

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2001)
Heft: 70

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>

NAISSANCE ASSISTÉE DE JEUNES OPÉRAS

Résultats du concours « Teatro minimo » à Zurich



Scène de «Akumu» de Arnaldo de Felice avec Irène Friedli et Sabina von Walther
(© Suzanne Schwierz)

Six premières auditions d'opéra en quelques jours, et ce sous l'égide de l'*Opernhaus* – autant dire du jamais vu à Zurich ! Cette initiative inédite dans le domaine lyrique remonte aux *Zürcher Festspiele* d'il y a deux ans. Las des reproches constants des journalistes comme quoi l'Opéra de Zurich montrait trop peu de productions contemporaines, mais dégrisé d'autre part par le fiasco de *Schlafes Bruder* de Herbert Willi en 1996, bide que le succès mitigé du *Blanche-Neige* de Holliger n'avait pu faire oublier, le directeur Alexander Pereira avait déclaré lors d'une table ronde de compositeurs, journalistes et autres représentants des milieux concernés qu'il était prêt à donner une chance aux musiciens – à certaines conditions, bien entendu : le risque de four devait être exclu d'emblée, le produit recherché ne pas trop entraver la machine bien huilée du cycle des premières, et le tout se couler autant que

possible dans le moule de la bonne vieille tradition lyrique. On décida donc de lancer un concours. Non pour un spectacle d'une soirée entière, mais pour un galop d'essai, en quelque sorte, dans lequel les candidats prouveraient qu'ils étaient capables d'écrire une scène pour le théâtre lyrique. On passa alors à l'acte avec la collaboration du *Bayerische Staatsoper* de Munich. Les candidats devaient remettre un brouillon de scène dramatique tirée de l'*Odyssée* et des partitions prouvant leur métier. Les lauréats se verraient récompensés d'une exécution professionnelle et auraient l'occasion de se familiariser avec le fonctionnement d'une compagnie d'opéra ; dans le meilleur des cas, on leur commanderait une œuvre complète. Plus de quatre-vingts esquisses furent déposées, dont le jury retint six en fin de compte, Zurich et Munich se partageant chrétientement les mises en scène ; Christoph König et Andreas Ruppert dirigeaient l'ensemble *Opera Nova* (Zurich) et des membres du *Bayerisches Staatsorchester*. Les mini-opéras retenus, d'une vingtaine de minutes chacun, virent donc le jour – non pas dans la salle exclusive de l'*Opernhaus*, certes, mais quand même au *Theater an der Sihl*.

Le succès publicitaire de cette opération – non exempt d'un certain paternalisme – est indiscutable, du moins en ce qui concerne Zurich. Toujours à l'affût d'éléments intéressants dans le vaste programme musical des *Zürcher Festspiele*, la presse et une fraction étonnamment nombreuse du public s'accrocha aux productions groupées sous le titre « Teatro minimo » ; il y eut des interviews, des critiques, des discussions, des comparaisons, bref, les deux soirées de premières auditions infusèrent une certaine animation dans un festival qui prolongeait sinon le « courant normal » (en français dans le texte, *ndt*) de la saison, tout en offrant une variété réjouissante de démarches dramatiques (ce qui résultait peut-être aussi de l'hétérogénéité évidente du jury, composé des directeurs Peter Jonas et Alexander Pereira, des chefs d'orchestre Zubin Mehta et Franz Welser-Möst, du metteur en scène David Pountney, de Manfred Trojahn, Ralph-Günther Mohnau, Elisabeth Bronfen, et des publicistes Béla Varga et Max Nyffeler). Les six productions traitent en tout cas le thème prescrit de l'*Odyssée* de façon originale, parfois d'ailleurs en le contournant avec impertinence. Et les six compositeurs ont tous rempli l'exigence implicite du concours, qui était de fournir une musique au service du théâtre et qui satisfasse les attentes du public. Dans deux cas, on eut même droit à des idées expérimentales : dans *All Fine*, Thomas Meadowcroft combine la musique avec une vidéo et des textes antiques avec les prévisions modernes du temps. Le plaisir de voir un *show* de météorologie – cette excroissance bizarre des médias actuels – obtenir les palmes lyriques cède cependant rapidement la place à la désillusion, car tout cela sonne terriblement sérieux. Calculée à partir d'intervalles de l'Antiquité grecque et de textes découpés en phonèmes, une musique complexe, souvent bruitiste, assez mince et sans message fort, évolue à côté du flot ininterrompu des prévisions du temps, tandis que les voix chantées se livrent à d'autres considérations sur la météorologie et la mythologie dans un montage de textes. Le résultat est une purée respirant la branchitude, mais sans grand rayonnement.

Tout le contraire de la contribution d'Arnaldo de Felice, *Akumu*, qui expérimente lui aussi des formes nouvelles, refuse de raconter des histoires – y compris de traiter le sujet homérique imposé – et adapte en lieu et place des fragments d'un conte de Junichiro Tanizaki. L'œuvre de Felice est la seule des six partitions qui révèle une véritable vision artistique, réalisée avec une belle économie de moyens adaptés au contenu spirituel, la seule qui ne « mette pas en musique », mais qui « invente ». Deux voix de

femmes (Sabina von Walther et Irène Friedli), un acteur de nô et un ensemble instrumental utilisé avec autant de transparence que de concentration (dans lequel la partie de flûte à bec, tenue par Conrad Steinmann, joue un rôle de premier plan) déploient une intense magie. La beauté alliée à la diablerie trouve ici une nouvelle et rare expression. Arnaldo de Felice est l'un des deux compositeurs que le jury a sélectionnés après la création de leurs opéras pour réaliser de nouvelles commandes : une œuvre scénique d'une heure et une pièce symphonique (le jury avait abandonné entre-temps l'idée d'un opéra complet). L'autre lauréat final est l'Anglais Edward Rushton, dont le *Leinen aus Smyrna* est pour ainsi dire l'antipode exact de l'ouvrage de Felice. Si ce dernier cherche l'unité et la concision, Rushton adore l'éclectisme ; où l'un aspire au calme, à la profondeur et à la magie, l'autre pratique un style de conversation rapide, dont les échos straussiens conviennent à son sujet comique : quatre femmes se disputent autour du cercueil d'Ulysse pour savoir laquelle il a aimée le plus. L'intrigue se déroule avec brio, un accompagnement d'orchestre pétri d'allusions (et parfois trop dense) et des parodies débridées des poses des chanteurs lyriques profitent évidemment au morceau, qui décroche les faveurs exclusives du public. Les deux ouvrages bénéficient aussi du luxe que s'offre l'*Opernhaus* en matière de mise en scène et de décors. De jeunes metteurs en scène – Claudia Blersch, Aglaja Nicolet et Paul Suter – étaient chargés des œuvres de Felice, Rushton et enfin de Peter Aderhold, auteur d'un dramolet indécis, bien travaillé, fluide, mais aussi assez conventionnel et d'une instrumentation problématique, *Odysseus und der Fremde* ; dans les trois cas, le résultat scénique est convaincant. La *Bayerische Staatsoper* avait confié en revanche ses trois productions à la metteuse en scène Bettina Göschl, qui prive sans doute les partitions d'une partie de leur effet par excès de gaudriole. *Wieder sehen*, drame du retour de Jörg Arnecke, sur des textes pontifiants de Wolfgang Borchert et Reiner Kunze, aurait-il déployé davantage les effets de sa variété sonore et de sa forme rigoureuse dans une traduction moins lourde de pathos ? *Aiaia*, de Markus Schmitt, aurait-il trouvé plus de sens dans les associations d'idées musicales et les hallucinations d'un Ulysse malade et fiévreux en l'absence de la redondance bruyante de costumes criards et d'une gestuelle surréelle ? La question reste ouverte, de même que celle de l'utilité à long terme de tels concours. Les compagnies indépendantes de théâtre musical réclament que les opéras traditionnels leur ouvrent leurs portes, ces derniers demandent que les compositeurs répondent aux attentes esthétiques de leur public d'habitués. Pour le moment, la première manche va à la partie la plus prestigieuse et la mieux dotée financièrement. Le concours sera poursuivi, les prochains résultats pourront être jugés en 2003.

MICHAEL EIDENBENZ

« QUAND LA LUNE ASPIRE MES MORTS... »

Première audition, au Théâtre municipal de Berne, de la nouvelle version en trois actes de « *Medea* », opéra de Rolf Liebermann

A-t-elle ri ou pleuré ? « Je fus la victime de sa trahison, mais la terre repousse désormais sous mes pieds. Je ne suis plus perdue, chaque nuit, quand je chante et que la lune aspire mes morts... Le veau d'or vit ! » Trompée par son mari, Jason, avec la complicité du grand-prêtre d'Apollon, Créon, et abandonnée entièrement à elle-même, Médée a tué ses enfants – et la voilà qui sent de nouveau la terre sous ses pieds. Peu de mois avant sa mort, le 2 janvier 1999, le

compositeur suisse et ex-directeur d'opéra Rolf Liebermann avait achevé la partie de la nouvelle version en trois actes de son opéra *Medea*. La musicologue allemande Victoria Erber, qui avait déjà édité d'autres œuvres tardives de Liebermann, a transcrit les esquisses, parfois illisibles, du nouveau troisième acte et a adapté la partition dans l'esprit des modifications souhaitées par Liebermann, telles qu'il les avait formulées lors de la première audition de la version en deux actes, *Freispruch für Medea*, au Staatsoper de Hambourg, le 24 septembre 1995.

Avant même que la nouvelle version ne soit produite à l'Opéra Bastille de Paris la saison prochaine, le Théâtre municipal de Berne s'est lancé dans la création de la version entièrement remaniée, qui dure une heure et demie (mise en scène : Philippe Godefroid et Françoise Terrone). D'une part le livret d'Ursula Haas a été retravaillé avec une psychologie beaucoup plus directe en vue de la fin extrêmement ambivalente, d'autre part la partition donne une impression de compacité plus forte et accorde plus de place à chaque personnage. L'ensemble indépendant de gamelan prévu dans la première version a disparu, ou plutôt il est noté *ad libitum* ; la percussion a été réduite pour que l'opéra puisse aussi être monté dans un théâtre de la taille de Berne. En contrepartie, Liebermann a étoffé musicalement le rôle de Créon, dont le personnage s'affirme mieux face à Jason – surtout quand on doit payer un contre-ténor au prix fort... Dans un entretien avec l'attaché de presse du théâtre, Benedikt Holtbernd, Victoria Erber concède d'ailleurs que des considérations pragmatiques toutes simples, liées aux moyens techniques des théâtres, ont incité le directeur d'opéra chevronné qu'était Liebermann à faire ces modifications.

Le public bernois aura assisté à la combinaison réussie du métier d'un maître – peu novateur – de la dramaturgie lyrique, et d'une réinterprétation marquée de la matière euripidienne, qui n'est pas simplement traduite en musique, mais coulée dans des tableaux d'accès facile. Si les scènes ne respirent pas la magie, elles traduisent en revanche immédiatement et de façon vivante les contenus archaïques – banalités comprises –, même en les stylisant : râles, sanglots, rires, etc. ; nous n'avons pas affaire à une étude solennelle, remplie d'allusions savantes à la culture classique, mais à une narration captivante, basée sur un fait historique, et dont les incidences sur le présent sont exploitées à fond. Jason ne s'amourache pas de la Grecque Créuse, comme chez Euripide, mais se tourne vers le jeune prêtre d'Apollon, Créon, incarnant ainsi le bisexuel branché de la fin des années 1990 ; les femmes de Colchide sont vêtues de latex sado-maso, les dames de la bonne société corinthienne arborent des coiffures à mi-chemin entre la coupe iroquoise et le casque phénicien. « Démystifier le mythe » est l'intention avouée de l'opéra.

Il faudrait cependant parler plutôt de travail sur le mythe. Médée ne parvient pas non plus à se défendre complètement de sa force magique, même si, à la fin, elle n'est pas condamnée moralement pour s'être vengée de la trahison de son époux en tuant ses enfants. Elle aussi commence par succomber au mythe de l'amour romantique, lorsque elle est surprise par Jason au moment où elle s'apprête à castrer Apsyrtos et qu'elle chante « L'étranger effleure ma peau. Rosace de mon cœur. Ma force magique pour sa force », tandis que ses compagnes sont brutalement violées et massacrées. L'opéra raconte la catharsis de cette femme, à la fois victime et coupable, qui cherche à reprendre pied après une immense catastrophe personnelle – ce qui est une projection supplémentaire du XX^e siècle finissant sur l'original antique, une tentative de démythifier la matière « pour la maintenir »

vivante dans le présent », comme le dit expressément la librettiste, Ursula Haas. La démythification a-t-elle lieu, ou le mythe a-t-il été remplacé par un autre, plus adapté aux idées modernes ? La question reste ouverte.

Ce n'est finalement pas le livret, mais la brillante production artistique de Berne qui donne une réponse sans ambages et qui confère à l'opéra de Liebermann la vivacité recherchée. Dans son chant comme dans son jeu, la soprano américaine Joanna Porackova confère à la protagoniste des traits dramatiques, sauvages et indomptés, tout en exploitant l'expressivité de son rôle, mais sans négliger la perspective des profondeurs. Scott Wilde (Jason), Peter McCoy (Apsyrtos) et Robert Ogden (Créon) jouent entièrement le jeu de la mise en scène, fortement axée sur les charmes sensuels. Dirigé de main de maître par Daniel Klajner, l'Orchestre symphonique de Berne reste discrètement à l'arrière-plan, contrairement aux décors quelque peu tonitruants de Philippe Godefroid, mais il évoque en des timbres raffinés la tension et des ambiances méditatives de culte. **PATRICK FISCHER**

COMMENT PILOTER LES FLUX SONORES

Le festival GNOM à Baden, «Schwerpunkt STROM»

Un véritable changement de paradigme s'est produit ces dernières années dans le domaine de la musique électronique et de celle par ordinateur : les œuvres expérimentales, novatrices — ou celles qui vous ouvrent simplement les oreilles — proviennent aussi bien de la mouvance *post-techno* (« Digital Music », « Electronica ») que du secteur « savant ».

Pendant trois jours, le festival *GNOM*, consacré à la musique électronique, à l'électronique *live* et à la musique par ordinateur, a donc tenté de rendre compte de cette nouvelle donne en présentant un programme étonnamment vaste, comprenant aussi bien des compositions que des improvisations (l'assouplissement de cette polarisation semble résulter du même changement de paradigme).

Le festival commençait par un concert de musique contemporaine « classique », avec des œuvres de Josh Levine, Martin Neukom, Wolfgang Heiniger, Gary Berger et Thomas Kessler. *Scannings* (Wolfgang Heiniger), pour trois exécutants et électronique *live*, est d'une part une pièce fort spectaculaire, qui, outre la percussion et la voix, utilise aussi une caméra vidéo et transforme les corps des musiciens en sources sonores grâce à des capteurs ; de l'autre, c'est un bon exemple de ce que les agencements techniques apparemment les plus fous et les plus artificiels peuvent paraître parfaitement naturels quand ils donnent des résultats sonores convaincants. Ainsi, la caméra et son logiciel produisent des mélanges sonores oscillants très complexes, riches de bruits et en harmoniques, mélanges que le compositeur module savamment en direct : au lieu de virevolter sans but, il crée des variations en se concentrant sur un cadrage déterminé, que le public voit aussi sur grand écran (gros plan des mains ou du bras, par exemple). Un des aspects les plus frappants de ce concept est l'interaction de l'électronique et du corps : Matthias Würsch (percussion) produit des sons et des enchaînements sonores en moulinant simplement d'un bras, tandis que la main de Silvia Nopper (voix) transforme le timbre d'une simple caresse. Sa voix m'a d'ailleurs paru exceptionnellement bien intégrée dans la texture électronique, et pour une fois, nous n'avons pas assisté à la dramaturgie simpliste chaleur de la voix vivante / froideur de la technique. Tous les moyens engagés créent

un univers sonore parfois très bruyant, mais plein de connotations, qui devient un événement véritable grâce à la présence et au naturel des musiciens.

X-action (Gary Berger), pour hautbois (Matthias Arter) et électronique *live*, propose une partie instrumentale impétueuse et intense, dont certains passages sont repris et développés par des procédés informatiques, ce qui donne une structure temporelle intéressante : les modifications produites par l'ordinateur se déroulent parallèlement à la partie instrumentale, mais comme elles ne se réfèrent qu'à un instant de cette dernière, elles semblent l'accompagner « perpendiculairement ». On a donc l'impression d'une exploration « verticale » des aspects cachés, occultés de la couche « horizontale » produite par le hautbois. Cette pièce ne prétend pas faire le tour du problème, mais incite plutôt les sens à percevoir les possibilités et les alternatives, et à faire l'expérience que toute décision en faveur d'une certaine homogénéité provoque aussi l'exclusion de mille autres possibles.

Pour le concert du soir, le fabuleux jongleur français de platines, minidisques et échantillonneurs Eric M. offrait une suite plutôt calme d'improvisations organiques, dont l'intensité résultait moins de l'addition de sons et de strates que de l'élimination de tout élément superflu. Ce qui frappe ici, c'est le maniement très physique des appareils, qui fait oublier qu'on a affaire à un exécutant maniant des supports sonores plutôt que des instruments de musique classiques.

C'est précisément à l'interface corps / instruments électroniques que se consacre l'ensemble néerlandais *STEIM* (*Studio for Electro-Instrumental Music*), qui cherche à intensifier les rapports entre ces deux sources avec des matériels et des logiciels spéciaux. Le premier concert assez spectaculaire du deuxième soir donnait l'occasion au fondateur du groupe, Michel Waisvisz, et au programmeur, Frank Baldé, de présenter quelques-unes de leurs inventions — mais aussi au public de se livrer à quelques réflexions. Frank Baldé était en effet assis tranquillement, écoutant son partenaire et pilotant les sons produits par ce dernier à l'aide d'un simple réglage à coulisse ; de son côté, Michel Waisvisz semblait installé dans un simulateur de vol et, le regard vissé sur un écran, vrombissait à travers les paysages sonores virtuels que faisait défiler son logiciel, en se servant de « The Hands », deux gants extrêmement complexes, munis de toutes sortes de capteurs, qui enregistraient pratiquement tous les mouvements de ses mains. La question se posait immanquablement : une interface trop compliquée n'allie pas le corps plus qu'elle ne procure de nouvelles ressources ?

Dans le second concert de la même soirée, Matthew Ostrowski proposait une solution intéressante à ce problème. Muni d'un *Powerbook*, de réglages et d'un appareil de sa conception à cinq capteurs, piloté du bout des doigts (!), il tisse à partir de plages sonores denses, quoique la plupart du temps fragmentées et déchiquetées, un univers de sons et de bruits très original, très présent physiquement — mais néanmoins d'une structure abstraite — et en perpétuelle mutation. La complexité du procédé fait cependant que le logiciel s'est « planté » à deux reprises !

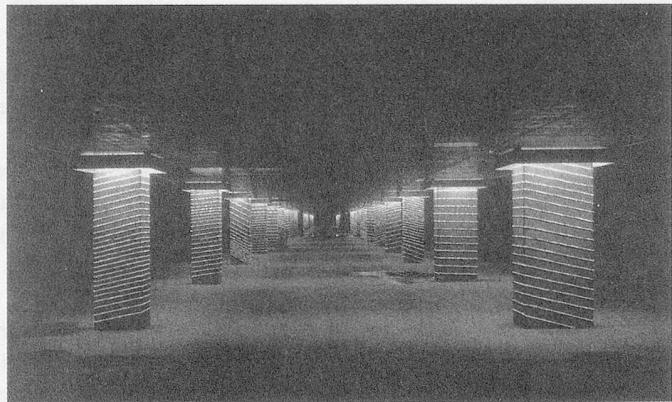
Le dimanche soir débutait par des œuvres de Philippe Kocher, Annette Schmucki, Jonathan Harvey, Alfred Zimmerlin et Curtis Roads, qui travaillent tous avec la bande magnétique et parfois aussi avec des instruments (Schmucki, Zimmerlin). Il faut mentionner spécialement *mortuos plango, vivos voco* (Jonathan Harvey) pour bande magnétique à 8 pistes. C'est un morceau qui se base uniquement sur les sons d'une cloche et d'une voix de garçon — sans parler du logiciel qui permet de fondre ces deux sources. Il en résulte une pièce qui fascine non seulement par la beauté du son,

mais aussi par la rigueur formelle des détails : dévoilant des parentés naturelles (le vibrato de la voix et les oscillations de la cloche), réalisant des transformations imperceptibles des timbres, elle réussit — chose finalement assez rare — à traiter de façon convaincante l'espace et le timbre (les sons à caractère plutôt campanaire sont distribués de façon stable dans l'espace, ceux d'apparence vocale se déplacent et chaque localisation paraît logique). La pureté, la beauté et la perfection du résultat est aussi une invitation à la patience (les dates de composition indiquées sont 1980–1999) !

Le dernier concert du festival offrait une nouvelle contribution rafraîchissante au thème de l'interface. Tomek Kolczynski, alias KOLD, musicien situé à la limite du *dance floor* et de l'expérimentation, commence par une merveilleuse *intro* sur synthé : d'un grondement presque indistinct, il fait enfler subtilement un simple accord arpégé, puis le module de mille manières. Mais le plat de résistance était son *Intelligent Dance Music*, où les sons sont pilotés grâce à diverses inventions maison. Un châssis étroit portant d'énormes boutons rouges, des capteurs lumineux fixés sur les souliers et un système spécial de microphones lui permettent de piloter les sons tout en exécutant une danse très originale. Bien des auditeurs auraient sans doute aimé faire un tour de piste, mais l'aula d'un collège cantonal n'est hélas pas le lieu idoine pour ce genre de performance... Cette production avait pourtant son sens dans un festival qui, très courageusement, ne s'est guère soucié des frontières entre les genres, y préférant l'originalité des univers sonores et l'exploration passionnante des interactions entre musiciens et logiciels. **PETER BAUMGARTNER**

POSITIONS CONTRAIRES ET POINTS COMMUNS INATTENDUS

Le festival berlinois « Format 5 »



Christina Kubisch : « *Klang Fluss Licht Quelle* » (Berlin 1999)

Depuis six ans, Carsten Seiffarth et Susanne Binas, animateurs de la galerie berlinoise d'art sonore *singuhr – hörgalerie in parochial*, présentent l'art sonore (*Klangkunst*) le plus récent. Pendant quelque temps, Berlin a été la Mecque de cette nouvelle discipline et a compté jusqu'à trois galeries spécialisées, mais la *Galerie im Sender Freies Berlin* et le *Klangkunstforum* du Potsdamer Platz ont fermé leurs portes pour des raisons d'ordre interne. En revanche, Seiffarth et Binas cherchent depuis longtemps à étendre leurs activités au-delà des simples installations sonores. Ils voudraient explorer en particulier le domaine actuellement le plus passionnant de la vie musicale, soit le *no man's land* situé entre la musique contemporaine écrite pour le concert, la musique électronique, et les clubs expérimentaux. Le seul résultat, jusqu'ici, était que d'autres festi-

vals utilisaient la nef de la Parochialkirche comme salle de concert, avec son atmosphère envoûtante. Cette année, pourtant, la galerie *singuhr* organisait pour la première fois son propre festival.

Sous le titre *Format 5* étaient présentées des productions d'art sonore, ainsi que les tendances actuelles de la musique contemporaine et de la musique électronique d'avant-garde. Le titre du festival se réfère d'abord aux cinq canaux de sonorisation des cinq « dimensions » du vaisseau sacré, avec sa charpente élevée, mais renvoie aussi à cinq caractéristiques des nouvelles tendances musicales : *chill-out/pattern, tools, spheres, crystals, electronics*. Chaque partie du programme était classée dans une de ces catégories, si obscures fussent-elles à première vue. On peut d'ailleurs épiloguer sur la pertinence et la portée de ces désignations, puisque *crystals* fait par exemple allusion aux structures minimalistes des électroniciens du *pop* ; mais elles signalent quand même trois domaines qui caractérisent la situation actuelle : la technique, la tendance aux structures statistiques et minimalistes, enfin les nouvelles formes d'exécution et d'écoute, qui sont peut-être le domaine décisif, parce que le plus neuf.

C'est justement cet aspect de l'art sonore qui était au cœur de la plus spectaculaire des six soirées du festival *Format 5*, celle conçue par Carsten Nicolai. Pour son concert, tous les bancs avaient été retirés de la nef et, à leur place, cinquante tonnes de glace avaient été réparties également dans toute la salle. La chaleur régnant en ville avait cependant rapidement transformé la glace en neige, qui crissait sous les pas. La fraîcheur de la neige était un vrai bonheur, le soir, mais sa couleur, la modification des conditions acoustiques, le ralentissement et le crissement des pas transformaient complètement la sensation de l'espace. Lors de la seconde représentation nocturne, alors qu'aucune lumière résiduelle ne pénétrait plus de l'extérieur, la blancheur scintillante de la neige semblait être la seule source de lumière ; la salle avait l'air intime et mystérieuse, l'aspect rude des murs non crépis de l'église convenait bien à une sévère atmosphère d'hiver. Cela s'accompagnait d'une désorientation bizarre : la neige, la fraîcheur et le silence – ou les chuchotements étouffés – des petits groupes d'auditeurs conféraient un caractère irréel à toute la scène. Le malaise était accentué par les rares éclats de la musique et de la vidéo ainsi que par des structures minimalistes générées par ordinateur, qui ne variaient guère dans la durée.

Le compositeur autrichien Wolfgang Mitterer avait aussi eu carte blanche pour sa soirée, mais, chez lui, la musique constitue encore le plat de résistance : une bande magnétique préparée à l'avance donne l'occasion à Mitterer, un percussionniste, un clarinettiste, un joueur de guitare électrique et trois électroniciens *live* d'intervenir perpétuellement en suivant un horaire soigneusement noté. Mitterer a recours aux traditions et aux langages musicaux les plus divers ; il est passionnant de le voir détacher les sons de leur contexte habituel et créer un univers entièrement neuf, qui fait dialoguer la musique contemporaine, le *free jazz*, l'improvisation, l'électronique et le rock. Au début notamment, la précision de la mécanique et le côté dramatique de l'action exercent une fascination irrésistible.

Ces deux concerts étaient réservés chacun à un seul musicien, mais d'autres soirées permettaient de découvrir des positions contraires et des points communs ou des parallèles inattendus. On relèvera notamment une nouvelle composition de Christina Kubisch, *monochrom* (pour quatre instruments et trautonium), dans laquelle des structures monochromes sont produites de diverse façon aux instruments et au trautonium, cet appareil légendaire des débuts de la musique électronique ; ces structures

semblent se superposer jusqu'à en devenir presque indistinctes, ce qui concentre l'attention des auditeurs sur les timbres. A part les concerts de virtuoses du *laptop*, comme les ensembles monolake, golden ton et Berliner Theorie, on fit quelques découvertes quasiment historiques : la pièce pour bande magnétique *Die Astronauten* de Max Brand, Autrichien émigré aux Etats-Unis ; une version pour six exécutants, due à Mark Trayle, d'une pièce conceptuelle de David Behrmans, *Runthrough*, qui date des années 1960 ; les *Different Trains* de Steve Reich pour quatuor à cordes et bande magnétique, des années 1980.

Représenté par trois installations, l'art sonore était évidemment un des points forts de ce premier festival de la galerie *singuhr*. Les galeristes présentaient trois démarches tout à fait différentes de cette discipline audiovisuelle. Si les *patterns* minimalistes de Phil Niblock sont des exemples parfaits de l'interaction directe de l'œil et de l'oreille, l'installation auto-destructrice de Geert-Jan Hobijn et Pedro Bericat a un côté ludique qui rappelle les concerts de *Fluxus* ou certains anniversaires déchaînés d'enfants : d'innombrables radios portatives se dressent le long d'un train électrique traversant toute la salle, et les radios transmettent les déformations de la tour TV de l'Alexanderplatz ; au milieu, de vieux tourne-disques et un fourneau à gaz sur lequel on cuisine du *low tech*.

Dressée sur l'Alexanderplatz, l'installation *Box 30/70* de Sam Auinger et Bruce Odland est en revanche de conception strictement musicale : des tubes de résonance fixés à l'extérieur de la boîte filtrent les bruits produits sur la place par les passants, la *S-Bahn* toute proche et le trafic rugissant, et les transmet vers l'intérieur par un micro. La boîte elle-même est aménagée comme une chambre de décompression ; l'obscurité totale oblige à se concentrer sur la musique, qui transforme le vacarme extérieur en sonorités très harmonieuses. Alors qu'à l'intérieur de la boîte, on croit entendre des plages électroniques abstraites, qui ne permettent que de temps à autre d'identifier un événement particulier de l'environnement, l'effet à l'extérieur, où un petit cube diffuse les sons filtrés en plein fracas de la place, est spectaculaire : dans l'agitation environnante, on ne peut se rassasier assez de cette harmonie, mais la musique confère aussi aux événements l'apparence d'un film qu'on serait en train de regarder : elle produit un éloignement en fait purement imaginaire. **SABINE SANIO**

MUSIQUE ET SENS – UNE SOLUTION FINLANDAISE ?

Imatra, Finlande : 7^e Congrès international de sémiotique musicale

Qui aurait imaginé que près de deux cents musicologues, hommes et femmes, de plus de trente pays se retrouvent dans les vastes forêts finlandaises pour le 7^e Congrès international de sémiotique musicale ? Or c'est bien dans la ville finlandaise d'Imatra que s'est établi le plus grand institut de sémiotique du monde, l'ISI, dont le directeur, Eero Tarasti, a fondé la sémiotique musicale avec Jean-Jacques Nattiez, Raymond Monelle et quelques autres. La Finlande est en effet un des pionniers de la sémiotique. En la personne de Henry Parland (1908–1930), écrivain finlandais d'expression suédoise, le pays possède une sorte de proto-Barthes, et la Société finnoise de sémiotique, fondée dans les années 1970, compte aujourd'hui parmi les sociétés nationales au plus grand nombre d'affiliés.

Cela fait une quinzaine d'années qu'une poignée de musicologues se réunissaient la première fois à Imatra pour discuter de questions

relatives à la sémiologie de la musique. De nouvelles rencontres ont eu lieu environ tous les deux ans – à Paris, Bologne, Aix-en-Provence (1998) – et chaque fois, le cercle des congressistes s'agrandissait, s'internationalisait et élargissait ses investigations. Cette année, à Imatra, quelque cent trente conférences ont été données en quatre jours (7-10 juin), sans parler des tables rondes, des présentations, des concerts, etc. Mais malgré cette offre pléthorique, le congrès n'est pas devenu une manifestation quelconque ; l'esprit d'ouverture et de tolérance, ainsi que la vivacité des échanges d'idées, se sont maintenus jusqu'à nos jours.

De quoi traite la « sémiotique musicale » ? Ce terme vague indique que le champ d'étude est très vaste. L'ouverture semble être en fait partie intégrante de la problématique abordée. La variété des conférences proposées ne permet en tout cas pas de donner de réponse définitive. La sémiotique moderne classique (Barthes, Greimas, Foucault, Eco) était certes bien représentée, de même que les tendances herméneutiques et narratologiques. Mais, dans son ensemble, le congrès faisait plutôt penser à un jardin de plaisir, rempli de fleurs colorées et variées, voire exotiques. On eut droit à la présentation de nouveaux champs d'étude, comme la *biosémiotique* (fondements biologiques de l'épistémologie musicale), la *zoosémiologie* (comportement musical des animaux) ou la *sémiotique existentielle* (« L'orientalisme dans le contexte du postcolonialisme »). Depuis longtemps, les chercheurs ne se limitent plus exclusivement au répertoire musical occidental « classique », c'est-à-dire du grégorien à Kaija Saariaho. Leurs intérêts se sont élargis géographiquement (danses rituelles d'Amérique du Sud, tradition des Indiens Kathak, *free jazz* mexicain, le compositeur chinois Wang Lisan) ou les portent à des sujets tels que le détournement de la musique ou son remplacement dans un contexte différent (cinéma et publicité, Leningrad Cowboys, etc.), la production musicale non artistique (sonneries de téléphones portatifs, par exemple) ou la question des « universaux » (l'acquis musical prénatal, par exemple). L'offre était si vaste que le sujet central du congrès, « La musique et les arts », risqua d'être noyé. En fait, les contributions sur des questions telles que « La musique et la peinture », « La musique et la littérature », la synesthésie ou l'*ekphrasis* furent peu nombreuses.

Un détail à son prix : bien que l'allemand soit une des langues officielles (à côté de l'anglais, du français et de l'italien), seule une conférence sur cent trente fut donnée dans cette langue (par un Lituaniens). Les pays germanophones étaient si mal représentés (moins d'une demi-douzaine de participants) que l'on s'en inquiéta. L'herméneutique musicale n'a-t-elle pas pris son essor au début du XX^e siècle grâce à Hermann Kretzschmar et Arnold Schering ? Cent ans plus tard, la question du « sens » de la musique, celle de ses implications herméneutiques et sémiologiques, ou celle de ses stratégies narratives n'ont-elles plus d'intérêt pour la musicologie d'expression allemande ? Il y a longtemps pourtant que la sémiotique musicale n'est plus une discipline scientifique balbutiante. Dans des pays comme la France, l'Italie, la Finlande ou les États-Unis, de jeunes étudiants inconnus y travaillent tout comme des sommités universellement reconnues (Leo Treitler ou Charles Rosen, par exemple, qui avaient fait tous deux le voyage d'Imatra).

Plusieurs participants ont donné en outre la preuve qu'ils n'étaient nullement des théoriciens secs, mais se sont distingués aussi comme interprètes (citons avant tout la pianiste Elaine Chew, qui vit en Californie) et comme compositeurs (comme le très doué Dmitrii Riabtsev, jeune Russe qui présenta un concerto pour piano et bande magnétique). **BEAT A. FÖLLMI**

LE LIVRE POUR QUATUOR DE BOULEZ

Les Journées Pierre Boulez à Fontainebleau (juin)



Pierre Boulez, Hae-Sun Kang et Andrew Gerszo

(Foto J.C. Planchet © Centre Pompidou)

L'association Proquartet, à travers concerts et stages, effectue un travail considérable depuis plusieurs années au service de la musique de chambre, et en particulier du quatuor à cordes, domaines peu investis par les instrumentistes français jusque-là. Il était donc naturel qu'elle accueille Pierre Boulez pour un week end, en collaboration avec le festival Agora, à l'occasion de l'exhumation de l'une de ses œuvres de jeunesse, le *Livre pour quatuor* daté de 1948-49. C'est à l'initiative du musicologue Jean-Louis Leleu que le quatuor Parisii s'est donné la tâche de ranimer une composition que le compositeur lui-même n'avait tirée de ses cartons que pour en réécrire les deux premiers mouvements pour orchestre à cordes (l'œuvre s'intitulant dès lors *Livre pour quatuor*). Après plus d'un an de travail intensif, qui a fini par convaincre Boulez que l'œuvre, malgré ses défauts de jeunesse, était jouable, le quatuor Parisii a donc présenté à Fontainebleau, où Proquartet s'est installé depuis quelque temps, cette œuvre mythique. Boulez avait demandé qu'elle fût intégrée à tout un programme autour de la transcription. Le compositeur français s'est ainsi placé dans l'arbre généalogique des Viennois, présentant avec son talent pédagogique légendaire le passage des *Cinq Pièces* opus 5 de Webern ou de la *Suite lyrique* de Berg et leurs transcriptions pour orchestre à cordes (le génie du premier dans la réécriture pour un autre espace étant éclatant). Mais Boulez avait aussi placé, entre les mouvements de son propre *Livre*, quelques *contrapunctus* de l'*Art de la fugue* de Bach, transcrits pour quatuor à cordes – une idée séduisante sur le papier, mais peut-être plus discutable à l'écoute. C'est que le *Livre*, s'il doit évidemment à Mallarmé – l'idée d'un recueil avec des mouvements qui peuvent être joués librement, en rupture avec la forme architectonique de la tradition –, doit aussi à l'écriture sévère du vieux Cantor. Le deuxième mouvement, le plus audacieux dans un sens, mais aussi le plus problématique d'un point de vue esthétique, est rempli de canons en tous sens, et notamment rythmiques, qui structurent de manière stricte un discours haché, un peu à la manière de la *Deuxième Sonate* pour piano, composée juste avant. L'intensité du travail motivique, couplé de façon originale avec un travail rythmique extrêmement poussé – la conjonction des Viennois et de Stravinsky via Messiaen – donne la mesure de la synthèse et de la maîtrise technique si tôt réalisées par Boulez (il n'avait alors que 23 ans !). Les troisième et quatrième mouve-

ments démontrent aussi que la leçon de Debussy avait été bien assimilée, et qu'au souci d'une puissante structuration du langage, Boulez ajoutait celui d'une sonorité expressive, chatoyante, originale – ce qu'il appellera dans ses textes de l'époque l'« évidence sonore » : les mélismes qui forment une texture riche et séduisante, dans un temps souple, témoignent aussi d'une influence de l'écriture en arabesques de Bach (notamment dans ses chorals figurés). À travers cette pièce de grande dimension, Boulez cherchait à « abolir la notion d'œuvre musicale pour donner au concert, avec un nombre déterminé de mouvements », un « livre de musique où l'on trouvera les dimensions d'un livre de poèmes » (lettre à Cage). Il a relevé aussi dans sa présentation qu'il s'agissait pour lui de relever un défi dans une forme stricte, marquée par une forte tradition, et où le compositeur ne peut tricher. Il était tout particulièrement intéressant de saisir là, après sa confrontation avec la forme classique dans la *Deuxième Sonate*, la première élaboration d'un nouveau concept formel qui devait amplifier l'idée joycienne du *work in progress*, dans l'esprit de l'opposition signalée par Klee entre l'œuvre comme « genèse » et l'œuvre comme « produit ». La présentation, dans ces mêmes concerts de Fontainebleau, d'œuvres plus récentes comme *Anthème II*, qui développe à travers la *live-electronics* le matériau d'une pièce pour violon solo, montrait à quel point l'idée de transcription est centrale chez Boulez, pour autant qu'on la saisisse au sens large du terme : comme une perpétuelle réécriture, réinterprétation, reformulation d'une idée première, c'est-à-dire comme une forme de développement organique qui repose sur la prolifération des idées à partir d'une déduction de leurs potentialités profondes. **PHILIPPE ALBÈRA**

UN ROYAUME DU QUATUOR À CORDES

Strings of The Future, festival international du quatuor à cordes, Ottawa (Canada)

Pourquoi tant de compositeurs contemporains écrivent-ils des quatuors à cordes ? Est-ce dû à l'histoire du genre ou à l'effectif impliqué ? La troisième édition (après 1997 et 1999) du festival *Strings of the Future* à Ottawa, capitale du Canada, n'a toujours pas donné la réponse, ce qui n'ôte rien à l'intérêt de la masse d'œuvres présentées. En une semaine, il nous fut donné d'entendre quelque soixante-dix quatuors à cordes d'origines diverses, ce qui représente un tour de force aussi bien pour les formations participantes et les organisateurs que pour le public. Malgré la piètre qualité d'une composition, le Quatuor Arditti (Grande-Bretagne) brille par l'excellence de ses interprétations ; on réentendra volontiers aussi le très doué Quatuor Talich (Prague). Aux œuvres de Beethoven, Mozart ou Dvorák s'opposaient une foule de pièces contemporaines et de productions canadiennes. Parmi les plus frappantes et les mieux composées, on relève *Different trains* pour quatuor à cordes et bande magnétique de Steve Reich (*1936), fort bien interprété par le Quatuor Penderecki. En trois mouvements (« America – Before the war », « Europe – During the war » et « After the war »), Reich essaie de dépeindre en musique la marche du monde vers la guerre et le retour à la paix. Sur la bande magnétique, des dates dites à toute vitesse, d'une voix monotone, des ululations de sirène et des bruits de mitraillade accentuent l'effet déprimant de l'ouvrage, surtout dans le mouvement central. Les raccords bande magnétique / quatuor et *vice versa* s'effectuent en douceur, à hauteur équivalente. Bien qu'écrit à l'heure la plus

cruelle de la même guerre, le *Troisième Quatuor op. 46* de Viktor Ullmann n'est pas unidimensionnel. Elève de Polnauer et de Jalowetz, Ullmann a composé cet ouvrage remarquable en 1943 au camp de concentration de Terezin, une semaine après la mort de son fils Paul. Au milieu des cinq parties de l'œuvre, le compositeur traite expressivement les douze notes de la gamme, dans un style dodécaphonique classique, où l'influence de Berg est plus perceptible que celle de Schoenberg. Lors d'un concert dédié à Klimt, on entendit le *Quatuor n° 0* de Schoenberg, de 1897 (année de la mort de Brahms et de la fondation du mouvement viennois de la *Sécession*), ainsi que le quatuor avec piano de Mahler, œuvre inachevée écrite alors que le compositeur avait à peu près 16 ans, et où l'on perçoit certains éléments de son style futur : le souffle est déjà ambitieux, voire symphonique, l'écriture polyphonique rappelle Bruckner et montre le talent immense du jeune compositeur.

Le dernier concert proposait une rencontre passionnante – encore qu'inégale – en opposant les *Ramifications* de Ligeti au *In Re Don Giovanni* de Michael Nyman. Les deux pièces résultent de stratifications très différentes. En superposant et en imbriquant des sons, Ligeti obtient des effets remarquables. Nyman travaille aussi par superposition, mais n'utilise que les accords *tremolo* qui accompagnent l'air du catalogue de *Don Giovanni*. L'ampleur de la palette d'œuvres présentées au festival soulève évidemment la question de l'évolution future du quatuor à cordes, que ce soit comme genre ou comme formation. Cette dernière a été remise en question au plus tard par le *Deuxième Quatuor op. 10* de Schoenberg (1907/08), qui rompt avec l'héritage traditionnel du genre. On sait en effet que, dans les deux derniers mouvements (« Litanei » et « Entrückung »), Schoenberg ajoute à l'effectif une voix qui chante des poèmes de Stefan George. Le quatuor de Schoenberg est-il encore un quatuor à cordes au sens de la tradition bicentenaire, ou n'est-ce plus qu'un morceau de musique de chambre pour l'effectif typique de deux violons, alto et violoncelle, enrichi d'une voix chantée ? Le festival d'Ottawa donne une réponse partielle à l'orientation future du quatuor à cordes. La position particulière du Canada dans cette question ressort d'un entretien avec la compositrice canadienne Linda Bouchard, représentée au festival par *Lung Ta* – un quatuor à cordes, évidemment. Dans la quête d'identité propre aux compositeurs canadiens, ce n'est pas tant la confrontation avec la tradition européenne du genre qui compte que les propriétés sonores de la formation. A part la sonorité, un autre argument en faveur du quatuor à cordes, déclare Linda Bouchard, est aussi sa disponibilité générale et l'existence d'innombrables quatuors de très haut niveau, pour lesquels il vaut vraiment la peine d'écrire ; elle songe évidemment en premier lieu au Quatuor Arditti, qui a dominé le festival. Dans *Lung Ta*, la confrontation avec le genre ne porte effectivement ni sur l'invention ni sur la forme. Linda Bouchard n'a pas cherché son inspiration du côté de la culture européenne, mais plutôt dans la musique tibétaine. C'est le chant tibétain qui l'a inspirée, même si l'on n'en retrouve manifestement pas les inflexions dans le langage d'avant-garde de la compositrice. La forme ne révèle pas non plus de lien avec la tradition du genre, contrairement au *Quatuor op. 7* de Schoenberg, étant donné qu'il n'y a pas de confrontation avec la forme-sonate. La pièce rappelle plutôt un rondeau médiéval. Un exemple typique de l'élargissement du genre (malgré sa filiation avouée avec le quatuor à cordes) est *Winds of Thera* d'Andrew P. MacDonald (*1958), dont la particularité est d'exiger un accordéon – expérience qui a sans doute pour origine une commande de l'accordéoniste Joseph Petric. La pièce se compose

de trois parties intitulées « Rhombos », « Lynx » et « The Conch of Triton », ce qui indique un lien manifeste avec l'Antiquité. MacDonald avoue effectivement se préoccuper beaucoup de la théorie musicale de l'Antiquité, notamment des trois genres diatonique, chromatique et enharmonique, qu'il cherche à exploiter dans le langage contemporain. On notera enfin le Canadien Patrick Cardy (*1953), représenté au festival par deux œuvres, et qui compte déjà parmi les compositeurs les plus reconnus de son pays. Influencée par le compositeur américain George Crumb (*1929), sa musique émet une chaleur bienfaisante en recourant peu aux dissonances, encore qu'elle ne les dédaigne pas absolument. Cardy s'intéresse visiblement aux conquêtes de la « nouvelle tonalité ». Son *Dulce et decorum est* se distingue par une conception formelle savante, mais intelligible, basée sur de nombreuses séquences et répétitions. L'ambiance apparemment calme de la pièce est bousculée çà et là par des blocs fortement dissonants, qui produisent un grand effet. Le festival était complété par un congrès de critiques musicaux, organisé par deux associations (*Music Critics' Association of North America* et *International Music Critics' Association*), ce qui donna l'occasion de parler de la mutation des outils techniques du journaliste, du répertoire visé et du public cible des comptes-rendus. **MATTHIAS VON ORELLI ET LUKAS NÄF**