Après les déchirements : un panorama de la musique japonaise contemporaine = Nach der Spaltung : ein Panorama der zeitgenössischen japanischen Musik

Autor(en): **Denut, Eric**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): **- (2004)**

Heft 86

PDF erstellt am: **03.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-927766

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

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

http://www.e-periodica.ch

APRÈS LES DÉCHIREMENTS

PAR ERIC DENUT

Un panorama de la musique japonaise contemporaine

Atau Tanaka dans son atelier

(photo : Kyoichi Tsuzuki)

Nach der Spaltung – *Ein Panorama der zeitgenössischen japanischen Musik*

Der japanische Kulturraum ist dem unseren zugleich sehr fern und doch sehr nah, und so muss eine kritische Würdigung seines musikalischen Schaffens einzig auf dem Kriterium des Hörens beruhen, immer im Bewusstsein des nicht objektiven Charakters solcher Betrachtung. Die Väter der zeitgenössischen japanischen Musik – Takemitsu, Taira, Mayuzumi und Matsudaira –, waren zerrissen zwischen einem nationalen Erbe, das mehr und mehr entwertet wurde, und der Faszination der westlichen Moderne. Die beiden folgenden Generationen, geboren nach dem Zweiten Weltkrieg bzw. nach 1965, hatten eine noch komplexere Aufgabe. Noch immer der Verpflichtung unterworfen, Tradition und Modernität zu versöhnen, wurden sie auch konfrontiert mit der stetigen Zunahme von neuen Modellen und Einflüssen. Betrachtet man einige in den vergangenen zehn Jahren komponierte Werke zwischen Shin-Ichiro Ikebe (*1943) und Misato Mochizuki (*1969), so wird man kaum einen gemeinsamen stilistischen Nenner finden. Beim Hören scheinen sich diese Kompositionen an den Neoklassizismus Strawinskys, an die Postmoderne, den Minimalismus, an die Musik von Berg, Ligeti, Debussy, Chopin, Boulez oder Murail anzulehnen. Dieser Eklektizismus findet sich bisweilen auch innerhalb einer einzelnen kompositorischen Biographie, sogar eines einzelnen Werkes. Die zeitgenössische japanische Musik hat demnach keine eigene Schule ausgebildet. Doch die Leichtigkeit, mit der sie westliche Stile und Techniken einzubinden weiss, lässt auf eine Zeit der Ernte hoffen.

PRÉAMBULE : LE JAPON INTOUCHABLE

Toute approche un tant soit peu systématique de la culture japonaise, par exemple sous la forme d'un panorama des écritures musicales mobilisées actuellement dans l'« espace culturel japonais » (lequel inclut des créateurs d'origine japonaise, mais ne vivant pas forcément au Japon) relève d'un exercice périlleux, et ce en raison d'un paradoxe qui pourrait être défini ainsi : l'« espace culturel japonais » est trop éloigné du nôtre pour ne pas laisser naître de profondes ambiguïtés sémantiques sur les notions les plus fondamentales de l'art (dans le cas de la musique : le son, la forme, l'invention, l'écriture, entre autres), mais trop proche par ailleurs pour éviter que ces notions aient été intégrées dans le vocabulaire et les pratiques des artistes. La perméabilité des contextes culturels entre le Japon et l'Occident, accélérée depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, n'a pas atténué la différence des « méta-contextes culturels », des conceptions fondamentales concernant le rapport de l'individu au temps, à l'histoire, à la collectivité, à la création. Lorsque les « méta-discours » divergent sur le fond, il faut se méfier des « discours » qu'ils abritent. C'est ainsi que, puisque les signes qui nous parviennent depuis le Japon, incluant notre « Japon de l'intérieur » (les artistes japonais actifs en Europe), sont d'un décodage pour le moins hasardeux, nous avons choisi de les considérer dans cet article uniquement comme des signes, sans symbolique ni signification — laquelle ne saurait que nous échapper en ultime ressort. Ce qui ne signifie ni indifférence ni mise à distance systématique : notre méthode ne nous empêchera pas d'être descriptif au besoin, ni de renseigner sur le projet avoué du créateur. Mais ce sont *notre* conception et *notre* perception, occidentales, des œuvres, qui auront forcément (malheureusement ?) le *dernier mot*. Ce qui, à défaut de toucher juste sur le plan esthétique, aura le mérite de faire comprendre avec des concepts partagés dans notre culture de quoi nous parlons. Après tout, il n'est pas inhabituel dans un exercice de musicologie critique, dont l'objet est contemporain de surcroît, de s'orienter prioritairement selon l'écoute. La singularité de notre entreprise réside peut-être ici à ne pas chercher à « lire entre les lignes » des textes d'accompagnement, des entretiens et autres paratextes de l'œuvre, mais de s'en tenir à ce que l'on entend. Célestin Deliège ne pratique pas autrement lorsque, dans sa somme monumentale intitulée *Cinquante années de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam*[1], il écrit à propos de la musique contemporaine japonaise : « Depuis 1945, trois tendances ont essentiellement coexisté : une première adaptant la tradition à l'organologie instrumentale de l'Ouest, une seconde reprenant des modèles de notre classicisme sans vraiment le déborder, et, enfin, une troisième visant une recherche novatrice, accompagnant, mais parfois de loin, les objectifs atteints en Europe et aux Etats-Unis[2]. » On ne saurait en effet être trop prudent, et envisager tous les cas de figure, du « syncrétisme orientalo-occidental » de Toru Takemitsu (1930-1996) à l'avant-gardisme de certaines pièces dans les années 1960 de Toshiro Mayuzumi (1929-1997) en passant par le suivisme esthétique de Yoshihisa Täira (*1937). De *notre* point de vue, tout cela est juste et fort bien *entendu*. Mais on ne saurait passer sous silence le fait que ce jugement passe bien sûr à côté des problématiques, irréductibles à notre seule histoire des catégories esthétiques occidentales, de ces trois compositeurs : le parcours compositionnel de Takemitsu ne se réduit pas à une « adaptation », celui de Taïra sublime sans aucun doute ses modèles et Mayuzumi ne pensait certainement pas en terme d'« objectifs » à atteindre.

1. Editions Mardaga, Liège, 2003.

2. Page 659.

L'ÂGE DES DÉCHIREMENTS : LES PÈRES

Takemitsu, Taïra, Mayuzumi, donc. Si l'on ajoute à cette troïka le nom de Yoritsune Matsudaira (*1907), on tient sans aucun doute la liste des figures tutélaires de la jeune génération de la musique de l'« espace culturel japonais », celle des compositeurs nés après la fin du second conflit mondial, pour s'entendre sur une définition suffisamment large permettant de repérer des lignes de force. Les premiers nommés devaient se confronter avec une problématique ardue en soi : démêler les fils d'un héritage musical national en situation de marginalisation, dont le contexte historico-politique favorisait le « refoulement », et d'une acculturation fascinante au contact de la modernité occidentale. Par chance, cette dernière s'était elle-même confrontée à l'héritage en question, certes pas directement avec la culture traditionnelle nippone, mais au contact de traditions musicales d'Asie du Sud-Est qui pouvaient s'en approcher par certains aspects essentiels (l'importance du son par rapport à celle de son élaboration formelle, un mode non hiérarchique d'écriture, des règles d'économie stylistique, etc.), ce qui a sans nul doute facilité la rencontre, à défaut de l'échange. On ne sera donc pas surpris, et cette remarque dépasse le simple bon sens journalistique, que les compositeurs de la tradition occidentale les plus influents auprès des quatre compositeurs

que nous avons cités aient été les auteurs de *Pagodes*, des *Sept Haïkaï* et du *Marteau sans maître*. Toutes pièces et stylistiques qui ne refusent pas *a priori* comme extramusicales des notions comme le temps circulaire, un son glissé, bruité, « mal attaqué », fluctuant, voire, dans le cas particulier de Messiaen, la présence d'un principe métaphysique au cœur même de l'écriture musicale, donc l'idée que la composition n'est pas qu'une activité « personnelle ». Cette acceptation d'une « infiltration en retour » de l'écriture par les styles occidentaux à leur tour les plus influencés par l'Orient a été la riposte de ces compositeurs à un contexte de « déchirements successifs depuis plus d'un siècle, entre tradition et adaptation[3] ». L'affaire n'était donc pas simple pour nos figures tutélaires, mais elle restait néanmoins gérable : le *Thème et Variations* (Matsudaira, 1951), la *Symphonie Nirvana* (Mayuzumi, 1958), *November Steps* (Takemitsu, 1967), ou encore l'explicite *Chromophonie* (Taïra, 1973) sont, au moment de la maturité respective de chacun de leurs auteurs, des témoignages éloquents d'une réussite esthétique, à des titres divers.

LES NOUVELLES GÉNÉRATIONS

La situation est singulièrement plus complexe pour les deux générations des compositeurs nés depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale : les « seniors », nés entre 1945 environ et 1965, et les « juniors », nés après 1965. La constellation des modèles, voire des contraintes, est devenue multifactorielle : la fascination de l'Orient a fait long feu sur l'avant-garde occidentale et laissé place à des systématismes d'écriture inspirés par une exploration rationaliste du son (dans le spectralisme par exemple). Désormais, cette tradition d'écriture « occidentalo-japonaise » apparue avec les générations précédentes doit être prise en considération, à titre d'exemple à suivre ou de repoussoir à mettre à distance. De binaire et immédiat (tradition = identité, modernité = altérité), le processus de choix des nouvelles générations s'est métamorphosé en une « machine » à multiples exposants et se déclinant sur des circuits de médiation déroulés à l'infini. « Adapter la tradition » pour reprendre les termes de Deliège ? Cette option reste toujours possible, bien que les alliages subtils de deux univers risquent dorénavant, par consanguinité, de produire des « monstres » : les incestes entre l'Orient et l'Occident ont été trop nombreux depuis la fin du XIX[e] siècle pour ne pas provoquer, s'il devait y avoir *une fois de trop*, l'irrémédiable. « Reprendre des modèles de notre classicisme » ? Ce choix est également devenu très délicat. Le défi est d'éviter de se couper irrémédiablement de la modernité, devenue réalité « japonaise » également, comme on l'a vu, et de s'engager de nouveau dans l'aventure du provincialisme et de la marginalisation. Entreprendre une « recherche novatrice » ? Si la voie semble dégagée pour neutraliser toute « nostalgie » de la tradition, assumée par les générations passées, il n'empêche que la « néopathie » est tellement éloignée de la culture japonaise qu'elle risque elle aussi d'engendrer de curieuses créations, irréductibles en tout cas à nos catégories, et sur lesquelles on ne peut donc statuer (on l'a vu dans d'autres domaines, parfois contigus à ceux qui nous intéressent, comme la musique *techno* devenue *noise* — Merzbow, ou *micromaliste* — Ryoji Ikeda). On le voit : aucune décision stylistique ne va de soi, ni ne se laisse implémenter sans risque collatéral. L'horizon n'est pas bouché, mais il est chargé.

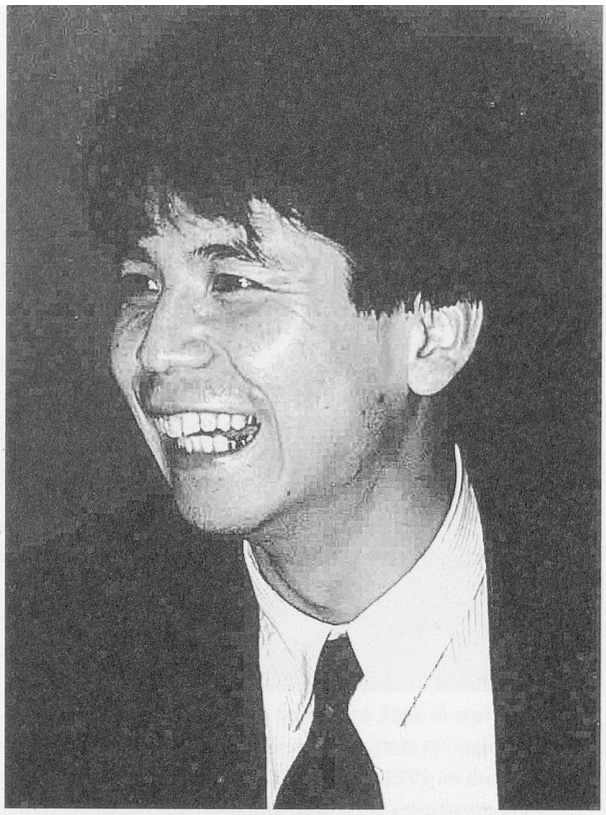
3. In Alain Poirier, *Toru Takemitsu*, Editions Michel de Maule, Rouen, 1996, p. 17.

MONADES

C'est dans ce contexte que doivent être écoutées les œuvres des compositeurs des nouvelles générations, comme celles de Shin-Ichiro Ikebe (*1943), Tokuhide Niimi (*1947), Somei Satoh (*1947), Ichiro Nodaïra (*1953), Akira Nishimura (*1953), Toshio Hosokawa (*1955), Atau Tanaka (*1963), Hitomi Kaneko (*1965), Atsuhiko Gondai (*1965) ou encore Misato Mochizuki (*1969). Ces créateurs partagent entre eux essentiellement un ancrage dans la même réalité culturelle — même si les relations peuvent être à l'occasion plus ténues : quatre d'entre eux (Akira Nishimura, Tokuhide Niimi, Shin-Ichiro Ikebe, auxquels il faut ajouter Keiko Fujiie) sont associés au sein d'un « Groupe des Quatre » (lointain écho des collectifs d'artistes d'entre les deux guerres) et organisent chaque année, conjointement avec le dynamique éditeur Zen-On, un festival de musique de chambre à Tokyo. A part cette communauté de « méta-destin », on ne saurait agréger ces différentes écritures dans des ensembles plus larges sans tomber dans d'injustes

Atsuhiko Gondai

(photo : Masataka Nakano, © Schott Japan Company Ltd.)



Toshio Hosokawa

(photo : Schott-Archiv/Peter Andersen)

caricatures. L'effet par exemple d'une fréquentation plus ou moins prolongée d'une institution comme l'Ircam parisien est tellement différent d'un créateur (Ichiro Nodaïra) à l'autre (Atau Tanaka ou Misato Mochizuki) qu'on ne peut extrapoler à partir de telle ou telle similarité biographique une quelconque accointance stylistique. Il faut donc traiter chaque créateur séparément (voire chaque œuvre de manière unique), comme autant de satellites indépendants tournant autour d'une même planète qui les soumet à des forces d'attraction plus ou moins aiguës.

LA PREUVE PAR DIX

Que l'on juge par exemple sur les œuvres composées ces dix dernières années par dix compositeurs différents, dont nous avons énuméré les noms plus haut.

Shin-Ichiro Ikebe, âgé alors de cinquante ans, écrit en 1994 deux pièces radicalement différentes. La première (*Strata IV* pour hautbois et contrebasse) sonne à nos oreilles comme un curieux mélange de musique néoclassique stravinskienne et d'orientalisme franco-russe fin XIX^{e}. On hésite à qualifier de « cocasses » les rencontres harmoniques entre les deux instruments — à moins qu'il ne s'agisse d'une recherche « protospectrale » sur certaines harmoniques de l'instrument à cordes. *Tu sens la terre et la rivière* (pour flûte, guitare, violon, alto et violoncelle) est tout au contraire une partition sensuelle qui sonne « 1905 ». L'écriture se nourrit d'un subtil mélange (que l'on pourrait qualifier de zemlinskyen) entre sonorité impressionniste et gestes romantiques.

Au même moment, Tokuhide Niimi, de quatre ans le cadet d'Ikebe, avait livré avec son concerto pour piano *Eye of the Creator* une démonstration de postmodernisme musical. Plus de trace de Stravinski ou de la culture musicale viennoise des années du *Jugendstil*, mais des matériaux archaïques de différentes civilisations (modes grégoriens, échelles indonésiennes), distribués le long d'une partition qui ne trahit pas son époque : l'appropriation est justifiée par un discours à forte connotation *new age*, l'ouvrage ne visant rien moins qu'à proposer une histoire universelle de l'esprit en quatre tableaux, le piano jouant le rôle de « donneur d'ordre »… S'il n'était la rythmique raide et compassée, proche d'un certain « néobaroquisme » du XX^{e} siècle (d'Hindemith à Glass), l'œuvre ne départirait pas du catalogue d'un John Tavener par exemple. N'oublions pas que Niimi et Ikebe sont tous les deux associés à un même collectif : on mesure l'importance d'écouter de plus près les pièces avant de se risquer à certains amalgames esthétiques.

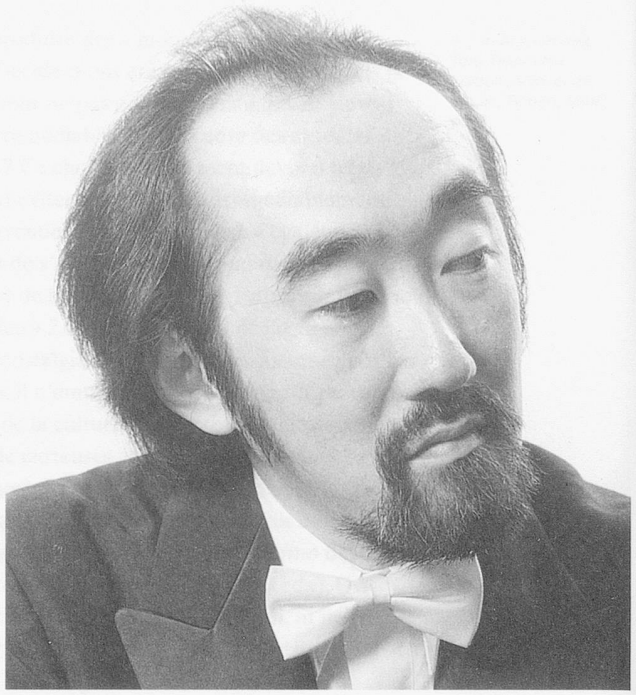
Exact contemporain de Niimi, Somei Satoh est un minimaliste tendance « pays baltes » (Tormis, Pärt) dont l'esthétique est contenue tout entière dans ces lignes qui trônent avant chacune de ses partitions : « N'essayez pas de jouer plus vite que le tempo indiqué. Gardez le silence quelques instants après la fin de l'œuvre. Voilà les points les plus importants à observer pour l'exécution de mes pièces. » Le quatuor *Toward the Night* de 1991, familier des amateurs du Kronos Quartet, déroule en effet son tapis d'accords classés, moites à force de consonance, avec un rythme harmonique d'une extrême lenteur. L'oreille a tout loisir de contempler auditivement les lignes dans tous les sens, les intervalles se résumant cependant sans surprise le plus souvent verticalement à des tierces et horizontalement à des mouvements conjoints de secondes.

Rien de tel avec Akira Nishimura, même si ce dernier revendique son intérêt pour la cosmologie traditionnelle. Si l'on nous autorise à continuer de filer la métaphore baltique, l'écriture de Nishimura nous emmène directement en Finlande, auprès des interludes orchestraux des opéras de Sallinen et des grandes symphonies de Rautavaara. Comme eux, Nishimura est un brillant orfèvre de « l'orchestre Tchaïkovski » (bois par 3, cuivres par 4) ; il ne recule cependant devant aucun « effet contemporain ». L'impressionnant *Padma Incarnation* de 1997 (le titre laisse supposer, à raison, la présence de nouveau d'un argument *new age*) tendrait même à les accumuler : alors que le second mouvement semble tout droit sorti de Berg, en plus « hardi » toutefois, les glissandi collectifs, le constraste « gros son »/silence, les textures coagulées enfin, du premier mouvement, ne laissent planer aucun doute sur la connaissance des chefs d'œuvre ligetiens des années 60.

A l'écriture quelque peu grandiloquente de Nishimura, on ne peut qu'opposer celle de son contemporain Ichiro Nodaïra. A parcourir le catalogue de ce dernier, on retrouve sans peine le point d'intersection historique et esthétique des cultures qui agissent dans son œuvre : la série des *Arabesques* (1979-1983), les *Estampes* pour jeune pianiste (1985), la référence à la nuit, « blanche et noire » dans telle pièce pour flûte et piano (1988) ou « monologue » dans telle autre pour flûte et chœur mixte cette fois (1994), les *Deux images* pour violoncelle et piano (1997), *Une autre…lune* (1999) enfin, sont ouvertement d'inspiration debussyste, tant dans leur dénomination que dans l'univers instrumental qu'elles mobilisent (privilégiant le contraste du piano avec les sonorités flûtées ou pincées). En amont de Debussy, le piano de Chopin (*Barcarolle* pour piano de 1984) et la prégnance de Fauré, que le pianiste Nodaïra affectionne particulièrement dans ses concerts, laissent leur empreinte ; de même qu'en aval, la lignée glorieuse de la musique française du XX[e] siècle, de Messiaen (*La corde du feu*, en 1990/2002) au Boulez des moments postsurréaliste (le cycle des *Textures du délire* de 1982/86) et structuraliste (*Neuf écarts vers le défi*). Mais c'est dans cette dernière œuvre pour piano et station 4X, conçue dans sa version définitive à l'Ircam en 1993, que Nodaïra témoigne, en pionnier parmi ses compatriotes, de la fréquentation du corpus postboulézien « électronique temps réel » (il a été le créateur de *Pluton* de Manoury) et des grandes pièces de Murail comme *Gondwana* ou *Désintégrations*. Attiré par l'exploitation d'un « monde sonore toujours transitoire, en état de transformation[4] », Nodaïra se révèle ici profondément influencé par la modernité européenne des années 1990 — en ce sens il se distingue nettement de ses compatriotes contemporains et anticipe la génération à venir. Son *Concerto de Chambre n°1*, composé en 1995 au Japon, mais d'une écriture très moderniste qui se souvient de la longue fréquentation des cénacles parisiens, confirmera cette orientation.

Si Nodaïra anticipe les écritures à venir, le véritable « passeur » entre la génération de 1945-50 et celle qui naîtra dans les années 1960 est toutefois Toshio Hosokawa, dont la musique est au répertoire de nombreux ensembles et orchestres européens. On sait qu'Hosokawa est venu étudier en Europe avec Isang Yun, Klaus Huber et Brian Ferneyhough, qu'il vit entre l'Allemagne et le Japon, et qu'il est un directeur artistique engagé, notamment au sein du Festival International de Musique de Takefu (qui s'inscrit dans la lignée des festivals japonais « historiques » comme celui de Karuizawa et Music Today). Pourtant, son écriture instrumentale pourrait relever au moins autant des techniques contemporaines que d'une volonté de retrouver des gestes ancestraux (lesquels font parfois appel à l'instrumentarium traditionnel comme *Koto-uta* de 1999 pour voix et koto) ; ses formes se ressourcent sans cesse dans un silence qui pourrait évoquer un espace transitionnel comme le *ma* de la tradition nippone ; enfin, la nature, notamment par ses jeux de mobilité dans la permanence, de tension entre l'anonymat au sein d'une coexistence pacifique et l'expansion des éléments, sert de modèle permanent à ses dramaturgies sonores. Le double exemple des *Garten Lieder* pour orchestre de chambre, composés en 1995, et de *Ferne-Landschaft II*, une pièce pour orchestre de 1996, est éloquent d'une musique qui « confronte la force du son avec celle du silence » afin d'épanouir de manière paradoxale le « vide spatial » dans une juxtaposition temporelle (Stefan Drees[5]).

A la suite d'Hosokawa, la génération née après 1960 viendra dorénavant se former en Occident et, à l'instar de Nodaïra, se familiarisera désormais avec les procédures d'écriture les plus systématiques. Atau Tanaka, formé aux



Ichiro Nodaïra

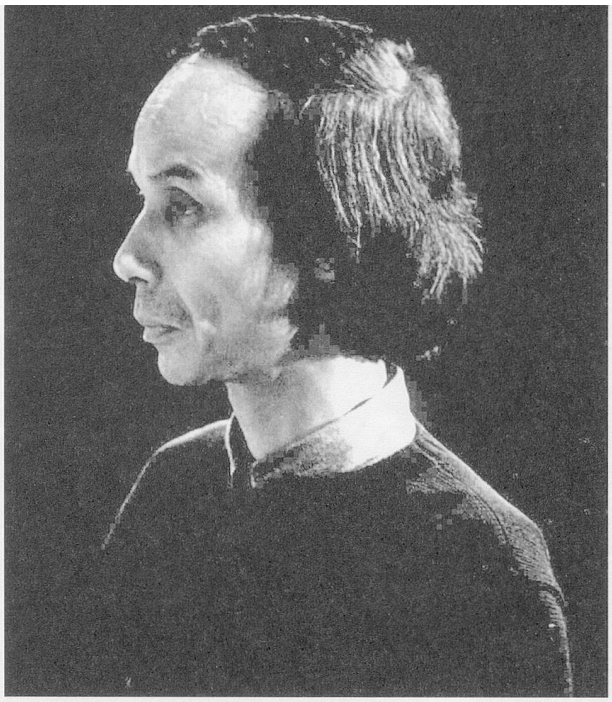
(photo : Éditions Lemoine)

Universités de Harvard et de Stanford, est devenu un proche collaborateur des centres de recherche européens publics comme le STEIM et l'Ircam, ou privés comme les Apple et Sony Center en France. Parallèlement à ses activités de chercheur, il développe depuis une dizaine d'années un travail compositionnel qui réactualise le *performing art* des années 1960 dans le cadre des technologies « temps réel » les plus sophistiquées. Reposant avant tout sur une dramaturgie associant la gestuelle de l'interprète à la « qualité » harmonique et timbrique du résultat sonore, les formes de Tanaka se proposent comme des improvisations « programmées » visitant un ensemble de possibles. Le projet *Sensorband*, qui a réuni en 1993 autour de Tanaka les compositeurs et *producers* Zbigniew Karkowski (qui réside à Tokyo) et Edwin van der Heide, a été emblématique de cette nouvelle approche compositionnelle. Hitomi Kaneko, qui a étudié au Conservatoire de Paris, utilise un idiome « protospectral », reposant sur une recherche méthodique des lois acoustiques. Son *Concerto pour flûte et orchestre*, créé la même année que le *Concerto de Chambre n°1* de Nodaïra, vise, par le maniement virtuose des techniques d'orchestration, à faire de l'orchestre une gigantesque flûte. Interprétées dans des lieux et à des occasions aussi différentes qu'un festival d'art sacré (Colla Voce à Poitiers), le festival itinérant Music from Japan et un centre d'art contemporain (Tent, Rotterdam), les compositions d'Atsuhiko Gondai, formé au Conservatoire de Freiburg, puis à l'Ircam, couvrent un vaste champ esthétique, allant de l'œuvre chorale d'inspiration catholique (*Agnus Dei/Dona nobis pacem/ Ite missa est*, en 2000) à la pièce mixte pour piano et bande (signée du *producer noise* Masami Akita, alias Merzbow, dans *Black Mass* en 2000). A vrai dire, la proximité d'univers aussi antagonistes qu'une œuvre sur un texte du canon de l'Eglise et qu'une « messe noire » peut surprendre de la part d'un créateur formé à deux écoles du « systématisme de l'écriture ». Faudrait-il lire dans cette esthétique iconoclaste le signe d'une irréductibilité de la jeune génération japonaise à certaines valeurs occidentales ? Peut-être aller jusqu'à y déchiffrer la naissance d'une « tradition » de l'écriture contemporaine japonaise, visant à l'intégration de forces antagonistes dans notre culture, mais susceptibles de converger dans d'autres ? Auquel cas le « voyage en Occident », initié par Nodaïra et Hosokawa et poursuivi depuis, aurait eu le mérite de révéler

4. Nodaïra in *La Revue Musicale*, quadruple n° 421-422-423-424, « L'Itinéraire », dir. Danielle Cohen-Levinas, p. 255-262.

5. In « Wie eine weite Landschaft », consultable sur le site personnel de Stefan Drees (http:// www.stefandrees.de/kritik)

Toru Takemitsu



toute la singularité de la culture musicale propre (encore cette hypothèse, si l'on nous pardonne cette redite, ne repose-t-elle que sur *notre* écoute des œuvres — son « intrigue » sous-jacente, au sens de Paul Veyne, est occidentale et n'a que peu de chance d'être validable d'un autre point de vue culturel). Le phénomène se retrouve en tout cas, de manière moins symbolique il est vrai, mais peut-être plus authentique, dans le catalogue de Misato Mochizuki. Bien qu'inspirée par les découvertes de la science contemporaine, dont elle a côtoyé les applications technologiques lors d'un séjour à l'Ircam après une formation en composition au Conservatoire de Paris (une œuvre comme *Si bleu, si calme*, de 1997, prend pour modèle de déroulement formel les lois de la transformation de l'eau en air, et vice-versa), Mochizuki se révèle par ailleurs farouchement adepte d'une approche « instinctive » de la composition. C'est ainsi que les procédés « savants » de la composition occidentale (des variations aux processus) sont régulièrement mis à l'écart dans son écriture au bénéfice de principes « primaires », tels que la structuration par l'ostinato (inspiré des musiques « populaires » : *Chimera*, créée en 2000) ou la juxtaposition de moments musicaux (*Intermezzi I*, 1998).

APRÈS LES DÉCHIREMENTS

Tiraillée par de multiples influences repérables à l'audition, l'*écoute* des jeunes générations des créateurs de l'« espace culturel japonais » ne permet pas, ainsi qu'a cherché à le démontrer notre tour d'horizon sous forme de panorama laissant scintiller quelques monades parmi les plus pertinentes du champ créatif, de tracer des lignes de force comparables aux célèbres « ismes » de la modernité occidentale. Cette seule constatation est la preuve d'une « acculturation » réussie de la musique japonaise : l'individu y règne désormais en maître absolu, comme il n'a cessé de le faire dans l'histoire de l'art occidental depuis la Renaissance. Encore cette constatation est-elle simpliste : si aucune école ne s'est jusqu'à présent développée (on aurait pu très bien envisager par exemple qu'une esthétique post-Takemitsu se propage), cela tient peut-être au contraire à la persistance d'une tradition, qui se révèle sous la forme d'un « doute », ou, mieux, d'un « relativisme absolu ». Le degré de « porosité » avec lequel les différentes écritures venues d'Occident sont intégrées, génération après génération, dans la musique contemporaine japonaise, nous autorise à formuler l'hypothèse qu'après les déchirements est venu le temps des soupçons — prolégomène, ainsi que certaines « épiphanies » de ce répertoire (notamment les pièces d'Hosokawa et de Mochizuki) le laissent présager, à un temps des accomplissements ?

Sélection discographique

- Shin-Ichiro Ikebe : *Strata IV ; Tu sens la terre et la rivière.* CD Camerata 30CM – 463
- Tokuhide Niimi : *Eye of the Creator.* CD Fontec FOCD 2513
- Somei Satoh : *Toward the Night* CD Fontec FOCD 3169
- Akira Nishimura : *Padma Incarnation* CD Camerata 30CM-520 1
- Ichiro Nodaïra : *Concerto de Chambre N°1.* CD Messages for the 21th Century Vol. 3, Deutsche Grammophon POCG-1947
- Toshio Hosokawa : *Koto-uta*, *Voyage I*, *Concerto pour saxophone et orchestre*, *Ferne-Landschaft II*. CD Kairos 0012172KAI
  Garten Lieder. CD Messages for the 21th Century Vol. 3, Deutsche Grammophon POCG-1947
- Atau Tanaka : http://www.sensorband.com/
- Hitomi Kaneko : *Concerto pour flûte et orchestre* CD Messages for the 21th Century Vol. 3, Deutsche Grammophon POCG-1947
- Atsuhiko Gondai : *Black Mass* CD BV Haast BVH1000
- Misato Mochizuki : *Si bleu, si calme, All that is including me, Chimera, Intermezzi I, La chambre claire* CD Kairos 0012402KAI (chroniqué dans *Dissonance*)