

# NUANCES

# 43

INTERVIEW  
Jacques Leiser

DOSSIER  
**Musique  
contempo-  
raine**

Les AMC ont dix ans



DVD offert

## IMPRESSUM

### RESPONSABLE DE PUBLICATION

Fondation du Conservatoire de Lausanne  
Rue de la Grotte 2  
CP 5700, 1002 Lausanne  
T 021 321 35 35  
F 021 321 35 36  
info@hemu-cl.ch  
www.hemu-cl.ch

### RÉDACTION ET COORDINATION

Antonin Scherrer – Colophane Edition & Communication  
Ch. de Florissant 13  
Chalet La Folia, 1660 Château-d'Œx  
T/F 026 924 33 45 – M 079 296 37 52  
info@colophane.ch

### GRAPHISME, RÉALISATION

moser design sa  
Rue du Simplon 3d  
1006 Lausanne  
T 021 614 06 66  
F 021 614 06 60  
info@moserdesign.ch  
www.moserdesign.ch

### IMPRESSION

Polygravia Arts Graphiques SA  
Route de Pra de Plan 18  
1618 Châtel-St-Denis  
T 021 948 22 40  
F 021 948 22 49  
www.polygravia.net

### ABONNEMENT À «NUANCES»

Si vous souhaitez recevoir «Nuances» chez vous, faites-le nous savoir en nous indiquant vos coordonnées à l'adresse suivante : Haute Ecole de Musique et Conservatoire de Lausanne, Abonnement Nuances, rue de la Grotte 2, CP 5700, 1002 Lausanne. info@hemu-cl.ch L'abonnement est gratuit.

### COUVERTURE

© Anne-Laure Lechat

### PARUTION «NUANCES 43»

Novembre 2013

## SOMMAIRE

### DOSSIER

#### 04 Enseigner la musique contemporaine

- 06 Dix ans (déjà) avec l'Ensemble Contemporain de l'HEMU – William Blank
- 11 « Easy... what ? » – Richard Dubugnon
- 14 Electroliberté – Alessandro Ratoci
- 16 Vertige de l'inouï – Luca Antignani
- 18 Sus aux œillères ! – Roman Brotbeck
- 20 L'exigence de l'esprit critique – Philippe Albèra
- 22 Dialoguer – Marc Texier
- 24 Histoires de musique, musiques en histoire – bibliographie

### INTERVIEW

#### 27 Jacques Leiser

## ÉDITORIAL

### « PASSEURS DE SONS »

Voilà donc dix ans que l'Ensemble Contemporain de l'HEMU est né !

Dix années faites de découvertes magnifiques pour nombre d'étudiants, qui ont vu leurs horizons sonores et émotionnels s'ouvrir bien au-delà de leurs attentes. Un chemin qu'il a fallu inventer, et je rends hommage ici à William Blank pour son travail inlassable. L'épopée qu'il retrace dans le présent Nuances témoigne dans sa démarche de la diversité des regards portés sur la musique de notre temps.

La définition de la musique contemporaine que William Blank propose en exergue de son article introductif m'a interpellé : *Nom générique, appliqué dès 1950 à toute musique savante d'écriture post-tonale se réclamant de la tradition classique occidentale.* Vous constaterez qu'il a bien barré le mot « savante » (entre deux relectures), ce qu'il n'aurait sans doute pas fait il y a dix ans. Peut-être dans une décennie (ou dès maintenant) pourra-t-on biffer le mot « occidentale » ? La curiosité d'aujourd'hui pour les musiques du monde – de tous les mondes –, les moyens informatiques du traitement du son et le goût pour l'improvisation, n'appartiennent plus uniquement au jazz et ce que l'on appelle les « musiques actuelles », mais à un vaste champ expressif décomplexé où les barrières ont fait place aux métissages les plus inouïs.

Avec l'invention de l'imprimerie puis plus tard du disque, est né le débat sur « la musique contemporaine ». Je ne doute pas que ces pages le ravive de plus belle. L'objectif n'est pas de défendre des territoires, d'opposer les musiciens qui « font de la musique contemporaine » et ceux qui n'en font pas. L'essentiel est de défendre la musique vivante, celle qui est partagée, qui peut émouvoir comme provoquer l'indignation ou la controverse.

Si j'avais un vœu secret à formuler, ce serait qu'il n'y ait plus d'Ensemble Contemporain de l'HEMU. Qu'on joue Fedele et Carter aussi naturellement qu'on joue Mozart (ou vice-versa, avec cette curiosité d'enfant pour les choses neuves), et que les plans d'étude n'aient plus besoin d'*obliger*...

Le plus beau témoignage de ce numéro est sans doute le DVD « Passeurs de sons » qui y est joint, dédié à Eric Gaudibert. Au-delà des sons, observez les passeurs : le visage d'Eric se penchant vers un étudiant pour corriger une note, l'engagement des interprètes à défendre sa musique et ces regards brillants qui inspirent admiration et respect. Un document précieux, un magnifique cadeau d'anniversaire : la preuve vibrante que la rigueur peut faire bon ménage avec la fraîcheur, et qu'il est bon, quelque soit sa musique de prédilection, de participer à la marche de notre temps.

### Hervé Klopfenstein

Directeur général



ANTONIN SCHERRER, JONAS PULVER

# DOSSIER ENSEIGNER LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

William Blank le démontre avec souffle et panache dans son article introductif : la création contemporaine est une source intarissable de débat, dont une Haute Ecole de Musique ne peut faire l'économie. De quelle(s) musique(s) aujourd'hui nourrir les interprètes de demain ? Au directeur de l'Ensemble et des Ateliers de Musique Contemporaine de l'HEMU la (lourde) responsabilité de « trancher ». A nous, dans ces pages, celle d'offrir au lecteur le plus large spectre de visions possible, en privilégiant forcément – car telle demeure la mission de ce magazine – les interlocuteurs en prise directe avec l'enseignement proposé dans cette maison. Le choix est forcément arbitraire, mais il est pleinement assumé.



## DIX ANS (DÉJÀ) AVEC L'ENSEMBLE CONTEMPORAIN DE L'HEMU

*Musique contemporaine :  
Nom générique, appliqué dès 1950  
à toute musique savante d'écriture  
post-tonale se réclamant de la  
tradition classique occidentale.*

Une décennie vient de passer depuis la création de l'Ensemble Contemporain du Conservatoire de Lausanne, né à l'occasion d'une invitation faite par la Biennale de Berne. Le programme du concert s'articulait autour du compositeur Toshio Hosokawa, qui fut le premier d'une longue série, puisque Luciano Berio, Pierre Boulez, William Blank, Elliott Carter, George Crumb, Luigi Dallapiccola, Niccolò Castiglioni, Xavier Dayer, Pascal Dusapin, Ivan Fedele, Morton Feldman, Eric Gaudibert, Stefano Gervasoni, Jonathan Harvey, Heinz Holliger, Klaus Huber, Michael Jarrell, Tom Johnson, Betsy Jolas, György Kurtag, György Ligeti, Isabel Mundry, Tristan Murail, Luis Naón, Giacinto Scelsi, Toru Takemitsu, Edgard Varèse ou encore Iannis Xenakis, se sont en effet succédés, depuis, dans les programmes que nous donnons chaque année dans les concerts des Ateliers Contemporains.

Pour nous, cet anniversaire est l'occasion d'un regard sur ces années passionnantes à plus d'un titre, où grâce au nouvel outil, le Conservatoire de Lausanne fut en mesure d'entrer de plein pied dans son époque, éclipsant au passage quelques idées toutes faites sur la musique de notre temps. Il faut dire que le contexte régional imprimait alors à l'institution une sorte de réflexe identitaire presque « protectionniste », dans le sens où la transmission des savoirs, fondée sur la conservation d'un patrimoine musical classique, excluait de fait la musique écrite dans une esthétique dite atonale. Cette qualification, qui met donc curieusement l'accent sur ce que la musique n'est pas, permettait d'écarter une catégorie d'œuvres, celles, singulièrement, dont le langage et l'esthétique témoignaient des violents bouleversements socio-culturels du siècle dernier : des œuvres de musique contemporaine – dont nous verrons plus loin que la question de leur légitimité est malheureusement récurrente.

Mais peu à peu les résistances s'estompèrent tout de même et une profonde mutation s'opéra à l'intérieur même de l'institution qui est devenue entre temps une Haute Ecole de Musique : la pratique des musiques improvisées ou contemporaines (d'horizons très divers) fit progressivement partie intégrante des cursus d'étude, les Ateliers Contemporains ont atteint une notoriété enviable et chaque année, l'Académie Namascae permet à nos étudiants de se perfectionner au contact de compositeurs renommés et d'interprètes parmi les plus compétents. Dès 2006, ce patient travail d'intégration fut augmenté d'une contribution musicologique originale, imaginée et rédigée par Philippe Albèra : l'édition des Cahiers Contemporains.

Parmi les nombreux artisans qui rendirent cette aventure possible et qui travaillèrent à nos côtés à l'élaboration d'une pédagogie « spécialisée », nous aimerions évoquer l'enthousiasme de Pierre Wavre, notre précédent directeur général, la vitalité extraordinaire de Verena Bosshart (la toute première « doyenne » pour la musique contemporaine), l'esprit visionnaire d'Antonio Politano qui développa le projet PRIME autour de la flûte Paetzold, la fidélité de Pierre-Stéphane Meugé, compagnon de la première heure dans l'équipe chargée de transmettre la « bonne parole » aux étudiants, et bien évidemment Hervé Klopfenstein qui nous donne aujourd'hui, par la confiance qu'il nous accorde, les moyens de nous développer encore davantage. Aux autres, qu'il nous est malheureusement impossible de citer exhaustivement ici, va notre gratitude et notre reconnaissance.

### UNE ÉVOLUTION IRRÉVERSIBLE

En musique, comme dans d'autres domaines, l'une des (r)évolutions majeures de ces vingt-cinq dernières années fut sans conteste l'avènement de l'informatique. Mais c'est surtout au cours de cette toute dernière décennie que les stupéfiantes avancées technologiques des outils de communication et de diffusion ont profondément modifié notre mode de pensée, influencée désormais par l'omniprésence d'internet et la possibilité qu'il nous offre d'un accès immédiat et presque illimité à d'autres formes de références culturelles. L'important métissage de notre société autorisant dorénavant que les œuvres s'accomplissent

dans une forme élargie de mixité artistique, on peut supposer que la superposition des savoirs, le mélange des traditions et le croisement anachronique des disciplines, deviennent, dans un avenir proche, les conditions essentielles du renouvellement de l'acte créateur. Mais si cette hétérogénéité estompe évidemment les caractéristiques de chaque objet, elle conduit aussi à l'émergence d'une forme nouvelle, une sorte « d'art total » réinventé, qui convoque, parfois pour le temps éphémère d'un unique événement, musique (aussi bien écrite qu'improvisée ou électronique), vidéo, chorégraphie, théâtre ou arts plastiques. La rapidité avec laquelle ces nouvelles performances se conçoivent et s'exécutent reflète parfaitement l'accélération vertigineuse des processus créatifs, qui permet de produire et de consommer un maximum d'événements dans un minimum de temps. Impossible dès lors d'échapper à cette tendance qui dépasse le modèle traditionnel du concert.

Il y a donc désormais, dans la sphère de la musique écrite, deux positions assez distinctes : celle qui adhère encore aux codes classiques et celle qui favorise plutôt l'éclosion d'une performance, une manière de réinventer à chaque fois de nouveaux codes. Face à ces deux modèles, il faut bien avouer que la position de la musique contemporaine est très inconfortable car elle se retrouve un peu en porte-à-faux ; ses racines n'ayant jamais véritablement pris dans le terreau du premier pour des raisons essentiellement sociologiques (qu'il serait trop long d'expliquer dans le cadre de ce texte) et n'ayant pas beaucoup de points communs avec le second, la place qui convient de lui accorder dans la formation des jeunes musiciens doit être sans cesse réévaluée. Cependant, dans le cas du second modèle (qui représente au fond une forme de dissidence naissante ou plus simplement une prise de distance à l'égard de pratiques souvent jugées dépassées au sein desquelles les repères historiques n'ont plus lieu d'être), il est encore trop tôt pour être en mesure de concevoir des apprentissages adéquats. La solution provisoire consiste donc à laisser à chacun le soin de s'auto-former au contact vivifiant des autres arts, car si la musique n'est plus qu'une simple composante au sein d'une performance qui en collecte et en amalgame d'autres, l'exigence particulière requise pour l'exécution de la partie musicale se réduit d'autant, dans la plupart des cas. L'avenir

dira donc si la musique « composée » pour ces *happenings* peut faire l'objet d'un enseignement spécifique et si elle relève, plus largement, des compétences d'une Haute Ecole de Musique, mais le peu de recul que nous avons en la matière doit nous inciter à une certaine circonspection. En revanche, et pour des raisons précisément de tradition mais surtout de *mission*, c'est le premier modèle qui est ici questionné.

## LES INTERPRÈTES AU DÉFI

Nous savons qu'il est difficile pour les institutions de concerts de proposer au public des œuvres réputées exigeantes et qui ont relativement peu d'adeptes ; le diktat de l'audimat impose à présent ses règles, qui ne sont pas celles de la musique. C'est donc, *in fine*, aux interprètes, et à eux seuls, que revient la difficile responsabilité d'inverser la tendance et de « sortir » la musique d'aujourd'hui des lieux spécialisés, confinés et confidentiels, et lui permettre d'accéder enfin à la place qu'elle mérite : une place de premier plan. Or, nous avons constaté que la pratique naturelle et généralisée de la musique contemporaine modifie avantageusement et en profondeur le comportement des jeunes musiciens. A son contact, ils aiguisent fortement leurs capacités cognitives et atteignent un niveau de maîtrise instrumentale supérieur, en termes de précision rythmique, d'intonation, de technique de jeu, d'ouverture à la dimension spatiale des sons, sans compter qu'ils amplifient largement leur sensibilité à la palette infinie des timbres – un paramètre devenu fondamental dans la pensée compositionnelle moderne –, une qualité qui peut aussi se révéler très efficiente, au niveau de l'interprétation, dans un répertoire plus ancien. Ce développement, qui leur permet de maîtriser relativement tôt l'écriture d'un quatuor à cordes de Ligeti par exemple, les invite, paradoxalement, à mieux se pencher sur le contenu d'un quatuor de Bartók (car le travail sur Ligeti permet d'en saisir mieux les structures complexes) et ainsi de suite jusqu'à Haydn en passant par Beethoven. Ceci n'est évidemment valable qu'en référence à un modèle qui entendrait conserver une *qualité* et une continuité dans les œuvres proposées ou alors une mise en perspective de musiques qui ont des points communs – un modèle précisément adopté dans la programmation des Ateliers Contemporains.

## UNE CONFUSION DES GENRES

Cet équilibre programmatique, qui met en résonance les métamorphoses successives du langage musical occidental, n'est pourtant pas simple à maintenir voire à justifier. En effet, depuis la fin des années soixante, de nombreux compositeurs, nostalgiques du passé et fascinés par la capacité de la musique pop à galvaniser de très larges auditoires, prônent un retour à la primauté de la « mélodie » comme condition exclusive de la perception auditive, sans considération pour le fait que la renaissance de cette forme de hiérarchisation somme toute primitive, affaiblit considérablement la construction des œuvres... Il est vrai que d'autres sont plus nuancés, et qu'ils opèrent ce retour à des tournures simplifiées par des voies moins primaires (par exemple par le principe de la diaphonie ou par celui de la répétitivité) donc au gré d'attitudes compositionnelles variées, mais qui traduisent au fond une préoccupation similaire : le sens et la perception du message musical doivent être immédiats, portés par la qualité de l'élément mélodique, qui devient donc l'unique paramètre capable d'abolir la préséance de valeurs *élitistes* – des valeurs soi-disant véhiculées par une pensée abstraite. Or, qu'y a-t-il d'abstrait et d'élitiste dans le fait de concevoir que seule l'unité structurelle résultant de l'articulation pondérée de *toutes les composantes sonores*, peut produire une œuvre musicale digne de ce nom ?

Cette posture esthétique et formelle, couramment désignée comme « post-moderne », pourrait à la rigueur passer pour le dernier avatar de notre époque (tellement superficielle qu'elle accuse d'hermétisme toute pensée intellectuelle d'envergure) si elle ne s'adossait pas à une interprétation révisée de l'histoire de la musique, qui consiste à nier l'orientation de son évolution récente en la déclarant presque illégitime. Le célèbre couplet sur la rupture *inévitable* entre le public et la musique moderne est ici repris (en invoquant principalement deux scissions qui remonteraient respectivement à 1913 – et plus particulièrement au *Pierrot Lunaire* – puis à la fin des années quarante, au moment où les *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* de Darmstadt firent connaître la musique de Boulez, Berio, Ligeti, Stockhausen, Nono ou Xenakis) et le jugement esthétique (re)devient primordial : il



L'Orchestre de l'HEMU joue Boulez le 23.01.2013 à la Salle Métropole de Lausanne.

faut écrire dans un style qui fait la part belle à la simplicité et à l'immédiateté, *se plier au format*, tout ceci dans un langage et une écriture faciles d'accès – des valeurs éminemment cardinales pour amadouer les intendants des grands orchestres, des festivals ou des maisons d'opéra, hostiles, pour la plupart d'entre eux, à toute programmation autre que classique et *populaire*, deux termes pris ici dans leur sens le plus étroit. Or, contester l'évidence d'un développement avéré, par la réinterprétation de ses étapes successives, tend à biaiser la perspective historique, une thèse qui provoque inévitablement une confusion des genres : lorsque la musique d'un compositeur d'aujourd'hui est à mettre dans la catégorie des *remakes* (et que les influences qui la composent viennent de la musique légère ou modale ou tonale ou de la musique pop, peu importe), vouloir l'affilier au courant historique de la musique savante revient à considérer une chose avec les critères d'une autre, un peu comme si Bartók eut comparé l'*Elektra* de Richard Strauss à *La Chauve-Souris*, l'opérette de son célèbre homonyme ! C'est bien à l'aune de *Salomé* qu'il analysait l'œuvre en 1910 – pour en débusquer d'ailleurs les « facilités »... Le débat n'est pas d'aujourd'hui.

## PERSPECTIVES

Si la question de l'étude approfondie des œuvres issues de la pensée post-moderne se posait un jour au sein des Hautes Ecoles par souci d'« œcuménisme » (puisqu'elle pourrait s'adresser aussi à la musique de film et à la comédie musicale), cela devrait l'être principalement en terme de choix pédagogique et d'orientation esthétique. Plus prosaïquement, on peut s'interroger aussi sur la nature éventuelle du bénéfice, en terme de formation, d'un tel mélange des genres. De notre point de vue, le travail de ces répertoires ne représente pas un grand intérêt pour nos étudiants car bien souvent leur autonomie étant suffisante, techniquement et stylistiquement, nous n'avons pas de rôle essentiel à jouer à ce niveau. Bien entendu, il s'agit de nuancer car l'Histoire a montré qu'aucune généralité n'est applicable et que si l'interprétation de telle œuvre ne soulève aucune question, telle autre peut au contraire demander un travail spécifique. Mais comme il est vrai aussi que l'Histoire se répète souvent, il serait alors peut-être judicieux de s'interroger sur la postérité des œuvres néo-classiques du siècle dernier. Qu'en reste-t-il ? Est-ce *Pulcinella*



ou l'inépuisable *Sacre du Printemps* qui force aujourd'hui notre admiration envers Stravinski ? Et laquelle des deux œuvres établissait les bases d'une évolution possible vers des territoires encore vierges, vers *l'inouï* ? Poser la question, c'est sans doute y répondre...

Notre rôle, nous le répétons, est de *former*. En musique contemporaine, plus encore qu'ailleurs, nous devons être avant tout au fait des derniers développements dans le domaine de la recherche instrumentale afin de pouvoir transmettre de nouvelles techniques de jeu, mais aussi, par l'étude assidue des partitions, de permettre l'assimilation de nouveaux langages, de nouvelles notations, car nos étudiants doivent se préparer à une confrontation internationale sans merci en terme de niveau de compétences... et la durée des études étant comptée au plus juste, nous n'avons pas de temps pour les œuvres secondaires. Il est donc capital que nous considérions avec une grande attention ce qui représente une valeur *collective* dans l'immense production musicale d'aujourd'hui. Depuis dix ans, nous nous efforçons d'équilibrer les choses en tentant d'anticiper sur ce que seront les valeurs de demain, sans perdre de vue l'objectif d'apprentissage, inscrit ici et maintenant dans notre cahier des charges,

car l'Ensemble Contemporain est un outil de formation, mis au service d'une éducation qui doit permettre avant tout d'articuler tradition et innovation. C'est pourquoi nous laisserons à d'autres le loisir de composer avec les *tendances* du moment car ce serait entrer là dans une logique simplificatrice et surtout passagère : « La mode, c'est ce qui se démode », disait Chanel. Et la musique, faut-il le rappeler, n'est ni un produit de consommation ni une activité de divertissement. Elle est un art.

## POSTLUDE

Au moment de conclure, qu'il nous soit permis d'évoquer ici quelques souvenirs, quelques instants extraordinaires, partagés avec de grands artistes, simples et touchants : la bienveillance juvénile de Stefano Gervasoni envers les étudiants, l'autorité tranquille de Betsy Jolas lorsqu'elle parlait d'Olivier Messiaen, l'exigence implacable d'Ivan Fedele sur le degré de perfection instrumentale à atteindre (un idéal qu'Isabel Mundry transmettait par des références à l'architecture), ou encore la profonde humanité d'Eric Gaudibert, malade déjà, aux prises avec sa dernière œuvre, *Gong*, écrite à l'attention des étudiants. Mais le souvenir le plus marquant fut la rencontre avec Jonathan Harvey et plus particulièrement une balade faite en sa compagnie. Après une journée de répétition avec l'Ensemble Contemporain, il avait souhaité voir le lac. Tout en marchant, nous l'avions interrogé sur certaines de ses réflexions sur la musique et il avait répondu en reprenant et commentant l'une de ses thèses fondamentales : la nécessité absolue d'une forme de réconciliation de l'homme avec son temps et son environnement et le fait que la musique devait y participer, par la révélation de la nature, de la souffrance... Voilà un compositeur qui plaçait le débat à sa véritable hauteur, et qui nous rappelle, comme nous l'écrivions alors à son propos, que l'art, dans ses manifestations les plus authentiques, tend au sacré.

Bonne lecture de ce numéro spécial consacré à la musique contemporaine et surtout : longue vie à l'Ensemble Contemporain de l'HEMU ! ■

### William Blank

Directeur artistique de l'Ensemble Contemporain de l'HEMU

## « EASY... WHAT? »

De Verbier à Los Angeles, de l'Orchestre de la Suisse Romande à celui de la NHK de Tokyo, d'Esa-Pekka Salonen à Semyon Bychkov, Richard Dubugnon – n'ayons pas peur des mots – *cartonne* un peu partout, porté par des interprètes de premier plan qui non seulement n'hésitent pas à le créer mais également à le rejouer, à l'enregistrer, à l'image de Janine Jansen qui inscrit trois de ses « miniatures » pour violon et piano au programme de son récital « Beau Soir » chez Decca, entre Fauré, Ravel et Messiaen, comme si le langage de la musique contemporaine ne faisait pas débat. Et pourtant... Compositeur en résidence de l'Orchestre de Chambre de Lausanne pour la saison 2013-2014, il incarne « l'invité surprise » de cette édition.

Pour des raisons qu'il est difficile de circonscrire complètement, Richard Dubugnon est au cœur d'une guerre de tranchées qui pourrait être légitime, voire intéressante – la création s'est de tout temps nourrie du débat – si elle ne prenait une tournure aussi radicale, figée dans ses fronts. Pour faire court, une certaine « famille » de compositeurs considère que sa musique, si elle n'est pas à jeter aux orties et mérite parfaitement l'attention d'un certain public, participe d'une esthétique qui n'est pas assimilable à de la création au sens strict du terme dès lors qu'elle n'invente pas de langage propre mais se laisse glisser sur le fil de l'histoire. Le terme d'« easy listening » est volontiers employé pour la qualifier.

Rencontré en août dernier à son retour de Verbier – où a été créé son *Vol Alpin* par l'orchestre du Festival dirigé par Kent Nagano –, Richard Dubugnon ne reste pas les bras croisés face à ces attaques : au ton de sa voix, on comprend qu'il oscille entre l'incompréhension et une forme de tristesse dépitée... Beaucoup d'énergie gâchée à se justifier alors que la création l'appelle, insistante, vitale, le jour comme la nuit ! Après quelques réactions spontanées et humoristiques contre des « Atonallahs, purs et durs d'oreille ! », il prend une grande inspiration et invite à replacer les fondamentaux au milieu du village. Parmi eux, coiffant la pyramide : l'oreille. « C'est la base : la musique est d'abord un phénomène acoustique. Aussi évident que cela puisse paraître, certains ont tendance à le perdre... de vue ! J'estime que la qualité de la musique d'un compositeur peut se mesurer à la capacité de ce dernier à *entendre* cette musique, c'est-à-dire à percevoir déjà si les interprètes la servent correctement ou pas. J'ai fait l'expérience

comme contrebassiste au sein de l'ensemble *L'itinéraire* et à l'IRCAM de compositeurs qui n'étaient pas capables de se rendre compte que je m'étais trompé de clé et que je jouais par conséquent totalement à côté... Et je ne parle pas de la capacité à réécrire sa propre musique de mémoire (voire sous dictée !), qui fait partie à mes yeux des fondamentaux du métier. »

Pour donner corps à son récit et montrer qu'il ne se bat pas contre des chimères, Richard Dubugnon évoque une polémique encore ardente qui, l'hiver dernier, a secoué l'Hexagone contemporain. L'histoire commence le 20 décembre 2012 sous les voûtes du prestigieux Collège de France à Paris. Karol Beffa, titulaire pour l'année 2012-2013 de la Chaire de création artistique, invite Jérôme Ducros – dont on apprend qu'il n'est pas seulement un remarquable pianiste mais également compositeur – pour une conférence intitulée « L'atonalisme. Et après ? »... Un titre accrocheur pour une démonstration par l'humour mâtiné d'absurde que le post-sérialisme n'est pas la panacée universelle, l'avenir de la création contemporaine. Un avis pleinement assumé et conscient de sa totale subjectivité. A la seule différence d'autres « coups de gueule » du genre qu'il ne se confine pas aux pages confidentielles d'un blog ou d'un magazine spécialisé mais se donne en spectacle grandiose dans l'un des temples de l'esprit français. Comme si le Collège de France incarnait une forme d'autel sacré de la pensée autorisée, les boucliers se lèvent immédiatement. On les attendait, mais pas aussi virulents, acerbes, voire franchement délirants par leur ampleur. Ainsi le « démontage-fleuve » du compositeur Philippe Manoury sur son site personnel ou la réponse d'un autre compositeur français très en



vue, Pascal Dusapin, au directeur du Collège, qui « [s'inquiète] du fait que ce qui a plus ou moins le tour d'un certain révisionnisme musical ait trouvé une tribune dans l'un des plus hauts lieux de la Culture en France ».

Les réseaux sociaux s'échauffent, le ton monte, dérape, la presse s'empare du sujet, à l'instar du rédacteur en chef du magazine *Diapason*, Emmanuel Dupuy, qui en pensant ramener les gens à une forme de raison rallume la mèche en mai et se voit submergé de lettres de lecteurs. Dans une forme de réponse mi-ironique mi-dépitée publiée à l'enseigne d'un second éditorial, il écrit alors : « Le progrès en art, cette utopie d'un 20<sup>e</sup> siècle pétri d'idéologies, obsède tellement nos modernes qu'il finit par en occulter l'essentiel : qu'attendre d'un créateur ? Qu'il apporte une avancée, au sens technique du terme, comme dans la production des biens matériels ? Ou qu'il montre une personnalité originale, un style à lui, qui nous parle, nous surprenne et nous touche ? (Pardon pour ces gros mots). Si le problème n'est pas là, c'est donc qu'il est ailleurs. Peut-être du côté de ceux qui n'ont pas compris que l'on avait changé de siècle et qui continuent à suivre les vieilles lunes de leur soi-disant progressisme. »

Richard Dubugnon ne peut, lui non plus, rester silencieux. Il choisit *La Lettre du Musicien* pour exposer ce qui est bien plus qu'une réponse – la colère n'a jamais apaisé la « haine » –, un acte de foi : l'occasion de marteler que la « néo-tonalité » est une absurdité dès lors que la tonalité, pour des musiciens comme lui, n'a jamais cessé d'exister, dans son acception élargie il s'entend, sous-tendant la base rythmique, mélodique, voire harmonique, indissociable de toute musique à ses yeux. « Comme l'a prouvé Benoît Duteurtre dans son *Requiem pour une avant-garde*, écrit-il, la tonalité n'a jamais cessé d'exister. La grande majorité de la musique écrite au 20<sup>e</sup> siècle est tonale, dans le sens large du terme, que cela soit Bartók, Stravinski, Schönberg, Berg, Szymanowski, Scriabine, Honegger, Frank Martin, Hindemith... sans parler du jazz (musique ô combien savante !), de la musique de film et de la chanson. De manière élargie, est dite tonale une musique où des tons déterminés font office de « pôles » de par leur répétition ou récurrence. Les musiques de Debussy, Schmitt, Messiaen, Dutilleux, Florentz ne peuvent

être ainsi considérées comme véritablement tonales, ni atonales, ni, par extension, ne peuvent l'être celles de leurs descendants actuels, à savoir ceux qui, comme moi, revendiquent leur héritage. L'histoire a prouvé que les expériences d'atonalisme total, quoique intéressantes et nécessaires à une époque, n'ont pas constitué le seul « futur possible » de la musique. »

L'appel est lancé : replacer de toute urgence le phénomène musical au cœur du sujet. « Easy listening ? » Pour Richard Dubugnon, l'expression est simpliste et témoigne une fois de plus d'une mauvaise acception des choses. « *Musique facile d'écoute*, disent-ils, par opposition à une musique complexe, qui nécessite un conditionnement pour être comprise, appréciée, synonyme pour certains de musique *savante*. Or pour moi la complexité est loin d'être une garantie de qualité : le chaos, par exemple, ne saurait mériter pareils lauriers, car il ne véhicule aucune émotion, aucune syntaxe intelligible, éléments constitutifs d'une musique savante digne de ce nom. De même que le dualisme tension-détente, que nie en quelque sorte l'*easy listening*, basé uniquement sur la détente et dans lequel je ne saurais par conséquent me reconnaître. Les brouillards de la dissonance sont trompeurs : ils cachent souvent la vacuité, une incapacité à se rendre maître de la mélodie, de l'expression. Notre héritage occidental est certes tellement puissant, renforcé par l'accès illimité que crée l'Internet, qu'il est difficile de trouver sa place dans son sillage. Mais le refuge ne se trouve en aucun cas dans l'hyper-complexité : cela fait soixante ans que les chantages de l'atonalité nous servent la même chose, les mêmes gestes brisés, négatif de l'intervalle, de l'harmonie, sorte d'antimatière ! ».

Richard Dubugnon est en guerre également contre un autre « argument » de ses détracteurs : celui qui veut que tout chef-d'œuvre doit d'abord faire scandale avant de briller. « Prenez le *Sacre du Printemps* de Stravinski en 1913 : c'est surtout la chorégraphie de Nijinski qui a fait scandale, la musique a été plébiscitée par le public – une musique qui d'ailleurs s'inscrivait dans la continuité de Debussy, de Florent Schmitt et de son propre *Oiseau de feu*. Faire du neuf pour faire du neuf n'est définitivement pas une solution : c'est ce que le philosophe Jean-Claude Michéa appelle le « complexe d'Orphée », ou l'impossibilité pour

le créateur de regarder en arrière de peur d'être catalogué de réactionnaire. »

Au moment de conclure cet échange – ou plutôt d'y mettre un point d'orgue : rien en art (et même en tout !) n'est jamais définitif –, Richard Dubugnon souhaite tendre le flambeau à ceux qui, à ses yeux, sont les seuls à disposer d'une véritable légitimité de jugement : les interprètes. « Ce sont eux qui, en fin de compte, ont le dernier mot, car ce sont eux qui font vivre – ou au contraire condamnent au silence – notre musique. A commencer par les étudiants : ils sont les interprètes de demain, on doit par conséquent leur donner le choix, l'accès plein et entier à toutes les esthétiques, afin de leur permettre de se faire l'oreille, le goût, en toute connaissance de cause. Le post-sérialisme n'est pas – et ô combien ! – le seul langage vivant : les conservatoires devraient proposer des classes pour apprendre à jouer par exemple la musique de Steve Reich, John Adams et Philip Glass, qui écrivent peut-être de la musique *easy listening*... mais pas *easy playing*, si l'on pense notamment au rythme qui est extrêmement difficile à apprivoiser. Je ne vois pour ma part aucun avenir à un compositeur qui souhaite poursuivre dans le post-sérialisme à part d'être joué par des groupes spécialisés dans des festivals quelque peu secondaires, de même qu'à l'inverse je ne cautionne pas le diktat de l'économie et des médias sur ce que l'on appelle la « musique commerciale ». Pour être joué – ce qui devrait être le but de tout créateur ! – un compositeur doit être capable aujourd'hui d'écrire pour tous les types de formation : il doit être à l'écoute de ceux qui le servent avant de chercher à satisfaire son ego. »

Lorsqu'on lui demande de décrire la musique que les interprètes appellent de leurs vœux, Richard Dubugnon répond : « Une musique bien écrite, savamment construite mais qui sonne bien, virtuose dans le sens de l'expressivité et non de l'exploit. Une musique qui enrichit l'auditeur autant qu'elle nourrit ses acteurs, une musique qu'on a envie de réécouter pour en découvrir de nouveaux aspects. » Et d'épingler au final « LE gros problème actuel » : « On vit dans une structure qui définit l'art comme au 19<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire arrimé à un seul courant. Or depuis le début du 20<sup>e</sup> siècle, nous vivons dans un monde fabuleusement éclaté, avec des langages très élaborés non seulement du côté de

« Les brouillards de la dissonance sont trompeurs : ils cachent souvent la vacuité, une incapacité à se rendre maître de la mélodie, de l'expression. »

Richard Dubugnon

la musique dite « sérieuse » mais également dans le jazz, la techno, l'électro... Finie la « musique officielle » qui passe par l'enseignement unilatéral du solfège : l'esprit aujourd'hui est à l'ouverture, à... l'explosion ! Je ne suis pas de ceux qui souhaitent effacer le post-sériel de la carte : j'appelle simplement à ne pas en faire une religion et à le replacer dans son contexte, en l'appréciant et en l'enseignant à la lumière de son histoire, comme on réapprend aujourd'hui à écouter la musique des 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles selon les canons de la Renaissance. Tous les styles peuvent cohabiter, à condition que cela se fasse sereinement. Je trouve d'ailleurs curieux que les papes de l'avant-garde d'hier se muent aujourd'hui – sans vouloir le reconnaître – en chantres du conservatisme. La maxime « il flatte le public donc il a du succès » est un raccourci trop simple... Que cautionne de toute façon un nombre de plus en plus réduit de musiciens. Notamment dans les orchestres d'où j'entends de plus en plus de voix s'élever pour réclamer des œuvres nouvelles « au même niveau que le reste du programme » de leurs concerts. J'ai l'immodestie de croire – ils me l'ont dit – que mes œuvres font partie de celles-ci. Ce qui ne veut pas dire – je ne commettrai pas la même erreur que mes détracteurs – qu'il existe pour autant un art « officiel » : malgré l'immensité de notre héritage, les possibilités sont infinies. Je comprends les options radicales de l'immédiat après-guerre : mais l'après-guerre est aujourd'hui bien loin de nous. Recréer le langage en usant de la forme (soi-disant) éculée du quatuor à cordes ? Oui, je prends le pari. Car ma musique reste écrite pour des hommes et des femmes, pas pour des ordinateurs, elle est connectée à l'oreille humaine. Cette oreille qui, autrefois, permettait au public « moyen » d'appréhender de subtiles modulations et qui aujourd'hui est devenue dangereusement passive... Reconquérons-la ! ». [AS] ■

## ÉLECTROLIBERTÉ

D'un naturel discret, Alessandro Ratoci fait partie de ces personnes dont la physionomie change du tout au tout dès lors que l'on a trouvé le bouton « passion ». Il y a quelques années encore, il aurait fait figure d'OVNI avec son studio 216 rempli d'ordinateurs, de consoles et de câbles au cœur des anciennes Galeries du Commerce. Avec l'émancipation fulgurante des Ateliers de Musique Contemporaine, il est aujourd'hui un pôle essentiel dans la chaîne d'apprentissage des nouveaux langages de la musique, lucarne de l'HEMU sur le *live electronic* et, plus largement, espace de réflexion sur le son, problématique qui concerne et profite à l'ensemble des répertoires. Qu'on se le dise !

Son accent chantant fleure bon la campagne toscane où il a grandi. Etudiant en piano et en composition à Fiesole, c'est – comme souvent – d'une rencontre marquante que vient le déclic : celle d'un professeur de solfège pionnier dans le domaine de l'*ear training* et de l'exploitation musicale des nouvelles technologies. Luigi Fiorentini – c'est son nom – met à profit les premiers Macintosh pour accompagner ses travaux d'écriture et de séquençage Midi : pour Alessandro Ratoci, c'est le coup de foudre. L'inspiration électronique colore toute son adolescence – « sous le signe d'abord des Atari, bien plus avancés à cette époque que les PC en terme de logiciels » – et se prolonge durant ses études à Bologne. Le départ pour Lausanne a lieu sous l'impulsion du professeur de flûte Antonio Politano et de son projet PRIME autour des flûtes Paetzold, pour lequel il est engagé comme assistant en *live electronic*. Il y découvre un quasi « désert » : tout est à faire, et ça lui plaît.

William Blank – qui avoue volontiers son inexpérience en matière de nouvelles technologies – voit rapidement tout le bénéfice qu'il y a à tirer de ses compétences au sein de la maison : la présence d'Alessandro Ratoci lui permet d'accéder dans ses Ateliers à des répertoires jusqu'ici « interdits ». Un cours à option en forme d'introduction à la musique électronique est mis sur pied, proposant des notions d'enregistrement et de montage, l'écoute de pièces « historiques », et surtout – partie essentielle aux yeux du musicien – une réflexion sur le son au sens large.

« Qu'est-ce qu'un objet sonore ? Ce genre de concept est absent de l'analyse classique. Or il est d'une importance capitale non seulement dans l'appréhension de la musique contemporaine mais également des répertoires passés : j'ai pu m'en rendre compte en travaillant avec Antonio Politano dans le champ de la musique ancienne. La signification du son va bien au-delà de la note, dans des dimensions qui dépassent le cadre strict de la notation : cette prise de conscience n'est pas évidente, j'en conviens, car le musicien classique a aujourd'hui encore peu conscience qu'il ne joue pas que des notes mais des sons à part entière. »

Au-delà de cette problématique phénoménologique, la pratique d'un certain répertoire contemporain favorise également le développement des capacités improvisatrices de l'interprète. « Le *live electronic* est fondé sur beaucoup d'aléatoire : il requiert du musicien une capacité à prendre des décisions qui vont bien au-delà du paramètre notable. Mettre au centre du cursus académique les nouvelles technologies n'est donc pas une aberration, même si les étudiants reviennent ensuite à Tchaïkovski et à Bach. La difficulté réside en l'état dans le temps à disposition : il est difficile de changer des habitudes qui remontent souvent à l'enfance. »

Alessandro Ratoci a dès lors pris son parti de... choquer ! « La musique contemporaine est une musique libre par essence, dans laquelle l'interprète doit être prêt au préalable à renoncer, voire à casser les schémas préétablis. L'histoire de



l'exécution est quasi inexistante, modelée au jour le jour par les interprètes et les compositeurs eux-mêmes. La flexibilité est donc la reine du bal... pas toujours en adéquation avec les temps plutôt longs des Hautes Ecoles et des choix politiques qui lui sont liés. Contrairement à une HEM comme celle de Bâle qui propose un Master d'interprétation contemporaine, l'HEMU s'articule autour d'un corpus étudiant essentiellement classique : à moi de leur montrer tout l'intérêt qu'ils ont à se familiariser avec les nouvelles technologies, en partant du constat – qui ne peut laisser aucun professionnel de la musique insensible – que l'auditeur du 21<sup>e</sup> siècle est devenu beaucoup plus exigeant. Par le biais notamment du casque, notre manière de consommer la musique est passée d'une écoute dirigée vers la source à une écoute *personnelle*, fondée sur la reproduction immersive d'un espace virtuel, avec pour conséquence d'aiguiser bien davantage la sensibilité à des phénomènes qui dépassent largement les normes codifiées de notre musique « traditionnelle ». On touche ici au phénomène du son dans l'instant bien plus qu'à sa représentation en noir et en blanc selon les échelles de les règles de l'harmonie : un phénomène qui échappe

en grande partie au musicien enfoui dans l'univers des symboles... béquilles bien pratique, mais qui l'égareront également ! »

Dans la continuité de cette réflexion, Alessandro Ratoci privilégie aujourd'hui les musiques qui font redécouvrir le plaisir de l'immédiat, reconnectent l'auditeur à ses émotions, comme il l'a monté en 2010 lors du spectacle « Hommaginaire » (célébrant les vingt ans de l'installation de l'institution dans le bâtiment de la Grotte 2 à Lausanne), pour lequel il a créé plusieurs œuvres jouant grâce au *live electronic* avec l'espace du bâtiment. « La mauvaise musique contemporaine est celle qui s'éloigne de l'écoute, de la conscience de l'immédiat, qui malgré un bon sens de la forme offre une matière sonore médiocre : je ne vois pas comment l'on peut prétendre améliorer notre société, si gavée de codes et de symboles, en ne tendant pas vers une forme de concentration, de sensibilisation. C'est là paradoxalement que se trouve la clé de la vraie liberté : dans cette expérience de l'oubli total des conventions, qui ouvre sur une connaissance beaucoup plus grande de son instrument et de sa voix. » [AS] ■



## VERTIGE DE L'INOÛ

Italien comme Alessandro Ratoci, Luca Antignani assiste William Blank dans le montage de plus en plus complexe des Ateliers de Musique Contemporaine de l'HEMU. Formé dans la péninsule puis à l'IRCAM, ce compositeur très investi dans la pédagogie est basé à Lyon où il enseigne l'orchestration depuis 2007. Il nous parle de ressources nouvelles qui élargissent sensiblement l'horizon du compositeur... à condition de ne pas devenir une fin en soi. Et de son plaisir à enseigner à Lausanne, où les étudiants bénéficient d'un véritable cursus de musique de chambre en matière contemporaine, extrêmement profitable à ses yeux.

Qui a des technologies musicales une vision de gadget superficiel doit impérativement croiser la route de Luca Antignani. Son parcours est à première vue celui d'un spécialiste pur et dur de la musique électroacoustique : à première vue seulement... Disciple d'Alessandro Solbiati à Milan et hôte de l'IRCAM pendant une année – durant laquelle il suit le fameux cursus d'informatique musicale de l'institution parisienne (2001-2002) –, il consacre sa première décennie d'activité à l'écriture de pages instrumentales. « J'ai d'abord une mentalité de compositeur, à laquelle mon intérêt pour les machines est entièrement subordonné. Le logiciel qui est à l'origine de cet intérêt est d'ailleurs un support à la composition. A l'époque où j'ai commencé, le « bidouillage » n'était pas possible car la puissance des machines ne le permettait pas : quelques secondes de son demandaient des heures de programmation, et lorsque l'on lançait la synthèse le soir on ne pouvait écouter le résultat que le lendemain matin. Si c'est beaucoup plus facile aujourd'hui, ces entraves technologiques avaient pour avantage de nous donner une assise théorique solide. »

Lorsqu'il évoque son séjour à l'IRCAM, il parle d'abord des rencontres qu'il y a faites : celles de musiciens comme Brian Ferneyhough ou Tristan Murail, phares de la création contemporaine... et sources de révélation en chair et en os !

Luca Antignani reconnaît que les contraintes liées à l'interprétation de pièces électroacoustiques sont importantes et peuvent freiner l'ardeur des musiciens comme celle des organisateurs de concerts : « Lors de chaque exécution, il faut reconcevoir le patch, louer le matériel. Même les grands compositeurs ont besoin d'un assistant

pour brancher les câbles, placer les micros, gérer les niveaux, utiliser les logiciels – de véritables spécialistes en informatique et électroacoustique. Nous avons la chance d'en posséder un à Lausanne en la personne d'Alessandro Ratoci, qui nous ouvre les portes de répertoires autrefois inaccessibles. Si jusqu'ici nous nous sommes concentrés sur des œuvres pour instruments et bandes préenregistrées, nous avons l'intention d'aller plus loin à l'avenir en interagissant en temps réel avec l'électronique, selon un traitement du son pré-calibré par le compositeur. »

Pour Luca Antignani, les évolutions technologiques qu'a connues la musique contemporaine ces dernières décennies ne sauraient être assimilées à une « révolution » : « Des musiciens évoluant dans des esthétiques plus commerciales ont atteint des niveaux d'aboutissement autrement plus élevés que les nôtres en la matière. Par contre, ces évolutions constituent de véritables opportunités en terme de recherche : elles permettent de franchir de nouveaux seuils expressifs, d'entrer dans le son comme dans une matière vivante. L'important, comme en tout, est de ne pas devenir esclave de ces nouveaux outils mais de les intégrer dans un processus dont on garde le contrôle. Ainsi, dans le cas de ma propre production, je n'y ai recours que si c'est l'unique manière de créer le son que j'ai en tête : si je peux arriver au même résultat avec deux violons et une flûte, je n'hésite pas un seul instant, ce sont les instruments que je choisis. J'ai pu observer chez les étudiants un risque de dérive lié à la facilité d'accès de ces outils et au charme du résultat immédiat qu'ils procurent : il faut s'en prémunir, au risque de donner naissance à des pages où l'on entend davantage la machine que l'œuvre. »

On l'aura compris : esprit posé, Luca Antignani n'est pas guetté par la folie des grandeurs, il a conscience que la création qui sort de sa plume et celle de ses pairs est par essence condamnée à une vie de niche, réservée à un nombre limité de personnes. « Cela n'est pas forcément un défaut : pensez au *free jazz* ou au *heavy metal*, la vie est faite de diversité. Le frisson de la musique contemporaine est réservé à celles et ceux qui cherchent à dépasser le niveau standard d'expression en se faisant surprendre, en osant se confronter à l'inoû : des esprits peut-être plus travaillés que les autres, qui ne se contentent pas de la moyenne. C'est une question de nature : j'ai rapidement compris que c'était là l'unique manière d'être et de me présenter au monde, et je l'assume avec bonheur au quotidien. » Si on lui oppose que certains courants de la musique contemporaine flirtent dangereusement avec l'intellectualisme et l'autoréférence, il répond que « ces ruptures sont parfois nécessaires, comme après le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale : elles permettent aux générations suivantes de rebondir et d'être plus libres encore. C'est notre chance aujourd'hui. Contrairement à un classique qui n'avait le choix qu'entre des accords majeurs et mineurs, le compositeur du 21<sup>e</sup> siècle a face à lui tous les possibles. »

Lorsqu'on évoque la problématique des courants, Luca Antignani relève un certain paradoxe contemporain : « Aujourd'hui, chacun revendique son propre langage, alors que sa musique recèle forcément un héritage, ou tout du moins une tendance à privilégier tel ou tel aspect du phénomène sonore. C'est plutôt cette attirance que j'appelle « courant » : il s'agit d'un ou plusieurs domaines de recherche, d'attitudes, des préoccupations qui sont des centres d'intérêt, des points d'appui d'une investigation – timbre, harmonie, rythme, spéculation intervallaire et bien d'autres encore. J'ai eu la chance de recevoir une formation très méthodique, solide et cohérente, qui au final m'a ouvert un grand nombre de chemins. J'ai une conscience très forte de l'héritage : je conçois l'histoire de la musique comme un grand arbre avec des branches qui soudain partent, se détachent, tout en demeurant liées au tronc par une sève vitale. Une part de soi-même est

« L'important est de ne pas devenir esclave de ces nouveaux outils mais de les intégrer dans un processus dont on garde le contrôle. »

Luca Antignani

forcément liée à la tradition : elle peut avoir un poids plus ou moins important – oppressant ou au contraire libérateur – selon la manière où on l'intègre dans son propre parcours. L'important est de canaliser ce patrimoine dans une perspective créative. »

L'enseignement de la musique contemporaine dans une école comme l'HEMU répond selon lui à plusieurs impératifs. « Il y a d'abord la dimension culturelle – évidente : qu'on le veuille ou non, qu'on l'aime ou pas, ce répertoire fait partie intégrante de notre univers artistique, il est essentiel d'en connaître au moins les principales clés. Ensuite l'aspect technique : bon nombre d'instrumentistes formés à la seule école classique sont totalement démunis face aux partitions d'aujourd'hui, écrites selon des codes qu'il s'agit d'assimiler comme ceux d'une nouvelle langue. Enfin, il est toujours profitable de se confronter à d'autres esthétiques, surtout si celles-ci nous sont *a priori* étrangères, voire hermétiques : certaines œuvres sont porteuses d'une pensée plus difficile d'accès, ce qui ne veut pas dire qu'elles doivent être automatiquement rejetées ; pour juger vraiment, il faut comprendre ! »

Une règle valable pour la musique d'aujourd'hui comme pour celle de Bach ou de Beethoven, dont certaines compositions peuvent se révéler au moins aussi hermétiques au premier abord qu'une œuvre nouvelle. L'ouverture : une caractéristique de cet enseignement et de l'attitude aujourd'hui du musicien, qui ne juge pas une œuvre à l'aulne de sa date de composition mais à celle de sa stricte qualité formelle et expressive. Comprendre puis aimer, peut-être : tel est l'enjeu de tout processus créatif, hier comme aujourd'hui. [AS] ■

## SUS AUX ŒILLÈRES !

Roman Brotbeck a le regard à la fois du spécialiste et du passionné sur l'évolution du monde de la musique contemporaine. Formé en littérature et musicologie à l'Université de Zurich puis producteur à DRS2 (1982-1988), chercheur dans le domaine de la microtonalité (1988-1994), président de l'Association Suisse des Musiciens (1996-2002), et surtout directeur puis chef du département musique de la Hochschule der Künste de Berne où il œuvre aujourd'hui comme chercheur à côté de nombreux mandats indépendants, il a une vision très large – panoramique – de la situation : celle de l'universitaire en mouvement qui côtoie à la fois les compositeurs, les chercheurs, les journalistes, les professeurs, les décideurs politiques et... les étudiants, c'est-à-dire ceux qui apprennent aujourd'hui la musique de demain. Si globalement le constat est plutôt gris, avec quelques touches franchement noires, ces derniers ressortent pour lui clairement du lot et justifient à eux seuls un franc optimisme pour l'avenir.

**Lucide**, et donc critique lorsqu'il le juge nécessaire, Roman Brotbeck n'offre à aucun moment le visage du nostalgique désabusé. Plus occupé que jamais, il se démène avec la même énergie qu'au premier jour pour défendre les valeurs auxquelles il croit. « Je me suis toujours méfié du diktat de la pensée unique, qu'elle soit d'essence majoritaire ou minoritaire. C'est pour cela qu'après l'université et quelques années à la radio je me suis intéressé aux débuts marginaux de la microtonalité et non à l'heure de gloire de cette esthétique dans les années septante, voyageant notamment au Mexique, aux Etats-Unis, en Union soviétique et en France, où j'ai suivi la trace du neveu de Rimski-Rorsakov qui composait une musique en quarts de tons très appréciée paraît-il de Lénine... Durant les années 1980-1990 a émergé une forme d'intelligentsia qui ne jurait plus que par ce qu'elle appelait la « musique nouvelle », rencontre du (néo) classique et du jazz où il était de bon ton de ne pas connaître Xenakis et d'idolâtrer Keith Jarrett, Miles Davis et Gorecki : elle s'est emparée de nombreux leviers de pouvoir – notamment dans les médias et les organes de subventionnement publics – et a verrouillé le système de la même manière que l'avaient fait les avant-gardistes post-sériels dans les années d'après-guerre, ceux-là mêmes qu'ils stigmatisaient... Les conséquences ont été par endroits dévastatrices, avec la réduction des émissions dédiées à la musique contemporaine et – plus grave – l'arrêt du *Musikprotokoll* de Graz, la

disparition annoncée pour 2016 de l'Orchestre du Südwestfunk, porte-voix essentiel de la création depuis septante ans, et à Bâle la suppression de la subvention à la section locale de la SIMC, la plus ancienne de Suisse de cette organisation essentielle. »

**Cette** destruction d'acquis essentiels pour la défense de la musique de notre temps apparaît d'autant plus regrettable aux yeux de Roman Brotbeck que ceux-ci ont été conquis de longue lutte. « Je me souviens qu'à mes débuts au Conservatoire de Winterthour en 1983 nous ne possédions qu'un seul vinyle d'Arnold Schönberg à la bibliothèque. Les choses ont heureusement évolué dans les Hautes Ecoles de Musique avec l'entrée de la musique contemporaine dans les plans d'étude, même si celle-ci n'a pas la même envergure partout. Le modèle qui pour moi fonctionne le mieux est celui qui repose sur les compétences d'interprètes et non – comme c'était le cas il y a une vingtaine d'années – uniquement de professeurs de théorie. Les interprètes, en effet, créent des ensembles et jouent aux côtés de leurs étudiants, remplaçant la connaissance « artisanale » au centre de l'arène. Cela a toujours été le cas à Bienne et à Berne – où ma successeur Graziella Contratto a engagé le chef François-Xavier Roth en partance du Südwestfunk –, ainsi qu'à Bâle (avec le saxophoniste Markus Weiss) et depuis une dizaine d'années à Lausanne avec William Blank. »

**Siégeant** dans de nombreux jurys d'examens, Roman Brotbeck mesure clairement les effets de cette politique dans les prestations des étudiants, qui la plupart du temps présentent spontanément des œuvres contemporaines. « Le domaine où les choses pourraient être encore développées, ajoute-t-il, est celui de la recherche. L'obligation de faire de la recherche pour les HEM et de la soutenir par des budgets fédéraux qui lui sont dédiés était un vrai « cadeau » du parlement suisse, une chance inouïe dont j'ai l'impression qu'elle n'est toujours pas comprise à sa juste valeur dans beaucoup de corps enseignants des HEM. Notamment en Suisse romande où il existe des champs totalement sous-exploités, qui doivent impérativement être cultivés tant que la terre est encore chaude : je pense en particulier à la valorisation de la musique et des musiciens romands. Qui s'occupe chez vous de Jean Balissat ? Qui dans vingt ans se souviendra encore de Jacques Guyonnet si l'on ne cultive pas sa mémoire aujourd'hui ? »

**Au-delà** des questions politiques et esthétiques, Roman Brotbeck met le doigt sur l'importance de la médiation, qui seule à ses yeux permettra d'ancrer la création contemporaine et ses acteurs et structures dans une viabilité à long terme. « Comme cela se fait avec succès depuis plusieurs années dans les musées, il faut maintenir le lien avec la nouvelle génération, afin que celle-ci retrouve ensuite le chemin des salles de concert, comme cela se faisait « naturellement » jadis vers l'âge de quarante ans. Le Canton et la Ville de Berne ont mis sur pied un programme intéressant baptisé « Tönstör » (littéralement « sonorisateur itinérant », jeu de mots bernois difficile à traduire en français...) qui fixe comme objectif que tout enfant durant sa scolarité obligatoire doit avoir été en contact au moins une fois avec de la musique contemporaine jouée par des professionnels. »

**Cette** démarche d'ouverture vers le grand public ne doit pas pour autant virer à la démagogie. « Lorsque Heiner Goebbels met en scène la musique de Harry Partch à Bochum l'été dernier et que pour faire passer la pilule ses dramaturges se sentent obligés de le présenter au public comme le premier grand musicien pop – alors qu'il a influencé Ligeti et Stockhausen et détracté les musiciens de la génération *beat* –, on est vraiment dans la récupération, l'extrême inverse.

**A contrario**, je trouve dommage que quelqu'un qui aujourd'hui compose un quatuor à cordes ait beaucoup moins de chances de se faire jouer que s'il écrit une œuvre pour pot de fleur et trois téléphones portables... Je ne suis pas de ceux qui opposent Boulez et Reich mais appelle simplement à une certaine mesure, à profiter de l'immense ouverture que nous offre le monde musicale d'aujourd'hui qui voit cohabiter le grégorien et le post-sériel : pourquoi devrions-nous forcément choisir ? La flexibilité d'esprit est l'une des qualités que je chéris le plus chez un artiste : c'est pour cela que j'ai beaucoup d'admiration pour les gens comme Aperghis, Stockhausen ou Holliger, qui ont su sans cesse se remettre en question, évoluer. Après, libre à chacun de faire ses choix en toute connaissance de cause. Dans le cadre des écoles, c'est souvent une question de priorité : je comprends ceux qui disent que l'on doit d'abord enseigner les piliers avant de viser à une (utopique) exhaustivité. C'est comme en littérature : cela peut être rigolo d'étudier Astérix, mais il faut au préalable avoir assimilé l'œuvre de Proust ou de Goethe. »

**Cette** tentation sectaire n'est d'ailleurs pas l'apanage de la seule musique contemporaine : « On la retrouve paradoxalement dans des univers comme ceux de la musique populaire ou du jazz. Si c'est assez courant aujourd'hui que des festivals classiques incluent d'autres genres de musique, cela reste toujours inimaginable pour des festivals dédiés au folklore ou au jazz. Imaginez une pièce de Boulez au Montreux Jazz Festival ou une pièce contemporaine dans un festival d'accordéon, même si les plus grands compositeurs écrivent pour cet instrument actuellement. Dans les écoles aussi ces barrières devraient tomber : pourquoi ne pas enseigner des instruments comme le saxophone, la guitare ou le piano de façon commune aux étudiants jazz et classiques ? J'ai essayé comme directeur mais n'y suis pas parvenu, me heurtant à des professeurs qui me disaient qu'après deux heures de jazz respectivement de classique l'embouchure, l'attaque ou le toucher de leur instrument étaient fichus... » [AS] ■

## L'EXIGENCE DE L'ESPRIT CRITIQUE

Philippe Albèra, professeur de branches théoriques, plaide pour un contact nécessaire avec les œuvres qui ont contribué à la transformation de la pensée et de la langue musicale au 20<sup>e</sup> siècle. Il répond aux questions de Jonas Pulver.

### COMMENT PROCÉDER AU CHOIX DU RÉPERTOIRE CONTEMPORAIN QUE DOIVENT ABORDER LES ÉTUDIANTS AU COURS DE LEUR CURSUS ?

Je pense qu'ils doivent passer à travers la musique qui a marqué le siècle écoulé, et qui a fait l'évolution de l'écriture et de la perception. Il existe des œuvres de référence au 20<sup>e</sup> siècle : elles ne sont pas suffisamment intégrées dans l'enseignement. Je veux parler d'un côté de l'École de Vienne et de l'atonalité, qui débouche sur l'idée de la série, et de l'autre côté d'une nouvelle pensée rythmique chez Debussy, Stravinski ou Bartók, puis chez Varèse et Messiaen, pour aller vite. Tout cela n'est pas assez ancré dans la pratique musicale des étudiants alors que ce devrait l'être au même titre que Bach, Mozart, Beethoven ou Brahms. Ressentir des groupements de doubles croches pour subdiviser les rythmes inégaux sans être entravé par la manière de souffler, de poser les doigts ou de placer l'archet est absolument nécessaire. Après la Seconde Guerre mondiale, la génération de Boulez, Ligeti, Carter a réalisé une synthèse grandiose de cet héritage. Ces compositeurs devraient être considérés aujourd'hui comme des classiques. Ce répertoire permet de comprendre où nous en sommes aujourd'hui, il permet aussi de lire l'histoire en lui donnant un sens.

### EST-CE À DIRE QUE CERTAINS COMPOSITEURS VALENT MOINS LA PEINE D'ÊTRE ABORDÉS QUE D'AUTRES ?

Notre rôle est de proposer aux étudiants des œuvres fortes qui donnent sens à l'histoire. C'est à partir d'elles qu'on se définit comme musicien et que l'on peut comprendre l'évolution. On étudie le *Clavier bien tempéré* de Bach, on joue les *Sonates* de Beethoven, les pièces de piano de Schumann ; au 20<sup>e</sup> siècle, il faut aborder Schönberg, Debussy, Boulez, Ligeti. A côté de tels compositeurs, il y en a une kyrielle d'autres moins importants, ou dont les options ouvrent des perspectives moindres ; cela ne veut pas dire qu'il ne faut pas les jouer, mais ils ne sont pas prioritaires. On ne se nourrit pas

volontiers des symphonies de Stamitz, un compositeur honorable, quand on a celles de Haydn à portée de main.

### QUELS SONT LES CRITÈRES QUI PERMETTENT DE FAIRE CETTE DISTINCTION ?

Notre tradition se définit par une pensée musicale fondée sur l'écriture, la construction d'une forme cohérente, la structuration du sonore. Cette tradition « savante » se distingue des musiques spontanées, improvisées, ou de celles construites sur des schémas extrêmement simples, et plus encore évidemment des musiques commerciales que l'on entend continuellement dans l'espace public. Ces diverses musiques ont leur intérêt, leur fonction sociale, leurs qualités propres, mais elles ne reposent pas sur une pensée capable de se réfléchir elle-même. C'est pourquoi on ne peut pas mettre sur le même plan Offenbach et Wagner. Les étudiants ont quelque chose à apprendre s'ils jouent Wagner, ou s'ils l'étudient dans les cours dits théoriques ; ce n'est pas le cas avec Offenbach. Il est difficile d'avancer des critères qui permettraient de distinguer une musique profonde d'une musique superficielle. On le perçoit naturellement par l'expérience que l'on en a. Mais cela renvoie à soi-même : soit vous cherchez dans la musique un simple divertissement, soit vous en attendez quelque chose de plus essentiel... Il y a eu au 20<sup>e</sup> siècle toutes sortes de mouvements prônant un retour à des formes antérieures, qu'il s'agisse du néoclassicisme, de la nouvelle simplicité, ou du retour à la tonalité. Mais l'épigonisme, la reprise telles quelles des « recettes » du passé, n'apportent rien de bien intéressant. Les compositeurs authentiques sont ceux qui affrontent le matériau et qui se définissent au-delà des références et des modèles.

### COMMENT DÉFINIR LA PLACE D'UN JOHN CAGE, PAR EXEMPLE ?

C'est un agitateur qui a pris le contre-pied de conceptions qui sont au fondement de notre

## « Notre rôle est de proposer aux étudiants des œuvres fortes qui donnent sens à l'histoire. »

Philippe Albèra

culture musicale. Il y a une certaine utilité à cela, car il nous oblige à repenser ce qui apparaissait comme allant de soi. On peut rattacher Cage à certains mouvements radicaux du 20<sup>e</sup> siècle, comme le futurisme ou le dadaïsme, auxquels il a d'ailleurs beaucoup emprunté. Le problème avec Cage, c'est qu'il nie toute responsabilité par rapport au résultat sonore. Si l'on va au bout de son raisonnement, c'est toute la tradition de la musique occidentale qui devient un non-sens ; ce qui est sous-entendu dans son affirmation provocatrice : « Beethoven est un mauvais compositeur... ». Le problème posé par la musique minimaliste est assez semblable. C'est une musique unidimensionnelle qui vise un rendement immédiat et qui ne repose pas vraiment sur une écriture, c'est-à-dire sur une construction de la pensée où le matériau, la forme et le résultat sonore sont en constante interaction. D'un côté, il y a une proposition anarchiste, de l'autre, un processus mécaniste (que Carter dénonçait d'ailleurs comme profondément réactionnaires). Il manque dans les deux cas une relation féconde entre rigueur (ou contrainte) et liberté, qui fait la spécificité de notre tradition musicale, et qui est valable aussi bien pour le compositeur que pour l'interprète et l'auditeur : une proposition structurée que chacun peut se réapproprier différemment.

### ANARCHIE, LUTTE, RÉACTION : ILY A UNE DIMENSION POLITIQUE DANS CE QUE VOUS DITES...

La musique n'est pas coupée de la politique et de l'idéologie, bien que son langage semble hermétique ; elle est toujours engagée en profondeur dans son époque, même lorsqu'elle semble y échapper. Prenez la période qui va de 1814 à 1830 : la restauration de l'Ancien Régime dans toute l'Europe, après les guerres napoléoniennes, et la répression qui l'accompagne, souvent féroce, produit d'un côté la surenchère beethovénienne, qui invente dans la solitude des formes musicales entièrement nouvelles, la résignation schubertienne, qui s'exprime essentiellement dans

des formes intimistes (le Lied et la musique de chambre), et l'opéra rossinien, qui nous ramène au siècle précédent et obtient un succès phénoménal. Personnellement, je ne suis pas pour un œcuménisme esthétique béat : je ne peux pas mettre sur le même plan Rossini et Beethoven (c'était déjà le cas de Schumann, il en fait une pointe cruelle dans ses écrits). Il est important de défendre des valeurs ! Communiquer ce qui vous passionne, ce qui vous semble incarner une vérité (une vérité de l'expérience), ce n'est pas l'imposer, mais le proposer : libre aux récipiendaires de réagir comme ils l'entendent ! Mais cela, au moins, les oblige à se situer. Hölderlin a pu écrire que « Vivre, c'est défendre une forme » (une phrase reprise plus tard par Webern). C'est exactement ça. L'idéalité qui est à l'intérieur des grandes œuvres de notre histoire musicale comme à l'intérieur des grandes œuvres qui s'écrivent aujourd'hui est menacée par l'invasion massive des musiques utilitaires ou des musiques bon marché, mais aussi par l'académisme et la routine, qui font des ravages ; elle correspond à l'idée que l'on se fait des hommes et de leurs relations. En ce sens, c'est quelque chose de politique.

### LE RÉPERTOIRE À ABORDER PENDANT LES ÉTUDES EST IMMENSE. SELON VOUS QUELLE DOIT ÊTRE LA PLACE PRISE PAR LA MUSIQUE CONTEMPORAINE ?

On devrait toujours lire le passé à travers sa propre époque. C'est ce qu'ont fait les musiciens jusqu'à la fin du 18<sup>e</sup> siècle au moins. Et puis est venu l'historicisme, et parallèlement, à travers les institutions de diffusion et d'enseignement, la valorisation du passé contre le présent. C'est en se plongeant dans la production de son temps que l'on est créatif ; la musique contemporaine nous oblige à réfléchir, à réagir, elle n'est pas encore située dans un cadre bien défini, elle impose d'imaginer des solutions nouvelles. Et c'est ce qu'il faudrait retrouver avec les œuvres du passé. Au lieu de les enfermer dans de fausses certitudes, de les statufier, il faut les rendre vivantes. Les Ateliers Contemporains, et tout ce qui peut graviter autour, devraient être le lieu central du cursus des étudiants. Ils devraient être plongés dans la pratique de la musique de leur temps, être contemporains de leur époque. En jouant ce répertoire, ils font d'eux-mêmes la distinction entre bonne et mauvaise musique. [JP] ■

## DIALOGUER

Marc Texier est fondateur du programme «Voix Nouvelles» pour la Fondation Royaumont, et directeur du Festival Archipel de Genève, avec lequel l'Ensemble Contemporain de l'HEMU collabore depuis plusieurs années. Rencontre avec Jonas Pulver.

### SELON VOUS, QUELS SONT LES COMPOSITEURS QUI FORMENT L'AXE PRIMORDIAL DU RÉPERTOIRE À ABORDER POUR UN ÉTUDIANT DANS LA SECONDE MOITIÉ DU 20<sup>e</sup> SIÈCLE ?

Ils sont nombreux. Ligeti est sans conteste l'un des plus grands. Lachenmann permet de se familiariser avec diverses approches de jeu. Feldman ou Cage donnent à explorer des conceptions différentes du temps et du matériau. J'aime aussi beaucoup Ferneyhough, qui représente une sorte de sommet de complexité dans l'écriture. Toutes ces partitions comportent de nombreux systèmes de notation qu'il est important de connaître, notamment au niveau des modes de jeu, des symboles, des abréviations qui se sont développés ces quarante dernières années. Il est difficile de se représenter le rendu sonore d'une partition si l'on n'est pas familier avec ces signes spécifiques, en matière de dynamique ou de micro-intervalles par exemple. Je citerai également des représentants de l'école spectrale, Grisey, Murail, ou Georg Friedrich Haas. Le spectralisme donne à cultiver de nouvelles formes d'écoute.

### AU REGARD DES PROCESSUS HISTORIQUES, Y A-T-IL POUR VOUS UNE HIÉRARCHIE ENTRE LES COURANTS DÉFINIS PAR LES HAUTEURS EXACTES, PAR LA STRUCTURE, ET LES COURANTS DÉFINIS PAR LE TIMBRE ET LE SPECTRE ?

Bien sûr que non, d'autant plus qu'il est difficile de parler de pureté de styles ou d'écoles. Gérard Grisey, par exemple, est l'inventeur de la musique spectrale, *Partiels* faisant office d'œuvre fondatrice. Mais il a évolué ensuite vers une écriture à la Stockhausen à la fin de sa vie. De même aujourd'hui, je ne pourrais pas citer un seul compositeur structurel qui ne porte pas attention aux dernières avancées de la musique spectrale en matière de production du son. Il faut se rappeler que le spectralisme a été une réaction aux excès du sérialisme, qui à un moment donné, au début des années 1950, ne tenait absolument pas compte du résultat sonore.

### À ROYAUMONT, COMPOSITEURS, CHEFS ET INTERPRÈTES TRAVAILLENT SELON UN DISPOSITIF DE SÉMINAIRES. QUELS SONT LES AVANTAGES DE CETTE CONFIGURATION ?

Aux interprètes, cela permet de se confronter à un objet musical, à devoir se l'approprier, sans pouvoir s'appuyer sur des enregistrements de référence ou une tradition d'interprétation déjà préexistante – par le biais du professeur ou du concert. Et puis la proximité générationnelle entre compositeurs et interprètes abolit toute notion d'autorité. S'il s'agissait, disons, d'une pièce de Boulez, jamais un jeune interprète ne s'autoriserait à remettre en question ce qu'on lui dit, chaque parole qu'on lui adresse est d'évangile. Tandis que s'il s'agit d'un jeune compositeur encore en formation et qui comme tout le monde commet des erreurs, il peut alors s'établir un dialogue réciproque, et l'instrumentiste aussi s'exprime, fait des suggestions à propos de la production des timbres, de l'articulation, etc. C'est un rapport complémentaire et symbiotique.

### ROYAUMONT FORME AUSSI DES CHANTEURS À LA PRATIQUE DU RÉPERTOIRE CONTEMPORAIN...

On a essayé différentes formules. L'une d'elles, qui remporte un certain succès, consiste à proposer du répertoire contemporain classique, de Schönberg à Ligeti, dans lequel il y a en quelque sorte une garantie de vocalité. Mais dès qu'on veut aborder du répertoire un peu plus complexe, et qu'on propose par exemple du Ferneyhough, les candidatures se font soudain très rares. On a donc eu l'idée de faire collaborer de jeunes chanteurs avec de jeunes compositeurs sur une œuvre en cours d'écriture. Ce qui, étrangement, est assez demandé de la part des chanteurs, parce qu'ils acquièrent du coup une capacité d'interagir sur l'écriture de l'œuvre elle-même. Cela peut leur permettre de s'élancer dans des projets extrêmement expérimentaux. La composante humaine, la relation, jouent un rôle fondamental.

### ENTRE L'EXPÉRIMENTATION ET UN CERTAIN CONSERVATISME, PARFOIS MÊME UN RETOUR À LA TONALITÉ, LA MUSIQUE CONTEMPORAINE SE DÉPLOIE AUJOURD'HUI LE LONG DE PLUSIEURS RÉSEAUX. COMMENT LISEZ-VOUS CETTE ÉVOLUTION ?

Il y a effectivement depuis trente ou quarante ans une sorte de séparation dans les lieux de diffusion de la musique contemporaine. Des réseaux parallèles, mais pas hermétiques au niveau du public, se sont constitués. C'est comparable à ce qui se passe avec la danse : tandis que certaines compagnies continuent de perpétuer la tradition du ballet contemporain, d'autres sont tournées vers l'avant-garde. En musique, les grandes formations symphoniques sont plutôt friandes de compositeurs comme Richard Dubugnon ou d'interprètes comme les sœurs Labèque quand elles font de la musique contemporaine. Des festivals comme Archipel ou Tage für Neue Musik sont plutôt versés dans d'autres courants, plus novateurs. Tout va bien tant que l'un ne dit pas à l'autre ce qu'il doit faire ; en l'occurrence c'est souvent le versant le moins expérimental qui cherche à imposer ses vues à l'avant-garde. C'est un problème qui va se perpétuer ; il est lié à la consommation musicale engendrée par l'avènement du disque, c'est un phénomène ancien. Cette consommation est naturellement tournée vers le répertoire. Résultat : un certain nombre de compositeurs d'aujourd'hui font du faux répertoire, ils font de la musique comme on en faisait à la fin du 19<sup>e</sup> ou au début du 20<sup>e</sup>, dans le style de... avec quelques petits éléments modernes. C'est une musique destinée à la consommation.

### IL EST DONC AUSSI QUESTION DE PUBLIC...

Je ne crois pas que le public aime davantage le conservatisme ou l'avant-garde. Bien souvent, le public est assez inexpérimenté, il prend ce qu'on lui donne. Evidemment, si on lui propose de la musique comme celle de Dubugnon, il va se sentir un peu en terrain connu, non loin de Prokofiev ou Rachmaninov. Mais si on proposait du Lachenmann avec quelques explications autour, il y aurait aussi une partie du public des grands festivals ou des concerts d'abonnements qui accrocherait. Il y a aujourd'hui une véritable demande d'explication de ce qu'est la musique contemporaine, et pourquoi elle sonne ainsi.

### PENSEZ-VOUS QUE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE SOUFFRE EN GÉNÉRAL D'UNE CARENCE D'ATTRACTION SOCIALE ?

Sans doute. Elle n'a pas le rôle social, réflexif et politique du théâtre. Elle n'a pas l'attrait du marché des arts plastiques aux cotes extravagantes. Elle n'a pas la fonctionnalité de l'architecture, l'immédiateté de la danse... Elle s'est aussi coupée du milieu intellectuel qui l'accompagnait encore dans les années 1960-1970. Enfin, la musique s'est créée sa propre concurrence avec l'exploitation du répertoire et l'industrialisation de la culture populaire. Autrefois, il n'y avait que la création contemporaine, la musique de danse parlait son langage et le passé était oublié. Aujourd'hui, elle est toujours vivante, active et dynamique mais perdue dans un océan d'archives et de pratiques industrielles. Il est normal qu'on la remarque moins. Pour autant, je vois partout, comme autant de générations spontanées, apparaître de nouveaux foyers de création musicale : en Amérique du Sud, Asie centrale, Afrique depuis quelques années. C'est donc que cette forme d'expression correspond à un besoin universel. Elle chemine lentement, mais finit toujours par rejoindre son public.

### CERTAINES INSTITUTIONS, NOTAMMENT AUX ÉTATS-UNIS, PRÉDISENT L'IRRUPTION DE LA WORLD MUSIC, DES COURANTS ETHNO, DU JAZZ OU DE L'ÉLECTRO DANS LE CHAMP DU CONTEMPORAIN, ET DONC DES ÉTUDES. QU'EN PENSEZ-VOUS ?

Et au début du 20<sup>e</sup> siècle, Cocteau prédisait la fusion du music-hall et de la création. Près d'un siècle après, qu'est-ce qui nous paraît avoir été le plus porteur d'avenir ? Le Groupe des Six ou la Seconde Ecole de Vienne ? Que cela soit bénéfique pour un interprète de travailler l'improvisation parallèlement à l'étude des partitions écrites, j'en suis convaincu. Mais prétendre à une égalité de niveau entre de l'électro et un quatuor de Lachenmann par exemple, constitue, je crois, le grand péché de ces dernières années : la suppression des hiérarchies. Une contredanse populaire écrite au 18<sup>e</sup> siècle, ce n'est pas *L'Art de la Fugue*. L'une est de l'ordre du divertissement, l'autre est de l'ordre de l'art. Surtout, l'une ne doit remplacer l'autre : on peut aimer danser ou rester assis. Je ne vois pas pourquoi on oppose ces deux choses. Ce que je réfute, c'est que ces musiques soient jugées sur un pied d'égalité sur le plan esthétique. [JP] ■

## HISTOIRES DE MUSIQUE, MUSIQUES EN HISTOIRE

Peut-on penser d'un seul geste le répertoire savant, le jazz et la pop ? Comment articuler entre eux les clivages esthétiques, sociaux et politiques qui serpentent à travers le 20<sup>e</sup> siècle musical ? Trois livres récents illustrent des approches historiques renouvelées, et contrastées.

**Technologies** d'enregistrement et de diffusion. Démocratisation des pratiques. Périls et promesses de la culture de masse. Métissages. Avant-garde classique. Jazz. *Entertainment*. *Underground*. Globalisation. Qu'est-ce qui a compté, qu'est-ce qui compte, qu'est-ce qui comptera dans le 20<sup>e</sup> siècle musical et au-delà ? Aux regards sectoriels sur l'histoire des esthétiques sonores, souvent définis par les hiérarchies traditionnelles entre art de l'esprit et industries créatives, entre élites institutionnelles et mouvements populaires, se substituent désormais des approches plus inclusives, plus larges, qui tentent l'exercice à la fois difficile et passionnant d'embrasser les courants musicaux de notre temps dans leurs perspectives sociales, politiques, économiques, et surtout dans leurs interactions.

Il s'agit de penser la simultanéité et la proximité des différents milieux et cercles musicaux (par exemple, aux Etats-Unis, les musiques issues des communautés noires, le folk, Broadway, le répertoire classique contemporain), et de concevoir leur porosité, leur perméabilité, directe ou indirecte, volontaire ou phénoménologique. *The rest is noise* de Alex Ross, *Berlin Sampler* de Théo Lessour et *Un siècle de création musicale aux Etats-Unis* de Laurent Denave : trois exemples de livres récents qui jettent chacun à sa manière des éclairages sur cette manière régénérée d'entreprendre l'exercice généalogique. Ils participent tous trois des concepts de l'histoire contemporaine, dont l'apport principal est d'avoir levé les privilèges de l'événement singulier pour faire apparaître les structures et les processus de la longue durée.

Chaque ouvrage livre des conclusions différemment anglées, et adopte un focus bien défini. *Berlin Sampler*, par exemple, se donne pour objectif de retracer l'identité sonore de la capitale allemande de 1904 à nos jours. On

peut, au premier abord, se réjouir de voir se côtoyer au sein d'un même texte Schönberg, Berg, l'expressionnisme, Stefan Wolpe, Marlene Dietrich, le Polit Rock et la techno ; autrement dit les musiques de l'académie, du divertissement sophistiqué, de la revendication idéologique, de la post-industrialisation. L'unité géographique prise comme vecteur de récit devrait permettre d'explorer, se dit-on, les influences souterraines que ces différents genres et figures ont eues les uns sur les autres.

### STEVE REICH ET HIP-HOP

Malgré le beau travail de documentation, Théo Lessour conçoit hélas ces différentes pratiques comme autant d'étapes chronologiques. Comme si, à l'heure de la Berlin des clubs, la musique classique contemporaine s'y était arrêtée, ou du moins ne véhiculait plus aucun enjeu artistique... Reste néanmoins la fresque terrible des années nazies, durant lesquelles l'amalgame du jazz et de la judéité engendrait les pires discriminations, et un beau chapitre sur l'émergence de la scène punk.

Les deux autres ouvrages, tout en cultivant le dialogue avec les musiques non classiques, se veulent davantage des épopées du répertoire savant guidées par un angle d'attaque états-unien. Angle serré pour *Un siècle de création musicale aux Etats-Unis* de Laurent Denave, élargi pour *The rest is noise* de Alex Ross. Un même cadre, pour des conclusions radicalement opposées.

Alex Ross prend le parti de traiter la musique classique comme si elle parlait au goût de tous, et de traiter la musique populaire en limitant au maximum l'emploi d'échelles de valeur ou de notions esthétiques. Il confère la même importance à Carter, Britten ou Bernstein, trace des

correspondances sociales entre le minimalisme et le hip-hop, par exemple lorsqu'il met en résonance l'engagement pacifiste de *Different Trains* de Steve Reich (une œuvre qui donne à entendre notamment des fragments d'interviews de survivants de la Shoah) et les revendications de la rappeuse Missy Elliott et du producteur Timbaland, à travers leur utilisation du langage parlé comme matériau. Alex Ross, dans sa synthèse finale, propose une critique de la « tentation d'opposer sempiternellement la musique classique à la culture populaire ». Il parle du background pop des jeunes compositeurs d'aujourd'hui, de l'intonation micro-tonale chez Sonic Youth, des harmonies opulentes de Radiohead, des influences de Björk, pour documenter les influences mutuelles de la *high* et la *low culture*, et leur cohabitation au tournant du siècle. Il cite Georg Friedrich Haas, Kaija Saariaho et Peter Lieberson pour illustrer l'évocation de l'harmonie et la référence aux formes du passé dans le champ contemporain.

### L'AUTONOMIE DU COMPOSITEUR

Une position que réfute vigoureusement Laurent Denave. Au fil d'*Un siècle de création musicale aux Etats-Unis*, il décrit comment la production y subit particulièrement les forces du marché et du libéralisme, ce qui explique sa relative pauvreté et sa tendance aux esthétiques réactionnaires et passésistes (courants « néos », musique répétitive, etc.). La « révolution musicale conservatrice » en cours depuis la fin des années 1960 a pour symptôme la « pénétration de la logique commerciale », qui menace directement la création, et donc, à terme, « la production d'une musique véritablement originale ». Une logique commerciale en marche tout particulièrement dans le champ de la musique pop, et dans une certaine mesure

dans le jazz – Laurent Denave voit dans le bebop « un saupoudrage de petites dissonances sur une musique très pauvre et répétitive ». Au cœur de la problématique de la liberté créative et de l'audace stylistique se trouve pour l'auteur la question de l'autonomie des compositeurs. Charles Ives occupe dans ce contexte une place exemplaire, lui qui vivait de sa compagnie d'assurances et composait durant son temps libre, isolé, protégé du milieu musical. La qualité prospective de son legs en donne la preuve. [JP] ■

- Théo Lessour, *Berlin Sampler*, Ollendorff & Desseins
- Alex Ross, *The rest is noise*, Actes Sud
- Laurent Denave, *Un siècle de création musicale aux Etats-Unis*, Editions Contrechamps

Le bebop ?  
« Un saupoudrage  
de petites dissonances  
sur une musique très  
pauvre et répétitive. »  
Laurent Denave

## BRÈVES

01

[www.jiwef.org](http://www.jiwef.org)

Elève de Jacques Mauger sur le site de Fribourg de l'HEMU, **Ricardo Faustino Diaz Mendes** a remporté cet été le 1<sup>er</sup> Prix du Concours international de trombone de Jeju en Corée du Sud.

02

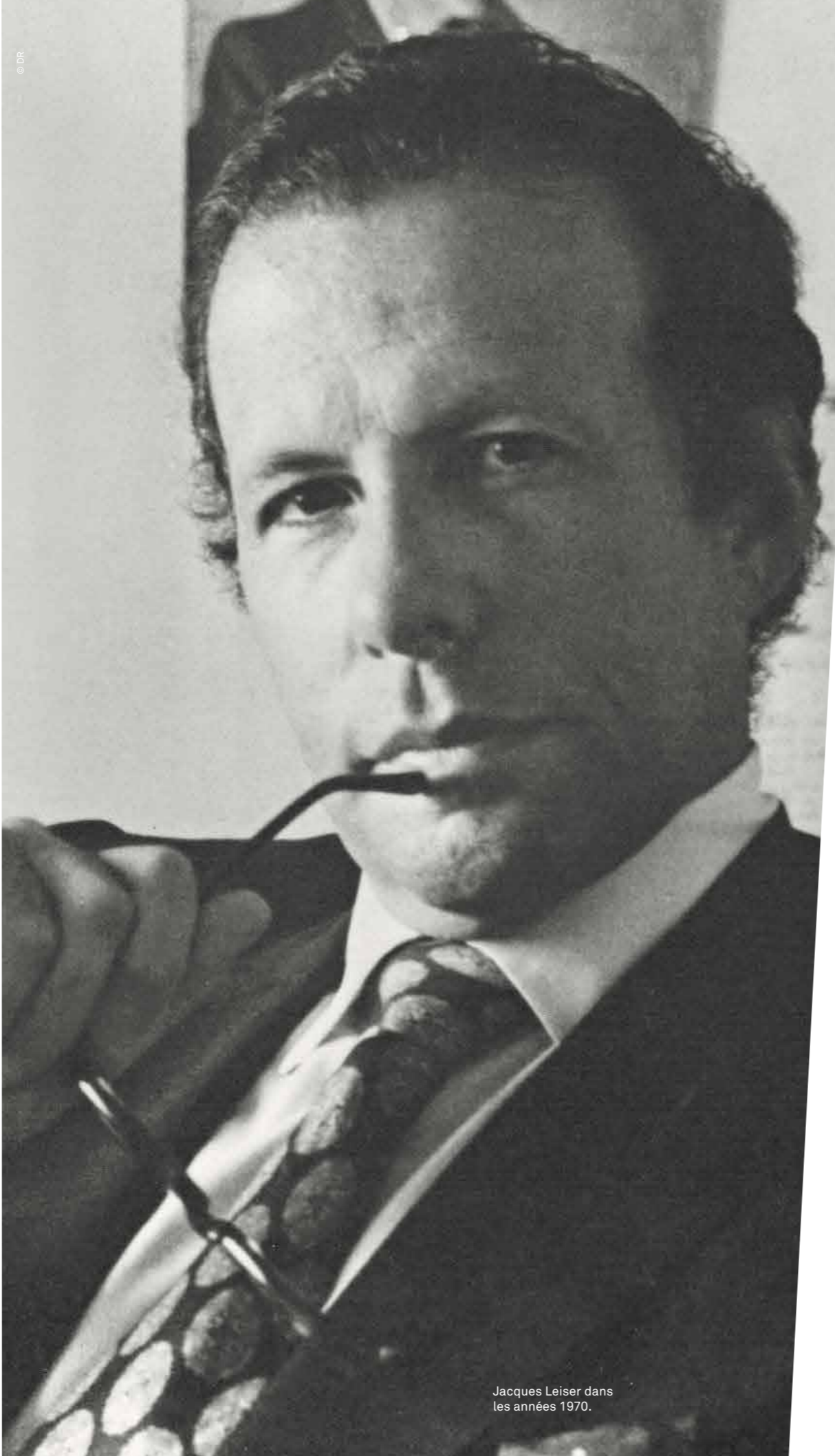
[www.chorverbaende.de](http://www.chorverbaende.de)

Le Chœur Suisse des Jeunes, dirigé par Dominique Tille (le chef du Chœur de l'HEMU), a décroché au printemps dernier le 2<sup>e</sup> Prix et le Prix du public du Concours international de chœurs de chambre de Marktoberdorf en Allemagne. **Dominique Tille** s'est vu en outre décerner un 1<sup>er</sup> Prix pour sa prestation dans l'interprétation d'une œuvre contemporaine.

03

[www.crrw.ch](http://www.crrw.ch)

La mezzo-soprano **Stéphanie Mahue**, élève de Gary Magby, et la pianiste **Caroline Delcampe**, élève de Pascal Godart, ont remporté en duo la bourse 2013 du Cercle Romand Richard Wagner, récompensant ainsi leurs deux années de collaboration musicale démarrée au sein de l'HEMU. Elles se sont rendues en août au Festival de Bayreuth et ont assisté à l'occasion du bicentenaire de la naissance de Richard Wagner aux représentations de trois de ses plus grands opéras : *Tannhäuser*, *Lohengrin* et *L'Or du Rhin*. « Dès les premiers sons du prélude de *Tannhäuser*, nous avons ressenti d'intenses émotions », confient les deux musiciennes. Elles ont également pu rencontrer les autres boursiers venus des Cercles Richard Wagner des quatre coins du globe et ainsi tisser de nombreuses relations amicales et élargir leurs horizons professionnels. Profondément enrichies par cette expérience, Caroline Delcampe et Stéphanie Mahue préparent à présent des concours en duo ainsi que des récitals. En 2014, elles se produiront entre autres le 18 mars au Théâtre Les Salons à Genève dans un programme autour de compositeurs français et allemands, et en juin à l'HEMU de Lausanne, où elles interpréteront (avec mise en scène) *La voix humaine* de Francis Poulenc.



Jacques Leiser dans les années 1970.

INTERVIEW  
ANTONIN SCHERRER

## JACQUES LEISER

C'est un *personnage* dans tous les sens du terme. Un homme au compteur bien chargé, mais si jeune dans sa tête, si plein d'idées encore. Et cette envie d'aider, de faire profiter la jeune génération de ses décennies d'expérience au plus haut niveau, intime des Callas, Oïstrakh et autre Richter, qu'il a vu vivre, dans la lumière et surtout dans l'ombre, qu'il a accompagné, écouté, qu'il a souvent saisi au vol avec son petit appareil – des photographies uniques qu'il doit impérativement publier (après les avoir exposées au Louvre, au Lincoln Center, à UCLA, au Septembre musical de Montreux et bientôt à la Scala de Milan) : Richter sur un banc à Paris, Callas sans le fard des projecteur... Jacques Leiser est un fidèle lecteur de Nuances et lorsqu'il a lu le numéro spécial consacré au management de carrière (n° 41 – mars 2013), il a sauté sur son téléphone pour demander à témoigner. Transmettre quelques idées fortes, tordre le cou à certaines aberrations, lui qui a été amené à donner des conférences sur le développement de carrière dans les plus grands festivals et académies d'Europe.

### JACQUES LEISER, QUELS SONT LES ENSEIGNEMENTS LES PLUS FORTS QUE VOUS TIREZ DES ANNÉES PASSÉES AUX CÔTÉS DES PLUS GRANDS ?

Ma position privilégiée m'a permis de les voir, de les entendre au-delà de ce qu'un imprésario habituel peut espérer. En les suivant, j'ai été témoin de situations accablantes, à la mesure de leur génie. Ces gens sont toujours absents de chez eux, ils n'ont pas de vie normale. Pour faire de pareils sacrifices, il faut *vouloir* cette carrière plus que tout, que la vie soit inimaginable sans elle. Ils ne parlaient d'ailleurs jamais de « carrière » : tout était lié au plaisir de jouer, égal quelle que soit la taille de la salle et le nombre de spectateurs. Je pouvais voir que c'était très difficile, mais ils ne se plaignaient pas. J'ai un jour demandé à David Oïstrakh pourquoi il jouait continuellement : il m'a répondu que les concerts – les moments où il était sur scène – ne le fatiguaient pas ; il n'y avait pas de téléphone, rien pour entraver sa communion avec le public.

### LES ARTISTES ONT-ILS UNE AUTRE ATTITUDE AUJOURD'HUI ?

Le monde a changé autour d'eux ! Les agents doivent produire des concerts, ils n'ont plus le temps pour *construire* la carrière des gens qu'ils représentent, alors forcément il y a des erreurs qui sont commises, qui ne sont pas de la responsabilité des artistes, encore moins celle de leurs parents. Prenez Rubinstein : il n'a commencé à voir son étoile briller aux Etats-Unis qu'à l'âge de 40 ans, sans précipiter les choses. On ne sait jamais quand le déclin va avoir lieu : une carrière peut commencer en fanfare, mais s'arrêter également extrêmement vite. C'est pour cela qu'il est essentiel d'être bien conseillé. Maria Callas me disait que pour réussir il faut savoir deux choses : choisir... et refuser ! ■



## ZOOM

### Qui sont les mentors d'aujourd'hui ?

« C'est là le cœur du problème. Les artistes établis qui aident d'autres artistes sont rares. Les agents, quand ils pratiquent, n'ont plus le temps, et lorsqu'ils prennent leur retraite... ils ne veulent plus entendre parler de tout cela ! C'est ce qui me motive aujourd'hui : pouvoir être ce maillon, cette passerelle entre la fin des études et le début de la carrière, un moment clé souvent délicat à gérer, où les lumières de personnes d'expérience sont essentielles. Je tremble à l'idée que l'on perd régulièrement des talents exceptionnels, tout simplement parce qu'à force de ne pas voir le bout du tunnel certaines personnes finissent par abdiquer. Savoir gérer son répertoire n'a rien d'évident. On entend parfois qu'il est indispensable de savoir tout jouer : c'est faux ! Gieseking a fait une magnifique carrière en touchant très peu à Chopin et Rachmaninov. Les nouvelles technologies ? Je trouve cela magnifique... malgré mon âge ! J'estime que les artistes d'aujourd'hui ont beaucoup de chance sur ce plan : grâce à leur iPhone, ils ne sont plus tout à fait seuls dans leur chambre d'hôtel. Mais cela veut dire également qu'un musicien ne peut plus vivre sans site personnel : ce serait comme se mettre sur liste rouge ! »

