

LES ENJEUX DU CONCERT DE MUSIQUE CONTEMPORAINE

SOUS LA DIRECTION DE
FRANÇOIS NICOLAS

TABLE DES MATIÈRES

19
Paris
97

PRÉSENTATION	4	III. LA CRITIQUE MUSICALE	48
"Pour une nouvelle discipline : l'analyse musicale du concert"	4	Jacques LONGCHAMPT : "De la composition des programmes"	48
Avant-projet	5	Omer CORLAIX : "La critique plurielle..."	48
Programmes :	6	Références III : Les critiques de concert	53
Le Colloque	6	Hector BERLIOZ	53
Le Séminaire	6	Bernard SHAW	53
		COLETTE	53
		Claude DEBUSSY	53
		Darius MILHAUD	53
		Revue musicale...	54
INTRODUCTION	7	IV. L'ESPACE...	56
François NICOLAS : "Thèses et hypothèses introductives"	7	Makis SOLOMOS : "Le concert et l'espace"	56
Références :	12	Références IV : L'espace des salles de concert...	59
Alfred BRENDEL	12	Luigi NONO	59
Charles ROSEN	13	Pierre BOULEZ	59
Glenn GOULD	13	V. ALTERNATIVES ?	60
I. INTERPRÈTES	14	Jean-Yves BOSSEUR	60
Pierre-Laurent AYMARD	14	Références V : Mauricio KAGEL, sociologue du concert	62
Élisabeth CHOINACKA	19		
Andréa COHEN	21	VI. LE CONCERT ACOUSMATIQUE	63
Entretiens de Makis SOLOMOS	23	Bertrand DUBEDOUT : "Funérailles et décibels"	63
François BAYLE	24	Références VI : Du concert acousmatique	67
Dominique CLÉMENT et Christophe ROY	25	Pierre SCHAEFFER	67
Jean-Claude ELOY	25	François BAYLE	67
Nicolas ISHERWOOD	25	Michel CHION	67
Thierry MIROGUO	26		
Frédéric STOCHL	28	RÉFÉRENCES VARIÉES	68
Marco STROPPA	28	W.A. MOZART	68
Nathalie CHABOT	29	Wilhelm von LENZ	68
Xavier CHABOT	29	Ferruccio BUSONI	68
Isabelle HUREAU	31	Wilhelm FURTWÄNGLER	68
François PICARD	32	Arnold SCHOENBERG	68
Références I : De la programmation	34	Theodor W. ADORNO	68
André SOURIS	34		
Pierre BOULEZ	34	ANNEXES : NOTES DE LECTURES SUR TROIS EXPÉRIENCES	
Thérèse DIETTE : "Le récital de piano : repères historiques"	35	(François NICOLAS)	69
		I. "La Société d'exécutions musicales privées" (1919-1921)	69
II. EXPÉRIENCES	40	II. "Le Domaine Musical" (1953-1973)	74
François BOHY : "L'expérience des Gesprächskonzerte"	40	III. "L'Itinéraire" (1973...)	82
Jean-Marc CHOUVEL : "L'instant donné"	42		
Entretiens de Corinne SCHNEIDER	44	NOTES DE RÉFÉRENCE	87
Patrick MARCLAND	44		
Michèle REVERDY	45		
Pascal DUSAPIN	46		
Références II : Pourquoi se déplacer au concert	47		
René LEIBOWITZ	47		
Igor STRAVINSKY	47		
Murray SCHAFER	47		

cela apporte une dimension supplémentaire à leur pièce. Les plus réticents dans ce domaine sont parfois les organisateurs de concerts. Il serait souhaitable que les mentalités évoluent : que devienne naturel le fait qu'un concertiste puisse amener avec lui des spécialistes, lesquels travailleront non seulement le son, mais aussi la lumière, ce qui nécessite bien entendu une journée supplémentaire de répétition *technique*. Par ailleurs, particulièrement dans le cadre de la percussion, la théâtralité est inhérente au jeu instrumental — pensons seulement à la gestique de l'interprète, au fait que le son n'étant pas préformé, est produit par des actions de nature différente (frapper, secouer, racler etc...). Il pourrait être ainsi intéressant de prolonger ces actions en les théâtralisant. En outre l'esthétique naturelle des instruments (leur plastique, leur forme, leur place dans l'espace) forme déjà un "dégor" quasi naturel — l'aspect visuel d'une disposition groupée des instruments en demi-cercle diffère totalement de celui d'une disposition espacée en triangle — dans lequel le musicien se déplace. D'ailleurs, on peut constater qu'aujourd'hui la frontière entre concert et théâtre musical est de plus en plus fragile. Ce qui, à l'époque des débuts de Kagel ou d'Aperghis, n'était qu'un mouvement particulier tend de nos jours à se généraliser. Il serait donc souhaitable qu'on aboutisse à l'unité de plusieurs éléments : son, théâtre, lumière, espace, etc..., voire même, en intégrant d'une façon plus ou moins prononcée le public dans le spectacle. Dépassez donc l'optique du concert "pur" au profit d'un "spectacle", qui introduit l'idée de *rythme* intérieur à une entité optico-acoustique.

Frédéric STOCHL

En dehors de votre activité proprement instrumentale, vous avez aussi réalisé un certain nombre de "spectacles". Pouvez-vous nous en parler ?

Frédéric Stochl J'ai réalisé en 1993, à l'invitation du Musée d'Art Moderne, un spectacle intitulé *Autour de John Cage*. Le Musée m'avait donné carte blanche. Les cinq intervenants (trombone, cor, piano préparé, le régisseur et moi-même) étaient dispersés autour du public. On jouait des pièces de Cage, le régisseur proposait des actions sonores (bruits de vaisselle, etc...) et moi-même, qui ne jouait pas, lisait un texte de Cage, le *Discours sur rien*. Bien sûr, j'aurais souhaité utiliser aussi les salles d'exposition, mais j'ai dû me contenter de la salle de concert... Ce spectacle — qui durait une heure et dans lequel l'entrée et la sortie du public étaient intégrées — avait pour but de faire coexister des événements de nature différente. Quant à sa conception, si le projet émanait de moi, en tout cas, les autres intervenants avaient aussi émis des propositions. J'ai aussi monté un spectacle intitulé *Les navigateurs immobiles*. À la base se trouvait une conférence sur l'interprétation demandée par l'IRCAM, que j'avais conçue comme une conférence-spectacle mettant en scène un conférencier et un musicien fictif : j'ai créé une situation où, devant le public, je faisais comme si je préparais cette conférence, en demandant à l'altiste Garth Knox de jouer des "exemples". Progressivement, celui-ci s'affranchissait et la situation finissait par se renverser. Par la suite, en se transposant sur d'autres lieux (notamment à la *Péniche Opéra*, d'où le titre !), cette opération devint véritablement un spectacle.

Qu'est-ce qui vous intéresse dans ce type de spectacle ?

Frédéric Stochl L'idée de processus, de chose qui naît et qui meurt, de balbutiement, les apparitions et disparitions, l'idée de la musique comme activité (et non comme objet), en train de se faire et en train de continuer à vivre dans la mémoire vivante, faisant appel à l'attention vivante du spectateur. Cage, dans le *Discours sur rien*, répondait ainsi à une femme qui lui demandait que faire au Texas où il n'y avait plus de musique vivante : "Cassez tous les disques et quelqu'un se remettra à chanter !". J'éprouve une émotion particulière face à une chose qui est en train de se faire. Je citerai aussi Ponge, qui disait : "Ce qui m'émeut le plus, je n'arrive pas à en parler" et qui parlait du visage de l'homme sur le point de parler.

Comment expliquez-vous l'absence relative de ce type de spectacle (en comparaison avec les années 1970), ainsi que le cloisonnement qui règne actuellement entre les "genres" musicaux (théâtre musical, concert, etc...) ?

Frédéric Stochl Il y a beaucoup d'intérêts qui sont en jeu... L'institution impose ses limites. En outre, les musiciens, les chefs d'orchestre, les compositeurs, veulent laisser les choses dans l'état où elles se trouvent, pour valoriser leur savoir-faire. Chez certains compositeurs, l'idée de spectacle fait cependant son chemin et aboutira peut-être à une transformation du concert.

Pourquoi est-il si difficile de transformer le cadre du concert ?

Frédéric Stochl Une des raisons de cette difficulté provient du fait que l'on confie cette tâche aux compositeurs et non aux principaux intéressés, les interprètes !

Marco STROPPA

Vous cherchez actuellement à renouveler la pratique du concert en associant la musique à d'autres arts. Vous n'êtes pas le seul à aller dans ce sens et on pourrait aussi se référer à des pratiques du passé où, dans un esprit de collaboration (et non de fusion, ni même par rapport à des genres répertoires associant plusieurs arts), les musiciens travaillaient avec des danseurs, des plasticiens, etc... (pensons seulement aux années 1920 à Paris). Mais, j'ai l'impression que, aujourd'hui, de telles collaborations ne naissent pas d'un "élan intérieur", d'une passion, d'une réelle convergence entre les arts concernés, mais d'une mentalité, disons, pragmatique, du constat que le public est moins "attentif" à la musique pure et de l'idée qu'on pourrait l'appâter à nouveau en lui donnant plus pour son argent... Que pensez-vous de ces impressions qui me sont toutes personnelles ? Pouvez-vous aussi parler de vos collaborations avec les autres arts ?

Marco Stroppa Je ne suis pas d'accord avec cette analyse. Aujourd'hui nous sommes au début d'une nouvelle convergence entre les arts, grâce aussi aux nouvelles possibilités offertes par la technologie. Comme tous les débuts, c'est difficile ; c'est vrai que parfois on frôle le collage ou la juxtaposition, voir le kitsch. Mais, personnellement, je ressens que le concert classique de musique contemporaine est un peu à bout de souffle et je cherche des moyens de renouveler ce type de manifestation. Je suis conscient que la relation entre les éléments auditif et visuel est parfois assez contestable autant lors d'un concert que pendant un spectacle de danse contemporaine : j'ai été souvent dérangé dans le premier cas par le fait qu'il n'y avait rien à voir et, dans le second, par l'effrayante pauvreté de la musique. Je cherche donc, comme beaucoup d'autres compositeurs, des solutions alternatives. Comme je n'en suis qu'au début, je n'ai pas encore une pensée bien formalisée à ce sujet : je préfère encore accumuler davantage d'expériences. En voici deux : il y a un an, dans un festival près de Palerme en Sicile, une danseuse (Donatella Capraro de la Compagnie *Efesto* de Rome) m'a proposé une chorégraphie à partir de quatre de mes *Miniatures* pour piano. Cependant, au lieu de faire un ballet classique, nous avons essayé de concevoir un spectacle où danse (le geste du corps dans l'espace) et musique (le geste du pianiste sur un clavier) soient plus étroitement liées. Ainsi, l'espace chorégraphique était délimité par le pianiste, jouant en direct, et par moi-même contrôlant la projection du son dans l'espace, le public étant placé des deux côtés dans le sens de la longueur. Donatella ne dansait que quand le pianiste (Mauro Castellano) jouait. Mais entre chaque miniature, ainsi qu'au début de l'œuvre, on entendait des sons de piano (extraits de la même musique qui accompagnait la danse) enregistrés, transformés électroniquement en studio (multipliés, décalés, coupés, transposés, réverbérés, etc...) et projetés autour du public dans des espaces virtuels à densité variable (comme dans mon quatuor *Spirali*). Notre ambition était de créer une plus grande affinité entre danse, piano et sons électroniques, ces derniers étant une sorte d'étape intermédiaire entre le mouvement du corps de la danseuse et le jeu du pianiste et souvent la continuation acoustique d'un

mouvement initié par la danseuse. On pourrait aussi imaginer des relations encore plus simples avec la musique, avec un texte récité ou un mime, par exemple, pour enrichir le concert sans lui retirer sa force et sans que ces éléments nouveaux soient perçus comme purement juxtaposés à la musique. Actuellement, je prépare une collaboration avec un auteur et metteur en scène, Pascal Rambert, elle aussi basée sur quelques *Miniatures* (avec, au piano, Pierre-Laurent Aymard) : trois comédiens réciteront un texte de Pascal au milieu d'une masse de figurants muets, mais point passifs. Le piano jouera des extraits des *Miniatures* choisis en fonction du texte selon des stratégies que Pascal et moi allons mettre au point ensemble. De plus, le piano sera traité électroniquement (enregistré, multiplié et spatialisé), de façon à créer une sorte de masse éloignée, comme une " ombre " sonore, correspondant acoustique à la masse des figurants. J'espère que le texte et la musique, conçus comme ayant leur propre force intrinsèque et non dans un esprit circonstanciel, parviendront à se marier ensemble et à inventer un parcours commun qui ne soit ni celui d'une pièce de théâtre, ni celui d'un concert, mais quelque chose d'autre et, je l'espère, de passionnant ⁵.

3. L'interprète et le concert

Nathalie CHABOT

Quels rapports règnent entre vous et le public lorsque vous jouez une œuvre récente ?

Nathalie Chabot Le problème qui survient souvent avec la musique contemporaine est le manque d'enthousiasme du public. On peut en éprouver une gêne, une frustration, même si cela, en définitive, n'affecte pas ma manière de jouer.

À quoi sentez-vous la présence du public ?

Nathalie Chabot À ses bruits, à ses mouvements. Lorsque survient une certaine qualité de silence, on se sent portée. Cependant, il y a des limites à mon écoute du public : lorsqu'on est complètement " prise ", on oublie qu'il y a des gens en face, on joue en quelque sorte pour soi-même. N'oublions pas que la musique *transporte*.

Vous attendez-vous à des réactions du public, celles-ci peuvent-elles apporter quelque chose à votre interprétation, en suscitant par exemple l'" événement " ? Je ne parle pas des happenings à la façon de Cage, mais d'une situation où, du fait de l'" intervention " du public — par sa simple présence, par sa qualité de silence, par sa communication avec l'œuvre et l'interprète —, l'interprétation n'apparaît plus seulement comme le fait de donner une existence à une œuvre et de lui ajouter une intention subjective (celle de l'interprète), où elle devient question d'un instant, d'une tranche de vécu intensif, dans laquelle surviennent l'inattendu, le non-nécessaire, l'oubli du pourquoi on est là, l'affirmation d'une " réalité " qui relativise la réalité (même si celle-ci reprend vite le dessus !).

Nathalie Chabot La réaction du public est bien entendu très importante. En jouant, pour prendre un exemple, le passage de la *Sequenza* pour violon solo de Berio où alternent d'une manière inattendue des passages en staccato et en *pianissimo* avec des accords en *fortissimo*, j'attends une réaction de surprise (si elle ne survenait pas, je serais déçue...). Cependant j'estime qu'on devrait jouer pareillement devant un public et chez soi ! L'interprète ne joue pas pour un public — il peut certes jouer pour un public *particulier*, c'est là une autre question —, mais pour lui-même plus exactement, par rapport à la musique. Jouer pour le public ne constitue qu'un plaisir supplémentaire. Ou bien on peut vivre la présence du public comme le moment de la confrontation, de l'affirmation, le public devenant alors une sorte de miroir. Bien entendu, en public, la situation est très différente par rapport à celle où on joue pour soi : devant lui, on ne peut pas recommencer un passage, il faut donc d'emblée viser la totalité.

Quel rapport entretenez-vous avec vous-même lorsque vous jouez en concert ?

Nathalie Chabot Le problème du concert est en quelque sorte artificiel : jouer à un moment précis, dans un lieu précis, tout cela relève en grande partie de l'arbitraire. De même, on peut éprouver ou ne pas éprouver le trac. Et ce dernier peut avoir des effets opposés : inhiber et paralyser ou, au contraire, décupler ses potentialités !

Vous avez joué récemment une œuvre pour violon solo et bande, Finzioni de Fabio Cifariello. Comment vivez-vous le rapport avec une bande ?

Nathalie Chabot C'est, bien entendu, autre chose que de jouer avec un musicien ! Avec la bande, on éprouve un plaisir particulier, de type égocentrique. En même temps, j'aime les bandes, découvrir des sons nouveaux. Le rapport avec le volume de la bande est aussi intéressant : on peut par exemple se sentir " enveloppée "...