

# Nouvelles

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 59

PDF erstellt am: **20.06.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

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

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

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

## **Haftungsausschluss**

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*  
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, [www.library.ethz.ch](http://www.library.ethz.ch)

<http://www.e-periodica.ch>

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 dérision 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-

per au 13<sup>e</sup> Séminaire international de composition de Boswil. L'invitation comprend l'obligation de composer une œuvre de circonstance. Ces œuvres seront travaillées et créées pendant le séminaire par des membres du *Klangforum Wien*. Sont invités: Larisa Vrhunc (Slovénie), Laurent Mettraux, Valentin Marti (Suisse), Sebastian Claren, Enno Poppe, Johannes Quint, Hartmut Wohlleber (Allemagne) et Yosvany Quintero (Cuba).

#### Pro Helvetia: concours de CD

Pro Helvetia lance à nouveau pour 1999 un concours de CD consacré à des premières publications de musique suisse pour la période allant de 1600 à 1820, ainsi que pour la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Le concours prévu pour l'an 2000 porte sur la musique suisse inédite d'avant 1900. Les projets dûment documentés doivent être remis à Pro Helvetia avec mention de la maison de disques respectivement d'ici le 1<sup>er</sup> juin 1999 et le 1<sup>er</sup> juin 2000. Du fait de la nouvelle orientation donnée à la politique de soutien, les projets de disques compacts dans le domaine de la musique classique ne pourront plus faire l'objet de requêtes. En revanche, Pro Helvetia s'engage dans la nouvelle série de CD de l'Association suisse des musiciens, série consacrée à des formes et des projets expérimentaux. La fondation participe aussi à la Communauté de travail pour la diffusion de la musique suisse où, grâce au pour-cent culturel de la Fédération des coopératives Migros, paraissent chaque année au moins six portraits de compositeurs, ensembles et interprètes.

#### Rolf Liebermann †



Compositeur suisse et directeur d'opéra, Rolf Liebermann est décédé le 2 janvier dernier à l'âge de 88 ans. Né à Zurich, Liebermann avait étudié la composition chez Wladimir Vogel et la direction d'orchestre chez Hermann Scherchen. En tant que compositeur, il s'intéressait à la combinaison de styles et matériaux hétérogènes. Il laisse ainsi un concerto pour ensemble de jazz et orchestre symphonique, ou un *Geigy Festival Concerto* pour tambours de Bâle et orchestre, dans lequel il adapte des mélodies de carnaval. Dans *Pénélope*, opéra créé en 1954, il intègre également un ensemble de jazz. Les gens d'âge mûr n'auront pas oublié le cliquetis des machines à écrire, caisses enregistreuses, téléphones et autres appareils qu'il conçut pour le pavillon des «Echanges» de l'Exposition nationale de 1964, à Lausanne. Très tôt, Liebermann se distingua comme organisateur à côté de son métier de compositeur: à Radio-Zurich d'abord, puis au Norddeutscher Rundfunk, comme directeur. Son passage à la tête de l'Opéra de Hambourg, de 1959 à 1973, est entré dans l'histoire grâce à la création de vingt-trois nouveaux opéras. Il fut alors appelé par le président français Pompidou pour redorer le prestige terni de l'Opéra de Paris. Sous sa direction (1973-80), Paris vit en effet défilé des célébrités. L'activité glorieuse de Liebermann en tant que directeur (il assumait encore une seconde période, moins brillante, à Hambourg, de 1985 à 1988) aura probablement contribué à faire oublier le compositeur. Lui-même semblait regretter parfois ne s'être pas concentré davantage sur la composition. Mais ses œuvres de vieillesse, qui comptent encore deux opéras, ne suscitèrent guère d'enthousiasme

et n'eurent droit, dans le meilleur des cas, qu'à des critiques indulgentes. Dans les années cinquante, son modernisme tempéré, marqué par la technique sérielle de Vogel et pimenté d'un peu de jazz, répondait sans doute à l'esprit du temps; mais dans les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, il faisait décidément vieux jeu et manquait d'originalité. Il n'est donc guère surprenant que les nécrologies accordent beaucoup de place au directeur et à la personnalité (notamment au brillant causeur) que fut Rolf Liebermann, mais fort peu à son œuvre.

#### Norbert Moret †



C'est avec une profonde tristesse que l'on apprenait, le 18 novembre dernier, à la veille de son 78<sup>e</sup> anniversaire, la disparition, à Fribourg, de Norbert Moret. Il avait écrit pour de très grands interprètes, comme Mstislav Rostropovitch, Anne-Sophie Mutter ou Bruno Schneider, venait de terminer un concerto pour guitare dont la création aura lieu le 10 février à Lausanne avec

l'OCL, et travaillait encore, notamment, à un *Concerto d'orgue* pour Kei Koito, dont seul le premier mouvement est achevé. *Mutatis mutandis*, on pourrait comparer le destin du compositeur à celui de Gustave Roud, le poète. Deux voisins de palier, pour ainsi dire. Deux visionnaires dont l'âme fut sur le perpétuel qui-vive; et le même étonnement, si frais et si sincère, presque enfantin devant les joies les plus simples comme les plus profondes. Deux chemins solitaires, mais une solitude – bien que différente – pleine, habitée. Qui, jusqu'à cette fameuse Fête des musiciens suisses de 1974, à Amriswil, avait entendu parler de Norbert Moret? L'homme ne cachait pas son émotion lorsqu'il évoquait pour le visiteur la reconnaissance de ses pairs. Une reconnaissance tardive, survenue avec *Germes en éveil* pour orchestre, servant à la fois de défilé et de tremplin. D'un jour à l'autre, Moret est en effet devenu célèbre. Quatre ans plus tard, commanditées par Paul Sacher qui crée l'œuvre, les magnifiques *Hymnes de silence*, pour orgue et grand orchestre, confirmaient avec éclat la valeur du compositeur. Cette œuvre a une histoire qui remonte à 1945. Elle est connue, Moret l'a souvent racontée. Disons en résumé qu'elle montre comment le jeune homme, surpris par une tempête violente, a soudainement compris la place de l'homme dans l'univers, la sienne en particulier. Un peu, peut-être, comme Romain Rolland qui, à vingt ans, prenant le train, s'est retrouvé bloqué dans un tunnel, et qui a acquis d'un seul coup la certitude que rien ne pouvait finir, que le train ressortirait du tunnel, que la vie ne se brisait pas avec la mort. L'enfant avait témoigné très tôt d'une envie instinctive de musique. Mais disons que le compositeur, dans cette dramatique tempête, est réellement né ce jour-là, de cette vision-là, même s'il lui a fallu ensuite un long temps de gestation, de maturation avant la moisson et l'accomplissement.

La musique de Moret ne ressemble à aucune autre. Entre des pans entiers de langage librement atonal, surgit par exemple, sans que l'on s'y attende le moins du monde, un accord majeur – le fameux accord qui avait frappé le jeune homme de la tempête: «(...) Un profond silence figea soudain notre chevauchée... [L'étoile] était là, belle, souriant calmement. Comme on peut être grand ou petit, elle était *ré* majeur. Son pouvoir de rayonnement était exceptionnel et nous pénétrait tous. A tel point que bientôt nous coïncidions totalement avec elle; nous étions, nous aussi, *ré* majeur (...)» Rien n'est plus connu ni même usé par les siècles qu'un accord majeur,



fût-il en *ré*. Mais placé par Norbert Moret à tel endroit de la partition, ce majeur-là devient du coup un personnage neuf, inédit, inouï. Cette musique obéit à une impulsion intérieure, elle est élan vital, une manière d'écriture automatique, un rêve éveillé à la façon des Surréalistes ou d'un Julien Green dans ses plus beaux moments oniriques.

A propos de *Visitations* – titre qui en dit long –, impressionnante fresque plongeant au cœur des Atrides à coup de solistes vocaux, de trois orgues et d'un gigantesque ensemble de percussions, il déclarait: «Une telle tragédie exigeait une instrumentation absolument nouvelle, et un ensemble sortant de l'ordinaire, offrant des sons doux, d'une beauté paradisiaque, jusqu'à des moments de violence à la limite du supportable. Que l'on se figure la tension explosive d'une œuvre qui dans un instant de la plus pure plénitude, réunit l'amère horreur de la mort et de la vie, pour finalement célébrer la vie.»

Norbert Moret était né le 20 novembre 1921 à Ménières, dans la Broye. C'est au collège Saint-Michel à Fribourg qu'il a accompli ses études secondaires, sanctionnées, en 1943, par un baccalauréat latin-grec. Auparavant, la découverte, bouleversante, à l'adolescence, de Bach – via un disque de la *Toccatà et fugue en ré mineur* dans la transcription de Leopold Stokowski, mais aussi grâce à l'orgue du collège –, la découverte encore de Ravel, de Debussy et de Duparc, de la clarté française pour tout dire, et plus généralement latine, furent ses premiers éblouissements. (Cependant, comme on l'a dit plus haut, le goût naturel et précoce pour la musique avait frappé son entourage. Jean Henneberger rappelle par ailleurs que «(...) ses parents lui achetèrent un piano et le Conseil communal [de Ménières] étudia sérieusement la question de savoir s'il ne fallait pas prélever un impôt de cinq francs pour un meuble inhabituel dans nos campagnes...».

Réalisant l'étroitesse de son coin de pays, il a la bonne idée, jeune marié, de partir à Paris. Il y travaille la composition avec Arthur Honegger, suit la classe d'Olivier Messiaen et fréquente, sur les mêmes bancs qu'un certain Pierre Boulez, les cours de René Leibowitz. Honegger pour le souffle, la grandeur, le lyrisme; Messiaen pour la liberté, l'amour des musiques de l'Inde, du Japon, de l'Asie du Sud-Est; Leibowitz pour les rigueurs sérielles dont il se souviendra le moment venu, ne serait-ce que pour prendre de la distance. Parti à Vienne, il reçoit les conseils de Wilhelm Furtwaengler dont il suit les répétitions, concerts et enregistrements. Rentré à Fribourg, Moret se retrouve isolé, en proie à la jalousie de ceux pour qui les remparts d'une petite bourgade sont les bornes naturelles (et sans doute indispensables) de la médiocrité. Il enseigne des années durant la musique au gymnase de la ville. Il aura cette belle formule: «Je n'ai pas visé à être connu, j'ai visé à être moi-même.» Norbert Moret nous a quittés trop tôt. La perte est immense. **DANIEL ROBELLAZ**

