
Zwänge und stilistische Freiheiten – Das musikalische Werk von Constantin Regamey (1907–1982)

Zum hundertsten Geburtstag widmet sich Raphaël Brunner erneut dem Werk von Constantin Regamey. Akzentuiert sei hier die Werkperspektive: Exemplarische Analysen unter anderem von Regameys *Quintette*, *Musique de chambre*, *Alpha* oder *Lila* lassen nicht zuletzt Rückschlüsse auf die Persönlichkeit des 1982 verstorbenen Komponisten zu.

CONTRAIINTES ET LIBERTÉS STYLISTIQUES

PAR RAPHAËL BRUNNER

L'œuvre musicale de Constantin Regamey (1907–1982)

Approcher les circonstances liées à la création d'une œuvre musicale ne sert que rarement ces dernières et leurs créateurs. La situation du compositeur en ses dates et en ses lieux, de même que celle de son œuvre, en même temps qu'elles nous rapprochent de la dynamique musicale nous en éloignent également. Car l'époque se donne certes à lire dans les difficultés que le compositeur rencontre, mais son esprit apparaît encore mieux dans la trace de l'effort que l'œuvre accomplit pour vaincre une situation particulière. Aussi l'interprétation musicologique ne convoquerait-elle avec pertinence le moment historique que lorsque les productions l'oblitérent, le symbolisent et atteignent un devenir dont l'artiste est peut-être justement privé.

Le *Quintette* pour clarinette, basson, violon, violoncelle et piano (1942-44), composé par Constantin Regamey dans une Pologne occupée par les Allemands et créé à Varsovie le 6 juin 1944, lors d'un concert clandestin privé, fait sans doute partie de telles œuvres². Y apparaissent une franche impulsion, que ne manquera pas de rappeler Witold Lutosławski, et une certaine rugosité provoquée par l'utilisation du dodécaphonisme dans le cadre d'une composition aux consonances que l'on entendrait aujourd'hui comme traditionnelles. Mais cette tension contribue à conférer à l'œuvre une nécessité qui lui donne un contenu spécifiquement musical et une importante force expressive. La précarité de la vie culturelle polonaise, en ces temps de guerre, aura permis au compositeur d'incarner dans son œuvre le devenir de son art, alors même que la situation dans laquelle il se trouvait ne lui donnait pas les moyens de mesurer la portée d'un tel geste. Absence de devenir, désespoir riment souvent dans l'œuvre

avec devenir et espoir. Dans cette première composition d'envergure, la tradition maintient une cohérence expressive, pourtant ébranlée par l'introduction d'une technique à portée systématique dans le mouvement intermédiaire. La rythmique aux accents souvent slaves permet d'échapper à l'horizontalité des voix, ainsi les passages homophoniques, les ostinatos qui rompent la linéarité du contrepoint. Si, dans l'épisode lent du premier mouvement, l'expression regarde en arrière vers le romantisme, dans le mouvement lent central, propice à l'expérimentation, le lyrisme, très particulier quant à son expressivité et rappelant un peu la manière de Berg, indique un changement d'horizon. Le troisième mouvement renoue avec une dynamique plus traditionnelle, et la brillance de Prokofiev vient opposer à l'intériorisation et au statisme du mouvement lent une extériorisation fortement pulsée.

Ce questionnement quant à la technique et aux expressions qui pourraient lui être liées, que l'on croirait posé comme involontairement par le *Quintette*, réapparaît dans la *Musique pour cordes* (1953), composée quelque dix ans plus tard³. La sécurité retrouvée place maintenant le compositeur devant un problème « purement » musical. Ce qui était, dans le *Quintette*, de l'ordre d'une réponse à l'histoire, par des moyens spécifiquement musicaux, devient ici une question technique qui court le risque d'être, paradoxalement, trop extérieure au musical. Et le calme de l'« exil » suisse n'est certainement pas étranger au repliement de l'œuvre sur les conditions de sa propre formulation. La *Musique pour cordes* échappe peut-être au néoclassicisme, à un quelconque « retour à », mais elle bute maintenant sur un improbable

1. Raphaël Brunner, « Contraintes et libertés stylistiques dans l'œuvre musicale de Constantin Regamey » in : *Constantin Regamey. Inventaire du fonds précédé du catalogue des œuvres*, Lausanne : Bibliothèque cantonale et universitaire 1999, pp. 9-18.

2. Constantin Regamey est né en 1907 à Kiev, en Ukraine. L'arrière-grand-père du compositeur avait émigré de Lausanne et était allé s'établir aux confins nord-est de la République de Pologne, à Vilno, à Kiev, autre centre culturel polonais, bien que situé en Ukraine. Le père du compositeur garda la nationalité suisse jusqu'à la Révolution d'octobre et, lorsque Constantin atteignit l'âge de quinze ans, il obtint son passeport suisse à Varsovie, où lui et sa mère, qui avait divorcé de son mari, s'étaient établis. Bien que libre de quitter la Pologne lorsque la guerre éclata, Constantin Regamey resta cependant à Varsovie et gagna sa vie en jouant de la musique dans les



Constantin
Regamey

langage musical issu des utilisations diverses d'une série de hauteurs. La formation instrumentale relativement austère de cette composition, déjà chargée de tradition, n'est pas propice à la mise en œuvre d'une orchestration expressive qui puisse remédier au problème rencontré. Y réapparaît un lyrisme qui vient souvent interrompre l'aspiration du dodécaphonisme au semblant d'autonomie expressive qui se manifeste dans les œuvres de l'École de Vienne : le compositeur accomplit des tours de force pour arracher à la technique un fondement thématique, ce qui risque cependant de contredire la tendance du matériau. L'œuvre oscille entre la générosité rythmique de Bartók, qu'elle pourrait peut-être atteindre avec un *instrumentarium* enrichi d'instruments à hauteurs non déterminées, et le contrepoint de Honegger, à laquelle l'utilisation du dodécaphonisme ne permet cependant pas d'accéder. L'articulation mélodique à l'intérieur d'un ensemble réduit de hauteurs chromatiques, chez Bartók, permet en effet une coordination efficace des hauteurs et des durées alors que, chez Honegger, le final d'une composition comme la *Symphonie pour cordes*, qui reste un modèle harmonico-contrapuntique, quand bien même apparenté au néoclassicisme, doit justement son effet à une forme domptée par la tradition. La spontanéité des articulations rythmiques contrebalance cependant, dans la composition de Regamey, le labeur technique, notamment dans la « Marche joyeuse » ou dans le mouvement final.

Plutôt que la situation du créateur, cette œuvre révèle donc le problème que rencontre une technique aux prises avec la réalisation musicale. Regamey cherche, comme le dernier Schoenberg et le Stravinsky dodécaphonique, une hypothétique individualisation de la technique musicale, une manière de faire dire au langage ce qu'il ne veut pas dire, plutôt que de le pousser dans les failles, pour qu'il fasse l'épreuve et ainsi la preuve d'un langage nouveau et de

nouvelles possibilités expressives. Mais le compositeur appartient à une autre génération que celle dont quelques représentants tireront les conséquences des expériences conduites durant la première moitié du siècle. Il lui faut chercher un devenir qui parle à travers la tradition que son *Quintette* assumait, plutôt que de remettre celle-ci en question ; il lui faut rester lié à un langage dont les reliquats se portent garants d'une différence entre forme et contenu, contrairement à ces quelques compositeurs de la génération suivante qui chercheront à poser les bases, fût-ce à titre provisoire, d'une objectivité langagière. L'époque n'offre peut-être d'autres choix extrêmes que celui de se soumettre au donné historique ou que celui de s'en détacher consciemment. La première option aura conduit à maintenir actifs des éléments traditionnels dont un Adorno maintenait l'exigence, restant en cela lié à l'expressionnisme, alors que la seconde aspirera à l'unification du style rendu possible par la formalisation à laquelle s'oppose ainsi une telle musique informelle se souvenant de l'atonalité libre. L'œuvre de Regamey se trouvera placée dans une position intermédiaire, d'où son ambiguïté, qui est aussi celle d'une bonne partie des musiques de ses contemporains et ou celle d'une partie des productions des compositeurs suisses. Le passé de Regamey le protège certes contre un régionalisme que pourtant il subira, bon gré mal gré. Pour le compositeur, le problème de l'exercice de la parole au sein d'une langue qui lui est étrangère n'est pas une question abstraite, limitée au domaine de la linguistique qu'il professe⁴ ou à l'exercice solitaire de la composition : que l'on pense simplement aux difficultés de faire accepter sa musique par des formations souvent peu enclines à la nouveauté. Regamey, comme tant d'autres — et pas seulement suisses — ne dispose que de ses compositions pour conquérir le droit d'exister musicalement. C'est parce que la musique est langage, produit de conventions, qu'elle

cafés, notamment aux côtés de Witold Lutoslawski. Après l'échec tragique de l'insurrection de Varsovie, Constantin, sa mère et sa femme furent déportés au camp de concentration de Stutthof, près de Dantzig, où ils échappèrent à la mort grâce au passeport suisse de Constantin (cf., pour les indications biographiques et les présentes notes, Jerzy Stankiewicz, « Constantin Regamey : une polonité manifeste » in *Constantin Regamey, Inventaire du fonds précédé du catalogue des œuvres, ibid.*, pp. 19-29, Nicole Loutan-Charbon, *Constantin Regamey, compositeur, Yverdon, Revue musicale de Suisse romande et Éditions de la Thièle, 1978*, pp. 11-32 ainsi que la chronologie présentée dans *Constantin Regamey, Inventaire du fonds précédé du catalogue des œuvres, ibid.*, pp. 41-48).

3. Constantin Regamey sera, dès 1937, le rédacteur en chef de la revue musicale polonaise, *Muzyka Polska*. En Suisse, il assumera des responsabilités au sein de l'Association suisse des musiciens,

change, dirait le linguiste, mais soutenir, à l'inverse, que c'est à cause des conventions immobiles qu'elle ne change pas, que réapparaissent des oppositions que l'on croyait vaincues, n'est pas sans pertinence, même si cela condamne l'attentisme de certains et accorde le primat de l'histoire à ceux qui composent ce que l'on tient habituellement pour l'« avant-garde ». Au demeurant, Regamey rappellera que le dodécaphonisme schönbergien n'est pas la seule révolution musicale, qu'il faut y ajouter, évidemment, les innovations de Stravinsky, de Bartók, de Debussy ou de Varèse.

L'attention portée au timbre est l'une des innovations musicales majeures au xx^e siècle ; elle apparaît notamment dans la relativité des échelles musicales chez Debussy ou dans la conception « intégrale » du matériau acoustique chez Varèse. Mais elle apparaît également dans le traitement musical de la voix, qui pose des problèmes, sinon plus faciles à résoudre, du moins plus aisément abordables. Regamey aura été très attentif à ces tendances inhérentes à l'élargissement du matériau musical. Les *Cinq études pour voix de femme et piano* (1955), réécrites pour voix de femme et orchestre en 1959, au titre éloquent, présentent à l'auditeur des éléments purement phonétiques. Quant aux *Cinq poèmes de Jean Tardieu* pour chœur mixte et solistes (1962), ils font une utilisation d'une palette élargie de la vocalité, dont les nasillements, les sifflets, le chant parlé, etc. L'effet de l'œuvre est cependant éloigné de celui des *Aventures* de Ligeti, composées à la même époque ; il s'apparente plutôt à celui que provoque les images surréalistes des *Espaces du sommeil* de Lutosławski, tout comme celui de la dernière composition de Regamey, *Visions*, pour voix de baryton, chœur mixte, orchestre et orgue (1978-79)⁵. Y apparaît un ressaisissement de l'expression musicale provoqué par la dramatisation de la forme : la matérialité de la voix est plus convoquée pour son expressivité que pour révéler son mode de production. Les compositions vocales de Regamey n'échappent pas toujours aux surprises abruptes, par exemple dans « L'alerte » des *Cinq poèmes*, où apparaît un mouvement cadenciel étonnant dans ce contexte ; mais ce qui pourrait passer pour du mauvais goût est contrebalancé par un sens de l'humour, lui aussi toujours ambigu. Même une composition comme *La Non-Identité infinie* pour une récitante muette, le chant et un nombre indéterminé d'instruments, signée Anonymus Helveticus et créée en 1968, semble sonner aujourd'hui d'une manière faussement ironique. Le traitement de la voix dans les *Cinq poèmes* se portait garant de la modernité de l'œuvre, alors que la *Non-Identité infinie* singe des éléments modernes comme, entre autres, l'utilisation de micro-intervalles électroniques ou les arabesques et déhanchements rythmiques bouléziens. Toute caricature révèle une bonne connaissance de ce qui est caricaturé ; mais peut-on demander une telle conscience de la part du public, qui sera sans doute resté insensible au caractère ironique et peut-être même en partie autodérisoire de la parodie ?

Car l'attitude de Regamey envers la modernité musicale indique une attention soutenue aux possibilités offertes par l'élargissement du son au bruit, qui apparaît non seulement dans le traitement de la voix, mais aussi dans l'attention portée au timbre instrumental, puis à l'ouverture de la forme qui peut en résulter. Les débuts des œuvres comme *Autographe* (1962/63-1966), *Alpha...* (1970) ou *Lila* (1976) le signalent : l'introduction du timbre dans la musique ouvre de nouveaux espaces, mais court le risque de bloquer le temps musical, ce qui pose de manière générale le problème de la spatialisation de la musique, que l'on retrouve un peu partout dans la musique moderne, de Ligeti ou Xenakis à la musique

spectrale. L'orchestration de Regamey semble cependant moins structurelle que décorative ou expressive, ce qui sauvegarde un devenir temporel ; mais ce dernier court maintenant le risque de s'assimiler à une sorte de narration musicale. Si, dans la *Musique pour cordes, l'instrumentarium* ne permettait pas une réelle dramatisation sonore de la forme, dans *Autographe* pour orchestre de chambre, des moyens orchestraux viennent enrichir le discours musical. Ainsi le début de l'œuvre, en quarts de ton, qui laisse présager un univers où durées et hauteurs iraient de pair. On ne peut cependant s'empêcher de ressentir une surprise lorsque les éléments des conventions repassent au premier plan : le compositeur, sitôt passé l'introduction, en revient aux idiomes de la convention, certes maîtrisés avec beaucoup de métier. Ainsi ces plages initiales en mélodies de timbres, avec quarts de tons, dans *Lila*, double concerto pour violon, violoncelle et orchestre de chambre, lesquelles interviennent avant un changement complet de perspective. D'autres élargissements techniques viennent renforcer la modernité de l'œuvre, mais jamais de manière systématique, ainsi les micropolyphonies que l'on trouve dans des traitements similaires chez Lutosławski.

Le recours à des traditions musicales extra-européennes signale également une telle ouverture à des mondes inouïs. Regamey y est doublement sensible, d'une part à cause de ses origines, d'autre part à cause de ses études et de ses professorats. Sa musique transite également par de tels aspects, pour ainsi dire de l'impossibilité d'une unité culturelle forte au pluralisme des techniques, tout d'abord, puis à celui des expressions conduisant lui-même au polystylisme : plus l'apprentissage des langues se développe, plus l'aspect parole de ces langues apparaît dans sa spécificité, mais aussi dans son irréductibilité. Il en va de même des langages musicaux, que ce soient ceux d'Inde, de Chine, du Japon, d'Indonésie ; si le compositeur s'en inspire, c'est donc en ayant soin de rester dans le cadre des conventions européennes ou simplement pour y puiser des sujets. Déjà dans les *Chansons persanes* pour voix de baryton et orchestre de chambre (1940-42), composées juste avant le *Quintette*, Regamey se référerait, quoique d'une manière très distancée, au monde extra-européen. Dans *Alpha...* pour ténor et grand orchestre, sur le texte de l'hymne cosmogonique du *Rig Veda*, à côté des parties fournies de percussions apparaît un chant influencé par les techniques orientales, mais toujours maintenues dans le cadre des conventions européennes. La vocalité aléatoire, le recours à une notation spatiale, en vue de convoquer un temps étale, y apparaissent également. Au niveau purement instrumental, l'élargissement sonore s'exprime par la prolifération des figures et du contrepoint aboutissant à un tissu micropolyphonique serré, par des quarts de tons permettant de rompre avec l'échelle chromatique traditionnelle. Mais à ces plages intériorisées succèdent des séquences expressionnistes, à preuve des parties de violons qui font résonner l'héritage polonais d'un Szymanowski.

Se pose ainsi la question du statut de tels éléments, tout d'abord de la pluralité des techniques qui conduit elle-même à celle des expressions. Dans le *Quintette*, la tradition maintenait une certaine cohérence, que l'alternance classique des mouvements ne rendait pas problématique. Dans la *Musique pour cordes*, la concentration sur la maîtrise technique maintenait, elle aussi, un semblant de cohérence, alors que, dans *Autographe*, la recherche du timbre et une palette orchestrale servant la dramatisation de l'œuvre assuraient le déploiement d'une forme caractérisée par la succession des expressions. Aussi le pluralisme des techniques sert-il rapidement une

dont il sera le président de 1963 à 1968. Paul Sacher, dont Regamey est pratiquement le contemporain, l'accueillera dans sa propriété et lui passera commande d'une œuvre, le concerto 4 x 5 pour quatre quintettes (bois, cuivres, cordes et percussion), créé à Bâle en 1964.

4. Regamey entreprit des études universitaires en philologie à Varsovie, où il approfondit sa connaissance du tibétain, du chinois et du sanscrit, puis au Collège de France et à l'École des Hautes Études de Paris, dont il est diplômé en 1936. La même année, il obtient son doctorat de philosophie hindoue à l'Université de Varsovie, où il enseignait déjà le sanscrit. Il passera avec succès son habilitation et obtiendra un poste de professeur libre au sein de la même université. Une fois en Suisse, il est, en 1945, chargé de cours de russe et de langues orientales à l'Université de Lausanne, puis, l'année suivante, nommé professeur extraordinaire de linguistique générale à l'Université de Fribourg (où il est nommé professeur ordinaire en 1951) et, en 1949, professeur extraordinaire de langues et civilisations slaves et orientales à l'Université de Lausanne (où il est nommé professeur ordinaire en 1957).

5. Atteint d'une paralysie presque totale et hospitalisé au CHUV de Lausanne, Constantin Regamey passera les quatre dernières années de sa vie cloué au lit. C'est à l'hôpital qu'il prendra connaissance avec joie des propos élogieux d'un jeune compositeur, publiés en 1986 dans le n° 6 de *Dissonanz/Dissonance*, ceux de Jacques Demierre (Jürg Stenzi, « Les musiques de Constantin Regamey » in *Constantin Regamey. Inventaire du fonds précédé du catalogue des œuvres, ibid.*, p. 39). C'est également de son lit qu'il dictera à Jean Balissat la conclusion de son œuvre, *Visions*, qui sera montée à Cracovie, cette année, à l'occasion du centième anniversaire de la naissance de Regamey. La Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne a édité en 2002, en partenariat avec la Radio suisse romande, un C.D. contenant diverses œuvres pour piano de compositeurs dont les

Witold
Lutosławski,
Constantin
Regamey et
Krzysztof
Penderecki.



conception dramatique, une grammaire d'effets au service, non pas de la structure formelle, mais de la dramatisation de la forme. Il y a en effet une grande différence entre le pluralisme des techniques ou des formes et celui des expressions conduisant au polystylisme. Chez Berg, par exemple, différentes formes sont effectivement convoquées, comme dans *Wozzeck*, mais elles ne s'entendent pas comme pluralité de formes, composant un corps habillé d'expressions qui lui sont distinctes. Le polystylisme se caractérise quant à lui par une rupture de l'unité formelle à laquelle se substitue une unité d'un autre ordre, sémantique ou narrative. Une telle substitution apparaît explicitement chez Alfred Schnittke, d'une manière moins radicale chez Sofia Gubaidulina, ou d'une manière plus distanciée chez Valentin Silvestrov, parfois aussi chez le dernier Lutosławski, quoique d'une manière soigneusement filtrée. L'avant-dernière composition qu'aura écrite Regamey, *Lila*, consomme le pluralisme des premières œuvres, la dramatisation des suivantes, en imposant, cette fois-ci d'une manière tout à fait explicite, le polystylisme⁶. Le compositeur revendiquera d'ailleurs l'éclectisme comme expression personnelle, pour autant qu'il ne soit pas le produit de citations.

Quels risques courrait-on aujourd'hui à poser les bases de l'histoire musicale du xx^e siècle, au regard des grands monuments qui avaient pu accéder à la postérité, entre autres dans les années 1912-13, et au regard de ce qui allait s'accomplir dès le début du second après-guerre ? Nul doute que l'œuvre de Regamey y trouverait une place de choix, comme celles des Dutilleux ou des Lutoslawski, dont les musiques puisent leurs origines dans l'entre-deux-guerres, dont Adorno révélait les deux extrêmes musicales dans une opposition que

cherchera à dépasser la génération suivante. La génération de Regamey aura été peu gâtée par l'histoire, aura grandi dans une période déprimée qui plongera dans un nouveau bain de sang. Non avvenu et maladroit, dès lors, de lui reprocher le manque de profondeur qui apparaît parfois dans les œuvres, qui, le cas échéant, ne serait que le reflet de conditions peu propices à la création musicale. On sent chez Regamey de telles contradictions non résolues, qui sont un donné socio-historique auquel on se heurte inmanquablement et qui se voient parallèlement accompagnées d'une exigence de communicabilité, d'accessibilité, qui annonce une tendance de la fin du xx^e siècle.

Une telle exigence a certainement partie liée avec l'étude des diverses langues qu'a menée dans son activité professionnelle le compositeur, qui fait apparaître inévitablement leurs différences. Mais ces dernières ne seraient rien sans la différence qui signale une possible origine et un devenir communs. Serait musique cette part originaire et potentiellement universelle qui survit à la traduction et la rend possible, musique, comme le notait Rilke, cette « langue où les langues finissent ». Constantin Regamey avait une conscience aiguë de la pluralité des langues, qu'il jugeait irréductible. Dans son activité de compositeur, il aura réussi, sinon à unifier les expressions multiples qui s'y croisent, du moins à les faire converger en une langue personnelle qui sera parvenue à conserver le charme d'une langue étrangère.

fonds sont en sa possession, notamment *l'Étude de concert* (1932) de Regamey (*Œuvres pour piano par Daniel Spiegelberg, E.-P. Blanchet, H. Sterlin-Vallon, C. Regamey, C. Dubuis, P.-A. Bovey, W. Blank, F. Maffei, Cascaville RSR 6146*).

6. Dans son livre sur Regamey, Nicole Loutan-Charbon consacre au pluralisme une section du chapitre dégageant les traits généraux de la musique du compositeur (Nicole Loutan-Charbon, *Ibid.*, pp. 114-118).