

## L'amour du détail

Lausanne : Conférence et concert Hans Ulrich Lehmann

Né à Bienne en 1937, élève de Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen, Hans Ulrich Lehmann est directeur du Conservatoire de Zurich et, depuis 1991, président de la SUISA. Pourtant, s'il franchissait le Röstigraben en ce jour de novembre, ce n'était pas pour parler de pédagogie musicale ou de droits d'auteur, mais pour évoquer son activité de compositeur. L'organisation de cette soirée en deux temps – conférence puis concert – était due aux forces réunies du groupement lausannois de la Société de musique contemporaine, de l'Association suisse des musiciens, de RSR-Espace 2 et du Conservatoire de Lausanne. En présentant l'orateur, Jean Balissat profitait de l'occasion pour déplorer la méconnaissance des compositeurs d'outre-Sarine en Suisse romande et souligner ainsi le caractère presque exceptionnel de cet accueil.

Dans un français parfait, Hans Ulrich Lehmann tenait ensuite une conférence-portrait intitulée « L'amour du détail ». En préambule, il constatait la difficulté de bien parler de la musique : on louvoie toujours entre une description technique, un inventaire de hauteurs et durées, et des considérations esthétiques en termes littéraires, impliquant le recours à nombre de références autres que musicales. Il n'avait pas plus de clés pour motiver son métier de compositeur, si ce n'est l'impossibilité d'exprimer de tels enjeux au moyen d'autres supports : « Es muss sein », dira-t-il en citant Beethoven. Avec humour et ironie, il avouait son étonnement presque incrédule, en s'imaginant que depuis 30 ans, il consacrait une grande partie de sa vie à la composition, avec un catalogue comportant plus de 70 numéros : « c'est beaucoup pour moi, je travaille lentement, soigneusement », glissant au passage un hommage à Pierre Boulez « à qui je dois d'avoir appris l'écriture, une stylisation d'une rigueur et d'une pureté absolue ».

Il faisait ensuite entendre à l'auditoire de la grande salle du Conservatoire quelques extraits enregistrés de ses œuvres, afin de préparer le public au concert qui allait suivre, afin aussi d'esquisser les jalons d'un cheminement esthétique. Toutes ses premières œuvres révèlent des préoccupations associées à l'exploration de toutes les possibilités du monde sonore, liée à l'évolution des capacités instrumentales, que l'on voyait alors progresser de jour en jour. Un besoin de différenciation, de détail,

de nuance, de renouvellement du spectre sonore et des timbres, allant du « beau son » jusqu'au bruit, fût-il douloureux. Son évolution l'a ensuite mené vers un discours plus expressif, émotionnel, accompagné d'une tendance aux nuances douces, aux lignes basées sur de plus petits intervalles. Ceci ayant pour conséquence d'offrir à l'auditeur des œuvres moins difficiles, même si Hans Ulrich Lehmann avoue son aversion de la « nouvelle simplicité » (« neue Einfachheit ») et des musiques trop ostensiblement flatteuses.

Une heure plus tard, dans le grand studio de la radio, l'Orchestre de Chambre de Lausanne et son chef Jesus Lopez Cobos (les dédicataires) interprétaient en création *Prélude à une étendue* (1993/94), inspiré par une citation de Jean Tardieu : « Une grande étendue d'eau dans le soir... ». Une courte pièce calme et tranquille, d'un climat limpide et doucement lumineux, qui, par instants, peut s'enrichir de sonorités stridentes et acides, mettant notamment à contribution les tessitures extrêmes des instruments.

A cette entrée en matière succédait le *Concerto pour deux instruments à vent* (1969). Cette œuvre est comme un inventaire de sonorités, adroitement mélangées, produites par les cordes soutenant les deux instruments solistes, dont les parties sont d'une virtuosité et d'une variété transcendantes : sons harmoniques et chantés produisant de véritables accords, quarts de tons, sonorités déformées ou percussives, etc. La distribution solistique n'étant pas précisée (cor et hautbois avaient été requis pour la création), c'étaient ici José Daniel Castelon et Thomas Friedli, occupant respectivement les pupitres de flûte et de clarinette solos de l'OCL, qui s'en chargeaient, avec une aisance et un brio confondants. Le *Concerto* alterne parties de tutti et interventions cadentielles des solistes, dans une atmosphère toujours tendue et chargée. Ce concert donnant la possibilité de comparer une composition datant d'il y a vingt-cinq ans à des œuvres récentes, on ne pouvait qu'être attentif à l'âpreté de la texture musicale, illustrant les propos tenus lors de la conférence : l'œuvre harcèle l'auditeur par la rudesse du tissu sonore, mais aussi par sa forme tendue et statique, et, serait-on tenté d'ajouter, par une démarche presque maniérée.

La soirée se terminait dans un climat très différent, avec *Ut Signaculum* pour soprano, baryton et petit orchestre (1991/92), qui bénéficiait ici de sa deuxième exécution, après la création à Bâle, début 1993\*. Le texte de cette « cantate » est issu du Cantique des cantiques et de la poésie d'Edward Estlin Cummings. D'emblée se dégage une richesse expressive, qui naît tant des paroles que de la musique. De longues phrases mélodiques, dont le lyrisme fait penser à Mahler, succèdent à des passages plus interiorisés. Orchestre et solistes (Lina Maria Akerlund et Kurt Widmer) se complètent et se fondent dans la description d'un univers trans-

parent, d'une grande intensité. Cette œuvre offre dès la première écoute plusieurs niveaux de lecture, dont le premier est à coup sûr de l'ordre de l'émotion et de la sensualité.

Alexandre Barrelet

\* Cette pièce est issue des travaux préparatoires que sont *Osculetur me* et *Canticum II*, œuvres enregistrées en 1990 (CD Jecklin, réf. : JD 689-2).

## Un petit vent de fraîcheur

Journées musicales de Donaueschingen 1994 (14-16 octobre)

On attendait avec beaucoup d'impatience cette nouvelle édition des « Donaueschinger Musiktage », du fait qu'il s'agissait de la première programmation du nouveau directeur artistique du festival, Armin Köhler. Il était en effet temps de renouveler quelque peu le concept et le contenu de cette vénérable institution, qui figure parmi les pionniers des festivals européens et cherche à maintenir ce qui a toujours constitué son objectif premier : la création.

Si les attentes étaient grandes, il faut avouer que le résultat ne fut pas à la hauteur des espérances. Les traditionnels concerts d'orchestre (avec un Südwestfunk-Orchester toujours en grande forme, dirigé une première fois par Zoltan Nagy puis par le légendaire Michael Gielen) n'ont pas donné lieu à des révélations fracassantes : Horatiu Radulescu n'est évidemment pas passé inaperçu, mais sa pièce était loin de faire l'unanimité. Michael Lévinas a proposé une œuvre intéressante et attachante, encore que l'acoustique du lieu ne permît pas de se faire une idée précise du raffinement sonore que le compositeur y a mis. Quant aux œuvres pour orchestre d'Aldo Brizzi, de Walter Zimmermann et de Marco Stroppa, elles ne laisseront pas un souvenir impérissable. Heureusement, le dernier concert d'orchestre s'est terminé par « Coptic Light » de Morton Feldman, assurément un chef-d'œuvre de la musique orchestrale de ces vingt dernières années, dont le chatoiement de timbres et la complexité harmonique furent bien rendus par l'orchestre. On regrette cependant la gestique un peu trop raide de Michael Gielen, qui n'a pas permis à cette musique de fluctuer comme elle doit pouvoir le faire.

Le concert de musique de chambre a permis de faire quelques découvertes, grâce notamment à la pièce attachante de Manfred Stahnke, où styles musicaux et ambiances de rue se mélangent joyeusement en un tout qui n'a rien d'exotique, qui n'a rien à voir non plus avec un Charles Ives, par exemple, mais qui ressemble plus à un kaléidoscope parfaitement homogène. James Tenney proposait une pièce aléatoire pour deux pianos, en hommage ou clin d'œil aux pièces de ce genre des années 50, et plus particulièrement au « 34'46.776" »

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

## **R**estitution 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*<sup>1</sup>, en collaboration avec l'écrivain Eugène Green, nous donnent l'occasion de découvrir la force acoustique des textes littéraires dans le répertoire des XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> 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 Green<sup>2</sup> et les œuvres musicales de l'époque de Rabelais<sup>3</sup>, 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 partie<sup>4</sup> 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, tabours, tournez, virez, faictes vos tours ... ». 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