

de John Cage, qui fut précisément créé à Donaueschingen il y a quarante ans. Référence également à Cage dans « Solo I & II » de Jakob Ullmann, mais ce compositeur serait mieux inspiré de prendre un peu plus de recul vis-à-vis de son maître... Enfin le Suédois Dror Feiler proposait une musique dure, acérée, au rythme carré, sans être jamais vraiment agressive.

D'agressivité et de violence, il fut beaucoup question dans « Babylonkomplex – Kathartischer Raum I » pour 10 percussionnistes et écrans vidéos géants, œuvre franchement mégalomane de l'artiste Flatz et du compositeur Nikolaus Richter de Vroe. La vidéo ne présente que des fragments d'images violentes (guerres, émeutes, bagarres de rues) glanées au gré de nos journaux télévisés, accompagnées de manière redondante par une percussion qui ne faisait qu'en renforcer la violence. Cette œuvre suscita de nombreuses réactions, la plupart des spectateurs étant scandalisés par ce qui pourrait facilement paraître l'apologie de ce que l'on cherchait à dénoncer. Mais où se situe la limite entre catharsis, dénonciation et apologie ? Une œuvre à tout le moins peu claire dans ses intentions, donc dangereuse dans ses effets...

Passons sur l'hommage à John Cage proposé par le violoncelliste Michael Bach, dont le goût des reconstructions posthumes des œuvres de Cage (« Ryoanji » pour violoncelle) me semble quelque peu douteux (bien sûr, il y a eu « Ocean », œuvre posthume réellement poursuivie par celui qui fut l'assistant musical de Cage, ce qui a permis de clore le chapitre des œuvres inachevées de John Cage) ; quant à sa version de « One 8 », si elle était techniquement parfaite, elle n'a fait que générer un profond ennui. Bach semble être passé à côté de quelque chose d'essentiel chez Cage, même lorsqu'il est le plus strict et le plus systématique, c'est-à-dire la poésie et la liberté, ou l'ouverture constante à tout ce qui peut advenir (« whatever happens next »).

Enfin la partie la plus innovatrice de ces derniers « Musiktage » fut l'exposition « Musica Meccanica », qui regroupait dans les différents locaux d'une école technique plus d'une dizaine d'installations ou de sculptures sonores. Certaines, comme la flûte mécanique de Martin Riches ou les pompes de Horst Rickels, sont devenues des classiques du genre. Les meilleures installations sont évidemment celles qui parviennent à intégrer parfaitement l'aspect visuel et le son : c'est notamment le cas chez le Hollandais Ad Van Buuren (où des bandes magnétiques suspendues à des poulies voyagent d'un enregistreur à un autre) ou chez le Lillois Frédéric Lejunter, dont le génial bric-à-brac sonore est inégalable. Dans le cadre de cette exposition, Jurgen Hocker présentait plusieurs œuvres pour piano mécanique, allant du déjà classique Nancarrow à James Tenney, et comprenant plusieurs créations, dont celle très remarquée de Tom Johnson : ici aussi,

mais d'une autre manière que dans les installations, le compositeur obtient une réelle fusion entre le visuel (le rouleau du piano mécanique strié) et le résultat sonore. C'est vraiment dans cette école technique, emplie de sons provenant de toutes les classes, qu'un vent de fraîcheur a soufflé sur Donaueschingen.

Eric de Visscher

Restitution de la prononciation originale

Paris : *Rabelais et son époque* par Eugène Green et l'ensemble « *A sei voci* »

Les tentatives de restitution des œuvres musicales anciennes, quand elles ne se bornent pas à exalter l'aspect anecdotique d'un simulacre de retour au passé, peuvent manifester des démarches tout à fait proches des préoccupations de certains musiciens les plus contemporains. Actuellement, et dès la fin des années 1950, quand Pierre Boulez a énoncé lors de la composition de *Pli selon Pli* son intention de travailler les textes de Mallarmé à partir des extraits acoustiques des poèmes, les compositeurs manifestent un intérêt particulier à établir les rapports texte/musique sur la base de ce qu'on appelle l'« essence acoustique » des mots. Chez Pierre Boulez, cette attitude a atteint un paroxysme tel que la musique en est venue à remplacer les mots qui furent à l'origine de l'œuvre, le traitement des timbres accomplissant une sorte de transsubstantiation des mots en sonorités pures : la voix, qui auparavant énonçait le texte, est maintenant intégrée au corps instrumental. C'est ainsi que le compositeur cherche à mieux interpréter et saisir le texte de Mallarmé. Notre époque abonde en expériences qui peuvent se rapprocher d'une certaine prise de conscience de la fonction acoustique des phonèmes au sein de la composition musicale, même si quelquefois elles tournent à une démonstration trop accentuée, allant jusqu'à forger des amalgames de prétendues nouvelles catégories stylistiques que l'on se plaît à étiqueter par des termes comme « néophonétisme » etc.

On pourrait néanmoins découvrir que la conscience de la fonction acoustique des vocables remonte à des époques lointaines. Les dernières productions de l'ensemble *A sei voci*¹, en collaboration avec l'écrivain Eugène Green, nous donnent l'occasion de découvrir la force acoustique des textes littéraires dans le répertoire des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles. Dès la vague de restitution des instruments originaux et des interprétations se penchant avec zèle sur les traits anciens de réalisation de la basse continue et des ornements relatifs au répertoire baroque, il est notoire que peu d'intérêt a été porté à la musicalité de la langue de l'époque ; or cette langue, qui débordait de couleurs et d'accents – et qui ne s'entend plus de nos jours – était

la source fondamentale de l'ensemble de ce répertoire. Les récitals poétiques et les productions théâtrales d'Eugène Green, directeur aussi du *Théâtre de la Sapience* à Paris, nous permettent d'entendre la richesse des phonèmes, des accents de la langue française de la Renaissance et de l'âge baroque, mis en relief par une restitution de l'art déclamatoire, alors bien connu des compositeurs. Le texte littéraire est créé tel une partition de musique et le même travail de restitution réalisé par les musicologues sur les partitions originelles a été effectué par lui pour retrouver la diction des langues de l'époque baroque. Cette recherche est guidée par la conviction que l'accomplissement d'un texte théâtral ou poétique ne demeure pas dans le sens des mots, moins encore dans les déductions que l'ensemble des sens suggère (il est encore courant de nous jours d'« interpréter » les textes de l'âge baroque par un deuxième discours, superposé au premier, issu d'un réseau d'interprétations psychologiques où la langue en soi n'est pas un événement). C'est dans le spectacle qui consiste à faire vibrer chaque mot, dans la continuité du geste corporel et dans la sonorité juste, que ces textes s'accomplissent. C'est sans doute grâce à sa double activité d'interprète du répertoire musical ancien et contemporain que l'ensemble *A sei voci* a compris l'importance du pas qui reste à franchir dans le domaine des restitutions musicales.

Le concert donné aux Thermes de Cluny à Paris, le 21 octobre dernier, a été un événement qui mérite qu'on s'y attache ; d'une part pour l'hommage porté à François Rabelais en son année commémorative, combinant les récitations d'Eugène Green² et les œuvres musicales de l'époque de Rabelais³, de l'autre pour une interprétation des œuvres ayant su incorporer les sons des paroles aux textes musicaux. Le soin porté à la prononciation de la langue d'origine lui aura rendu sa fonction instrumentale, apportant à ces musiques une richesse de timbres ignorée auparavant. Prenons pour simple exemple l'une des œuvres les plus connues du public, parmi celles qui furent proposées : *La Guerre* de Clément Janequin. Cette partition est répartie en sections, selon des prédominances d'allitérations bien définies, qui décrivent, ou recréent progressivement, la formation des mots. L'introduction de la première partie⁴ est construite sur les mots aux terminaisons en « s » et « z ». Ces consonnes doivent être prononcées lorsqu'elles précèdent des virgules ou des respirations, si l'on s'en réfère à la prononciation de l'époque. C'est ainsi que l'on déchiffre musicalement le grand nombre des virgules qui se trouvent dans cette première section : « escoutez, tous, gentilz galoyz ... » ; ou « phifres, soufflez, frapez, tapez, tabourz, tournez, virez, faictes vos tourz ... ». Le timbre bruiteux de ces consonnes confère sa couleur au sens réel de cette section, commencée par un mot d'interpellation : « escoutez ». Cet exemple est

suffisant pour que l'on s'aperçoive de la nécessité de faire résonner la langue selon ses ressorts originaux, afin que le texte musical retrouve sa « justesse ». Une autre caractéristique de cette diction restituée est l'ouverture de certaines voyelles qui, de nos jours, sont beaucoup plus nasalisées dans la prononciation courante : le début de la « Seconda Pars » présente un jeu d'onomatopées et cris de guerre riche en sonorités « en » et « an » (fan, lan, estandart, avant, gens) ; or la diction ouverte⁵ de ces voyelles justifie bien mieux les tenues longues de ce passage, en même temps qu'elle le rend bien plus éclatant. En réalité, on découvre à travers la partition une progression graduelle vers une autre série de voyelles ouvertes, non nasalisées (jusqu'à la « Victoire au noble roy François », qui se prononçait avec un « è » comme celui de « def-faitz »), et les sons de consonnes de plus en plus franches et dures (par exemple : des sonorités « mouillées » par les « r » roulés et les « l » comme « frere-le-le-lan-fan », on passe à « pa-ti-pa-toc, pon, pon »).

L'événement aux Thermes de Cluny aura été pour nous de la même portée que l'épisode vécu par Pantagruel en « haulte mer ». Le feu des bougies entourant la scène, seule source d'éclairage, a d'autant plus contribué à ce moment magique où l'on a vu et entendu le dégel de « parolles » : « *Et y veids des parolles bien pisquantes, des parolles sanglantes, les quelles le pillot nous disoit quelques fois retourner on lieu duquel estoient proferées, mais c'estoit la gorge coupée, des parolles horrificques, et aultres assez mal plaisantes à veoir. Les quelles ensemblement fondues, ouysmes, hin, hin, hin, hin, his, ticque, torche, lorgne, brededin, brededac, frr, frrr, frrr, bou, tracc, tracc, trr, trr, trr, trrr, trrrrrr, on, on, on, on, ououououon, goth, magoth, et ne scay quels aultres mots barbares, et disoyt que c'estoient vocables du hourt et hanissement des chevaulx à l'heure qu'on choque. Puy en ouysmez d'aultres grosses, et rendoient son en degelant, les unes comme de tabours, et fifres, les aultres comme de clerons et trompettes.* »⁶

Il est seulement regrettable que le présentateur de l'émission *Les Imaginaires* de France Musique, consacrée, le 22 octobre, à *Rabelais et la Musique* (à laquelle l'ensemble *A sei voci* et Eugène Green avaient accepté de participer) n'ait rien entendu à cela : pris par un zèle didactique – énumérer les instruments musicaux évoqués par Rabelais, afin d'y trouver des analogies anecdotiques susceptibles de sombrer dans une vulgarité douteuse –, il a laissé passer inaperçu l'instrument de musique principal pour Rabelais : les « parolles »!

Rosângela Pereira

1. Discographie récente : Josquin Desprez, *Messe et Motets à la Vierge* ; Charles d'Herfer, *Requiem* : *Messe de Funérailles des*

Ducs de Lorraine (avec Eugène Green) ; Allegri, *Miserere* (version traditionnelle et version baroque), *Messe, Motets*.

- Textes déclamés par Eugène Green : de C. Marot : « A François Rabelais » ; de François Rabelais : « Comment Pantagruel raconte une pitoyable histoire touchant le trespas des Heroes » (Quart-Livre, XXVIII), « Comment estoient reiglés les Thelemites a leur maniere de vivre » (Gargantua, LVII), « Du deuil que mena Gargantua de la mort de sa femme Badebec » (Pantagruel, III), « Comment Gargantua mangea en sallade six pelerins » (Gargantua, XXXVIII), « Comment Pantagruel feist un tour à la dame parisienne qui ne fut point à son avantage » (Pantagruel, XXII), « Comment en haute mer Pantagruel ouyt diverses parolles degelées, et comment, entre les parolles gelées, Pantagruel trouva des motz de gueule » (Quart-Livre, LV-LVI).
- Sandrin, Hayne, Delphinot, Certon et Janequin.
- Edition Salabert, mesures 1 à 85
- L'expression « ouverture » n'est pas tout à fait correcte : il s'agit de voyelles orales, dans lesquelles la nasalisation se fait en deux temps.
- François Rabelais, *Le Quart Livre*. Chapitre LVI, Flammarion (1993) Paris.

Kulturvermischung nach Art des 19. Jahrhunderts

Zürich: Kagel-Saison der «Musikakzente»

Zürich hat ein neues Festival, das sich *Musikakzente* nennt und zu einem grossen Teil von einem Ensemble namens *Collegium Novum* bestritten wird. Doch die Macher verteilen sich auf verschiedene vorwiegend öffentlich-rechtliche Institutionen und scheinen gemeinsam einer einheitlichen gesellschaftlich relevanten Musikkultur nachzutruern, wie es sie zur Zeit der Monopolmedien noch zu geben schien. Lebende E-Musik-Komponisten der älteren Generation, die berühmt sind, aber im normalen Konzertbetrieb keine rechte Plattform haben, sollen im Rahmen des Festivals porträtiert werden.

Mauricio Kagel, um den sich die Veranstaltungen der laufenden Saison drehen, beklagte in seinen eröffnenden Worten arglos die Inflation der Festivals, die dadurch entstehe, dass das Publikum da «mehr Kultur» für sein Geld zu bekommen glaube. Vielleicht ist das Festival wirklich die zeitgemässere Form der Musikvermittlung; durch wesentlich verbessertes Marketing gegenüber dem letztjährigen Probelauf ist in dieser Saison nun zu jeder Veranstaltung im ersten Zyklus Ende 94 (der zweite Teil findet im März 95 statt) ansehnlich viel Publikum gekommen.

Kagel ist kein Komponist, der eine «eigene Tonsprache» entwickelt hätte; das war für ihn nicht im Vordergrund, und damit war er in den 50er Jahren zukunftsweisend. Wenn er traditionell Musik komponiert, so klingt das – überspitzt gesagt – ähnlich wie Mahler, während das Notenbild so aussieht wie bei Stockhausen; Kagels Abwehr jeglicher Dogmatik in der Musik erforderte

damals einigen Mut. Er ist ein Komponist, der seine Werke gerne kommentiert, doch so, dass der Kommentar oft Musik ist und die Musik Kommentar. Früher zumindest wehrte er sich gegen eine Festlegung auf das rein Musikalische, indem er Bilder auch ohne Ton, oder Texte nach musikalischen Prinzipien komponierte. Sein experimenteller Umgang mit elektronischen Medien, die nicht bloss dienend dokumentieren, sondern selbst Musikinstrument oder Teil des gestalterischen Materials sind, ist heute wie damals zum Staunen. Man glaubte um 1960 noch in einer gewissen Euphorie – wie Walter Benjamin zur Stummfilmzeit – an enorme Potentiale zur kreativen Selbstverwirklichung, die hier bereitlägen, doch man hatte die Rechnung ohne die «normalen» Medienkonsumenten gemacht.

Beim Zürcher Festival haben wir nun allerdings unversehens einen Kagel, der ein «richtiger» Komponist zumeist auch wohlklingender Musik sein will. Das szenische Element ist hier höchstens Beiwerk, das Experimentelle stark zurückgebunden. Dieser Eindruck mag gewiss auch durch äusserliche Beschränkungen, etwa die Nichtbeteiligung der Zürcher Theater, entstanden sein; er ist insofern nicht günstig, als da oft das Wesentliche fehlt, das Kagels Originalität ausmacht. Beim Integrieren extremer Effekte wie Sirene oder Trillerpfeife in relativ traditionelle Musik findet er immer einen Weg, dies nicht platt erscheinen zu lassen; wo solche Brüche aber nicht stattfinden, wird die Zeit bald lang. Reinmusikalische Kagel-Kompositionen sind oft über weite Strecken nach einem recht konventionell gehandhabten Prinzip der variierten Wiederholung gefertigt. In dieser Art gibt es Melodiöseres bei Mahler, Groteskeres bei Strawinsky, Lustigeres bei Prokofjew. Für mich vermittelt sich diese Musik eher als klingende Weltanschauung; überhaupt ist da sehr viel, zu viel in Besitz genommene «Welt» drin. Die *Verstümmelten Nachrichten für Bariton und Instrumente*, 1988-91 entstanden und beim ersten Zürcher Konzert von Roland Hermann und dem Collegium Novum unter Kagels Leitung gegeben, sind vertonte Zeitungsberichte, die in der Zeit um Kagels Geburt am 24. 12. 1931 erschienen sind. Scurril zusammengestellte Ereignisse, die Kagel mit sich und seiner Biographie in Zusammenhang bringt: etwa der Brief eines argentinischen Emigranten in Deutschland, eine Zigarettenwerbung im Naziblatt, aus Palästina funkferngesteuerte Weihnachtsglocken in Nordamerika. Kagels Musik, die erzählerische Techniken der beiden letzten Jahrhunderte vom Lied über die Oper bis zur Filmmusik verwendet, mal den Text trotzig überillustriert, mal sich ihm ganz verweigert, scheint hier über sich selbst zu sagen, dass sie so viel und so wenig Logik habe und haben wolle wie die Weltgeschichte.

In den *Stücken der Windrose* für Salonorchester, die er seit 1988 komponiert und von denen im selben Konzert vier