

**Zeitschrift:** Dissonanz = Dissonance  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (2018)  
**Heft:** 144

**Rubrik:** Bücher/CD/DVD = Livres/CD/DVD = Libri/CD/DVD = Books/CD/DVD

### **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:** 30.04.2026

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



## Klingende Eklats. Skandal und Neue Musik

Anna Schürmer

Bielefeld: Transcript 2018, 356 S.

In ihrer Dissertation spürt die Kulturwissenschaftlerin und Musikjournalistin Anna Schürmer dem «reibungintensiven» Verhältnis von Skandal und Neuer Musik nach. Ausgehend von der These, dass die «Skandalträchtigkeit der Neuen Musik» sich der «Provokationslust und dem Innovationsimperativ ihrer Avantgarden» verdankt und der Skandal im musikalischen Feld des 20. Jahrhundert «paradigmatischen Eigenwert» erhält, entwirft die Autorin eine Geschichte der Neuen Musik, in der klingende Eklats als «Schrittmacher der musikalischen Moderne» fungieren. In ihrer gleichzeitigen Verfasstheit als «kultureller Störfall» wie als musikalisch-ästhetisches Ereignis, so Schürmer, bezeichnen sie «gleichermaßen historische Schwellenphasen wie ästhetische Paradigmenwechsel» und weisen daher weit über den Konzertsaal hinaus: was im Rahmen einer Aufführung ereignishaft in «affektiven Kontrollverlusten des Publikums» sich entlade, das verweise als Seismograph auf musikalische Spannungsverhältnisse genauso wie auf gesellschaftliche Polaritäten und Bruchstellen.

Nachdem die Untersuchung mit den musikalischen Erschütterungen des Jahres 1913 einsetzt und ihre Methoden in einem ersten Teil beispielhaft an Eruptionen aus den 1910er und 20er-Jahren – von Schönberg und Strawinsky über die Einsätze der Futuristen bis zu George Antheil – exponiert, fokussieren die vier Hauptteile grösstenteils auf die BRD bis Anfang der 1970er-Jahre und umreisen damit also einen für die Geschichte der Neuen Musik zeitlich wie geographisch zentralen Schauplatz. Die Stationen, denen Schürmer sich eingehend widmet, sind nicht unbekannt: die «lange Stunde

Null» nach 1945, das Wiedererwachen Donaueschingsens und die wilden Jahre in Darmstadt, aber auch der Einbruch elektronischer Klänge, die Herausforderung «Cage» oder die Politisierung der Neuen Musik bei Nono und Henze – das sind alles abgesicherte Wegmarken im historischen Narrativ der Neuen Musik. Die erneute Beleuchtung des bereits vermessenen Terrains aus der Perspektive des Skandals geschieht bei Schürmer teils mit Gewinn, vermag aber auch konzeptuelle Schwachstellen nicht zu verborgen. Weniger im Analytischen als im Anekdotischen liegt die Stärke der Untersuchung: wo die Autorin materialreich Debatten, Positionen und Spannungsfelder als Kontext für das eklatante Ereignis zueinander in Bezüge setzt, da erweitert die Arbeit bereits betretene Pfade und verschafft vertiefte Einblicke in die Mechanismen des Feldes der Neuen Musik wie in gesellschaftliche Konfigurationen der jungen Bundesrepublik. Weniger befriedigend fällt die Abhandlung in analytischer Hinsicht aus: wohl skizziert die Autorin Skandal und Eklat in ihren verschiedenen begrifflichen Dimensionen, dass damit aber noch kein stabiles konzeptuelles Gerüst gewonnen ist, zeigt sich zum Beispiel dann, wenn Schürmer im Kapitel zu Hans Werner Henzes *Das Floss der Medusa* feststellt, dass die Tumulte weniger an ästhetischen Aspekten entbrannten, sondern aufgrund der Homosexualität des Komponisten. Die These vom «kulturdiagnostischen Potential» des Skandals zwischen musikästhetischen und gesellschaftlichen Zusammenhängen wird in solchen Momenten leider eher verwischt als gestärkt.

Ein ausdifferenzierteres begriffliches Gerüst wäre für die Untersuchung generell wertvoll gewesen. Am Rande werden zwar die Begriffe der Negation, der Affirmation oder auch der Subversion

gestreift, eine Analyse wie jene der gegenüber den Eklats von 1913 wesentlich veränderten Verhältnisse zwischen gesellschaftlicher Stellung der Neuen Musik, einem zur Norm gewordenen Innovationsdrang und vorherrschenden ästhetischen Direktiven in den 1950er-Jahren wäre aber wohl noch wesentlich komplexer ausgefallen, wenn hierzu eine Konstellation von geschärften Begriffen hätte produktiv gemacht werden können. Dann wäre vielleicht auch die unbefriedigende abschliessende Reflexion über den Skandal in der Popkultur vermeidbar gewesen: anstatt den Zeitraum und das kulturelle Feld der Untersuchung hier über die Differenzierung zwischen einem «echten» und einem «Nicht-Ereignis» zu markieren (und zu legitimieren), hätte eine mit verfeinertem Instrumentarium betriebene Analyse den Spuren des Skandalösen auch in popkulturelle Gefilde hinein nachsinniert und nachgehört werden können, was durchaus ein Gewinn für den an und für sich vielversprechenden Ansatz Schürmers gewesen wäre.

Tobias Gerber



**Pascal Dusapin, Mythe Algorithmme Palimpseste**

Olga Garbuz

Château-Gontier, Éditions Aedam Musicae, 2017, 314 p.

Voilà une parution qui double à elle seule le nombre d'ouvrages monographiques consacrés à Pascal Dusapin. Comme l'essai de Jacques Amblard qui le précède d'une quinzaine d'années, cet ouvrage évite une approche du type « l'homme et l'œuvre ». À thèse, ce livre ne saurait l'être davantage puisqu'il est justement issu d'un travail de doctorat, ce qui explique autant son sérieux et la remarquable assise de sa base documentaire que l'approche méthodologique parfois systématique et un peu scolaire qui en alourdit à plusieurs reprises le propos, a *fortiori* lorsque l'auteure y insère de longs passages didactiques (le postmodernisme, le collage, la dimension « transversale » de la texture, etc.).

C'est un agrégat de trois thèmes qui détermine la structure du texte. Le principal d'entre eux repose sur le concept, induit par le compositeur lui-même, de palimpseste, défini bien sûr à l'aune de l'ouvrage de référence de Gérard Genette, mais envisagé également à la lumière de la pensée de Deleuze et relié notamment au complexe conceptuel du « pli ». Forte d'un atout majeur qui permet selon elle de dévoiler un « modèle qui sous-tendrait toute l'œuvre » de Dusapin et « relierait l'abondance de strates culturelles, artistiques et scientifiques auxquelles le compositeur se réfère », Olga Garbuz envisage le principe du palimpseste à l'échelle de chaque œuvre mais aussi comme clé du « mille-feuille constitué de l'ensemble de ses partitions ». Dès lors, le terme palimpseste semble se confondre avec le principe bien plus inclusif de l'intertextualité, estompant ainsi les idées corollaires d'effacement partiel, de

recouvrement et donc d'interférence fortuite de plusieurs strates sémantiques rendues dissymétriques par leur statut temporel distinct. Ayant constaté qu'aucun des textes et commentaires du compositeur n'aborde l'aspect technique de sa pratique compositionnelle, l'auteure disqualifie sans autre forme de procès l'analyse « traditionnelle » comme outil pertinent pour comprendre sa musique, si bien que les pistes d'investigation suggérées par le discours du compositeur semblent court-circuiter d'emblée toute évaluation autonome du matériau musical.

Un premier chapitre questionne le concept d'œuvre chez Dusapin. Une fois dessiné l'horizon culturel du compositeur – et notamment son intérêt pour les théories de René Thom et de Benoît Mandelbrot comme pour l'œuvre de Beckett –, les aspects formels de la première période du compositeur (chapitre 2) sont associés, sur la base de trois œuvres composées dans les années 80, aux notions globalisantes de rhizome et de bifurcation, d'ordre et de chaos, de mathématiques fractales, l'influence des théories exposées par Xenakis étant également abordée. Bien que l'auteure ne prenne position ni sur la pertinence de la transposition musicale des modèles scientifiques ni sur une évaluation de la littéralité d'une telle transposition, on pressent qu'on a affaire chez le compositeur à une projection métaphorique bien plus qu'à l'organisation logique d'une grammaire fondée sur des modèles mathématiques. Concernant les références récurrentes à Beckett, l'exemple du *Quatuor à cordes No 5* pourrait passer, à travers la description qui est faite, comme une musique représentative entièrement indexée, de façon aussi linéaire qu'analogique, sur le roman *Mercier et Camier*.

C'est au troisième chapitre, centre névralgique de l'ouvrage, qu'est enfin

percé le mystère jusque-là savamment entretenu du principe unificateur de l'œuvre de Dusapin, qui lui conférerait à la fois sa cohérence, son statut de palimpseste et un sens profond. Après avoir mentionné les conclusions de Jacques Amblard sur la modalité qui traverse toute la musique du compositeur depuis Go, elle montre que ces structures modales sont sous-tendues par le monogramme du compositeur, véritable signature codée par une correspondance notes/lettres qui alimente le matériau à sa source. Plus que cette pratique en elle-même, c'est surtout le fait qu'elle soit généralisée au point de constituer finalement l'ADN d'une production entière qui est singulier. L'idée selon laquelle la « germination » de ce monogramme permettrait de considérer chacune des partitions comme une partie, reliée aux autres par des « réseaux secrets », d'une méta-œuvre est plus contestable dans la mesure où le matériau ainsi engendré perd, par sa prolifération même, sa spécificité pour tendre vers une valeur générique, d'une façon qui peut rappeler le contrepoint chromatique qui devait envahir toute la musique de Denisov à partir des années 70. Plutôt que par un renvoi hâtif à la notion historiquement connotée d'« unification du vertical et de l'horizontal », on pourrait envisager cette spécificité du langage de Dusapin sous l'angle du phénomène d'auto-harmonisation qu'engendrent les échelles à nombre restreint de hauteurs, et dont l'une des conséquences prévisibles est l'hétérophonie élargie qui caractérise souvent la musique du compositeur. Faute d'exemples convaincants, la dimension algorithmique de l'élaboration du matériau n'apparaît pas comme évidente, et sans doute le rapport entre contrôle strict et intuition mériterait-il là encore d'être précisé.



Le développement sur les modèles du rhizome qui « n'a ni début ni fin mais toujours un milieu par lequel il déborde » (Deleuze), du pli/dépliement/repli, ou encore des formes géométriques qui figurent sur les croquis précompositionnels gagnerait à être accompagné d'une discussion sur la réalité phénoménologique des formes ainsi métaphoriquement décrites. Quelque peu roboratif, le passage en revue des opéras (chapitre 4) met en évidence un sens du texte et de la dramaturgie qui fait de la musique scénique du compositeur un domaine particulièrement intéressant. C'est là que se concentre, vu les sujets des opéras, la dimension mythique annoncée dans le sous-titre. On regrettera la fixation sur la grille de lecture de « l'esthétique du palimpseste », tant il est évident que si jamais cette esthétique existe, elle n'est pas une, mais multiple.

Peu substantielle, la conclusion insiste de nouveau sur le rôle privilégié de la note ré (D comme Dusapin ...) et sur le monogramme du compositeur, qui accède même pour l'occasion au statut de « mythe » fondateur de sa musique. Pour peu qu'on fréquente les lieux de concert, le tableau brossé sans nuance d'une musique du début XXI<sup>e</sup> siècle qui serait en train de se transformer en « art du chiffre » de plus en plus impersonnel et mécanisé à cause de la part croissante des logiciels de création musicale laisse perplexe. L'image quasi héroïque d'un Pascal Dusapin qui compterait parmi les derniers compositeurs qui résistent avec une musique laissant s'exprimer leur voix – humaine – frôle la caricature manichéenne.

Pierre Rigaudière

### Quand l'enregistrement change la musique

Alessandro Arbo & Pierre-Emmanuel Lephay (dir.)  
Paris, Éditions Hermann, 2017, 378 p.

L'enregistrement a transformé le monde musical. D'abord, parce que nous n'écoutons plus la musique de la même façon – nous pouvons la diffuser, la répéter et la transporter sans aucune difficulté. Ensuite, parce que nos pratiques musicales ont évolué. L'enregistrement a modifié les manières d'interpréter, de composer, d'improviser, et a ouvert des possibilités dont on ne mesure pas encore toute l'étendue.

Ces questions suscitent l'intérêt du monde académique anglo-saxon depuis une vingtaine d'années, et ont donné lieu à de multiples publications. Dans les pays francophones cependant, le débat demeure relativement jeune. Le volume *Quand l'enregistrement change la musique*, dirigé par Alessandro Arbo et Pierre-Emmanuel Lephay, s'est donné pour but de « mieux cerner les façons dont l'enregistrement a contribué à renouveler trois types d'objets spécifiques : les œuvres, leurs interprétations et les improvisations, c'est-à-dire un échantillon représentatif du monde musical actuel ». Les articles portent aussi bien sur l'histoire et l'usage des technologies d'enregistrement que sur des cas concrets où l'enregistrement a modifié une pratique musicale. Ils montrent également que les questions relatives à la spécificité ontologique des œuvres enregistrées sont loin de faire consensus.

L'originalité de l'ouvrage repose sur une préoccupation commune aux différents textes : les enregistrements musicaux ont-ils un rôle à jouer dans la recherche ? Car l'enregistrement change la musique, ses pratiques, sa réception, mais il change aussi la musicologie, en se révélant être un outil

d'analyse remarquable lorsqu'elle entreprend de réfléchir sur ses propres catégories. Voilà quel est l'intérêt principal du recueil : proposer une réflexion *épistémologique* sur les concepts, centraux en musicologie, qui sont ceux de performance, d'interprétation et d'improvisation.

Pour cela, il fait appel à une remarquable diversité musicale, allant des musiques anciennes et savantes aux musiques électroniques ou improvisées, en passant par le dub et la pop – sans pour autant que le fil conducteur ne s'y trouve noyé. La discussion de l'exemple du *Köln Concert* de Keith Jarrett par plusieurs auteurs du volume l'illustre bien. Il s'agit là d'une performance qui a été enregistrée, transcrite, puis interprétée par d'autres musiciens. L'enregistrement a permis de fixer – sur un support audio puis sur une partition – le concert et a rendu possible sa répétition autant que sa transmission. Initialement pensé comme une improvisation, l'événement est devenu une *œuvre* musicale pérenne. Mais alors, peut-on toujours en parler comme d'une improvisation ? L'enregistrement ne risque-t-il pas d'en perdre la présence et la spontanéité ? Il n'est pas certain que l'on puisse apprécier l'enregistrement de la même façon que l'on aurait apprécié le concert. Qu'est-ce donc que l'enregistrement change à l'improvisation ? Et surtout, que peut-il nous en *dire* ?

L'exemple mobilise et met en question des concepts fondamentaux de la musicologie. Il pose, entre autres, le problème du rapport entre improvisation et composition. Un auditeur non-spécialiste pourrait écouter l'enregistrement en pensant avoir affaire à une œuvre intégralement composée. Mais pour Alessandro Arbo, il commettrait alors une erreur de catégorie. Car l'entendre comme impro-

visation libre est nécessaire pour en apprécier toute la valeur esthétique. En tant que composition, il pourrait être perçu comme répétitif. Donc, même si l'enregistrement peut brouiller les frontières, l'auditeur compétent doit être capable de dire s'il s'agit d'une composition ou d'une improvisation. Ces catégories demeurent distinctes et il faut savoir en faire un usage correct. Cependant, la dichotomie est loin d'être évidente. Les articles de Clément Canonne et de Stéphane Gasparini cherchent à en établir la porosité. Certes, le concert de Keith Jarrett est le paradigme de l'improvisation libre, pure, et spontanée. Mais comme le rappelle Clément Canonne, dans le jazz, les *alternative takes* montrent bien que des gestes normalement associés à la composition – maximisation esthétique, réécoute, développement d'idées semblables – structurent également l'improvisation. L'improvisation n'est jamais totalement libre. De plus, l'enregistrement rend possible des « mutations ontologiques » intéressantes. Le *Köln Concert* fait partie des performances iconiques qui, par le biais de leur enregistrement, sont susceptibles d'être réinstanciées et interprétées par d'autres. L'enregistrement révèle donc les ambiguïtés catégorielles et ontologiques de l'improvisation. Est-ce à dire que les musicologues devraient se passer du concept ?

Malgré la porosité des catégories, il est difficile de passer outre la remarque d'Alessandro Arbo : le concert de Keith Jarrett est génial comme improvisation, moins comme composition. Pourquoi donc ? Qu'est-ce que possède une improvisation que ne possède pas une composition ? Stéphane Gasparini le compare avec le disque de Tomasz Trzcinski. Comme il le remarque, dans les deux cas la même *œuvre* est interprétée : des matériaux se révèlent avoir

été préalablement composés. Mais d'autres – les *blues vamps* par exemples, de courtes structures répétitives qui favorisent l'attente et l'anxiété devant la nouvelle idée à venir – ne le sont pas. Or, ce sont eux qui fondent le dynamisme et la logique interne de l'interprétation. Et c'est pour en avoir mal saisi le principe que l'exécution de Trzcinski n'est qu'une pâle copie de celle de Jarrett. Elle répète trop, ne recompose pas assez ; et peine donc à en retrouver la fraîcheur autant que la fureur. L'enregistrement a peut-être la propriété de fixer un événement ponctuel, il ne « chosifie » pas la musique pour autant. Rien ne précède au moment singulier de son exécution. L'improvisation – cela s'applique-t-il à l'interprétation et à l'exécution en général ? – a une « justesse » qui lui est propre. Au final, c'est à une distinction plus fine entre improvisation, composition, interprétation et exécution qu'en appellent les auteurs. Certes, l'enregistrement change l'improvisation. Mais il nous en dit surtout beaucoup.

On voit mal comment les pistes de recherche ouvertes par ces études pourraient ne pas s'avérer fécondes. L'enregistrement appelle au raffinement des concepts musicologiques. Même si cela résulte d'un choix explicite, on pourrait regretter que le volume n'intègre aucune perspective ethnomusicologique. Car l'ethnomusicologie, dont le développement a été conditionné par l'appropriation des techniques d'enregistrement, a plusieurs fois mené à une clarification des catégories de la musicologie. Bien évidemment, le recueil n'en demeure pas moins une référence décisive pour qui s'intéresse aux études musicales.

De la même façon qu'il y a une musicologie de la performance, il existe une musicologie de l'enregistrement – une « phonomusicologie » selon les termes de Mine Doğantan Dack dans l'introduction de *Recorded Music. Quand l'enregistrement change la musique* en est à la fois un état de l'art et une contribution notable.

Vincent Granata

La Bibliothèque nationale suisse poursuivra en 2019 le processus de digitalisation de la revue *dissonance*. Tous les numéros du journal seront alors accessibles en texte intégral sur la plateforme

**[www.e-periodica.ch](http://www.e-periodica.ch)**

Die Schweizerische Nationalbibliothek wird im Laufe des Jahres 2019 *dissonance* weiter digitalisieren. Sämtliche Nummern der Zeitschrift werden dann im Volltext zugänglich sein.



### Le Modèle et l'Invention. Messiaen et la technique de l'emprunt

Yves Balmer, Thomas Lacôte, Christopher Brent Murray  
Avec une préface de George Benjamin.

Lyon, *Symétrie*, coll. «*Symétrie recherche*»,  
Série 20–21, 2017, 618 p.

L'œuvre de Messiaen est connue, bien connue. L'est-elle mal ? Établissant sa propre généalogie, expliquant ses variations cellulaires ou ses modes à transposition limitée, analysant chez d'autres ce que son art pratiquait, cataloguant les chants d'oiseaux à travers le monde, déclinant « un phénomène synesthésique merveilleux » et affirmant une foi qui tient davantage du thomisme que de la mystique, les discours du maître avaient trouvé en France le plus large écho qui soit, en particulier auprès de générations formées dans sa classe fameuse du Conservatoire de Paris.

Rédigé non à trois voix, mais en trio, étudiant et maîtrisant supérieurement un même corpus et partageant les mêmes hypothèses audacieuses, que confirme l'ouverture récente de nouvelles archives, l'ouvrage d'Yves Balmer, Thomas Lacôte et Christopher Brent Murray renouvelle pourtant en profondeur la compréhension de l'œuvre musicale, mais aussi théorique, analytique et pédagogique de Messiaen. Pour cela, il fallait une authentique révolution, en un double sens.

C'est, en premier lieu, la mise en évidence d'une technique reconnue par le compositeur, celle de l'emprunt, opérant par prélèvement et transformation de matériaux extraits de leur contexte comme défaits de leur mode d'engendrement (voir 309), et qui deviennent autant de ressources musicales – cette technique délimitant un cadre précis et se montrant plus active que la notion d'influence. La première révolution, méthodologique, impliquait un retour à Messiaen, à sa lettre.

Tout au long de ses écrits, celui-ci ne cesse de clamer ou de murmurer qu'il emprunte musicalement, ce qui n'est pas sans incidence sur sa pratique pédagogique et sur ses analyses, de sorte que « comprendre l'emprunt offre, en retour, une compréhension renouvelée des écrits analytiques de Messiaen » (552). Une ambivalence n'est pas à exclure dans son dévoilement de cette technique, tantôt passée sous silence, et qu'il convient, autant que faire se peut, de reconstituer, tantôt exhaustivement signalée depuis la source jusqu'à la transformation requise.

La seconde révolution des auteurs, œuvrant avec la hardiesse et l'aplomb de découvreurs, vise à dévoiler moins une technique que sa systématité, sa dimension structurelle. Messiaen, qui se livrait à toutes sortes de catalogages, à l'établissement de « dictionnaires », emprunte, beaucoup, rythmes, mélodies et harmonies. Bien des questions se posent alors (sources, temps de la collecte et de sa convocation, opérations de transformation, conséquences sur la forme ...), que *Le Modèle et l'Invention* aborde en trois parties : la reconstruction théorique de la technique ; les sources, par compositeur ou par répertoire ; leur composition à même l'œuvre de Messiaen.

De la première partie, retenons la probante notion de neume, que caractérisent « une suite de directions (ascendant ou descendant) et un nombre de notes déterminé, mais sans intervalles pré-supposés » (44). Un neume comme outil analytique et compositionnel. Messiaen, soucieux d'archétypes, extrait un contour mélodique d'un chant grégorien, de *Boris Godounov* ou de la *Chanson de Solweig*, en conserve les intervalles, les cite ou les modifie, rendant ainsi sibylline la relation à sa source. Quant à l'harmonie, « comprise dans un phénomène d'évolution et de filiation » (56),

ses emprunts, à Massenet, Debussy ou Ravel, obéissent à des transformations, dont le livre montre, avec conviction, les opérations, et notamment l'usage constitutif de la marche. Le rythme demeure, lui, souvent indissociable des accentuations de la mélodie. L'union des trois dimensions, mélodie, harmonie et rythme, a priori dissociés, induit un principe, celui de l'emprunt croisé, combinant d'un emprunt une dimension et d'un autre une autre dimension.

La deuxième partie, singulièrement riche, distingue les innombrables sources de Messiaen et commente une sollicitation qui ne tient aucunement de la révérence, mais de l'acte créateur. « Ce sont les textes qui, en l'absence de documents de genèse, ont permis, dans un dialogue continu avec les partitions, de reconstituer des étapes de la conception de l'œuvre, menant à un travail qui relève de la génétique, sans pour autant se fonder sur un dossier d'esquisses » (114). Inutile de citer ici tous les noms ou répertoires convoqués, ce serait refaire la table des matières, qui opère principalement par monographie, selon un plan établi (introduction sur la relation de Messiaen au musicien, analyses aiguës de ses emprunts, synthèse). À qui le compositeur emprunte-t-il ? Et quoi ? Comment transforme-t-il son emprunt ? Quel sens cet emprunt engendre-t-il dans sa singulière herméneutique, où le sens suit des lignes directrices indélicées ?

Une question essentielle restait encore en suspens, celle de la composition des emprunts, de leur disparité et de leurs interactions, qui font signe vers le montage, quand bien même Messiaen perpétue aussi une tradition de l'organicité. La métaphore du vitrail désignera, dans le livre, ce modèle formel, caractérisé par « rassemblement, rapprochement, ajustement, interaction, croisement entre éléments



constitués » (580). D'où naît l'unité ? De la syntaxe messiaenienne des hauteurs et des rythmes : « Le prisme déformant se renverse en *prisme unifiant*, qui fait rempart à la disjonction du matériau » (474). Et une nouvelle recherche s'ouvrirait, qui ne remonterait pas au modèle d'origine, mais marcherait dans les pas de l'histoire. Comme si l'on se trouvait, tel Messiaen avec ses dictionnaires mélodiques, harmoniques et rythmiques, maître de leurs transmutations, non devant une œuvre, mais face à la page blanche. Y aurait-il alors des lois à établir dans le choix des emprunts, leurs types de transformation et leurs enchaînements ?

Laurent Feneyrou

**Technology and the Diva. Sopranos, Opera, and Media from Romanticism to the Digital Age**

Karen Henson (ed.)

Cambridge, Cambridge University Press, 2016, 226 pp.

La relazione fra canto e tecnologia appare particolarmente suggestiva per la musicologia quando questa rivolge il suo sguardo all'universo dell'opera lirica e ai correlati fenomeni del divismo e della mediatizzazione. Un recente libro collettivo pubblicato dalla Cambridge University Press, intitolato *Technology and the Diva*, esplora il complesso rapporto fra la tecnologia e il soprano operistico – preso a modello della «diva» – in un periodo compreso fra l'età romantica e l'odierna età digitale. Il breve volume, che riunisce vari specialisti di opera lirica e nomi noti della musicologia di lingua inglese, è frutto di una gestazione decennale incominciata con una sessione speciale nell'ottobre 2005 al convegno annuale dell'American Musicological Society e proseguita poi con una conferenza alla Columbia University nel marzo 2007.

Nell'introduzione, la curatrice Karen Henson individua negli anni Venti e Trenta dell'Ottocento uno spartiacque cronologico – ossia il punto d'inizio del campo d'indagine del libro – che è anche uno spartiacque teorico. La parola «diva», di origine italiana, iniziò a essere associata all'opera lirica già durante il barocco, che amava mettere in scena soggetti mitologici e divinità. Tuttavia, afferma Henson, fu soltanto nel periodo d'oro del romanticismo europeo che «diva» diventò sinonimo perfetto di «cantante d'opera»: non una cantante qualunque, ma una dotata di qualità canore «straordinarie, persino soprannaturali», nonché della capacità di produrre meraviglia e devozione ossessiva nei suoi ascoltatori (p. 12). La nuova diva operistica, esemplificata dalle

celeberrime cantanti Giuditta Pasta (1797–1865) e Maria Malibran (1808–1836), fu allora esaltata dalla critica musicale coeva soprattutto a Parigi e in Italia. Al contempo, gli anni Venti e Trenta dell'Ottocento costituirono un punto di svolta anche per la storia della tecnologia. A partire da questo periodo, infatti, emersero i primi dispositivi meccanici per immagazzinare e riprodurre informazioni e dati (come la macchina da presa fotografica e, più tardi, il fonografo). L'emergenza parallela della diva e della tecnologia moderna non fu dunque il frutto di una mera coincidenza storica: secondo Henson, il «soprano nella sua forma mitologizzata» (p. 19) costituisce piuttosto una fantasia della modernità tecnologica. A questo proposito, una ricca cronologia all'inizio del volume (pp. 1–10) ricostruisce le tappe dello sviluppo tecnologico ottocentesco e novecentesco, soprattutto in relazione alla storia della scenotecnica teatrale e all'evoluzione delle tecniche di registrazione e trasmissione audiovisiva.

I nove capitoli che compongono il volume, molto vari dal punto di vista formale e teorico, sono ordinati cronologicamente. Se si prende a modello il rapporto fra divismo, media e tecnologia, le indagini più efficaci sembrano essere quelle incentrate su singole dive. La stessa Henson, ad esempio, analizza il rapporto fra Massenet e il soprano californiano Sibyl Sanderson (1864–1903) – famosa *Manon* nel 1888 nonché interprete delle prime assolute di *Esclarmonde* (1889) e *Thaïs* (1894) – sulla base dei ritratti fotografici della diva e della sua influenza sul celebre compositore francese. Arman Schwartz, in un saggio già pubblicato nella rivista *The Opera Quarterly*, si concentra sulla straordinaria figura di Cathy Berberian (1925–1983), interrogandosi sulle potenzialità espressive, mediate tecno-

logicamente, di una delle voci più intriganti dell'avanguardia postbellica. Clemens Risi esplora criticamente la costruzione mediatica della diva Anna Netrebko (n. 1971), simulacro contemporaneo della *divina* Maria Callas (1923-1977) e come quest'ultima «regina dell'evento mediatico» (p. 151). In uno dei saggi più convincenti del volume, Melina Esse analizza invece i contenuti e la prima ricezione del film *Carmen* (1915) del regista Cecil DeMille (1881-1959) interpretato dal soprano americano Geraldine Farrar (1882-1967) – che fu anche *Suor Angelica* alla prima newyorkese dell'opera pucciniana nel 1918. Sebbene la trasposizione dell'opera di Bizet in film muto evochi inevitabilmente lo spettro di una perdita – la perdita paradossale della voce della cantante – Miller riuscì a esaltare visivamente, afferma Esse, una delle caratteristiche costitutive della diva, ossia l'immediatezza della sua presenza fisica e carnale. Al personaggio di Carmen è dedicato anche il bel capitolo di Susan Rutherford: «l'apparizione di *Carmen* [1875] sulla scena operistica provocò una tempesta riguardo alla rappresentazione della donna»; una tempesta che fu «eguagliata soltanto da quelle che suscitavano altre due eroine dell'epoca: Violetta nella *Traviata* e Salomè» (p. 77). Sulla base delle celebri interpretazioni di numerose cantanti, tra cui la francese Emma Calvé (1858-1942), Rutherford mostra come il personaggio di Carmen perse il suo genuino potere rivoluzionario fin dagli anni Novanta dell'Ottocento, consumato progressivamente e dunque ridotto a cliché dal culto mediatico delle dive.

Meritano una menzione – anche se troppo breve per questioni di spazio – gli altri quattro saggi del volume. Heather Hadlock esplora l'apoteosi televisiva della diva nel film *Meeting Venus* (1991) di István Szabó (n. 1938); Isabelle

Moindrot si dedica alle mitologie della diva nel teatro francese dell'Ottocento; Lydia Goehr scrive una stravagante storia operistica del telefono; Sean Parr analizza le scene di follia nelle opere di Meyerbeer degli anni Cinquanta dell'Ottocento e considera la coloratura come una vera e propria tecnologia vocale. Tesi ribadita alla fine del volume da Jonathan Sterne nella sua postfazione.

Si segnala l'assenza nel volume di saggi dedicati alla storia, ancora in parte inesplorata, della melomania e al ruolo chiave giocato dagli appassionati d'opera (non solo musicisti, critici o dilettanti) nella costruzione del rapporto fra tecnologia, media e divismo. Tra gli esempi contemporanei spicca il successo del blog operistico, poi sito internet, *Il Carriero della Grisi*, nato come una sorta di loggione virtuale del Teatro alla Scala che, da più di un decennio, recensisce criticamente le principali produzioni dei teatri d'opera italiani e internazionali attraverso ascolti dal vivo, radiofonici e in streaming e dedica monografie ai cantanti lirici del passato con l'obiettivo utopico di «tutelare l'antica arte del canto» ([www.corgrisi.com](http://www.corgrisi.com)).

A margine della recensione, infine, può essere utile fare un riferimento alla letteratura fantascientifica. Nell'introduzione al libro, infatti, Karen Henson esalta il romanzo *L'Ève future* (1886) di Villiers de L'Isle-Adam in cui l'inventore Thomas Edison, trasformato in una specie di scienziato-stregone, crea un androide meraviglioso e capace di cantare. Le virtù del romanzo e l'opportunità del riferimento sono indiscutibili. Tuttavia Henson avrebbe potuto trovare un esempio più brillante per introdurre il suo *Technology and the Diva* nel romanzo gotico-fantascientifico *Le Château des Carpathes* (1892) di Jules Verne. In quest'opera tarda, lo scrittore francese racconta la storia immaginaria della diva

italiana Stilla, morta al culmine della sua carriera sul palcoscenico del San Carlo di Napoli mentre interpreta il ruolo di Angelica nell'opera *Orlando* del grande maestro Arconati. Il barone de Gortz, uno dei suoi più fedeli ammiratori, riesce allora a costruire con l'aiuto del suo assistente Orfanik uno spettro multimediale della diva in un castello della Transilvania per mezzo di registrazioni fonografiche e proiezioni ottiche. Come spesso nei romanzi di Verne, il fantastico è spiegato grazie al potere meraviglioso, e talvolta spaventoso, della scienza moderna. L'immaginazione di Verne riduce così l'aura della diva a una brillante e sonora ricostruzione artificiale, complesso intangibile e soprannaturale di canto e figurazione spaziale.

Nicolò Palazzetti



**Caspar Johannes Walter, Isabel Mundry:  
 Fächer**

*Ensemble Musikfabrik*

*Édition MUSIKFABRIK, Wergo WER 6867 2*

C'est, comme le suggère son titre, l'image de l'éventail qui sert de figure de proue à ce disque. Et il faut dire qu'elle lui sied particulièrement bien car, naturellement associée au déploiement, elle induit aussi un geste, une temporalité et une enveloppe formelle. Le déploiement ainsi esquissé est celui d'une forme simple dont la structure s'avère pourtant plus complexe que les plis homogènes de l'éventail. Caspar Johannes Walter et Isabel Mundry appartiennent à la même génération, et bien que leurs pièces ici confrontées se différencient clairement, on y trouvera certains points qui, outre un souci commun de la cohérence formelle, les rapprochent. Certes sporadiques, les ressemblances de certains assemblages de timbre et de certaines textures ne sont sans doute pas sans lien avec une caractéristique qui rapproche plus profondément les deux pièces de ce programme : les deux compositeurs ont intégré à leur palette des harmonies consonantes qui, pour des raisons bien différentes, semblent en outre appeler la présence d'une pulsation affirmée.

Son titre tendrait à faire passer *Metrische Dissonanzen* (2009) pour une étude compositionnelle. On percevra en tout cas assez vite les grandes lignes de l'enjeu technique de cette imposante pièce pour percussion soliste et grand ensemble où l'idée d'« accords de rythme » implique une équivalence entre l'intervalle de hauteur et l'intervalle de temps que matérialise la pulsation. En reliant ainsi, au moins de façon métaphorique, harmonie et rythme, Caspar Johannes Walter introduit la notion de dissonance rythmique, qui se traduit dès le début par la superposition progressive

d'impacts rythmiques répétés, différenciés par leurs vitesses et leurs timbres. Finement contrôlée par les musiciens de Musikfabrik, la microtonalité qui prévaut dans la pièce apporte une luminosité diffuse, modulée en outre par une orchestration favorisant, par des irisations, des timbres voilés ou légèrement saturés, dont le résultat est aussi attrayant qu'original. Bien que brouillée par un principe polypériodique qui pourrait rappeler certaines préoccupations ligetiennes, la présence de la pulsation reste peu commune dans un tel contexte acoustique à tendance fusionnante, dont elle renforce la singularité de la palette. La précision de Musikfabrik est assurément un atout pour la restitution d'une musique que l'approximation dénaturerait assurément.

Le cycle *Schwankende Zeit* (2006-09) vient nous rappeler l'importance pour Isabel Mundry d'une relation active avec l'histoire de la musique occidentale qui ne soit pas une admiration béate et figée mais au contraire de nature à aiguillonner une imagination musicale contemporaine. Après s'être penchée notamment sur la musique de Scandello et celle de Dufay, la compositrice allemande s'attache ici à rendre explicite la façon dont elle réagit musicalement à deux préludes non mesurés de Couperin (respectivement en *ré* et *la* mineur). S'il y a ici une structure en éventail, elle réside dans l'alternance, peu régulière cependant, de cinq panneaux où le modèle de Couperin se reflète de façon tantôt avérée, tantôt latente. Ce « temps oscillant » est également cadencé par la présence ou non d'une pulsation explicite. Dans *Non mesuré - mit Louis Couperin* (2008-09), premier volet du cycle, le modèle est très audible, mais une extrapolation du principe « non mesuré », et en l'occurrence amplification du tuilage entre les accords arpégés, tend à produire un effet harmonique

anamorphique. La partie mesurée centrale est respectée et, par contraste, apparaît comme un exercice plus conventionnel d'orchestration. Ce sont encore, inspirées cette fois par trois poèmes de Thomas Kling, deux types de temporalité – étale et densément meublée – qui alternent dans *Schwankende Zeit* pour ensemble. D'abord franchement opposées, elles tendent à se rejoindre. Bien que quelques éléments tonaux refassent finalement surface, la compositrice s'éloigne ici des harmonies de Couperin. La présence d'un violon soliste engendre au début de *Gefächelter Ort* un discours plus linéaire et lyrique, avant qu'il ne soit atomisé en particules bien plus volatiles. Un *Non mesuré - mit Louis Couperin II* nous ramène au modèle, traité avec des glissements qui pourront évoquer le *Rendering* de Berio/Schubert, tandis que la partie centrale, de nouveau mesurée, fera davantage penser à une orchestration analytique peu éloignée par sa nature du *Ricercar* à six voix de Bach/Webern. Si *Je est un autre* se réfère directement à Rimbaud, Couperin ne s'en absente par pour autant, mais n'y apparaît que sous forme de résurgences fugaces, comme des fragments de mémoire, qui déboucheront sur une fin par effacement. La capacité de Musikfabrik à passer d'un timbre dense à une image diffuse, d'une pulsation nette à une temporalité flottante, ou encore d'un tissage de lignes clairement distinctes à une texture globale sont parfaitement en situation tout au long de ce programme, dont on ne manquera pas d'apprécier en outre la pertinence. Ce disque, dont la conception a été soignée jusque dans l'élégance de sa notice dépliant, est une belle réussite.

Pierre Rigaudière



### Julius Eastman: The Zürich Concert

Julius Eastman, Klavier

New World Records 80797 (info@newworldrecords.org)

Es gibt sie noch, die Entdeckungen, irgendwie, irgendwann, manchmal unverhofft, manchmal erstaunlich, dass man nichts davon wusste. Zum Beispiel elektronische Musik: Eliane Radigue, Else Marie Pade; Schweizer Komponisten: Hermann Meier; Varianten der Minimal Music: Simeon ten Holt, Mikhail Shuglia-shvili. Darunter gibt es immer noch umwerfende Musikerlebnisse, die manches auf den Kopf stellen, und gelegentlich hat man noch das Glück, den Komponistinnen, den Komponisten zu begegnen, in einem hohen Alter.

Und nun das: Ein US-Amerikaner, der dem Kreis der Minimalisten nahestand, aber auch der New York School, der sich freilich mit vielen überwarf; ein Sänger, der eine für den Komponisten provokative Version von Cages *Song Books* liefert, der bei Meredith Monks *Dolmen Music* mitwirkte und die erste LP von Maxwell Davies' *Eight Songs for a Mad King* aufnahm; ein Dirigent der Werke des anderen Outsiders Arthur Russell; ein Pianist; und ein Komponist, dessen Stücke von einer Unerbittlichkeit sind, die fasziniert und immer wieder auch erschreckt. Die Titel: *Crazy Nigger*, *Evil Nigger*, *Gay Guerrilla*, *Femenine* sprechen für sich. MaerzMusik stellte ihn 2017 vor, aber das Schweizer Kukuruz Quartett hat seine Werke schon länger im Repertoire, phänomenale Stücke für vier Klaviere. Demnächst wird bei Intakt eine CD erscheinen.

Eine Sensation also! Diese Musik ist einzigartig, radikal im Ausdruck, strukturiert, leidenschaftlich, fordernd, (auf)wühlend. Julius Eastman heisst der Mann. 1940 wurde er in Ithaca, NY, geboren, 1990 starb er in Buffalo, krank und verarmt: «Julius Eastman was a gay African-American composer of works

that were minimal in form but maximal in effect, who had a life of minimal possessions combined with outrageous behavior.» So schrieb die Komponistin und Performerin Mary Jane Leach über ihn. Sie hat sich in den letzten Jahrzehnten rührend um sein Erbe gekümmert (<http://www.mjleach.com/eastman.htm>). Ohne sie besäßen wir vieles Material gar nicht mehr.

Was sie auch lange nicht wusste: In einem Zürcher Atelier schlummerte über die Jahrzehnte ein 90-Minuten-Tonbandkassettchen vor sich hin, aufgenommen am 25. Oktober 1980 in der Aula Rämibühl in Zürich. Die Aufnahme ist nicht höchste Qualität, ja sogar unterbrochen, weil sie mitten in diesem knapp achtzigminütigen Konzert gewendet werden musste. Macht nichts, denn es ist offenbar das bislang einzige brauchbare Dokument, das uns Julius Eastman improvisierend am Klavier zeigt. Der Zürcher Maler Dieter Hall, von dem die Aufnahme stammt, hatte ihn 1979 in New York kennengelernt und dieses Konzert organisiert. Etwa fünfzig Leute kamen, einige verliessen das Konzert bald wieder. Eine Resonanz fand es offenbar nicht. Bis jetzt.

Auch hier ging Eastman an Grenzen des Zumutbaren; es wurde eine exzessive Performance. Eastman war ein ausgezeichnete Pianist. Er hatte am Curtis Institute of Music ein Jahr bei Mieczysław Horszowski studiert. Seine klassische Ausbildung bemerkt man auch an den wohl eigens für Zürich eingestreuten Tristan-Akkorden oder dem Fetzen aus einer Mozart-Sonate. Er beginnt ruhig in der Art eines frühen atonalen Stücks. Das ist der eine Pol. Dann, nach rund fünf Minuten setzt – der andere Pol – das Überbordende ein, obsessiv repetitiv, um die stets gleichen Motive kreisend, mit lauten und tiefen Tremolos sich hineinsteigernd, manisch,

wild. Das Klangrepertoire ist eher limitiert, und um Differenzierung ging es Eastman damals gar nicht. Nuancen haben nun mal keinen Platz, wenn es ums Ganze geht. Stattdessen beginnt er nach über einer halben Stunde in die Klangwolken hinein zu singen: «My dear», «I love you so much», «You come naked alone» – immer wieder. Selten erlebt man etwas derart Rückhaltloses, hingeworfen, hinausgesungen, hinausgeschrien, verloren in Einsamkeit.

Thomas Meyer

---

Zur Lektüre: Renée Levine Packer, Mary Jane Leach: «Gay Guerrilla: Julius Eastman and His Music»; Boydell Brewer Ltd, 2016.

---



### Jannik Giger: *Orchester*

*Vinyl, limited Edition*

[www.jannikgiger.ch](http://www.jannikgiger.ch)

Eigentlich gibt es kein Orchester. Zumindest nicht eines im Sinne jenes etablierten mächtigen Musikkollektivs, das auf eine Bühne kommen kann, um dort von einem noch mächtigeren Dirigenten nach Massgabe einer schönen grossen Partitur kontrolliert und von einem Publikum bestätigt zu werden. Jannik Gigers neue Komposition *Orchester* (2018) ist eine mediale Fata Morgana von Orchestermusik: Zusammengesetzt aus einer Unzahl von Klangobjekten aus vorhandener Musik, die er auf seiner Festplatte vorfindet und mittels Pro Tools zum fiktiven Klangkörper montiert, moduliert, umoperiert. Musik, die irgendwann wirklich gemacht wurde, nicht nur von Orchestern, auch von Kammerensembles, Solistinnen und Solisten, einmal ganz kurz auch vom Publikum. Musik hauptsächlich der progressiven Moderne und Postmoderne, Dinge, die eine heute im Neue Musik-Betrieb aktive Person halt so auf dem Rechner hat.

Eigentlich ist das Sample-Stück *Orchester* keine Zitatkomposition. Jedenfalls nicht im Sinne identifizierbarer Einzelzitate. Die Musik steht nicht in Anführungszeichen. Ergebnis der Montage ist ein unaufgeregter pulsierender, kontinuierlicher Klangstrom, reich an Transformation und Allusion, der eher Kontemplation provoziert als zur Ratalust reizt. Giger macht auch Klangkunst, Installationen, Videoarbeiten, das scheint hier greifbar (auch *Orchester* ist als Klanginstallation adaptiert und ausstellungstauglich). Aber nicht nur: Denn eigentlich ist *Orchester* auch echte Orchester-Musik. Der künstliche, oft weite Klangraum orientiert sich durchaus an «realen» Verhältnissen, in ihm gibt es klar definierte, konturierte Klanggestalten, häufig gedehnte Glis-

sandi und mikrotonal gebeugte Ultraspirandi. Faszinierend schwebende Klangbilder entstehen, elegante Übergänge. Sogwirkung. Wie in einem richtigen Orchesterstück.

Eigentlich könnte oder sollte ein Orchester so etwas wirklich spielen. (Wer möchte sich der überaus aufwändigen, aber ohne Zweifel äusserst lohnenden Aufgabe der Transkription von *Orchester* in eine Partitur stellen?) Die beiden Vinyl-Seiten sind betitelt: erster Satz, zweiter Satz. Auf dem Cover erscheinen Werktitel und Autorennamen klassisch gerahmt, als dezenter ironischer Abglanz traditioneller Hüllenkunst. Der Fetischcharakter wird durch das Vinyl noch verstärkt. Plötzlich erscheint beim Anhören der Platte vor dem inneren Auge ein Dirigent mit subtilem Adagio-Schlag, wie ein Phantomschmerz. Kann das Orchester im Akt des Eskamotierens wieder auferstehen?

Eigentlich ist in *Orchester* (im Unterschied etwa zu Gigers «echtem» Orchesterwerk *Came adrift* von 2016) kaum Ironie. Wenigstens nicht im Sinne jener beissenden Postmodernismen, die zur sarkastischen Grundkonstante auch des Musikbetriebs geworden sind. Wobei das Werk durchaus in den entsprechenden Diskursfeldern zu verorten ist. «Wer für *Orchester* schreibt, schreibt ab» – das bekannte Diktum Johannes Kreidlers (ursprünglich auf die Geige bezogen, hier paraphrasiert) wird im Vorgang der konsequenten digitalen Enteignung freilich bewusst *in extremis* geführt. Zudem ist «echte» Orchestermusik spätestens seit Karajan wesentlich über ihre mediale Produziertheit definiert. Nicht zuletzt leistet Giger einen neuen Beitrag zur Entinstitutionalisierung der Neuen Musik (siehe dazu auch den Aufsatz von Thomas Hummel, *Not als Innovationsmotor*, in der *dissonance* #113): Der Autor kann seine im Eigenlabel erschienene Orchestermu-

sik weitgehend autonom realisieren, sich emanzipieren von Partituren, Klangkörpern, physischen Aufführungen samt den entsprechenden Ausbildungs-, Produktions- und Distributionsanstalten – was zählt, ist höchstens, dass es solche einmal gegeben hat.

Das alles geschieht in zärtlichster Melancholie. Die vielen Seufzerfiguren in dem Stück mögen als liebevoller Abgesang tönen, als Hommage an eine Institution, die momentan nicht das allergrösste Innovationspotenzial birgt, dadurch, der scheinbaren Machtfülle zum Trotz, mitunter paradox ohnmächtig, verletzlich wirken kann. Vielleicht kommt so eine Sehnsucht: Liebes *Orchester*, wollen wir es nicht doch noch mal miteinander versuchen?

Michael Kunkel



### Ondřej Adámek : Sinuous Voices

Romeo Monteiro, Daniel Kawka,  
 Ensemble Orchestral Contemporain  
 Aeon, AECD1858

Ondřej Adámek est un compositeur à part. Non pas que sa production se situe aux marges des courants musicaux actuels ; au contraire, le Tchèque a étudié au Conservatoire de Paris (dont il hérite le sens de la couleur et de l'orchestration détaillée), et habite aujourd'hui à Berlin, tout en multipliant les collaborations dans l'Europe entière. Son champ d'action récent comprend la création en juillet dernier de son premier opéra au Festival d'Aix-en-Provence, et la parution d'une monographie discographique chez Outhere, résultant d'une résidence à l'Ensemble Orchestral Contemporain, basé dans le département français de la Loire.

Avec son goût de la mélodie parlée, et ses sonorités fraîches et insolites, la musique d'Ondřej Adámek évoque irrésistiblement celle de son compatriote Leoš Janáček, mais dont l'inspiration s'étendrait aux dimensions du monde entier. Ce disque montre ainsi l'attachement viscéral du jeune Pragois à la voix humaine, qu'elle vienne du Japon ou de Nouvelle-Calédonie, jusqu'à la radicalisation de la pièce la plus récente *Conséquences particulièrement blanches ou noires* qui invente une « Airmachine », basée sur la respiration d'un système de soufflerie composé de tuyaux et de ballons gonflables.

*Sinuous Voices* (2004) présente un compositeur de vingt-cinq ans déjà au sommet de son savoir-faire technique. La sonorité est originale, bien rendue par la direction attentive et colorée de Daniel Kawka à la tête de l'Ensemble Orchestral Contemporain, et brosse un monde hoquetant au discours musical profondément imprévisible. L'œuvre inscrit dans le temps deux « modèles »

contrastés, le premier est un *Agnus Dei* récité par un groupe de vieilles femmes entendu dans une église tchèque, le second se base sur une berceuse répétitive de Nouvelle-Calédonie. Adámek déploie ici un talent éloquent pour projeter des épisodes instrumentaux tremblés dans l'espace, même si l'œuvre, en comparaison des pièces ultérieures, s'affirme comme relativement traditionnelle dans le paysage de la musique d'aujourd'hui.

*Ca tourne, ça bloque* (2008) témoigne d'une autre préoccupation majeure d'Adámek : le rythme qui se dérègle, et la figure de l'automate qui se fige ou devient folle. L'oreille du musicien est toujours autant à l'écoute du monde extérieur, puisque l'œuvre fait entendre deux formes de déclamations parlées, la première est celle d'employés de magasins japonais répétant des formules stéréotypées, et la seconde, celle d'un commentaire critique en français sur la vie quotidienne au Japon. Grâce à un échantillonneur, on pénètre dans un univers extrêmement quotidien qui finit par basculer dans la robotique, avec force superpositions, répétitions et déphasages. L'œuvre réjouit par ses doublures instrumentales et sa profusion de détails mais achoppe sur la grande forme qui aboutit à une certaine monotonie.

*Conséquences particulièrement blanches ou noires* (2016) apparaît donc comme la consécration logique de l'ensemble de la démarche d'Adámek. Le rôle du « modèle » parlé ou chanté est ici transfiguré par une authentique invention, l'Airmachine qui s'envisage comme une scénographie du « rythme des poumons ». Cette volonté d'ancrer la musique au plus près de la réalité concrète est assurée ici par des objets authentiquement quotidiens (le disque ne permet pas d'apprécier la dimension visuelle de l'Airmachine, qui ajoute des

cochons en plastiques à ses tuyaux d'air) dans un rituel machinique plein de heurts et de surprises. Avec une clarté formelle nouvelle, Adámek signe un quasi concerto (Roméo Monteiro interprète la partie particulièrement virtuose d'Airmachine) en trois mouvements, à la fois lisible par tous, expérimental et d'une grande originalité. L'engagement de l'Ensemble Orchestral Contemporain, bien capté par les micros d'Outhere, couronne le beau portrait d'un créateur à la portée universelle.

Laurent Vilarem