ici pas d'institution, en Italie ou ailleurs, qui se consacrât régulièrement et complètement à l'œuvre d'Alessandro Scarlatti. Par le passé, d'autres institutions italiennes avaient pris pourtant des initiatives intéressantes. Ainsi des *Settimane Senesi* de l'*Accademia Chigiana* (1940), les premières à attirer l'attention sur la famille Scarlatti, ainsi que les exécutions, dans les années 1970, de l'opéra *Il Tigrane* (1715) et des *Vêpres de sainte Cécile* (1721/22), dans le cadre de l'*Autunno Napoletano* organisé par la RAI, enfin le grand congrès «Händel e gli Scarlatti a Roma», organisé en 1985, à Rome, par l'*Accademia Santa Cecilia*, à l'occasion du tricentenaire de la naissance de Haendel, Bach et Domenico Scarlatti.

En tant qu'homme et musicien, Alessandro Scarlatti était certainement marqué par son origine sicilienne, bien qu'il eût déjà quitté Palerme, sa ville natale, à douze ans, et que sa vie se soit déroulée surtout à Rome et à Naples. Il n'y a donc par de place – heureusement – pour le chauvinisme local. Les responsables palermitains sont beaucoup plus animés par la conviction qu'en honorant l'œuvre d'Alessandro Scarlatti, ils maintiennent en vie un patrimoine artistique qui appartient à ce que l'histoire de la musique européenne compte de plus précieux. L'une de ces prochaines années, l'opéra de Scarlatti *Pompeo* (1683) sera coproduit avec les festivals Haendel de Londres et de Göttingue. **HANS JÖRG JANS**