

**Zeitschrift:** Dissonance  
**Herausgeber:** Association suisse des musiciens  
**Band:** - (1999)  
**Heft:** 60

**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:** 06.02.2026

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

## **DE LA TOUR D'IVOIRE AU GRAND BAZAR DE LA MUSIQUE**

*53<sup>e</sup> session de travail de l'Institut de musique contemporaine et d'éducation musicale de Darmstadt*

A la fin du siècle – mieux, du millénaire –, il règne une ambiance de fin des temps. Toutes les instances et institutions possibles se sentent appelées à regarder en arrière. En musique, cela signifie : selon quels critères décrire les évolutions passées ? Peut-on en tirer des conclusions valables pour l'avenir ? Est-il même possible de fixer «objectivement» des processus subjectifs et d'appeler cela «histoire» ? A Darmstadt, dont le *genius loci* est aujourd'hui encore marqué par le dogme avant-gardiste du sérialisme, ces questions étaient posées «au bon endroit». La 53<sup>e</sup> session de l'*Institut de musique contemporaine et d'éducation musicale* était entièrement placée sous le signe de la remise en cause des anciennes certitudes. On se risqua à sortir de la tour d'ivoire, avec une audace qu'on n'avait plus ressentie depuis longtemps. Si le sujet «Bilan et perspectives» ne remplit pas les attentes – la barre avait été fixée très haut –, il conduisit inopinément sur un terrain étranger. Au «forum d'histoire», on se contenta certes d'une présentation compétente de l'évolution européenne d'après-guerre, troublée seulement par l'Américain John Cage. Il apparut cependant clairement que l'hermétisme sériel avait été violé très tôt, ce qui découlait peut-être de sa logique même. Quant à son émiettement dans le pluralisme post-moderne des styles, les évaluations varient. Le musicologue belge Herman Sabbe déplore la «disparition du sujet» derrière une «indifférenciation» (*Gleich-Gültigkeit*) des sons, séquelle de la folie du contrôle totalitaire propre au sérialisme ou aux principes aléatoires, et qui culmine dans 4' 33'', la «sonate du silence» de John Cage. La disponibilité intégrale de tous les sons ne conduit pas à l'expression universelle de l'individu – comme venait de le déclarer avec force Wolfgang Rihm –, mais à l'indifférence vis-à-vis du social, de l'histoire et de la race, à une attitude de consommateur dans le «grand bazar de la musique», où plus rien n'a le droit de revendiquer la primauté. De son côté, Günther Mayer, savant de l'ancienne RDA qui part d'aspects fonctionnels spécifiques des cultures musicales, souligne dans l'attitude vis-à-vis du matériau et de ses significations possibles «l'unité paradoxale de la maîtrise, de la contradiction et du conformisme». En découvrant un potentiel critique et créatif dans les activités «parties d'en bas» – que ce soit l'«esthétique de la haine et du dégoût» de groupes comme «Massacre à la tronçonneuse» ou une «nouvelle forme de chant de masse» dans les stades –, il plaide pour qu'on admette ouvertement cette réalité au-delà de la technique de composition professionnelle. Mayer voit dans les moyens de production et de distribution électroacoustiques l'innovation la plus marquante depuis l'invention de la

notation musicale. Des appareils toujours meilleur marché permettent la démocratisation croissante du «faire» authentique et une «expérience auditive directe du monde» absolument inédite, qui efface les barrières entre compositeur et interprète, entre musique savante et variétés, en dépassant enfin toutes les cultures de ce monde.

Si la première des thèses paraît trop pessimiste, la seconde est peut-être naïve, bien que Mayer, conscient des «limites du progrès», dise la placer dans le contexte d'une nouvelle répartition du travail et d'une exploitation plus mesurée des «ressources rares» – s'il s'agit d'une utopie, tout de même nécessaire.

De nombreux concerts illustreront ce que le retour à la réalité pourrait offrir comme issue au traitement élitiste du matériau. Une place singulière et probante revient à la démarche «interculturelle» de Zhu Shi-Rui, musicien chinois fixé depuis huit ans en Allemagne, dont le quintette à vent *Herbstgedanken* (Pensers d'automne) est entièrement tiré de la diction subtile de sa langue maternelle. La vie moderne se fit entendre dans l'aperçu consacré aux musiques électronique, concrète, par ordinateur et par haut-parleur, habilement entremêlées d'interventions *live*, et auxquelles les meilleurs spécialisés de la musique contemporaine ne font pas encore assez de place : scène de rue indonésienne (*Musik Dari Jalan*, de John Stanley Body), polyphonie raffinée à l'ordinateur (*Clavier of pure reason*, de Rytis Mazulis, jeune représentant du minimalisme lithuanien), ouvrage complexe et bourré d'intentions (*La fabbrica illuminata* de Luigi Nono). La prestation à la fois provocante et simpliste du groupe *Brüsseler Platz 10a*, qui emprisonne l'auditeur dans un déluge assourdissant, laissa une impression mitigée : ce que Georg Odijk, Marcus Schmickler et Jan Werner, membres d'une «commune» de Cologne, l'un *disc jockey* du réseau «Industrial Music», l'autre compositeur diplômé, le troisième vidéaste, mixent et échantillonnent à partir de disques griffés et de bandes magnétiques endommagées, tout en réagissant les uns aux autres avec des enregistrements *live*, fait «neuf», si l'on veut, sans dire grand-chose, le traitement du matériau manquant de toute réflexion. Inversement, la *Hardcore Chambermusic* du trio suisse Koch-Schütz-Studer monte à des paroxysmes remarquables sur de vieux schémas *beat*, mais sans atteindre jamais les trouvailles sonores qu'un Jimi Hendrix tirait de sa pauvre petite guitare électrique. Le raffinement technique est ici une entrave. Dans une improvisation proprement renversante, le tromboniste Mike Svoboda et le batteur Isao Nakamura prouvent qu'il n'y a pas de limites à l'invention en utilisant les bruits des lèvres et ceux de corbeilles à papier vertes frappées avec les mains. Voilà des interprètes d'un genre nouveau, où l'on ne se pose plus la question du *cross-over*, et qui font aussi d'œuvres de Xenakis ou Berio des plaisirs de l'esprit et des sens.

S'ouvrir à la réalité par dessus les élites implique aussi de nouvelles méthodes de médiation. A part quelques séminaires pédagogiques ennuyeux, celles-ci furent exposées surtout par de vieux renards de la radio au cours du *Forum radio* : Bernd Leukert présenta des moyens pour aiguiser l'ouïe, comme l'insertion de chants d'oiseaux microtonaux, défilant à des vitesses variées, pour atténuer le blocage vis-à-vis des sons électroniques filtrés et compliqués. Réservé aux émissions texte et musique «construites», ce procédé de luxe fut jugé comme une vieille lune par Friedrich Spangemacher et Armin Köhler, qui misent sur les émissions de musique classique mixées à l'ordinateur ou sur la musique contemporaine sur Internet. Là aussi, on fait confiance à une technique qui peut supprimer l'unilatéralisme de la «communication» fabriquée en studio et encourager l'activité autonome. Mais quelle

en sera la qualité, quelles en seront les conséquences sur les échanges publics d'opinion, cela reste vague. **ISABEL HERZFELD**

## ENTRE LA DANSE ET L'EXPÉRIMENTATION

Semaine internationale d'accordéon à Bienne



L'accordéon, un instrument d'avant-garde ? Voilà ce qu'on aurait pu croire, après une semaine truffée de concerts, discussions, ateliers et visions d'avenir liés à l'accordéon. Croire, oui, mais tout juste, car la tentative d'extraire l'instrument de son aura populaire échoua au concert final. Tout est bien, cependant; l'accordéon n'est-il pas sympathique justement parce qu'il n'a pas encore tout à fait perdu son image ringarde ? La course au prestige semble en tout cas engagée sur son dos entre les musiques savante et populaire. Une «Longue nuit» de l'accordéon prouva qu'il s'agit d'un instrument extrêmement souple, à l'aise dans les genres les plus divers, qui mérite d'être traité comme un partenaire à part entière, et cela non seulement dans la musique savante – où bien des interprètes voudraient le cantonner, s'imaginant que seul celui qui joue de la musique sérieuse sera pris au sérieux. Au cours de cette «Longue nuit», les polkas de noces finlandaises voisinaient avec les *Canzoni popolari* de Luciano Berio, les tangos d'Astor Piazzolla avec une adaptation de *Musica Ricercata* de György Ligeti. Chaque genre musical démontre le potentiel expressif de l'accordéon, que ce soit la mélancolie et la passion du tango, qui exige tout, même l'impossible, ou la nostalgie finlandaise, plus calme, plus modeste, ou encore les *canzoni* de Berio, où passe le souffle de la tradition

des chansonniers italiens, mais où l'intensité dramatique de l'opéra déferle aussi sur l'auditeur. La musique populaire suisse passa bien la rampe, elle aussi, avec un charme certes pataud, mais spirituel. (Que le folklore national déclenche toujours le sourire, alors qu'on écoute celui d'ailleurs dans un respect figé, est une autre histoire.) On aurait peut-être souhaité un environnement plus calme pour les *Night Songs* de Jalalu Kalvert Nelson, comme pour les deux sonates de viole de gambe de Jean-Sébastien Bach données dans un arrangement pour accordéon et violoncelle. Mais la palme revient sans doute au duo Hans Hassler (accordéon) et Beat Föllmi (batterie), qui pratiquent encore l'improvisation comme une série presque ininterrompue d'actions sonores – le «full power» de Suisse centrale ! Les allusions de Hans Hassler au *Cantique suisse* et la coïncidence parfaite des douze coups de minuit contribuèrent à l'ambiance joyeuse de la soirée. La semaine ne s'arrêtait toutefois pas à minuit; à cette heure tardive, on prit le chemin des salles abandonnées de la fabrique Mikron pour assister à une pièce de théâtre instrumental élaborée en une semaine d'atelier sous la direction de Daniel Ott. Sous le titre banal de *Tulipes et Marguerites*, les dix participants célébraient les différents signes avant-coureurs du printemps, du débordement amoureux à l'appel de la mort et au désir de pilule, en passant par l'indifférence vis-à-vis d'un amant enfermé dans une armoire – saynètes absurdes, pour soliste ou groupe, répartis dans le labyrinthe des bâtiments, l'auditeur étant invité à se constituer son propre spectacle à la manière d'un puzzle; selon son parcours, chacun se fit donc une image différente de l'exécution, qui culmina dans un finale mélangeant sauvagement les «nettoyages de printemps» et le chant des muguet.

Mais il faudrait commencer par le commencement et mentionner le plat de résistance de la semaine. Au cours de dix concerts publics, en effet, on put entendre un nombre impressionnant de compositions contemporaines pour accordéon. Les principaux représentants du répertoire moderne (Luciano Berio, Klaus Huber ou Mauricio Kagel) y figuraient à côté de la musique contemporaine moins connue des Pays-Bas, de Finlande ou de Russie. La création indigène pour accordéon était un autre centre d'intérêt. De Suisse et de l'étranger voisin, presque tous les compositeurs concernés étaient accourus à Bienne présenter personnellement leurs œuvres aux étudiants. Concentration exceptionnelle de créateurs, donc, et idée magnifique, qui facilita aux interprètes la compréhension des œuvres, puisque les compositeurs et compositrices assistaient à leur préparation. Il y avait là, en chair et en os, Klaus Huber, Younghi Pagh-Paan, Mischa Käser, Jürg Frey, Daniel Ott, Daniel Weissberg, Daniel Glaus et Eric Gaudibert.

Deux œuvres de compositeurs suisses furent données en première audition: de Mischa Käser, *Welcome to the Photogallery of Mr. Henri Cartier-Bresson*, pour accordéon solo; de Daniel Glaus, *Tiphereth*, sextuor pour hautbois, flûte alto, clarinette basse, accordéon, violon et violoncelle. La *Galerie de photos* de Käser lui a été inspirée par les clichés de Cartier-Bresson, dont certains lui ont fourni une partition complète, comme «*Trieste*», qui montre une plage avec ses cabines, des arbustes et une tour. Käser a mesuré les proportions entre les surfaces noires et blanches pour en déduire des notes qu'il superpose de différentes façons en accords variables (surfaces blanches) et invariables (surfaces noires). Les arbustes et la cheminée lui fournissent d'autres matériaux. La photo «*Séville*» suggère à Käser l'idée du temps immobile: on y voit une rue écrasée de soleil, avec un garçon au premier plan. Käser essaie de transposer directement sur l'instrument les sonorités que lui inspire l'image: des notes surgissent dans un paysage doux et dis-

paraissent comme par hasard. Ce morceau exige d'ailleurs un mécanisme légèrement imparfait, l'effet recherché ne pouvant être obtenu sur un instrument (trop) perfectionné. Ici aussi, Käser joue avec des matériaux usagés, qu'il utilise comme des grains de sable dans ses compositions. Ainsi «New England» dissimule de façon imperceptible l'hymne national américain. Le sujet: une vieille femme se tient devant sa maison, un immense drapeau américain autour du coup, et pointe le doigt vers le lointain.

Daniel Glaus a écrit *Tiphereth* pour l'atelier «Musique nouvelle à Bienne». «Tiphereth» est un terme de la kabbale qui signifie beauté, parure. Glaus s'y adonne de nouveau à la symbolique des nombres: le nombre 6 et ses diviseurs, 1, 2 et 3, déterminent l'essence de l'œuvre, de l'effectif instrumental au moindre composant de la musique. L'œuvre peut être jouée de trois façons: en trio (accordéon, violoncelle, violon), en quatuor (accordéon et vents) ou en quintette (vents et cordes). Elle se divise en trois mouvements, avec prélude, interlude et postlude. Dans le premier mouvement, l'accordéon commence seul, dans l'aigu, puis les timbres des autres instruments s'y mêlent par bouffées successives; du point de vue formel, il s'agit d'une toccata. Le deuxième mouvement est *quasi una fuga*, décorée par la toccata du premier en écrevisse. Le troisième mouvement est *quasi un' adagio*, qui commence dans la première partie déjà, dépasse le deuxième mouvement et conclut la pièce. Comme matériau, Glaus utilise trois accords de six notes; le rythme aussi est soumis à la numérorologie. Glaus s'est adonné à la symbolique des nombres comme à un jeu plaisant, mais aux résonances métaphysiques: tandis qu'il travaillait à *Tiphereth*, il tomba malade et en garda un sifflement dans l'oreille, sur *do dièse*<sup>4</sup> – la note qui lui avait résisté dans la structure intervallique de sa composition ...

La création suisse pour accordéon occupait donc une place importante dans cette semaine, qui méritait pourtant parfaitement son épithète d'«internationale». Les enseignants invités – Matti Rantanen (Finlande), Edwin Alexander Buchholz, Ivan Koval (Allemagne), Alexander Dimitriev (Russie), Egbert Spelde (Pays-Bas), Maurizio Spirigliozi (Luxembourg) – garantissaient que Bienne découvrirait les tendances les plus variées d'Europe et de Russie. Teodoro Anzellotti, qui enseigne à Bienne, est lui-même un soliste «international» (et l'un des organisateurs infatigables de toute la manifestation). Comme ses collègues invités, il donnait des cours pour les étudiants accourus en foule, participait aux discussions, joua plusieurs morceaux dans les concerts de studio, donna un récital (avec la première audition de Käser) le mercredi soir et assista encore à l'atelier «Arrangements». Le concert d'Alexander Dimitriev montra très nettement à quel point la conception de l'accordéon varie entre l'Est et l'Ouest. Il joua certes des œuvres de compositeurs russes contemporains, mais comparées à celles de la génération européenne de l'après-guerre, elles ont un indéniable côté néo. Son jeu corporel laisse en outre une impression équivoque: Dimitriev souligne des œuvres dégoulinant de pathos de gestes non moins outrés, si bien qu'on se sent ramené involontairement à une autre époque. Sa virtuosité reste pourtant époustouflante, de même que la richesse des sonorités qu'il tire de son instrument. Après une certaine hésitation, il finit par conquérir le public avec bravoure et ne fut pas avare de bis. L'honneur russe était sauf.

La semaine fut aussi l'occasion de réfléchir à l'avenir de l'accordéon et de sa technique dans le cadre d'un projet du Conservatoire supérieur concernant également l'orgue. Compositeurs, facteurs et interprètes étaient réunis pour discuter des améliorations pouvant être apportées à la construction et imaginer l'orgue ou l'accordéon du prochain millénaire. Plusieurs verraient d'un bon œil que le son inamovible de l'orgue, dû à la constance de l'air, soit assoupli en modulant la pression, donc la hauteur, dans le sens des microintervalles, grâce à un clavier supplémentaire par exemple. La réfection des orgues de l'église de Bienne pourrait permettre des expériences dans ce sens. Pour l'accordéon, les discussions porteraient sur l'amélioration des acquis: il est question de caisses de résonance supplémentaires, de tablatures interchangeables, d'allégement du poids, d'égalisation de la pression exercée par les mains gauche et droite, de registres graves et aigus, d'amélioration de la justesse, de commandes électroniques. Dans la mesure où l'accordéon se développe de plus en plus comme instrument de concert, il pourrait être intéressant pour les fabricants de mettre au point un accordéon «Steinway». CHRISTINA OMLIN

déon du prochain millénaire. Plusieurs verraient d'un bon œil que le son inamovible de l'orgue, dû à la constance de l'air, soit assoupli en modulant la pression, donc la hauteur, dans le sens des microintervalles, grâce à un clavier supplémentaire par exemple. La réfection des orgues de l'église de Bienne pourrait permettre des expériences dans ce sens. Pour l'accordéon, les discussions porteraient sur l'amélioration des acquis: il est question de caisses de résonance supplémentaires, de tablatures interchangeables, d'allégement du poids, d'égalisation de la pression exercée par les mains gauche et droite, de registres graves et aigus, d'amélioration de la justesse, de commandes électroniques. Dans la mesure où l'accordéon se développe de plus en plus comme instrument de concert, il pourrait être intéressant pour les fabricants de mettre au point un accordéon «Steinway». CHRISTINA OMLIN

## «LA NUIT TRANSFIGURÉE» DE SCHOENBERG REVISITÉE

*Podium musique de la ville de Zurich : Mischa Käser et Christoph Neidhöfer «réagissent» au classique de Schoenberg*



Arnold Schoenberg: «La Nuit transfigurée», mes. 41–45

Lorsqu'en 1899, Arnold Schoenberg présenta au Wiener Tonkünstlerverein la partition du sextuor à cordes qu'il avait composé pendant ses vacances d'été, *La nuit transfigurée*, l'exécution en fut refusée sous prétexte que le renversement de l'accord de neuvième de dominante utilisé par Schoenberg n'existant pas. Pareil jugement alambiqué et contradictoire en soi était typique de la Vienne du tournant du siècle, où seule la force de l'habitude maintenait en vie un appareil d'Etat désuet et barrait la route aux novateurs par des sophismes. Trois ans s'écoulèrent encore avant que le sextuor à cordes pût être joué. La première audition provoqua un scandale. «A côté de passages délibérément confus et laids», pouvait-on lire dans la presse, il en est beaucoup d'autres «qui bouleversent, touchent, envoûtent l'auditeur par leur force irrésistible, qui s'impriment dans son cœur et son esprit. L'accueil de cette nouveauté a été mitigé. Plusieurs se sont tus, les uns ont sifflé, d'autres ont applaudi; au parterre, quelques jeunes gens rugissaient comme des lions.»

Cent ans plus tard, le 8 avril 1999, l'exécution, en l'église Saint-Pierre, de *La nuit transfigurée* par l'Orchestre de chambre de Zurich sous la baguette de Howard Griffiths suscite des applaudissements chaleureux, mais parfaitement convenus. Les entraves de la tonalité, que Schoenberg avait prudemment essayé de desserrer, continuent certes à captiver de nombreuses salles de concert. Mais pour un public formé à l'avant-garde du XX<sup>e</sup> siècle, l'émancipation est réalisée et les ouvrages solennels de la fin du

romantisme ont quelque chose de suranné. Lancée par la ville de Zurich, qui avait passé des commandes à Mischa Käser (\*1959) et Christoph Neidhöfer (\*1967), la tentative de découvrir des potentiels insoupçonnés dans les œuvres romantiques du premier Schoenberg commença donc par gêner les deux compositeurs.

L'exécution de leurs ouvrages à l'église Saint-Pierre montre aussi la distance qui sépare *La nuit transfigurée* de la pratique actuelle de la composition, ne serait-ce que dans le rapport à la durée : là où Schoenberg prend un temps presque infini pour développer ses thèmes, Käser et Neidhöfer restent laconiques et fragmentaires. Leurs deux «réactions» – *Untitled I*, de Käser, et *Glimpses*, de Neidhöfer – parlent en outre des langages si différents que les points d'ancre, comme les citations, sont exclus *a priori*.

Christoph Neidhöfer utilise le matériau sonore de *La nuit transfigurée* comme point de départ de son travail : «Le matériau sonore de l'original schoenbergien est repris ça et là pour être transformé systématiquement.» Il extrait certains passages de leur luxuriance mélodique et les utilise verticalement, c'est-à-dire en les faisant sonner simultanément. S'il est possible de repérer dans la partition de *Glimpses* (*Auf den Spuren eines Programms*) des formules rappelant Schoenberg, ces dernières disparaissent à l'écoute sous les gestes bruitistes dans lesquels Neidhöfer les «transforme». Tandis que *La nuit transfigurée* se déroule aux confins de la tonalité, *Glimpses* se joue au bord du bruit : la frénésie sonore est dominée par les harmoniques suraigus, les glissandos, les traits et rythmes véloces *col legno*, le jeu sur la sourdine d'hôtel. Cette pièce brève se distingue par la clarté et l'énergie de ses processus sonores.

En comparaison, la «réaction» de Mischa Käser est plus lyrique, plus fragmentée. Käser ouvre les espaces sonores et sémantiques à l'aide de sons et de mots. Dès le début, il oppose le matériau classique et romantique, d'une part, et le matériau actuel, de l'autre, en deux plans : au premier, des glissandos de violoncelle extrêmement dissonants et riches d'harmoniques; à l'arrière-plan, des accords majeurs/mineurs très doux d'harmoniques. Après cette méditation, un interlude théâtral – une aiguille enfonce entre les cordes du violoncelle est frappée violemment – amène une section dominée par les rythmes. Käser en tire des formules mélodiques répétitives, qu'il soumet à des réductions croissantes. Les cantilènes fragiles, les accords enrichis de quarts de ton et le *Sprechgesang* des instrumentistes suscitent finalement une ambiance de rêve éveillé. *Untitled I* de Mischa Käser se termine là où Schoenberg avait commencé : par un texte.

Entre *Le monde d'hier* (Stefan Zweig) et la musique d'aujourd'hui, il y a pour Käser aussi bien que pour Neidhöfer des abîmes qui ne peuvent plus susciter que de faibles résonances. Réagir à Schoenberg ? Peut-être. Mais le romantisme tardif de *La nuit transfigurée* est désormais plus une pierre d'achoppement que l'enjeu d'une discussion. **ROLAND SCHÖNENBERGER**

## ARCHIPEL, OU DE LA DISPERSION

*Regards sur Toshio Hosokawa, Rainer Boesch et sur la musique improvisée au festival genevois des musiques d'aujourd'hui (17.-27.3.)*

Qu'attend-on d'un festival de musique contemporaine? Qu'il rende compte de la création locale? nationale? internationale? qu'il illustre les nouvelles tendances? qu'il éduque le public? qu'il

le diverte, le surprenne, le séduise? Tout ceci à la fois, semblent répondre les organisateurs d'Archipel, le festival genevois des musiques d'aujourd'hui, qui, cette année, ont voulu explorer les différentes facettes du temps musical.

Un coup de projecteur sur le Japonais Toshio Hosokawa, le «quadra» qui monte; un arrêt sur deux œuvres «utopiques» des décennies passées, *Erewhon* d'Hugues Dufourt (concert hélas annulé pour raisons techniques) et l'intégrale des *Carceri d'Invenzione* de Brian Ferneyhough; une incursion dans le monde de l'improvisation, avec concerts et ateliers du violoncelliste Ernst Reijseger, des pianistes jazz Misha Mengelberg, Sylvie Courvoisier et Jacques Demierre (ces derniers en duo), du Trio Voyage (avec la voix de Beñat Achiary), du percussionniste Alan Purves, du manipulateur d'électroniques Rainer Boesch... Mais aussi des soirées consacrées à des «classiques» de la musique récente comme Berio, Donatoni ou Messiaen...

Bref, Archipel ressemble à un véritable dédale, qui témoigne certes de la richesse et de la diversité de la création contemporaine, mais aussi d'un certain malaise critique: une collection de beaux objets aux liens un peu lâches ne constitue pas une proposition, encore moins une vision du monde. Trop de rigueur et c'est le dogmatisme qui guette; trop d'ouverture, et l'incohérence s'installe. Bien que limitée dans le temps et dans ses ambitions, la retrospective Toshio Hosokawa a permis de mieux situer la place du compositeur japonais dans le paysage actuel. Au-delà du discours – un peu convenu pour un créateur asiatique – sur l'importance du zen et des philosophies orientales dans son œuvre, Toshio Hosokawa possède un langage fort et personnel, synthèse détonnante entre les somptueuses tapisseries harmoniques d'un Takemitsu et les sonorités plus farouches et métaphysiques du dernier Nono. L'ombre du Vénitien flotte de toute évidence (et de l'aveu même de Hosokawa) au-dessus du quatuor à cordes *Silent Flowers* (1998), page intense où la musique semble naître et retourner au silence au gré de vagues sonores aux couleurs sans cesse changeantes. Même souplesse de la forme, même hédonisme exacerbé dans *Tenebrae* et *Singing Trees – Requiem for Takemitsu*, deux œuvres où le compositeur japonais joue sur la pureté des voix d'enfants pour créer un univers à la blancheur abstraite, délicatement coloré par des imitations de cris d'oiseaux.

Pas de surprise du côté des *Carceri d'invenzione* de Brian Ferneyhough, cycle de sept pièces déjà donné il y a deux ans par *Contrechamps* et le *Nieuw Ensemble d'Amsterdam*, qui répétaien ici l'exploit. Paradoxalement, l'extrême enchevêtement rythmique, la complexité insensée de l'écriture donnent naissance à une matière en fusion d'une violence hypnotique, et à l'impact physique impressionnant. Loin de n'être qu'une stimulation intellectuelle et glacée, la musique de Ferneyhough provoque une attention passionnée de tous les sens et de tous les instants.

La conviction des interprètes est ici essentielle, et prouve qu'on peut s'identifier à la musique de notre temps, même la plus difficile, comme à une partition du passé. Car il y a un malentendu tenace chez les «spécialistes» de musique contemporaine: la partition se suffit à elle-même, il n'y a rien au-delà des signes écrits. Le pianiste Pierre-Laurent Aimard fascine par la précision de son jeu. Mais, dans les *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* d'Olivier Messiaen, on attend en vain une once de spiritualité et de mysticisme. La sonorité est cassante, l'approche naïve dans son souci de régularité et de carrure.

Enfin, que penser de l'attention apportée par Archipel à l'improvisation sous toutes ses formes? Bien et abondamment servie ailleurs, a-t-elle sa place dans un festival de ce type? Si un regard

sur l'improvisation pouvait être nécessaire à l'illustration du thème du festival – le temps musical –, son articulation avec les concerts de musique écrite paraissait simplement arbitraire. Le public visé – celui, supposé ouvert et branché, des concerts de jazz de l'AMR – n'est pas venu, alors que les concerts de musique contemporaine «pure et dure» ont fait le plein. De plus, le niveau des prestations improvisées était très variable, avec tout l'éventail des nuances entre le stimulant, l'inattendu et le convenu (le duo Courvoisier/Demierre, en mal de préparation) – mais n'est-ce pas là la spécificité de l'exercice?

Au bout du parcours, on reste partagé entre la satisfaction que procure l'existence d'un festival varié, et la frustration générée par une programmation en dents de scie et pas toujours lisible.

LUCA SABBATINI

## LE CHAOS, ORDRE À LA PUISSANCE X

*Colloque et séminaire de composition au Foyer des artistes de Boswil*

Il ne s'agit pas de mettre de l'ordre dans le chaos, mais au contraire d'introduire le chaos dans l'ordre, affirmait Karl Kraus. John Cage aurait pu déclarer la même chose. Cette idée masque l'instinct anarchiste, le plaisir de subvertir les structures d'ordre, de libéfier ce qui était figé. Bien entendu, elle fait scandale: on se souvient que «Chaos in der Musik» (Le chaos dans la musique) était le titre d'un pamphlet acide conçu par des gens épris d'ordre. Toujours enclines à systématiser, les sciences naturelles ont longtemps ignoré elles aussi les processus chaotiques: c'est la prémissse épistémologique de la régularité et l'idéalisatoin de la nature et de ses lois qui a éliminé le chaos de notre champ de vision, a expliqué le philosophe Adrian Holderegger à Boswil. Depuis que la «théorie du chaos» – notion quelque peu contradictoire – se penche sur ces phénomènes, le «chaos» est sur toutes les lèvres, notamment quand on parle de musique: ainsi, un ouvrage de vulgarisation sur la théorie du chaos est dédié à György Ligeti, parce que ce dernier a toujours manifesté de l'intérêt pour ce domaine (Peitgen, Juergens et Saupe, *Chaos – Baustine der Ordnung*, Berlin 1994); pour explorer des voies inédites, un recueil d'articles musicologiques sur les musiques du XIX<sup>e</sup> siècle affiche la tendance avec une couverture de fractals, c'est-à-dire des structures chaotiques (Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley 1995); et de nombreux compositeurs et compositrices se sont laissé inspirer – quoique de façon très diverse et avec plus ou moins de sincérité – par des éléments de cette théorie, déjà saluée comme la troisième révolution de la physique, après la relativité d'Einstein et la physique quantique.

Pendant une semaine, un petit groupe d'artistes invités au Foyer des artistes de Boswil par la compositrice polonaise Bettina Skrzypczak, fixée à Bâle, s'est demandé si ces théories et les modes de pensée qui en résultent pouvaient être mis en rapport avec la musique, et comment. Dieter Schnebel, qui participait activement aux discussions, tenait simultanément un séminaire de composition, couronné par un concert de ses œuvres et de celles des participants (Matthias Arter, hautboïste, démontra durant toute la semaine les finesse techniques de son instrument).

Il ressort de tous ces entretiens que le chaos s'installe vite dans l'ordre décrit par la théorie quand on se met à en parler. En tant

que modèle des sciences naturelles, la théorie du chaos traite de processus qui se déroulent de façon strictement déterministe et qui sont décrits de façon exacte par les mathématiques; la langue ordinaire ne les considère donc pas du tout comme «chaotiques». A première vue, ce fait est aux antipodes mêmes des hypothèses parfois farfelues qui entourent le sujet: on parle sans arrêt de «l'effet papillon», de la «beauté inexplicable des fractals», d'ensembles qui portent des noms étrangement poétiques: Julia, Mandelbrot, Popcorn. Il est également frappant de voir que beaucoup de compositeurs désireux de suivre le mouvement isolent tel ou tel élément de la théorie (de façon plus ou moins confuse) pour en féconder leur travail.

*Le chaos ou: Contre l'anarchie.* Une bonne partie de la fascination qu'exerce le concept de chaos provient de ses connotations populaires. Dieter Schnebel est revenu régulièrement sur les implications anarchistes du terme: pour lui, le chaos est l'antithèse de l'ordre, de la loi, du système. Ses propres œuvres, notamment celles des années 1960, présentent des structures informelles, et l'un de ses partisans les plus fidèles, Heinz-Klaus Metzger, a souligné le potentiel utopique de ce genre de musique, par exemple dans le *Concerto de piano* de Cage. Or la théorie du chaos ne permet en aucune manière de poser l'équation chaos = anarchie; autre invité, le physicien Franz Rys, de l'EPF de Zurich, a rappelé que le chaos «scientifique» est un phénomène déterminé et que les processus décrits par des fonctions non linéaires sont d'une rigueur impitoyable. Autrement dit, la théorie du chaos cherche à installer l'ordre dans le chaos, à détecter les lois sous-jacentes au désordre apparent. Sous cet angle, le modèle théorique décrirait peut-être mieux les œuvres sérielles d'un Stockhausen: d'un soubassement de règles extrêmement strictes se dégagent à l'audition des structures extraordinairement complexes, qui produisent un effet «chaotique» (au sens familier du terme).

*Le chaos ou: De l'ordre au désordre et retour.* Comme tant d'autres choses, cette vérité a sa source chez les premiers Romantiques: «Le chaos futur est un chaos rationnel», déclarait Schlegel. Le désordre est donc une sorte d'ordre à la puissance x: dans les fonctions chaotiques non linéaires, il y a des points où les processus réguliers basculent dans le désordre et *vice versa*. Ordre et chaos ne sont plus des contraires, des pôles opposés, mais se trouvent sur une seule et même ligne; ils font partie d'un processus unique. Il s'agit certainement là d'un des éléments principaux du fameux «changement de paradigme», peut-être même celui qui se laisse traduire le plus facilement en musique. Toutefois, l'examen des partitions entrant en ligne de compte montre que les applications musicales doivent être interprétées comme des schémas repris par association d'idées plutôt que comme des transpositions strictes de la théorie du chaos. C'est notamment le cas de l'*Etude* souvent citée de György Ligeti, *Désordre*, où les structures polyrythmiques régulières oscillent, à l'écoute, entre la régularité et l'irrégularité. Dans son exposé, Bettina Skrzypczak présenta d'autres exemples de ce type, notamment dans les œuvres de Iannis Xenakis, dont l'analyse se reflète d'ailleurs dans les siennes: il est fréquent, en effet, qu'un élément musical minuscule provoque le bouleversement radical de la structure et que l'ordre bascule alors dans le désordre (c'est le cas du *Concerto de piano* de Skrzypczak donné récemment en première audition, cf. *Dissonance* n° 58, p. 39-40). Il y a là un lien – purement associatif, il est vrai – avec ce qu'on appelle la «sensibilité aux conditions initiales» dans la théorie du chaos: là aussi, des différences minimes peuvent avoir des conséquences extrêmement graves. Petite cause, grands effets, donc, ou, dans le jargon à la mode, «effet papillon» (le battement d'ailes

d'un papillon en Chine peut déclencher une tornade sur la Floride).

*Le chaos ou: Toujours plus loin.* Penser en termes de processus plutôt que de structures est un phénomène très voisin. La théorie du chaos se fonde sur une science du devenir et non de l'être. La pensée «processuelle» est de toute façon au premier plan des conceptions actuelles de la composition; pour beaucoup de compositeurs, elle paraît être un des points de départ les plus intéressants. On trouve des formes processuelles dans les œuvres informelles de Schnebel des années soixante (sans référence à la théorie du chaos, évidemment), mais aussi dans les derniers ouvrages de Skrzypczak, enfin – pour en donner un nouvel exemple – chez le compositeur autrichien Karlheinz Essl, dont les œuvres se réfèrent explicitement au théoricien du chaos Ilya Prigogine et à son idée de l'irréversibilité du temps: Essl construit des «organismes sonores» en se référant donc à des modèles organiques autoreproducteurs. D'une certaine manière, cette pensée processuelle représente une issue aux apories de la musique serielle: elle s'interroge sur la façon dont l'enchaînement logique et la cohérence peuvent être préservés pour l'auditeur. Il n'est donc pas du tout fortuit que ce soit cette question qui ait incité un compositeur comme Hanspeter Kyburz à étudier les modèles de la théorie du chaos. Les algorithmes non linéaires avec lesquels il opère – il s'agit de systèmes dits de Lindenmayer – se comportent de façon chaotique, mais il est possible de maîtriser ces processus fondamentalement dynamiques en dialoguant avec l'ordinateur. Chez Kyburz aussi, notons-le, la métaphore de l'organisme joue un rôle, et il est frappant que ce compositeur invoque encore une seconde théorie – comme son confrère Essl: celle des systèmes de Niklas Luhmann. Manifestement, les deux modèles semblent avoir quelque chose de commun, même s'ils proviennent de directions totalement opposées.

*Le chaos ou: La reproduction infinie à l'identique.* Dénuée en général de toute valeur artistique, la prétendue «beauté des fractals» peut aussi s'écouter sur Internet ([www-ks.rus.uni-stuttgart.de/people/schulz/fmusic](http://www-ks.rus.uni-stuttgart.de/people/schulz/fmusic)), mais les résultats sont la plupart du temps d'une pauvreté affligeante. Malgré cela, les structures fractales, qui jouent souvent un rôle dans les processus chaotiques, semblent susciter l'intérêt de compositeurs plus sérieux. Les algorithmes utilisés par Kyburz en sont: ils engendrent des structures récurrentes, dont le grossissement manifeste la ressemblance parfaite, et cela, en théorie, *ad infinitum*. Il est évident que l'itération est une technique fondamentale du travail sur les thèmes et motifs, et qu'elle appartient au vocabulaire de base des formes musicales depuis le siècle dernier au plus tard; mais le compositeur suisse s'intéresse à des aspects relevant de la perception, qui se situent sur un autre plan. Dans ses morceaux, l'oreille est obligée d'osciller incessamment entre les ordres de grandeur différents de structures identiques; il en résulte certes une transparence entre la petite et la grande forme, donc une cohérence, mais l'oreille ne peut s'accrocher à aucun de ces niveaux: le va-et-vient entre des ordres de grandeur différents contraint à se fixer sur l'instant qui passe. Il ne s'agit donc plus tant de démontrer la hiérarchie au sein des formes – ce qu'implique la notion de chaos chez Schnebel ou Metzger – que d'obtenir la cohérence entre le microcosme et le macrocosme dans le processus d'écoute.

Toujours implicite dans les manifestations de Boswil, cette palette des transpositions musicales possibles des modèles proposés par la théorie du chaos pourrait s'ouvrir encore plus: ainsi, chez Xenakis, les fonctions mathématiques correspondantes servent à organiser des processus stochastiques; le «chaos» se rapproche ici

du «hasard»; d'un autre côté, le compositeur danois Per Nørgård tente d'expliquer certains phénomènes de perception non linéaires par la théorie du chaos; les structures chaotiques semblent rendre de grands services dans la synthèse électronique du son; enfin, il existe tout un domaine chaotique de la régression musicale: sous couvert d'ésotérisme, la théorie sert une fois de plus à distinguer le vrai du faux dans l'art, en recourant à une notion de la nature vierge de toute dialectique. Quoi qu'il en soit, malgré leur grande rigueur, la théorie du chaos et les modèles qui en découlent semblent posséder une ouverture conceptuelle qui offre aux musiciens des possibilités très variées de s'en réclamer. Celui qui se laisse décourager par les «bonshommes de Mandelbrot» et la «beauté» presque idolâtre des fractals risque de ne pas remarquer que des choses passionnantes se déroulent à la frontière de la science et de l'art – même si le chaos futur, donc rationnel, dont parlait Schlegel, se fait encore attendre. PATRICK MÜLLER

## UNE ÉDITION «DÉMESURÉE»

*Taktlos '99 à Zurich et Bâle (25 – 28 mars)*

Alors que le festival «Taktlos» de l'an dernier avait présenté des formations plutôt classiques, la programmation de cette année, due aux deux collectifs organisateurs (*à suivre*, Bâle / *Fabrikjazz*, Zurich) s'intéressait une fois encore aux possibilités ouvertes par les univers sonores de l'électronique. Le fait que cela nous ait valu quelques-unes des soirées les plus passionnantes de l'histoire de «Taktlos» plaide en faveur de ce cette édition du festival – la seizième, déjà. Les notices ci-dessous portent sur les trois manifestations zurichoises.

Deux ensembles étaient quand même restés fidèles à l'instrumentarium conventionnel. D'un côté, le *Lindsay Cooper Project* présentait la musique de Cooper – dans la lignée Weill/Eisler/Brecht – d'une manière percutante rarement entendue dans ce contexte, mais aussi avec esprit (et les voix de Phil Minton et Maggie Nicols). D'un autre côté, le *Karen Borca Quartet* (comptant, outre la bassoniste Karen Borca, Rob Brown, Reggie Workman et Pheeroan akLaff) jouaient du *Free Jazz* relativement classique, qui ne laissait rien à désirer du point de vue de la densité et de l'intensité, prouvant ainsi que ce genre reste d'actualité.

Le quatuor *Rho* se compose de la trompettiste Sabine Erklenz, de la percussionniste Margrit Rieben, du violoncelliste Daniel Weaver et d'Andrea Neumann, qui «maltraite» l'intérieur du piano; ils s'entendent admirablement pour combiner les expériences faites sur ces instruments traditionnels avec l'exploration des auxiliaires électroniques et pour réaliser collectivement de nouvelles visions sonores. C'est une conception intéressante, certainement susceptible de développement.

Le trio *PantyChrist* prouve cependant que certaines constellations relèvent de l'acrobatie et ne parviennent pas à donner un son d'ensemble. Il ne suffit pas, en effet, de réunir des spécialistes du *sampling* et des platines (Bob Ostertag et Otomo Yoshihide) avec un chanteur travesti (Justin Bond). Même si – avec beaucoup de bienveillance – on peut encore attribuer à ce gag une portée politique, il faut rappeler néanmoins que d'autres formations (*Negativland*, par exemple) s'y sont déjà illustrées avec beaucoup plus de succès. La conjonction de la chanteuse Shelley Hirsch avec le DJ Olive (platines) se révéla nettement plus convaincante: pas de juxtaposition sans intérêt, dans leur cas, mais une écoute attentive

qui débouche sur une confrontation – parfois humoristique – exploitant les matériaux les plus divers.

Les trois guitaristes Hans Reichel, Uchihashi Kazuhisa et René Lussier utilisent aussi le «daxophone» mis au point par Reichel: des planchettes sont fixées sur un support, ce qui permet de produire les sons les plus variés au moyen de capteurs et surtout d'un archet de violon. Il ne s'agit pas là que d'un gag. Le programme du trio vit de surprises, qui se produisent dans un champ musical allant du bruit à la rengaine.

Dans la mesure où chaque festival «Taktlos» cherche à lancer de nouvelles impulsions et promouvoir des combinaisons sonores inédites, l'édition 1999 a connu plusieurs sommets. Le trio de guitares Luigi Archetti, Bill Horist et Uchihashi Kazuhisa fournit une prestation collective impressionnante. Les tensions qui résultent de la collision de tentatives subtiles de rapprochement, d'une part, et de tapis sonores bizarres ou de déchaînements brutaux, de l'autre, ne peuvent être produites que par des musiciens capables de jouer créativement avec les sons et de travailler de façon concentrée. Au terme d'une longue écoute attentive, le laboratoire sonore formé de Diane Labrosse (ordinateur), Ikue Mori (batterie électronique) et Martin Tétreault (platines) dévoile un autre sommet. Dans leur cas, la tapisserie sonore dévidée jusqu'à la monotonie, mais pleine pourtant d'étrangetés, fascine grâce à la présentation délibérément blasée des deux «laborantines» et du «laborantin».

Toutefois, le sommet absolu de la partie zurichoise de «Taktlos» fut sans doute le concert final du duo *MicroCosmos*. Les sonorités obtenues à partir de tout un complexe industriel et technologique – et ce, avec une rigueur et une absence de compromis rarement éprouvées ici – donnent le frisson, voire la chair de poule. La chanteuse Tenko et Otomo Yoshihide (platines, sampler et guitare) réussissent là une confrontation convaincante et moderne avec l'ordinateur.

Conclusion: l'édition 1999 de «Taktlos» a parfaitement relevé le défi de rester branchée et de lancer une fois de plus de nouvelles impulsions. La variété des moyens et des matériaux à disposition des musiciens et musiciennes a débouché sur le festival peut-être le plus «démesuré» que nous ayons vécu. **PETER DÜRSTELER**

## MUSIQUE ET VISIONS INTÉRIEURES

Centenaire d'une compositrice autrichienne originale, établie à Berlin : Grete von Zieritz



A l'âge de treize ans déjà, Grete von Zieritz, fille d'un général autrichien, s'intéressait à la composition. Enfant prodige, elle venait de jouer un concerto de piano de Mozart à Graz et prenait des cours de théorie. En 1917, à l'âge de dix-huit ans, elle partit pour Berlin en pleine guerre et y vit toujours, comme doyenne probable des compositrices d'Europe centrale, affichant une énergie considérable et un tempérament mordant. Elle souhaitait alors se perfectionner comme pianiste. Mais lorsque ses *Chansons japonaises* connurent un succès inattendu, en 1921, elle se décida enfin pour la carrière de compositrice.

Elle suivit les cours de Franz Schreker, directeur du Conservatoire supérieur de Berlin, devenu célèbre par ses opéras *Der ferne Klang*, *Der Schatzgräber* et *Die Gezeichneten*. La musique de Grete von Zieritz porte partout des traces de son style sensuel et expressif. Le piano, en revanche, passe de plus en plus à l'arrière-plan, la voix ou le violon correspondant mieux à son idéal expressif.

Après la première audition de ses lieder avec orchestre *Passion im Urwald* (Passion dans la jungle) de 1932, Hans Heinz Stuckenschmidt écrivait : «Cette Viennaise est très douée; elle maîtrise l'orchestre moderne en virtuose et connaît les lois de la forme, comme tous ceux qui ont étudié chez Schreker.» Les textes originaux des lieder sont de la plume même de cette femme énergique, qui attribue à une tradition familiale le fait que son inspiration musicale prenne si fréquemment sa source dans des visions dramatiques: sa mère et sa grand-mère, en effet, étaient peintres. Les images nées de l'introspection renvoient souvent à des situations archétypiques ou exotiques, aux confins de l'existence. L'angoisse mortelle qui se dissout dans le chant est un motif récurrent. C'est pourquoi, en 1985, elle a accepté spontanément la proposition du peintre berlinois Christoph Niess de composer des pièces musicales sur son cycle de tableaux *Kassandra* (d'après Christa Wolf). Métamorphosés en visions personnelles, ces tableaux ont donné le cycle de chambre *Kassandra*, qui a connu un grand succès lors de la première audition berlinoise, et non pour le seul mérite de sa forme multimédia.

Grete von Zieritz, qui se désigne elle-même comme «femme compositeur», ne croit pas à une esthétique féminine particulière. Elle sait toutefois que, malgré ses dons musicaux innés, elle a eu besoin de plus d'énergie et de force parce qu'elle était femme. Elle a mené, dit-elle, une vie difficile et a dû renoncer à se marier pour faire de la musique. C'est peut-être aussi à cause de son statut de marginale qu'elle a conçu une sympathie particulière pour une autre minorité opprimée, les Sinti et les Roma. Son *Concerto tsigane* pour violon et orchestre a acquis une certaine notoriété; c'est une commande des *Berliner Festwochen*, issue de la scène dramatique *Verurteilter Zigeuner* (Tsigane condamné) pour violon et piano, de 1956. En six tableaux scéniques, les instruments solos (violon et cymbalum) dépeignent l'univers des Sinti et des Roma. Aux *Berliner Festwochen* de 1984, le *Concerto tsigane* a été donné par une équipe internationale: la violoniste allemande Marianne Boettcher, la joueuse tchèque de cymbalum Katerina Zlatnikova et un orchestre polonais. La réconciliation de l'est et de l'ouest est restée l'une de ses préoccupations. En 1984 déjà, cette Autrichienne de quatre-vingt-cinq ans, qui considère sa compatriote Bertha von Suttner, Prix Nobel de la paix, comme un grand modèle, s'était rendue à Moscou et à Minsk à la demande de l'Association des compositeurs soviétiques pour y entendre la première audition de son allégorie, *Waldspaziergang* (Promenade en forêt), pour clarinette solo.

Entre-temps, Grete von Zieritz a été reconnue comme l'une des premières compositrices d'Europe. L'Etat autrichien lui a décerné plusieurs ordres et le titre de professeur; la Bibliothèque nationale d'Autriche possède désormais la plus grande partie de ses manuscrits: œuvres pour piano, formations de chambre, chœur et orchestre. Il n'y figure pas d'opéras, bien que le don particulier de l'artiste ait peut-être résidé dans ce genre. «Ce que je regrette le plus dans ma vie est d'avoir réalisé dans la seule musique de chambre le style dramatique pour lequel j'étais faite. J'utilise les instruments comme des personnages – un pis-aller. Au fond, c'est l'opéra qui aurait été mon affaire.»

Grâce au cycle *Kassandra*, Grete von Zieritz a néanmoins conquis le ballet: en mai 1987, au Festival de musique de Dresde, la danseuse Arila Siegert a utilisé en effet cette composition pour une chorégraphie. En 1936, la compositrice avait d'ailleurs déjà connu un succès notable à Dresde, lorsque Erna Sack, Fritz Rucker et la Staatskapelle, dirigée par Karl Böhm, y avaient donné la première audition des *Vogellieder* (Chants d'oiseaux) pour soprano colorature, flûte et orchestre. Les couleurs irisées que les critiques relevèrent dans les *Vogellieder* ont continué à jouer un grand rôle pour la compositrice. Mais contrairement aux musiciens impressionnistes, chez elle, ces couleurs sont chargées d'énergie.

L'artiste est restée fidèle à elle-même et à l'école de Schreker. Elle n'a jamais fait partie de l'avant-garde. En avançant en âge, elle s'est même distancée des expériences de ses cadets. Ce n'est pas tant dans la prédominance des hommes qu'elle voit une menace pour son art que dans la primauté de la «nouvelle musique» – ce en quoi elle rejoint le dernier Hindemith et Berthold Goldschmidt. Bien qu'elle ait franchi ça et là les limites de la tonalité, ses audaces consistent plus dans les sujets traités que dans le matériau musical. Grete von Zieritz exige la véracité absolue, surtout du contenu. Les sujets politiques, sur lesquels elle ne s'exprime plus aujourd'hui qu'avec retenue, ont joué un rôle important. Sa première composition sérieuse, 1914, sonate-fantaisie pour violon et piano, porte déjà l'épigraphie: «Le soldat part à la guerre, ignorant s'il vivra ou mourra.» Son quintette de 1959 pour trompette, trombone ténor, deux pianos et percussion, est dédié à la Première guerre mondiale, tandis que son oratorio *Kosmische Wanderung* (Randonnée cosmique), sur des poèmes yougoslaves et américains, évoque la destruction résultant d'une guerre nucléaire.

Bien qu'à côté de nombreux lieder avec piano ou orchestre, sans parler des chœurs a cappella, Grete von Zieritz a écrit treize œuvres pour orchestre, on la connaît surtout comme auteur de musique de chambre. Les trois concerts donnés à Berlin en l'honneur de son centième anniversaire avaient malheureusement renoncé eux aussi aux grandes formations. Le jour de son anniversaire, le 10 mars, son oratorio *Aztekengesänge* aurait dû être donné au Konzerthaus. Lorsque ce projet échoua pour des raisons financières, les organisateurs proposèrent de la musique de chambre d'autres compositrices, y compris quelques premières auditions: Barbara Heller, Julianne Klein, Myriam Marbé, Charlotte Seither, Annette Schlünz, Galina Oustvolskaïa et Olga Maguidenko. Cela était aussi honorable que le titre «Concert pour la Journée internationale de la femme», mais ne correspondait guère aux objectifs de Grete von Zieritz, qui a toujours refusé le ghetto de la «musique féminine». La centenaire eut suffisamment d'amour-propre pour ne pas assister au concert, en guise de protestation; dans cette décision, les questions de santé ne jouèrent aucun rôle.

**ALBRECHT DÜMLING**

## Nouvelles

### Rubrique ASM

Nous attirons l'attention des membres de l'ASM sur le fait que la rubrique ASM est imprimée désormais recto-verso sur la feuille d'adresse de la revue. Ne manquez pas d'en prendre connaissance !

### Prix Samozzi pour le FrauenMusikForum Schweiz

La fondation Ida Samozzi a décerné son prix de l'année, de dix mille francs suisses, au *FrauenMusikForum Schweiz* (FMF), pour son engagement infatigable en faveur de la création musicale féminine et de l'amélioration de la situation des femmes dans le monde de la musique. Le prix ira à un projet de CD de la cheffe d'orchestre Monica Buckland, qui dirige des œuvres symphoniques de jeunes compositrices suisses. Le FMF a été fondé en 1982 et compte aujourd'hui près de quatre cent cinquante membres. L'association se voit comme une centrale d'information spécialisée dans le domaine «femme et musique». Elle a son propre bureau à Berne, gère les archives européennes *FrauenMusikForum* dans la Maison de la musique, à Aarau, et réalise ses propres projets de recherche.

### Lauréats du concours de composition de l'OCL

Pour la quatrième édition de son concours ouvert aux jeunes compositeurs et compositrices, l'*Orchestre de Chambre de Lausanne* a reçu onze partitions. Le jury (Jost Meier, Michael Jarrell, Jean-Claude Schlaepfer) n'a pas décerné de prix, mais a attribué une mention à une œuvre qui, en vertu du règlement, a dû être finalement retirée. Le prix du public et de l'orchestre, d'un montant de dix mille francs, va à Stéphane Bellomo Salomone pour sa *Pocket Symphony. Mi ange mi démon*, de Vincent Pellet, est également arrivé en finale .

### Prix Siemens pour le quatuor Arditti

Les membres de l'*Arditti String Quartet* reçoivent cette année le prix *Ernst-von-Siemens*, doté de 250'000 marks, qui leur sera remis le 23 juin au théâtre Cuvillié, à Munich. Depuis la fondation de leur ensemble, les musiciens d'Arditti se sont engagés infatigablement en faveur du répertoire contemporain de quatuor. «Il n'existe aucun quatuor à cordes qui leur vienne à la cheville», a déclaré John Cage. Telle a aussi été la conclusion des jurés de la fondation *Ernst-von-Siemens*, à Munich. D'autres prix d'encouragement vont à la compositrice autrichienne Olga Neuwirth, au compositeur anglais Thomas Adès, à la *European Concert Hall Organisation*, au festival international d'orgue *Catedral de León*, à l'édition complète des œuvres d'Othmar Schoeck, à l'académie de musique *Centre Acanthes* pour ses semaines Helmut Lachenmann, aux Semaines internationales de musique de Lucerne pour la commande d'une œuvre à Giya Kancheli, à l'*Ensemble Modern Orchestra* (soutien pluriannuel), au *Trio Accanto* pour des commandes d'œuvres, etc. La fondation décerne des prix d'un montant total de 1,25 million de marks.

### Commémoration de Willy Burkhard en l'an 2000

Willy Burkhard aurait eu cent ans le 17 avril 2000. La Société Willy-Burkhard souhaite honorer la mémoire de cet important compositeur suisse par de nombreuses exécutions de ses œuvres. Il est prévu de publier un programme couvrant toute l'année. Les personnes qui envisagent de monter des œuvres de Burkhard sont priées d'annoncer le lieu, les dates, les exécutants et les œuvres à la