

**Zeitschrift:** Dissonance  
**Herausgeber:** Association suisse des musiciens  
**Band:** - (2000)  
**Heft:** 66  
  
**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>**

## UN PUZZLE D'ENSEMBLES ET DE COMPOSITEURS

Centième Fête des Musiciens Suisses en Engadine



Paroi sonore. Projet «dador-dadens» de l'ensemble «interferenz»

Au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle, la Fête des Musiciens Suisses est bien ancrée dans la réalité suisse. Cela n'a pourtant rien de très évident! Les «écoles nationales» sont un phénomène propre au XIX<sup>e</sup> siècle, et il n'a jamais existé en Suisse, même à cette époque. Les compositeurs suisses-allemands, par exemple, se sont considérés jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle comme une part de la culture germanique. Fait caractéristique, l'une des premières Fête des Musiciens Suisses eut lieu en collaboration avec une association riche de traditions, l'«Allgemeiner Deutscher Musikverein»: en 1903, Gustav Mahler y présenta à Bâle sa *Deuxième Symphonie*. L'Association suisse des musiciens (ASM) a coupé le cordon ombilical avec les héros de la musique allemande dans le sillage de la «défense intellectuelle du pays», voire plus tôt déjà, et n'a pas hésité non plus à mener en ce temps des campagnes et des interventions contre des musiciens dépourvus de passeport suisse. À l'intérieur, cette mentalité de hérisson allait de pair avec une défense contre les courants d'avant-garde; les partisans de l'École de Vienne furent ainsi longtemps boycottés, et ils créèrent leur propre plate-forme (éphémère) avec le Congrès International Dodécaphoniste, à la fin des années quarante; les musiciens improvisateurs durent d'abord se grouper au sein de la Coopérative suisses des musiciens, avant d'être autorisés à participer à l'ASM.

Rien d'étonnant, donc, à ce que pour la centième Fête des Musiciens Suisses, qui fut un festival des rétrospectives, l'expérimental n'ait été représenté qu'en marge. Un groupe rassemblé autour du clarinettiste Markus Eichenberger, et le quatuor de saxophones Arte, avec Urs Leimgruber, ont dû se produire l'après-midi dans des salles quasiment vides et sans ambiance. Il ont certes assez de métier pour faire appel à un répertoire de sons «non conventionnels»: cela donne parfois de jolis tapis sonores, mais peu de moments surprenants. Comme s'il s'agissait de prouver la supériorité de la musique composée de part en part, les partitions de Nadir Vassena (*31 anatomie nocturne*) et Rico Gubler (*Loudspeaker*) ont sauvé la prestation peu inspirée des saxophonistes: face aux cours linéaires ou aux oppositions brutales de l'«instant composing», on pouvait ici se réjouir d'entendre des formes richement articulées.

Le spectacle multimédia est lui aussi resté un phénomène marginal lors d'un festival ici élargi en une deuxième «Fête des Arts». Avec *ADA – Queen of the engines* de Wolfgang Heiniger, fut tout de même présenté un morceau qui dépasse les frontières du secteur artisanal de la musique. Heiniger y retourne, si l'on peut dire, l'intérieur d'une chanteuse vers l'extérieur, faisant apparaître, grâce à une salade de câbles et une machine à brouillard, le mécanisme du mélodrame; dans des images vidéo surdimensionnées des yeux et de la bouche, il confronte la chanteuse avec la manipulation digitale de ses instruments de production. Au lieu de ranimer d'anciennes dramaturgies avec les moyens les plus récents, comme cela survient si souvent, Heiniger utilise l'électronique pour révéler l'élément mécanique de l'expression «romantique». L'intention est bonne, mais la mise en œuvre tire en longueur, les idées de composition étant beaucoup moins diverses que les moyens employés; en cela, le monodrame digital de Heiniger ressemble tout de même au gros de la musique électronique actuelle.

Au centre de cette Fête du jubilé se trouvaient les concerts d'orchestre. Puisque la musique suisse, de même que la musique contemporaine en général, est à peu près absente des séries de concerts donnés par les orchestres suisses, la participation de cinq orchestres symphoniques et de deux orchestres de chambre était en soi une bonne chose. Mais la musique suisse n'est pas vraiment riche en œuvres orchestrales significatives, et l'on a ainsi vu resurgir dans les programmes des pièces qui avaient déjà été abandonnées à la furie de la disparition. C'était par exemple le cas, lors du concert d'inauguration donné par la Camerata de Berne, d'une *Sérénade* de Conrad Beck qui, partant du fameux motif de notes alternées du *Troisième Concerto brandebourgeois* de Bach, n'échappe à aucun des clichés du néo-baroque, et que même deux admirables solistes, Félix Renggli (flûte) et Elmar Schmid (clarinette), n'ont pas réussi à sauver. En guise d'introduction, on pouvait entendre au début de ce concert le chromatisme larmoyant de l'intermède pour cordes composé par Othmar Schoeck, *Sommernacht*. La soirée se poursuivait avec une étude pour clusters de Jean-Claude Schläepfer, intitulée *Lamentation*, et qui aurait pu rester dans les cahiers d'études du compositeur. Il fallut attendre la musique de deux émigrés d'Europe de l'Est pour que l'on sente souffler un peu de vent frais dans la salle de concert de la Laudinella de Saint Moritz: Heinz Holliger donnait, comme soliste et comme chef d'orchestre, la *Passacaglia concertante* pour hautbois et cordes de Sándor Veress, dans laquelle la rigueur contrapuntique et l'épanouissement virtuose alternent et s'interpénètrent, le jeu de Holliger produisant un effet furieux, ainsi que deux mouvements de la *Musique pour cordes* composée par Constantin Regamey en 1953, qui attirent

l'attention notamment par une écriture harmonique jetant un pont entre la tonalité et les clusters.

Il existe de meilleurs travaux de Schoeck — mais pas parmi les œuvres pour orchestre —, et même Beck n'a pas toujours été aussi mièvre que dans ce double concerto composé peu après son retour en Suisse. Le principe consistant à ne pas afficher au programme plus d'une œuvre de chaque compositeur a certainement été plus profitable à la vie associative des musiciens suisses qu'à la qualité des concerts. Dans le puzzle formé par les ensembles disponibles et les compositeurs à jouer, il était ainsi presque inévitable que l'on «repêche» des œuvres secondaires de compositeurs importants. Outre Schoeck, ce phénomène concerne par exemple Albert Moeschinger, dont la *Suite enfantine* exécutée par le Kammerorchester de Berne sous la direction de Johannes Schlaefli, ne donne aucune idée de son adhésion au dodécaphonisme. À l'inverse, on n'a sans doute pas commis une injustice envers le Grison Otto Barblan, en donnant la *Lenz-Idylle* de ce cofondateur de l'ASM — mais cette œuvre de salon aurait été plus à sa place dans l'un des concerts de station thermale où l'on avait logé les étoiles pâlies des anciennes Fêtes des Musiciens. *Les Adieux* de Thomas Demengas, une orgie en *mi* majeur saturée de vibrations, dans le sillage de Pärt et Penderecki, y auraient certainement rencontré un meilleur écho que devant des spécialistes sceptiques. *Sur la margelle du monde* de Geneviève Calame n'est pas non plus dénué de clichés, tandis que Christoph Delz, dans les 2 *Nocturnes* op. 11, fait du cliché son sujet: il aligne dans le deuxième des formules empruntées à tous les styles, depuis le classique jusqu'à la musique contemporaine, et dans le premier des accords allant de la parfaite consonance à la dissonance extrême; le plus impressionnant, ici, fut la manière dont le jeune pianiste Stefant Wirth interpréta par cœur ces reliques de la tradition que Delz avait compilées selon des critères incompréhensibles.

La musique est l'une des dernières choses qui ait assuré la célébrité du pays; et de la même manière que tout Suisse sait bien qu'il existe de meilleurs fromages que l'Emmental et de plus belles villes que Lucerne, les rares compositeurs à avoir un nom sur le plan international ne sont pas nécessairement les plus intéressants. Arthur Honegger et Ernest Bloch, par exemple, connaissent certes leur métier, mais le *Mouvement symphonique «Rugby»* du premier, tout comme le *Concerto* de trombone du deuxième, que le Symphonieorchester de Bern (soliste: Stanley Clark) donnait dans l'acoustique pressurisée d'une salle de gymnastique de Saint-Moritz, ont quelque peu vieilli. En revanche, la *Symphonie* en *si* majeur du Genevois Gaspard Fritz, composée vers 1770, a surpris par ses développements étendus, ses fausses reprises et autres subtilités. On aurait pu dire qu'il s'agissait d'une découverte — si celle-ci n'avait été faite il y a des décennies par Hermann Scherchen. Les Bernois ont eu quelques problèmes avec cette œuvre qui n'était certainement pas trop difficile. Ils avaient en Luca Pfaff un chef d'orchestre qui, dans le premier mouvement, ne parvenait pas à tenir le tempo et qui, dans le trio du menuet, ne pouvait pas ramener duolets et triolets à un dénominateur commun — ne parlons pas de son manque de souci de précision rythmique dans *Le baiser de la fée*, ce montage de Tchaïkovsky réalisé par Stravinsky. La création de l'œuvre orchestrale qu'avait commandée Pro Helvetia à Laurent Mettraux fut une réussite plus convaincante. On pourrait résumer *Le Cocyte* par la formule «l'aura de Bruckner moins la structure» si l'on n'y trouvait pas quelques superpositions d'accords parfaits, un glissement occasionnel de la base harmonique, la netteté d'un solo de clarinette dans le registre aigu, toutes choses qui sèment provisoirement le trouble

dans la cérémonie (laquelle, fort heureusement, ne dure qu'environ dix minutes). On est cependant irrité par cette naïveté dénuée de toute réflexion critique dont fait preuve ce compositeur romand âgé de trente ans.

On pouvait aussi entendre de la musique à longue barbe au concert donné le dimanche après-midi par l'Orchestra della Svizzera Italiana, sous la direction de Marc Andrae, et qui mettait un point final au festival. La suite *Kaleidoskop* de Willy Burkhard transpose pour l'orchestre symphonique la musique de station thermale, et le *Furioso* de Rolf Liebermann le *groove big-band*. La rhapsodie pour violon qu'a composée le grand-père Andrae en 1919 se situe déjà au-delà du bien et du mal, et a même réussi à nous séduire, grâce à Bettina Boller, qui a joué la partie solo comme s'il s'agissait d'un chef-d'œuvre. Quant à l'œuvre de vieillesse de Robert Suter, *À la recherche du son perdu*, elle est touchante par la manière dont son attitude impérieuse s'effrite vers la fin. Le seul contrepoint à ces différentes variantes du classicisme fut le *Fragment* composé en 1964 par Giuseppe G. Englert, qui intègre l'aléatoire et destitue le chef d'orchestre de sa fonction d'unique centrale de commandement: on assiste ainsi à une intensification sous la forme d'une somme de processus analogues, mais non synchronisés, dans les différents instruments. Cela exige des musiciens de l'orchestre une autodiscipline accrue; mais certains l'ont compris comme une invitation au laisser-faire, privant ainsi partiellement l'œuvre de son effet.

Les ensembles non standardisés jouent au moins un aussi grand rôle que l'orchestre traditionnel pour le développement d'une nouvelle musique au XX<sup>e</sup> siècle — une tendance que l'on n'a suivie que tardivement en Suisse. Avec l'*Ensemble Contrechamps* de Genève et *opera nova* de Zurich, se sont produits deux groupes qui, à partir d'un noyau central, se constituent en différentes formations, et qui ont déjà porté de nombreuses œuvres sur les fonts baptismaux. Dans le premier concert de *Contrechamps*, trois distributions différentes en trio alternaient avec des morceaux solo. *Wort Jahr Stunde* de Franz Furrer-Münch, pour flûte, violoncelle et piano, est une musique térébrante, parcourue de nombreuses éruptions, œuvre d'un compositeur de l'ancienne génération qui a dû attendre ces dernières années pour sortir un peu d'une existence marginale. Si le caractère astreignant du propos est un critère de valeur, il faut préférer cette œuvre aux deux autres trios du même concert: ni Michael Jarrell qui, dans *Assonance III*, explore les sons mêlés dans le registre grave de la clarinette basse, du violoncelle et du piano, ni Beat Furrer, avec ses combinaisons de sons de flûte, de hautbois et de clarinette, dans un registre dynamique inférieur, ne s'éloignent du cadre étroit d'une étude. En dépit de la brièveté temporelle et de la modestie de leurs titres, les *Cinq bagatelles* de Mischa Käser pour violoncelle solo (et voix du soliste), ou encore *Pastorella* et *Scherzino* pour hautbois, *Burletta* et *Canzonetta* pour clarinette, d'Alfred Keller, sont des pièces achevées, avec des idées et des développements qui font paraître pauvres maintes œuvres plus longues. Pour Keller, qui avait fait ses études auprès de Schoenberg à Berlin et mena ensuite une sorte de double existence, enseignant d'une part à des élèves pianistes au séminaire de Rorschach, travaillant d'autre part à une synthèse des techniques sérielles de Schoenberg et Hauer, Heinz Holliger, invité, s'est engagé avec une grande énergie.

On pouvait aussi écouter une œuvre solo dans le concert d'*opera nova*: *Statterostrob* pour piano, de Jean Balissat, composé de modules sans variations, qui ne changent que dans leur extension — une technique de collage qui constitue une exception pour ce compositeur et que Jean-Jacques Dünki a interprétée dans



l'esprit d'une logique de l'expression qui correspond plutôt à sa propre musique. De ce dernier, on pouvait entendre le *Kammerstück IV*, qui passe d'une excitation à une autre, et qui, dans ces passages frénétiques entre tension et détente, trouve à peine le temps d'approfondir une pensée. Francesco Hoch évite ce péril en fondant chacune des phrases de sa suite *Palomar* sur une idée directrice. Gérard Zinsstag travaille quant à lui littéralement au maillet de bois dans *Tempor* (ou plutôt: il fait travailler le pianiste); les champs harmoniques qu'il forme à partir d'une note centrale se constituent grâce à quantité de vives attaques. Cela aura peut-être effrayé la centenaire Anny Roth-Dalbert, dont l'*Ode an das Engadin* (une commande de l'ASM, qui a le même âge qu'elle) avait commencé la matinée dans une si belle absence de dissonances — mais cela n'a sans doute décontenancé personne d'autre.

Parmi le meilleur de ce que l'on a pu entendre lors de ce festival, on compte les concerts du fameux *Amati-Quartett* et du tout jeune encore *Mondrian-Streichtrio*. Cela ne tenait pas seulement à leurs remarquables prestations d'interprètes, mais aussi aux classiques de la modernité intégrés aux programmes de ces formations traditionnelles de musique de chambre. Jacques Wildberger, avec *Commiato*, n'avait nullement à redouter le voisinage de Webern et Bartók, même si sa «musique pour quatuor à cordes» n'a rien à voir avec le discours traditionnel de quatre individualités. Ici, le quatuor parle d'une seule voix, celle du compositeur lui-même: parfois proche de la rupture, elle est aussi sobre et tranquille, décrivant pour ainsi dire le «destin», et finit par se rebeller contre lui. C'est une œuvre impressionnante par sa rigueur énergétique, et face à laquelle les *Klangexpressionen* de Wladimir Vogel (1983) paraissent assez insignifiantes: les épisodes n'ont pas d'intérêt en soi, et ils ne sont pas non plus placés dans un contexte judicieux; surtout, la gamme chromatique à tiroirs utilisée comme refrain n'est absolument pas en mesure de créer ce type de contexte.

Dans son trio pour cordes, Dieter Ammann parvient à retenir quantité d'idées sans se réfugier dans un genre de ciment ou de formes donnés à l'avance, et tient ce qu'il promet dans le titre: *Gehörte Form — hommages*. Daniela Müller, Christian Zraggen et Martin Jaggi, qui jouent ensemble depuis assez longtemps déjà et se produisent sous le nom de *Mondrian-Streichtrio* depuis qu'ils ont remporté le prix d'interprétation Nicati de musique contemporaine, organisé par l'ASM et la Musikhochschule de Berne, ont abordé l'œuvre d'Ammann, ainsi qu'*Ikhoor* de Iannis Xenakis et le trio relativement académique de Sándor Veress avec une énergie si fulminante et une virtuosité si frappante qu'ils ont arraché des ovations aux rares spectateurs qui s'étaient égarés dans la salle Laudinella ce samedi après-midi. Ce concert, qui se déroulait pour ainsi dire «hors concept» des manifestations de jubilé, pourrait fournir une recette pour les futures Fêtes: au lieu de thèmes et de proportions bien établies, tout simplement de bons musiciens jouant de la bonne musique composée par des Suisses et par d'autres citoyens du monde. Alors, l'enthousiasme pourrait se communiquer aussi à des personnes extérieures, et la salle ne serait pas seulement pleine lorsque se produisent des gens du crû, ce qui s'est passé dans le cas de *Ils Fränzlis da Tschlin*, qui, avec les *Oberwalliser Spillit*, ont donné un concert des ensembles de musique folklorique. Une fois de plus, les Valaisans ont présenté l'enchanteresse adaptation de Rabelais par Jürg Wytenbach, *Gargantua chez les Helvètes du Haut-Valais* (cf. *Dissonance* n° 65), tandis que les Engadins proposaient deux créations. Les *Sechs Etüden für fünf Volksmusiker* (qui sont en réalité des musiciens chevronnés) de Peter Schneider se figent dans le synchronisme rythmique et les développements rigoureux. À l'inverse, Martin

Derungs, dans *Vistas chi's mündan / (An-)sichten, die sich verändern*, fait dérailler des structures simples, laissant l'ensemble dériver métriquement et fragmentant les danses populaires pour en faire des rognures. Ce type de musique folklorique «critique» attend en fait seulement le moment où un compatriote les convertira en «positif», ce que *Ils Fränzlis da Tschlin* ont effectivement réalisé avec quelques œuvres de leur propre cuisine.

CHRISTOPH KELLER (Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni)

Hermann Hesse, lors d'une de ses fréquentes visites en Engadine, emmena un jour un ami à Sils Maria et, lui désignant la Maloja et le Bergell, lui demanda si ce n'était pas là un spectacle grandiose. Quelque peu agacé, l'ami répondit, soulignant d'un geste la puissante perspective qui s'ouvrait à eux, que cela n'était en sorte rien d'autre qu'un effet de coulisses bien ordinaire. Les paysages d'Engadine ne constituent plus une surprise, tant ils nous sont devenus familiers au travers des tableaux de Segantini ou de Hodler. Aussi incombait-il principalement aux représentants des arts plastiques ou aux auteurs d'ouvrages interdisciplinaires de mettre à jour, dans cette fête de tous les arts, l'influence exercée par la nature sur la culture. L'immensité de cette nature a servi au moins à justifier qu'on organise en ces lieux, tout de même marginaux en ce qui concerne la culture, une manifestation de pareille envergure. H.R. Fricker, par exemple, a placé en pleine nature des panneaux signalant l'emplacement de lieux baptisés «Ort der Vision», «Place of Lust» ou «Luogo dell'ironia», transformant ainsi l'espace naturel en un espace culturel; grâce à un système électronique raffiné, la signalisation mise en place par Jan Kaeser et Martin Zimmermann indiquait non seulement la direction du glacier de Roseg mais encore son éloignement adapté en permanence aux mouvements de la glace. Avouons cependant que les «structures en trois dimensions» de Daniel Zimmermann nous ont paru plus convaincantes. Cette construction mobile faite de 10 000 lattes de bois joue de manière stupéfiante avec les sensations d'absence et de présence et simule de façon amusante mais néanmoins hautement artistique une descente en bob sur la piste de Saint-Moritz, tout en tentant de représenter plastiquement les déploiements d'énergie nécessaires à pareille entreprise. La comparaison directe entre la piste et la nature inchangée offre aux observateurs placés au bord du parcours un effet double d'illusion et de réalité très suggestif.

Paysage dense et champ d'action majestueux (comme l'affirme le programme), la Haute Engadine a également été le théâtre de projets interdisciplinaires, comme la série de «boîtes sonores» (on appréciera l'ironie) dues au sculpteur Roland Heini, au cinéaste Robi Müller et au musicien Fritz Hauser: dans des maisons de papier d'aluminium pouvant recevoir une ou deux personnes, on peut suivre la projection de dessins animés ou de trucages en concordance directe avec la réalité du lieu où elles sont placées, le tout accompagné par des bruitages percutants. C'est ainsi que si l'on se trouve près d'un garage, on croit voir entrer et sortir des véhicules; près d'une église, ce sont des angelots qui volent au-dessus de nos têtes. Un doute subsiste pourtant quant à savoir si l'effet comique est voulu ou simplement dû au hasard (!). Avec leur projet *Zimmerwinkel*, l'écrivain Peter Weber, la photographe Luzia Broger et le «sonorisateur» Denis Aebli ont accompli une bonne transposition de l'atmosphère plutôt morbide de l'hôtel Waldhaus à Sils Maria. La projection simultanée d'instantanés volés dans une chambre d'hôtel et de textes musicalement évocateurs de Peter Weber, associés à quelques notes de boîte à musique, à des bruits de toutes



sortes ou à des lectures de textes, produit une œuvre intime, peu spectaculaire mais imaginative. L'ensemble Interférence, de son côté, a préféré créer lui-même son décor: *dador – dadens* mêlait dans la salle de concert de l'hôtel Allegra des enregistrements effectués auprès de passants surpris dans la Via Maestra de Pontresina aux improvisations (suivant un canevas préalablement défini) de quatre musiciens présents sur scène.

On le voit, nombre d'idées originales sont nées de la nécessité de parer à la carence d'une infrastructure adéquate. L'Engadine manque manifestement de salles convenant, du point de vue de l'acoustique et de l'atmosphère, à la réalisation de concerts sur le mode traditionnel. Il semble pourtant qu'en cherchant un peu, on aurait pu trouver quelques endroits mieux adaptés à la musique de chambre. Cela fut-il le cas pour les quelque quatre douzaines de concerts «carte blanche» organisés par l'ASM? Le chroniqueur ne peut guère en juger, plusieurs de ces concerts ayant été programmés aux mêmes heures que d'autres concerts importants. La salle de concerts des Bains de Saint-Moritz et celle de l'hôtel Laudinella (pour les petites formations) n'ont donné que partiellement satisfaction, pour ne rien dire de la salle tous usages de Celerina ou de la salle de gymnastique de la Grevas (Saint-Moritz) qui hébergeait les concerts symphoniques. De toute manière, on n'avait pas le choix et ceci révèle ce que peut avoir d'exotique l'apparition d'un orchestre symphonique à la montagne.

La partie «historique» de la rétrospective «compositeurs suisses du XX<sup>e</sup> siècle» prenait place à mi-parcours de cette Fête des Arts de dix jours et nous a réservé quelques surprises. Elève de Hans Huber, Ernst Levy (né en 1895, émigré aux Etats-Unis dans les années 40) était représenté par le mouvement unique de la troisième des 15 symphonies qu'il a composées, une œuvre se référant au passé mais témoignant d'un métier solide et alliant de manière apparemment contradictoire une construction de style néo-classique à une conduite mélodique inspirée du postromantisme (Orchestre Symphonique de Bienne). Qui veut puiser à d'autres sources, à celles d'un Arnold Schönberg par exemple, est sans doute plus inspiré. Ceci fut démontré par deux œuvres appartenant à l'une des meilleures pages de l'histoire de la musique helvétique: *Libra* est un bijou de Roberto Gerhard, élève de Schönberg, et que probablement seul son passeport rouge à croix blanche relie à notre pays. Cet ouvrage pour petit ensemble (Contrechamps) marie structures dodécaphoniques et couleurs méridionales (pour lesquelles l'auteur montre une prédilection particulière). Il en résulte une œuvre généreuse, expressive et très personnelle. La grande surprise vint cependant des *Trois pièces op. 3* d'Erich Schmid (1930) présentées avec enthousiasme par Heinz Holliger et l'Orchestre Symphonique de Bâle. Cette symphonie (car c'en est une) fut écrite à l'époque où son auteur suivait les cours de Schoenberg et était encore fort influencé par la découverte qu'il venait de faire de Webern et de ses œuvres. Les deux influences sont évidentes, ce qui n'a pas empêché Schmid de trouver un langage personnel, remarquable par la brièveté et le ciselé des thèmes. Ceci contribue à assurer à chaque phrase une très grande transparence sans pour autant porter préjudice aux grandes lignes, souvent généreuses. On aurait souhaité à ce compositeur de pouvoir trouver, après son retour en Suisse, un mécène qui lui donnât le soutien nécessaire et lui évitât ainsi de tomber dans l'oubli. Mais c'est Norbert Moret qui eut les faveurs d'un Paul Sacher, et en écoutant son concerto pour cor (soliste: Bruno Schneider) au langage routinier et suprêmement ennuyeux, on se demande vraiment pourquoi.

Cette pièce, présentée par l'Orchestre Symphonique de Bienne placé sous la direction de Jost Meier, faisait partie d'un programme hétéroclite dans lequel les œuvres jouées, sans pouvoir réellement se compléter, ont souffert d'une proximité malvenue. Il y avait bien quelque parenté idiomatique entre le concerto pour cor et celui pour cor des Alpes (*Alphornklänge*) de Jost Meier; mais ce dernier, hélas, ne réussit pas à fondre harmonieusement la sonorité spécifique ni l'intonation naturellement particulière de l'instrument populaire (joué de manière compétente par Martin Roos) avec l'orchestre, pas plus qu'il ne parvient à conférer à son œuvre une couleur réellement particulière. De leur côté, la symphonie déjà citée d'Ernest Levy ou les *Gemmes* d'Eric Gaudibert proviennent d'horizons si différents, voire incompatibles, que leur juxtaposition ne peut être que malheureuse. Les *Gemmes* sont pourtant une œuvre pour orchestre minutieusement élaborée, simplement mais finement inventive, riche en aspects colorés. Dans ces circonstances, la première audition de *twi-Light* pour soprano et orchestre, dans laquelle le compositeur zurichois Hans-Ulrich Lehmann poursuit son exploration des textes de e.e. cummings, passa inaperçue, et c'est fort dommage. Chantés de manière parfaite par Ingrid Attrot, les textes sonores furent harmonieusement soulignés par un orchestre jouant de manière étonnamment virtuose, bien que disposé en ordre dispersé.

Une impression également disparate se dégageait du concert d'Andreas Gutzwiller, malgré l'élément unifiant que constituait la présence de l'instrument mis en vedette, le shakuhachi. Alors que les *Windstriche* pour shakuhachi, trio à cordes et percussion d'Urban Mäder (joués par Egidius Streiff, Mariana Doughty, Tobias Moster et Matthias Eser) se signalent par les éléments dansants chers à ce compositeur (parfois interrompus par de brefs intermèdes), les cinq inventions *One in Two* pour shakuhachi et alto (Hanzheinz Schneeberger) de Thüring Bräm cherchent à mettre en valeur la parenté existant entre les deux instruments. Avec ses trois *Dances of the Angel* pour shakuhachi et percussion, Gerald Bennett témoigne d'une approche beaucoup plus complète de l'instrument japonais et de son contexte culturel. L'influence du théâtre Nô sur cette pièce – qui fait intervenir de façon fort originale des effets de résonance de la percussion – est évidente. En présentant trois premières auditions, l'ensemble Cattrall a pris de grands risques et n'a pas été récompensé pour son courage: Fritz Voegelin, qui s'était fait remarquer dans ses œuvres précédentes par son langage subtil, nous livrait avec *Anruf(ung)* pour ensemble et bande magnétique – malgré toute la compréhension qu'on peut accorder au contexte historique – une pièce peu réussie que les interprètes s'efforcèrent toutefois de nous rendre supportable en s'éloignant franchement de la partition. Comparé à sa production antérieure, Valentin Marti aborde avec *Passage* des chemins étonnamment nouveaux en ce qui concerne le rythme et l'harmonie. La démarche est méritoire, même si le résultat reste en deçà de nos espérances. A côté de *Ixion* de Christoph Neidhöfer, une surprise agréable nous vint des *Lichtempfindliche Erinnerungen* de Gary Berger. Cette pièce d'à peine six minutes produit un effet de fraîcheur bienvenu, grâce notamment à la juxtaposition de séquences clairement définies et à l'utilisation spontanée de la technique électronique, agissant comme un partenaire instrumental.

D'autres ensembles réputés se sont signalés par des programmes intelligents, même si l'originalité n'était pas toujours au rendez-vous. Andreas Stahl, par exemple, a pris prétexte d'une étude de gammes pour présenter une succession de pièces habilement combinées. *Nah getrennt* de Mathias Spahlinger (pour flûte à bec) permit à l'excellente Ursula Maehr de s'exercer dans l'art des

seizièmes de ton, audace point tant helvétique qu'on aurait aimé retrouver dans d'autres concerts. Hartmut Andres a également eu recours aux très petits intervalles dans son œuvre en deux parties *für alvin lucier* qui n'en finit pas de gravir les échelons. ...*im wissen der grenzen das mögliche* nous ouvrait, quant à lui, un univers plus intrigant où alternent instants notés et instants improvisés. Trois pièces, enfin, offraient aux voix de contre-ténor de Luiz Alves da Silva et d'Andreas Schmidt l'occasion de se mesurer à un petit ensemble d'instruments. Si *der mensch gleicht einem hauche* de Jürg Frey joue avec des éléments sonores très différenciés, *rufen wir charon? Und wenn er nicht kommt?* d'Andreas Stahl se distingue par un dépouillement de tout effet superficiel, bien qu'exploitant le glissando comme forme extrême de la gamme. Dans *howl*, Thomas Müller oppose des textes enregistrés d'Allen Ginsberg et des bruissements émanant d'un émetteur à ondes courtes à la mise en musique d'un poème de William Blake accompagnée d'interventions instrumentales expressives ayant pour effet de suggérer une impression générale d'accordé-désaccordé tout à fait inhabituelle.

C'est à l'ensemble Contrechamps, dirigé par Jürg Henneberger, que revint l'honneur de présenter, en plus de l'œuvre de Roberto Gerhard déjà citée, les *Quatre cadres harmoniques* de Roland Moser, une composition haute en couleur et abstraite dans son harmonie. La présence côte à côte des «classiques» du répertoire que sont devenus le concerto pour saxophone *Cells* de Hanspeter Kyburz (Pierre-Stéphane Meugé) et les *Miroirs* pour mezzo-soprano (Mireille Capelle) et ensemble de Bettina Skrzypczak se révéla être un succès, aussi bien en raison de la thématique du chaos utilisée que de la virtuosité du traitement du son. L'œuvre donnée en première audition recourt à un ensemble divisé en plusieurs groupes agissant comme un super-instrument, créant ainsi une sorte de polyphonie de couches diverses convenant parfaitement aux textes colorés (rappelant, malgré une langue parfois crue, le madrigal) de Jorge Luis Borges, Li Taibo, Bernart de Ventadorn et Satschal Sarmast. De toute évidence, le choix du programme présenté par l'Orchestre Symphonique de Bâle, sous la direction de Heinz Holliger, était dû à une main créatrice: les pièces pour orchestre de Schmid (voir plus haut) et la «Monodie pour grand orchestre» (*Sirato* de Holliger) sont des pièces contrastantes, certes, dans leur structure, mais possédant toutes deux une grande vitalité expressive. Elles sont à compter parmi les œuvres majeures de la création helvétique pour orchestre. Confrontée au concerto pour violon *Tempora* de Klaus Huber, présenté par le pionnier de la musique contemporaine en Suisse Hansheinz Schneeberger, la première audition de *Wissen um die Stille* de Madeleine Ruggli (née en 1964) n'eut pas partie aisée. Il est vrai que dans ce concerto pour violoncelle (soliste: Christian Poltéra) l'auteur ne démontre pas une maîtrise absolue de l'orchestration: la démarcation nette des mélodies et des instants sonores suggérés par la partition échoue en raison d'une instrumentation maladroite, paraissant plate et dépourvue de tension. Ceci peut paraître étonnant, si l'on se souvient d'ouvrages mieux réussis pour petits ensembles, dus à la plume de cette compositrice.

Sous la direction de Jürg Wyttenbach, le basel sinfonietta a, pour sa part, tenté de suppléer aux insuffisances de l'orchestre traditionnel, non seulement en recherchant de nouvelles nuances expressives, mais aussi en bouleversant la disposition conventionnelle des musiciens. C'est ainsi que dans *Aufbruch* pour orchestre et cinq «samplers» de Thomas Kessler, on trouve la première contrebasse à la place de la quatrième flûte ou la deuxième percussion exilée au loin. Cet éclatement de l'orchestre conduit à des effets de virtuosité orchestrale stupéfiants, les samplers jouant un rôle de

coloriste ou parfois aussi de meneur de jeu. Dans ce contexte de redistribution philosophiquement ambitieuse des instruments, Mela Meierhans préfère laisser les instrumentistes tâtonner dans le vague, c'est-à-dire jouer dans l'ombre. Pour diriger *différance I*, le chef doit se munir d'une baguette lumineuse; la musique se déploie comme un tapis sonore agrémenté d'effets divers. On attend avec curiosité la suite de cette composition que le basel sinfonietta porte pas à pas sur les fonds baptismaux. *Namenlos* pour grand ensemble, sons électroniques et baryton (excellent Martin Bruns) de Rudolf Kelterborn surprend pas sa fraîcheur et sa facture exemplaire (la pièce a d'ailleurs été largement commentée dans ces colonnes). *Die Majestät der Alpen* de Werner Bärtschi joue avec des niveaux sonores parfois mouvementés, parfois statiques, hors du temps.

Le chroniqueur est à vrai dire confus de ne citer qu'une avalanche de noms et d'œuvres, sans pouvoir, faute de place, nuancer de manière plus approfondie ses commentaires. C'est le tribut qu'il faut payer à ce marathon auquel on fut soumis, bon gré mal gré, pendant une semaine. Pour terminer la Fête, Jürg Wyttenbach, avec ses «...thèmes empruntés à 100 œuvres suisses des 100 dernières années par un passager de la Pacific 231 de Honegger», s'est livré à un amusant plagiat, truffant l'œuvre servant de support d'innombrables citations jointes à une tirade digne de Schopenhauer et s'achevant de manière si surprenante que les auditeurs sont restés sous le choc et n'ont pu laisser éclater le rire libérateur attendu. L'agrandissement suspendu à l'arrière-plan d'un billet de vingt francs à l'effigie d'Honegger aura au moins servi à nous rassurer sur la valeur de la musique suisse contemporaine. Avec cette 100<sup>e</sup> Fête des Musiciens de l'an 2000 et son regard rétrospectif, la page est définitivement tournée sur le siècle qui s'achève. – Vive le siècle nouveau! **PATRICK MÜLLER**

## LES ANGES ET LES SIRÈNES

*Le «Prometeo» de Luigi Nono donné dans le cadre du Festival d'Automne à Paris.*

Deux représentations de *Prometeo* de Luigi Nono à la grande salle de la Cité de la Musique (les 29 et 30 septembre) ont ouvert les manifestations musicales du Festival d'Automne à Paris. L'Ensemble Modern et le chœur de solistes de Freiburg im Breisgau étaient dirigés par Emilio Pomarico et Yochi Sugiyama. André Richard coordonnait la spatialisation sonore réalisée par la *live-electronics* de l'Experimentalstudio de Freiburg. Des deux axes sonores fondamentaux de l'œuvre, le grave et l'aigu, les interprètes ont privilégié le deuxième. Dans la lutte entre les voix aériennes et les forces telluriques, c'est l'ange qui a gagné. Les chœurs évoquant les «cori spezzati» de la basilique de Saint Marc ont primé sur les effets lagunaires des sons très graves longuement prolongés, communiquant ainsi au public le sentiment d'être le participant d'une liturgie laïque. Ce même public, après deux heures-vingt d'écoute attentive et tendue, a remercié musiciens et chefs d'orchestre par une ovation chaleureuse.

Était-ce pour autant une interprétation respectueuse de l'esprit du compositeur?

À l'occasion des représentations du *Prometeo* que Nono eut le temps de suivre, il exigeait qu'on accentue particulièrement les contrastes sonores afin de réaliser une dramaturgie sonore violente. La présence de musiciens qui ont collaboré avec lui, comme André Richard à la direction du son, garantit la continuation de la



tradition interprétative après sa mort. Mais une interprétation philologique n'est guère possible, et elle serait même contraire à l'esprit de l'œuvre et de son auteur, lequel prétendait qu'à chaque fois la dialectique tendue entre les instrumentistes, les voix, les deux chefs, et la régie du son, faisait éclater la «tragédie de l'écoute». Celle-ci doit se réaliser instantanément, en accord avec la poétique et la philosophie de la pleine valorisation de l'«Augenblick» («Greife diesen Augenblick») qui est un des thèmes et des principes sous-jacents à l'œuvre.

Dix ans après la mort de Luigi Nono, il est encore plus évident que la répartition de sa production et de sa carrière musicale en deux périodes – la première «politique», la seconde «mystique» – est fautive et artificielle. Comme tous les grands créateurs, Nono, dans les profondeurs de sa conscience et de son art, demeure toujours un, indivisible. Son mysticisme n'est pas du tout une contemplation passive, mais une forme de subversion et de lutte radicale, renversant les attitudes et les conventions de la communication musicale répandues dans la civilisation actuelle. À la continuité d'un temps musical de plus en plus statique, obsédant et répétitif, il oppose un temps instable, constamment fragmenté; à la brutalité de l'émission sonore toujours *fortissimo*, une dynamique violemment contrastée et une palette timbrique contenant tous les sons et les bruits naturels et artificiels; à l'obsession de l'intrigue et des thèmes «faciles», une dramaturgie sonore non narrative et des intervalles tempérés et non tempérés.

Quinze ans après la création de *Prometeo*, la place de plus en plus ample occupée par la communication spectaculaire dans notre civilisation fait que, même dans une version moins contrastée, la «tragédie de l'écoute» continue à dégager sa force dramatique. Une force qui ne dérive pas seulement de l'étendue des suggestions poétiques et culturelles qui la transforment en une espèce de «summa mitologica», mais aussi de l'engagement politique de Nono. Engagement «politique» dans le sens propre du terme. Aux citoyens de la «polis globale» disposés à participer à la représentation tragique, Nono suggère l'écoute d'un univers sonore qui constitue le renversement dialectique du monde actuel. C'est seulement à travers la négation et la démythification de ce monde-ci que les mythes peuvent acquérir à nouveau leur pleine signification, et dégager leur force utopique dans le présent.

La sèche acoustique de la Grande Salle de la Cité de la Musique, étouffant les réverbérations sonores naturelles, les «effets-cathédrale», a accentué le sentiment qu'on était davantage en train de participer à la consécration émouvante d'un chef d'œuvre de la fin du XX<sup>e</sup> siècle qu'à la représentation d'une «tragédie de l'écoute» implacable; sentiment renforcé par la direction soignée de Pomarico et par une faible tension dialectique entre lui et le deuxième chef. Cependant, même dans cette version plus délicate et moins virulente, *Prometeo* garde son intense force d'opposition «politique» au monde présent, étant donné le développement de l'agressivité sonore, médiatique et sociale de cette dernière décennie.

La forme en ellipse de la salle et la mise en place des «chœurs» vocaux et instrumentaux sur les balcons qui l'entourent évoquent le décor architectural du bateau, la «machina da sonar» que Renzo Piano avait réalisée à l'occasion de la création de l'œuvre. Cette image du bateau, encore une fois, a déclenché toutes les métaphores homériques de l'œuvre. La «tragédie de l'écoute» est aussi une Odyssée. Prométhée, c'est aussi Ulysse. Des auditeurs, quelques-uns les yeux fermés, pouvaient donc imaginer les chœurs non seulement comme des apparitions angéliques, mais aussi comme la voix des sirènes qui nous attirent dans un gouffre périlleux.

Ces deux exécutions de *Prometeo* ont été un prélude nécessaire à la série des concerts consacrés à Salvatore Sciarrino tout au long du mois de novembre: le compositeur n'a-t-il pas conclu un entretien publié ici même par les mots: «Chacun construit son arche, et puis la laisse aux autres». Le voyage d'Ulysse-Prométhée va donc continuer. GIANFRANCO VINAY

## LE SENS DES PROGRAMMES

*Tournée européenne à l'occasion des soixante-quinze ans de Pierre Boulez, avec le London Symphony Orchestra, notamment à Bruxelles (Salle de la Philharmonie) et à Lucerne (Festival).*

La manie des anniversaires, une forme de reconnaissance sociale, rattrappe Boulez, désormais, tous les cinq ans. Pour fêter ses soixante-quinze ans, le London Philharmonic Orchestra a invité le chef-compositeur à faire une tournée européenne avec quatre programmes mettant en regard, de façon un peu inégale, des œuvres de grand format du début de ce siècle, et des œuvres actuelles plus modestes, dont quatre créations émanant de Berio, Sciarrino, Benjamin et Neuwirth. C'est d'abord l'épiphanie de l'apostolat boulézien en faveur d'une intégration de la musique de ce siècle dans la conscience collective des mélomanes: les salles philharmoniques sont pleines à craquer, l'accueil est enthousiaste. On le doit bien sûr à la présence d'un chef que la forte médiatisation ne fait guère dévier de sa trajectoire, mais qui surtout, apparaît comme l'un des derniers capable de projeter une vision personnelle sur les œuvres interprétées à un niveau de réalisation aussi élevé; on le doit aussi à l'exceptionnelle qualité de jeu des musiciens anglais, qui sont précis, souples et engagés, et qui possèdent une sonorité splendide, d'une étonnante homogénéité dans chacun des pupitres. Lors des concerts que j'ai suivis à Bruxelles, dans la salle rénovée de la Philharmonie, aussi agréable à l'œil qu'excellente du point de vue acoustique, il y eut de réels moments d'euphorie. Quel chef, quel orchestre sont-ils capables de transmettre avec une telle perfection de style des œuvres relevant d'esthétiques aussi opposées que *Petrouchka* de Stravinsky, *Le Prince de bois* de Bartók, la *Sixième Symphonie* de Mahler, ou parmi les œuvres en création, la dentelle sonore de George Benjamin, et la mécanique provocante d'Olga Neuwirth? Mais au-delà des émotions liées à ce qui fait seul événement – l'extrême qualité de jeu rendant justice à une poignée de chefs-d'œuvre –, il y a le concept boulézien du programme, qui aura marqué l'époque. Permettre de saisir la filiation si forte entre Mahler et Berg, les convergences et les divergences entre Stravinsky et Bartók, et ce à travers le filtre des œuvres contemporaines, légitime de l'intérieur la forme du concert. S'y rendre pour écouter, et pour entendre...

L'idée de confronter des pièces symphoniques historiques qui oscillent entre construction et narration, dans des esthétiques différentes, ouvre un espace de réflexion pour l'écriture orchestrale actuelle. On sent bien que Boulez est depuis de nombreuses années obsédé par la grande forme, sans aucune nostalgie pour les retours vers des bâtis conventionnels: le compositeur pointe l'oreille dans le dos du chef d'orchestre, à la recherche du secret des labyrinthes formels de Mahler, Bartók, Schoenberg, Berg ou Stravinsky – on notera donc l'absence délibérée de Webern (on notera aussi que le répertoire boulézien ne s'élargit guère: pourquoi pas Sibelius dans une telle optique?). C'est peut-être grâce au récit, lié à une action dramatique, à un argument de ballet ou à un programme secret, que les compositeurs du début de ce siècle ont pu réinventer la

grande forme symphonique, et la sonorité de l'orchestre. Que dire toutefois des œuvres de Benjamin et de Neuwirth (nous n'avons pu entendre, malheureusement, celles de Sciarrino et de Berio)? Le premier possède une oreille intérieure prodigieuse: dans *Palimpsest*, il parvient, à partir d'une idée extrêmement simple, à créer un espace sonore fait de merveilleuses apparitions, comme un illusionniste sortant des colombes et des rubans colorés de son chapeau. La pièce, longuement portée, apparaît comme le condensé d'une forme partiellement enfouie dans le sable. C'est un travail d'anamnèse, à la fois fascinant et frustrant. Il faudrait peut-être que Benjamin prenne le risque de franchir certaines limites, et laissant l'aquarelle, nous livre une œuvre forte, ambitieuse, bouleversante, en retrouvant le souffle qui était le sien dans une pièce comme *Ringed by the Flat Horizon*. Olga Neuwirth est aux antipodes de cette alchimie minutieuse; son *Clinamen-Nodus* a une rugosité hargneuse et «primitive»; elle est agitée d'une violence sourde. Des sonorités amères, comme une masse compacte, sont traversées par les pulsations de la percussion et par les hurlements des sirènes. L'œuvre est indéniablement expressive, avec cette force de négation qui caractérise bien des artistes autrichiens, et qui semble tournée, sans compromis, contre la vulgarité de ses pantins politiques. Difficile de porter un jugement «esthétique» sur une telle esthétique, dont le danger est d'enfermer l'auteur dans un espace réduit défini par ce qui est rejeté, plutôt que par ce qui est choisi. Mais il n'est pas interdit de lire, dans une telle œuvre, quelque chose de la violence aujourd'hui assimilée – et donc atténuée – des œuvres de Mahler et de Berg auxquelles la compositrice était confrontée.

PHILIPPE ALBÈRA

## RENCONTRE IDÉALE DES COMPOSITEURS ET DES INTERPRÈTES

*Atelier de composition de la SSMC à Oggimistica*

La Société suisse de musique contemporaine (SSMC) a choisi cette année le Tessin et l'ensemble OGGIMUSICA pour réaliser l'atelier de composition qui s'était déroulé en 1997 à Blonay avec l'Ensemble Contrechamps, et en 1999 à Zurich avec l'ensemble Opera Nova.

Dans sa formation actuelle insolite, l'ensemble OGGIMUSICA est de constitution récente. Il a fait ses débuts le 28 octobre 1999, lors d'un concert de la RSI, et résulte de la rencontre de musiciens aux parcours les plus divers. Cela va de la longue expérience pratique du saxophoniste tessinois Andrea Formenti, qui défend la musique contemporaine dans les ensembles les plus variés et collabore régulièrement au quatuor de saxophones ARTE, à la formation plus strictement classique de Paolo Vergari, pianiste au raffinement indiscutable, qui a à son actif la réalisation minutieuse et exemplaire de plusieurs pièces contemporaines. Tromboniste au talent indubitable, Lorenzo Ghirlanda a participé surtout à des exécutions de musique ancienne, mais s'intéresse aux nouvelles ressources que les multiples facettes de la musique contemporaine offrent à son instrument. Il y a encore Claudio Pontiggia, corniste qui travaille dans le monde du jazz, et qui est célèbre pour ses dons vertigineux d'improvisateur, grâce auxquels il transforme le cor en un instrument agile et imprévisible, à la personnalité surprenante. Le monde magique et bigarré des percussions est l'apanage de Maurizio Ben Omar, musicien qui a accumulé une foule d'expériences dans les domaines musicaux les plus divers. Dans cette formation où chaque musicien dispose d'une expérience tout à fait

originale, il y a cependant une volonté commune de se lancer dans des projets à la limite de l'aventure, pour explorer de nouvelles pistes musicales.

Les activités de l'ensemble sont coordonnées par l'association OGGIMUSICA, qui organise depuis plus de vingt ans une saison annuelle de musique contemporaine au Tessin et qui promeut la diffusion de la musique nouvelle sous toutes ses formes, de la musique savante aux aspects les plus intéressants du rock, du jazz, de la musique populaire et de la musique ancienne.

L'édition 2000 de l'atelier de composition abondait en nouveautés. Avaient été choisis trois jeunes Suisses et trois jeunes Italiens, pour favoriser la rencontre de deux esthétiques musicales différentes et lancer des échanges culturels entre jeunes de pays voisins. À côté de René Wohlhauser et Alessandro Solbiati, compositeurs de la génération moyenne dotés d'une grande expérience didactique et artistique, enseignait aussi Nadir Vassena, jeune compositeur tessinois déjà reconnu sur le plan international. Pour faire connaissance et préparer le terrain où mûriraient leurs travaux, les compositeurs, les étudiants et l'ensemble s'étaient déjà rencontrés quelques fois au cours de l'année, avant la semaine de *full immersion* de l'automne, consacrée à la réalisation des œuvres écrites expressément pour l'effectif d'OGGIMUSICA.

L'association OGGIMUSICA a suivi l'organisation de chaque phase de l'atelier, à commencer par la mise au concours, destinée à toutes les personnes intéressées par le projet. Les participants ont ensuite été choisis par l'équipe des «tuteurs» (Solbiati, Wohlhauser et Vassena) parmi un éventail de partitions reçues en hiver 1999. Nés entre 1973 et 1977, certains des élus font leurs premières armes, d'autres ont déjà acquis une certaine maturité d'écriture. Le plus jeune, Christophe Meierhans, est né à Genève et étudie actuellement à Amsterdam; il projette de continuer ses études de composition dans une grande ville, comme Berlin. Les autres Suisses choisis sont tous deux de formation zurichoise: Beat Fehlmann est un clarinettiste très actif, qui étudie parallèlement la composition et la direction d'orchestre; Stefan Keller étudie la composition et le hautbois, et s'intéresse particulièrement à l'exécution de la musique contemporaine. Les Italiens retenus ont tous une personnalité très différente. Marco Marinoni étudie la psychologie à l'université catholique de Milan et la composition au Conservatoire de la même ville. Les deux autres sont Filippo Zapponi, de Milan, qui étudie la composition à la fois au conservatoire de Côme et à celui de Strasbourg, et Patrizio Barontini, qui travaille à Pistoia, où il a étudié le piano et la composition.

Tenue à l'auberge de jeunesse de Lugano un week-end de mi-janvier, la première rencontre de l'atelier était consacrée à la présentation des travaux antérieurs de chacun. Alessandro Solbiati ouvrait les feux en expliquant sa technique de composition par l'écoute et l'analyse de quelques œuvres de chambre, dont le *Trio* pour violon, violoncelle et piano, enregistré par le trio Matisse. Ensuite – non sans quelque problème de langue –, les six étudiants se présentaient, révélant des formations très diverses et des expériences de composition hétérogènes. Le tout animé d'un grand enthousiasme et d'une volonté de s'exprimer en musique, ce qui démontrait déjà éloquentement la valeur d'échanges culturels de ce type.

Le jour d'après, c'était le tour de Nadir Vassena, qui faisait écouter son quatuor pour saxophones, *Anatomie nocturne*, magistralement interprété par le quatuor bâlois ARTE, et en commentait la facture.

Nouvelle rencontre le dernier week-end de mai, où René Wohlhauser présentait son travail à travers de petits morceaux de



chambre et *In statu mutandi*, partition dense pour orchestre. A la même occasion, les jeunes compositeurs faisaient connaissance de l'ensemble OGGIMUSICA et pouvaient vérifier les premières idées de leurs morceaux. Cette rencontre a été un véritable séminaire d'instrumentation, où les jeunes compositeurs ont découvert les limites et les particularités d'instruments comme le saxophone, le trombone et le cor. La disponibilité cordiale des instrumentistes a permis de tester les demandes les plus insolites par rapport à la technique ordinaire, et de séparer les idées novatrices des propositions impossibles ou inefficaces. «La confrontation directe avec nous autres instrumentistes», explique Andrea Formenti, «a eu pour résultat fondamental de modérer la tendance de certains jeunes compositeurs à ne penser les questions instrumentales qu'en termes excessivement théoriques. Pour nous aussi, il a été très stimulant d'essayer de suivre leurs idées et d'exploiter au maximum les ressources de nos instruments».

Le moment le plus chargé de l'atelier était la semaine du 2 au 6 octobre, pendant laquelle étudiants, tuteurs et musiciens (sous la direction de Giorgio Bernasconi) se retrouvaient pour des journées de travail intense au couvent de Sainte Marie, à Bigorio, lieu enchanté sur les collines dominant Lugano. Le travail se déroulait à un rythme haletant et alternait les répétitions des morceaux et les leçons individuelles auprès de chacun des tuteurs. La rencontre de personnalités si différentes et de conceptions musicales si éloignées les unes des autres devait provoquer des frictions idéologiques, mais qui se sont avérées stimulantes pour la créativité et ont eu des répercussions sur la qualité des compositions. «La manière d'aborder les questions musicales», raconte Alessandro Solbiati, «varie beaucoup d'une région culturelle à l'autre, ce qui se reflète inévitablement dans l'écriture concrète et dans la façon de discuter les problèmes liés à telle ou telle pièce. Mais aborder cette différence entre Suisses et Italiens a eu une grande valeur éducative, qui a contribué à enrichir l'imagination des uns et des autres. Notre tâche était de faire des suggestions non pas contraignantes, mais qui aident les stagiaires à améliorer leurs travaux et les encouragent à vérifier directement la validité de ce qu'ils avaient écrit grâce à la présence de l'ensemble.»

Les rapports entre les compositeurs et l'ensemble ont été empreints d'une cordialité indiscutable, peut-être grâce à l'atmosphère sereine due à la situation idyllique de la retraite artistique, loin des mille problèmes accidentels comme le retard des avions, la nécessité de quitter la salle pour se précipiter à une répétition, etc.; les participants avaient la possibilité de se consacrer uniquement à la musique.

«Cela a été une occasion vraiment précieuse. Il n'arrive pas souvent qu'on puisse rencontrer des musiciens de premier ordre et bénéficier en même temps des conseils de compositeurs chevronnés», déclarait Patrizio Barontini dans une interview du premier programme de la RSI, qui était accourue à cause de la curiosité suscitée par le CD de l'ensemble et pour recueillir l'opinion des jeunes stagiaires sur la situation de la musique contemporaine. A la conférence de presse présentant les activités de l'atelier, le 3 octobre à Bigorio, Christian Gilardi, président de l'association OGGIMUSICA, avait en effet annoncé la sortie du premier CD de l'ensemble. Une gravure née de l'idée de mettre en contact direct deux mondes, celui de la musique contemporaine écrite, d'une part, celui de l'improvisation, de l'autre; elle a été réalisée en alternant effectivement les pièces écrites et les improvisations, avec, comme invitée exceptionnelle, Irène Schweizer, qui improvise soit seule, soit avec l'ensemble. Les pièces enregistrées sont dues à Mathias Steinauer, Nadir Vassena, Alfred Zimmerlin, Alessandro Solbiati et

Mathias Gloor. Cette réalisation témoigne de la fougue artistique du jeune ensemble et de son envie de créer des manifestations musicales pétillantes et rassembleuses, pimentées par la saveur inégalable de la nouveauté.

Le point culminant de ce long atelier était le concert du vendredi 6 octobre à l'auditoire de la RSI, à Lugano. L'ensemble paraissait avoir assimilé à fond les pièces, surtout celles de Meierhans, Zapponi et Barontini. Les jeunes compositeurs auront certainement profité largement de la vaste palette mise à disposition par une formation aussi exceptionnelle et auront vaincu une certaine retenue compositionnelle qu'on percevait dans toutes les œuvres. Cela indique peut-être à quel point les expériences comme celle de l'atelier sont nécessaires pour que les compositeurs se familiarisent avec les particularités des instruments et avec les ressources infinies d'un ensemble qui démultiplie les sonorités de chaque instrumentiste. Le concert sera redonné au printemps 2001 au Centre culturel suisse de Milan, dans l'intention de faire connaître le résultat d'un travail aussi intense et profitable.

La coordination de toutes les activités de l'atelier était assurée de manière impeccable par Mathias Steinauer, compositeur et membre infatigable de l'association OGGIMUSICA.

ELEONORA REDAELLI

## INCESTE AU GRAND THÉÂTRE

Alberto Ginastera: «*Beatrix Cenci*». Grand Théâtre de Genève, septembre 2000



E. Guéret (Bernardo), C. Riddle (Beatrix Cenci) et A. Tournié (double dansé de Beatrix) © GTG, Nicolas Lieber, Virginie Otth

En choisissant de présenter pour la première fois à Genève l'opéra *Beatrix Cenci* d'Alberto Ginastera, un opéra composé dans cette ville même, le Grand Théâtre a pris une initiative louable et sort de l'oubli une œuvre impliquée dans son temps, aussi bien du point de vue de son sujet que du traitement musical. L'idée de porter à la scène une tragédie dans laquelle un père règle son compte à sa famille, par le meurtre et par l'inceste, était pour Ginastera un choix existentiel: il avait traversé les soubresauts de l'histoire argentine comme un opposant résolu des dictatures qui s'y succé-

dèrent, et il avait éprouvé une grande fascination pour l'expression des forces psychiques profondes dans les cultures traditionnelles de l'Amérique latine. La figure du père qui détruit les siens de façon implacable renvoie à l'imposture des dictateurs, bourreaux de leurs peuples, mais aussi à l'inquiétante étrangeté des figures de l'inconsistant. À travers le personnage cynique du comte Cenci, Ginastera rassemblait ainsi deux fils essentiels de son imaginaire: l'exploration des mondes souterrains du psychisme humain, et la représentation d'une domination arbitraire et destructrice.

L'histoire, située dans le cadre de la Renaissance, montre Cenci défiant les lois et le pouvoir, abusant de sa fille, puis mourant d'un complot que celle-ci a ourdi contre lui; mais Beatrix, la fille meurtrière, est dénoncée, torturée, et mise à mort. En 1934, Artaud s'empare de ce sujet qui avait transité par Mary Shelley, à la recherche d'une forme théâtrale capable de réveiller les forces chaotiques que les anciens mythes rapportent, mais que la civilisation moderne refoule – ces forces qui devaient exploser quelques années plus tard pourtant avec le nazisme et la guerre. Le comte est un possédé; l'arbitraire de sa domination est lié, chez Artaud, à un violent réquisitoire contre les puissances sociales, et plus particulièrement contre celles de l'Église. Ginastera, fasciné par l'œuvre et par les conceptions théâtrales d'Artaud, n'obtint jamais l'autorisation des ayants-droits pour utiliser son texte. C'est dommage, car l'adaptation faite par William Shand et Alberto Girri encadre la violence et la panique incontrôlées des personnages, qui sont dans la pièce la proie de leurs fantasmes, de leurs haines et de leurs peurs, par des réflexions morales du chœur. Ainsi se perd l'expression des forces surgies de l'inconscient que visait Artaud, en deçà de tout psychologisme, de toute raison, et de toute forme de jugement: le chœur dénoue la tension au lieu de l'aviver. Il fait glisser la pièce de la forme tragique, qui anticipe l'histoire, à celle de l'oratorio, qui idéalise le réel. Certains changements dans la trame du récit et dans le rôle des personnages – des ajouts comme les hurlements inutilement redondants des chiens par exemple –, contribuent aussi à un déplacement regrettable vers un théâtre de convention. C'est le problème fondamental de cet opéra intègre: la violence du réel, au lieu de faire éclater la forme, s'y trouve enfermée et amoindrie. «La nature parle plus haut que les hommes» disait Artaud. Dans son opéra, et bien qu'il semble avoir cherché à travers les sons cette puissance incantatoire propre au poète, Ginastera voudrait croire au triomphe de la raison, à la domination de l'homme sur la nature. Mais cette option le perd. Si certaines pages sont saisissantes, par le lyrisme de l'écriture vocale ou par la sonorité de l'orchestre, fondée sur des textures souvent poussées à leur paroxysme, la musique ne parvient toutefois jamais à nous placer au cœur de la tragédie, dans le flux incontrôlable des passions et des intérêts. Plutôt que de faire naître l'expression tragique, elle *représente* le drame, elle *décrit* les situations. Si l'on retrouve dans le sujet de *Beatrix Cenci* cette exemplarité d'un fait privé qui reflète la violence d'une époque, comme dans les *Soldats* de Zimmermann – que Ginastera donne l'impression d'avoir étudié –, on ne retrouve pas cette force interne de la composition qui donne justement à l'événement sa portée universelle. Le compositeur argentin n'a pas osé faire éclater cette esthétique de l'*imitatio* à laquelle Artaud opposa son «théâtre de la cruauté».

Dans la mise en scène de Francisco Negrin et Anthony Baker, la violence sourde qui provenait, chez Artaud, de ce qui est caché derrière les mots, et qui dépossède les sujets de leur propre liberté, reste extérieure aux personnages. Chez l'écrivain, les actions, invisibles, pesaient sur chaque mot; ici, elles sont à la fois représentées et dérobées, comme ces scènes du meurtre et de l'inceste que

cache un rideau tournant. En faisant intervenir des danseurs, et en dédoublant notamment le rôle titre entre la chanteuse et une danseuse, les deux metteurs en scène ont affaibli la tension entre les personnages: la danse esthétise, et elle décharge Beatrix de cette puissance tragique qui est le moteur de la pièce. La convention de l'opéra rattrappe une pièce qui la combat. Même scéniquement, le chœur atténue la folie de Cenci, dont on ne perçoit que l'apparence de la monstruosité. L'efficacité du dispositif, qui place les protagonistes dans une perspective profonde, tend à dissocier le jeu – à l'avant-plan – et l'image – à l'arrière-plan. Il n'est certes pas facile, à l'Opéra, de suivre l'idée d'Artaud, celle d'une anarchie qui s'organise», d'un «inconscient déchaîné» s'appuyant sur des «effets méthodiquement calculés», bref, d'une «mathématique créatrice». Et la musique de Ginastera, qui privilégie le geste et la peinture sonore, et la mise en scène, qui reste enfermée dans la forme du théâtre bourgeois, échouent à faire d'un sujet fort une œuvre bouleversante. Certaines faiblesses sont révélatrices, comme, dans la musique, ce collage de danses maladroitement naïves et prosaïques, ou, dans la mise en scène, cette rigole de sang prévisible qui coupe le plateau à la mort de Cenci, et qui n'atteint ni à la poésie du théâtre, ni au réalisme du cinéma.

Les voix sont remarquables, et particulièrement celles des deux rôles féminins de Beatrix (Cassandra Riddle) et de Lucrecia (Linda Mirabal), qui affrontent de façon émouvante le comte Cenci (Louis Otey). L'ensemble du plateau, chœur compris, est d'une belle homogénéité. La direction de Gisèle Ben-Dor nous a semblé parfois un peu sage, mais la représentation à laquelle nous avons assisté était entachée par un règlement de compte interne nous privant de la force d'impact des percussions, élément pourtant essentiel de la partition... PHILIPPE ALBÈRA

## LA CÈNE ET LA SCÈNE

Carles Santos: «*La pantera imperial*; *Ricardo i Elena*». Paris, Odéon – Théâtre de l'Europe, 13-24 juin 2000.

«Un Wagner sous l'effet d'amphétamines.» C'est en ces termes que Carles Santos s'est un jour défini, lui qui fut l'interprète de musiciens américains et de Steve Reich en particulier. Qualifiée parfois de minimalisme romantique, son œuvre, insolite et fiévreuse, se fait volontiers narrative. L'alternance entre le tonal et le dodécaphonique, défini comme la «démocratie de la musique», n'implique aucune contradiction, selon le Catalan, qui puise chez Bartók, Falla, Scriabine ou Stockhausen, la synthèse de telles antinomies. Mais son art est essentiellement scénique. Comme dans nombre de ses spectacles, le phénomène Carles Santos est encore au piano dans *La pantera imperial* et *Ricardo i Elena*.

Avec son instrument, Carles Santos a déjà presque tout fait, mettant en scène la virtuosité du créateur ou la volupté nostalgique des années d'apprentissage. Il l'a bercé avec le très nocturne *Bujaraloz by night*. Il l'a poussé dans les rues de Barcelone en le filmant pour une vidéo, *Anem, anem, anem a volar*. Il en a joué sur une plate-forme en pleine mer, son espace favori – une action baptisée *Minimalet sur mer*. Il l'a même rendu mécanique, laissant désespérément vide le siège de l'interprète, le sien, dans *L'esplèndida vergonya del fet mal fet* et dans *La pantera imperial*, où il entend «sortir Bach de l'espace spécifiquement musical et le livrer aux maquillages, aux costumes, aux lumières, et au besoin à la parole, au mouvement inévitable, au jeu du théâtre, en définitive à la lecture théâtrale d'un classique de la musique». Et le musicien de



jouer, à genoux, la main gauche sur un piano, la main droite sur un autre, le *Prélude* de la *Fugue en ut dièse mineur* du *Premier Livre* du *Clavier bien tempéré*. Neuf musiciens et acteurs l'accompagnent, notamment un chanteur, un claveciniste et un violoniste, dont les mouvements d'archet retrouvent les intonations et les harmonies des *Suites*, *Sonates* ou *Partite* du Vieux Cantor, infléchissant ainsi les rigidités de l'orthodoxie répétitive.

De tels spectacles s'apprécient comme les saveurs d'une épice. Car l'on y boit et l'on y mange, comme dans une cène, entre les notes. De l'eau, fût-elle vineuse – cette eau omniprésente dans laquelle les interprètes de Carles Santos, retenant leur respiration, plonge régulièrement la tête. Des pommes, sur une table arcimboldienne. Non le manger et le boire de tous les jours, mais le corps animal, joyeux et triomphant, celui de la noce et de la parade amoureuse. Le premier film que le musicien réalisa était l'histoire d'une agape. Dans le septuor, moins abouti, de *Ricardo i Elena*, Carles Santos retrouve l'abondance festive et la démesure des élans vitaux, ithyphalliques et stomacaux. **LAURENT FENEYROU**

## Discussion

### Réplique et duplique à propos de la critique de Chris Walton concernant l'édition complète des œuvres de Schoeck (n° 65, p. 26)

- 1° Walton estime qu'il est superflu d'éditer la réduction chant et piano de Massimilla Doni, étant donné que celle-ci est disponible dans l'édition de 1936. Mis à part le fait que cette réduction est épuisée, elle appartient à l'œuvre de Schoeck – pour des raisons que l'on verra – et doit donc logiquement paraître dans l'édition complète de sa musique.
  - 2° Walton n'admet de nouvelle édition de la réduction chant et piano que si celle-ci revient à la version primitive de l'opéra et reprend notamment le texte qui avait suscité les foudres de la censure nazie à cause de ses allusions érotiques. Comme Walton le remarque lui-même, Schoeck a autorisé expressément la version «censurée» de l'œuvre et ne l'a pas non plus reniée par la suite. Quant aux raisons de cette attitude, Walton se perd en conjectures; il tient cependant pour évident que Schoeck ait toujours souhaité revenir en fin de compte à la version primitive – ce qui ne peut malheureusement être prouvé. Cela mis à part, le principe souverain des éditeurs était la précision philologique. Publier Massimilla Doni dans la version primitive aurait signifié publier comme texte fondamental une version non autorisée par le compositeur. La décision des éditeurs de se fonder sur la version révisée est donc correcte. Un autre argument décisif est que la nouvelle édition de la réduction chant et piano est une édition critique, qui a entre autres pour but de présenter les sources textuelles. C'est là le travail du *Supplément critique* – dont Walton fait d'ailleurs l'éloge, paradoxalement! – et grâce auquel le lecteur intéressé peut reconstituer la version primitive.
  - 3° Dans le cadre de l'édition complète des œuvres de Schoeck, Massimilla Doni représente un cas exceptionnel, puisque c'est le seul opéra dont la réduction chant et piano sera publiée en édition critique à côté de la partition. La raison de cette décision est que la réduction chant et piano correspond largement à la particelle et que Schoeck peut donc en être tenu pour l'auteur. Les réductions chant et piano des autres opéras indiquent en revanche des auteurs ou des adaptateurs différents.
- Il convient certes de donner raison à Walton sur un point: les particelles des autres opéras semblent aussi avoir servi de base aux réductions chant et piano, et non les partitions terminées. Il n'est pas exact, en revanche, d'affirmer que, dans ces cas, «la particelle et la réduction sont largement identiques», comme le prouve un coup d'œil sur les sources. Ainsi les différences entre la particelle de Don Ranudo et la réduction chant et piano publiée en 1919, un an après la première audition, et attribuée nommément à Otto Singer, sont considérables. L'hypothèse de Walton selon laquelle il aurait existé des «conventions (...) entre les éditeurs et les rédacteurs officiels des réductions» est dénuée de toute vraisemblance. Comment un tel rédacteur pourrait-il exiger d'un éditeur que son nom figure en tête d'un travail dont il n'est pas l'auteur? La thèse selon laquelle Schoeck serait au fond l'auteur de la plupart des réductions chant et piano est donc plus que douteuse, ce qui réduit à néant l'exigence d'inclure les autres réductions dans l'édition complète.