

# Comptes rendus

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 84

PDF erstellt am: **23.06.2024**

## **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.

## DO IT AGAIN

Automne styrien de Graz : premières auditions de « Theater der Wiederholungen » (Bernhard Lang) et « Lost Highway » (Olga Neuwirth)



Le « Theater der Wiederholungen » de Bernhard Lang pris sur le vif (© Andreas Wind)

S'il y a bien un fait certain, c'est que « rien ne se répète ! » : ce qui a été vécu disparaît, la seule chose qui nous attende, en fin de compte, est l'arrêt (du cœur). Ce savoir fatal nourrit la tentation de simuler au moins la répétitivité, ne fût-elle qu'illusion. Plus que toute autre forme d'art, la musique succombe à cette tentation, jusqu'à l'excès : la répétition y est un moyen d'accéder à la transe qui suspend le temps, elle évoque l'éternité, la béatitude – au paradis, tous les jours se ressemblent.

Ce fatalisme a un revers – « tout est condamné à se répéter ! » – qui n'est pas moins insupportable pour qui espère le progrès et le développement. Souvent, il n'est d'ailleurs que la complaisance larmoyante de celui qui refuse de voir le développement véritable. La différence tient à la sensibilité pour les écarts qui apparaissent dans les répétitions, lesquelles ne sont jamais tout à fait identiques.

Il régnait une fois, dans la musique contemporaine, une aversion proprement idiosyncrasique à tout retour d'éléments connus, à la sélection et à la concentration sur certaines notes, aux plages célébrées avec un tant soit peu d'ampleur. Entre-temps, pourtant, l'art a découvert la forme ronde, qui tourne sur elle-même et embrasse avec volupté tout ce qui peut s'adapter à ses contours, qui évitent les hiatus et les angles. La culture est devenue une rencontre circulaire avec elle-même, et il est donc logique qu'une capitale culturelle se consacre d'abord à la culture et beaucoup moins à la capitale. Pendant un an, Graz fut capitale culturelle de l'Europe et a célébré le nombrilisme culturel comme aucun de ces prédécesseurs. Les habitants de la petite métropole styrienne baignent dans la rotondité : ils se rencontrent sur l'ovale de l'île artificielle construite au milieu de la Mur, admirent la bulle de chewing-gum bleu de leur nouveau *Kunsthau*s, tandis que le visiteur débarquant à l'aéroport est accueilli par une « zone artistique » baptisée *Loopy Doopy*. Le nombrilisme culmine quand l'année de la culture est encore doublée par des festivals aussi opulents que l'Automne styrien. Il était donc dans l'esprit du temps que, dans son vaste programme,

celui-ci offrît encore un *Theater der Wiederholungen* (« Théâtre des répétitions »). Gilles Deleuze ayant livré un soubassement théorique et un titre grâce à son ouvrage sur la différence et la répétition, il ne restait plus au compositeur Bernhard Lang que d'essayer d'en tirer parti musicalement ; mais le résultat montre surtout une chose : à se répéter, tout ce qui est fatidique devient grotesque, quel que soit le sérieux de sa première occurrence.

Ce que Bernhard Lang ressasse en effet ici est la violence – les fantasmes meurtriers et d'emblée grotesques, par leur côté mécanique et sexuel, d'un de Sade et d'un Huysmans, le culte américain du tueur d'après William Burroughs, enfin la folie européenne révélée par les minutes des procès de Nuremberg. Il en résulte trois récits, tous construits sur un principe compositionnel récurrent, intitulé – ô surprise ! – « répétition ». Il s'agit d'une succession ininterrompue de mini-boucles (*loops*), qui fragmentent le discours musical en reparaisant de quatre à dix fois et lui confèrent un caractère bégayant et saccadé. Ici, les répétitions n'engendrent pas la transe, mais plutôt une attente cent fois déçue, dont on finit par s'accommoder, car si l'on est d'abord déconcerté, on décèle progressivement une prévisibilité. Au fur et à mesure que la soirée avance, l'oreille s'accoutume à recoller les morceaux de rythme irrégulier et à reconstituer le flux musical – comme si l'on percevait un tout dans les images fractionnées par un verre déformant. L'effet est celui d'une loupe temporelle : l'instant est étiré par la multiplication de ses apparitions, il est comme détaché du temps – nouvelle variante du « temps suspendu » du bon vieil opéra classique, pour ainsi dire.

Bernhard Lang tient ici une recette applicable à tous les sujets et à tous les textes avec le même effet dénaturant – la déformation grotesque est justifiée quasi *a priori* et devient une conception réductrice du monde. Cela marche bien dans le cas de Sade ou de Burroughs, le premier étant doté d'un riche ensemble vocal et instrumental, le second d'un accompagnement de rock. C'est qu'ici, on a affaire à de la littérature mise en musique, donc à un appariement des arts, et à des textes dont l'ironie potentielle est au moins sous-jacente. Dans la troisième partie, en revanche, il s'agit de l'Histoire, et même de celle qui a éludé jusqu'ici tout traitement artistique, presque sans exception – et là, les problèmes commencent ! Impossible de « witzer » (« plaisanter ») sur *Ausch-Witz*, même quand on a l'idée originale de simuler l'arrivée du train d'*Au-sch-sch-sch-sch-witz*. Le rire s'étrangle, la pointe s'émancipe et passe à côté de l'indicible réalité. Bernhard Lang prétend que ses répétitions ont quelque chose d'« inhumain ». L'intention est peut-être là, mais les répétitions n'atteignent pas l'inhumanité de l'homme. Elles restent des poncifs, dont les modules en rotation pourraient au fond s'appliquer à n'importe quel contenu.

Et puis nous sommes au théâtre. Xavier Le Roy a conçu une version scénique qui place au centre du plateau les instrumentistes du « Klangforum Wien » et les chanteurs (« Les Jeunes Solistes »), tout en confiant à quatre danseurs une sorte de chorégraphie illustrative, mais dans les bords. Coiffés de perruques blondes (allusion éventuelle aux clones de Marilyn Monroe créés par Andy Warhol, et donc aux premières séries répétitives du *pop art*), les musiciens sont censés dupliquer les sauts de l'aiguille sur un microsillon par des mouvements saccadés derrière leurs instruments – un effet curieux et de plus en plus vain ! Une enthousiaste assise au premier rang ne peut se retenir de rire et rétorque à son voisin – initié, lui, – qui s'indigne de tant d'inconvenance : « Mais enfin, serait-ce sérieux ? » Non, Madame, ce ne l'est pas ! Ce n'est que de l'art, d'ailleurs magnifiquement joué par le « Klangforum Wien » (dir. Johannes Kalitzke) et fabuleusement chanté par « Les Jeunes

Solistes ». La dame continuera de rire jusqu'à la toute fin, où quel qu'un secoue « le contenu de la boîte dans le toit du crématoire »...

Le carrousel des références culturelles croisées se poursuit à Graz avec un tout autre *Do it again*, une pièce de théâtre musical entièrement différente d'Olga Neuwirth et sa librettiste Elfriede Jelinek. Les tentatives de duplication des auteures ont pour objet un film, soit le *thriller* énigmatique de David Lynch, *Lost Highway*, dans les structures narratives labyrinthiques et les réalités à double fond duquel les auteures disent avoir reconnu des éléments de leurs propres intentions musico-dramatiques. Si la composition de Bernhard Lang est un moyen de perception éclatée, la musique d'Olga Neuwirth a pour objet de renforcer la part du son dans le chef-d'œuvre total (synesthésique) de Lynch de façon à ce qu'il soit transposé sans perte notable de l'écran à la scène de la Helmut-List-Halle de Graz. Les auteures rêvaient visiblement d'une re-création (*Nachschöpfung*) plutôt que d'une nouvelle création (*Neuschöpfung*). Elfriede Jelinek a donc réduit le scénario de Lynch et Barry Gifford aux épisodes nécessaires et réalisables au théâtre, tout en confiant à de nombreuses projections vidéo les couches de réalités superposées de l'intrigue (mais dont la mise en scène de Joachim Schlömer ne montre finalement qu'une partie). Les événements surréalistes survenus autour du musicien de jazz Fred Madison qui, arrêté pour le meurtre de sa femme, se réveille soudain dans le corps d'un autre et revit sa propre histoire dans une chronologie désarticulée et dans un climat de violence et de pornographie, restent donc les mêmes dans la version scénique. Le décor et les costumes s'inspirent aussi du film, de même que la dramaturgie, une succession de courtes scènes en fondu enchaîné. La musique a donc pour tâche de créer l'ambiance – d'être paradoxalement encore plus « musique de film » que la bande-son déjà très raffinée de l'original. Neuwirth évoque d'ailleurs le son du film, mais développe progressivement un tourbillonnement inédit de rapides menaçants, d'événements complexes et agités, et de voix dénaturées électroniquement, auxquelles se mêlent parfois des citations illustratives de styles étrangers. Le «Klangforum Wien» se distingue une fois de plus sous la direction de Johannes Kalitzke, et comme dans le cas de Bernhard Lang, on s'émerveille une soirée entière du haut degré de professionnalisme avec lequel tout cela est fait et présenté. Impressions, voire convictions durables ? Le reflet du film proposé par Jelinek et Neuwirth incite au moins à revoir l'original, avant que le théâtre de Bâle ne redonne la production de Graz en mai prochain. Quant à Lang, il laisse au moins ouverte la question de savoir comment il se fait que rien ne reste identique alors que tout ne fait que se répéter. **MICHAEL EIDENBENZ**

## SAVOIR ET ENTENDRE

« Aux limites de la théorie : musique ancienne et musique moderne »  
– 3<sup>e</sup> congrès de la «Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie» à  
l'Académie de musique de la ville de Bâle (10-12 octobre 2003)

« Le bonheur suprême de l'être humain réside dans la "théorie pure". Cela se manifeste dans l'état de veille, ce miracle de notre rythme végétatif, qui signifie pour nous entendre et voir, donc le "là". » Curieux que la théorie musicale pure incite la plupart des gens à bailler. Quels qu'ils soient, les musiciens en herbe suivent la plupart du temps les branches théoriques à contre-cœur, malgré les propos de Hans Georg Gadamer, même si l'origine de leur aversion n'est pas toujours claire – est-ce la matière ou la manière dont elle est enseignée ?

La musique n'est pas simplement « là », il faut l'actualiser, ce qui demande un esprit éveillé. C'est pourquoi il y a des gens qui ne se contentent pas d'écouter et de jouer, mais qui étudient des partitions, y réfléchissent et éprouvent du bonheur à le faire. Quelques-uns d'entre eux se regroupent en sociétés et organisent des congrès. La «Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie» en est une, encore jeune, qui a laissé libre cours aux conjectures pendant tout un week-end à l'Académie de musique de Bâle.

Si la théorie musicale existe, c'est que l'oreille n'entend pas tout. Contrairement aux disciplines des sciences naturelles, la théorie musicale doit cependant s'accommoder du fait qu'en musique, il n'y a rien à prouver. Elle se heurte donc infatigablement aux limites de la connaissance empirique, personnelle et historique. Le thème du congrès était de ce fait presque un tautologie : « Aux limites de la théorie : musique ancienne et musique moderne. » La raison en est toute simple : un thème doit attirer l'attention et n'exclure personne. Difficile d'imaginer un sujet d'exposé qui ne serait pas entré dans ce cadre ! Le flot des exposés s'est déversé sur un public de spécialistes plus ou moins curieux, venus la plupart d'Allemagne, à qui étaient proposées quatre « sections » : XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle, Schubert, XX<sup>e</sup> siècle, exposés libres.

Bel éventail de possibilités ! pourrait-on croire. Mais la plupart des conférences suivent les sentiers battus. Une recette populaire est de déconstruire systématiquement des thèses en s'arrêtant aux détails. Spécialiste de Schubert, Marie-Agnes Dittrich (Vienne) s'entretient avec John P. MacKeown pour développer le joli postulat d'une « historiographie en tant qu'histoire du souvenir » et convoque à la barre, dans une terminologie souvent contestable (abus du « glissement » [*Rückung*]), les « atteintes » bien connues de Schubert à la « règle ». Tout aussi grandiloquent, Johannes Menke (Fribourg-en-Brisgau) promet de démontrer le « numéro d'équilibrisme précaire » de György Ligeti entre la tradition et l'avant-garde, pour s'en tenir finalement à expliquer qu'une étude de piano de Ligeti fonctionne comme un charme ! Wolfgang Fuhrmann (Berlin) suscite l'espoir d'un déraillement constructif en déclarant vouloir considérer quelques polyphonies du XV<sup>e</sup> siècle de façon anachronique, c'est-à-dire en accordant la primauté à l'harmonie, mais ne révèle en fin de compte pas grand-chose, sinon que, çà et là, des accords se succèdent en cascade de quintes.

La théorie atteint parfois ses limites quand on prend trop au sérieux les déclarations des compositeurs. C'est indubitablement sur de telles déclarations que Roland Willmann (Berlin) base ses considérations. Ligeti parle aussi fréquemment que contradictoirement de ses rapports avec Adorno. Willmann se croit donc obligé de se lancer dans un aperçu en quatrième vitesse de la conception adornienne de la forme, avant de lâcher des remarques sur le Concerto de piano de Ligeti. Le choix de cette œuvre pique évidemment la curiosité, car qui aurait l'idée de choisir ce concerto pour illustrer l'idéal d'Adorno en matière de forme ? Willmann nous doit cependant encore des éclaircissements, car l'allusion à un rapport reste vague et générale. Étonnantes, soit dit en passant, les contorsions auxquelles se livrent certains chevaux de retour des congrès pour tenir le temps de parole imparti !

Adorno reparait dans les exposés de Ludwig Holtmeier (Fribourg-en-Brisgau) et Claus-Steffen Mahnkopf (*idem*). Holtmeier relève chez Adorno un « déséquilibre entre une position progressive et un outillage conservateur » et dresse un portrait savant d'Adorno « analyste », en parodiant habilement le jargon spécialisé. Mahnkopf recherche lui aussi l'ironie en examinant l'identité du paramètre musical. L'un et l'autre proposent des appréciations semi-critiques de mentors qui ont pris des rides, mais dont il

semble qu'ils aient gardé toute leur actualité pour les conférenciers à cause de leur « potentiel utopique ».

Chaque congrès a aussi son fantôme. Cette fois-ci, c'est le besoin obscur de « cognition » qui hantait les exposés et les discussions. Le fantôme surgissait fréquemment quand quelqu'un lançait des hypothèses hardies ou s'enfermait simplement dans une impasse. Il suffisait alors d'« écouter » et l'on saurait. Ce qui n'est pas sans effrayer maint « théoricien musical ». Car, d'une part, il est beaucoup plus difficile d'appréhender le phénomène de la perception musicale qu'une partition sans défense ; de l'autre, un grand nombre d'édifices intellectuels s'effondreraient platement si on les soumettait à un test auditif. L'examen sérieux de cette question se fait hélas toujours attendre...

L'idée de Gadamer d'une « théorie pure » s'oppose tout autant à une pratique obsédée par le concret et l'utilitaire qu'à la solennité pontifiante de l'industrie des sciences morales. « Chaque fois que nous trouvons quelque chose « beau », nous ne demandons ni le pourquoi ni le comment. » Cette remarque ne manque pas d'ironie quand les spéculations se détachent complètement de leur objet et que la description d'une réalité se dissout dans un nouveau « pourquoi et comment ». Ainsi Thomas Noll (Berlin) exploite joyeusement l'immanence du système en cherchant des « espaces de configuration harmonique pour la sonate en si bémol majeur de Schubert (D 960) » et en rangeant les notes de Schubert sur des voies syntaxiques et paradigmatiques. Quelqu'un lui ayant demandé à quel tempérament tout cela se rapporte, Noll répond que cela ne joue aucun rôle : « C'est de la théorie musicale et n'a rien à voir avec le tempérament. » Voilà qui rappelle volontairement l'attitude de tel chercheur nord-américain, à qui sa dignité de théoricien de la musique interdit de descendre dans les bas-fonds de l'empirisme ou de la discussion esthétique. Nico Schuler avait fait le voyage du Texas à Bâle pour présenter – avec le feu d'un représentant de commerce – la table des matières de quelques manuels de théorie musicale dans lesquels la méthode de la *pitch class* semblait jouer un rôle prédominant.

Le congrès donnait heureusement la parole à quelques compositeurs. Roland Moser encourage l'auditoire à ne pas concevoir (*auffassen*) seulement la musique, mais aussi à l'empoigner (*anfassen*). On sait que Moser est un penseur éminent, sans la moindre aversion contre la théorie. Il plaide cependant pour « davantage de sensibilité au son de la part des théoriciens », et s'oppose à l'analyse ciblée. Moser loue pourtant aussi la théorie musicale qui n'est pas directement reliée à la pratique. Ainsi, il attribue une certaine importance à l'étude des théorèmes historiques pour son travail de compositeur et vante aussi la possibilité du malentendu fécond inhérent à ces discours. Sans avoir l'air d'y toucher, Moser prouve l'absurdité de la séparation totale de la théorie et de la pratique. Il est un des rares conférenciers à avoir exposé des idées sur la théorie musicale plutôt que de pêcher n'importe quoi dans un tiroir et de l'« adapter » pour la circonstance. Dans un entretien avec Balz Trümpy, Klaus Huber dessine les chances d'une théorie musicale « ouverte », en laquelle il voit une méthode pour mettre par écrit des visions sonores et les réaliser dans une œuvre. Huber repousse du même coup les approches déductives et ne cesse d'insister sur le fait que sa musique n'est pas écrite pour la théorie. Animée intelligemment par Trümpy, la conversation tourne de plus en plus à la confession instructive.

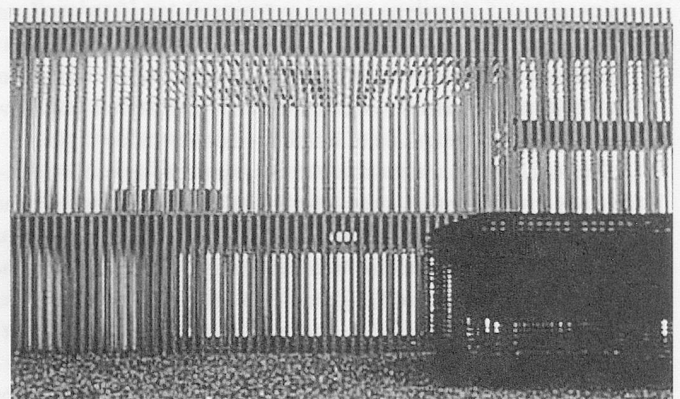
Le congrès a su mettre son cadre à profit. Avec son ensemble bâlois « Phoenix », Jürg Henneberger propose un interlude précieux d'œuvres en tempérament inégal de Roland Moser, Klaus Huber, György Ligeti, Charles Ives et Georg Friedrich Haas,

donnant par là un fondement empirique à la discussion de Huber et Trümpy sur les systèmes tonals « alternatifs ». *Plainte – Lieber spaltet mein Herz... II* (1990/93), de Huber, et *tria ex uno* (2001), sextuor de Haas d'après Josquin Desprez, sont des exemples de grammaires sonores qui ne découlent pas d'un seul système tonal. Des pièces pour clavier de Ives, Moser et Ligeti abordent avec esprit les quarts de ton et le tempérament moyen. Jesper Christensen démontre avec l'ensemble de la « Schola Cantorum Basiliensis » ce qui arrive quand on « empoigne » la théorie sans complexe : dans une véritable frénésie de cordes pincées, les musiciens réalisent des motets d'Agostino Agazzari et Michael Praetorius en improvisant simultanément sur une kyrielle d'instruments de continuo et s'adonnent à l'entropie de l'ornementation, conformément aux indications des compositeurs. Un étrange instinct pousse en effet l'homme à orner tout ce qu'il peut – ce qui a suscité des querelles féroces dans l'histoire de la théorie musicale. Un « atelier » de pratique conduit par Hans Feigenwinter et Jesper Christensen montre qu'il y a d'autres possibilités : le pianiste de jazz et le claveciniste spécialiste du baroque discutent entre autres comment faire chanter des mélodies en les ornant, et leur dialogue en dit plus, sur ce sujet, que maint discours prétendument « théorique ».

MICHAEL KUNKEL

## PSYCHOGÉOGRAPHIE

Série berlinoise de concerts dans des espaces publics



Berlin, topographie de la terreur (modèle)

Dans une série d'une bonne quinzaine de concerts intitulée «Musikmissbrauch», Christian von Borries avait mis au point différentes formes d'exécution et proposé une réflexion critique sur les conditions d'exécution traditionnelles en salle de concert. Désormais, il quitte ces salles. La nouvelle série de manifestations, «Psychogeographie», se réfère à un projet de l'Internationale situationniste consistant à mettre au jour des domaines cachés et occultés de la vie urbaine dans le Paris des années 1950 et 1960. Christian von Borries l'adapte à la musique en occupant et en « musicalisant » des espaces publics, des halles d'usine désaffectées ou des bâtiments publics, et ce d'une manière qui commente les fonctions ou l'histoire des lieux et qui suscite la réflexion du public. Il conçoit la musique et le cadre comme des grandeurs égales, à mettre en rapport l'une avec l'autre pour qu'elles s'éclaircissent, voire qu'elles se modifient l'une l'autre. La question de l'intervention esthétique dans des débats politiques actuels joue ici un rôle, de même que la recherche de manières possibles de présenter sous un jour nouveau, voire surprenant, une musique trop familière depuis longtemps.

Pour von Borries, le lieu est un critère important de ce qu'il est possible de réaliser avec la musique, et il s'oppose en cela à la tendance générale actuelle de la musique, qui est de se présenter comme un phénomène artistique auto-référentiel, tendance à laquelle il confère ainsi un aspect politique. Cette idée se manifeste dès le premier concert de la série «Psychogéographie», donné en avril à Brandebourg, dans le grand chantier abandonné du projet «Cargolifterhalle». On avait projeté d'y construire des zeppelins et d'autres aéronefs de transport et de plaisance ; mais il a été décidé entre-temps de changer d'affectation, aucun des projets initiaux n'ayant de chances économiques sérieuses, car on avait cherché tout simplement à profiter de la mode des sociétés «dot-com». «Psychogéographie» essaie de traduire en musique ces processus politiques. Grâce à une navette d'autocars, les auditeurs atteignent une halle d'usine située à une bonne heure d'auto de Berlin. En guise de commentaire musical des rêves avortés en cet endroit, von Borries fait jouer dans cette halle gigantesque de 350 m de long et 110 m de haut une musique censée être aussi longue et au moins aussi calme que la halle et les espoirs et rêves qu'elle avait abrités. Un collage de plusieurs heures rappelant Richard Wagner, Morton Feldman et Rammstein, entraîne les auditeurs dans le gouffre d'une musique au bord de la paralysie. Dans les longs arrêts presque contre nature, les espoirs engloutis en ces lieux semblent revivre. Il est typique des concerts de von Borries que, dans l'autocar qui y menait, on ait été confronté à un montage audio d'idées de Wagner, lequel avait aussi fait de Bayreuth le lieu de ses fantasmes de toute-puissance musicale, ce qu'on oublie souvent, de nos jours, quand on écoute sa musique.

Après bien des difficultés et des retards, le deuxième concert de la série a fini par avoir lieu en septembre, cette fois-ci au cœur de Berlin, dans l'ancien Palais de la République, lieu de plaisir et de divertissement à l'époque de la RDA, et actuellement enjeu de divers intérêts de la capitale allemande. De nombreux citoyens de l'ex-RDA souhaitent le conserver comme symbole de ce qu'il y avait de meilleur sous le régime communiste, tandis que beaucoup d'anciens Berlinoises de l'Ouest y voient un scandale qui barre la route à la reconstitution de cet endroit historique, où s'élevaient autrefois le château du roi de Prusse et sa place.

La soirée tourne à l'affrontement politique et passe même au journal télévisé de l'ARD, simplement parce qu'elle est la première manifestation d'une série « Exploitation temporaire du Palais », lancée pour tirer parti du bâtiment en faveur de projets artistiques novateurs et animer aussi le débat sur ce lieu hautement symbolique, débat qui tourne également autour de la question du sort de l'héritage du « socialisme existant réellement ». Si les dates du concert ont été renvoyées si souvent, c'est que les milieux politiques cherchaient à empêcher toute manifestation à l'intérieur de l'édifice, pour ne pas attiser davantage la discussion sur son sort. L'Office national du patrimoine finit même par exiger une autorisation et ne l'accorda que moyennant une surcharge sur les billets d'entrée pour s'assurer que le concert n'entraînerait pas de dépenses supplémentaires pour le pays.

Le Palais de la République étant un lieu encore plus chargé de symboles que la halle de Brandebourg, le défi d'y donner un concert et de la musique qui soient un commentaire du cadre et de son histoire était nettement plus grand. Après un nettoyage anti-amiante complet, le bâtiment n'est plus qu'une coquille vide ; les seuls éléments restants de la structure sont les murs et les fondations de béton. C'est là que le chef d'orchestre et organisateur berlinois, dont le travail artistique rappelle à beaucoup d'égards celui des artistes « conceptuels », voulait monter un concert soulignant

la portée historique de l'époque et le message du lieu. La barre musicale était donc placée très haut, mais il restait le risque que la musique ne disparaisse derrière l'édifice et le rayonnement exceptionnel qu'il exerce dans son état fragmentaire actuel.

Pour tourner la difficulté, on avait mis d'emblée sur le côté fétiche du concert. Par bien des aspects, celui-ci faisait penser à un concert pop, avec vente de CD, brochures et T-shirts imprimés de circonstance. Il s'agissait de sensibiliser les auditeurs au fait que la plupart d'entre eux n'étaient pas venus uniquement pour la musique, mais pour le prestige du lieu. Le cadre reste toutefois froid. Pour des raisons de statique et de sécurité, la plus grande partie du bâtiment est interdite d'accès, même si le regard peut plonger dans l'immensité du vide. Du premier et du deuxième étage, on a d'ailleurs une bonne vue de l'orchestre, placé au rez-de-chaussée. Pas de places assises ; on circule ou on s'assied sur le sol, et pour compenser l'absence de confort, on peut siroter un « cocktail du Palais » créé pour l'occasion.

La musique rappelle peu le pop, cependant, et semble ne se soucier ni du cadre ni de son rayonnement. Elle se livre d'abord entièrement à l'envoûtement de la grande musique romantique de la tradition germanique. Une foule de citations familières de la *Tétralogie* de Wagner, de symphonies de Mahler et de Berg se concentrent progressivement pour former une réflexion dense sur l'effet de cette tradition musicale, tandis que les insertions occasionnelles de musique moderne – évoquant James Tenney, Karlheinz Stockhausen, Peter Ablinger – semblent s'allier à la sévérité sombre du bâtiment et donnent à toucher le fait que les expériences d'échec exprimées dans la grande musique romantique ne fournissent pas de réponse aux questions du présent. Les longs passages de bruits et sons électroniques, les cliquetis et les craquements, les mesures de Wagner tournant en boucles sans fin interdisent tout espoir de légèreté et d'activité insouciant, et transforment l'expérience du lieu en un voyage imaginaire.

On se trouve ainsi dans un cadre aussi insolite que surprenant. Avec ses connotations et ses réminiscences multiples, la musique de Wagner, Mahler et Berg a quelque chose d'irréel, dans ces ruines vides, et l'apparition de musiciens classiques donne aux sonorités de l'orchestre une étrangeté comparable à celle des passages électroniques du concert. Ce sont cependant les sons synthétisés qui ramènent toujours au présent – un présent où la musique et le gigantesque bâtiment fantomatique ne sont pas les seuls à avoir un effet noir, étrange et presque rude. Ce sont aussi de bonnes images d'une situation où l'on continue à débattre sur la manière dont la république actuelle doit traiter le passé de la RDA. **SABINE SANIO**

## INTERDIT DE TRANSPIRER

4<sup>e</sup> festival de musique contemporaine improvisée et composée à la Gare du Nord (Bâle, 24-25 octobre 2003)

De nos jours, le torchon brûle entre compositeurs et improvisateurs. Quand l'improvisation s'égaré dans les cercles des compositeurs (par exemple pour satisfaire au besoin de légitimation exprimé dans les hautes écoles), elle ne recueille la plupart du temps que la pitié, voire le mépris. Inversement, les improvisateurs taxent les compositeurs d'intellectualisme. Triste conséquence : on s'apitoie sur son sort, on est amer, on se retire dans son coin. Un festival de musique contemporaine improvisée et composée pourrait-il y remédier ? Pourrait-il aider à réduire les préjugés réciproques,

voire à favoriser une réconciliation ? Serait-ce une tentative de rapprocher les milieux ? Ou pourrait-ce donner lieu à un concours, où l'on saurait une fois pour toutes qui est le vainqueur et qui le perdant.

La quatrième édition du petit festival de musique contemporaine improvisée et composée de Bâle se déroule dans le buffet de la Gare du Nord, c'est-à-dire la salle de musique contemporaine de l'ancienne Gare badoise. Étaient invités, du côté des improvisateurs, les duos londoniens Mono et Bisset/Davies ; de l'autre côté, l'ensemble « Neue Horizonte Bern » (ENHB), collectif d'artistes qui se meut exactement à l'interface entre improvisation et composition. Quant aux compositeurs traditionnels, qui écrivent de la musique et attendent tout simplement qu'on la joue, on y avait renoncé. La seule pièce du festival qui chatouille les conduits auditifs formés à l'écriture d'avant-garde était *Rast in einem alten Kloster* (1992), de Younghi Pagh Paan, jouée à la flûte basse par Suzanne Huber.

Quand Urs Peter Schneider, mentor et exécutant de l'ensemble « Neue Horizonte », se décrit comme « compositeur et improvisateur », la distinction a son poids. « Composer vaut mieux qu'improviser », déclare-t-il lors d'une discussion publique, sans être toutefois capable de le prouver par des arguments solides (« mais improviser n'est pas mal quand même », ajoute-t-il hâtivement). Hansjürgen Wäldele implique une autre espèce de démarcation au sein de l'activité musicale : lui se nomme « compositeur et musicien ». Il va de soi que pour Schneider et Wäldele, composer ne se limite pas à fabriquer des partitions commerciales ; il s'agit bien plutôt de fixer des processus musicaux, de proposer des schémas de communication, bref, de produire ce qu'on serait tenté d'appeler des « compositions conceptuelles ». Les mérites historiques de l'ensemble « Neue Horizonte Bern » sont d'ailleurs incontestés. N'est-ce pas lui qui a lancé le premier en Suisse l'école de New York, qui a éveillé les sensibilités à la musique située hors de l'œuvre écrite conventionnelle, qui a imposé l'émancipation de la situation de concert habituelle et qui n'a cessé de provoquer aussi l'establishment musical ? Schneider revendique pour lui-même et pour son ensemble une grande fraîcheur et originalité ; l'attente est donc immense, d'autant plus que les Bernois ont rarement été bien reçus dans les cercles musicaux bâlois. Mais le pétard est mouillé – fausse alerte ! La prestation du ENHB à la Gare du Nord a tout du réchauffé. La vieille esthétique contestataire a perdu de son mordant. Le concert de compositions conceptuelles de Peter Streiff, Christian Wolff, Urs Peter Schneider, Roland Moser et Hansjürgen Wäldele fait penser à une longue leçon de « découverte de soi », où la rudesse d'autrefois a été lustrée jusqu'à briller, où l'amateurisme, les « défauts de présentation » (Schneider), sont articulés de façon aussi acérée que péremptoire. Le geste clé est de prendre le mélodica, et on en abuse. Ce que l'auditeur reçoit aujourd'hui est une carte postale musicale du pays de Taka-Tuka, qui (à l'exception de Schneider) annonce une litote malsaine et une communion délicate, dont la célébration tranquille rend muet. Une telle esthétique, issue un jour d'un désir de sécession, n'aurait-elle pas mérité d'être approfondie ?

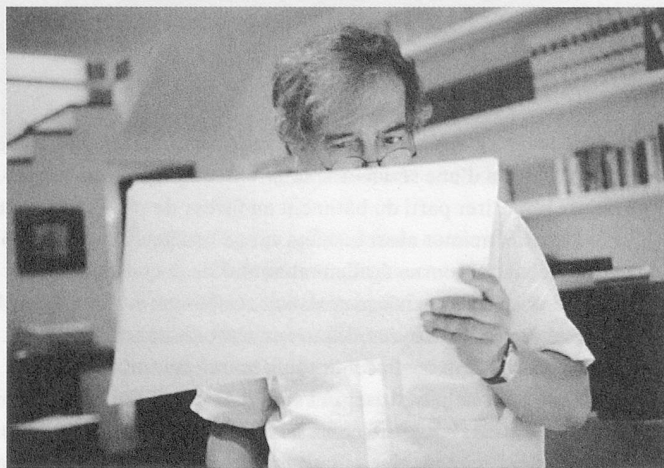
Quel que fût l'endroit où se produirait le ENHB, cela n'aurait sans doute guère d'influence sur le style de sa prestation. On ne saurait en dire autant du duo Mono, composé de Phil Durrant (électronique) et Mark Sanders (drums). Les deux Anglais affirment s'inspirer du lieu où ils improvisent et des gens qui les écoutent. Dans ce cas, ils auraient peut-être mieux fait de ne pas assister à l'ouverture du festival par le ENHB. Un peu pâlots par rapport à l'explosion de l'altruisme bernois, ils tissent un tapis sonore discret

et remplissent leur heure de toutes sortes de grattements, frottements et vrombissements délicats. Ils cisèlent des miniatures qui, par rapport à leur production habituelle, donnent l'impression d'un sevrage sévère. La musique du duo Mono présente des symptômes tardifs de ce que Peter Brötzmann nomme quelque part la « maladie anglaise » : manque d'idiomatique, fragmentation excessive, évitement maximal de toute gestuelle éloquente, interdiction stricte de transpirer en jouant sont visiblement des vertus toujours appréciées outre-Manche, ou alors elles sont disponibles sans autre dans certaines circonstances (lors d'une table ronde, Durrant assure n'être pas un contempteur du *beat*). L'art de l'improvisation de John Bisset (guitare) et Rhodri Davies (harpe) est également tributaire du malaise britannique distingué, mais les affranchit tout de même de sa pâleur proverbiale : Bisset maltraite une guitare de *western* d'une manière parfaitement ignoble, Davies torture une harpe sans pédales. Ces musiciens ne sont pas des travailleurs de force, ils ont compris que ce sont les petites saletés qui font le plus mal.

Ce festival censé se consacrer à un rapport vicié se déroule en fait presque sans incident et pète de concorde. Pas trace de tension ou de désaccord ! Dans les improvisations collectives regroupant tous les participants, on brode avec plaisir sur des motifs charmants, la mentalité bernoise s'accordant spontanément à la politesse britannique. Une seule fois, la mauvaise humeur perce sous l'excès de câlins : dans une improvisation de groupe, John Bisset déchaîne soudain un *feed-back* infernal, mais Schneider calme ce paroxysme exceptionnel en répétant inlassablement un accord majeur. Les jours de l'improvisation sauvage et égocentrique, des grands *honks* dramatiques, seraient-ils comptés ? MICHAEL KUNKEL

## ON REVIENT TOUJOURS À SES PREMIÈRES AMOURS

*Donaueschingen 2003*



Luciano Berio

L'ancêtre de tous les festivals de musique moderne de l'aire germanophone prend de l'âge – serait-ce là la raison du titre de l'édition 2003 des *Donaueschinger Musiktage*, «Hintergrund – Inversionen» (Arrière-plan/inversions) ? Au diable le démon de la nouveauté ! Que celui qui a un passé l'affiche sans se gêner ! On sait que plus d'une dame d'âge mûr fait valoir ses charmes rétrospectivement...

La fête se termine par une exécution d'une triste actualité, les *Chemins I* (suite de la *Sequenza II* pour harpe solo) de Luciano Berio, créés en 1965 par Francis Pierre (harpe) et Ernest Bour à la

tête de l'Orchestre radio-symphonique du SWR de Baden-Baden. Berio et Donaueschingen, la liaison exceptionnellement productive que voilà ! Entre 1956 et 1976, plusieurs des œuvres du compositeur italien y auront connu leur première audition. La réinterprétation radicale, par Berio, de ce qu'est la virtuosité continue à fasciner. Frédérique Cambreling à la harpe et Sylvain Cambreling à la tête de l'Orchestre radio-symphonique du SWR de Baden-Baden et Fribourg-en-Brisgau concluent de manière éblouissante le festival 2003. « On revient toujours à ses premières amours », se seront dit non seulement les fidèles de la grande famille germanique de la musique moderne, mais aussi Emmanuel Nunes et Walter Zimmermann, dont des œuvres déjà patinées résonnent en ouverture du festival, jouées par un Orchestre philharmonique de Radio-France moyennement préparé (par Emilio Pomarico). En 1981, Nunes avait déjà provoqué un certain émoi avec *Nachtmusik I*, que d'aucuns rejetèrent pour surcharge intellectuelle. Dans la nouvelle version, *Nachtmusik II*, Nunes s'efforce de « créer une continuité plus grande de l'écriture pour l'auditeur » ; sa partition impressionne par sa densité et la mélancolie de ses changements d'humeur. Quant à *Subrisio saltat I – Seiltänze* pour violoncelle (Lukas Fels) et orchestre, de Walter Zimmermann, c'est bien une œuvre nouvelle, mais elle se rattache directement à l'ancienne expérience des *Ländler-Topographien* (1978) ; Zimmermann s'y sert de nouveau de danses, souvenirs de son enfance franconienne. Quand Zimmermann exige de l'« ironie » et de la « légèreté », il le fait de façon très allemande : ces qualités ne sont-elles pas censées instaurer « une nouvelle notion du sujet » ? Le résultat est une partie de campagne sonore un peu guidée, dont les contours accumulent plus que de la patine.

Même les jeunes misent volontiers sur les valeurs éprouvées, à Donaueschingen. *Plongements* pour orchestre de Ricardo Nillnis rappelle que l'auteur a étudié chez Grisey et Mefano. *Undurchdringliche Klangwelten in kontinuierlichem Wechsel* – le titre à lui tout seul de la pièce pour ensemble de Reinhard Fuchs (\*1974) atteste une foi inébranlable dans les poncifs de la toute vieille musique moderne, impression entièrement confirmée par l'écoute. Dans *Fluss* pour récitant et ensemble, Sergej Newski (\*1972) se plonge dans la syntaxe musicale d'un Lachenmann et d'un Spahlinger, où les cris d'asphyxie et les tierces majeures se conditionnent dans une dialectique éprouvée. Présentée avec talent par le Klangforum Wien (direction : Fabrice Bollon), cette pièce surprend agréablement par une longueur sans exagération : 10', environ, alors que la plupart des autres compositions se conforment à la norme obscure de 20-25', qu'il n'est pas toujours aisé de remplir intelligemment. On apprenait d'ailleurs après coup que Newski avait visé lui aussi cette durée magique, mais avait dû y renoncer à cause d'un accident.

N'y avait-il donc que des recyclages de vieilleries ? Que nenni ! Mais les vêtements neufs n'auront pas présenté le côté le plus séduisant des Journées musicales de Donaueschingen de 2003. Les déceptions les plus vives viennent de la musique contemporaine qui fait étalage de sa technologie. Les combinaisons les plus malheureuses sont celles où des ensembles instrumentaux se commettent avec l'électronique *live* et le vidéart : dans *PEOPLE / TIME*, Pierre Jodlowski (\*1971) illustre frénétiquement un chronométrage en combinant tantôt le tic-tac d'un réveil avec des feuilles mortes, tantôt la sonnerie de la pendule du salon avec des visages virtuels vieillissants ou rajeunissants – tout cela pour montrer d'une façon assez laborieuse que le temps passe ! Non sans pathos, Arnulf Herrmann (\*1968) met en scène un mélodrame multimédia sur les dernières minutes d'un suicidé : dissociation vidéo, en temps

réel, de l'acteur (Mathias Max Herrmann), arrivée grondante du train, musique planante de l'au-delà.

Ces deux ouvrages restent cloués au sol et à l'idée de base, malgré l'opulence des moyens engagés (*ensemble mosaik*, direction : HP Platz). Que faire pour décoller, à Donaueschingen ? Écrire par exemple une musique très étrange pour deux *keyboards*. C'est ce que fait Enno Poppe (\*1969), dont le *Rad* (« Roue ») parvient à souffler la palme aux grandes machines de Jodlowski et de Herrmann. Ici, une centaine de systèmes tonaux différents passent littéralement sous les roues d'un train d'enfer. C'est un déchaînement magnifique de l'instinct ludique (du compositeur et des interprètes) dans le domaine sacro-saint et violemment controversé du tempérament juste, à quoi s'ajoute le détournement malin des registres des pianos synthétiques. Il n'est pas interdit non plus d'écrire une bonne pièce pour orchestre, comme le démontre Georg Friedrich Haas, dont la musique est elle aussi connue pour ses sautes constantes de tempérament (et qui, Dieu merci, reste discret sur son œuvre, dans l'épais et bavard programme). La forme de ses *Natures mortes* n'a rien de particulier du tout : un *mélòs* conduit et instrumenté pour une mixture orchestrale est haché par une récurrence pulsée, qui s'épuise progressivement dans de grands champs sonores. C'est l'intensité subtile des sonorités qui confère sa logique convaincante et son ambiguïté à l'idée de Haas, lors du concert final. *Penelopes Atem* pour mezzo-soprano, d'Isabel Mundry, se situe à l'extrême opposé ; les instruments reprennent au bond les gestes fragiles de la chanteuse (jeu toujours un peu outré de Salome Kammer), tandis que des bribes de musique ou des hauteurs fixes circulent autour du public. Œuvre frappante d'une compositrice légèrement encline à se disperser.

À Donaueschingen, cette année, on n'en sera donc resté uniquement à la nostalgie du passé. Si certaines œuvres isolées ne convainquent pas d'elles-mêmes, le contraste les met en valeur. En pénétrant dans la salle obscure du Stern, on distingue bientôt deux silhouettes qui lâchent lentement et très doucement des monosyllabes : ce sont les 48 heures de *wort für wort (geraum)* d'Antoine Beuger ; en assistant en revanche au concert du dimanche matin, on découvre à quel point la musique peut faire mal quand un Dror Feiler vous assène une gigantesque injection de testostérone acoustique (*Point-Blank*). Avec le compositeur au saxophone, Bollon et le Klangforum Wien déploient la grosse artillerie, leurs coups de pistolet marquant au fer rouge les conduits auditifs du public. De si belles rencontres ne sont possibles qu'à Donaueschingen ! Et voilà pourquoi on y revient toujours. **MICHAEL KUNKEL**