

**Zeitschrift:** Dissonance  
**Herausgeber:** Association suisse des musiciens  
**Band:** - (2002)  
**Heft:** 76  
  
**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:** 20.02.2026

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

## QUAND ZEITFLUSS DEVIENT ZEIT\_ZONE

*Ou le passage d'un Salzbourg bourge à une Vienne bouillonnante*

Entre 1993 et 2001, dans le cadre du festival de Salzbourg, les musiciens Markus Hinterhäuser et Thomas Zierhofer-Kin organisaient des concerts conçus dès l'origine pour trancher avec les manifestations luxueuses et élitaires du festival. Je me souviens encore avec plaisir de soirées au cinéma municipal, légèrement décati, où des pièces subtiles de Salvatore Sciarrino alternaient avec des lectures du Tasse par l'acteur Bruno Ganz, et où Peter Greenaway mettait en scène son œuvre d'art total, *100 Objects to Represent the World*, spectacle accompagné de musique électronique représentant la naissance et le déclin du monde. Autres événements inoubliables : l'impétueuse percussionniste Robin Schulkowsky, la fantaisie *Urlicht* de l'ensemble Uri Caine, sur des thèmes de Gustav Mahler, mélange explosif de jazz et de musique klezmer.

Ce festival au sein du festival fut d'emblée une épine dans la chair du public prétentieux des concerts symphoniques et de l'opéra. La série se nommait *Zeitfluss*, mais après s'être réfugiée en 2001 à la périphérie de la ville, au *Volksgarten*, où une tente de cirque la protégeait tant bien que mal de l'épaisse pluie salzbourgeoise, les sonorités du bandonéon et les rhapsodies de tango sublimé de Dino Saluzzi, qui écrasaient la mesure mécanique jusqu'à l'assourdissement, marquèrent la fin de ces concerts glorieux, qui n'auront pas même duré une décennie.

Or les voici ressuscités cette année, sous une nouvelle forme, aux *Wiener Festwochen*. Le responsable des concerts du festival, Hans Landesmann, a offert aux organisateurs le casino de la place Schwarzenberg, salle néobaroque de la fin du XIX<sup>e</sup>, pour y donner leurs programmes insolites. *Zeit\_zone* est le nouveau nom de cette succession de soirées à la physionomie changeante, mais Hinterhäuser et Zierhofer-Kin étaient conscients qu'ils ne pourraient pas reprendre simplement la formule des années passées. Salzbourg est une ville assez conservatrice, qui retombe régulièrement dans sa léthargie provinciale, une fois le festival terminé, et qui ne recommande plus que ses idoles locales, Leopold et Wolfgang Amadeus Mozart, peut-être encore Michael Haydn, à l'adoration d'un public clairsemé. Malgré leur rayonnement international, les *Wiener Festwochen* sont en revanche destinées au public de la ville et des environs, et ne représentent qu'une fraction des concerts et spectacles lyriques qui font de Vienne la Mecque musicale par excellence, selon nombre de touristes. Cet automne verra ainsi une nouvelle édition de *Wien Modern*, festival fondé par Claudio Abbado. Dans l'intervalle, on peut entendre les premières auditions, plus ou moins importantes, des compositeurs les plus divers, qui ne se connaissent pas tous à fond, mais dont la qualité

garantit le prestige unique de cette ville qui, depuis la fin de la guerre froide, a retrouvé son arrière-pays traditionnel et naturel.

À Salzbourg, tant Hinterhäuser que Zierhofer-Kin n'avaient jamais eu l'ambition de proposer des concerts de musique contemporaine savante, qui se distinguerait de la musique populaire. À Vienne aussi, cette distinction n'a plus de sens. Sans vouloir monter à la légère un programme tous azimuts, les organisateurs étaient conscients des grands changements qui se dessinaient partout dans la structure démographique des grandes villes et de pays entiers. Les normes qui régissaient la société d'autrefois ne sont plus respectées et la classification en genres musicaux bien définis perd de son importance. Les différentes cultures sont cependant loin de fraterniser, bien au contraire. Le rapprochement forcé d'éléments disparates crée une gêne dont il faut tenir compte dans la programmation, sans fournir pour autant de solution aux problèmes de l'heure. Les soirées proposées ne cherchaient ni à embellir ni à résoudre les antagonismes. Se prolongeant tard dans la nuit, elles soulevaient plus de questions qu'elles n'offraient de réponses toutes faites.

Quand la religieuse libanaise Marie Keyrouz se risque par exemple, après des recherches musicologiques fouillées, à rechanter des hymnes byzantines des III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles comme si elles dataient d'aujourd'hui, elle se voit confrontée à une pièce de Sciarrino qui évoque des rites imaginaires, avec des sonorités modernes, un flûtiste et une chanteuse européenne. En maint égard, ce morceau sonne plus archaïque que les vocalises, artistement brodées sur faux-bourdon, de la Libanaise, qui chante des textes en grec ancien, en araméen et en arabe.

On éprouve le même paradoxe lors d'un concert opposant les appels solitaires et désespérés de Galina Oustvolskaïa à Dieu, aux *Couleurs de la cité céleste* pour orchestre d'Olivier Messiaen. Là où la Russe réduit la palette des timbres jusqu'à l'aridité la plus stricte, le Français se grise des accords agressifs des cuivres et des percussions, qui semblent pourtant provenir d'une civilisation disparue depuis longtemps, et non devoir impressionner les milieux des connaisseurs de l'avant-garde de Paris ou Donaueschingen. Ces deux manifestations de force sont suivies de celle de l'Éthiopien Alemu Aga, qui improvise sur une harpe censée dater de l'époque du roi David, mais qui ressemble plutôt à la cithare de l'Antiquité grecque, telle qu'on en voit sur des vases peints du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Vêtu d'une longue robe blanche, le chanteur psalmodie des récits anciens, comme en offraient sans doute Homère et ses contemporains à leurs auditeurs en allant de ville en ville. Le public aurait apprécié une traduction, ici comme à d'autres occasions, mais dut se résigner une fois de plus à l'aspect énigmatique de la prestation – cela a d'ailleurs son charme.

Il en va de même du *Diario polacco* n° 2 de Luigi Nono, exécuté par un petit groupe de chanteuses. La frêle sonorité rappelle les *Cori di Didone* et *Ha venido*, du milieu du siècle dernier, où Nono laisse aussi les voix de femmes *a cappella* se perdre et se retrouver dans une apesanteur enchanteresse. Dommage que l'on entende si rarement ces œuvres ! Elles sont très difficiles à chanter juste, mais le chef, André Richard, ses solistes et le groupe d'électronique de Fribourg-en-Brisgau réussissent impeccablement ce tour de force. On aimerait se plonger davantage dans l'œuvre tardif du compositeur vénitien, qui a gagné depuis longtemps un statut d'idole auprès de quelques initiés, mais qui peut quand même communiquer une partie de son aura aux *outsiders*.

L'une des sources de cette musique rayonnante est incontestablement la messe de Josquin des Prés, *L'homme armé*, car vers 1500, au début des temps modernes, la musique, de simple structure

sonore qu'elle était, se transforme en langage humain. La référence ésotérique à la chanson de guerre *L'homme armé* renvoie certes plus haut encore, au Moyen Âge, mais dans le Credo, l'« et incarnatus est » est déjà mis en musique avec une intériorité toute moderne, tandis que le Benedictus est confié aux solistes, ce qui inaugure une tradition qui culminera dans la *Missa solemnis* de Beethoven. C'est dans la programmation de cette musique *a cappella*, impeccablement chantée, que le titre *zeit\_zone* confirme le mieux les intentions de toute la série : à partir d'Oustvolskaïa et de Messiaen, contempler d'autres temps, mais aussi d'autres mondes, ceux de l'Éthiopien Alemu Aga et de la Libanaise Marie Keyrouz, la Méditerranée orientale, l'Afrique et le Proche-Orient, dont notre civilisation est originaire.

Mais abandonnons ce ton solennel, qui ne convient pas à d'autres concerts donnés au casino de la place Schwarzenberg ! Mentionnons trois Afghans, chassés de leur patrie par les talibans, sans doute parce que leur musique sonnait trop joyeusement aux oreilles des fanatiques. La musique qui se déploie librement a toujours éveillé les soupçons des tyrans, comme l'enseigne l'histoire la plus reculée. Saül ne voulait-il pas attenter à la vie du jeune David, parce que celui-ci jouait et chantait trop bien ? Rahim Khushnawaz et ses frères sont des musiciens soufis de Herat. Parvenus en Occident, ils ont été confrontés aux duretés de l'existence : « Nos mains travaillent, nos voix chantent, mais ce à quoi nous pensons est comment payer le prochain loyer. » Habillés de couleurs joyeuses, ces musiciens offrent néanmoins un spectacle superbe. Ils jouent entre autres un luth à manche court de vingt et une cordes, dont la caisse est en bois de mûrier tendu de cuir de chèvre. Les rythmes nets de mélodies faciles à reproduire conviennent à la danse ; mais, en Afghanistan, tout exercice de la musique ou de la danse était passible de prison. Khushnawaz qualifie l'occasion d'avoir pu jouer devant des milliers de gens, en France, vers 1994, d'« époque la plus heureuse de ma vie ». On ressentait aussi une parcelle de cette joie invincible dans le concert de Vienne. Elle sonnait juste, ne se limitant pas à un folklore destiné à faire oublier la répression quotidienne.

D'autres concerts suivaient, que je n'ai malheureusement pu entendre, mais ce bref aperçu laisse entrevoir une conception qui interdit tout sectarisme et toute synthèse conciliante. Comme l'explique Hinterhäuser, les catégories musique contemporaine, musique ancienne ou *world music* lui paraissent sans objet. « La juxtaposition de choses censées n'avoir rien de commun est vraiment ce qui me passionne. » C'est ainsi que, dans la jungle d'une grande ville, on donne une voix aux contradictions inconciliables, sans offrir de solution, mais pour exprimer un bouillonnement qui demande à être perçu et pris au sérieux.

THEO HIRSBRUNNER

De 1870 à 1874, Huber étudie au Conservatoire de Leipzig avec Carl Reinecke, puis s'acquitte de maintes fonctions dans la vie musicale de Bâle en s'efforçant, résolu, d'établir des relations entre la musique suisse et la vie culturelle européenne. En 1900, Huber prend part à la fondation de l'Association suisse des compositeurs. Il laisse des messes, des œuvres chorales, cinq opéras, huit symphonies, quelques concertos pour piano, violon et violoncelle, une œuvre considérable de musique de chambre, dont neuf sonates pour violon et cinq pour violoncelle, nombre de Lieder et d'innombrables œuvres pour piano.

L'initiateur de cette petite fête commémorative était Bo Hyttner, le producteur suédois qui vient d'achever l'enregistrement, sur disques compacts, de toutes les symphonies de Huber. Hyttner voulait déposer un bouquet de fleurs près de la maison natale du grand romantique. Mais il fallait d'abord trouver l'emplacement de la demeure où Huber vit le jour. En la cherchant, Kurt Heckendorn, président de la Commission pour la musique, rencontra quelques gens du cru qui, vaguement étonnés de l'imminence de cette visite, de plein gré décidèrent d'ériger un monument commémoratif en l'honneur du compositeur. Quatre-vingt-un ans après sa mort, Hans Huber, musicien internationalement reconnu et déjà célébré de son vivant, se voyait ainsi attribué un mémorial sur son lieu de sa naissance. Lors de l'inauguration d'une pierre toute simple portant une petite plaque, Pius Urech, pianiste et spécialiste de l'œuvre de Hans Huber, présenta une vue d'ensemble de la vie et des créations du maître aux habitants d'Eppenberg, lesquels, pour la plupart, ne le connaissaient pas encore. Puis Bo Hyttner évoqua un délicat projet, celui de la diffusion de la musique de Huber : les matériaux conservés (en majeure partie à la bibliothèque universitaire de Bâle), souvent sont incomplets. On signala également la recherche difficile d'argent pour mener à bien une telle entreprise, dans la patrie même du compositeur.

BEA MEIER/DOMINIK SACKMANN

## LE MÉMORIAL DE HANS HUBER

Le 28 juin 2002, dans la petite commune d'Eppenberg, près de Schönenwerd (canton de Soleure), quelques villageois et plusieurs invités dévoilaient une pierre commémorative à l'occasion du 150<sup>e</sup> anniversaire de la naissance du compositeur suisse Hans Huber (1852-1921). La pierre, offerte par la commune et les membres de la commission pour la musique du conseil d'administration cantonal chargé des affaires culturelles, se dresse sur le terrain occupé jadis par la maison natale de Hans Huber.