

Une affaire jadis classée – A propos de «Statterostrob» de Jean Balissat

Eine (früher einmal) erledigte Angelegenheit –
Zu «Statterostrob» von Jean Balissat

Une affaire (jadis) classée –
A propos de «Statterostrob» de Jean Balissat
Ce texte sur le compositeur vaudois Jean Balissat est volontairement expérimental. La musique de Balissat est un objet esthétique. De tels objets ne peuvent exister qu'à l'aide de deux êtres: celui qui les produit, et celui qui les reçoit. Les rapports existant entre producteur et récepteur ont intéressé les musicologues (la «Rezeptionsforschung»; un terme équivalent n'existe pas encore en français). Dans mon article sur Balissat j'essaie de tirer quelques conclusions de ces recherches, et cela dans le texte même. Je n'envisage pas un discours «objectif». Une telle «objectivité» serait pure fiction, fiction idéologique – ou une autostylisation de l'auteur basée sur la faiblesse du moi et son besoin d'autorité. Il s'agit d'une subjectivité qui admet ouvertement qu'elle est «toujours déjà là». La subjectivité d'un récepteur fait partie, et cela au même niveau que celle du créateur, de l'existence d'une oeuvre d'art. Le discours devient «oeuvre» à son tour.

Eine (früher einmal) erledigte Angelegenheit –
Zu «Statterostrob» von Jean Balissat
Der vorliegende Text über den Waadtländer Komponisten Jean Balissat ist ein durchaus radikal intendierter Versuch, aus rezeptionsgeschichtlichen Fragestellungen Konsequenzen im Geschriebenen selbst zu ziehen. Ästhetische Gegenstände, und dazu gehören nicht nur auch Balissats Werke, existieren nur kraft zweier Wesen: einerseits des Produzenten, andererseits des Rezipienten. So zielt dann der Autor hier willentlich nicht auf jene «Objektivität», die meist dann gefordert wird, wenn Bedarf nach Lobpreisungen besteht. Solche «Objektivität» ist im Bereich der Ästhetik eine ideologische Chimäre – oder aber pure Selbststilisierung des Schreibenden aus Ichschwäche zwecks Vorstellung von Autorität. Dieser Text ist sicherlich «subjektiv», aber es ist eine Subjektivität, die um ihre Unmöglichkeit weiß. Die Subjektivität des Rezipienten gehört, wie die des Komponisten, zur Existenz eines Kunstwerks. Der Diskurs über ein Werk wird selber zu einem solchen.

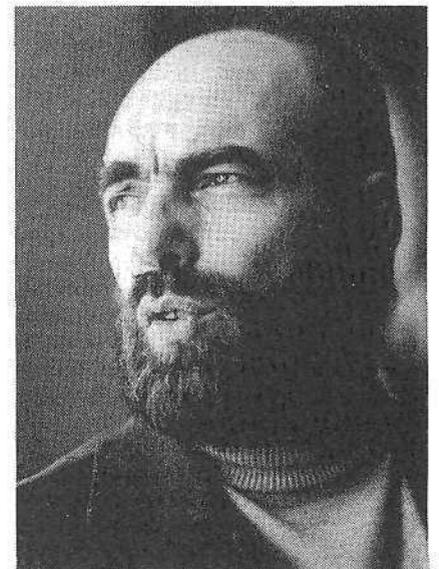
Par Jurg Stenzi

1966

Parmi les cinquante disques de l'Anthologie de la musique suisse figurait une *Sinfonietta* pour orchestre à cordes, composée en 1960, par un certain Jean Balissat¹, nom inconnu du jeune étudiant en musicologie que j'étais alors, tentant d'ingurgiter l'histoire musicale de mon pays. Cette rencontre eut lieu pendant que la partition de *Refrain* (1959) de Karlheinz Stockhausen, de format circulaire, que j'avais commandée, étonnait le vendeur du magasin de musique bernois. Je comptais à cette époque les intervalles et les durées des *Noctes intelligibilis lucis* (1961) de Klaus Huber et comparais, dans un travail de séminaire (qui ne trouvait pas l'approbation enthousiaste de mon professeur) l'ostinato de la deuxième pièce de l'Opus 11 de Schoenberg avec les ostinati dans *Golgotha* de Frank Martin. C'était le temps de la découverte du *Portrait de Mallarmé* de Pierre Boulez, des *Atmosphères* (1961), des *Aventures* (1963) de György Ligeti, et des *Glühende Rätsel* (1964) de Heinz Holliger lors de leur création au Festival de Donaueschingen. Il avait fallu quatre mois pour que l'unique enregistrement de la Sixième de Mahler, par Charles Adler, arrive des Etats-Unis. La nuit, je transcrivais de la polyphonie du Moyen Age par douzaine de pages. Survient alors cette *Sinfonietta* d'un compositeur né entre Jacques Guyonnet et Heinz Holliger, de douze ans plus jeune que Luigi Nono et que Klaus

Huber, et de quatorze ans le cadet de Jacques Wildberger.

«Par sa syntaxe, la *Sinfonietta* n'est nullement révolutionnaire. Sur le plan harmonique l'œuvre procède d'une «tona-



Jean Balissat

lité élargie» qui exploite souvent les rapports bitonaux et joue des ambiguïtés du «majeur-mineur».² Décidemment, si cette œuvre avait été encore un peu plus sèche, un peu moins Honegger et un peu plus *Unterweisung im Tonsatz* (Hindemith), je ne l'aurais sans doute pas

écoutée jusqu'à la fin. Le compositeur aurait pu être mon grand-père: Le *Largamente* du premier mouvement était, largement, du solide, et aucun doute n'assombrissait ce tableau d'un élève qui avait vaillamment appris la leçon de l'académie où enseignait Saint Igor et le Saint-Paul-l'Allemand de l'*Harmonie du monde*. Le *Scherzo* et le *Vivo* renvoyaient aux modèles néoclassiques que je venais d'enterrer. Et l'*Adagio*? «C'est un endroit où les vieilles dames effarouchées peuvent se calmer un peu et vocaliser avec préciosité.»³ C'est par cette saillie à propos des mesures 176ss du Concerto pour violon, que Pierre Boulez avait, en 1948, souffleté non seulement Alban Berg, mais aussi un certain public parisien. Dix-huit ans après il n'y avait aucune raison de ne pas prolonger les applaudissements.

Sinfonietta: Affaire classée! Jean Balissat: nom à rayer de la liste.

Parenthèse 1985

Réécoutez cette *Sinfonietta*. Une surprise: En 1966 l'Orchestre de Chambre de Zurich, sous la direction d'Edmond de Stoutz, avait enregistré, admirablement bien enregistré, une œuvre d'un compositeur qui n'avait alors pas encore trente ans. Comment ça?

Ce métier de compositeur bien appris, mis en scène sans aucune gêne dans une œuvre qui ne courrait pas le moindre risque — qu'est-ce que cela pouvait cacher?

S'accrocher, par tous les moyens, à un langage qui assurait (ou qui semblait au moins assurer) une communication directe avec les auditeurs. Mais avec quels auditeurs?

Ce tableau servait-il à exorciser le venin de Schoenberg, Webern, Varèse, du Domaine Musical parisien de Boulez, ou du Darmstadt sériel?

Comment interpréter cette mélancolie de l'*Adagio*, le mouvement le plus développé de la *Sinfonietta*?

Et s'il s'agissait d'une musique qui n'avait pas, même pas par la négation explicite d'une «révolution de la syntaxe», un présent vivable; si ce ton nostalgique, ce Mahlerisme avant «*La Mort à Venise*», réfléchissait, d'une manière brutalement naïve, la perte définitive d'un paradis imaginaire? Et si les modèles des grands, d'un Stravinsky avant tout autre, ne représentaient, en fin de compte, que l'intériorisation de la poursuite d'une autorité forte et le désir de sauvegarder une enfance sans nuages? (Je ne sais rien de la biographie du compositeur: il faut savoir faire la différence entre biographie intérieure et biographie extérieure. Les œuvres parlent souvent de la première, parfois des deux, rarement uniquement de la deuxième.)

Sinfonietta, affaire classée?

Une œuvre récente, Statterostrob pour piano (1983), dont il sera question plus loin et plus en détail m'a fait

remplacer le point d'exclamation par un point d'interrogation. Mais n'allons pas trop vite! Et surtout pas par une interprétation «cérébrale».

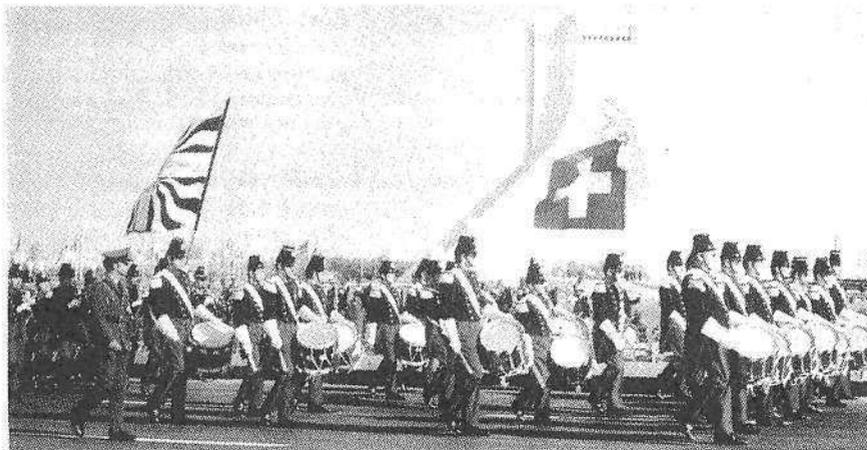
(Ceux qui luttèrent, et qui luttent encore, à la recherche de l'harmonie et de la sentimentalité, sur les champs de bataille musicaux, ont jeté régulièrement l'anathème de «musique cérébrale» sur les Viennois comme Schoenberg et Webern, mais quelques années auparavant aussi sur Debussy, plus tard sur l'écriture dodécaphonique et sur tous ceux qui en faisaient leur point de départ après 1945. Que ces vaillants lutteurs soient au moins conséquents dans leur choix des armes: qu'ils nous laissent le «cérébral», et qu'ils utilisent leurs harmonies poétiques comme fléau.)

Fermons la *Paranthèse* 1985 et revenons à 1966, à la *Sinfonietta*, affaire classée!

1966 et années suivantes

Ce Jean Balissat a presque tout fait pour pétrifier le premier jugement.

La présentation, par Jean Perrin, des *Variations concertantes* pour trois percussions et orchestre de chambre (1969) dans la *Revue musicale de Suisse romande*⁴



La Landwehr défile devant le monument Chahyad Aryamehr à Téhéran en 1971

en 1970 en donnait une première preuve, grâce à un exemple musical: une percussion plus riche ne prouve rien, surtout si la leçon de *Ionisation*, de Varèse, semble être ignorée. Un motif dont «toutes les structures mélodieuses des *Variations concertantes*, même apparemment les plus éloignées, sont issues» — est-ce que cela veut dire qu'on vient de découvrir à Lausanne l'idée du panthématisme qui, en 1920, était une des bases de la dodécaphonie? Et en 1969/70, ce Jean Balissat, avec son «style à la fois sobre et expressif, véhément et souvent tragique»⁵, avait-il entendu les bruits de Mai '68? — Quelle question!

Affaire reclassée.

1975

Le même Jean Perrin m'écrivait, pour la *Revue musicale suisse*, dont je venais d'être nommé rédacteur, une critique de la *Sinfonia breve* de 1972⁶. (Méfiez-vous, lecteurs! Je sauve, en passant, mon impartialité; vous l'avez bien re-

marqué. Mais je triche: il me fallait à tout prix un papier sur la Suisse romande et un compositeur romand. Allez chercher des œuvres créées récemment et, en plus, un critique qui trouve le temps d'analyser une partition nouvelle! Ils sont rares partout, et le genre de «critique analytique» que je préférerais n'est absolument pas d'origine française. Constantin Regamey m'avait donné le nom de Jean Perrin.) Jean Perrin n'avait pas caché quelques réserves au sujet du premier mouvement, pourtant cette présentation se lisait comme celle d'une *Sinfonietta* refaite.

Affaire reclassée et maintenant confirmée.

Mais il surenchérisait encore, ce Jean Balissat. Habitant Fribourg depuis 1969, je ne pouvais ignorer ce que signifiait «La Landwehr»: Le Pouvoir, tout court. Un ami qui avait, timidement, osé critiquer les arrangements joués par cette harmonie, avait, par retour du courrier, appris, qu'une critique qui portait sur la musique était considérée non seulement comme une attaque contre le «Corps de musique officiel de la Ville et du Canton de Fribourg», mais comme une attaque pure et simple contre le système politique établi.

Jean Balissat acceptait, bien sûr, la nomination au poste de directeur de cette «Landwehr», poste pour lequel il avait posé sa candidature. Était-il vraiment permis à un musicien, après 1968, de rester aussi naïf? Il semble que oui... Pouvoir — Establishment — Landwehr — Balissat: ne m'en veuillez pas trop, mais une telle avalanche de preuves fait d'un simple préjugé hâtif, fondé sur une «œuvre de jeunesse», un jugement définitif.

Affaire reclassée et confirmée, sans sursis.

Balissat continuait à remplir un tonneau qui débordait depuis longtemps déjà. Et il allait même jusqu'à le confirmer de sa propre voix. Lors d'une causerie qu'il donnait dans le cadre de la réunion de la Société Suisse de Pédagogie musicale à Lausanne, le compositeur parlait de sa musique pour la *Fête des Vignerons* de 1977. Il avait l'audace de dire qu'il n'avait éprouvé aucune contrainte en la composant, ni par le sujet, ni par le texte, ni par le genre «Fête des Vigne-

rons», ni par l'obligation d'utiliser des mélodies populaires. Je n'avais même plus envie de faire de la polémique. On rêvait, à cette période, d'une musique pour tous qui ne soit pas «réac». Mais en voyant, peu après, à la télévision, Monsieur Furgler à la sortie du spectacle, et son enthousiasme, on avait la dernière preuve, si besoin était, que la Suisse officielle avait enfin trouvé, en Jean Balissat, le musicien qui lui convenait, le Hans Erni de la musique.

Il ne me restait qu'à me taire. Pour la *Revue musicale Suisse la Fête des Vignerons 1977* n'aura pas eu lieu. Il était d'autant plus surprenant de constater que la *Revue musicale de Suisse romande* se limitait à une photo de page de couverture.

Affaire reclassée, reconfirmée, sans sursis.

Trope 1985 (sur l'autobiographie)

Je vous comprends, chère lectrice, cher lecteur, qui m'êtes restés fidèles jusqu'à ce Trope: votre impatience monte, et vos sentiments sont mitigés. Que mon autobiographie m'intéresse, c'est une chose, mais qu'elle doive vous fasciner, c'en est une autre. N'est pas Saint Augustin ou Rousseau qui veut.

Pourtant mon sujet — le nôtre — est un sujet esthétique. Un tel sujet ne peut exister qu'à l'aide de deux êtres: celui qui le produit, et celui qui le reçoit, le producteur (et ses contextes), et le récepteur (et ses contextes). Entre ici en compte ce que la «Rezeptionsforschung» nous a appris ces dernières années. (Je regrette qu'il n'existe pas encore un terme vraiment équivalent en français.) Le rapport entre producteur et récepteur a intéressé les chercheurs, et j'essaierai ici de tirer quelques conclusions de leurs travaux.

Je n'envisage pas une monographie «objective» d'un compositeur; elle serait pure fiction. Mon discours sur l'objet esthétique est un discours volontairement subjectif. Mais, et je souligne ce mais, c'est une subjectivité qui fait elle-même partie du discours, et une subjectivité qui admet ouvertement qu'elle s'y trouve. (Le discours «objectif» est un jeu à cache-cache — ou une autostylisation non admise.) La subjectivité d'un récepteur (et son contexte, dont il est question ici), fait partie, et cela au même niveau que celle du créateur (et de son contexte), de l'existence d'une œuvre d'art. L'œuvre non reçue n'existe pas.

L'admettre est une question d'honnêteté, de part et d'autre.

Dans cette même année 1977 Constantin Regamey avait pris sa retraite de l'Université de Fribourg. Finies ces rencontres chaque vendredi matin, quand il passait à l'Institut de Musicologie pour bavarder des dernières créations, des bruits récents de la vie musicale et du grave problème de savoir pourquoi les

plus belles étudiantes suivaient toujours ses cours — et pas les miens. Nous avions commencé à revoir le livret de la partie inachevée de son opéra *Don Robott*, quand, en septembre 1978, Regamey fut hospitalisé, presque entièrement paralysé.

C'est à l'hôpital lausannois que surgit à nouveau le nom de Jean Balissat. Constantin avait dicté une note de programme pour la création de ses *Visions de Daniel*, note qui se trouve aujourd'hui sous forme de préface dans la partition:

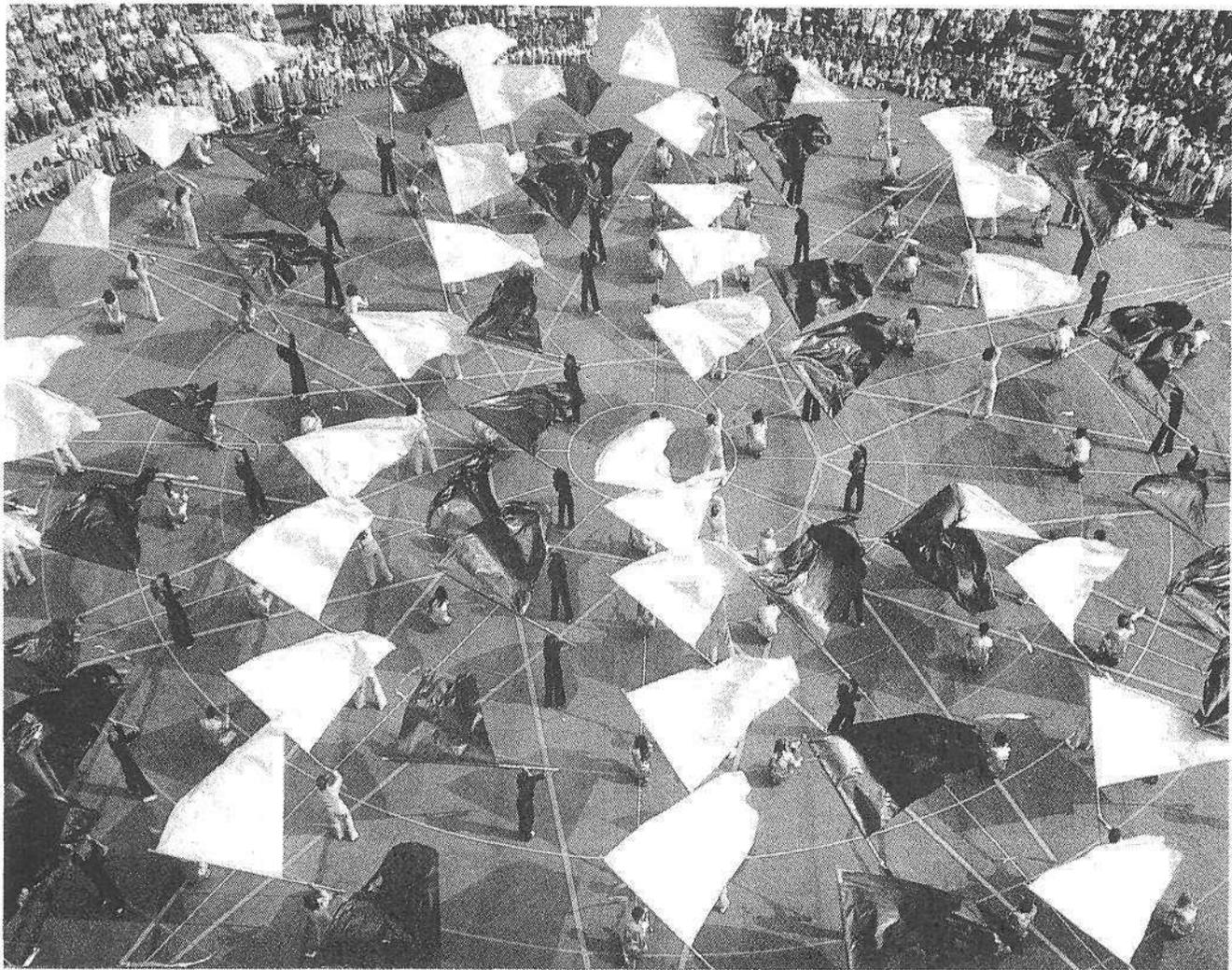
«J'ai composé cette cantate dans des conditions inhabituellement difficiles. Pendant la première moitié de l'année 1978, mon état de santé a empiré sensiblement, de sorte que je n'ai pas pu terminer l'œuvre à temps pour permettre au chœur de la préparer pour le 29 septembre, 20^e anniversaire de l'activité d'André Charlet à la tête du Chœur de la Radio Suisse Romande. Il a donc été décidé de n'exécuter à ce concert que le chœur final a cappella et de reporter la création de l'œuvre entière à Vendredi-Saint 1979.

Une semaine avant la date du 29 septembre, je fus atteint d'une paralysie qui ne me permettait plus d'écrire. A ce moment, il existait de l'œuvre les trois-quarts de la partition du chœur avec la réduction pour piano de l'orchestre. C'est à ce moment que Jean Balissat s'est déclaré prêt à mettre à ma disposition aussi bien ses mains que son expérience. Il s'agissait d'écrire la partition complète, donc d'orchestrer la réduction pour piano selon mes indications verbales et d'écrire sous ma dictée les parties manquantes de l'œuvre, dont je ne pouvais même plus noter d'esquisse lisible. Grâce à cet immense service qu'il m'a rendu, tout le matériel d'exécution put être prêt dans les délais.

Je tiens à dire à Jean Balissat ma profonde gratitude pour cette aide d'un vrai collègue et d'un vrai ami.»⁷

Je me souviens de ma surprise quand Constantin mentionna pour la première fois le nom de celui qui lui rendait cet immense service. Lui, Constantin Regamey, qui n'avait pourtant pas fait opposition quand je l'avais poussé un tout petit peu trop à gauche dans mon portrait de lui pour une revue musicale allemande, article qui devait porter comme titre une citation de Brecht.⁸ Ce Regamey donc avec Jean Balissat...

C'était une surprise, la première, mais ce compositeur restait quand même, en tant que compositeur, une affaire reclassée et confirmée, sans sursis. Il était pourtant l'ami d'un ami, l'ami d'un compositeur qui, à septante-deux ans, paralysé pendant des années dans son lit d'hôpital, avait gardé beaucoup de jeu-



Fête des Vignerons 1977

nesse. Il me demandait de lui apporter et de lui jouer mes enregistrements des dernières créations de Luigi Nono, de Pierre Boulez, de Klaus Huber.

Trope 1985 (sur le succès)

Ulrich Dibelius a introduit dans son livre sur la musique de 1945 à 1965, précisément dans le chapitre dédié à Luigi Nono, une page sur «le courage de continuer», de continuer si une œuvre créée venait d'être matraquée par une certaine presse⁹. Je ne me souviens pas d'avoir lu une réflexion sur le «courage de continuer» après un succès tel que celui de la Fête des Vignerons 1977. Pour le compositeur il n'y avait qu'une seule chose certaine: un tel succès ne reviendrait plus jamais, et il resterait, pour toujours, le «compositeur de la Fête». Qui sait que Gustave Doret a dirigé la création du Prélude à l'après-midi d'un faune de Debussy en 1894, et qui connaît Les 7 paroles du Christ, son oratorio de 1895? Doret, c'est la Fête des Vignerons 1905 et 1927, plus quelques extraits des œuvres écrites avec René Morax pour le Théâtre du Jorat. Le titre de la seule œuvre que Balissat écrivait l'année après la Fête, est significatif: Trois miniatures (pour quatre flûtes et quatre cors). Il fallut attendre 1980 pour voir une nouvelle partition pour la salle de concert.

1979

Le 8 juin, «Concert de gala» à l'occasion des «Fêtes commémoratives du cent-septante-cinquième anniversaire de la fondation de la Landwehr». Création de AGE, suite symphonique en quatre mouvements¹⁰. Laissons la parole à Michel Flechtner:

«Cette œuvre entend évoquer quelques moments ou aspects parmi les plus significatifs de la vie d'une grande collectivité musicale, relève le compositeur dans le commentaire qu'il fit pour le programme. (...) Elle représente certainement un enrichissement du répertoire des corps de musique. Elle est non seulement écrite par un compositeur maîtrisant parfaitement son métier, mais encore combine-t-elle des techniques d'écritures différentes dont certaines n'ont jusqu'ici peu ou pas été utilisées dans le répertoire spécifique des corps de musique. Ces différentes techniques recouvrent en gros la période du début du XIXe siècle jusqu'à nos jours. Et malgré cela, l'œuvre n'a rien de choquant, ni par ses audaces, ni par ses emprunts au passé. D'un autre côté, Balissat ironise en traitant parfois son matériau avec une banalité confinant à la trivialité par une recherche

d'effets complexes. Il se sert en quelque sorte du conservatisme parfois pénible du répertoire pour créer du neuf à travers le regard ironique jeté sur cet aspect du passé musical. (...) La suprême ironie de la pièce se trouve, en fait, à la fin où retentit la petite marche du début légèrement altérée par l'enregistrement. Balissat démontre par-là l'artificialité que représente le maintien à tout prix d'un certain genre et d'un certain répertoire à notre époque. Il se distancie avec un regard amusé, d'un autre monde musical, là où l'artifice du pastiche enregistré se combine avec les notes «naturelles» des instruments. Des horizons nouveaux semblent émerger des traditions brumeuses.»¹¹

«Cette œuvre introduit en douceur des techniques nouvelles», avait remarqué Michel Flechtner. Comme la partition et, peu après, le disque le confirmait, Jean Balissat n'avait pas exagéré¹². Pourtant AGE comporte une dimension nouvelle. Il ne s'agit pas de participer, enfin, à une «révolution de la syntaxe», mais la nouveauté est d'ordre esthétique: le présent, au moins un certain présent, et, en plus, un présent «en fête», est mis en rapport avec l'histoire, avec le passé, même s'il ne s'agit que de l'histoire musicale, l'histoire musicale d'un genre, et

l'histoire locale en plus. Il est évident que le jubilé suggérait un tel thème. Et cette «chronique» s'ajoutait à l'autre: François Gross, qui n'est autre que le rédacteur en chef du journal fribourgeois *La Liberté*, avait été l'auteur d'un livre, illustré et en couleurs, qui relatait les «grands moments» de l'histoire récente du corps de musique: Visites chez le Shah Réza Pahlévi en Iran, au Japon et à New York¹³. Dans cette chronique pas une seule ligne sur la musique jouée par la Landwehr pendant ces vingt-cinq dernières années. *AGE*, par contre, ne parlait que de la musique ou plutôt des musiques. Pour la première fois, des écritures musicales anciennes étaient citées comme un passé, un passé qui ne fait plus partie du présent.

Il fallait, sans doute, un peu de courage, pour le faire. Mais après une *Fête des Vignerons* et des voyages au Japon et aux Etats-Unis, ce courage n'était plus téméraire. Car: «Par un échange de bon procédé, la gloire du compositeur de la musique de la Fête des Vignerons a rejailli sur la Landwehr comme la réputation du Corps de musique s'est étendue à son chef. Il n'est d'ailleurs que de voir la musique d'harmonie travailler sous la baguette de son chef pour saisir combien la symbiose s'est opérée aisément entre un homme et une équipe» (François Gross)¹⁴.

Deuxième surprise donc, après celle de chez Constantin Regamey; mais peut-être n'était-ce que le résultat d'une heureuse trouvaille. Savait-il vraiment ce qu'il avait fait?

Affaire classée, donc, à peu près confirmée, avec, éventuellement, la possibilité d'un sursis.

Statterostrob

La vraie surprise, le reclassement ou le déclassement, n'arriva qu'en 1984, un peu par hasard. J'avais vu l'annonce d'une jeune maison d'édition musicale fribourgeoise, les Editions Guilys. Elle reproduisait le commencement d'une œuvre pour piano dont j'avais vaguement entendu parler¹⁵:

Ce genre d'écriture n'était en soi pas surprenant, mais lier cette musique «non mesurée» au nom de l'ancien directeur de la Landwehr, voilà une combinaison qui n'était vraiment pas prévue au programme. Visiblement, quelque chose s'était passé!

Première réaction en tenant la partition en main: Balissat a entendu quelques bouts de «minimal music», de musique répétitive américaine ou de leurs imitateurs. Ensuite, sans vraiment l'étudier à fond, le compositeur intègre cette impression dans sa nouvelle pièce pour piano.

Une note *mi* initiale (toujours encerclée dans notre exemple musical), suivie de cinq notes (1 à 5) qui forment une cellule de base, une sorte d'accord horizontal, parce que «nimbé de pédale»: *si - si_b - la - mi - fa*; répétition de la cellule, avec le *fa* transposé à l'octave supérieure (flèche dans l'exemple). Suit de nouveau le *mi* initial, également à l'octave supérieure, reprise de la cellule (incomplète: 2-1-4-5); ensuite le *mi* avec un *la* dièse (la note 2). De nouveau, par deux fois, la cellule, sans la note 3 d'abord, ensuite complète, transposée; et ainsi de suite, avec transpositions successives à une ou deux octaves supérieures.

Les cinq notes que nous appelons la cellule de base, et dont chacune peut être transposée aux octaves supérieures, ne constituent pas un thème, ni une matière musicale comparable à une série. Nous nous trouvons plutôt face à un accord avec deux tritons entrecroisés:

si - mi - fa - la - si_b

Mais d'autres intervalles, la tierce majeure *fa-la*, surtout les quartes *si-mi*, *mi-la* et *fa-si_b* et les «sensibles tenues» des secondes mineures *mi-fa*, *la-si_b* et *si_b-si* font que l'oreille nage dans des rapports tonaux traditionnels mobiles. Pourtant la note la plus grave, le *si* tenu, fixe avec la note pivot *mi* (reprise dans la cellule comme note 4) un centre tonal à l'intérieur de ce filet ambigu qui, par les simples transpositions à l'octave, suggère un mouvement ascendant.

Et Katheline disait: "Faites un trou, l'âme veut sortir."
(Charles de Coster)

PPP
d'une expression blanche, plaintive et hésitante: en laissant traîner quelques notes; nimbé de pédale.

↑ octave supérieure; ↑↑ deux octaves supérieures; ↑↑↑ trois octaves supérieures

Imitation du modèle d'une musique répétitive? Non, cette «expression blanche», exigée par le compositeur, renvoie plutôt à Eric Satie, à une «musique dépouillée» proche des *Gymnopédies*, par exemple.

Le commencement «non mesuré» de 63 notes n'est pas seulement «blanc» mais, selon le compositeur, «d'une expression plaintive et hésitante», c'est-à-dire poétiquement signifiante (et pourquoi pas, impressionniste ou symboliste). Ce type de musique va revenir tout au long de la première partie (première page et première moitié de la deuxième) de *Statterostrob*, par fragments de plus en plus courts; elle dominera aussi toute la partie finale (fin de la cinquième et sixième pages). A ce moment elle sera munie d'une longue pédale de *la*, et ensuite de *fa*. Le *fa* est la note qui est au centre de la cellule de base si nous l'arrangeons sous forme de gamme: *si - mi - fa - la - si_b*. Ce *fa* final fixe une tonalité de *fa* majeur qui est d'autant plus mise en évidence que le compositeur introduit par trois fois (dixième, septième et deuxième note avant le *ré_b* final) un *do* non compris dans la cellule. Le mouvement circulaire de la «musique blanche» est cadencé d'une manière assez traditionnelle à la fin, bien qu'en même temps elle semble disparaître «quasi niente» dans le registre suraigu du piano.

La musique initiale «non mesurée» est successivement repoussée par des éléments «mesurés». Ils sont au nombre de dix (*a* à *k*), et leur physionomie est celle de molécules isolées. On peut les énumérer facilement sous forme d'une casse, cette sorte de boîte divisée en cases qui contient les caractères d'imprimerie nécessaires au compositeur:

a)

leggero: la seconde mineure *do* dièze - *ré*, précédée d'une double appoggiature.

b)

lento: sur la base de la quarte *la/ ré* deux «sopirs» (tierce majeure-seconde majeure).

c)

arpeggio avec cinq notes (*la-si-do-mi-fa*), dont quatre font partie de la cellule de base (1, 3, 4 et 5).

d)

molto tranquillo: base *ré/mi* «quasi arpa»; un arpeggio lent dont les deux premières notes renvoient au motif *a* (*si_b/ré_b*, respectivement *la* dièze/*do* dièze). Les deux dernières notes de la cellule de base suivent (*mi/fa*).

e)

disteso: une variante de *a*.

f)

vivo: une autre variante de *a*, mais *fortissimo*, doublée et avec une seconde mineure tenue.

g)

spasmodico: accord de septième (*si_b-ré* dièze-*fa-la*), avec un motif en rythme lombard (*fa-mi*).

h)

Presto marcato ff: une triple appoggiature, comparable à celle de *a*, introduite du *f* raccourci. Motif dynamique qui vise le son final *si_b* («jusqu'à le rendre totalement pur»).

i)

violento: *g*, précédé d'un arpeggio descendant (comparable à *f* et *h*), suivi d'une variante de ce même motif *g*.

k)

molto sonoro: sur une pédale de *la*, trois fois trois noires (*k₁*, *k₂*, *k₃*), «quasi trombone», qui ont le *fa* et le *do* en commun; reliées par le *si* tenu à l'octave dans la main droite.

Une telle casse, un tel catalogue (qui fait toujours sérieux, ce que quelques-uns vont confondre avec une analyse ou avec de la musicologie...), un tel inventaire ne serait d'aucune utilité s'il se limitait à présenter ces motifs et thèmes à la manière des «Guides de concert» pour mélomanes. Sans vouloir sous-estimer l'importance de la matière thématique dans une grande partie de la musique dite classique (grosso modo de Bach à Brahms), ce genre de catalogue néglige l'essentiel: à savoir de quelle manière le compositeur a utilisé, élaboré ou transformé ces matériaux de construction. La musique de Jean Balissat n'a jamais rejeté un discours musical qui est basé sur ces principes de construction mêmes; il suffit de renvoyer à des titres et genres tels que *Sinfonia/Sinfonietta*, *Variations* ou *Concerto* dans sa production.

La rupture que signifie *Statterostrob* s'est faite justement là: nous pouvons bien constater que quelques-uns de ces motifs sont reliés entre eux et que les dix motifs *a* à *k* s'opposent à la «musique blanche non mesurée» initiale et finale; force est de constater, qu'une description traditionaliste de ce discours musical doit s'arrêter ici. Si, face à une musique plus ou moins traditionnelle, nous sommes obligés de modifier notre numérotage, de parler de *a₁*, *a₂*, *a₃*, *a_{3'}*, etc..., il suffit, dans le cas de *Statterostrob*, d'ajouter au catalogue un plan de l'œuvre comme suit (les chiffres donnent le nombre de notes de la musique «non mesurée»):

page	
1	63 a 23 b 5
2	4 c b 5 d 33+ a a e f b c b c d f g
3	b g c a e e h 9 b 6 d (i) d 5 i b c d
4	f g h b i k c e e k 3 e i h (...) d b a a a g
5	a g a f a / h c h' g c a a a + k ₁ b k ₃ k ₃ d k ₃ l l k ₃ b
6	k ₁ d l l k ₃ 6 b 53

Que signifie le fait qu'un tel tableau peut être dressé sans trop simplifier la forme de la pièce? — Les procédés traditionnels tels que le travail thématique, la variation, l'élaboration ou la transformation de la matière musicale, n'existent tout simplement plus dans *Statterostrob*. Les dix motifs *a* à *k*, une fois présentés, ne peuvent qu'être repris tels quels (parfois en partie; une fois le *h* est légèrement varié, cf. l'exemple musical suivant). Pour cette raison, ils ne constituent pas une matière thématique au sens courant du terme, mais des *objets* immuables qui ne vont subir aucun

«sort» comparable à un thème dans une sonate classique, par exemple de Beethoven (procédés de détachements, de liquidations et de transformations, etc.). Le compositeur arrange ses motifs, et le processus de composition se réduit à un «arrangement» dans un sens bien précis du terme, celui du collage et du montage (éventuellement aussi du bricolage...).

Il est sans doute inutile de souligner le fait que toute une partie de l'avant-garde des peintres, des écrivains et, ce qui est moins connu, des musiciens s'est fondée sur les principes du collage et du montage pour affirmer leur différence par rapport à une esthétique traditionnelle. Là encore, *Statterostrob* ne fait pas la conquête de terres nouvelles; il suffit de penser au Stravinsky d'après le *Sacre du printemps* (1911/13), celui de l'*Histoire du Soldat* et surtout de *Pulcinella*. Dans cette dernière œuvre, l'utilisation d'éléments anciens, de musiques de Pergolèse (ou de musiques qui lui sont faussement attribuées) dévoile ce principe esthétique¹⁶.

Mais classer ainsi une composition comme *Statterostrob* ne suffit pas. Il faut essayer de comprendre le sens d'une telle rupture et saisir la stratégie du montage. Une simple description reste muette si elle n'arrive pas à une interprétation des faits que celle-là énumère. *Statterostrob* est une œuvre de crise. J'utilise ce terme dans le sens que lui a donné l'antiquité dans le cadre des sciences médicales: la crise est la période critique pendant laquelle se décide dans quel sens une maladie va évoluer. L'histoire des arts anciens et modernes est profondément marquée par de telles périodes critiques, périodes de transformations ou de bouleversements. Le créateur peut régresser après une telle période, et reprendre sa place antérieure. L'expérience de la crise laisse des traces qui sont souvent exorcisées (le regret de n'avoir pu choisir les deux routes à la fois). Je pense, pour ne citer qu'un seul exemple, aux écrits sur Schoenberg de Frank Martin, publiés à la fin de sa vie¹⁷.

Ces écrits balayaient d'une manière assez systématique la crise des années 1936/38, crise liée à la musique atonale et dodécaphonique de Schoenberg. — Ou alors, deuxième possibilité, l'artiste passe à travers cette crise pour redéfinir son esthétique et sa syntaxe.

La crise qu'exprime *Statterostrob* a différentes faces. Il est tout à fait significatif que cette œuvre reste *indécise*. L'*ambiguïté* est un des traits les plus caractéristiques de cette composition, et cela à différents niveaux. Contrairement à l'esthétique du montage dans laquelle l'artiste a tendance à se retirer, à laisser parler la matière pure sans intervention extérieure, *Statterostrob* présente une sorte d'histoire, et on peut le comprendre comme la description d'un acte de libération. Le titre et la devise initiale invitent à le faire. De plus, Jean Balissat s'exprimait en ces termes:

«*Statterostrob* signifie littéralement statique qui tourne. Dans Till Eulenspiegel de Charles de Coster, Katheline la folle assiste au supplice de Claes, le père de Till, condamné à périr par le feu. Inlassablement, elle répète: (Faites un trou, l'âme veut sortir.)

Cette obsession d'une âme enfermée dans un corps comme la vapeur dans une chaudière a hanté mon adolescence. Le sentiment ne provient pas tant de ce que l'âme de Claes ne peut s'échapper, que de la répercussion insoutenable de cette idée dans le cerveau malade de Katheline. J'ai imaginé une projection musicale de cette sensation.»

Seulement: l'exposition successive des dix motifs, du *leggero* d'un motif *a* initial, à travers le *vivo* de *f*, le *presto marcato* de *h*, le *violento* de *i*, et surtout leur accumulation dans la partie centrale ne signifient pas seulement une tentative d'ouverture de plus en plus intense jusqu'au moment de la percée en force (*fortefortissimo*) avec l'unique superposition de deux motifs:

The image shows a musical score for piano and violin. The top system is for the piano, starting with a forte (*f*) dynamic and a tempo marking of *sempre più agitato e accel.* It features several motifs labeled 'a' and 'g'. The bottom system is for the violin, starting with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *Presto*. It features motifs labeled 'h', 'c', and 'a'. The score includes various performance instructions such as *mp*, *p*, *ff*, *mf*, and *fff sempre*, as well as articulation markings like *ties articulés* and *8va*. Pedal markings (*1/2 Ped.*, *Ped.*) are also present.

Cette évasion est immédiatement reprise. Par trois fois nous trouvons dans la partition l'indication «come prima» avec la musique «non mesurée» initiale. L'œuvre conçue comme «projection musicale» d'une obsession, d'une tension intérieure qui veut et doit sortir, revient au point de départ. L'évasion et la libération sont figées.

Le sujet est bien connu, surtout en Suisse, et il reflète d'une manière directe la position marginale de l'artiste dans une société dont les valeurs principales sont économiques et commerciales. Les œuvres deviennent à ce moment non seulement «projections» d'une tentative d'évasion, mais elles fonctionnent en même temps comme un soulagement momentané de l'artiste¹⁸.

J'ai dit que la crise dont *Statterostrob* témoigne est une double crise: un aspect en est le besoin urgent d'évasion, de percer un trou — quitte à se retrouver au point de départ soulagé furtivement, après une telle révolte libératrice.

L'autre aspect de cette crise est l'ambiguïté. Presque chaque élément de cette œuvre a deux faces, aussi bien au niveau de la microstructure, de la physiologie des éléments individuels, qu'au niveau de la pièce entière, de sa macro-structure. Nous avons déjà parlé des éléments de tonalité traditionnelle latente que les dissonances (les septièmes et secondes mineures surtout) cachent partiellement. Les dix motifs apparaissent comme éléments isolés, mais ils sont en même temps juxtaposés de telle sorte que l'isolement initial semble disparaître. Par contre le fait que chaque motif peut, en principe, être combiné avec n'importe quel autre, accentue l'aspect fermé de chaque motif. Pourtant additionnés, ces motifs individuels s'intègrent dans un discours cohérent qui est la «projection musicale» de l'histoire d'une évasion, donc un discours musical linéaire, narratif, traditionnel. L'ambiguïté se retrouve au niveau de la forme globale: pièce décompensée par le principe du montage d'éléments non variés, repoussant petit à petit un fond initial statique qui réapparaîtra. En même temps la pièce s'articule en forme close: point de départ — intensification successive — point culminant — retombée — point de départ. Le processus est continu, jamais brisé ou volontairement défiguré, prenant la forme d'un cercle refermé sur lui-même. Refermé, et en même temps «projection» d'un récit dramatique qui a comme sujet l'éclatement d'un huis-clos.

Le passé n'est pas passé: La crise de *Statterostrob* repose la question des œuvres classées de Balissat. Le contraste entre cette pièce de piano et les autres œuvres mentionnées est tellement évident qu'il n'appelle aucun commentaire. Nous avons ici d'un côté l'indécision et l'ambiguïté omniprésente et d'autre part, cette solidité des thèmes et de leur élaboration contrapuntique, cette expression pathétique, «tragique» (selon

Perrin) dans les mouvements lents, certitude jamais mise profondément en question.

Naissent alors les questions: Si cette certitude et ce savoir faire d'un professionnel, si librement et si ouvertement mis en scène dans une œuvre comme la *Sinfonietta*, si toute cette certitude n'avait été qu'une attitude, l'expression d'une angoisse profonde de «percer un trou», ou, pour le dire d'une manière plus pathétique, l'angoisse d'ouvrir la boîte de Pandore, au risque de voir sortir des choses qu'un homme bien éduqué n'expose pas?

Je ne suis pas le premier à poser une telle question. Frank Martin notait en effet, dans son journal intime en 1948 sous le titre «Le désarroi parmi les jeunes» (Stockhausen sera bientôt son élève, en 1950!):

«Il ne savent pas de quel côté se tourner. Seuls ceux qui optent délibérément pour un retour à une écriture toute simple, pour un retour à un prétendu classicisme, et ceux qui se lancent dans l'extrême révolution, à la fine pointe d'avant-garde, se sentent sûrs de leur affaire, se sentent en quelque sorte en paix avec eux-mêmes. Cela s'explique très bien: vivre sur une tension, appuyé sur la corde où l'on tire, donne plus d'assurance que de rester dans un équilibre nécessairement instable et constamment compromis. Encore, ceux qui tirent à la corde du côté révolutionnaire se sentent plus assurés que les autres; ils ont l'impression d'être en accord avec leur époque.

*Même phénomène sur le plan politique!*¹⁹

Ajoutons seulement, que la paix se trouve plus facilement du côté des «équilibrés» (et des traditionalistes). Ce texte parle bien du «désarroi parmi les jeunes», mais il parle surtout de la situation dans laquelle se trouvait Frank Martin en 1948.

A partir de telles questions, les onze minutes de *Statterostrob*²⁰ pouvaient, tel un éclair, illuminer tout un contexte culturel romand, contexte qui dépasse largement les œuvres d'un seul compositeur lausannois. On exagère à peine si on constate que la majorité des tremblements de terre musicaux des trente dernières années ont eu lieu non seulement à l'étranger, mais que leurs secousses n'ont pour ainsi dire jamais vraiment ébranlé la Suisse romande. Comme, en outre, l'épicentre n'était pas non plus Paris, le point d'orientation de la culture cultivée romande, la vie musicale restait (et reste) profondément marquée par un «splendide isolement»²¹. A titre de comparaison: Les relations très intenses de la Suisse alémanique avec les institutions musicales d'avant-garde en Allemagne (radios, festivals, concerts spécialisés) ont laissé des traces autrement profondes — avec tout ce que cela im-

plique, bien sûr. Un tel diagnostic ne constitue pas un jugement de valeur. Si c'est vraiment la situation culturelle que l'on recherche, tant mieux. Je doute simplement que ces options soient effectivement prises «en connaissance de cause». (La polémique ignoble contre l'exposition Beuys à Lausanne, et les attaques virulentes contre la directrice du Musée des Beaux-Arts qui agit, elle, «en connaissance de cause», ne contribuent pas à apaiser nos doutes.)

Cette affaire classée est à revoir, avec l'espoir que la régression à la mode ne referme pas trop vite ce trou enfin percé.²²

Jurg Stenzl

¹ Communauté de travail pour la diffusion de la musique suisse CTS 49 (1966).

² Texte de présentation de la *Sinfonietta* par le compositeur sur la pochette du disque mentionné.

³ Pierre Boulez: «Incidences actuelles de Berg», in *Polyphonie 2* (1948), p. 107.

⁴ Jean Perrin: «Jean Balissat. Variations concertantes pour percussions et orchestre de chambre», in *Revue musicale de Suisse romande* 23 (1970), no 5, p. 6s.

⁵ J. Perrin, op. cit.

⁶ *Revue Musicale Suisse* 115 (1975), p. 90.

⁷ La création des *Visions* eut lieu le 13 avril 1979 à la cathédrale de Lausanne. De cette création la Radio Romande a publié un disque. — Voir aussi le «Portrait de Constantin Regamey» de Balissat, publié in *Inauguration du buste de Constantin Regamey*, Lausanne 1984 (*Publications de l'Université de Lausanne*, LVIII), pp. 11–15.

⁸ Publié in *Melos/NZ für Musik 3* (1977), pp. 412–415. Le titre, supprimé par la rédaction, était: «Und weil's nichts gibt / woran man sich halten kann». Zum musikalischen Schaffen von Constantin Regamey.»

⁹ Ulrich Dibelius: *Moderne Musik 1945-1965*. München 1966, p. 148.

¹⁰ Le titre de cette œuvre se compose — jubilé oblige! — de la 1ère, 7e et 5e lettre de l'alphabet.

¹¹ *Revue Musicale Suisse* 119 (1979), p. 226s.

¹² Swiss Record SRL 34.

¹³ *La Landwehr. Corps de musique officielle de l'Etat et de la Ville de Fribourg 1804 — 1879 — 1979*, Fribourg 1979.

¹⁴ *La Landwehr*, op. cit., p. 47. — Balissat n'était pas encore directeur de La Landwehr quand celle-ci prit «à l'unanimité» (op. cit., p. 37) la décision de jouer lors du 2500e anniversaire de l'Empire de Perse en Iran et de défilé devant le monument Chahyad Aryamehr à Téhéran en octobre 1971.

¹⁵ Les exemples musicaux sont reproduits avec l'aimable autorisation des Editions Guilys, Fribourg. La partition de *Statterostrob* est en vente.

¹⁶ Cf. Rudolf Stephan: «Der Neoklassizismus als Formalismus», in *Funk-Kolleg Musik*, Frankfurt/M 1981, vol. 1, pp. 307–331. Le principe esthétique est brièvement discuté dans mon article «Tradition et rupture de tradition», in *Contrechamps* no 3 (septembre 1984), p. 30s.

¹⁷ Frank Martin: *Un compositeur médite sur son art*, éd. par M. Martin, Neuchâtel: Baconnière 1977, pp. 115–119.

¹⁸ J'en ai parlé au sujet d'Othmar Schoeck in «Heinrich von Kleists *Penthesilea* in der Vertonung von Othmar Schoeck (1923/25)», in *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*, éd. par G. Schnitzler, Stuttgart: Klett-Cotta 1979, pp. 224–245.

¹⁹ F. Martin, op. cit., p. 234.

²⁰ *Statterostrob* a été créée le 22 février 1983, à Lausanne, par son dédicataire, Jean-François Antonioli, et éditée par les Editions Guilys à Fribourg en 1984.

²¹ Je suis revenue entre temps à ce sujet dans «L'avant-gardiste et son chef. Igor Stravinsky et Ernest Ansermet dans *Passages* no 1 (septembre 1985), pp. 12–14, et «Abege, abseits wer ist's? Über Musikulturen in der Westschweiz» in *Musica* 40 (1986), no 2.

²² Je remercie très sincèrement mon ami François Ruegg d'avoir révisé mon texte. — Une première version de ce texte publié ici pour la première fois a été écrite pour la revue *Repères*. Il a effrayé les éditeurs à tel point qu'ils se sont adressés au compositeur...