

Comptes rendus

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 73

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

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

CYCLORAMA DES TEMPS

Ossip Mandelstam et « Schwarzerde », de Klaus Huber, à l'Opéra de Bâle



Photo: Sebastian Hoppe

Ossip Mandelstam à l'opéra, est-ce possible ? Sa poésie ne se prête guère à l'intervention lyrique directe. Sa production ne connaît aucune œuvre dramatique ou épique d'une certaine ampleur. D'ailleurs, Mandelstam se montrait fort sceptique vis-à-vis de la poésie au théâtre : « Plus jamais de tragédie ! » Il nous a laissé des petits textes en prose, des essais, des lettres, mais surtout des quantités de poèmes, dont la plupart n'ont été imprimés qu'après sa mort, en décembre 1938, dans un camp de forçats situé près de Vladivostok. Cela suffirait-il pour un « opéra littéraire » ? Rien à faire. Accrocher conventionnellement de la musique à un texte préexistant n'entre pas en ligne de compte.

Il y aurait encore la tentation favorite de MM. Ruzicka [compositeur et intendant de la Philharmonie de Berlin, *ndt*] et compagnie, qui consiste à mettre en musique le destin tragique d'un artiste. Il

est vrai que la biographie de Mandelstam s'y prêterait magnifiquement : un poète dérangeant, puis subversif, subit l'oppression du régime soviétique, le bannissement, l'internement et la mort. Mais la poésie de Mandelstam se suffit à elle-même ; quels que soient ses liens avec la réalité, elle nous parle hors de son contexte biographique et n'a pas besoin d'être mise douteusement en valeur par des scènes de famine et de camps de la mort.

On sait qu'heureusement les véritables grands opéras sont nés de la résistance même du genre. Sinon nous serions condamnés à entendre sempiternellement du Donizetti. En se lançant dans une tentative d'opéra, *Schwarzerde* (1997-2001), Klaus Huber avait-il d'ailleurs même en vue les exigences du genre ? Depuis la fin des années 1980, il recourt en effet à l'œuvre de Mandelstam comme source d'inspiration essentielle. Il semble que le résultat de cette confrontation ait désormais culminé dans un *opus magnum*, auquel une commande de l'Opéra de Bâle a fourni le prétexte du cadre lyrique.

Les compositions antérieures de Huber sur des thèmes de Mandelstam y trouvent une justification supplémentaire. Songeons par exemple à la métaphore de la charrue : « De même que le soc fend la terre, la poésie (l'art !) doit fendre le présent pour en faire remonter les couches profondes à la lumière et les rendre fécondes. » Dans *Des Dichters Pflug*, trio à cordes de 1989, Huber fendait le béton du système tempéré pour en dégager des gammes en tiers ou en sixièmes de ton, dans des gestes fragiles dont la tendresse paraissait parfois narcissique. Cet univers sonore a désormais son antithèse : la « terre noire » (*Schwarzerde*) grasse et fertile de Voronej, qu'il faut commencer par retourner pour en faire sortir les personnages utopiques des anciennes *Plaintes*, qui seront au cœur de l'opéra.

À partir de ce noyau, Huber développe une dramaturgie qui s'appuie sur la poésie de Mandelstam d'une façon beaucoup plus dialectique que par le passé. Traducteur et spécialiste de Mandelstam, Ralph Dutli caractérise la poésie tardive, sur laquelle se fonde une grande partie du livret de Michael Schindhelm, directeur de l'Opéra de Bâle, de « combat entre l'angoisse due à la difficulté de respirer et la libération qu'apporte le souffle », et c'est précisément cette tension qui tient lieu d'intrigue dans l'« opéra » de Huber. Le manque d'air, c'est d'abord, au sens strict, l'asphyxie littérale des choristes ou la crise d'asthme de Parnok, qui est à la fois le protagoniste et l'*alter ego* de Mandelstam ; mais c'est aussi le tranchant chromatique de la tonalité traditionnelle, la rigidité traumatisante du temps corseté. Tout cela se transforme en respiration musicale libre (vu qu'il s'agit de Huber, on peut même se permettre de parler de rédemption), quand le personnage mythique du jeune Arménien entre en scène, accompagné d'une viole d'amour en *scordatura*, ou que les structures des *Plaintes* se déploient aux instruments, dans la salle (sixième séquence).

Si les premières compositions de Huber d'après Mandelstam étaient l'antithèse du gigantesque oratorio naturaliste et dramatique *Erniedrigt – geknechtet – verlassen – verachtet...* (1975/78-1981/82), la *Plainte* développée est intégrée dans *Schwarzerde*. De même que *Erniedrigt – geknechtet...* avait commencé par *Senfkorn* (1975), le nouvel ouvrage plonge ses racines dans « l'autre versant de l'origine ».

Dans les esquisses de son deuxième quatuor à cordes, *...von Zeit zu Zeit...* (1984), Huber note : « L'effort d'embrasser n'est pas un accessoire, c'est le travail essentiel. Étendre les bras, se dilater, saisir, tel est le véritable acte créateur ». Dans *Schwarzerde*, il jette un filet temporel d'une immense étendue, à la mesure des dimensions de l'opéra. L'œuvre ne connaît en effet ni scènes, ni actes, ni tableaux,

mais se déroule en neuf « séquences » : « Que la création de sons nombreux vous était facile, vous les neufs sphères de jet dantesques ! » (Mandelstam). Ce filet temporel se déchire parfois concrètement, car il est soumis sans cesse au « rythme changeant de la respiration humaine », que Huber considère comme donné sous une forme extrême par les conditions d'existence de Mandelstam dans l'exil de Voronej : « Dans un cadre de vie de plus en plus étouffant et douloureux, plus précaire aussi, Mandelstam est parvenu à gagner un souffle toujours plus puissant. » Ou, comme le note dans son journal la compagne de Mandelstam, Anna Akhmatova, qui apparaît aussi dans *Schwarzerde* : « Il est surprenant que l'espace, l'immensité, le souffle surgissent justement dans les poèmes de Mandelstam écrits à Voronej, alors qu'il n'était absolument pas libre. »

Chez Huber, cette situation se retrouve dans l'étrécissement de l'espace tonal, qui engendre malgré tout un espace sonore infini. Ainsi, le partage du ton en tiers de ton n'a pas pour cause le « microtonalisme » et n'est pas du tout « précaire », il produit au contraire un supplément d'expressivité. Toute l'immensité expressive est contenue dans le dernier accord de *Schwarzerde*, la division en tiers de ton de la « note vitale », la bémol.

Un intérêt particulier des vers de Mandelstam pour le musicien est qu'ils ont une préexistence purement sonore. Mandelstam écrit : « Le poème est vivant grâce à son image intérieure, grâce à ce moulage sonore de la forme qui précède le poème écrit. Aucun mot n'est encore prononcé que le poème résonne déjà. C'est l'image intérieure qui résonne et qui est tâchée par l'oreille du poète. » Dans ses textures musicales, Huber fait remonter cette « image intérieure », cette préexistence métalinguistique de la poésie, pour la projeter dans des espaces-temps sonores. La mise en musique proprement dite du texte obéit également aux principes de Mandelstam, qui ne voyait la réalisation de ses vers que dans la récitation, c'est-à-dire le décodage gestuel et sonore des chiffres du langage. Ce principe concerne avant tout la déclamation mimée, pré-verbale, du début – les premiers mots prononcés sont (en russe) : « Pas de paroles, rien du tout » – ou alors les passages où le rythme du discours modèle directement la musique. Quand Huber met en musique pour la première fois le texte de Mandelstam, l'impulsion gestuelle des mots passe avant la tautologie.

D'une façon générale, *Schwarzerde* est une tentative de réaliser une conception du drame que Huber a exposée à propos d'une de ses premières compositions d'après Mandelstam : « L'écoute imaginative est le début de toute musique. Dans cette perspective, le déploiement progressif du filet temporel (Zeitnetz) correspond à ce que Mandelstam nomme le « cyclorama des temps ». Il n'y a alors plus de protagonistes... » Et pourtant : même dans une telle conception, si étrangère à tout opéra dramatique, et comparable peut-être seulement à *Un re in ascolto* de Luciano Berio, *Schwarzerde* conserve des fragments d'opéra. Il y a des protagonistes : le personnage de Parnok (baryton) est un Wozzeck moderne. Les symboles sonores de la réalité concrète et des obsessions, le trombone cabossé qui sert de double à Parnok, la « Petite Marche », tout cela provient du théâtre et de la farce musicale. Quant à la chanson de Nadia – d'après la lettre d'adieu de Nadejda Mandelstam à son époux disparu – dans la neuvième séquence, elle constitue l'un des ariosos les plus beaux et les plus bouleversants des vingt dernières années.

Cet ouvrage exigeant place les responsables devant des difficultés non négligeables, mais qui ont été maîtrisées magnifiquement, du moins sur le plan musical. Bjørn Wessel incarne un Parnok qui n'est jamais larmoyant. La distribution est dominée par la Nadia de

Rosemary Hardy et l'Enfant arménien du contre-ténor Kai Wessel. Les *Basler Madrigalisten* jouent l'asphyxie chorale avec une conviction parfaite, et grâce au chœur de l'Opéra de Bâle (préparé par Henryk Polus) et à l'Orchestre symphonique dirigé par Arturo Tamayo, les sonorités « acméiques » de Huber sont mises en valeur avec une intensité particulière.

La mise en scène de Claus Guth n'est malheureusement qu'une tentative maladroite et souvent ridicule de ramener la conception de Huber au niveau d'un mauvais opéra vériste. On y assiste au destin d'un Parnok déguisé en Mandelstam et guetté par des grillages hostiles, un masque de Staline et des loups en uniforme (quelqu'un a vu sans doute *Hurler avec les loups*). Les passages « haletants » de *Schwarzerde* tournent à la mêlée d'insectes et au collage de films de vacances dénichés aux Puces, le dernier repas réunit des insectes en contemplation avec Parnok et Nadia transformés en papillons. La musique balaie heureusement tout ce kitsch. Il n'est d'ailleurs pas sûr que les didascalies problématiques, inscrites dans la partition par le compositeur lui-même, représentent une alternative valable.

Un CD a encore été bricolé à la hâte à partir de différentes représentations. C'est un témoin bienvenu de toute l'entreprise, mais une production en studio, minutieuse et intraitable quant à la justesse, eût été encore plus appréciée. MICHAEL KUNKEL

LA CONDITION INHUMAINE

« *La pianiste* », film de Michael Haneke d'après le roman d'Elfriede Jelinek

Le Grand Prix du jury et le Grand Prix d'interprétation, féminin et masculin, au dernier festival de Cannes pour *La pianiste* de l'Autrichien Michael Haneke d'après le roman d'Elfriede Jelinek : la mariée était trop belle pour qu'on y aille voir de près. En France, la critique fut circonspecte. Les acteurs, plus que légitimement primés, étaient l'opalescente Isabelle Huppert et le brillantissime Benoît Magimel ; le troisième rôle principal réhabilitait Annie Girardot dans un environnement intellectuel ; le film était tourné en français, à l'exception des textes de lieder, non traduits et non sous-titrés. Les vertus d'intimidation de la musique classique, au cœur du sujet, imposa que l'on y mît des gants. Le critique de *Libération* s'émut qu'une femme saine de corps et d'esprit (la pianiste du titre) se munît tranquillement d'une lame de rasoir pour se taillader le sexe dans la salle de bain : il y aurait des gens comme ça, dont on serrerait la main chaque matin au bureau !

Le critique du *Monde* dit aussi sa gêne. Il visait cette fois une façon « sans mystère » de filmer. Cadres au cordeau, plans explicites et fonctionnels, récit linéaire rythmé à intervalles réguliers de séquences « chaudes » : soit un style cinématographiquement sans fêlure, lors même que la fêlure, la cassure, l'incision, la castration sont au centre du scénario.

Seule la revue *Synopsis* se fit l'écho d'un « désaccord mineur » entre le cinéaste et la romancière, entre le film et le texte qui l'avait inspiré. Jelinek avait longtemps refusé que son livre (1983) fût adapté. Son récit était autobiographique, les mutilations qu'elle avait subies et qu'elle s'était infligées, la cruauté avec laquelle sa mère l'avait traitée n'appartenaient qu'à elle, ne relevaient que d'un seul mode de représentation : la littérature. Entre l'écriture cinématographique consensuelle de Michael Haneke (à preuve : la pluie de récompenses cannoises) et l'écriture impacable et blessée de Jelinek, le « désaccord » n'était pas si « mineur » en vérité.

S'agit-il du débat classique qui se réveille à chaque adaptation filmique d'une œuvre romanesque forte ? Pas tout à fait et c'est ce qui motive le présent article. Bien sûr, il y a l'éternelle question de l'adéquation des styles. Celui de Jelinek (à la limite de l'intraduisible) fait mal au lecteur, et regarderait plutôt du côté de l'actionnisme viennois. Celui de Haneke ? Il y en a si peu que le spectateur réagit au long du film par une succession de regrets : ah ! Si les frères Coen avaient placé les caméras, si Polanski (celui de *Répulsion*) les avaient mises en mouvement, si Orson Welles avait été là pour faire parler les décors, David Lynch pour brouiller les pistes, Greenaway pour atteindre à cette neutralité glacée du regard et aux compositions picturales auxquelles s'essaie le réalisateur autrichien ! Mais là encore, il y a maldonne. Copier les compositions de Caspar David Friedrich en filmant Isabelle Huppert de dos, face à la fenêtre de son studio, propose, certes, une image acceptable du vide intérieur qui habite ce personnage rongé par la frustration. Mais cette image, d'un romantisme incongru dans le contexte, prend aussitôt valeur de « clef psychologique » (la pianiste, petite sœur de Hölderlin et de Novalis). Et toute approche « psychologisante », ou psychanalytique, affaiblit terriblement la monstruosité brute (comme on parle d'art brut) du sujet.

Erika Kohut est pianiste. Ou plus exactement, la nuance est d'importance, professeur de piano. À Vienne, capitale de la musique, elle aurait dû être la meilleure et faire la carrière de soliste que sa mère avait rêvée pour elle. La voici réduite à enseigner le répertoire romantique à des jeunes gens rongés d'ambition sur lesquels les parents parient comme sur des chevaux de course. Elle n'y met ni passion, ni emportement, ni lassitude dans la brutalité de ses appréciations et la qualité de son écoute. Elle n'y met rien. Et c'est ce « rien », creusé dans le film par la moue légère et le regard absent d'Isabelle Huppert, qui prend aux tripes et fait tout l'intérêt du film. L'apparition de Walter Klemmer, surdoué craquant qui veut fendre la glace de Madame le professeur, va bientôt déplacer ce « rien » dans le registre de la non-sexualité, de la servitude comme forme de pouvoir, de l'avilissement comme appel au désir, avec sperme, vomi, urine, sang, coups de pied dans le ventre, insultes abominables ; les longues scènes avec Mutter Kohut conjuguent ce même thème sous la forme du non-amour ou du trop d'amour entre une mère et une fille qui s'arrachent les cheveux par touffes avant de s'endormir dans le même lit.

Rien de bien ragoûtant dans tout cela mais rien de vraiment choquant non plus. Aux limites du graveleux, du sordide, du pornographique, certes. Mais *La pianiste* ne bascule jamais dans le dérisoire ni le ridicule parce qu'Isabelle Huppert, face au bouillant Magimel, joue de bout en bout à l'unisson, *recto tono*, *mezzo forte* et dans le médium. Qu'elle hume un mouchoir souillé dans un sex-shop, explique que *Le voyage d'hiver* de Schubert doit être joué froid comme l'hiver ou qu'elle se plante un couteau de boucher dans le cœur, elle n'est qu'une enveloppe qui n'enveloppe rien. Un son sans harmoniques. Une non-femme, en somme.

La présence détonnante est évidemment la musique. La « grande musique ». La musique classique. Depuis Thomas Bernhard, n'est-ce pas une spécialité autrichienne que de ridiculiser l'humanisme bêlant dont elle est porteuse ? Rappelons la litanie. Quiconque sait apprécier Schubert (ou Wagner !) ne saurait être foncièrement méchant ; Beethoven en a plus fait pour la fraternité des peuples que tous les traités de paix ; le génie de Mozart prouve l'existence de Dieu, etc. Dans sa peinture, ouvertement marxiste, de tous les mécanismes qui réduisent les hommes (et sa pianiste) à leur condition inhumaine, Jelinek fait de la musique, surtout à Vienne, surtout dans ce pays au lourd passé nazi, un rouage aux performances redoutables.

Peinture totalement négative qui montre la capitale autrichienne comme un creuset de conformisme social et de haines raciales ; qui transforme le Prater (ce grand parc idéalisé par Schnitzler et Zweig, où Freud allait se promener avec son père) en géhenne où tout se marchande ; qui détecte dans toute culture, sous la parodie du ciment social, un pouvoir de classe, maquillé ou non de pouvoir sexuel. Qui enfin, dans la lignée des analyses d'Adorno, démystifie ce *nec plus ultra* culturel qu'est la musique de chambre, activité dédaigneuse du profit, production sans produit, idylles des âmes pures communiant dans la même abnégation puisqu'à la concurrence des solistes en public se substitue, chez les chambristes, l'écoute de l'autre et l'effacement au bénéfice du partenaire.

La pianiste, sous la plume de Jelinek, pulvérise ces poncifs. La musique est le métier d'Erika. Elle le pratique avec haine et à la chaîne, comme n'importe quel travail d'usine, comme les prostituées du Prater. Contrairement au jeune Klemmer qui fait de son talent pianistique un outil de séduction, elle ne retient de l'instrument-piano que son pouvoir d'aliénation, sur elle, sur les autres par répercussion. La musique lui sert à détruire ses élèves comme elle l'a elle-même privée de gloire et d'amour maternel. La musique est son couteau de boucher, sa lame de rasoir : sa mutilation à vie. Elle en vit.

La véritable audace d'Elfriede Jelinek (elle fut organiste, elle sait de quoi elle parle) est d'avoir convié les noms « sacrés » de Schubert, Schumann, Beethoven ou Schoenberg pour établir ce constat anti-humaniste sacrilège. Le Bien et la Beauté n'ont pas partie liée ; on peut jouer Bach à la perfection sans l'aimer, sans aimer la musique, sans s'aimer soi-même, avec une volonté de s'avilir, afin de mieux torturer, aussi forte que celle qui préside à un rituel sadomasochiste. Autant dire que le roman *La pianiste* dénonce agressivement toutes les valeurs sur lesquelles est censée s'établir la culture germanique.

Mais comme, au bout du compte, *La pianiste* est un film, c'est de lui et de la place qu'il accorde à la musique, qu'il faut parler. Le pari était impossible. Car cette fois, on l'entend, la musique. De jeunes pianistes la jouent (bien), des chanteurs de lieder en herbe la chantent (superbement) : le registre idéologique qui était celui du roman se déplace inexorablement vers celui du goût, de la sensibilité, de l'émotion. Les yeux d'Erika Kohut/Isabelle Huppert s'embruissent de larmes lorsqu'elle écoute Benoît Magimel/Walter Klemmer exécuter le scherzo de la *Sonate* en la majeur de Schubert. Comme c'est beau, bondissant, rêveur, lunatique, intrigant ! Et si c'est beau, c'est du côté du Bien, forcément.

Au-delà des classes, des peuples, des nations, la « grande musique » supranationale consacrerait la victoire intemporelle de la Civilisation. C'est faux. Et c'est à l'opposé de la pensée d'Elfriede Jelinek.

ANNE REY

ALTISSIMO !

« Viola », cinq concerts à Cologne, 11 et 12 janvier 2002

Dire que depuis le XX^e siècle, l'alto ne végète plus dans l'arrière-cour des orchestres, mais qu'il se voit confier tout naturellement les tâches les plus ardues, aussi bien comme soliste que dans la musique de chambre, n'est pas vraiment une révélation. Depuis bien longtemps, son emploi n'est plus réservé au registre larmoyant, comme en témoigne un répertoire extrêmement varié. L'image de marque de l'altiste a aussi évolué : il n'est plus considéré comme un violoniste raté, et il y a abondance de solistes éminents pour l'alto. Il n'en fallait pas plus pour inciter les programmeurs ingénieux de

la série « Musique de notre temps » du WDR de Cologne à mettre sur pied un festival de deux jours rempli de musique d'alto et d'en faire ressortir ainsi quelques-unes des nombreuses facettes. On n'a pas lésiné non plus sur les commandes. Le marathon a débuté par la première audition, en un seul concert, d'une musique familière, celle de la tétralogie complète de *The Viola in my Life* (1970-71) de Morton Feldman. Les fans rhénans de Feldman furent à la fête et ont envahi le beau studio, quasi historique, du WDR, où, avec l'ensemble recherche, Geneviève Strosser et Barbara Maurer ont présenté d'abord les deux premières parties écrites pour formation de chambre, qu'elles ont joué avec beaucoup de retenue. Ici se manifeste un problème ancien concernant les partitions de Feldman : les passages doux et ténus sont souvent joués avec hésitation et inhibition, ce qui ne favorise pas l'intensité. Les choses changent avec la troisième partie, où Tabea Zimmermann et la pianiste Silke Avenhaus ont su convaincre en faisant preuve de plus de liberté. Heinz Holliger a quant à lui ciselé avec succès les rares contrastes de la quatrième partie, avec le concours de la soliste, Elisabeth Kufferath, et de l'orchestre symphonique du WDR. Si l'exécution intégrale de *The Viola in my Life* est un événement intéressant, sa nécessité ne s'imposait toutefois pas vraiment. Les morceaux donnent l'impression d'être moins les étapes d'un cycle organique que différentes versions d'une même idée. Ce d'autant plus que la substance mélodique de cette suite relativement conventionnelle – pour du Feldman – paraît trop mince pour susciter la curiosité et l'intérêt d'en entendre plusieurs aspects.

Un récital pour alto seul révèle des conceptions différentes de l'instrument chantant. Tabea Zimmermann proposa une lecture fugitive, presque fantomatique, de *l'Élegie* (1944) d'Igor Stravinsky, alors que Barbara Maurer s'acquitta très prosaïquement de la première audition de la version pour alto de *In Nomine – all'ongherese* (2001) de György Kurtág. Par rapport aux monodies brèves et ultrabrèves de ces dix dernières années, Kurtág déploie un souffle d'une ampleur inhabituelle dans cette cantilène de cinq minutes. Mais l'interprétation de Maurer ne fit pas vraiment ressortir ni la dimension formelle, ni le côté « verbunkos », ni la plainte. En revanche, Geneviève Strosser a su mettre en scène une agonie instrumentale d'une maîtrise incroyable en cisailant à l'alto les grilles harmoniques du *Trema* (1981) de Holliger.

Bien qu'elles n'aient pas été jouées dans le même programme, la confrontation de la *Sonate* (1955) de Bernd Alois Zimmermann et de *Diaphanie - Fantasia super «Veni creator spiritus» et Canones diversos super «Nun bitten wir den heiligen Geist»* (1986) de Jacques Wildberger mérite une mention particulière. Ces deux œuvres sont conçues de façon presque diamétralement opposée. Zimmermann conçoit la forme en se fiant à la force du choral « Gelobet seist Du, Jesu Christ » : Son épiphanie est le point de fuite d'un chant haché, dont Tabea Zimmermann fait comprendre la montée en forme avec une rare netteté. La composition de Wildberger met foncièrement en question la teneur de la musique sacrée. L'hymne et le choral transparaissent encore faiblement sous l'accumulation de débris sonores, jusqu'à ce que des variations canoniques sur le choral s'éteignent avec la *scordatura* de la corde de *do*. Les segments mélodiques ne donnent plus de chant ; le retrait des bases physiques nécessaires le prive de voix. Si Zimmermann intitule sa *Sonate* « Choralvorspiel » (prélude de choral), la *Diaphanie* de Wildberger est un « Choralenspiel » (dernier « match » du choral) ; Garth Knox, un compatriote de Samuel Beckett, en donna une interprétation très émouvante.

Mais à Cologne, la variété de la musique d'alto n'est pas seulement synonyme de plaisir. Le concert d'œuvres de Georg Friedrich

Haas, Walter Fähndrich et Johannes Fritsch laissèrent une impression mitigée. Tous leurs morceaux font appel aux ressources de l'électronique, mais avec une discrétion parfois incompréhensible. Certains compositeurs sont leurs propres interprètes. Walter Fähndrich tire du chevalet un gazouillis, comme s'il avait bu trente tasses de café noir de trop. Il se met ensuite à râper l'instrument sans produire de son et à gémir en bafouillant un galimatias cryptoslave. Johannes Fritsch maltraite sans répit sa viole d'amour, à croire qu'il voudrait capturer l'ambiance d'un Stockhausen avec des accords brisés.

Le point culminant du festival fut incontestablement le concert de l'orchestre symphonique du WDR sous la direction de Heinz Holliger, avec la création de son *Recicanto* (2000/2001), concerto d'alto taillé sur mesure pour Tabea Zimmermann. La conception holligérienne de la musique concertante est entièrement à l'opposé de la tradition de dialogue du genre. Comme dans un procès-verbal écrit de mémoire, il note d'abord une seule ligne puissante d'alto, qui ne dégénère pas dans le bavardage d'un concerto. C'est un jeu monomaniacal, où le mélos du soliste se ramifie dans les sonorités d'un petit ensemble jusqu'à ce qu'en émerge une sorte de « super-alto ». L'épuisement de la forme se manifeste dans ses extrémités, quand le geste rapide du début se fige dans les six grandes dernières mesures de l'épilogue. Le timbre de l'alto est utilisé topiquement, c'est-à-dire dans le registre de la plainte. Tabea Zimmermann déclame une plainte presque ininterrompue, dont le *rubatissimo* s'accroît dans une entropie polyphonique. L'ambiance funéraire est renforcée par le recours privilégié aux registres graves et aux timbres comme celui du cor anglais ; la mélodie diatonique des cloches tubulaires rappelle les *tombeaux* d'un Ravel ou d'un Boulez. Mais Holliger ne reprend pas la tradition élégiaque pour façonner un requiem purement imaginaire. Sa plainte est dédiée à la claveciniste Christiane Jaccottet, décédée en 1999, dont il était un partenaire et ami de longue date. Des réminiscences de leur répertoire commun (trios pour orgue de J.S. Bach, sonates en trio de Zelenka) surgissent çà et là dans *Recicanto*. Quant aux réticences de Christiane Jaccottet vis-à-vis de la musique moderne, elles expliquent que Holliger évite presque systématiquement tout ce qui évoquerait l'avant-garde ou la musique bruitiste. Cependant, sa manière de traiter le « beau son » ferait sans doute frissonner les nostalgiques indémodables. Grâce à son éminente soliste et à la « présence » incroyable de son ensemble, Holliger évite que son œuvre invraisemblablement difficile ne donne un écheveau trop embrouillé, et reste partout élégant et transparent. En grande formation, l'orchestre symphonique du WDR a mêlé à ce festival d'alto les marches psychotiques et les cantilènes lunatiques de la *Symphonie en un mouvement* (1951/53) de Bernd Alois Zimmermann.

L'autre première audition de ce concert fut *Polyphone Schatten, Lichtstudie II* (2001) du jeune prodige munichoïse de la clarinette, Jörg Widmann. Ce dernier se présente avec un agréable concerto double pour alto, clarinette et orchestre, dont il mit en valeur le brillant avec Christophe Desjardin, qui joua au pied levé. L'œuvre ressemble à une passacaille : de légers *slaps* de clarinette sont repris par l'orchestre et se développent, par association, en épisodes concertants qui témoignent d'un sens sûr de la forme. L'ironie de la fin, où Widmann contrefait avec impertinence ses propres débâches sonores, rendent le compositeur sympathique. Il est permis d'espérer qu'il produira un jour autre chose que ce joli morceau...

D'autres petits sommets nous laisseront un souvenir agréable du festival d'alto de Cologne, comme les adaptations de musique ancienne pour trois altos : inspirés par l'arrangement, par Bruno Maderna, de *Malor me bat* d'Ockeghem, Georg Kröll et Heinz

Holliger ont transcrit des chansons de Binchois et des ballades de Machaut pour le même effectif. En musique de chambre, l'alto réserve aussi de bonnes surprises. C'est le cas du nouveau trio pour cordes de Kröll, *Wie Gebirg, das hoch aufwogend...* (2001) et d'*Incipit* pour alto solo, percussion obligée et six instruments (1996) de Brian Ferneyhough. Barbara Maurer, Christian Dierstein et l'ensemble recherche (direction Roland Kuttig) jouent cette dernière œuvre jouée avec tant de maîtrise et de détente qu'on oublie un instant l'aspect cauchemardesque de la partition de Ferneyhough.

MICHAEL KUNKEL

ÉCHOS DU FESTIVAL DE FORBACH

Création française de la version concertante de «*Freitag aus Licht*» de Stockhausen

Chronologiquement, *Freitag aus Licht* (1994) constitue le quatrième opéra du cycle *Licht* de Karlheinz Stockhausen. Sa version concertante a été donnée le 16 novembre, à la grande salle du Centre culturel de Forbach, lors du Festival Rendez-vous Musique Nouvelle. Si les trois œuvres précédentes du cycle présentaient encore une intrigue précise en dressant chacune le portrait de l'un des trois protagonistes (Michael dans *Donnerstag*, Luzifer dans *Samstag* et Eva dans *Montag*), avec des actions symboliques et représentatives de ce qu'ils sont, il n'en est rien ici, la narration pouvant se résumer à quelques éléments épurés sur le thème de la tentation d'Eva :

- 1) Proposition : première rencontre d'Eva (accompagnée par Elu au cor de basset et Lufa à la flûte) et Ludon (~ 10') ;
- 2) Consentement : deuxième rencontre d'Eva et Ludon. Elle accepte de rencontrer Kaino, le fils de Ludon (~ 7') ;
- 3) Perte : Eva s'offre à Kaino (~ 15) ;
- 4) Remords : Eva s'agenouille pour se repentir d'avoir trahi son mari Adam et son maître Michael (~ 7') ;
- 5) Elufa : Elu et Lufa (d'où le titre de cette scène qui unit en un couple les deux noms) s'entretiennent de la scène précédente (~ 7').

Cette histoire très simple s'étend sur pas moins de deux heures et demie, comme si le compositeur avait voulu étirer le temps. Et c'est bien de cela qu'il s'agit, puisque *Freitag* est basé sur la très grande expansion de quelques notes seulement du cinquième élément de la *superformule* originelle du cycle, pendant que Karlheinz Stockhausen invite l'auditeur à un voyage au cœur du son dont il met les détails les plus infimes à son échelle. D'où l'importance de la partie électronique, présente tout au long de l'œuvre, avec de grands moments soli (sans intervention des instruments acoustiques ni des voix), fascinants et mystérieux car inouïs, et qui créent une atmosphère onirique apte à exprimer le caractère mystique du sujet de *Licht*.

La version de concert (ou version de solistes, puisque les chœurs d'enfant de la version scénique sont ici pré-enregistrés) qui a été donnée ce soir présente une mise en scène minimale, celle des cinq moments décrits plus haut, chacun d'entre eux ne durant pas plus d'un quart d'heure environ, c'est-à-dire moins de la moitié de l'opéra au total. Entre eux, s'étendent les soli de musique électronique, projetés par deux bandes, l'une sur huit pistes (sons purement électroniques) et l'autre sur douze pistes (sons concrets modulés et retravaillés à l'aide de l'électronique), à savoir par vingt haut-parleurs répartis sur la scène et autour du public, auxquels se rajoutent donc encore les chœurs. La scène est alors vide, plongée dans le noir pour les soli et avec un faible éclairage rouge lors des

diffusions chorales, tandis que le son tourne autour du spectateur/auditeur, traverse la salle selon différentes figures géométriques.

Karlheinz Stockhausen a su créer des sons riches et diversifiés, parfois abstraits, parfois évoquant certaines cultures (notamment bouddhique), mais totalement appropriés à son projet. Leur qualité est excellente, tant au niveau de leur conception que de leur spatialisation ou de leur diffusion, ce qui fait passer les très longs moments pendant lesquels la scène est vide. Le compositeur peut également se féliciter de l'équipe technique et artistique qui l'entoure, les chanteurs et les instrumentistes ayant su se fondre à merveille dans l'ambiance des sons inouïs. Coup de chapeau à Angela Tunstall (soprano, Eva), Nicholas Isherwood (basse, Ludon), Jürgen Kurth (baryton, Kaino), Suzanne Stephens (cor de basset, Elu), et Kathinka Pasveer (flûte, Lufa), ainsi qu'à Jan Mulder, Bryan Wolf et Lutz Essen qui ont assisté Karlheinz Stockhausen pour la régie sonore et l'éclairage, en collaboration avec l'équipe technique du Centre culturel de Forbach. OLIVIER CLASS

Concert d'orchestre du samedi 17 novembre, Centre culturel.

Gilbert Amy dirigeait le Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken dans un programme varié et de qualité qui méritait mieux qu'une salle très clairsemée du point de vue du public. La soirée débutait avec *Innen bewegt* de l'allemand Günter Steinke, une pièce avec *live* électronique donnée en création mondiale. Le compositeur, présent à la console pour assurer la partie technologique de la pièce, semblait un peu frustré quant au résultat sonore. Quelques instants supplémentaires lors des répétitions finales auraient sans doute permis un meilleur équilibre des forces orchestrales et électroniques. Deux processus complémentaires sont utilisés ici : « À partir du bruit sonore assez statique de tout un orchestre, de petits éléments mobiles se créent qui, peu à peu, modifient toute la sonorité et deviennent des figures sonores plus individuelles qui finissent par s'isoler de l'événement sonore continu, pour réaliser leur propre vie en tant que sons fragmentés. [...] L'électronique *live* vit le processus opposé de l'orchestre : partant des fragments, brefs commentaires du début, elle se confond progressivement dans une sonorité globale continue, qui élargit le début de la pièce, l'étend dans le temps et le transpose vers le bas, afin d'obtenir un paysage sonore qui transporte ce qui nous est familier vers une sonorité apparemment étrangère » (notice du compositeur).

Ce même programme présentait la première française du très récent *Concerto* pour violoncelle et orchestre de Gilbert Amy (2000, la première mondiale ayant eu lieu en décembre 2000 à Tokyo). Très beau concerto qui a fait l'unanimité ce soir-là ; ses sept mouvements sont d'une durée inégale : « J'ai préféré privilégier des mouvements brefs (mais inégalement brefs) qui engendrent une forme légère. » La richesse de l'œuvre émane à la fois de l'orchestration très fine (quand réalisera-t-on que Amy est l'un des compositeurs les plus fascinants dans le domaine de l'orchestre depuis *Strophe* et *Trajectoires* ?), de l'alternance entre moments virtuoses (mouvements 2, 5 et 7) et moments plus lents ou plus libres de tempo, de la clarté de l'articulation générale (pour laquelle la percussion joue un rôle important). Il s'agit bien d'une réussite, d'autant plus accomplie sous l'archet de Jean-Guihen Queyras, absolument remarquable de précision et d'expression.

Le concert permettait enfin d'entendre la création mondiale de *kosmofonia* de Nguyen-Thien Dao, compositeur vietnamien fidèle aux festivals de Claude Lefebvre (ses œuvres étaient déjà souvent jouées à Metz). Cette pièce réunissait le Chœur Denis Rouger (Paris) et l'orchestre de Saarbrücken, le texte étant du compositeur. La musique se déploie selon une progression continue, en trois

parties enchaînées sans interruption qui emportent l'auditeur dans un flux perpétuel. Dao se réfère à des noms d'étoiles et de capitales de différents pays ; il ne dissimule pas un certain « angélisme », ni une dimension « joyeuse » tout à fait assumée par le parcours presque programmatique de l'œuvre.

Une musique très poétique, riche d'évocations diverses, qui a également ému le public. Cette belle prestation de l'Orchestre de Saarbrücken et de Gilbert Amy, et la présence des trois compositeurs du programme constituaient un moment important des « rendez-vous musique nouvelle », et souhaitons qu'à l'avenir le public et la presse française fassent quelques efforts supplémentaires pour apprécier et rendre compte de ce type de manifestations musicales... **PIERRE MICHEL**

Communiqués du Conseil pour la recherche des Hautes Écoles suisses de musique

Efficacité d'un cours de prévention des problèmes de posture et de santé des étudiants en musique

H. Hildebrandt (Haute École de musique de Winterthour- Zurich), C. Spahn (université de Fribourg-en-Brisgau), K. Seidenglanz (université de Mayence)

Bien qu'elles eussent déjà été décrites depuis longtemps, ce n'est que ces vingt-cinq dernières années que le grand public a pris conscience des contraintes et maladies spécifiques des musiciens, et que la médecine en a reconnu l'importance. Des études épidémiologiques avaient même prouvé qu'il fallait les prévenir dès le conservatoire¹. Il n'y avait cependant pas de programmes théoriques ou pratiques de prévention systématique dans les conservatoires germanophones, donc pas non plus d'évaluation de l'efficacité de tels programmes. Une exception est une étude du Conservatoire supérieur de musique de Leipzig, qui prouve l'efficacité d'un programme d'entraînement pour vaincre le trac². Le Conservatoire de Trondelag (Norvège) a joué un rôle de précurseur en intégrant dès 1982 un projet de prévention dans la formation musicale³. Ce projet couvre une gamme qui va de séminaires obligatoires de base à des filières interdisciplinaires de perfectionnement débouchant sur des diplômes scientifiques.

Obligé par les circonstances de fournir une prévention pratique concrète, l'auteur du présent travail a lancé en 1993, à l'École de musique de Lahr (Allemagne), le projet pilote « Conseils en matière de physiologie de la musique », projet qu'il a présenté dans divers congrès et publications⁴. Depuis 1997, il développe la discipline « Physiologie de la musique et médecine des musiciens » à la Haute École de musique de Winterthour-Zurich. Ce domaine comprend à la fois les conseils physiologiques individuels et ceux destinés aux groupes de futurs enseignants, ainsi que l'entraînement psychophysiologique aux auditions et la branche « musique et mouvement ». Le cours de base de physiologie de la musique est un cours *ex cathedra* complété d'un séminaire étudiants/enseignants. L'objectif de ce cours d'un semestre est la prévention des problèmes de posture et de santé. Les dix-sept unités de cours sont consacrées à des éléments d'anatomie et de physiologie fonctionnelle qui ont une importance primordiale pour les musiciens. Ces éléments sont d'abord exposés *ex cathedra* (théorie), puis mis en pratique dans des exercices adaptés aux sujets respectifs. Ils sont complétés par l'étude de sujets ergonomiques et des stratégies d'enseignement et d'entraînement, ainsi que des conseils pour le jeu en public. Toutes les semaines a lieu une leçon de deux heures, partagée en une partie théorique (a) et une partie pratique (b). La liste ci-après récapitule les sujets ou objectifs de chaque leçon.