

*Œuvres du compositeur italien Ludovico Einaudi**

De nos jours, la musique contemporaine est conçue par la majeure partie des personnes comme étant incompréhensible et désagréable à écouter. Au cas où ce point de vue serait acceptable, il n'en demeure pas moins que les œuvres de Ludovico Einaudi constituent une exception à ce cliché. En effet, à la première écoute cette musique s'offre à l'auditeur en lui apportant tant de sensations nouvelles que la difficulté qui se pose est de les traduire en mots.

Ce jeune auteur italien, né à Turin en 1955, a fait ses études avec les compositeurs Azio Corghi et Luciano Berio. Sa particularité réside dans son langage éclectique et multi-média. Précisément, cette musique nous fait ressentir de fortes sensations ; par exemple, le ballet *Time Out* (partition et disque compact Ricordi 1988) est riche en suggestions diverses : musique de discothèque, lumières psychédéliques, mouvements de danse qui se rapprochent bien plus du rock and roll que du classique, et d'autres vagues atmosphères de jazz. *Time Out* est un voyage dans le temps, qui s'ouvre et se conclut par deux poèmes en anglais de Andrea De Carlo. Le premier, *Before*, nous explique « l'occasion » fortuite (on pourrait se souvenir de Montale à ce propos) offerte par la pluie, c'est-à-dire un événement étrange et nouveau qui rend impossible la distinction des contraires et devient la cause de l'arrêt du temps. Ce voyage dans le temps et hors du temps se déroule en plusieurs étapes : Einaudi construit son œuvre en enchaînant seize courts morceaux, lents ou rapides, d'ensemble ou solistiques, rythmiques ou mélodiques, agressifs ou élégiaques. *Time Out* se conclut par un autre poème, *After*, qui est le souvenir de tout ce qu'on a recueilli et perdu pendant le voyage.

Encore des sensations dans *Stanze* pour harpe seule, sensations cette fois tout à fait intimes. La harpe solitaire parcourt ces seize « Pièces », ces seize espaces intérieurs et elle y trouve chaque fois des variations différentes sur le thème du contact, dans le sens physique du terme. On peut avoir l'impression, à la première écoute, que cette musique fut inspirée par des impressions tactiles et qu'elle produit une sorte de massage des oreilles et du corps. Les différents « attouchements » correspondent à des variations de l'écriture musicale : ici une conception essentiellement rythmique, là des notes isolées sur un fond d'arpèges assez uniforme, parfois une mélodie qui cherche son chemin avec timidité et stupéfaction, quelquefois un accord, un écho qui confèrent une atmosphère enchantée à une idée très simple. Les sensations tactiles dont on a parlé n'ont pas, à mon humble avis, une dimension érotique, mais plutôt une délicatesse, un enchantement presque

enfantin, qui donne un charme magique et rêveur au matériel musical en soi-même élémentaire et, dirait-on, improvisé. Un compliment enfin à Cecilia Chailly qui « touche » sa harpe jusqu'à se confondre avec elle.

Le dernier ouvrage de Ludovico Einaudi est le ballet *Salgari* (partition et disque compact Ricordi 1995), inspiré par l'écrivain de romans d'aventure, qui s'est suicidé en 1911. On retrouve la dimension collective du précédent ballet *Time Out*, enrichie par une recherche de l'exotisme obtenue par l'utilisation particulière des instruments. L'orchestre est constitué d'instruments pour la plupart traditionnels, non asiatiques ; cependant le résultat sonore d'ensemble, surtout à cause de l'emploi des instruments à vent, nous suggère une atmosphère d'aventure au cœur de la jungle, pleine de végétation et d'animaux inconnus, de couleurs et de parfums exotiques. Même le piano, l'instrument occidental par excellence, est le protagoniste d'un morceau de *Salgari*, *Realtà 1* : deux pianos évoquent d'abord de vastes étendues à peine caressées par le vent, un climat apaisant obtenu par un doux ostinato et de longues gammes ascendantes, puis suit une partie violente et sauvage, composée sur un ostinato « à la Bartók », enfin la partie initiale revient et donne au morceau une forme tripartite. Avec *Salgari*, le compositeur ne nous donne pas la description fidèle et réaliste de ces terres lointaines : comme l'écrivain qui parlait de la Malaisie tout en restant enfermé dans sa chambre, le musicien nous donne un souvenir de fantaisie de ce monde asiatique à travers l'écho de ses harmonies et de ses poèmes (des textes de Salgari, Tagore et Charles Duke jr., sont récités et chantés – dans ce dernier cas, les voix du chœur se mêlent à l'orchestre, tels des instruments). Avec *Salgari*, Einaudi déploie une grande variété expressive, qui va de la violence tribale au charme sensuel, par exemple dans *Jungla 7* (encore une fois, la harpe de Cecilia Chailly, soutenue par un ostinato des instruments à vent). Variétés de sensations, parce que, comme on l'a déjà remarqué, la créativité d'Einaudi débordait du domaine strictement musical pour se faire image, danse, lumière, couleur, parfum, toucher. On pourrait conclure en relevant qu'un des leitmotivs de Ludovico Einaudi est le thème du voyage : le voyage dans le temps de *Time Out*, dans l'espace de *Stanze* et je dirais même dans le temps et l'espace, c'est-à-dire dans l'imagination dans *Salgari*. Voyage à étapes et circulaire, parce qu'à la fin, on entend de nouveau le thème initial, comme si on revenait au point d'où l'on est parti.

Laura Bolognesi

* *Time Out. Un viaggio nel tempo*, testo di Andrea De Carlo; D. Ezralow, J. Hampton, S. Lehner, A. Roland (voci), Orchestra «Carme», L. Einaudi (pianoforte e direzione), R. Rivolta, A. Romani (flauto), D.D. Ciacci (oboe), V. Canonico (clarinetto), C. Pascoli (sax), O. Meana

(fagotto), A. Borroni (corno), G. Bodanza (tromba), G. Corsini (trombone), M. Ben Omar (percussioni), A. Golino (batteria), G. Cocilovo (chitarra elettrica), M. Scano (violoncello); CD Ricordi CRMCD 1011 – *Stanze*; Cecilia Chailly (arpa); CD Ricordi CRMCD 1025 – *Salgari*, testi di E. Salgari, R. Tagore, Ch. Duke jr.; M. Sengupta (voce recitante), C. Paltrinieri (voce), N. Hackett, L. Francia, L. Fegali (coro), R. Rivolta, E. Galante (flauto), M. Arcari (oboe), P. Beltramini (clarinetto), G. Hoffer (corno), D. Morselli (tromba), A. Frigerio (trombone), M. Dolci (tuba), C. Chailly (arpa), M. Fedrigotti, C. Rigamonti (pianoforte), C. Boccadoro, L. Gusella (percussioni), Il Quartettone, L. Einaudi (direzione); CD Ricordi CRMCD 1035

Bonheur dégoupillé et trances de lumière

Jean-Marc Singier : « Tohu-bohu d'intrus » (1992), « Zombres-Blabaïka-Ballérinabulle » (1989-1990), « Bouts-rimés burinés » (1983), « Traces, et strettes, en strates,... en strophes » (1989), « A gogo, de guingois » (1989), « S'immiscer, en phases, en lice, en files, pêle-mêle » (1994), « Blocs, en vrac, de bric et de broc » (1993); Ensemble Fa, Dominique My (direction); Accord/Una Corda 202762

Allain Gaussin : « Irisation-Rituel » (1980) pour soprano, flûte et orchestre, « Arcane » (1981-1986) pour piano, « Camaïeux » (1983) pour ensemble électronique; Irène Jarsky (soprano), Pierre-Yves Artaud (flûte), Nouvel Orchestre philharmonique de Radio-France, Peter Eötvös (dir.); Jay Gottlieb (piano); Ensemble d'instruments électroniques de l'Itinéraire, Yves Prin (dir.); Salabert/Harmonia Mundi SCD 9410

Il est réconfortant que des compositeurs français existent, qui ne sont pas les vassaux sans âme ou les laborieux tâcherons de l'esthétique boulézienne. Jean-Marc Singier, par exemple, 41 ans, est un étincelant bidouilleur de bric-à-brac sonore. Sa musique, en effet, gorgée de rythmes surprenants, est mitonnée avec une minutieuse minutie (tout gît dans le détail ; voir ses titres). Exempte des deux esthétiques à la mode, l'avachissement néotonal et la tendinite algorithmique, elle reflète le plaisir de l'être tout entier jouissant de lui-même. Jean-Marc Singier, c'est la vie qui se dégoupille, qui débord, celle qui vous entre à vif dans les chairs, leur communique une euphorie sans pareille. Il n'est que de savourer ses cabriolets lexicaux, et l'on comprend son amour de Rabelais, Arcimboldo, Bosch, Tinguely, Michaux ou des grandes épopées du théâtre balinais et du kathakali indien. Mais attention ! ce savant baroquage, ce bazar d'élucubrations phonétiques, si on les réécoute, petit à petit nous prennent par un étrange resserrement. Comme pour toute œuvre digne de ce nom, écrivait Diderot, une fois la clarté faite, le mystère resurgit, plus

épais et plus riche, laissant l'auditeur aux abois. Ici, l'on entend alors grincer les charnières de ce monde épouvanté, là c'est un volet de vent qui nous laisse hérissés de mélancolies aiguës. Dominique My et son Ensemble Fa interprètent ces pages avec tout le raffinement requis.

Tout change avec Allain Gaussin (le double « l » provient d'une erreur administrative, mais n'en représente pas moins, pour Harry Halbreich, auteur de quelques mots d'introduction, « une touche de rêve celtique » !). Ce musicien-poète, tel que l'a surnommé Olivier Messiaen (qui lui préfaça un recueil de poèmes), est celui d'un « pur vertige en rêve » et d'un « sac de cris ». Une ambiguïté que ne lève pas ce récent disque compact (couronné récemment par le Prix de l'Académie Charles-Cros). On ne sait en effet comment nous touchent la beauté et la puissance de cette musique si affamée de vie. Car il y a, chez Gaussin, du Gérard de Nerval, celui qui attife le néant, et du Allain, qui « esquissait en poète les lignes du ciel/ Immobile/ Des heures durant/ Comme une âme avide/ Bercée par les jeux du silence » ; mais va aussi grand-erre le *Wozzeck* qui « court le monde comme un rasoir ouvert ». Ainsi, *Irisation-Rituel* nous fait voyager intérieurement vers la contemplation sereine de la lumière. En chemin, pourtant, cette lumière se fracasse – comme lorsqu'elle passe à travers un prisme (c'est l'irisation) –, l'orchestre s'alourdit en multipliant les harmonies : le compositeur nous a découpé des morceaux d'un espace infini ; mais les spasmes de douceur qui y grésillent brisent l'effroi de leur silence. Gaussin n'écrivait-il pas, en 1987 : « La confrontation avec l'infini, avec le vide absolu, avec des zones où tout est possible, constitue la base d'une réflexion [...] avec laquelle chaque créateur se doit de répondre avec le plus de détermination possible » ?

Un autre type de lumière nous éblouit dans *Arcane*, supérieurement interprété par l'hyper-mobile Jay Gottlieb : celle qui « glisse, ignorant la mémoire qui ronge », comme l'écrit Gaussin dans le poème précédant la partition. La « phrase musicale, l'une des composantes essentielles » de l'esthétique du compositeur, l'exprime : sa tension, son élasticité, ses désintégrations, les miroirs déformants qu'elle nous tend, permettent d'esquiver l'insolente sérénité de la douleur, c'est-à-dire sa « charge potentielle ». Le miroir de la dernière œuvre de ce disque, *Camaïeux*, veut « briser les rites mémorisés » en utilisant, comme l'explique Gaussin, toute une série de procédés : la mutation de timbre, la rupture et le glissement harmonique très lent, la variation de brillance, le resserrement progressif du temps ou la multiplication de microstructures rythmiques. Ces pages tentent, par une sensation de dégradé progressif (référence au titre), de nous faire sentir la relation qui existe entre les disparates des sources sonores (objets sonores, guitare électrique, instruments de percussion

« naturels » ou totalement transformés électroniquement, claviers de synthétiseurs analogique et numérique). Les musiques de ces deux compositeurs, d'un lumineux bonheur, ne sont pourtant pas de celles que l'on écoute avant de s'endormir.

Jean-Noël von der Weid

Discussion Diskussion

Zum Aufsatz « Vom Tristan-Akkord zu den Zwölftonakkorden Alban Bergs » in Nr. 43, S. 16 ff.

Im sehr lesenswerten Artikel von Theo Hirsbrunner fehlt jeglicher Hinweis auf die Frühwerke Bergs, deren Manuskripte seit gut fünfzehn Jahren öffentlich zugänglich¹ und Gegenstand ausgiebiger Forschungen geworden sind². Insbesondere das dritte der fünf Sonatenfragmente für Klavier enthält *in nuce*, was Hirsbrunner für Bergs gesamte spätere kompositorische Entwicklung zeigen will; hier fehlen weder Tristan-

Akkord noch Quartenschichtung. Berg hat bekanntlich einige seiner frühen Werke in spätere integriert: Ein *Clavierstück* in f-Moll³ wird z.B. Kern der 1. Szene von *Wozzeck*, III. Akt; die *IV. Sonate* (Fragment) in d-Moll zum Beginn des letzten Zwischenspiels derselben Oper. Das Studium des Frühwerks von Alban Berg hat das Bild des Komponisten zwar nicht dramatisch verändert, wohl aber vertieft und verfeinert. Zum Verständnis des ganzen Schaffens scheint es mir unentbehrlich.

Jean-Jacques Dünki

1 Österreichische Nationalbibliothek, M.S. F 21 Berg 55, 56 und insbesondere 48 (Sonatenentwürfe)

2 Rudolf Stephan: *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs* in: *Bericht über den 2. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, hrsg. R. Stephan und S. Wiesmann, Wien 1986; Ulrich Krämer: *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs / Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk*, Diss., FU Berlin 1993, erscheint im Herbst 1995 als Buch bei UE Wien; ders., *Quotation and Self Borrowing in the Music of Alban Berg*, *Journal of Musicological Research*, 12 / 1992, S. 53; ders., *Booklet zur CD Jecklin 643-2, Alban Berg: Frühe Klaviermusik*, Zürich 1990

3 ÖNB, Berg 5/1 + 1'

Rubrique ASM Rubrik STV

Gründung des Komponistenkollegiums im STV

Am Nachmittag des 10. Juni 1995 trafen sich in der Universität Lausanne-Dorigny 40 Komponisten und Komponistinnen, um das Komponistenkollegium im Schweizerischen Tonkünstlerverein formell zu gründen, nachdem die Generalversammlung am Vormittag durch Änderung des Artikels 4 der Statuten grünes Licht gegeben hatte. Offensichtlich entspricht diese Neugründung, als Idee einer kleinen Runde von Komponisten nach einem Konzertabend in Biel geboren, verschiedenen Bedürfnissen. Da der STV ja kein Berufsverband von Komponisten ist und nicht Mitglied der *Union Européenne des Compositeurs* werden kann, musste erst ein solches Gremium für die Schweiz geschaffen werden. Auch war in vielen vorbereitenden Gesprächen klar geworden, dass viele Komponisten ein Forum suchen, wo sie ihre Bedürfnisse artikulieren können, besonders in Fragen, wo nur gemeinsames Handeln Erfolg hat. Dieser Berufsverband, dieses Instrument, musste also erst geschaffen werden; stark genug, um handlungsfähig zu werden, differenziert genug, um dem Individualismus seiner Mitglieder Rechnung zu tragen.

Am Tonkünstlerfest in La Chaux-de-

Fonds im September 1994 stellten Pierre Mariétan und Mitunterzeichnende den Antrag zur Gründung des *Komponistenkollegiums*. Der Vorstand des STV äusserte den Wunsch, dieses zukünftige Kollegium im Tonkünstlerverein zu integrieren. So fand am 18. Dezember 1994 am Sitz des STV in Lausanne ein Treffen der Gruppierung *Komponistenkollegium* mit dem Vorstand des STV statt. In konstruktivem Geiste wurden die Grundzüge des neuen Berufsverbandes entworfen. Das zweite Treffen am 2. April 1995 im Konservatorium Biel klärte auch die Frage der Mitgliedschaft. Die komponierenden Mitglieder im STV werden automatisch Mitglieder des *Komponistenkollegiums*. Das Büro (zurzeit: Pierre Mariétan, Alfred Schweizer, René Wohlhauser) sichert die Zusammenarbeit mit dem Vorstand des STV und koordiniert intern die acht Arbeitsgruppen. Das Kollegium will sich etwa dreimal im Jahr treffen. In der Gründungssitzung am 10. Juni 1995 haben sich die Arbeitsgruppen (z.B. Berufsstand, Urheberrechte, Internationale Beziehungen, Verlagswesen, Verbreitung) bereits locker formiert und erste Untersuchungen bekanntgegeben. Zukünftig erhalten die Mitglieder ihre Informationen direkt vom STV.

Das nächste Treffen findet am Sonntag 19. November 1995 im Konservatorium Biel statt.

Jean-Jacques Dünki

Kontaktadresse: *Komponistenkollegium* des STV, c/o Alfred Schweizer, Postfach 17, 2513 Twann, Tel/Fax (032) 95 21 29