

souffrent d'une certaine anémie classiciste. On perçoit nettement la volonté de personnaliser les instruments, de leur donner un caractère anthropomorphe. Sur ce plan, *Atacama* présente une affinité avec la gestuelle de la musique de ballet.

Zugzwang - Trio all'improviso - denn nicht de Hans Hassler (*1945), pour clarinette, accordéon et percussion, est un morceau de cabaret musical – du moins au début. L'accordéoniste transpire en étirant son soufflet, puis en chasse rageusement des bruits absurdes. La musique finit cependant par s'installer. Suivent alors des accords répétés frénétiquement et des ostinatos sans fin. Cela fait enjoué et improvisé, et peut revendiquer le mérite d'une invention délirante en matière de production de sons à l'accordéon.

Les schémas des minimalistes et du Stravinski néo-classique retentissent aussi dans *Hede Mittelspan* de Stephan Diethelm (*1965), pour soprano et ensemble. Rares sont les déplacements d'accent qui entravent la jouissance inaltérée de la mesure à quatre temps. Des séquences harmoniques éculées empêchent que ne se produise l'élan qui caractérise quand même les meilleures pièces de Steve Reich. Une partie médiane tranquille bourdonne et se balance sur des quarts et des secondes majeures.

UN ter ORDNUNG de Roland von Flüe (*1961), pour bande magnétique, voix et quatre instruments, est pavé de bonnes intentions. Chants de baleines, cloches de vaches, cigales, oiseaux, eau, trains et fréquences radio y forment un tapis sonore sur lequel la voix et les instruments improvisent en imitation ou jouent selon des indications plus ou moins strictes. D'après l'auteur, ce collage musical, qui évoque force images, va du chaos à l'ordre, puis de l'ordre au chaos. Musicalement parlant, c'est un passage de banals accords arpégés à des frottements dissonants et retour. L'ordre a une sonorité menaçante, tandis que les bruits naturels rassurent par leur familiarité. Tout cela fait très ennuyeux et forcé. Pourquoi, d'ailleurs, un poste radio mal ajusté serait-il plus «ordonné» qu'un chant de baleine ?

Dans *Arbol adentro*, d'après Octavio Paz, pour soprano et petit ensemble, Hubert Podstransky (*1934) propose de la *musica impura* parfaite. C'est une œuvre aux accents folkloriques, parfois hispanisants, parfois latino-américains, avec les vocalises typiques et les ornements autour d'une note centrale du *cante jondo*, des citations de Bernstein et Rodrigo, des imitations de guitare à la percussion, au violoncelle et à la harpe. Les accords mineurs et les rythmes caraïbes y alternent avec une musique pointilliste de timbres. C'est une pièce frénétique, brûlante et sensuelle, sans le moindre ennui, en tout cas.

Avec *Herbsttag*, d'après Rilke, pour soprano, flûte, clarinette et violoncelle, Stephan Diethelm (*1965) livre au public un pénible travail d'élève. Une emphase affectée est censée masquer le contrepoint pauvre, la mélodie banale, la périodicité scolaire et la fadeur de l'harmonie. On dirait du Grieg mal assaisonné.

Les compositeurs et leurs comparses jouent chacun avec une belle sonorité et en virtuoses; le jeu d'ensemble n'est cependant pas toujours idéal. PETER BITTERLI

AUX CONFINS DE L'UTOPIE ?

Journées zurichoises de la musique nouvelle (5 au 8 novembre 1998)

Aux *Journées zurichoises de la musique nouvelle* de 1997, le *Klangforum* de Vienne avait joué une œuvre de l'Autrichien Wolfram Schurig, remarquable en ceci qu'elle était encore inférieure au

niveau déjà médiocre de la manifestation. Comme l'intérêt pour ce morceau ne pouvait s'expliquer par ses seuls mérites, je pensais qu'il s'agissait de l'œuvre indigène obligatoire que le *Klangforum* devait emmener dans ses bagages pour bénéficier d'une subvention à l'exportation. Il appert aujourd'hui que ce n'était là que la moitié de la vérité. Car Wolfram Schurig est directeur artistique des *Journées de musique contemporaine de Bludenz*, où, selon un compte-rendu du *Tages-Anzeiger*, il a accueilli, dans l'édition 1998 – qui confrontait des œuvres récentes avec d'autres du XIV^e au XVI^e siècle pour prouver que «la pensée enracinée dans des structures complexes n'est pas une marotte du présent» – la première audition d'un quatuor à cordes de Walter Feldmann, lui-même directeur artistique des *Journées zurichoises*. A en croire le critique du *Tages-Anzeiger*, ce quatuor à cordes «extrêmement difficile» est un chef-d'œuvre qui «se rapproche très étroitement de la complexité rythmique des pièces anciennes» et dont «le geste dramaturgique» (quoi que cela signifie) «est tout à fait apparenté aux modèles de Beethoven ou de Bartók». Vu sous cet angle, il ne reste qu'à déplorer que Walter Feldmann ait renoncé cette année à programmer de ses œuvres aux *Journées zurichoises de la musique nouvelle*. En revanche, il a de nouveau déterré ce dont personne ne parle ailleurs, tout en déclinant les compliments que lui tresse le prophète de la musique du XXI^e siècle, Claus-Steffen Mahnkopf, dans l'entretien «Komponistengespräch» – cette confirmation indirecte du «sectarisme» que *Dissonance* reprochait au livre de Mahnkopf lui étant visiblement pénible. D'après Feldmann, Pierluigi Billone, le compositeur le plus joué des *Journées 1998* (quatre œuvres), est très respecté en Allemagne. Je dois avouer ne pas avoir connu Billone auparavant et ne guère le regretter après coup. Par rapport à leur substance, ses œuvres – du moins celles données à Zurich – sont toujours trop longues, manquent d'articulation formelle et trahissent leur intention après quelques instants. Art indigent, dépourvu d'esprit, que le compositeur présente d'autant plus volublement dans le programme et dans sa conférence introductrice. Mario Garuti ne fait pas preuve de beaucoup plus de fantaisie. Son *Il demone meridiano* pour saxophone, vibraphone et piano (trio Accanto) se contente d'effets bon marché; *Obliqua* pour alto et bande magnétique laisse l'altiste (Barbara Maurer) racler comme bon lui semble. Pour le reste, ce sont les jeux habituels de dédoublement, tout comme ceux de Silvia Fómína dans *Expulsion, Désagrégation, Dispersion* pour violoncelle (Tobias Moster) et bande magnétique. Dans *Triptych-Crucifixion* pour ensemble instrumental, Nadir Vassena mise aussi sur la virtuosité, cette fois-ci du violon (Urs Bumbacher), mais là encore la convention est plus forte que l'invention du compositeur, la pose plus frappante que le contenu. L'œuvre étant compréhensible dès la première écoute, il était superflu de la répéter à l'issue du concert d'ouverture de l'*ensemble für neue musik zürich*, ce qui aurait été indiqué, en revanche, pour *körperkonsistenz. ausschnitt* d'Annette Schmucki. Les reprises (proposées aux exécutants) de parties entières de l'œuvre ne sont en effet compréhensibles qu'après plusieurs écoutes, car ce n'est que par instants que des structures identifiables nettes se dégagent des événements isolés, qui se déroulent la plupart du temps dans des registres extrêmes. Une seconde exécution nous aurait en outre valu une autre version et aurait donc mis en évidence les différentes lectures possibles; ainsi, le jeu déroutant sur l'identité et la non-identité aurait vraiment atteint son but. A côté d'un sextuor sans intérêt de Sergueï Pilioutikov, qui fait la part belle au vibraphone, Carmen Maria Cárnci, originaire de Roumanie et installée aujourd'hui en Allemagne, qui dirigeait ce concert des *ensemble für neue musik*

zürich, présenta une composition de son cru: *Semantèrion* se réfère à l'instrument de bois de ce nom (roumain: *toaca*), planchette allongée utilisée dans les rites orthodoxes grecs en alternance avec les cloches. Cette combinaison inspire à Cârneçi un ouvrage coloré, alors que, pour la deuxième œuvre d'elle inscrite au programme du festival – lors du concert final de l'*Ensemble Contrechamps* –, la source semble avoir été plutôt un obstacle: dans ...*denn der Tag war noch ganz* pour flûte(s), alto et guitare, le procédé consistant à extrapoler une structure à partir d'un poème ne génère pas de logique musicale. Mais au moins la musique ne prétend-elle pas «descendre dans les tréfonds du cœur», comme l'hommage de Toshio Hosokawa à Isang Yun. Cette descente-là finit en catastrophe, comme bien souvent. Par opposition, *Wendungen* de Roland Moser, pour deux violoncelles, est bien helvétique et moins prétentieux. Après diverses sonorités pincées et frappées, l'auteur se contente de mener les deux instruments «vers ce qui semble être leur destination intérieure», le chant – et il y parvient.

La part suisse du festival était relativement élevée, surtout si l'on songe qu'avec son *Musikpodium*, la ville de Zurich dispose d'une série de concerts vouée exclusivement à la musique suisse, alors que plusieurs œuvres contemporaines importantes n'y sont jamais données, faute d'intérêt de la part de la *Tonhalle-Gesellschaft* et de l'Opéra. Le provincialisme dont souffre la musique contemporaine en Suisse (voir à ce sujet le compte-rendu du colloque «Schweizer Töne» dans ce numéro) sort renforcé de ce qu'un festival comme celui dont il est question ici soit programmé de façon à faire croire que les contributions suisses sont les meilleures et de ce que *Mantra*, de Stockhausen (avec Jürg et Janka Wyttenbach), y figure comme sommet isolé et déjà classique, hors concours, en quelque sorte.

Thomas Müller est le seul compositeur qui, dans le concert du *Trio Accanto* (Marcus Weiss, saxophone; Yukiko Sugawara, piano; Christian Dierstein, percussion), n'exploite pas les timbres insistants des instruments, mais les bâillonne en leur faisant exécuter un *be-bop* étouffé. Dans son *Inselmusik*, Thomas Kessler flirte sans ambages avec la musique que l'on sert en apéritif à Radio DRS 2, tandis que, dans *De Magia*, Mauricio Sotelo pousse encore plus loin la trivialité en traitant presque continuellement les trois instruments en synchronie et en égrenant des gammes et autres traits rapides.

Avec deux concerts en deux jours consécutifs, l'*Ensemble Contrechamps* (direction: Emilio Pomárico) avait à maîtriser un programme chargé. *Caché*, de Christoph Neidhöfer, n'ayant pas bénéficié de répétitions suffisantes, l'exécution laisse la vague impression d'un ouvrage discret, ponctué de silences, alors qu'il est en fait structuré strictement de bout en bout. Il était impossible de discerner la moindre parcelle du motif de neuf notes, traité à la façon d'une série, qui sert de matériau de base. L'ensemble était plus à son aise – ou mieux préparé – dans le *Concerto d'alto* de Stefano Gervasoni, interprété en virtuose par Isabelle Magnenat. C'est une œuvre qui joue avec les conventions du concerto et qui les fige littéralement dans le dernier mouvement: au lieu de jouer leurs instruments, les musiciens frappent des pierres, et le mouvement se termine par un craquettement qui rappelle un feu qui s'éteint. En plus de l'inévitable Billone, l'Ensemble Contrechamps devait encore jouer une œuvre de Mahnkopf. Donnée en première audition, *Solitude-Sérénade* est d'environ un siècle en retard sur les prophéties de l'auteur: idylle constellée de micro-intervalles pour hautbois (Ernest Rombout) et petit ensemble, elle rappelle plus les essais torturés propres à Wyschnegradsky (combinaison de la gestuelle traditionnelle et de nouveaux systèmes

tonals) qu'elle n'ouvre des horizons inédits. Si, dans l'éditorial du programme, Walter Feldmann parle des «chemins confinés à l'utopie» que les compositeurs et compositrices de son choix auraient trouvés, il faut admettre sobrement *post festum* que, pour la plupart de ces derniers, les limites sont tout à fait ailleurs.

CHRISTOPH KELLER

LE DEVISEMENT DU MONDE

Festival d'Automne à Paris 1998

Tout avait commencé par un communiqué aux tristes accents: «*Le Pavillon aux pivoines*, livret de Tang Xianzu, réalisé par Chen Shi-Zheng avec la Compagnie de Kunju de Shanghai, ne sera pas présenté comme annoncé du 19 au 29 novembre 1998 au Festival d'Automne à Paris / Grande Halle de la Villette (...). Malgré les nombreuses démarches du Festival d'Automne et celles des autorités françaises au plus haut niveau, le Bureau de la Culture de la Ville de Shanghai qui a provoqué en juillet l'annulation des premières représentations au Lincoln Center Festival de New York, maintient son interdit, et empêche la venue en France des cinquante-trois membres de la Compagnie de Kunju de Shanghai.» Madame Ma, directrice dudit Bureau, et ses cerbères avaient en outre organisé une campagne de presse visant la production de Chen Shi-Zheng: «Il est regrettable que l'intégrale du *Pavillon aux pivoines*, présentée ces derniers temps, comporte des modifications non appropriées, ne privilégie pas la quintessence de la tradition et fasse ressortir, à dessein, le rebut de notre culture traditionnelle, divulguant des croyances féodales, exhibant la décadence et la bêtise.» Seuls nous restent de ce projet les photographies de Marc Enguérand, un document vidéo tourné à Shanghai et l'admirable traduction qu'André Lévy a faite de ce chef-d'œuvre de l'opéra chinois (Paris, *Musica Falsa*, 1998, 416 p.), histoire d'amour entre une jeune revenante et son amant dont il est peu vraisemblable qu'elle ait été jouée en son entier depuis la création de l'œuvre, en 1598.

À travers opéras et concerts, le Festival d'Automne à Paris entendait faire revivre les traditions du Sud de la Chine en proposant quatre spectacles. *Mulian*, rite religieux empreint de chamanisme et opéra rituel dont l'origine remonte au VIII^e siècle, raconte de manière spectaculaire l'histoire d'un fils descendu aux enfers sauver sa mère. Au-delà des rites, la pièce a une fonction religieuse issue du bouddhisme indien, mais aussi du confucianisme et du taoïsme. Interdite depuis près de cinquante ans par les gouvernements successifs, pour propagation de «superstitions», *Mulian* est de nouveau joué dans plusieurs régions de Chine. La troupe de *Chenhe* (Ouest du Hunan) a donné du 28 octobre au 7 novembre les premières représentations de cette pièce en Occident.

Deux opéras chinois contemporains étaient également au programme: *The Peony Pavilion*, dans la décevante version musicale de Tan Dun mise en scène par Peter Sellars, et *Life on a String*, opéra en un acte et quatre scènes de Qu Xiaosong (né en 1952), librement adapté du roman éponyme de Shi Tieseng, et du Ressentiment de Dou E de Guan Hanqing, célèbre dramaturge du XIII^e siècle. Synthèse entre une exaltation bachique d'inspiration populaire et la quiétude du Vide taoïste, l'œuvre déploie une musique volontiers minimaliste, ponctuée de brutalités percussives et de phénomènes sonores parcimonieux et lancinants. Sur scène,