

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (1999)
Heft: 59

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: 05.02.2026

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

Comptes rendus

IL NE NOUS RESTE MÊME PAS LE RANZ DES VACHES

Colloque lucernois sur «Le ton suisse»



Guillaume Tell et son fils après le travail (photo Jürg Hassler)

A l'occasion du 150^e anniversaire de la constitution actuelle, le vent de la recherche s'est levé ça et là. Organisé du 11 au 14 novembre dans les locaux de l'Akademie für Schul- und Kirchenmusik de Lucerne, un colloque international a essayé de définir «*le ton suisse*», c'est-à-dire une manière spécifiquement helvétique de composer et de faire de la musique. Le sous-titre de la manifestation, «*La Suisse reflétée dans la musique*», indiquait déjà qu'à côté du point de vue interne, soit la recherche de l'identité culturelle du pays de la part de musiciens et responsables indigènes, on aborderait aussi la perspective extérieure, soit l'image que l'étranger se faisait de la musique suisse. Il s'avéra cependant rapidement que les deux sujets – l'un, historique, concernant l'image de la musique suisse, l'autre, d'actualité, portant sur une hypothétique «*musique suisse*», se dérouleraient parallèlement, sans guère se recouper.

Anselm Gerhard, professeur ordinaire à l'Université de Berne et cheville ouvrière du programme, introduit le sujet. D'après lui, l'image de la musique suisse à l'étranger est faite de poncifs: on y associe le naturel, la pureté, l'originalité. Les tentatives intrahelvétiques de définir une identité musicale suisse ne correspondent cependant pas à cette vision. Avec force détails et données, Michael Fend (Londres) retrace l'histoire de la notion de «sublime», appli-

quée depuis le XVIII^e siècle à la nature, notamment aux Alpes, où elle est associée aux idées de menace, d'immensité et d'infini. Il aborde ensuite le livret de l'opéra de Cherubini *Eliza ou Le voyage aux glaciers du Mont Saint-Bernard*, ouvrage où se manifestent précisément ces conceptions et qui se termine par une puissante avalanche. Les exemples musicaux ne répondent pourtant pas à la question de savoir si la musique participe au sublime.

Vient alors l'heure du «Ranz des vaches», cette chanson ancienne perçue comme typiquement suisse, avec ses accords brisés et son «fa de cor des Alpes», dont Jean-Jacques Rousseau prétend qu'il était interdit aux mercenaires suisses de l'entonner sous peine de sombrer dans une mélancolie peu propice à leur ardeur guerrière. En suivant l'article «Ranz des vaches» dans diverses éditions de l'«Encyclopédie» des Lumières, Alain Cernuschi (Lausanne) montre que cet «objet musical» a été créé de toutes pièces et qu'il est associé d'emblée (à tort) à la Suisse et à la notion de spontanéité et de nature. Plusieurs conférenciers recherchent alors le ranz dans divers opéras et symphonies. La Suisse idyllique n'avait-elle pas été longtemps un phénomène à la mode ? Annette Landau (Zurich) présente *Die Schweizerfamilie*, opéra à succès du début du XIX^e siècle qui se déroule certes en Allemagne, mais dont le thème central est «la maladie suisse», et qui cite à ce propos des mélodies alpines. Benedikt Holtbernd (Berne) trouve le ranz et une couleur locale suisse dans *Le Chalet* d'Adolphe Adam, d'après *Jery und Bätely* de Goethe. Anselm Gerhard fait un pas de plus dans son analyse du *Guillaume Tell* de Rossini: le compositeur ne connaissait certes le ranz des vaches que par les livres, mais il tire de sa structure une foule de motifs qui unifient cette partition monstrueuse au sens de la *tinta musicale* ultérieure. Gerhard fait même dériver le saut de triton descendant du *fa de cor des Alpes* originel. D'après lui, ce n'est que par une artificialité toujours plus poussée que peut être rétablie l'ancienne simplicité. Bâti sur des thèmes «naturels», le finale pathétique de Rossini bascule effectivement à l'antipode du naturel. Hanspeter Renggli (Berne) trouve le ranz dans la «mélodie gaie» du troisième acte du *Tristan* de Wagner, mais aussi dans la «mélodie ancienne» qui la précède – relation qu'a d'ailleurs relevée Wagner lui-même. Quant à Laurenz Lütteken (Marbourg), il ressasse les faits bien connus concernant le finale de la *Première symphonie* de Brahms et la mélodie de cor des Alpes qui y est utilisée. Tous les spécialistes du ranz s'accordent pour y voir d'abord un symbole de la pureté rurale, opposée à la dépravation des villes, mais aussi un appel à la liberté, dans la foulée du *Wilhelm Tell* de Schiller. Cette perspective historique permettait d'inclure élégamment dans le colloque des grands noms de l'histoire de la musique, mais finit par lasser, puisqu'on retombait de toute façon sur le ranz bien connu. Le rapport avec la Suisse paraissait bien forcé, ça et là, et l'auditoire dut subir plus d'une avalanche rhétorique fumeuse.

Le mélange habituel de piété foncière et de fines plaisanteries académiques, saluées par le sourire des connaisseurs – mélange auquel ceux qui ont été sevrés de la serre universitaire ne peuvent réagir que par la dépression, l'agressivité ou la fuite –, s'enrichit heureusement de prestations plus substantielles sur le plan de la forme et du contenu. François de Capitani (Berne) brosse éloquemment le passage du chant d'Eglise à une pratique spécifiquement citadine et républicaine de la musique dans la Suisse du XVIII^e siècle. Max Peter Baumann (Berlin) expose l'origine réactionnaire des fêtes montagnardes d'Unspunnen: ordonnées par les autorités, ces «Olympiades alpestres» étaient censées resserrer les liens de l'Oberland bernois avec le chef-lieu et promouvoir le tourisme.

On rejoignait ainsi le présent pour entrer définitivement dans la perspective interne. Roman Brotbeck fut le seul à tenter de dégager les caractéristiques du «compositeur suisse» du XX^e siècle sans invoquer les arguments habituels de l'isolement et de l'auto-flagellation. En tant que président de l'Association suisse des musiciens, il y est sans doute tenu. Brotbeck commence par constater que la Suisse ne connaît pas de précurseurs en avance sur leur époque, ce qui pourrait tenir à sa tradition démocratique. La plupart des artistes suisses veulent être compris, ils veulent même éduquer leur public. Quiconque n'assume pas ce rôle se condamne à l'isolement. D'autres qualités typiquement suisses sont le régionalisme et la lutte de chacun contre les autres, avec pour effet positif une vie musicale très riche dans les régions, mais un manque d'échanges. Le régionalisme et la vocation pédagogique se manifestent en ce que presque chaque compositeur entretient sa petite série de concerts, avec son propre ensemble et son public particulier. Enfin, les artistes suisses se méfient du succès; ils conservent donc une attitude provocante vis-à-vis du *mainstream* et sont même disposés à accepter des ruptures de carrière pour sauvegarder leur indépendance.

Musicien et homme de radio, Jürg Solothurnmann ne confirme que partiellement ces thèses dans le domaine du jazz. Certes, le régionalisme linguistique existe, de même que l'originalité, mais d'une façon générale, les musiciens de jazz sont plus ouverts aux influences internationales. Ils s'y fondent même si bien qu'à l'étranger, le jazz suisse est perçu surtout comme du jazz américain fait en Suisse. Des bribes de caractéristiques suisses ressortent aussi de l'exposé de Gabriela Schöb (Zurich), qui présente la chanson suisse des années trente et quarante dans le contexte de la défense spirituelle du pays. Des textes bornés, en dialecte, s'y mêlent étrangement au langage international du *swing*: l'intégration succède à l'hostilité. Le fait que la conférencière, accompagnée au piano par Anselm Gerhard, interprétait elle-même de son mieux une de ces chansons à succès contribua beaucoup à détruire l'atmosphère et à dérider l'assistance. La question n'avait sans doute pas été posée avec tout le sérieux attendu. On ne fut pas surpris qu'en fin de compte, les participants ressortent à la fois perplexes et satisfaits. Le ton suisse n'avait pas été trouvé: il n'était pas palpable dans le ranz des vaches, dont le «naturel» est interchangeable avec d'autres thèmes diatoniques de Wagner ou de Bruckner; Brotbeck, dont les thèses portaient sur le statut social des compositeurs et l'image qu'ils se font d'eux-mêmes, ne l'avait pas localisé non plus.

Ainsi le cercle se referma sur la conférence initiale très appréciée d'Urs Frauchiger. Ce dernier s'était demandé comment pouvait «sonner» une identité. En partant – assez arbitrairement – d'un roman tardif de Gottfried Keller, *Martin Salander*, puis en y revenant en fin de parcours, Frauchiger résumait la problématique du colloque en établissant puis en rejetant diverses hypothèses sur la nature d'une musique typiquement suisse. Il dressait ainsi un catalogue des questions qui allaient rester sans réponse les trois jours suivants. «Visiblement, le ton suisse n'existe pas. Si l'on est décidé à l'entendre, on le crée à partir de tons arbitraires. En ce sens, nous sommes tous des faiseurs de Suisses!» C'est en ces termes que l'historien lucernois conclut le colloque. Organisée par l'*Akademie 91 Zentralschweiz*, en collaboration avec les trois conservatoires lucernois, la Haute école universitaire de Lucerne et l'Institut de musicologie de l'Université de Berne, la manifestation ne se bornait d'ailleurs pas aux seuls palabres. Des concerts commentés de midi présentaient les helvétismes dans la composition des XIX^e et XX^e siècles. Le programme comprenait un spectacle du groupe de jazz *Roots of Communication* ainsi que

plusieurs concerts classiques, dont le clou fut l'exécution, par des choristes et instrumentistes lucernois dirigés par Alois Koch, de la légende dramatique d'Arthur Honegger, *Nicolas de Flue*. Cette contribution musicale à la défense spirituelle du pays eut même droit à une conférence particulière. Le colloque fut bien fréquenté à ses débuts, mais vers la fin, les conférenciers et les journalistes restèrent essentiellement entre eux. Un colloque analogue, sur un autre sujet, est prévu pour l'an 2000. **PETER BITTERLI**

MOISSON LOCALE

Sept premières auditions de compositeurs et compositrices zougois

Depuis quelques ans, le *Musikforum Zug* dessert sa région en musique contemporaine. Le 25 novembre dernier, pour une fois, il n'aménageait pas l'avant-garde nationale ou internationale dans la petite cité d'art, mais présentait au Burgbachkeller un concert d'œuvres recueillies sur place. Sous le titre français «*Zoug est riche*», on entendit en première audition pas moins de sept ouvrages, de cinq compositeurs et une compositrice dont le dénominateur commun est d'être domiciliés dans ou originaires du canton de Zoug. *Zoug est riche*, effectivement, si par richesse on entend le fait de pouvoir s'offrir des biens de facture, d'utilité et de qualité très variables. Ce long concert offrait en effet des audaces aussi bien que des banalités.

La soirée commença par «*instruments*» de Mela Meierhans (*1961) pour danse, violoncelle, plaque métallique et bande enregistrée. La compositrice laisse la structure et le contenu artistique se dégager imperceptiblement des préliminaires et de l'ambiance d'une forme encore vague. La bande magnétique émet d'abord un brouhaha de voix tel qu'il s'en produit dans l'auditoire. Le percussionniste et le violoncelliste entrent sur scène ranger et accorder leurs instruments. Ce n'est que trop tard – alors que les voix ont fait place à des coups rapides et que la danse a commencé – que le spectateur s'aperçoit qu'on réclame son attention. Début hésitant, donc, qui se répercute encore un bon moment, dans la mesure où aucun événement ne débouche sur une affirmation cohérente et apodictique. Les instruments ne se mêlent que prudemment et progressivement aux quintes ensorcelantes de la bande magnétique pour les colorer et leur donner un mouvement intérieur, sous forme de brèves interventions bruitistes. De longues pauses, pendant lesquelles seule la danse continue, remettent toute émission sonore en question. Par la suite, le rapport s'inverse: la bande magnétique renvoie des bruits denses, dérangeants, tandis que le violoncelle se concentre progressivement sur des sons purs. Si le début flotte dans le vague, la fin est manifeste: la percussion entraînante assène une conclusion puissante et extatique. Riche en passage méditatifs, ce morceau présente une belle palette de timbres et de bruits.

A bien l'écouter, *Atacama* – pour flûtes, clarinettes et harpe – de Matthias Müller (*1966), créateur du *Musikforum Zug*, doit beaucoup à la «composition formelle» de Stockhausen. Un matériau de base, défini dans tous les paramètres, y subit toutes sortes de modifications, rajouts et coupures. Au premier plan s'impose un module rythmique de base, asséné d'emblée sur un ton criard. Malgré l'unité du matériau et la quantité des imitations, la pièce ne manque pas de contrastes. Mais, d'une façon générale, les doux dialogues des vents sur fond d'accords, qui ne sont interrompus qu'occasionnellement par des rodomontades de clarinette basse,

souffrent d'une certaine anémie classiciste. On perçoit nettement la volonté de personnaliser les instruments, de leur donner un caractère anthropomorphe. Sur ce plan, *Atacama* présente une affinité avec la gestuelle de la musique de ballet.

Zugzwang - Trio all'improviso - denn nicht de Hans Hassler (*1945), pour clarinette, accordéon et percussion, est un morceau de cabaret musical – du moins au début. L'accordéoniste transpire en étirant son soufflet, puis en chasse rageusement des bruits absurdes. La musique finit cependant par s'installer. Suivent alors des accords répétés frénétiquement et des ostinatos sans fin. Cela fait enjoué et improvisé, et peut revendiquer le mérite d'une invention délirante en matière de production de sons à l'accordéon.

Les schémas des minimalistes et du Stravinski néo-classique retentissent aussi dans *Hede Mittelspan* de Stephan Diethelm (*1965), pour soprano et ensemble. Rares sont les déplacements d'accent qui entraînent la jouissance inaltérée de la mesure à quatre temps. Des séquences harmoniques éculées empêchent que ne se produise l'élan qui caractérise quand même les meilleures pièces de Steve Reich. Une partie médiane tranquille bourdonne et se balance sur des quartes et des secondes majeures.

UN ter ORDNUNG de Roland von Flüe (*1961), pour bande magnétique, voix et quatre instruments, est pavé de bonnes intentions. Chants de baleines, cloches de vaches, cigales, oiseaux, eau, trains et fréquences radio y forment un tapis sonore sur lequel la voix et les instruments improvisent en imitation ou jouent selon des indications plus ou moins strictes. D'après l'auteur, ce collage musical, qui évoque force images, va du chaos à l'ordre, puis de l'ordre au chaos. Musicalement parlant, c'est un passage de banals accords arpégés à des frottements dissonants et retour. L'ordre a une sonorité menaçante, tandis que les bruits naturels rassurent par leur familiarité. Tout cela fait très ennuyeux et forcé. Pourquoi, d'ailleurs, un poste radio mal ajusté serait-il plus «ordonné» qu'un chant de baleine ?

Dans *Arbol adentro*, d'après Octavio Paz, pour soprano et petit ensemble, Hubert Podstransky (*1934) propose de la *musica impura* parfaite. C'est une œuvre aux accents folkloriques, parfois hispanisants, parfois latino-américains, avec les vocalises typiques et les ornements autour d'une note centrale du *cante jondo*, des citations de Bernstein et Rodrigo, des imitations de guitare à la percussion, au violoncelle et à la harpe. Les accords mineurs et les rythmes caraïbes y alternent avec une musique pointilliste de timbres. C'est une pièce frénétique, brûlante et sensuelle, sans le moindre ennui, en tout cas.

Avec *Herbsttag*, d'après Rilke, pour soprano, flûte, clarinette et violoncelle, Stephan Diethelm (*1965) livre au public un pénible travail d'élève. Une emphase affectée est censée masquer le contrepoint pauvre, la mélodie banale, la périodicité scolaire et la fadeur de l'harmonie. On dirait du Grieg mal assaisonné.

Les compositeurs et leurs comparses jouent chacun avec une belle sonorité et en virtuoses; le jeu d'ensemble n'est cependant pas toujours idéal. **PETER BITTERLI**

AUX CONFINS DE L'UTOPIE ?

Journées zurichoises de la musique nouvelle (5 au 8 novembre 1998)

Aux *Journées zurichoises de la musique nouvelle* de 1997, le *Klangforum* de Vienne avait joué une œuvre de l'Autrichien Wolfram Schurig, remarquable en ceci qu'elle était encore inférieure au

niveau déjà médiocre de la manifestation. Comme l'intérêt pour ce morceau ne pouvait s'expliquer par ses seuls mérites, je pensais qu'il s'agissait de l'œuvre indigène obligatoire que le *Klangforum* devait emmener dans ses bagages pour bénéficier d'une subvention à l'exportation. Il appert aujourd'hui que ce n'était là que la moitié de la vérité. Car Wolfram Schurig est directeur artistique des *Journées de musique contemporaine de Bludenz*, où, selon un compte-rendu du *Tages-Anzeiger*, il a accueilli, dans l'édition 1998 – qui confrontait des œuvres récentes avec d'autres du XIV^e au XVI^e siècle pour prouver que «la pensée enracinée dans des structures complexes n'est pas une marotte du présent» – la première audition d'un quatuor à cordes de Walter Feldmann, lui-même directeur artistique des *Journées zurichoises*. A en croire le critique du *Tages-Anzeiger*, ce quatuor à cordes «extrêmement difficile» est un chef-d'œuvre qui «se rapproche très étroitement de la complexité rythmique des pièces anciennes» et dont «le geste dramatique» (quoi que cela signifie) «est tout à fait apparenté aux modèles de Beethoven ou de Bartók». Vu sous cet angle, il ne reste qu'à déplorer que Walter Feldmann ait renoncé cette année à programmer de ses œuvres aux *Journées zurichoises de la musique nouvelle*. En revanche, il a de nouveau déterré ce dont personne ne parle ailleurs, tout en déclinant les compliments que lui tresse le prophète de la musique du XXI^e siècle, Claus-Steffen Mahnkopf, dans l'entretien «Komponistengespräch» – cette confirmation indirecte du «sectarisme» que *Dissonance* reprochait au livre de Mahnkopf lui étant visiblement pénible. D'après Feldmann, Pierluigi Billone, le compositeur le plus joué des *Journées 1998* (quatre œuvres), est très respecté en Allemagne. Je dois avouer ne pas avoir connu Billone auparavant et ne guère le regretter après coup. Par rapport à leur substance, ses œuvres – du moins celles données à Zurich – sont toujours trop longues, manquent d'articulation formelle et trahissent leur intention après quelques instants. Art indigent, dépourvu d'esprit, que le compositeur présente d'autant plus volubilement dans le programme et dans sa conférence introductrice. Mario Garuti ne fait pas preuve de beaucoup plus de fantaisie. Son *Il demone meridiano* pour saxophone, vibraphone et piano (trio Accanto) se contente d'effets bon marché; *Obliqua* pour alto et bande magnétique laisse l'altiste (Barbara Maurer) racler comme bon lui semble. Pour le reste, ce sont les jeux habituels de dédoublement, tout comme ceux de Silvia Fómina dans *Expulsion*, *Désagrégation*, *Dispersion* pour violoncelle (Tobias Moster) et bande magnétique. Dans *Triptych-Crucifixion* pour ensemble instrumental, Nadir Vassena mise aussi sur la virtuosité, cette fois-ci du violon (Urs Bumbacher), mais là encore la convention est plus forte que l'invention du compositeur, la pose plus frappante que le contenu. L'œuvre étant compréhensible dès la première écoute, il était superflu de la répéter à l'issue du concert d'ouverture de l'*ensemble für neue musik zürich*, ce qui aurait été indiqué, en revanche, pour *körperkonsistenz. ausschnitt* d'Annette Schmucki. Les reprises (proposées aux exécutants) de parties entières de l'œuvre ne sont en effet compréhensibles qu'après plusieurs écoutes, car ce n'est que par instants que des structures identifiables nettes se dégagent des événements isolés, qui se déroulent la plupart du temps dans des registres extrêmes. Une seconde exécution nous aurait en outre valu une autre version et aurait donc mis en évidence les différentes lectures possibles; ainsi, le jeu déroutant sur l'identité et la non-identité aurait vraiment atteint son but. A côté d'un sextuor sans intérêt de Sergueï Pilioutikov, qui fait la part belle au vibraphone, Carmen Maria Cârnci, originaire de Roumanie et installée aujourd'hui en Allemagne, qui dirigeait ce concert des *ensemble für neue musik*

zürich, présenta une composition de son cru: *Semanterion* se réfère à l'instrument de bois de ce nom (roumain: *toaca*), planchette allongée utilisée dans les rites orthodoxes grecs en alternance avec les cloches. Cette combinaison inspire à Cárneci un ouvrage coloré, alors que, pour la deuxième œuvre d'elle inscrite au programme du festival – lors du concert final de l'*Ensemble Contrechamps* –, la source semble avoir été plutôt un obstacle: dans ... *denn der Tag war noch ganz* pour flûte(s), alto et guitare, le procédé consistant à extrapoler une structure à partir d'un poème ne génère pas de logique musicale. Mais au moins la musique ne prétend-elle pas «descendre dans les tréfonds du cœur», comme l'hommage de Toshio Hosokawa à Isang Yun. Cette descente-là finit en catastrophe, comme bien souvent. Par opposition, *Wendungen* de Roland Moser, pour deux violoncelles, est bien helvétique et moins prétentieux. Après diverses sonorités pincées et frappées, l'auteur se contente de mener les deux instruments «vers ce qui semble être leur destination intérieure», le chant – et il y parvient.

La part suisse du festival était relativement élevée, surtout si l'on songe qu'avec son *Musikpodium*, la ville de Zurich dispose d'une série de concerts vouée exclusivement à la musique suisse, alors que plusieurs œuvres contemporaines importantes n'y sont jamais données, faute d'intérêt de la part de la *Tonhalle-Gesellschaft* et de l'Opéra. Le provincialisme dont souffre la musique contemporaine en Suisse (voir à ce sujet le compte-rendu du colloque «Schweizer Töne» dans ce numéro) sort renforcé de ce qu'un festival comme celui dont il est question ici soit programmé de façon à faire croire que les contributions suisses sont les meilleures et de ce que *Mantra*, de Stockhausen (avec Jürg et Janka Wyttensbach), y figure comme sommet isolé et déjà classique, hors concours, en quelque sorte.

Thomas Müller est le seul compositeur qui, dans le concert du *Trio Accanto* (Marcus Weiss, saxophone; Yukiko Sugawara, piano; Christian Dierstein, percussion), n'exploite pas les timbres insistants des instruments, mais les bâillonne en leur faisant exécuter un *be-bop* étouffé. Dans son *Inselmusik*, Thomas Kessler flirte sans ambages avec la musique que l'on sert en apéritif à Radio DRS 2, tandis que, dans *De Magia*, Mauricio Sotelo pousse encore plus loin la trivialité en traitant presque continuellement les trois instruments en synchronie et en égrenant des gammes et autres traits rapides.

Avec deux concerts en deux jours consécutifs, l'*Ensemble Contrechamps* (direction: Emilio Pomárico) avait à maîtriser un programme chargé. *Caché*, de Christoph Neidhöfer, n'ayant pas bénéficié de répétitions suffisantes, l'exécution laisse la vague impression d'un ouvrage discret, ponctué de silences, alors qu'il est en fait structuré strictement de bout en bout. Il était impossible de discerner la moindre parcelle du motif de neuf notes, traité à la façon d'une série, qui sert de matériau de base. L'ensemble était plus à son aise – ou mieux préparé – dans le *Concerto d'alto* de Stefano Gervasoni, interprété en virtuose par Isabelle Magnenat. C'est une œuvre qui joue avec les conventions du concerto et qui les fige littéralement dans le dernier mouvement: au lieu de jouer leurs instruments, les musiciens frappent des pierres, et le mouvement se termine par un craquettetement qui rappelle un feu qui s'éteint. En plus de l'inévitable Billone, l'*Ensemble Contrechamps* devait encore jouer une œuvre de Mahnkopf. Donnée en première audition, *Solitude-Sérénade* est d'environ un siècle en retard sur les prophéties de l'auteur: idylle constellée de micro-intervalles pour hautbois (Ernest Rombout) et petit ensemble, elle rappelle plus les essais torturés propres à Wyschnegradsky (combiner la gestuelle traditionnelle et de nouveaux systèmes

tonals) qu'elle n'ouvre des horizons inédits. Si, dans l'éditorial du programme, Walter Feldmann parle des «chemins confinant à l'utopie» que les compositeurs et compositrices de son choix auraient trouvés, il faut admettre sobrement *post festum* que, pour la plupart de ces derniers, les limites sont tout à fait ailleurs.

CHRISTOPH KELLER

LE DEVISEMENT DU MONDE

Festival d'Automne à Paris 1998

Tout avait commencé par un communiqué aux tristes accents : «*Le Pavillon aux pivoines*, livret de Tang Xianzu, réalisé par Chen Shi-Zheng avec la Compagnie de Kunju de Shanghai, ne sera pas présenté comme annoncé du 19 au 29 novembre 1998 au Festival d'Automne à Paris / Grande Halle de la Villette (...). Malgré les nombreuses démarches du Festival d'Automne et celles des autorités françaises au plus haut niveau, le Bureau de la Culture de la Ville de Shanghai qui a provoqué en juillet l'annulation des premières représentations au Lincoln Center Festival de New York, maintient son interdit, et empêche la venue en France des cinquante-trois membres de la Compagnie de Kunju de Shanghai.» Madame Ma, directrice dudit Bureau, et ses cerbères avaient en outre organisé une campagne de presse visant la production de Chen Shi-Zheng : «Il est regrettable que l'intégrale du *Pavillon aux pivoines*, présentée ces derniers temps, comporte des modifications non appropriées, ne priviliege pas la quintessence de la tradition et fasse ressortir, à dessein, le rebut de notre culture traditionnelle, divulguant des croyances féodales, exhibant la décadence et la bêtise.» Seuls nous restent de ce projet les photographies de Marc Enguérard, un document vidéo tourné à Shanghai et l'admirable traduction qu'André Lévy a faite de ce chef-d'œuvre de l'opéra chinois (Paris, *Musica Falsa*, 1998, 416 p.), histoire d'amour entre une jeune revenante et son amant dont il est peu vraisemblable qu'elle ait été jouée en son entier depuis la création de l'œuvre, en 1598.

À travers opéras et concerts, le Festival d'Automne à Paris entendait faire revivre les traditions du Sud de la Chine en proposant quatre spectacles. *Mulian*, rite religieux empreint de chamanisme et opéra rituel dont l'origine remonte au VIIIe siècle, raconte de manière spectaculaire l'histoire d'un fils descendu aux enfers sauver sa mère. Au-delà des rites, la pièce a une fonction religieuse issue du bouddhisme indien, mais aussi du confucianisme et du taoïsme. Interdite depuis près de cinquante ans par les gouvernements successifs, pour propagation de «superstitions», *Mulian* est de nouveau joué dans plusieurs régions de Chine. La troupe de *Chenhe* (Ouest du Hunan) a donné du 28 octobre au 7 novembre les premières représentations de cette pièce en Occident.

Deux opéras chinois contemporains étaient également au programme : *The Peony Pavilion*, dans la décevante version musicale de Tan Dun mise en scène par Peter Sellars, et *Life on a String*, opéra en un acte et quatre scènes de Qu Xiaosong (né en 1952), librement adapté du roman éponyme de Shi Tieseng, et du Ressentiment de Dou E de Guan Hanqing, célèbre dramaturge du XIIIe siècle. Synthèse entre une exaltation bachique d'inspiration populaire et la quiétude du Vide taoïste, l'œuvre déploie une musique volontiers minimaliste, ponctuée de brutalités percussives et de phénomènes sonores parcimonieux et lacinants. Sur scène,

costumés, les musiciens entrent dans le drame, tour à tour instrumentistes et villageois entourant un conteur aveugle interprété par Gong Dongjian, admirable de présence scénique et d'inflexions vocales.

Mais l'événement chinois fut sans conteste le concert consacré à Guo Wenjing (17 novembre). Le *Concerto* pour violoncelle et orchestre, *Inscriptions on Bone, Drama* et la suite de concert du *Village du louveteau* offrirent une monographie saisissante d'un musicien dont le langage, riche de tensions dramatiques, d'euphories instrumentales (merveilleux *Drama*, pour trois cymbales chinoises), et parfois d'implications ésotériques, ne cesse pour autant d'affirmer cette évidence : écrire de la musique est un bonheur. «Mon état d'esprit était très simple : satisfaire l'oreille. J'ai pensé à l'histoire musicale : au XXe siècle succédera peut-être le XVIIIe siècle – un nouveau XVIIIe siècle, bien entendu.» Sous la direction d'Ed Spanjaard, le *Nieuw Ensemble* fit preuve, s'il en était encore besoin, de sa familiarité avec la musique contemporaine chinoise.

Par ailleurs, *Momente* (29 septembre) ouvrait un cycle programmé sur trois ans (1998-2000), les œuvres choisies, ambitieuses dans leurs dimensions et leurs intentions, faisant appel à des effectifs tantôt imposants, tantôt réduits, et modifiant l'idée de concert. Apogée de la pensée créatrice de Stockhausen, *Momente* n'avait pas été donné à Paris depuis 1973. L'invention sonore, magnifiée par la régie sonore du compositeur et par le Chœur de la radio de Cologne placé sous la direction de Rupert Huber, tout autant que les arborescences en perpétuelle expansion, qui initierent dans les années soixante, une renaissance de la grande forme, n'ont rien perdu de leur acuité, non plus que de leur extraordinaire capacité à exprimer et à réaliser une pensée universelle, une vision intensément spirituelle du monde.

Schwankungen am Rand de Helmut Lachenmann et la création de *Walden*, long patchwork de Heiner Goebbels par l'Ensemble Modern Orchestra, tout juste né et dont c'était le premier concert en France (20 novembre), s'inscrivaient dans le même cycle. Vingt-trois ans après sa création à Donaueschingen, l'œuvre de Lachenmann a témoigné, au cours de cette création parisienne, de la pertinence de son renouvellement de l'institution orchestrale : «Pour le compositeur qui cherche à élargir l'horizon musical et stylistique, l'orchestre apparaîtra donc toujours comme un objet extrêmement fascinant, mais aussi comme une sorte de monstre hostile et inerte, incarnation d'une force caractéristique de notre époque – mais c'est, en tant que tel, un défi explosif, une gueule du loup dans laquelle il faut se jeter en prenant tous les risques si l'on ne veut pas se réfugier dans un laboratoire sonore moins résistant, c'est-à-dire plus anodin.» Absolue, disloquée, la musique de Lachenmann, dans la radicalité de ses modes de jeu et de ses blessures instrumentales, se donne dans la ruine et interroge l'histoire du matériau.

György Kurtág eut l'honneur de deux concerts. Le premier (20 et 22 octobre) était une reprise des *Dits de Péter Bornemisza*, précédée d'une lecture des textes de Péter Bornemisza, dont le lyrisme, les images puissantes et la vigueur stylistique inspireront à Kurtág l'une de ses partitions les plus fascinantes. Le second (21 et 23 octobre) était un parcours dans trois œuvres récentes (*Hölderlin-Gesänge; Signes, Jeux et Messages* et *Samuel Beckett : ...pas à pas – nulle part*), dont Peter Szendy saisit dans sa clairvoyante présentation les enjeux : «Avec ses phrases et leurs traductions-transcriptions, Kurtág compose des concerts. Et l'œuvre-concert (œuvre d'un soir), c'est d'abord une liste de titres (le premier mot d'un poème, l'incipit d'une phrase) où se donnent à

lire non seulement la structure musicale des reprises (répétitions simples ou doubles d'une pièce), mais aussi ces multiples annotations et marginalia que, pour faire vite, on pourrait qualifier d'«extramusicales» : dédicaces, hommages, allusions...»

Le Festival d'Automne à Paris n'avait pas pour autant renoncé à quelques créations et découvertes, parmi lesquelles *Prae-senz* et le *Requiem* de Helmut Oehring et Iris ter Schiphorst, œuvres composées à quatre mains, et surtout la belle *Ralentie* de Gérard Pesson sur un texte de Henri Michaux, ravivant à travers ses irisations sonores le genre du mélodrame. Née en 1919, Galina Ustvolskaya était en France presque une inconnue. Les cinq œuvres proposées au cours du concert du 18 octobre (Sonate pour violon et piano, Cinquième Sonate pour piano, *Dona nobis pacem*, *Dies irae* et *Benedictus qui venit*), œuvres austères, ascétiques, découvraient l'idéalisme et la spiritualité saint-pétersbourgeoise de la musicienne russe. Reliefs abrupts et polyphonies asymétriques imprègnent un lyrisme dont la tension roquilleuse naît de tessitures extrêmes, de violents heurts dynamiques et d'une énergie rythmique simple et inouïe. Reinbert de Leeuw dirigea ce concert en interprète privilégié et dédicataire du *Dies Irae*.

Qui ose actuellement une telle programmation ? Combien de temps aurait-il fallu attendre pour écouter à nouveau *Momente* et pour découvrir en concert *Schwankungen am Rand* ou l'œuvre de Galina Ustvolskaya ? Le Festival d'Automne à Paris a prouvé cette année encore l'impérieuse nécessité de la création musicale, dont il est l'un des principaux artisans européens. JEAN-LOUIS LIMIER

ÉVÉNEMENT MÉDIATIQUE VS ÉVÉNEMENT MUSICAL

Grand Théâtre de Genève: «Scourge of Hyacinths», opéra de Tania León sur un texte de Wole Soyinka, mise en scène de Robert Wilson. Avec T. Robert Blevins, B. Hyman, O. Garza-Ornelas, B-O. Morgny, etc., et l'OSR, dir. T. León



Timothy Robert Blevins, Bonita Hyman

Après deux opéras de Arrigo et Liebermann, le Grand Théâtre de Genève présente sa troisième création en dix ans: la nouvelle version de l'opéra de Tania León, *Le maléfice des jacinthes*, créé en 1994 à Munich à l'instigation de Hans-Werner Henze. On pourrait s'interroger sur ce choix, dans une maison qui a fait l'impasse sur la quasi-totalité du répertoire moderne de l'opéra (depuis les drames expressionnistes de Schoenberg, Zemlinsky et Hindemith jusqu'aux œuvres de Berio, Nono, Zimmermann ou Kagel): pourquoi Tania León, compositrice d'origine cubaine et vivant

depuis de nombreuses années aux Etats-Unis? Renée Auphan (directrice de l'Opéra) a, de son aveu même, saisi l'opportunité du cinquantième anniversaire de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme; et dans une déclaration à la presse, elle a opposé la brièveté et le style métissé de la compositrice au pensum «ennuyeux» qu'est pour elle le *St-François d'Assise* de Messiaen (elle avait déjà dit préférer Reynaldo Hahn à Ligeti dans un entretien précédent). En réunissant les noms prestigieux de Wole Soyinka, prix Nobel de littérature et de Bob Wilson pour la mise en scène, le Grand Théâtre de Genève semblait devoir créer l'événement. Mais un casting flatteur ne fait pas un bon opéra. La musique de Tania León est bien trop indigente pour cela; c'est tout au plus une musique de scène, un remplissage à l'aide de quelques formules hétérogènes qui ne parviennent jamais à articuler l'action dramatique ou à exprimer la profondeur du sujet. Elle est d'ailleurs assez mal faite. Les insuffisances sont criantes dès les premières mesures: les harmonies sont écrites dans des registres trop compacts, elles ne «sonnent» pas, et sont couvertes - comme tout au long de l'opéra - par une batterie d'instruments de percussions bavarde, qui masque l'absence totale de tension dans l'écriture par une agitation superficielle. Cette fausse *furia* caraïbe n'atteint pas le travail pionnier d'un Varèse ou d'un Chavez: c'est un cache-misère. Le traitement vocal n'est guère plus original, même s'il est habile et parfois plaisant; il a le mérite de privilégier constamment le bon registre des chanteurs. On ne peut donc parler ici de composition, mais d'un assemblage, qui tourne souvent en rond (comme cette longue section qui débute par un intervalle répété au piano, et qui ne parvient jamais à trouver un chemin convaincant). Tania León ne dit-elle pas elle-même: «j'écris tantôt une section, tantôt une autre, comme si j'assemblais les pièces d'un puzzle»?

Il y aurait beaucoup à dire sur l'étrange alliage de cette musique de type *entertainment*, qui renvoie à la tradition populiste américaine des années trente, reprise plus tard dans le *business culturel*, avec la simplicité touchante de l'écriture de Soyinka, liée au monde du mythe et du conte, et avec l'abstraction moderniste de Bob Wilson, ce théâtre anti-réaliste, anti-psychologique et froidement géométrique qui est devenu un véritable système. Le monde bien réel auquel se réfère le texte de Soyinka, résistant et victime du régime nigérian, est impitoyablement transformé en un monde virtuel où se détachent des figures humaines enfermées dans des bulles de verre invisibles, et dont les gestes stylisés dessinent un alphabet mystérieux (chaque personnage est habillé de chic, comme hors contexte, malgré l'usage d'une pirogue en papier qui rejoindra le musée wilsonien, avant d'être mise sur le marché de l'art). Le travail de Wilson, perfectionniste jusqu'à l'obsession, a toutefois le mérite de la maîtrise technologique et de la cohérence conceptuelle. Mais où se situe le point de rencontre entre une musique décousue et un tel théâtre? Dans le fait, peut-être, que la première n'atteint jamais à l'expression des situations, se situant toujours en deçà du sens, tandis que le second est profondément asémantique. On peut s'étonner qu'un tel traitement soit infligé à une œuvre «engagée», même si le texte de Soyinka est une fable de l'impuissance, dans la tension suggérée entre le pouvoir du monde magique de la mère et celui de la dictature. *Le maléfice des jacinthes*, c'est le comble du théâtre bourgeois, et selon une formule adorienne, le kitsch y voile le caractère de marchandise de l'œuvre; on se donne bonne conscience avec un sujet exemplaire mais sans conséquence, l'oppression, l'iniquité et la terreur étant significativement évacuées par l'esthétisme d'un jeu purement formel - un pâle exorcisme.

Faut-il dire qu'au même moment à Genève (puis à Lausanne), György Kurtág faisait travailler les étudiants des Conservatoires et jouait avec sa femme son programme tiré des différents cahiers de *Játék*, donnant une leçon d'humilité et d'humanité, de composition et de dramaturgie musicale? Toute l'émotion et la violence du monde sont, chez lui, articulées en quelques notes : des notes sur-signifiantes et sur-expressives, jusqu'aux silences saisissants de l'impressionnant *What is the Word* sur un texte de Beckett. Le public, illuminé, fit une véritable ovation au compositeur. La musique a donc encore un peu d'avenir! **PHILIPPE ALBÈRA**

LA BANALITÉ DU TRAGIQUE

Bernd Alois Zimmermann: «Die Soldaten». Mise en scène de Barbara Beyer, direction musicale de Jürg Herneberger. Avec J. Larsen, M. Walz, U. Precht, L. Overmann, S. Ishino, C. Homberger, T. Möwes, W. Ablinger-Sperrhake, C. van Tassel, M. Angel, etc. et le Sinfonieorchester Basel.



Christoph Homberger, Melanie Walz, Shigeo Ishino

Comment montrer aujourd'hui une violence qui est domptée par les représentations médiatiques, masquée derrière les apparences institutionnelles, voilée par des discours lénifiants? Comment faire apparaître cette lutte à mort entre riches et pauvres, qui déborde la vieille analyse marxiste, sans disparaître avec elle comme voudrait le faire croire le libéralisme ambiant? C'est une question à laquelle tout metteur en scène des *Soldats* de Zimmermann ne peut échapper. L'œuvre porte en elle les cicatrices de la guerre et du nazisme, le traumatisme d'une génération, que le recours au texte de Lenz, malgré un anachronisme apparent, exacerbe. Toutefois, la métaphore militaire n'a plus l'impact des années d'après-guerre: le monde des soldats, dans nos sociétés, est partiellement tombé dans le domaine du folklore. Les guerres modernes ont pris une dimension futuriste: la technologie impose des «frappes chirurgicales» en lieu et place de l'assaut primitif des régiments de soldats. C'est aux civils de jouer désormais le rôle des victimes. Barbara Beyer a sans doute réfléchi à de telles questions avant de transporter l'action de l'opéra de la caserne où Zimmermann la situe dans une salle anonyme et ordinaire de restaurant, avec ses tables bien rangées et son décor aimablement banal. Stolzius y est un serveur pâle, soucieux et emprunté, que sa mère, en patronne, tente de secourir un peu; Marie est le prototype de la jeune fille «branchée», futile, indolente et même insolente; et les soldats apparaissent comme de bons bourgeois en complet-veston, qui sortent de leurs bureaux, et

que rejoignent par moment des épouses figées, coquettes et ridicules, discrètes et maniérées (c'est l'une d'elles qui exécutera la danse de l'Andalouse, trémoussement dérisoire qui est la négation même de l'érotisme que Zimmermann avait associé à la musique de jazz). Barbara Beyer élimine toute approche psychologique, elle enlève toute aura - fût-elle négative - aux personnages; elle fait apparaître la violence, la brutalité et la trivialité derrière le masque des gens ordinaires, de ceux que l'on rencontre chaque jour à la sortie des bureaux. Cette articulation entre la banalité et l'horreur les rend d'autant plus abjects.

La mise en scène échappe donc totalement au principe de l'identification, que ce soit dans la scène de séduction de Desportes, qui ne laisse aucune illusion sur ses motivations, ou dans le processus de déchéance de Marie, qui demeure tout au long de l'opéra comme décalée, coupée de manière schizoïde de son propre destin et de sa propre réalité (on peut y lire sans peine le dernier degré de l'aliénation). Evidemment, on peut reprocher à un tel parti-pris scénique d'aller *contre* la musique, la distanciation que s'était imposée Zimmermann à travers l'utilisation de formes traditionnelles n'empêchant jamais, bien au contraire, l'authenticité de l'expression. Toutefois, la dérisión tragique que propose la mise en scène bâloise, plus proche de la réalité actuelle, n'enlève rien à la force du discours musical. Elle articule sa grandeur à la misère des temps présents, nous laissant non seulement sans illusion, mais comme brisés par l'impossibilité de la transfiguration. Le quotidien, sordide, se substitue à la dimension métaphysique propre à l'œuvre zimmermannienne. Si certains moments apparaissent moins convaincants (comme le meurtre au fusil mitrailleur de Desportes, sans doute une forme voulue de la mythologie contemporaine, avec son outrance dérisoire, bien que le baron meurt en criant «je suis empoisonné»!), l'ensemble du travail scénique possède une véritable cohérence, à partir du moment où l'on en accepte le parti-pris. Le tableau final, celui de la catastrophe, n'en est pas moins terrifiant, et ce d'autant plus que les bandes originales ont été refaites par le Studio de Bâle, apportant sa véritable dimension à cette apocalypse musicale. L'œuvre, jouée ici sans entractes, laisse le spectateur en état de choc. Incontestablement, *Les Soldats* constituent le seul opéra de cette seconde moitié du siècle qui réalise pleinement la forme traditionnelle d'un genre par ailleurs si problématique.

Il est d'autant plus navrant de constater que sa production pose toujours les mêmes problèmes à l'institution, pour laquelle les idées que Zimmermann lui-même développa dans son texte sur «l'avenir de l'opéra» demeurent une véritable utopie. Ainsi, à Bâle, les percussions ont été placées dans des loges au-dessus des spectateurs, tandis que le piano et le clavecin sur les deux côtés de la scène: la fosse, comme souvent, est trop petite pour contenir l'effectif réclamé par le compositeur. Mais du coup, l'image sonore est déformée. La séparation des instruments de percussion est réellement gênante, leurs interventions ne provenant plus de l'intérieur même de l'orchestre, mais formant une constellation indépendante, hors de toute fusion des timbres.

A cette réserve près, l'interprétation est d'un très bon niveau : Jürg Henneberger a non seulement effectué un travail impressionnant, mais il dirige cette œuvre si difficile avec une aisance confondante. Certes, l'orchestre montre parfois ses limites, notamment dans les parties solistiques virtuoses, mais il joue avec précision et conviction. Il est toujours difficile de porter un jugement sur la prestation des chanteurs et des chanteuses dans une œuvre qui réclame un tel engagement, une telle abnégation, tant on voudrait louer ceux et celles qui rendent possibles des

productions comme celle-là. Si certaines voix manquent un peu d'ampleur (mais est-ce dû à l'acoustique ?), on notera la grande homogénéité de la distribution, la précision de l'interprétation, et la finesse des timbres.

Finalement, cette production renouvelle l'approche de l'œuvre. En guise de clin d'œil, la référence à l'armée ne subsiste plus que dans la présentation du programme, sous la forme du livret militaire. Manière d'impliquer le citoyen-soldat suisse, représenté sur la scène dans ses habits civils? **PHILIPPE ALBÈRA**

Nouvelles

Concours de composition

La Fondation Christoph Delz lance un concours de composition d'une œuvre pour orchestre. Effectif: 3333, 4331, 1 timp, 3 perc, pas de harpe, 14 12 10 8 6. 3 instruments supplémentaires au maximum, de même que deux instruments solistes ou deux voix (pas de chœur). Le jury se compose de Henri Pousseur, Luciano Berio et Jonathan Harvey. Le prix s'élève à CHF 50'000.- et ne sera pas partagé. Peuvent participer les compositeurs et compositrices de toute nationalité nés après le 1er janvier 1964. Délai d'envoi de la partition: 30 septembre 1999 à l'adresse suivante: Fondation Christoph Delz, General Guisan-Strasse 51, CH-4054 Basel. Information: tél. ++41 (0)61 302 92 22, info@delz.ch, www.delz.ch. La Fondation Christoph Delz offre aussi une bourse de composition (voir annonce en p. 2).

Atelier de composition

Le *Contemporary Music Workshop for Composers* offre aux compositeurs et compositrices la possibilité de présenter leur musique en concert et de faire enregistrer l'exécution par des professionnels. Sont à disposition le Arad Philharmonic Orchestra et l'Ensemble Contraste, dirigés par Dorin Frandes (Roumanie) et Barrie Webb (Angleterre). Les concerts auront lieu dans le Palais de la culture d'Arad (Roumanie). Les compositeurs intéressés peuvent envoyer leurs œuvres à l'adresse suivante: State Philharmonic of Arad, Piata George Enescu Nr. 1, 2900 Arad, Romania. Information: tél. ++40 57 281 554, Filarmonica@inext.ro, www.inext.ro/Arad-Home/Cultura/Filarmonica/index.htm.

Nouveau directeur à l'Ensemble Intercontemporain

L'Ensemble Intercontemporain a nommé un nouveau directeur musical. Jonathan Nott, chef de l'Opéra et de l'Orchestre symphonique de Lucerne, succèdera en août 2000 à David Robertson. Jonathan Nott est né en Grande-Bretagne, où il a étudié la flûte, le chant et la direction d'orchestre. Sa carrière débute au National Opera Studio, à Londres. Il passe ensuite à Francfort et Wiesbaden où il est chef d'opéra dès 1992 et assure la direction intérimaire en 1995. Nott a travaillé avec des ensembles réputés de musique contemporaine et dirigé plusieurs premières auditions, notamment de Wolfgang Rihm, Emmanuel Nunes, Brian Ferneyhough et Michael Jarrell. En octobre 1998, il a dirigé la première audition hongroise du «Grand Macabre» de Ligeti.

Séminaire de composition à Boswil

Entre cinquante-neuf candidats issus de vingt-neuf pays, un jury international a invité huit compositeurs et compositrices à partici-