

der Bühne herab wird es durch helle Flutlichtscheinwerfer geblendet. Damit endet das Stück.

Kompositorische Schichten

«Tripel-Trio» und «Hauskonzert», die beiden dominierenden szenisch-musikalischen Schichten der ersten Hälfte, unterscheiden sich in ihrer kompositorischen Machart völlig voneinander.

Im «Hauskonzert» werden tonale Fragmente aus Werken Nägelis in insgesamt sechs «Bildern» montiert. Der immer stärkeren Fragmentierung der Bestandteile bis hin zur Zerbröselung in Bild sechs entspricht in den ausgewählten Texten der langsame Übergang von Texten der Zuversicht und der Glaubensgewissheit zu Texten, in denen Zweifel und Todesgedanken überhand nehmen.

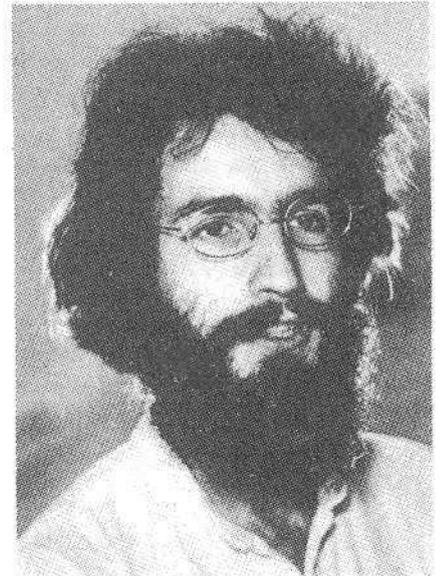
Im «Tripel-Trio» spielt sich in der Grossform rein musikalisch ein ähnlicher Auflösungsprozess ab, aber mit ganz anderen kompositorischen Mitteln. Dieses «Tripel-Trio» ist der musikalisch komplexeste Bestandteil der ganzen Komposition, bestehend aus sieben einzelnen Blöcken sowie Vor- und Nachspiel, die alle durch teilweise lange, exakt bemessene Pausen voneinander getrennt sind. Das Tonmaterial ist im wesentlichen aus einer Handvoll Akkorde abgeleitet, die wiederum aus Kompositionen Nägelis gewonnen sind. Bei der Aufführung wird in jedem der neun Abschnitte jeweils eines der drei Trios vom Dirigenten dirigiert, die andern beiden spielen unabhängig davon und in ihrem eigenen Zeitmass. Damit sind die Schlüsse stets asynchron, aufgrund der unterschiedlichen Tempi und Taktzahlen; die Einsätze aller drei Trios erfolgen aber jeweils gleichzeitig. Wie im simultan erklingenden «Hauskonzert» löst sich die Musik auch hier, im «Tripel-Trio», im letzten Abschnitt in ihre Bestandteile auf, bevor der Umschlag in die brutale Lautsprechermusik erfolgt. In der Notation drückt sich das im Wechsel von der herkömmlichen Notenschrift zur Space-Notation aus, in der die Pausen und leisen Geräuschklänge immer mehr zunehmen.

Das Verhältnis von «Tripel-Trio» zu «Hauskonzert» ist auf dreierlei Art eines von Vorder- und Hintergrund: räumlich, was die szenische Anordnung angeht, akustisch, was die Klangbalance angeht, und zeitlich, was die zwei historischen Ebenen von 1987 und 1820 angeht. Diese Staffelung der kompositorischen Schichten und der Wahrnehmungsebenen ist charakteristisch für Glaus' Komponieren.

Space-Notation kommt auch in der vierten Schicht der Komposition, im Schlussteil nach der durch den Tonband-Einbruch symbolisierten «Katastrophe», durchgängig zur Anwendung. Hier wird gleichsam versucht, mit den übriggebliebenen Klangtrümmern noch einmal Musik zu machen. Pausen, sehr lange Werte, repetitive Strukturen und zunehmend ins Geräusch zurückfallende Klänge dominieren: Rückzug

der Musik ins Schattenreich, in verschüttete Innenregionen. Aus den letzten Textfetzen «innerlich ... einig ... ungeteilt» spricht nicht Isoldes romantischer Wunsch nach einem Aufgehen im grenzenlosen All, sondern vielmehr die desillusionierte Abkehr von diesem Traum und die unsichere Hoffnung, im eigenen Inneren, abgeschirmt von der Welt, den Resonanzraum für andere, neue Klänge zu finden.

Das Werk verdankt sich einem Auftrag des Musikhauses Hug zu seinem 175jährigen Bestehen und wurde 1982 in Zürich uraufgeführt. Die damalige Fas-



Daniel Glaus

sung weicht in einem wesentlichen Punkt von der jetzigen ab: Die ganze erste Schicht, das jetzige «Tripel-Trio» für neun Instrumentalisten, bestand damals nur aus drei Stimmen; ein Geiger, ein Holz- und ein Blechbläser spielten je drei Instrumente, ein Dirigent war dazu nicht nötig.

Bei seiner Themenwahl liess sich Glaus nicht nur von den Gedanken Nägelis und der Frage nach deren Bedeutung für unsere Zeit leiten. Auch eine konkrete Einzelheit interessierte ihn: Der Begründer des jublierenden Musikverlags hiess nämlich Hans Georg Nägeli. Finanziell unter Druck geraten, musste Nägeli 1807 sein Unternehmen ausgerechnet einem Pfarrer, dem — wie es scheint — geschäftstüchtigeren Jakob Christoph Hug, überlassen. Dieses pikante Detail war ein Grund mehr, dass es Glaus juckte, dem offenbar doch nicht so ganz normengerecht sich verhaltenden Nägeli einen ebensolchen Kranz zu winden. Max Nyffeler

Zerstreute Wege 1 («Tripel-Trio»): Klarinetten-Trio (Klar. in B, Bassethorn in F, Bassklar. in B); Posaunen-Trio (Alt-, Tenor- und Tenor-Bass-Posaune); Violinen-Trio (Vi. 1 in Normalstimmung, Vi. 2 kl. Terz tiefer gestimmt, Vi. 3 Quint tiefer gestimmt)

Zerstreute Wege 2, «Hauskonzert»: Sprecher, Sopran, Traversflöte, Hammerflügel (beide Instrumente einen Viertelton tiefer gestimmt als die Instrumente des «Tripel-Trios»)

Zerstreute Wege 3: Tonband 4spurig, Dauer 15'00''

Zerstreute Wege 4: Wie «Hauskonzert», dazu noch (in Normalstimmung): Klar. in B, Tenor-Pos. mit Plunger, Violine

Zerstreute Wege 1 bis 3 erklingen gleichzeitig. Die Teile 1, 2 und 4 können aber auch einzeln aufgeführt werden. Partitur: Edition Hug 11332

Un espace sans voix

Il fut un temps où la radio aurait pu devenir le plus riche outil d'information, de diffusion, de création. Au fil des ans, elle développait de fabuleux moyens techniques avec, dans ses rangs, des apprentis-pionniers qui utilisaient ce nouveau moyen de communication et d'exploration avec l'enthousiasme, l'inventivité, la naïveté aussi, sans doute, de ceux qui découvrent un nouveau monde. Il fut un temps, en bref et surtout, où culture, minorité, expérimentation n'étaient pas des mots grossiers. On jouait de la radio. Maintenant, on la gère. Fini de parler de «curiosité», de «droit à une autre information culturelle»: on comptabilise les auditeurs potentiels, on les étiquette, on décide en leur nom. Saint taux d'écoute, priez pour nous.

Ein Raum ohne Stimme

Es gab eine Zeit, in der das Radio das reichste Instrument der Information, der Verbreitung und des Schöpferischen hätte werden können. Im Laufe der Jahre entwickelte das Radio hervorragende technische Mittel und hatte in seinen Reihen Zauberlehrlinge, die dieses neue Mittel mit dem Enthusiasmus, der Erfindungskraft und gewiss auch der Naivität jener benutzten, die eine neue Welt entdecken. Kurzum, es gab eine Zeit, in der Kultur, Minderheit, Experiment keine Schlagwörter waren. Man spielte mit dem Radio. Heute verwaltet man es: man zählt die potentiellen Hörer, etikettiert sie und entscheidet in ihrem Namen. Der folgende Artikel beschreibt diese Tendenz an den Veränderungen, die sich im Bereich der Musikprogramme von Espace 2 des Westschweizer Radios (RSR) in den letzten Jahren vollzogen.

par Dominique Rosset

Espace 2, chaîne culturelle de la Radio suisse romande, est désormais bien gardée par deux fervents du taux d'écoute. Félix Bollmann, chef du programme RSR2, et Pierre-Yves Tribolet, chef du Domaine Musique — un poste essentiel puisque les émissions musicales occupent deux tiers du menu quotidien, en plus des heures nocturnes. Réunis depuis l'été 1984 à la tête de la chaîne, ces deux hommes ont au moins le mérite de s'être trouvés des idées semblables. Ils élaborent de concert leur projet-fétiche: faire descendre Espace 2 dans la rue, le rendre accessible à tous, le purifier de toute mauvaise odeur de ghetto culturel, en faire une chaîne proche du «public» — un mot qui, d'ailleurs, mis au singulier, ne signifie pas grand chose.

Par essence la radio, comme tout médium, est un filtre de la réalité avant d'en être le diffuseur. Mais cette vocation de filtre n'est pas incompatible avec un esprit d'ouverture, de création ou, au moins, de soutien aux créateurs divers existant en dehors de ce giron protecteur. Or il apparaît que, dans les studios, on crée de moins en moins. Du côté des collaborateurs, nombreux sont ceux qui se plaignent de la léthargie qui engourdit tout esprit d'initiative et déplorent le manque d'émulation venant d'en haut. Les responsables des programmes ont peur de déplaire au public avant d'avoir permis ou lâché le moindre son incongru! Obsédés par le spectre de la concurrence — en l'occurrence France-Musique et France-Culture —, ils se plient à des lois du marché qui ne sont pas les leurs: le marché des radios commerciales dites, avec humour, radios libres.

Espace 2 se contente ainsi d'amplifier ce qui existe déjà, que ce soit les disques ou les concerts publics. Pierre-Yves Tribolet annonce fièrement la diffusion de quatre cents concerts par année. Mais, à plus ou moins longue échéance, les interprètes eux-mêmes ne vont-ils pas se sentir employés, piratés, utilisés? Au-delà du prestige que peut apporter un passage en radio et la somme d'argent versée, proportionnelle à la valeur commerciale de l'artiste, n'est-ce pas une façon de s'approprier systématiquement leurs prestations en plaçant tout bêtement deux micros lors du concert? Une façon aussi d'être toujours derrière les choses qui se font sans jamais en être le moteur.

La radio enregistre donc ce qui est, le concert public. Pierre-Yves Tribolet insiste sur l'importance de l'atmosphère de ces moments en direct. Mais c'est aussi, pour les artistes, l'obligation de jouer sans cesse sur la corde raide. En effet, la radio romande ne produit plus d'enregistrements de musique de chambre en studio avec possibilité de reprendre certains passages, travailler ou corriger des détails. Les motifs de cette décision sont d'ordre économique puisque de telles prestations exigeaient un plus grand nombre d'heures de présence soit des techniciens, soit des artistes. Paradoxe évident: au moment où le disque est la référence suprême des mélomanes, on leur sert des productions locales — d'interprètes ou d'orchestres — qui ne peuvent être au niveau d'un produit commercial sophistiqué. Avec un autre risque possible. La bande étant propriété de la radio, on peut imaginer la surprise du musicien qui, enregistré lors de son examen final

de Conservatoire avec orchestre, se réentend sur les ondes à l'improviste, quatre, cinq ou six années plus tard...

Jeunes interprètes? Musique nouvelle suisse ou étrangère? Des denrées qui ne passionnent pas les responsables et risqueraient de blesser le taux d'écoute. En conséquence, on a trouvé la formule idéale qui consiste à demander à des musiciens peu connus de jouer cette musique contemporaine. D'une pierre deux coups. Quelques œuvres orchestrales sont prises en charge par les orchestres — Orchestre de chambre de Lausanne et Orchestre de la Suisse romande — lors de leurs concerts, donc automatiquement diffusées. Tout est donc bien.

Radio et création

Espace 2, service public, principal outil d'information culturelle de Suisse romande, roule sur un budget de 15 millions, dont 11 sont attribués au Domaine Musique. Sur ces 11 millions, 3 sont consacrés au soutien à l'OSR et 1,4 à celui de l'OCL. Dorénavant, suite aux nouvelles conventions signées en automne '86 par la SSR et les orchestres, on s'achemine vers une diminution de 30% de ces deux sommes. «Mais attention, précise Pierre-Yves Tribolet, avec cet argent nous avons la Rolls sans chauffeur.» C'est-à-dire un orchestre sans chef ni solistes. Ce qui, vu la politique de prestige nécessaire au standing, alourdit passablement la facture. En plus, la radio possède son chœur, coût de 300'000 francs, qu'elle continue à soutenir tout en lui demandant, dès cette année, de se trouver différents sponsors et autres ressources financières. Une fondation vient d'être créée dans ce but. «Entre ce que nous versons aux orchestres, aux solistes et comédiens, en droits d'auteurs et d'interprètes, calcule Félix Bollmann, la moitié de notre budget est directement redistribué aux artistes suisses.» Le mandat culturel, à son avis, est donc largement rempli.

Au chapitre du budget-crédation. Selon Pierre-Yves Tribolet, c'est aux villes, aux autorités communales, que revient la tâche de commander des œuvres aux compositeurs. La radio, quant à elle, co-produit et diffuse. Ainsi, en '85, la radio a dépensé 15'000 francs en frais de création.

Genève étant la seule ville romande à prendre au sérieux son rôle d'aide à la création, elle organisait son «Été Suisse» comprenant de nombreuses œuvres nouvelles — jouées entre autres par l'OSR — dont certaines ont été diffusées sur l'antenne. «De toute manière, précise Pierre-Yves Tribolet, un orchestre de type romantique comme l'OSR peut-il vraiment inspirer les compositeurs d'aujourd'hui?» Pour le chef du Domaine Musique, le fait qu'une dizaine de compositeurs aient produit une œuvre pour orchestre, dans le cadre de la manifestation genevoise, ne signifie rien. Les artistes ont simplement sauté sur l'aubaine d'une commande. A la limite, en s'efforçant de se plier aux pos-

sibilités offertes par un instrument aussi dépassé... C'est assurément mal connaître les tendances actuelles en matière de création. A leur décharge, il faut tout de même préciser, il est vrai, qu'aucun des responsables d'Espace 2 n'exerce une profession musicale.

Changement du personnel

Une étude récente de l'Université de Zurich révèle à quel point les animateurs et programmeurs des radios libres sont pour la plupart des semi-professionnels. Vu leur statut à temps partiel, ils sont généralement peu enclins à investir beaucoup de temps dans la recherche d'informations et courent le risque d'être plus influençables, ou à la solde, de l'industrie musicale. Le danger est que la chaîne culturelle Espace 2 se risque à fonctionner de la même façon. On ne veut surtout plus de musiciens aux commandes. Surtout pas des créateurs, ni même des professionnels de la radio. Assez du copinage et d'une — hypothétique — politique de l'ascenseur qui aurait permis à des compositeurs au pouvoir pendant des années de favoriser leurs propres œuvres et, en vue d'un échange, celles de leurs amis suisses ou étrangers. On veut du sang neuf, objectif, hors des réseaux artistiques. Mais, qu'on le veuille ou non, les ascenseurs existent toujours. En plus, du temps où des compositeurs comme Julien-François Zbinden, Rudolf Kelterborn, Conrad Beck étaient actifs au sein de la radio suisse, il ne fallait pas être grand clerc pour prendre connaissance de leurs choix. Il suffisait de consulter les programmes. Ces hommes, outre leur probité, ont aussi témoigné de leur ouverture et d'une cohérence artistique indispensable.

Aux yeux des responsables d'Espace 2, il apparaît donc logique que l'Association des Musiciens Suisses se montre grogneuse. Elle a perdu le pignon sur rue et ressassé son amertume. Aucune raison de se remettre en question pour autant. De toute manière, l'AMS est une minorité et la radio «travaille pour l'auditeur et non, en priorité, pour une minorité» (extrait d'une lettre de Pierre-Yves Tribolet à Hélène Petitpierre, secrétaire générale de l'AMS).

En 1986, une observation des programmes sur deux semaines effectuée par Pierre-Yves Tribolet en fait foi, Espace 2 a diffusé quatre fois plus de musique contemporaine qu'en '81. (Tout dépend bien sûr de ce qu'on appelle «contemporain» alors que Stravinsky et Schönberg passent encore pour des contemporains purs et durs.) Simplement il n'y a plus de case consacrée à cette musique, plus de «ghetto» pour spécialistes qui éloignerait de nombreux auditeurs chéris. Les œuvres nouvelles sont parsemées tout au long de la journée, glissées entre un Mozart et un Beethoven qui aident à faire passer la pilule. «Au contraire du flot sonore d'un premier programme, explique Félix Bollmann, Espace 2 est une radio sélective et, si les gens n'aiment pas, ils changent car tout est plus long.» Seule entorse à cette

règle de métissage musical, la retransmission en direct des cinq concerts annuels de la SIMC Lausanne donnés à la Maison de la radio.

En instaurant Pierre-Yves Tribolet chef du Domaine Musique, la RSR s'est résolument tournée vers un autre horizon que celui des professionnels de la radio ou de la musique. Avec prudence toutefois puisque cet ingénieur, technicien en marketing qui n'avait aucune expérience radiophonique, a suivi une formation de saxophoniste au Conservatoire de Genève, dans la classe professionnelle du clarinetiste Bernard Bellay. Les collaborateurs dont il s'entoure ont tous également des notions d'instrument — un collaborateur prétendant doit savoir «lire une partition, reconnaître une bonne interprétation d'une mauvaise et prendre des options artistiques». De préférence en accord avec les principes de la maison car Espace 2 ne se laisse pas déranger. Ainsi, sur les 118 employés de la chaîne, 30 seulement sont au bénéfice d'un poste fixe. Pour éviter que la radio ne se sclérose en s'encombrant de fonctionnaires éternels, Pierre-Yves Tribolet fait de plus en plus appel à des gens de l'extérieur, «des collaborateurs hautement spécialisés, au top-niveau» qui présentent les sujets qui les passionnent ou sont leur «hobby». Mais attention: il ne faut en aucun cas que ces gens puissent vivre uniquement de leurs revenus radio. Un plafond maximum de 180 jours de travail par année est fixé au-delà duquel le collaborateur ne peut aller. Il est également à la merci du bon vouloir des producteurs d'émissions et a tout intérêt à proposer des sujets qui ont des chances de plaire. Certains proches de la maison relèvent que ce système «à l'américaine» — on prend et on jette — instaure un climat de peur, d'instabilité, de révolte impuissante et favorise encore moins une quelconque velléité d'innovation!

Espace 2, radio subventionnée, pourrait être aussi le lieu propice à ouvrir des débats sur la vie musicale en général — politique culturelle, disques, interprétations, courants musicaux. Mais ses journalistes, également à temps partiel, sont pour la plupart les mêmes que ceux des journaux. Ce qui permet à la radio de partager certains frais mais l'entraîne à renoncer à faire entendre sa propre voix dans le débat culturel. Elle économise également sur ces postes essentiels de l'information, sans même se donner la peine de recourir à de réels spécialistes, par ailleurs si facilement atteignables par ligne téléphonique. On ne se permettrait jamais de traiter de politique ou d'économie comme on traite de la culture.

«Au goût du public»

En créant les troisièmes chaînes, la SSR garantissait et redéfinissait du même coup le rôle de ses deuxième programmes, au service des minorités. Depuis lors, on a oublié les promesses de Leo Schürmann. (Voir la Revue Musicale Suisse 121 (1981), pages 345 à 348.) Le statut de minoritaire est trop

lourd à porter. Les responsables d'Espace 2 voudraient contenter à la fois le plus de clients possibles et les mélomanes plus spécialisés. Mission impossible.

Un exemple récent: l'émission matinale «6—9» ne permet plus dorénavant à ses animateurs et programmeurs de concocter un paysage musical personnalisé. «Grâce à une étude faite en 1980, rappelle Félix Bollmann, on connaît les goûts classiques populaires. Ceux-ci divergent de ceux des programmeurs.» En conséquence, la nouvelle émission se compose, pour 20%, d'une «play-list» (55 titres extraits d'une discothèque présélectionnée sont diffusés sur une durée de trois mois). 15% du programme est «au goût du public» puisqu'il suit à la trace le «hit-parade» des disques en diffusant les disques les plus vendus. Le reste de l'émission est au choix des deux programmatrices qui ont pour tâche d'harmoniser le tout. Une voix reconnaissable, toujours la même, annonce et désannonce les disques de la façon la plus lapidaire et neutre possible. Félix Bollmann justifie cette nouvelle formule: le matin, les gens écoutent la radio de dix-sept à vingt-trois minutes et sur deux appareils différents dont la qualité n'est pas parfaite. Il leur faut donc «un divertissement-animation sur fond de musique classique».

L'aspect gênant de ce raisonnement touche au-delà du produit diffusé — quoique Vivaldi, Mozart ou Bach ne soient pas moins dommages que les autres... Une telle attitude banalise la musique. A la fois passive, sans tonus, sans relief et contraignante, elle va à l'inverse de ce que l'on attend d'une chaîne culturelle, sensée s'adresser à des auditeurs exigeants pour lesquels on n'a pas besoin de prédigérer la musique, la considérer comme un vulgaire tapis sonore. A force de vouloir plaire au public en humant les taux d'écoute, Espace 2 se prépare un bel avenir de girouette.

La radio comme amplificateur

C'en est aussi fini des produits typiquement radiophoniques utilisant la mobilité, l'ubiquité des micros, jouant avec les mots, les sons, les climats sonores existants, permettant de réaliser, à l'antenne, des choses irréalisables en réalité. Pour Pierre-Yves Tribolet, «l'art radiophonique n'existe pas».

Quant aux manifestations originales organisées par la radio, type «Diorama», elles ont disparu. «Diorama avait un sens dans les années 60, au moment où la radio était à la pointe de la prospection musicale», affirme Pierre-Yves Tribolet. «Maintenant, les coûts des synthétiseurs et autres technologies musicales sont trop élevés pour nous. Et l'éclatement des recherches des années 60 est terminé». Mais ces recherches continuent, dans d'autres lieux. La radio ne s'en préoccupe plus. De là à en déduire qu'elle est à la traîne, il n'y a qu'un pas. L'aspect le plus désolant du paysage d'Espace 2 est donc que l'on n'y crée plus, qu'on a même perdu l'espoir d'in-

venter quelque chose de différent, d'autre. La radio, autosatisfaite, n'est plus qu'un gigantesque amplificateur de ce qui existe déjà. Et la certitude que les gens n'écourent que d'une oreille conditionne son activité. Mais si la radio ne propose pas autre chose, une vraie alternative à la culture par disques, par exemple, qui le fera? Réfléter la réalité musicale des régions ne suffit pas. Il faut que la radio sache aussi intervenir et faire entendre sa propre voix en gardant le contact avec des créateurs et non seulement des gestionnaires.

Sans doute, les responsables d'Espace 2 sont les rouages nécessaires à la machine SSR. Leurs décisions et leurs choix correspondent à ce qu'on attend d'eux, tout en haut de la pyramide. Là où planent les quelques rares plumes dépareillées d'une conscience et d'une politique culturelle.

Dominique Rosset

mentation visionnaire du texte de Büchner. Pour tout décor, un fond noir sur lequel se détache une grande rampe orientée vers la gauche, qui crée une dissymétrie dynamique de la scène. Souvent occultée, cette rampe peut aussi, éclairée par les néons qui la composent, se faire chemin, estrade ou dortoir (dans la saisissante dernière scène du deuxième acte qui semble figurer un champ de soldats morts, s'harmonisant à merveille avec la douloureuse berceuse/thrénodie du chœur).

Les costumes de *Brigitte Lenz* restent dans la tonalité grise et blafarde de l'ensemble et en accentuent encore l'impression de cauchemar. Les femmes, chauves, semblent sorties d'un camp de concentration, à l'exception de Marie dont les couleurs vives tranchent sur cette atmosphère. Mais cette robe jaune virant au rouge ne préfigure-t-elle pas le sanglant destin de l'héroïne?

Saluons ici la performance de l'orchestre du Stadttheater. Le chef, *Ewald Körner*, procède à une mise en place rigoureuse qui souligne la complexité du travail motivique bergien, de manière parfois un peu froide, cependant, déparant certains passages lents: le premier interlude de l'acte I, ou l'invention sur une tonalité, bouleversant chant funèbre, dans lequel l'émotion exprimée par Berg semble légèrement gommée.

Mais c'est aux chanteurs qu'il appartient de redistribuer cette émotion par un jeu tout en finesse, appuyé par un remarquable travail scénique. *Wolf Appel*, entre autres, donne au personnage du capitaine un relief féroce caricatural (trop?). De son côté, *Ernst Gutstein*, en docteur, double antithétique du capitaine, est inquiétant à souhait. On aurait peut-être pu s'attendre à plus de folie dans ses grandes envolées où se dévoile sa paranoïa. Il reste très mécanique par un parti-pris de mise en scène qui fait par ailleurs du tambour-major (*Robert Dumé*, un peu pâle) un pantin sans âme occupé uniquement à parader. (D'où un certain manque de sensualité dans la scène de séduction du premier acte).

Angelika Rode — superbe Marie — séduit d'entrée de jeu par sa frémissante sensibilité. Plus lyrique que révoltée, elle est d'abord caractérisée ici par une

voix très pure qui n'exclut pas un brin de sauvagerie et de violence. Quant à *Wozzeck*, campé par *Jacek Strauch*, un peu faible vocalement, dès qu'il n'est plus sur le devant de la scène, il sait donner une grande intensité intérieure à son personnage. Sa voix très sombre et chaleureuse excelle dans les demi-teintes et en ces moments de révolte rentrée où s'exprime, par un Sprechgesang halluciné, la douleur de l'homme bafoué.

Les rôles secondaires (Andres: *Frieder Lang*, qui aurait pu contraster plus fortement avec *Wozzeck*; Margret: *Sophia Bart*), ainsi que le chœur, remarquablement préparé par *Anton Knüsel*, apportent tous leur contribution à un ensemble qui se révèle fort homogène. La réussite de ce spectacle se situe dans l'implacable progression souterraine de l'acte tragique. Il s'en dégage une émotion qui arrive sans difficultés à convaincre.

Alain Corbellari

Comptes rendus Berichte

Berg ferait-il encore peur?

Berne: «Wozzeck»

Berne avait monté *Wozzeck* en 1951 (douze ans avant Paris!). Dans sa nouvelle production, dont la «première» a eu lieu le 30 novembre, l'opéra de Berne nous prouve qu'il est à même de présenter une version parfaitement concurrentielle de l'un des opéras les plus périlleux du répertoire. Mais la soirée du 8 décembre ne s'est pas donnée devant une salle comble. Berg ferait-il encore peur?

D'emblée, la mise en scène de *Klaus Froboese* frappe par sa sobriété et son efficacité qui, dans ses références implicites à l'expressionnisme des années 20, rend parfaitement hommage à la frag-

Metz 86: un fort bon cru

Metz: Rencontres internationales de musique contemporaine

Aucune fée pour se pencher sur le berceau des Rencontres internationales de musique contemporaine de Metz, lors de leur naissance, voici quinze ans. Epoque où les instances supérieures de la culture imposaient aux organisateurs deux ou trois ans sans subsides pour qu'ils fassent leurs preuves». Rien à voir, donc, avec certains festivals-bulldozers français actuels qui regorgent de pécule avant d'avoir dégorgé quoi que ce soit. En outre, depuis la disparition des festivals de Royan et de La Rochelle, celui de Metz demeure le seul dans l'Hexagone à totalement se vouer à la création. Un programme de choix pour ces journées anniversaire (du 20 au 23 novembre), avec un large éventail de premières exécutions mondiales pour des compositeurs reconnus de l'Europe entière (Xenakis, Scelsi, Kopelent, Kagel, etc.).

Lors de la séance d'ouverture, il fallut presque refouler du monde, tant l'affluence était pressante (un signe de plus, — s'il en fallait —, de la solide santé des Rencontres). Une salle plus vaste eût été préférable pour mieux apprécier les effets de spatialisation de *In-sight*, de José Luis Campana, d'une grande richesse de timbres, sombre palette sonore, le tout élargi par la voix — comme geste instrumental — voire celle de la contrebassiste (superbe Joëlle Léandre) ou du percussionniste (Jean-Pierre Drouet). Passionnante, également, *Wo-Ma*, de Giacinto Scelsi, pièce en forme d'étude pour solo de voix de basse, témoignant une fois encore la profonde originalité, l'«unicité» de ce compositeur qui dut attendre d'avoir soixante-seize ans pour voir enfin paraître son premier disque.

