

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2003)
Heft: 82

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

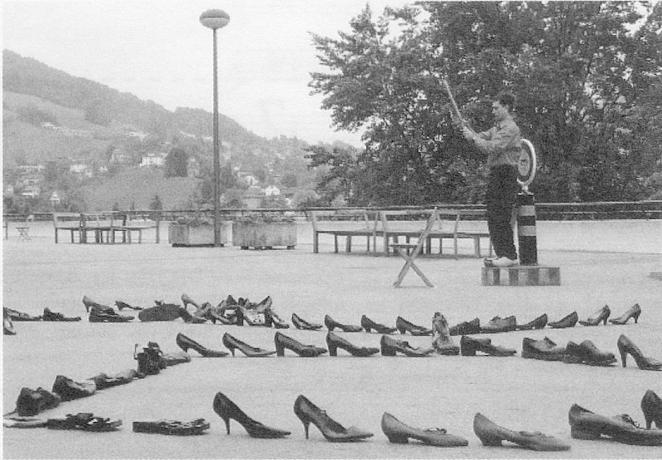
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media 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>

LES NOMADES DE BADEN SOULÈVENT LA RUE

Le 10^e anniversaire du GNOM (Gruppe für Neue Musik Baden)



L'ensemble de musique contemporaine de Baden se distingue déjà par son nom, GNOM. Évoque-t-il les esprits guérisseurs de la ville d'eau ? Fait-il allusion au voisinage du géant culturel qu'est la ville de Zurich ? Ou bien un « oh ! » d'étonnement s'est-il simplement glissé dans l'acronyme supposé de son nom entier, « Gruppe für Neue Musik (Baden) » ? Quoi qu'il en soit, le GNOM existe depuis dix ans et régale pour cette raison, en mai et en septembre, le public local et régional d'une série de concerts commémoratifs. Il participe en outre aux célébrations du 200^e anniversaire de l'entrée du canton d'Argovie dans la Confédération, en donnant quatre concerts dans quatre communes. À l'autre extrémité du spectre, GNOM propose un service à domicile inédit : les concerts intitulés « Home Delivery » peuvent être commandés à la carte et savourés chez soi, à titre plus ou moins privé !

Le plat de résistance consiste toutefois en deux week-ends centrés sur le thème de « l'espace ». Le premier, « Raum I – Klänge im öffentlichen Raum » (Espace I, les sons dans les espaces publics), qui se déroulait à Baden et dans les environs du 23 au 25 mai, présentait de la musique contemporaine dans les rues, sur la rivière et dans l'éther.

Dans la lutte pour capter l'attention du public, la musique contemporaine est en assez mauvaise posture (sauf quand un compositeur reconnu s'attire les foudres des médias pour des propos déplacés). La musique moderne passe pour exigeante, compliquée et cérébrale, raison pour laquelle on la bannit en salle fermée et on l'abandonne aux spécialistes. Comme il convient à des gnomes et sous le patronage de l'inaffable Don Quichotte, le « Gruppe für Neue Musik Baden » ne s'est pas laissé démonter par cette situation défavorable ; il a composé un programme qui, pendant tout un week-end, ouvrait une fenêtre sur les sonorités contemporaines en les projetant dans les espaces publics. « Raum I »

se focalisait sur des œuvres plus ou moins « ouvertes », qui laissaient aux auditeurs le temps et la place pour pénétrer les univers sonores très divers de la musique moderne. Le public ne se priva pas de répondre à cette invitation peu ordinaire.

Jouer avec l'espace est une tradition du GNOM. Pour cette association nomade, sans studio fixe, l'espace est un problème de toujours, mais aussi une source d'inspiration et de créativité. Rappelons que ce groupe est né en 1993, parce que les salles vides du musée d'Histoire de Baden, dont la construction avait été achevée trop tôt (!), incitèrent la pianiste Regula Stibi et le percussionniste Christoph Brunner à organiser un premier cycle de concerts intitulé poétiquement « Melonen tönen anders » (Les melons sonnent autrement). Christoph Brunner est le seul survivant de cette première génération (qui comptait encore Martin Pirkzl, Mats Scheidegger et Stefan Rinderknecht), et il continue à concevoir et organiser les programmes avec Petra Ronner, Beat Fehlmann, Lars Mlekusch et Martin Lorenz. Malgré le changement des participants, le souci de la forme des exécutions et le choix délibéré des salles de concert sont restés une préoccupation primordiale. La « mise en scène » calculée de la musique dans le temps et dans l'espace est certainement l'un des atouts du GNOM. Avant la Fête des musiciens suisses de 1999 à Baden, à la conception de laquelle GNOM avait participé, la confrontation musique/espace ne s'effectuait la plupart du temps qu'au coup par coup. Les expériences positives de « musilangue » (thème de ladite Fête des musiciens suisses) encouragèrent GNOM à concevoir ses programmes plus globalement. Après s'être concentré sur les thèmes « Strom ! » (Courant !) et Cage, il revient cette année à son nomadisme initial en se penchant sur « l'espace ».

La « fenêtre ouverte » qui ajourait déjà le dépliant du programme, se retrouvait (symboliquement) dans la Maison bernoise (*Bernerhaus*) de la vieille ville de Baden, dont GNOM occupait le « salon Lucier » pendant le week-end. Les concerts (musiques d'Alvin Lucier et Jürg Frey) avaient lieu dans de pittoresques salles vacantes et laissaient entrer à tout moment les bruits des ruelles de la vieille ville. Une œuvre qui aborde un aspect fondamental de l'espace ne pouvait manquer à l'appel : *I'm Sitting in a Room* de Lucier. En reproduisant et en enregistrant un texte, puis en le reproduisant et en le réenregistrant une seconde et une troisième fois, *ad infinitum*, Lucier transforme un message verbal en reflet acoustique de l'espace. Le processus est passionnant. Ensuite, *Für Agnes Martin*, œuvre calme et méditative de Jürg Frey pour quatre grosses caisses, et *In Memoriam Jon Higgins*, étude acoustique pour clarinette et son sinusoïdal ascendant de Lucier, explorent l'espace musical.

GNOM n'ouvrira pas seulement les fenêtres, il se mêlait activement à la vie des rues de Baden. Pendant les trois jours de « Raum I », la place de la Gare de Baden accueillait une « sculpture sociale » polyvalente de F.I.R.M.A. (Cécile Wick et Peter Radelfinger), *Zweierkiste*, que GNOM avait transformée en « plus petite salle de concert du monde ». Un tapis rouge menait de la caisse à cet ovni, dans lequel un interprète accueillait un (ou plusieurs) auditeur(s) pour un concert de cinq minutes. À la fermeture des portes, l'auditrice ou auditeur était soustrait(e) à l'agitation des rues et projeté(e) dans l'espace musical. Les petits programmes intimes des interprètes (Theo Huser, Eva Nievergelt, Marc Unternährer, Beat Fehlmann, Peter K. Frey, Conrad Steinmann), l'acoustique particulière de la « cellule » et le coude à coude avec les musiciens offraient une expérience étonnante. Le « plus petite salle de concert du monde » suscita d'ailleurs la curiosité de gens très divers, disposés à se lancer dans l'aventure d'un « concert » d'un genre particulier ; quelques jeunes qui se rendaient à la première

du film *Matrix Reloaded* acceptèrent, après de longues discussions, de sortir cinq francs pour « ingérer » ensemble un concert ! La musique moderne serait-elle devenue le dernier art des rues ?

Tandis que *Zweierkiste* proposait une interaction musicale dans un cadre aussi étroit que possible, l'exécution dominicale d'*Ojota* (« Scènes musicales de marche ») était une *performance* complexe, à laquelle la rue offrait un décor convaincant. Dans ces histoires de sandales de Daniel Ott, les chaussures, instruments par excellence de traversée de l'espace, sont utilisées non seulement comme instruments de musique, mais aussi comme objets de théâtre. L'exécution concentrée de Christian Dierstein attire les passants et transforme à leur insu des flâneurs du dimanche en public de concert, ceux-ci s'arrêtant sans doute plus longtemps qu'ils ne l'avaient prévu. Le même sort attendait, le samedi, les promeneurs qui étaient tombés, en divers endroits de la ville, sur des détachements de la fanfare municipale (renforcée par des musiciens du GNOM). Ces petits groupes exécutaient des fragments d'une œuvre pour harmonie, en se déplaçant jusqu'à ce qu'ils rencontrent d'autres musiciens, se joignent à eux, combinent de plus grandes parties de l'œuvre, et finissent par la donner intégralement – et en formation complète – après une heure.

Quand on parle aujourd'hui de sons et d'espace public, on pense avant tout à la sempiternelle radiodiffusion des mêmes tubes. Pourtant, les gnomes de Baden ont aussi laissé leurs traces dans l'éther, ayant persuadé l'émetteur régional argovien « kanal-k » de diffuser une œuvre contemporaine. Le dimanche à midi, à l'heure du brunch, tous les récepteurs publics et privés branchés sur 94,9 ou 92,2 MHz avaient droit à la diffusion de la pièce *Ungefährre du « blablabor »* (Reto Friedmann, Udo Israel, Annette Schmucki, Pia Thür). Au même moment, cinquante petits transistors posés sur des barquettes de polystyrène descendaient la Limmat, à la hauteur des moulins Weber, et retransmettaient l'émission en direct. Le thème de *Ungefährre*, soit la traversée de sept espaces linguistiques, la traduction et le transfert aller-retour de fragments de phrases d'une langue dans une autre, trouvait ainsi une transposition spatiale frappante.

Avec « Raum I », GNOM n'a pas bouleversé la perception du public, mais il a laissé des traces fascinantes et stimulantes dans l'espace public. Pour « Raum II – Raumgestalten in der Musik » (Espace II, aménagement musical de l'espace), GNOM reviendra du 26 au 28 septembre dans des salles fermées. Baden accueillera alors le *Collegium Novum Zürich* et le *Wiener Saxophon-Quartett*. Après dix ans d'activité, le plaisir que prend GNOM à explorer les univers sonores n'a pas faibli – que ce soit en salle fermée ou dans des espaces ouverts, publics ou privés. Une visite au royaume des gnomes, ça vaut toujours la peine ! **ROLAND SCHÖNENBERGER**

LA CRÉATION CONTEMPORAINE EN UKRAINE

Une vie musicale en effervescence

L'étonnement nous saisit dès lors que l'on observe la production musicale actuelle de l'Ukraine : il n'est pas exagéré de souligner une explosion de musique contemporaine. Telle est du moins l'impression que procure la découverte des compositeurs et institutions du pays, à l'occasion, par exemple, du festival Two Days & Two Nights of New Music, qui s'est déroulé à Odessa du 18 au 20 avril 2003, ou de celui de Lvov (ex-Lemberg), intitulé *Contrasts*.

La musique a toujours joué un rôle essentiel en Ukraine. Les

premiers chants en l'honneur de saints russes, datant du XI^e siècle, ont donné naissance à un répertoire liturgique autonome. Au XVII^e siècle, Kiev est le centre d'une polyphonie vocale d'inspiration vénitienne, le XVIII^e se voit principalement à la musique chorale, tandis qu'au XIX^e, les opéras sur des motifs nationaux passent au premier plan. Même si l'expression individuelle fut réprimée sous le communisme et les contraintes du réalisme socialiste, la faculté des Ukrainiens d'écrire de la musique novatrice n'a pas disparu pour autant.

L'effervescence de la production musicale actuelle remonte à la naissance d'un mouvement d'avant-garde, pendant la « période de dégel », c'est-à-dire les années 1960, sous Nikita Khrouchtchev. Tandis que la politique culturelle se libéralisait, un groupe de compositeurs d'avant-garde se formait à Kiev sous l'égide de Boris Liatochinski (1895-1968), le principal compositeur ukrainien de l'après-guerre. La fin de l'isolement culturel accentua le conflit entre les compositeurs « académiques » et les compositeurs « progressistes », qui suivaient les traces des pionniers de l'avant-garde occidentale. Les modernistes de Kiev étaient Valentin Silvestrov (*1937), Leonid Grabovsky (*1935), Vladimir Guba (*1938) et Vitali Godsjazki (*1936), qui représentent la première génération des compositeurs contemporains, toujours actifs. Dans les années 1970, Silvestrov se détourne toutefois des techniques compositionnelles d'avant-garde, écrit aujourd'hui dans un style comparable au postmodernisme occidental ; il appelle ce genre « métamusique », entend par là une musique métaphorique. Ainsi, sa *Symphonie pour piano et orchestre* (1992) porte ce titre. Une nouvelle génération de compositeurs, née au début des années 1960, vient maintenant à maturité. On examinera plus attentivement deux personnalités qui, ne s'engageant pas seulement activement dans la création mais aussi dans la politique culturelle, illustrent bien la situation d'un grand nombre de compositeurs ukrainiens.

Volodymyr Runchak (*1960) est un des membres de cette nouvelle souche. Dans les années 1970 et 1980, il étudie l'accordéon, la direction et la composition à l'Académie nationale de musique d'Ukraine, à Kiev, – et compose depuis 1982. Son catalogue compte actuellement plus de soixante compositions de presque tous les genres, mais il est surtout curieux de musique de chambre et de musique instrumentale. Outre des symphonies et des symphonies de chambre, Runchak écrit aussi des ouvrages qui s'écartent délibérément des formes traditionnelles. Ainsi : *Time X or <Farewell Non-Symphony> for 5 performers* (1998) ! À propos de cette pièce pour flûte, clarinette, piano, violon et violoncelle, le compositeur déclare : « L'autre titre de la composition, < Farewell Non-Symphony >, découle du finale, où il se produit quelque chose d'analogique à la *Symphonie des adieux* de Joseph Haydn. L'œuvre n'étant ni longue ni pour orchestre, mais pour cinq exécutants, elle s'appelle donc < non-symphonie >. » Cette catégorie d'œuvres comporte aussi des « anti-sonates » et des « non-concertos ». Lors du dernier festival de musique contemporaine d'Odessa, Two Days & Two Nights of New Music, sur lequel nous reviendrons, on donnait *The Art of Mute Sounds – Something Like a Quartet* (1997) de Runchak, qui rompt également avec les schémas traditionnels. Ce quatuor pour clarinettes révèle une partie de la technique de composition de Runchak. Au début, on reconnaît bien la polarisation sur une note centrale, cernée de mille façons (y compris en quarts de ton) et modifiée par différentes techniques de jeu. Le traitement extrêmement différencié des nuances est impressionnant. On note, de plus, la combinaison de passages chantés et joués, très difficiles d'exécution. Dans le catalogue de Runchak, une série de pièces solo occupe une place particulière : toutes intitulées *Homo ludens*,

elles sont sans doute inspirées des *Sequenze* de Luciano Berio ; il en existe déjà pour flûte (ou clarinette, ou saxophone), piano, violoncelle, soprano et trompette. On attend avec intérêt la suite de la série, qui a aussi pour but d'explorer les limites techniques des instruments.

Depuis les années 1990, on assiste en Ukraine au retour de la musique sacrée. Cette évolution, qui se rattache à la riche tradition chorale des siècles passés, tient naturellement aussi à la chute du communisme, à la renaissance du sentiment national et au réveil de la foi. Élève de Boris Liatochinski, Lesia Dychko (*1939) ne compose pas exclusivement de la musique spirituelle, mais en a fait sa spécialité. En 1999, elle écrit une *Liturgie solennelle* de plus d'une heure, pour chœur mixte a cappella. Runchak participe aussi à ce mouvement, puisqu'il composait, en 1990 déjà, un *Requiem* pour soprano, baryton et ensemble de chambre. Une autre œuvre – une antienne *a cappella* sur le texte du *Sermon sur la montagne* – pour chœur mixte de 16 voix (1998), a été donnée il y a peu de temps par le Chœur suisse de chambre (dir. Fritz Naf) lors d'une tournée de concerts en Ukraine. Cette pièce spirituelle (mais non liturgique) combine la musique chorale et l'utilisation de l'espace. Au début, les quatre registres (quatre sopranos, quatre altos, quatre ténors et quatre basses) sont séparés. Vers la fin, ils se rejoignent sur l'estrade et forment une croix symbolique en allumant des lampes de poche dans le vaisseau éteint. Un procédé frappant utilisé ici est l'opposition de passages polyphoniques mouvements et très différenciés sur le plan rythmique, et de syllabes tenues extrêmement longues et peu rythmées, du moins au début de la pièce ; par la suite, ces tenues sont rythmées par de petites impulsions. La première partie est d'écriture polyrythmique, la plupart du temps, aussi bien à l'intérieur des registres qu'entre eux, tandis que la seconde tend à l'homorythmie. La conduite des voix est souvent instrumentale, elle comprend de nombreuses vocalises et exige des prouesses de la part des chanteurs et chanteuses.

La compositrice ukrainienne Karmella Tsepkolenko (*1955), qui s'est aussi fait un nom comme énergie organisatrice de concerts, étudie la composition de 1973 à 1979, d'abord chez Oleksandr Krasotov, à Odessa, puis à Moscou, où elle a rédigé une thèse de pédagogie musicale. Depuis 1980, elle est professeur de composition à l'Académie musicale d'État A.V. Nezhdanova (Odessa). Son catalogue comprend tous les genres : symphonies, cantates, musique de chambre – dont une série de pièces intitulées *Duel-Duo* pour trompette et tuba (1993), violon et violoncelle (1993), trompette et orgue (1993), hautbois et piano (1995), clarinette et piano (1998) – ainsi que deux remarquables petits opéras. L'opéra de chambre *Dorians Schicksal* (1989) en deux actes, pour soprano, alto, ténor, baryton, basse et orchestre de chambre, d'après *Le portrait de Dorian Gray* (1891) d'Oscar Wilde, propose des cordes veloutées, un clavecin et des passages en mélodrame, caractéristiques d'une écriture postmoderne. Le second, *Zwischen zwei Feuern* (« Entre deux feux », 1994), pour voix de femme, clarinette basse et percussion, sur un livret allemand fondé sur *Le loup des steppes* de Hermann Hesse, se situe dans la lignée du monodrame ; Tsepkolenko le qualifie elle-même de « mini-mono-opéra ».

En 1995, Karmella Tsepkolenko lançait le festival *Two Days & Two Nights* dont elle est toujours la directrice artistique. Avec presque quarante-huit heures ininterrompues de musique contemporaine, il jouit d'un grand prestige parmi la population, est suivi par un public fidèle. Il fait partie des activités de l'*Association New Music*, section ukrainienne officielle de la SIMC, fondée en 1996, et dont Karmella Tsepkolenko est d'ailleurs présidente. Même si le festival se concentre sur la musique ukrainienne, il peut être

qualifié d'international : en 1996, le musicologue Jean-Noël von der Weid était invité à Odessa pour y donner une conférence ; en 2000, ce fut le compositeur Rudolf Kelterborn, qui y proposa des conférences et dirigea un atelier de composition. Outre de nombreux musiciens venus de tous pays, citons quelques compositeurs : Jean-Luc Darbellay (Suisse), Theo Loevendie (Pays-Bas), Jost Meier (Suisse), Violeta Dinescu (Allemagne), René Wohlhauser (Suisse). Le lien avec la Suisse n'est d'ailleurs pas le fruit du hasard, mais de l'engagement marqué de la fondation culturelle *Pro Helvetia*, qui tient un bureau à Kiev et participe financièrement et moralement au festival. **LUKAS NAF**

DOUTEUSES RÉALITÉS

Concert des lauréats du concours Christoph-Delz dans le cadre du festival « La musique au XXI^e siècle », le 29 mai 2003 à Sarrebruck

Il est un rêve grandiose que tous les musiciens ont peut-être fait un jour : remplir de notes toute la surface de feuillets réglés de la taille d'une affiche pour fabriquer une immense partition d'orchestre. Un grand nombre des rêveurs perdent cependant le souffle dès le réglage de la première page ; d'autres conçoivent des fragments imposants, qui disparaissent dans des tiroirs ou des greniers – sorte partagé par une foule innombrable d'ouvrages honnêtes pour orchestre, de compositeurs peu renommés, qui sombrent après leur première et unique audition.

Grâce au concours international de composition que la fondation Christoph-Delz (Bâle) organise tous les trois ans, en collaboration avec la radio sarroise (*Saarländischer Rundfunk*), le compositeur anglais Sam Hayden a réalisé son rêve le plus fou. Car, sur une foule d'envois, le jury, composé de George Benjamin, Michael Jarrell et Ivan Fedele, a trouvé son œuvre *Sunk Losses* (2002) digne de gagner le prix très généreux de 50 000 francs suisses. Le nombre des notes a-t-il été un critère décisif ? Un premier coup d'œil sur la partition de ce compositeur, né à Portsmouth en 1968, provoque immédiatement l'irritation, et l'on plaint discrètement les musiciens de l'Orchestre radiosymphonique de Sarrebruck et leur chef, Johannes Schöllhorn – mais à tort, comme on s'en rend compte après coup. L'orchestre manœuvre avec beaucoup d'assurance – et non sans plaisir – dans un dédale de blocs sonores aux mètres complexes, d'actions isolées qui se nouent en torsades épaisse, d'éruptions violentes et de combinaisons de timbres forçant souvent les basses. L'interprétation est pleinement convaincante. Était-elle précise ? Qui sait ! Il n'est pas certain que chaque nuance de cette composition fourmillant de détails ait été comprise et rendue scrupuleusement. Peut-être n'est-ce d'ailleurs pas si important. Les *Sunk Losses* de Sam Hayden font en tout cas partie de ces rares compositions primées qui restent encore un peu en mémoire parce qu'elles expriment un grand geste qui se voudrait impétueux. En comparaison, les *Verblendungen* (1984) pour orchestre et bande magnétique de Kaija Saariaho, directrice artistique de l'édition 2003 du festival de Sarrebruck, étaient d'une conception si prévisible et d'une sonorité si indifférente que le souvenir en avait disparu avant la fin de l'entracte !

On ne pouvait éviter naturellement d'inscrire le nom de l'inspirateur du concours au programme des lauréats – heureusement, d'ailleurs, car le 1^{er} *Concerto de piano* op. 9 (1984-1985) de Christoph Delz est la révélation de la soirée au grand studio du *Saarländischer Rundfunk*. La fabuleuse soliste Silke Avenhaus a l'ironie indispensable à l'exécution de l'œuvre et pénètre l'esprit

très particulier de Delz avec un orchestre appliqué. On associe volontiers les formes musicales incroyablement paradoxales de Delz – ses inepties de style – avec les procédés d'un hyperréalisme musical que le compositeur appelait « transcomposition de réalités acoustiques extérieures ». Quelle pertinence la conscience de ces faits a-t-elle pour l'écoute ? On a parfois l'impression que les contradictions sont censées être sublimées par des références à une réalité indubitable, ou que les plis doivent être effacés au fer à repasser. Ceux qui le voudront peuvent entendre dans le *Concerto de piano* des vagues, le décollage d'un Boeing 707, des chœurs de manifestants ou Radio-Téhéran, et y prendre plaisir, tout comme ceux qui n'aiment rien tant que déceler les citations dans la musique de Bernd Alois Zimmermann. Mais on peut aussi s'en passer. Pour Delz, le monde était simplement « un moyen comme les autres » (Samuel Beckett). Quiconque ne s'efforce pas seulement de trouver les références externes ou la traduction d'objets sonores concrets dans la musique de Delz échappe à cette contrainte d'identification qui bride l'imagination, et éprouve réellement quelque chose. Grâce à l'empathie générale des interprètes, ce quelque chose fait « tellement plaisir que plaisir n'est pas le mot juste » (Beckett, encore une fois). **MICHAEL KUNKEL**

FANTÔMES SONORES PRESSÉS ET ENVOÛTANTS

Création à Stuttgart de « *The Phantom Palace* », opéra de chambre de Hilda Paredes



Hilda Paredes : « *The Phantom Palace* » (© Palmer Projekt)

« Il en va de ma musique comme de la musique ancienne, qui n'était pas destinée à l'origine à être entendue par un public. Le seul auditeur était l'exécutant lui-même. Ma musique est certes destinée à être entendue, cela est évident, tantôt du point de vue de la partie d'alto, tantôt de celui de la basse. On se meut à l'intérieur de l'espace musical au lieu de l'observer de l'extérieur. » Cette description de processus compositionnel, due au compositeur Peter Maxwell Davies, convient aussi à l'esthétique de la compositrice mexicaine Hilda Paredes, qui a suivi des cours magistraux auprès de ce Britannique original.

En témoigne la dernière œuvre de Paredes, *The Phantom Palace*, opéra de chambre dont la première audition allemande vient d'être donnée au Theaterhaus de Stuttgart, dans la série « Musique des siècles », quelques semaines après la création au festival inter-

national « Arts and Ideas » de New Haven (États-Unis). Paredes y compose des espaces sonores d'une densité hermétique et envoûtante – voire qui engendrent la peur de la claustrophobie.

Tout comme Maxwell Davies, elle réemploie pour ce faire des matériaux préexistants, dont le folklore de son pays et les formes de la musique européenne savante. Et comme Maxwell Davies, Hilda Paredes s'efforce d'éviter le préfixe « néo ». L'idée même qu'on pourrait qualifier sa musique de traditionaliste ou de réactionnaire lui donne sans doute des boutons. Emplir simplement de vieilles autres musicales de sonorités modernes lui répugne profondément. L'opéra de chambre *The Phantom Palace* ne laisse d'ailleurs jamais penser que la compositrice tendrait à adapter naïvement des schémas éprouvés ou à parodier des modèles pour se donner simplement l'apparence de la modernité. Avec une honnêteté remarquable, elle explore le potentiel expressif de son matériau, sans sombrer dans le sentimentalisme insupportable du « retour à... ». Pour le reste, *The Phantom Palace* révèle que Paredes jongle admirablement avec les cultures. Sans être une émigrante au sens classique – elle vit à Londres depuis plus de vingt ans –, elle incarne le mécanisme décrit par le philosophe Vilém Flusser dans son essai *Exil und Kreativität* : « Quelle qu'en soit la forme, l'exil est le creuset des actes créateurs et de la nouveauté. » Dans *The Phantom Palace*, Paredes s'invente en tant que compositrice entre les mondes, mais sans prétention de cosmopolitisme, et sans loucher désespérément vers une esthétique impérative et générale.

L'opéra de chambre de Paredes ne cherche d'ailleurs pas à provoquer, car il n'y a rien de neuf à ce que le rythme et les sonorités de la langue, ainsi que le son de la voix, soient la mesure de toute chose, dans un ouvrage contemporain de théâtre musical, même si celui-ci raconte une histoire linéaire. Il n'est pas non plus insolite d'utiliser divers niveaux linguistiques comme autant de cordes dramatiques le long desquelles les protagonistes se balancent à travers des textes accidentés, et moins encore de caractériser les personnages en leur attribuant certains instruments et timbres particuliers. Pourtant, tout cela reste émouvant, parce que Hilda Paredes trouve un ton sans affectation – et sans parti pris idéologique de ce qui doit être le théâtre musical contemporain.

Dans *The Phantom Palace*, Paredes dresse ainsi le tableau ténébreux et scintillant de la soif de pouvoir d'un potentat, dans un pays quelconque d'Amérique du Sud ; elle dépeint l'annexion et la perversion cynique des valeurs humanistes, l'instrumentalisation de la femme et la débâcle générale de l'Amérique latine. La civilisation des autochtones, à défaut d'alimenter le commerce des cartes postales, est méprisée et opprimée, peut-être par crainte de l'énergie spirituelle que recèle l'authentique.

The Phantom Palace est une commande de « Musique des siècles » (Stuttgart), du festival international « Arts and Ideas » et de l'English National Opera. Les exécutants de la première audition allemande étaient les « Neue Vocalsolisten Stuttgart » et le « Collegium Novum Zürich », dirigés par Peter Hirsch. Les deux ensembles eurent le mérite de hisser un solide travail artisanal au niveau esthétique supérieur, sans parvenir toutefois à contenir le manichéisme parfois naïf de la librettiste et du metteur en scène.

La source du livret est un conte d'Isabel Allende, « Le château enchanté », tiré des *Vingt-trois histoires d'Eva Luna*, à partir duquel Adriana Diaz Enciscos a réalisé un collage de séquences anglaises et espagnoles, avec des langues indiennes anciennes (mixtèque et zapotèque) et modernes (maya), ainsi que des poèmes d'auteurs mexicains (Juan Gregorio Regino, Briceida Cuevas et Natalia Toledo). Ces différents niveaux linguistiques ont naturellement

pour fonction de différencier les cultures qui s'entrechoquent. Si le procédé est justifié du point de vue de la dramaturgie, il n'a qu'un sens limité dans la pratique théâtrale. Sans surtitrage, les textes en maya (enregistrés sur bande, pour symboliser le royaume des ombres) ne peuvent être goûts que pour leur saveur « atmosphérique ». Le projet de fondre entièrement le texte dans la musique se heurte ici à ses frontières naturelles.

Si colorée et scintillante que soit la musique, elle est souvent mise en scène de façon trop appuyée par Carlos Wagner, qui abuse des contrastes manichéens. Les Indios semblent sortis d'un naïf livre d'images folkloriques (costumes, Kerstin Hägele), ce qui est compréhensible, à la limite, car l'histoire l'autorise, du moins à première vue. Elle commence par l'inauguration du palais d'été pompeux qu'un dictateur nommé Benefactor s'est fait construire dans la jungle, comme preuve de sa puissance. Quelques années plus tard, ce palais est le théâtre de l'affrontement désastreux des cultures et des incultures. Un couple d'ambassadeurs arrive pour parler de pétrole. Benefactor (Andreas Fischer) s'intéresse aussi à la femme de l'ambassadeur, Marcia Liebermann (Angelika Luz). Il la fait enlever, la traîne partout avec lui, abuse d'elle comme des indigènes de son pays, simples objets de sa soif de pouvoir. Paredes traduit en une écriture incroyablement grossière la voix du répugnant personnage. Sans arrêt, elle précipite le discours de Benefactor dans des glissandos abyssaux et attaque hystériquement sa syntaxe musicale, caractérisant ainsi la soif de puissance et la terreur. Comme acteur et chanteur, Andreas Fischer rend brillamment chaque facette du monstre, notamment dans le prodigieux récitatif-arioso où celui-ci expulse du pays, sous peine de mort, l'ambassadeur (Daniel Gloer, contre-ténor), petit-bourgeois inculte et hystérique. Dans ce dernier rôle, Hilda Paredes exploite tout l'arsenal lyrique disponible depuis le *bel canto* et Cathy Berberian. Avec une délibération frisant le délire, elle fait s'écrouler l'air classique comme un château de cartes dans les grands airs de Liebermann, qui porte sa culture bourgeoise européenne devant lui comme une relique. La technique vocale exigée est des plus curieuses, mais en Daniel Gloer, Paredes a certainement trouvé l'interprète idéal.

Ces exigences ne sont pas moins élevées pour la chanteuse du rôle de Marcia Liebermann. *Prima donna* de longue date des « Neue Vocalsolisten Stuttgart », Angelika Luz incarne la victime de Benefactor avec autant de virtuosité vocale que d'émotion. Elle avance avec sûreté sur le fil du rasoir que Paredes a placé ici, entre la suavité lyrique et le dégoût sans fond, teinté de désir de mort. Si bien des passages rappellent Purcell, Paredes leur impose un habillage sonore qui utilise les limites de la tonalité comme autant d'arêtes où s'écrocher. La séquence dans laquelle Marcia Liebermann parvient à établir le contact avec le royaume originel des ombres, qui dormait en elle depuis le début, est un des plus poignants.

Le reste de l'histoire – suicide de Benefactor, saut de vingt ans dans une société pseudo-démocratique, qui essaie de transformer le palais d'été du dictateur en palais de la culture, mais en vain, parce qu'il s'agissait peut-être d'une maison hantée – est d'une qualité moindre à tous égards. Paredes échoue, certes, mais à un haut niveau ; cela provient peut-être du fait qu'elle est plutôt une virtuose de la petite forme concentrée ou de la pièce radiophonique, – notamment des ambiances hermétiques et cauchemardesques, qu'il ne faut surtout pas surcharger de décors de théâtre. La musique de Hilda Paredes déteste la mascarade et l'emphase. Applaudissements nourris, malgré des sentiments mitigés !

ANNETTE ECKERLE

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

NOUVEAU DÉPART AVEC LES « PRÉSENTS ARCHAÏQUES »

La Biennale de Berne 2003

Berne verra se dérouler en septembre sa deuxième Biennale, c'est-à-dire un festival de musique, de théâtre, d'art et de *performances* modernes. Il s'agit d'une initiative de la Haute école de musique et d'art dramatique (HEMAD) de Berne/Bienne, qui fusionnera d'ailleurs au même moment avec la Haute école de dessin, d'art et de conservation pour donner la première Haute école suisse des arts. Pour la HEMAD, Biennale et fusion représentent évidemment des changements historiques.

La Biennale annonce des concerts, des spectacles de théâtre musical, des *performances* et de l'art sonore (*Klangkunst*). Elle est donc une juxtaposition féconde de catégories, formules et styles différents, qui propose une quarantaine d'« événements » stimulants, mais concurrentiels, et présente des partis pris artistiques accusés. Non seulement on y verra des productions achevées de tous les établissements de la future Haute école des arts de Berne (HKB), mais aussi des artistes de renom mondial (Thomas Struth, Vinko Globokar, Georges Aperghis, Toshio Hosokawa, Heinz Holliger, Janet Cardiff, Rupert Huber) assisteront en personne à la présentation de leurs œuvres. Le thème choisi est *Archaische Gegenwarten* (« Présents archaïques »), qui met en évidence des matériaux anciens et modernes : vestiges de civilisations, sons sinusoïdaux, ouvrages scandaleux de l'histoire de la musique, pièces virtuelles pour flûte, théâtre parlé contemporain, spectacles de mime, mélodies « rationnelles » et motets isorythmiques – l'éventail est vaste et passionnant.

Est-il raisonnable qu'une haute école se lance dans l'organisation d'un festival ? N'y a-t-il pas déjà pléthore de manifestations ? Certes, la nouvelle HKB ajoute un tour à la spirale inflationniste, mais le premier but n'est pourtant pas de se mesurer à la concurrence nationale et internationale. Il y a d'abord les étudiants, qui ont par là l'occasion de se produire dans un cadre professionnel en subissant la tension d'un festival. Les projets furent sélectionnés sur appel par une commission, les résultats sont aussi bigarrés que les préférences des auteurs. Ceux-ci se produiront dans l'intégrale du cycle de Messiaen, *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*, dans de la musique de chambre d'Arvo Pärt, les 6 *Pianos* de Steve Reich, le *Ballet mécanique* de George Antheil, le grand oratorio scénique *Oedipus Rex*, d'Igor Strawinsky, ou comme renforts de l'Orchestre symphonique de Berne. Vu les infrastructures demandées, un tel programme ne pourrait jamais être financé par un organisateur ordinaire.

La Biennale fournit aussi à la Haute école de Berne l'occasion, tous les deux ans, de faire le point et de vérifier ses principes. Rester en prise sur l'art contemporain et se confronter – parfois durement – à la tradition ont toujours été des préoccupations