

CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS

WILLIAM BLANK

18

ÉVÉNEMENTS

CONFÉRENCE-ATELIER, VENDREDI 19 JANVIER 2018

LIEN ENTRE THÉORIE ET PRATIQUE MUSICALE

JOURNÉE CONSACRÉE À WILLIAM BLANK

09:30 - 12:30 **Présentation** générale de la musique de William Blank, travail des pièces de musique de chambre en présence des musiciens
Question de la composition pour les concours internationaux: rapport à la virtuosité, relation compositeur-interprète

14:00 - 17:30 **Analyse** et travail en atelier avec les étudiants de la classe de direction sur les pièces d'ensemble en présence des musiciens

18:30 **Concert**

PROGRAMME *Dans l'instant*, hommage à György Kurtag, pour clarinette, violoncelle et piano (2007)
Lightnings pour piano solo (2014)
(a)round pour saxophone et ensemble (2017)
E la vita si cerca dentro di sé pour mezzo soprano et ensemble, extraits (2015)
Eos pour hautbois et ensemble (2013)

INTERVENANTS **William Blank**, compositeur, professeur de musique contemporaine, HEMU
Philippe Albèra, musicologue et professeur d'histoire de la musique, HEMU, HEM-Genève
Étudiants de la classe de direction d'Aurélien Azan Zielinski

INTERPRÈTES Étudiants de l'HEMU

HAUTE ÉCOLE DE MUSIQUE DE LAUSANNE, SALLE UTOPIA 1
GROTTE 2, LAUSANNE

Entrée libre

Plus d'infos sur www.hemu.ch

CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS

N° 18

ÉDITORIAL	4
UN FOYER DE CRÉATION	5
DIALOGUE AVEC WILLIAM BLANK	7
BIOGRAPHIE	23
DISCOGRAPHIE, BIBLIOGRAPHIE	25
LES ŒUVRES	26

A series of thin, overlapping purple lines crisscrossing the bottom half of the page, creating a complex geometric pattern.

ÉDITORIAL

Par le biais des Ateliers contemporains, dont il a participé à la création en 2003, mais aussi par les nombreuses collaborations qu'il a souvent suscitées puis nourries, voici quinze ans que William Blank ouvre les oreilles et aiguise les doigts de nos étudiants à la musique de leur temps. Souvenons-nous de ce concert George Crumb entré depuis dans la «légende»! Ce moment a marqué le début de notre collaboration régulière et féconde avec la SMC Lausanne.

Nommé coordinateur de la musique contemporaine à l'HEMU en 2008, l'action de William Blank se distingue par son grand éclectisme.

Porté par cette volonté intangible de voir chaque étudiant quitter l'HEMU doté d'une capacité réelle d'affronter les partitions de ses pairs, William Blank a toujours mis au second plan ses goûts personnels pour ne pas perdre le cap de cet ambitieux projet. Jusqu'à nous faire oublier parfois... qu'il est lui-même compositeur! On a certes pu goûter avec bonheur à son art en diverses occasions, comme lors du 150^e anniversaire de l'institution pour lequel *Nachtmusik II* lui avait été commandée. Mais on se réjouit de pouvoir ici, par le prisme de cet hommage mérité, s'offrir une vision plus zénithale de son œuvre.

Je souhaite relever un fait qui vient confirmer la justesse du choix défendu par William Blank lui-même – à savoir de privilégier l'axe de l'interprétation dans l'enseignement de la musique contemporaine – mais aussi observer le respect des étudiants envers le compositeur qu'il est: à ce jour, davantage d'œuvres de William Blank sont interprétées dans le cadre de divers récitals d'examen des étudiants que dans les concerts «officiels» de la maison...

N'est-ce pas là le plus beau des hommages?

Hervé Klopfenstein
Directeur général de l'HEMU

UN FOYER DE CRÉATION

Ce sont les compositeurs qui *font* l'histoire de la musique que nous enseignons dans les conservatoires et les hautes écoles et que les interprètes qui s'y sont formés transmettent ensuite au public. La tradition qui s'enracine dans le chant d'église du Moyen Âge et qui s'est développée jusqu'à nos jours repose en effet sur *l'écriture*. On parle parfois de «musique savante», pour la distinguer des musiques transmises oralement ou dont les partitions ne sont que de simples notations. L'écriture est au fondement de nos enseignements. C'est elle que les interprètes doivent apprendre à traduire en gestes, en sons, en émotions. Les compositeurs, eux, ont effectué le chemin inverse, qui est en fait le chemin premier, originel: transformer ces mêmes éléments, à travers leur imagination sonore, en signes inscrits sur le papier. Voilà pourquoi la présence des compositeurs au sein des hautes écoles de musique est indispensable: ils sont plus proches de la source, et aident les étudiants à s'en approcher.

C'est cette fonction essentielle que William Blank a assumée et qu'il continue d'assumer à l'intérieur de l'HEMU. Interprète lui-même, il guide, depuis de nombreuses années, les étudiants dans l'approche d'un répertoire immense et fascinant qui est celui de la plus grande partie du XX^e siècle et du siècle actuel. Il le fait avec l'esprit et l'oreille du compositeur, attaché au respect de la notation et au sens qu'il faut lui donner; il le fait avec cette probité et cette conscience des enjeux compositionnels qui sont typiques des compositeurs-interprètes. Loin du «créateur» qui s'enferme dans sa tour d'ivoire, il a ainsi assumé la responsabilité du musicien dans la cité. Quelle chance, pour les jeunes qui découvrent des œuvres et des compositeurs qui leur étaient jusque-là inconnus, d'être ainsi conduits jusqu'au cœur même de la création, et de voir tracés les chemins qui mènent aux œuvres de notre temps! Aurait-on imaginé, il y a vingt ou trente ans, que des étudiants lausannois jouent le *Marteau sans maître* de Boulez ou les *Concertini* de Lachenmann, le *Kammerkonzert* de Berg ou un *Quatuor à cordes* de Rihm, obtenant de surcroît les félicitations des compositeurs eux-mêmes pour la qualité de leur interprétation? Cela, on le doit à William Blank, qui n'a pas ménagé ses efforts pour emmener les jeunes musiciens placés sous sa direction vers un tel niveau d'excellence. Par ailleurs, en invitant des compositeurs qui représentent la diversité des esthétiques actuelles – Betsy Jolas, le regretté Jonathan Harvey, Ivan Fedele, Wolfgang Rihm, Helmut Lachenmann, et bien d'autres –, il a mis en contact les étudiants avec des personnalités fortes, une expérience pour eux inoubliable.

Le monde musical, contrairement à celui de la danse ou du théâtre, est souvent fermé à ce que les compositeurs ont produit depuis le début du XX^e siècle. De façon inquiétante, des jugements esthétiques qui prévalaient dans les régimes totalitaires du siècle dernier resurgissent avec force.

La musique moderne *composée* est discréditée, comme si elle avait été remplacée par ce que l'on appelle les «musiques actuelles», qui a ses origines dans le jazz américain (mais la musique composée est tout aussi actuelle!). Rien ne séduit davantage aujourd'hui que les programmes mixtes qui mélangent les genres «populaires» et «savants». On sent que pour beaucoup, l'exigence de la musique moderne, qui ne fait que prolonger l'ancienne, est devenue excessive. À quoi bon, semblent dire ceux que cette musique rebute? «À quoi bon les poètes?» avait déjà dit Hölderlin il y a plus d'un siècle! On saura gré à William Blank, dans un tel contexte, de tenir bon, d'échapper aux facilités, de continuer à nous *éclairer*, et de faire comprendre à tous ceux qui s'engagent dans une vie de musiciens que Lachenmann est le petit-fils de Beethoven, laissant entendre que les renoncements se paient chers, un jour ou l'autre. Faut-il rappeler qu'une culture qui n'est plus créative est une culture morte?

À juste titre, la journée qui lui est consacrée au sein de l'HEMU met l'accent sur le compositeur, et plus encore, sur ses œuvres les plus récentes. Pour beaucoup d'étudiants sans doute, et pour beaucoup de ses collègues aussi, ce sera l'occasion de découvrir sa face la plus profonde, celle qui reste cachée lorsqu'il dirige ou fait travailler les œuvres des autres, bien qu'elle irrigue tout son travail d'interprète et de pédagogue. En célébrant William Blank, l'HEMU met en lumière ce *foyer de création* qu'il a développé au sein de notre école et qui rayonne à l'intérieur comme à l'extérieur de notre institution.

DIALOGUE AVEC WILLIAM BLANK

Philippe Albèra

À quel moment est survenu chez toi le désir de composer?

Il y a eu deux étapes. La première date du moment où je me suis mis au piano, vers l'âge de sept ans. Lorsque je travaillais mes morceaux à la maison, j'avais toujours le besoin d'inventer quelque chose qui en serait le prolongement ou la dérivation, d'inventer mes propres sons. La deuxième étape se situe vers treize, quatorze ans: j'ai écrit un mouvement de «sonate» en *fa* mineur, mais avec quatre dièses à la clé! Je m'en rappelle bien car j'ai offert la partition pour le mariage d'une de mes cousines, qui était claveciniste. Elle a donc voulu déchiffrer la pièce, mais elle a été déroutée par ma conception de la tonalité... Je n'avais à ce moment aucune conscience de ce que je faisais. Ensuite, lorsque j'ai eu dix-sept ou dix-huit ans, j'ai écrit une pièce pour orgue dans un style plus ou moins dodécaphonique qui a été jouée lors de la cérémonie de mariage de ma sœur. Depuis ce moment-là, je n'ai plus cessé de composer. Toutefois, le premier désir véritable d'écriture est lié à la littérature. J'avais un professeur d'allemand à l'école qui avait remarqué mon intérêt pour la poésie; comme nous lisions en classe le *Loup des steppes* de Hermann Hesse et que cela me plaisait beaucoup, elle m'a procuré des poèmes de jeunesse de cet auteur et m'a aidé à les traduire. Là, j'ai ressenti le désir très fort de les mettre en musique. Je ne pouvais pas m'y soustraire. Mais j'ai dû attendre encore quelques années avant de pouvoir le faire vraiment... C'est donc plus tard, lorsque l'occasion s'est présentée, que j'ai concrétisé ce désir.

L'étude du piano avait donc précédé celle de la percussion. Pourquoi ce passage à la percussion?

Ma sœur aînée étudiait le piano et j'ai naturellement voulu faire comme elle. Lorsque je suis entré au Collège de Montreux, à dix ans, j'ai exprimé le désir de jouer de la flûte. Ma mère m'a proposé de commencer plutôt avec le fifre, car il y avait une clique de fifres et tambours. À leur contact, j'ai été tout de suite attiré par les tambours, si bien que j'ai changé d'avis et pris mes premières leçons de percussion. Mon professeur était un batteur de jazz, et en voyant que j'avais des capacités et notamment un très bon sens rythmique, il m'a dirigé vers la batterie; j'avais beaucoup de facilité pour la percussion, alors qu'au piano, il faut bien dire que j'étais assez paresseux. En fait, je jouais tout d'oreille: j'apprenais les morceaux que ma sœur jouait, je faisais semblant de lire la partition; de même, au tambour, j'apprenais les marches d'ordonnance en les écoutant... Lorsque mes professeurs s'en sont aperçus, ils

m'ont bien évidemment contraint à travailler mon solfège... et j'ai rejoint le *Knabenchor* du collège! Je dirais toutefois que mes goûts musicaux d'adulte se sont construits surtout à travers la littérature de piano, car j'ai travaillé cet instrument jusqu'à dix-neuf ou vingt ans environ en acquérant finalement un assez bon niveau – et cela même si mes élans juvéniles me menaient plutôt vers le jazz et le rock. C'était donc très éclectique (mais pas dilettante) en terme de pratiques musicales, et cela m'a appris que la bonne musique n'est pas liée à un style exclusif: il y a de la très bonne musique dans le jazz ou la variété, et de la très mauvaise dans le domaine classique.

Tu n'as pas eu l'idée d'aller voir un professeur de composition?

Lorsqu'à seize ans j'ai gagné le concours d'entrée dans la classe de percussion de Pierre Métral au Conservatoire Supérieur de Genève, j'ai été confronté à un musicien qui était lui-même à la fois percussionniste, compositeur et chef d'orchestre, et j'ai été clairement influencé par son exemple: c'est lui qui m'a poussé à travailler la direction (à laquelle je me suis initié à son contact) et il m'a rapidement demandé de diriger des répétitions partielles de l'Ensemble à Percussion de Genève dont il était le directeur artistique. C'est comme cela que j'ai commencé. Il m'a aussi encouragé à travailler sérieusement la composition. C'est aussi lui, à la faveur du désistement d'un compositeur, qui m'a commandé les *Hesse Lieder* pour un concert du Diorama de musique contemporaine organisé par la Radio: c'était l'année de l'inauguration de la stéréophonie sur les ondes! J'ai donc été joué – c'est Basia Retchizka qui chantait – et enregistré en stéréo. J'en garde un très beau souvenir.

Puis je me suis inscrit aux cours du Conservatoire dans la classe de composition et d'orchestration de Pierre Wissmer. Lors du premier cours, où chaque étudiant devait se présenter, j'ai apporté la partition et l'enregistrement de ces *lieder*. Wissmer est resté quelque peu interloqué, puis il m'a dit que ça ressemblait beaucoup à Webern, en ajoutant que sur ce plan, je n'avais plus rien à prouver, et qu'il fallait que je m'oriente dans une autre direction. Ce n'était pas faux... Mais le problème est qu'il ne dit pas un mot sur ma partition, alors que j'attendais, au fond, ses critiques et ses conseils. D'ailleurs, peu avant, j'avais réalisé une orchestration assez particulière du prélude de Debussy, *Des pas sur la neige*, où j'avais utilisé le vibraphone et différentes sonorités de percussion; Wissmer avait barré la partie de vibraphone avec un gros trait rouge en disant: «ce n'est pas un instrument que Debussy utilisait»!

Puis il a critiqué le fait que j'avais utilisé deux cors alors que la musique de Debussy en réclamait quatre «impérativement». En fait, il n'avait pas pris la peine de regarder en détail ce que j'avais écrit et tout cela ne m'a pas donné très envie de rester dans sa classe. À ce moment-là, je savais que Jarrell commençait à étudier à Freiburg im Breisgau avec Klaus Huber, mais mes parents n'avaient pas les moyens de m'offrir de telles études. En même temps, je commençais à travailler comme percussionniste, j'enseignais déjà un peu, si bien que j'ai décidé d'être un compositeur autodidacte.

Tu admets que tes Hesse Lieder étaient très influencés par la musique de Webern: comment avais-tu découvert celle-ci, guère présente au Conservatoire à cette époque-là?

Mon frère, qui étudiait les langues modernes au Collège et qui était déjà parfaitement bilingue (mon père était d'origine suisse-alémanique), m'avait montré un livre qui contenait des extraits de la correspondance entre Kandinsky et Schoenberg, en allemand. Cela m'a passionné; c'est là que j'ai vu le nom de Webern pour la première fois. Je suis alors allé à la Bibliothèque du Conservatoire de Genève pour emprunter des partitions de ce compositeur, mais je n'en ai pas trouvé... (Nous étions à la fin des années soixante-dix). On m'a conseillé alors de te contacter: tu venais de créer les concerts de Contrechamps, mais je ne savais pas qui tu étais. Tu m'as procuré un enregistrement sur bande magnétique d'œuvres de Webern, et tu m'as dit qu'il valait mieux commander les partitions moi-même plutôt que de les chercher dans les bibliothèques! Du coup, j'ai acheté quasiment tous ses opus avec voix. Les *Hesse Lieder* sont donc une sorte de réception de ce travail sur les *Lieder* de Webern.

Un autre compositeur t'a marqué à tes débuts: Luigi Dallapiccola. Comment es-tu entré en contact avec sa musique?

J'ai eu en effet deux modèles principaux à mes débuts: les musiciens de l'École de Vienne (tout particulièrement Alban Berg) et Dallapiccola. En découvrant les œuvres de ce dernier, j'ai été séduit par sa manière d'utiliser les principes dodécaphoniques. Ce qui m'a beaucoup marqué, c'est l'écriture vocale plus souple chez lui que chez Webern. Mais j'étais aussi attiré par sa rigueur, sa logique d'écriture, son souffle dramatique. Des œuvres comme *Parole di San Paolo* ou *Sicut Umbra* m'ont beaucoup marqué: elles m'ont littéralement traversé.

Est-ce qu'au moment où tu es entré à l'Orchestre de la Suisse Romande comme percussionniste ton travail de composition est passé au second plan?

Si je regarde ce que j'ai composé à cette époque, je constate qu'il y a en moyenne une œuvre par année, guère moins qu'aujourd'hui. Je ne sais plus très bien comment je m'organisais, mais je n'ai jamais cessé de composer. De toute façon j'écris lentement, quel que soit le temps que j'ai à ma disposition.

Mais en étant pris par le métier d'interprète, est-ce que tu avais vraiment le sentiment d'être compositeur?

C'est une question délicate! Ce que je peux dire, c'est que je me considérais autant compositeur qu'interprète, car je n'ai jamais pu faire des séparations aussi strictes entre mes différentes activités. Aussi loin que je me rappelle, la musique a toujours fait partie de ma vie, sous toutes ses formes. Quand j'étais tout petit, j'usais littéralement les disques microsillon de mes parents tellement je les écoutais, en boucle, et je me rappelle que je connaissais par cœur toutes les *Chansons de France* contenues sur un album pour les enfants que nous écoutions parfois en famille. Mais je connaissais aussi beaucoup de poésies, notamment *La Venoge* du montreusien Jean Villard Gilles que je récitais avec l'accent vaudois de l'auteur! Le métier de musicien m'est donc apparu très vite comme une totalité: écouter, jouer, enseigner, composer, puis diriger, cela formait un tout. Par contre, ce qui m'a vraiment agacé au début, c'était d'être vu comme un percussionniste qui compose à ses heures perdues; cela me vexait. J'ai été longtemps perçu en Suisse romande comme le musicien de l'OSR qui se fait jouer par l'OSR! J'avoue cependant qu'il était difficile de me coller une étiquette et de me ranger dans une catégorie bien précise.

Dans ce que l'on peut appeler ta première période, Armin Jordan, qui était à l'époque directeur musical de l'OSR, a joué un rôle important...

Certainement! Je lui avais fait écouter mes *Canti d'Ungaretti*, une œuvre que je continue de trouver assez réussie. Après l'avoir entendue, il a été très laudatif et m'a aussitôt commandé une pièce pour grand orchestre, bien que je n'aie jamais écrit auparavant pour une telle formation. J'avais alors vingt-huit ans. Ce geste de confiance a été capital pour moi. L'œuvre devait être jouée durant un Festival de la Ville de Genève baptisé *L'été suisse*, aux côtés d'autres commandes faites

à Michael Jarrell et à Beat Furrer; mais Armin Jordan avait décidé d'emporter ma pièce lors de la tournée que devait faire l'OSR en Europe et au Japon. C'est une décision qu'il a prise avant même que je l'aie composée! Cette confiance *a priori* a décuplé mes capacités de travail. J'ai travaillé comme un fou, j'ai dévoré *Wozzeck* (que je m'étais offert dans la version reliée en papier bible) et toutes sortes de partitions d'orchestre.

Lorsque l'œuvre a été mise en répétition, est-ce que tu as été convaincu du résultat, est-ce que tu as été amené à corriger certaines choses?

Non, je n'ai rien changé. C'est une pièce qui sonne très bien! Mais la semaine précédente, j'avais écouté la pièce de Jarrell, *Instantanés*, qui m'avait fait une forte impression, et j'étais conscient que s'il était déjà pleinement lui-même, ayant trouvé un style personnel, j'étais pour ma part encore sous influence. D'ailleurs, ma pièce s'appelle *Omaggi*. J'en avais parlé à Jordan, qui m'avait réconforté en me disant qu'il fallait sans doute en passer par là et que ce qui comptait, c'est que la pièce sonne bien. Mon chemin ne pouvait être le même que celui de Jarrell.

En travaillant pour cette œuvre, j'avais découvert que Schoenberg n'utilisait pas les octaves, même dans l'écriture d'orchestre – j'avais pris pour modèle ses *Variations* opus 31. Je me suis alors lancé le même défi: faire sonner l'orchestre sans doublures. Ce fut un travail acharné sur la combinatoire des sons dans l'espace. Jamais je n'aurais travaillé autant s'il n'y avait pas eu cette motivation: ne pas décevoir Armin Jordan!

Le fait que tu aies perçu Jarrell comme un compositeur déjà accompli et personnel tandis que tu étais dépendant de modèles t'a-t-il amené à une remise en question?

Mes *Omaggi* sont mon opus 7; la pièce suivante, un quatuor à cordes commandé par le quatuor Sine Nomine, était déjà très différente: il y a une très grande distance stylistique entre ces deux œuvres. J'avais conscience de devoir sortir de mon cocon, et j'ai commencé à comprendre comment faire pour avancer. J'ai repris dans *Omaggi* les quelques éléments qui me semblaient vraiment personnels pour les développer, et j'ai abandonné tout le reste.

Ces modèles qu'étaient Webern, Berg, Schoenberg, Dallapiccola, c'était déjà une musique historique dans les années quatre-vingt. Est-ce que cela signifie que tu ne te sentais pas proche de ce qui avait suivi, de la musique des années 1950-1960, de la génération Boulez-Ligeti notamment, voire des mouvements plus récents comme celui de la musique spectrale par exemple?

Ligeti, je ne le connaissais pas... Je connaissais un peu la musique de Boulez, notamment parce que Métral avait dirigé le *Marteau sans maître*, comme il avait dirigé aussi l'*El Cimarron* de Henze, et j'avais assisté à toutes les répétitions. Je jouais par ailleurs Stockhausen – j'aimais beaucoup *Zyklus* – et Carter, auquel je suis venu par les pièces pour timbales. Mais je me sentais dépassé par l'écriture de ces compositeurs; je ne me sentais pas capable d'écrire comme eux. Je me rappelle de l'analyse qu'avait faite René Koering de la *Deuxième Sonate* pour piano de Boulez à l'ERA, et j'avais été très impressionné par la complexité et la forme de la pensée, à côté de laquelle ma petite pensée à moi en était encore à ses débuts. Je ne voulais pas écrire une musique que je n'entendais pas intérieurement. Cela n'aurait pas été sincère, même si j'aurais peut-être réussi à imiter quelque chose de cette musique. Je me suis donc dit que je devais suivre mon propre chemin.

Qu'est-ce qui a provoqué un pas en avant décisif dans ton évolution?

On pourrait dire que ma première période s'arrête à la fin des années quatre-vingt. À ce moment-là, j'ai fait une rencontre décisive avec Peter Eötvös. J'avais envoyé une partition pour le concours de l'Ensemble Intercontemporain, dont il était le directeur musical. C'était *Omaggi*. Laurent Bayle m'a écrit en retour pour me dire que le jury avait été impressionné par le travail et l'écriture d'orchestre, mais qu'il n'était pas parvenu à une décision définitive; aussi me proposait-il de postuler à nouveau l'année suivante. J'ai donc envoyé le quatuor à cordes, et j'ai reçu le même type de réponse. Le jury avait remarqué mon évolution; le quatuor fut d'ailleurs joué dans ce qui s'appelait alors des «concerts-lectures». Mais on me proposait de faire un troisième envoi avec une pièce pour ensemble. Or, je n'ai pas réussi à l'écrire. Ensuite, j'ai rencontré Peter Eötvös lorsqu'il est venu diriger l'ensemble Contrechamps à Genève. Je lui ai demandé de me parler franchement de mon travail, puisqu'il avait été amené à lire mes partitions. Et il me dit alors avec beaucoup de franchise (ce dont je lui suis reconnaissant) que ma musique était bien écrite et qu'elle sonnait bien, mais qu'elle n'était pas vraiment personnelle; trop de choses rappelaient des compositeurs connus. Et il a ajouté ce mot que

je n'ai pas oublié: «J'aurais préféré que vous nous envoyiez une pièce pour 3 piccolos et tuba qui soit vraiment de vous plutôt que cette grande pièce d'orchestre qui sonne très bien mais qui n'est pas suffisamment personnelle. Vous ne devez pas continuer ainsi, car vous n'êtes pas sur la bonne voie». Ce fut un choc. Il avait été très clair, et il avait parfaitement raison. Ce qui en est résulté, c'est l'incapacité de composer pendant plusieurs années. Et ce qui a débloqué la situation, c'est ta commande pour Contrechamps d'une pièce qui devait être chantée par Rosemary Hardy.

Chants pour soprano, marimba solo et grand ensemble...

Oui c'est cela. Encore une fois, c'est la confiance qu'on me faisait pour une pièce importante qui m'a stimulé et qui m'a permis de sortir de cette situation de blocage dans laquelle j'étais. En écrivant cette œuvre, j'ai fait un chemin considérable. Je suis parvenu non seulement à écrire à nouveau de la musique, mais aussi à faire quelque chose de neuf, même si *a posteriori* je vois bien que ce n'était pas encore suffisamment détaché de mes anciens modèles. À un moment, il y a d'ailleurs une phrase vocale qui se termine sur une harmonie à *la Berg* qui avait suscité de ta part une remarque critique! Sur le moment, je me suis dit que tu aurais mieux fait de me dire ce qui allait bien dans la pièce, mais après coup, je t'ai donné raison: c'étaient des restes, des scories.

J'aimerais que l'on parle de composition. Dans ta musique, la question harmonique joue un rôle très important. Or, c'est un problème quasiment depuis la période atonale avant la Première Guerre, et ce l'était plus encore dans les années 1920, aussi bien chez les dodécaphonistes que chez les néoclassiques! Comment travailles-tu cette dimension dans tes œuvres?

Il y a une chose que je dois dire tout d'abord: ma pensée est plus harmonique que contrapuntique. Il est donc évident que l'harmonie prend souvent le dessus sur le contrepoint, à l'exception notable de certaines œuvres comme mes quatre quatuors à cordes dans lesquels le travail motivique est très poussé. Mais cela est lié à la nature des formations instrumentales et de l'orchestration qui en découle presque naturellement: plus je vais vers la grande formation, plus la musique a tendance à se structurer à partir de l'harmonie en visant une fusion sophistiquée des timbres qui seule me permet d'atteindre les textures recherchées. Comment je travaille? Pour résumer et aller à l'essentiel sur cette question, je dirais que l'invention musicale est sous-tendue par un certain nombre d'accords, des accords que j'utilise pour

leur structure et leur sonorité. Ils ne sont pas si nombreux et j'organise le discours à partir du réseau qu'ils constituent: en les transposant et en les renversant, cela produit une sorte de réservoir harmonique cohérent dans lequel je puise. Je les utilise en fait comme des accords polarisants. Jarrell parle de notes mères, mais personnellement, je n'aime pas tellement les notes polaires, ni d'ailleurs les rencontres sur des unissons qu'elles génèrent, je préfère travailler la matière sonore à l'aide d'accords.

Ces accords comportent combien de sons?

Les accords de base ont en général entre quatre et huit sons. En fait, le plus petit n'utilise que trois sons, le triton et la quinte juste (*do-fa#-do#*); ensuite j'enrichis l'accord, par exemple en ajoutant à cette matrice le *fa*, puis le *ré*, ou d'autres notes. Un autre accord, composé de deux quarts (*do-fa#-si*), en est très proche (celui-ci est assez courant et représente une sorte d'archétype de l'accord moderne), mais il sonne en réalité très différemment; si on lui ajoute un *ré*, on sera étonnamment proche d'une morphologie sonore pouvant suggérer un cinquième degré en *sol*... et donc approcher les relations spectrales. Bref, dans chaque œuvre je vais définir une série d'accords, qui seront tous différents, pas systématiquement basés sur ces schémas-là, et que l'on retrouvera à certains moments.

Dans le deuxième mouvement de *Reflecting Black*, construit comme une passacaille, j'ai par exemple articulé huit accords de huit sons, avec quelques exceptions (des accords de sept et neuf sons), et ces accords forment huit états harmoniques qui sont sujets à des transpositions et surtout, car c'est là le gros du travail, à des renversements en tous sens. Je garde la même structure, mais je permute les hauteurs. Ce qui est fascinant, c'est que dès que l'on déplace une note à partir d'une conception qui autorise une registration assez vaste, on obtient, à chaque permutation, une couleur totalement différente du même accord.

Quel rapport y a-t-il entre ces accords et la disposition dans les différentes tessitures, c'est-à-dire dans la forme réelle que les accords adoptent?

J'ai observé que dans les pièces de référence – on pourrait prendre Ravel comme exemple –, les compositeurs ont un respect absolu du spectre: la basse est éloignée du centre, qui forme le noyau harmonique, et de ce noyau se dégagent des résonances complexes. En fait, il y a trois états: le registre grave doit être ouvert, le centre doit être relativement

compact – relativement car je laisse de l'espace pour que le mouvement des notes internes puisse modifier la nature de la sensation harmonique –, et plus je monte dans l'aigu, plus je resserre dans une première zone, puis j'élargis à nouveau dans l'extrême-aigu, comme si c'était une forme de résonance différente de celle que l'on trouve plus bas dans le registre. J'ai beaucoup travaillé ces paramètres dans *Ebbe(n)* par exemple, car j'ai eu ce souci de la sonorité globale, contrôlée au niveau de chaque détail.

L'accord est donc une sorte d'objet hors-temps qui va prendre une forme réelle à travers sa disposition dans l'espace...

Oui, mais l'unité vient du fait que ce sont bien les mêmes notes que l'on entend, même si elles sont disposées dans l'espace acoustique de façon toujours différente. En fait, l'espacement modifie les rapports entre les notes et donc la couleur dépend réellement de la disposition. Mais en vérité, le timbre est en grande partie fonction de l'harmonie: si l'harmonie ne fonctionne pas, si les notes de l'accord ne sont pas portées par une relation élaborée des intervalles entre eux, alors le timbre ne peut se déployer que de manière *additionnelle*, comme une superposition de sonorités diverses, et non comme une conséquence de la disposition des notes dans la tessiture globale. Cela ne veut pas dire que je cherche à tout prix le beau son, mais il est essentiel de contrôler les rapports entre les sons du point de vue harmonique, quel que soit le résultat souhaité.

Comment s'effectue le travail de composition: tu pars d'une idée globale ou tu avances progressivement sans savoir exactement quelle sera la forme résultante?

Je ne pars de rien, j'avance à tâtons. Je reprendrais volontiers à mon compte la phrase de Pierre Soulages: «Ce que je fais m'apprend ce que je cherche». J'ai une vague idée de quelque chose, j'entends intérieurement – j'ai beaucoup d'idées intérieures, j'ai beaucoup de musique dans la tête –, mais dans un premier temps, je ne parviens pas à les relier. Il faut que j'écrive, à la table, muni de mon crayon. Je ne peux pas imaginer une pièce sans ce travail d'écriture. J'écris et si je trouve que ce n'est pas bon, je jette et je recommence. À un moment donné, les choses s'enclenchent.

J'ajoute que dans le travail de composition, je suis aussi oublieux de mon propre parcours et si je perdais le travail en cours, je serais incapable de le reconstituer. Lorsque je commence une pièce, je n'ai d'ailleurs pas le sentiment de continuer quelque chose, de prolonger une pièce précédente

– j'ai même l'impression de n'avoir aucun acquis, comme si je recommençais tout à zéro.

J'écris actuellement une pièce d'orchestre qui me semble déliée de ce que j'ai fait auparavant. J'ai eu par exemple l'idée d'une longue section à 5/8, comme une danse, ce que je n'avais jamais fait. Et en décidant de rester sur le même système pour voir ce qu'il m'amenait, j'ai été poussé à imaginer des choses improbables; cela m'a ouvert des perspectives insoupçonnées. Cette structure répétitive (que l'on n'entend pas forcément en tant que telle car elle est en partie sous-jacente) m'a conduit sur un territoire totalement nouveau, du moins pour moi. Mais je me vois mal recommencer cette expérience dans ma prochaine pièce: j'en ai épuisé les conséquences.

Cependant, je peux très bien comprendre que certains compositeurs reviennent constamment sur les mêmes idées, perfectionnent à l'infini le même matériau; toutefois, cela ne me correspond pas. Si je me rends compte que j'écris un passage qui ressemble à quelque chose que j'avais déjà réalisé dans une œuvre antérieure, je n'ai plus d'intérêt, plus de désir. Même une pièce comme *Nachhall*, qui est en fait une réécriture de *Après Cris* – elle est basée sur les mêmes accords –, pièce qui est elle-même un écho composé de *Cris*, ne permet pas que l'on fasse le rapport qu'elle entretient avec les pièces qui la précèdent, car j'ai pulvérisé le matériau et brouillé les références. J'ai par exemple utilisé dans un des mouvements un principe canonique très strict, à onze parties, afin d'obtenir une progression spécifique, très linéaire, et je n'ai pas du tout besoin de le réutiliser, à moins de vouloir réécrire la même chose. Je dois donc chaque fois réinventer la méthode.

J'ajouterai que si je dois présenter une de mes œuvres, je suis obligé de l'analyser, comme si elle n'était pas de moi, car je ne sais plus du tout à l'aide de quels systèmes j'ai mené le travail de composition. Ces systèmes (puisque j'en élabore de nouveaux pour chaque nouvelle pièce) ne sont d'ailleurs valables qu'en relation avec certains paramètres bien précis et n'existent pas pour eux-mêmes; ils sont avant tout des moyens pour développer ma pensée. Ensuite je les jette car je n'ai pas envie d'être tenté de les exploiter davantage – par peur aussi d'en affaiblir les effets.

Tu écris à la table ou à l'aide du piano?

L'écriture se fait essentiellement à la table, mais je contrôle au piano certains rapports entre les sons car j'ai besoin de cela lorsque j'arrive à des renversements de cinq ou six sons, ou lorsque j'utilise des accords de douze sons (ou plus).

Mais ce que je ne peux pas faire, c'est composer au piano. Le piano me gêne: il m'impose sa sonorité, et je n'entends plus rien.

D'autant plus lorsque tu utilises les quarts de tons! Quelle est l'idée qui préside à ce travail sur les micro-intervalles qui s'est développé à partir d'un certain moment dans ton évolution?

Il y a là une double idée. Au départ, c'était une idée expressive: l'infléchissement mélodique ou la modulation de certains intervalles pour qu'il en résulte un timbre différent. J'y ai beaucoup réfléchi à partir des nouvelles techniques sur le hautbois. En travaillant sur *Wounds*, la pièce écrite pour Heinz Holliger, j'ai fait plusieurs tentatives, mais c'était alors lié presque uniquement à l'expression mélodique. Puis j'ai senti le besoin, à l'intérieur de certaines structures harmoniques que je trouvais trop banales, de leur donner une intensité différente, une couleur nouvelle. J'ai commencé à me demander ce qui se passerait dans un accord que je maîtrise bien si j'y introduisais des quarts de ton. J'ai fait de nombreux essais moi-même en jouant des accords et en les chantant; j'ai passé des heures à écouter ce que cela donnait. Je ne pourrais pas dire pourquoi, mais il y a des quarts de ton qui propulsent l'accord dans une dimension nouvelle et d'autres qui ne donnent rien... J'ai remarqué que c'est toujours vers le centre de la tessiture que se produit un effet concluant et vraiment intéressant: ni dans les notes graves, où cela brouille et affecte la perception, ni dans les notes aiguës où l'effet est sensiblement moindre (du moins en ce qui concerne ma propre perception). Si bien que petit à petit j'ai introduit des quarts de ton dans mes systèmes harmoniques, mais évidemment pas de manière systématique. Cela reste un moyen parmi d'autres d'accéder à une forme d'expression et à une sonorité qui se renouvellent de l'intérieur, par l'altération du tempérament égal.

Les transformations opérées à partir de Chants sont-elles venues de ta rencontre avec des musiques contemporaines que tu venais de découvrir, ou sont-elles liées au seul processus intérieur?

J'ai toujours écouté, joué, enseigné et dirigé beaucoup de musique et pourtant cela n'a pas eu tellement d'influence sur moi. Je pense que les œuvres des autres ne peuvent m'influencer qu'au moment où je découvre moi-même quelque chose d'apparenté. Je ne suis pas (ou peu) influencé par ce que j'entends.

Et le fait d'animer des Ateliers à l'HEMU qui te conduisent à parcourir beaucoup d'œuvres, à les étudier en profondeur, à les diriger parfois ou à les faire travailler aux étudiants, cela n'a pas non plus de répercussion sur ton propre travail?

La musique des autres ne me marque pas du point de vue compositionnel. J'ai mis tellement d'années à me défaire de mes *admiration*s que je crois avoir désormais développé un réflexe pour me protéger. Je me méfie de formes d'adhésion qui s'implanteraient en moi par mimétisme. Et d'ailleurs, si je suis objectif, je n'entends plus dans ma musique actuelle quelque chose de précis, d'évident, qui l'aurait influencée.

Des mouvements comme le spectralisme ou la nouvelle complexité ne t'ont-ils pas tout de même amené à réfléchir différemment sur ta propre musique?

Oui bien entendu, quoique la complexité ne constitue pas, à mes yeux, un critère de qualité artistique. Mais j'ai découvert ces univers relativement tardivement, à un moment où j'étais déjà engagé dans ma propre voie. Il y a pourtant parfois des coïncidences étonnantes. J'avais envoyé *Cris* pour piano et ensemble à un critique musical qui m'a ensuite écrit une très belle lettre dans laquelle il disait que la substance de ma musique était par endroits très proche de celle de Gérard Grisey. Or, à cette époque, je ne connaissais pas du tout l'œuvre de Grisey, qui n'avait pas encore été beaucoup jouée à Genève. S'il y avait concomitance, c'est que j'étais arrivé peut-être à des sonorités et des textures proches de celles de Grisey, mais par un chemin très différent du sien. J'ai bien sûr des préoccupations qui rejoignent celles de beaucoup d'autres compositeurs, et on peut sans doute, comme l'a relevé d'ailleurs un autre critique, trouver dans ma musique des ressemblances avec des choses existantes, mais en même temps, comme ce même critique le soulignait un peu contradictoirement, ma musique n'est «nullement impersonnelle». J'ai récemment beaucoup travaillé pour la réalisation des *Concertini* de Lachenmann, et pourtant, je peux dire qu'il n'y a pas une seule note de Lachenmann qui m'ait influencé à la suite de ce travail: ce n'est pas mon langage, même si j'aime sa musique. Il se passe la même chose avec Benjamin, dont j'aime beaucoup les œuvres – j'en ai dirigé plusieurs; mais cela ne m'influence pas. Benjamin a le souci de l'harmonie, mais il a une imagination plutôt diatonique (pour simplifier), alors que la mienne est essentiellement chromatique (pour simplifier toujours).

Le fait d'être compositeur dans une région qui est certes active dans le domaine de la musique contemporaine mais qui reste en marge des grandes capitales ou des grands centres est-il un handicap pour la reconnaissance de ton travail?

Pour être honnête, je ne me suis jamais intéressé à cela. Je me suis toujours concentré sur mon travail – et je ne suis heureux que lorsque je travaille! – et aujourd'hui que j'ai plus d'expérience, et que je vois quels sont les compositeurs joués dans les grandes institutions, je relativise. Il y a des œuvres présentées comme des chefs-d'œuvre, parfois commandées et jouées par plusieurs institutions prestigieuses, et qui à mon avis ne valent pas grand-chose... Pour moi, tout cela est factice. Mon épouse, altiste d'origine chinoise avec laquelle j'ai beaucoup échangé sur ces questions, m'a transmis une certaine philosophie qui consiste à ne pas se soucier de la reconnaissance. Il faut écrire la musique que l'on veut écrire. Si elle a de la valeur, elle restera, sinon, elle disparaîtra. Il ne faut pas courir après des chimères!

Ceci dit, je considère que je suis un compositeur comblé, car la cinquantaine de pièces que j'ai écrites à ce jour ont toutes été jouées (et enregistrées) par des interprètes exceptionnels. Pour moi, c'est un vrai bonheur. J'ai aussi pu réaliser des disques de très haute qualité et j'ai eu droit à des exécutions merveilleuses, par exemple au Suntory Hall de Tokyo avec le Tokyo Symphony, au Gewandhaus de Leipzig avec l'orchestre du Mitteldeutscher Rundfunk, ou encore dernièrement à la Philharmonie de Paris avec les solistes de l'Ensemble Intercontemporain. Mais il y en a beaucoup d'autres, et c'est la qualité de ce qui me reste en mémoire qui compte le plus.

Pour ce concert portrait qui t'a été proposé par Béatrice Zawodnik à l'HEMU, comment as-tu conçu le programme?

Je voulais montrer l'état actuel de mon travail. Je n'avais pas envie de montrer ma trajectoire. Ce qui m'intéresse, ce sont les préoccupations que j'ai aujourd'hui – qui ne sont plus celles d'hier. Il y a eu, juste avant ma période actuelle, toute une décennie marquée par des œuvres au caractère tragique, et je ne veux plus aller dans ce sens. J'ai eu une sorte d'overdose d'expressivité tragique, et j'ai besoin aujourd'hui de travailler sur des œuvres qui soient centrées sur des problématiques essentiellement musicales.

Mais dans le Trio pour clarinette, violoncelle et piano et dans E la vita, il y a des textes poétiques qui jouent un rôle essentiel, et la deuxième section du trio est bigrement tourmentée!

C'est vrai. Mais la poésie déclenche toujours chez moi des processus musicaux... Par ailleurs, si l'on trouve effectivement dans mes œuvres récentes des éléments dramatiques et tourmentés, ils sont beaucoup plus espacés et plutôt liés à l'expression de ce qui fait notre condition d'êtres humains, alors que des pièces comme *Cris*, *Nachhall*, *Exodes*, ou encore *Wounds* expriment, parfois jusqu'à la suffocation, la violence extrême dont est capable l'homme envers son semblable...

Comment expliques-tu a posteriori ce besoin de violence que tu as eu dans ces pièces de ta période intermédiaire?

Sans doute parce que dans mes premières œuvres je me l'étais interdit. Cela bouillonnait en moi, et tout à coup, tout a explosé. On trouve déjà les prémisses de cette violence dans *Chants* (notamment dans le morceau qui met en musique le poème d'Elvio Romero qui relate l'exécution des condamnés à mort), mais c'est le *Trio à cordes* qui a déclenché cette férocité expressive. Je dois dire qu'il y avait toujours, dans les œuvres de ma première période, une sorte de *ramollissement* de la pensée, un désir d'esthétisme à tout prix, que je n'ai plus supporté par la suite. J'avais besoin de me défaire du désir d'exprimer de belles choses pour aller vers ce qui est vrai, même si, dans ma nature profonde, je pense que je suis plutôt un esthète...

... je me souviens avoir écrit à ton propos, en parlant notamment du Trio à cordes, que tu étais un esthète contrarié...

Oui c'est cela! Contrarié par les conditions du réel... Au fond, je considère le trio comme mon opus 1, c'est là que je suis vraiment parti de moi-même. Mais c'est une œuvre noire.

Cette violence en toi, tu la connaissais ou elle t'est apparue à travers l'écriture?

Non, je ne la connaissais pas, du moins pas à ce point. Le *Trio à cordes* est en partie le reflet de ma situation personnelle à l'époque: je traversais des problèmes et des déchirements que l'écriture a canalisés en des gestes rageurs et éruptifs. Mais j'étais aussi dans un état de profonde révolte vis-à-vis de la situation politique: les exodes, les massacres, la guerre en Bosnie, le Rwanda, toute cette actualité qui s'est abattue sur nous à la fin des années quatre-vingt-dix. C'était insupportable pour quelqu'un qui tendait comme moi vers l'harmonie. Je ressentis soudain le besoin d'exprimer et de témoigner de ce qui me traversait. Les gens que l'on massacre

ou que l'on déplace de force n'ont pas de voix. Lorsque l'OSR m'a commandé une œuvre qui devait être jouée à New York à l'occasion du premier anniversaire de l'entrée de la Suisse aux Nations Unies, j'avais averti que ce ne serait pas une œuvre de célébration. *Exodes* est une pièce asphyxiante.

Comment a-t-elle été reçue aux États-Unis?

Ce fut un véritable et inattendu triomphe. Aux Nations Unies, tout le public s'est mis debout, et Kofi Annan à qui l'œuvre est dédiée, en me félicitant, m'a dit que j'avais eu l'intelligence de profiter de cette tribune pour parler des réfugiés. Je trouvais bien que ce soit une œuvre musicale qui suscite cela. Mais en même temps, c'est une œuvre que j'ai travaillée comme de la musique pure; c'est là où j'ai le plus réfléchi sur les rapports de masse à l'intérieur de l'orchestre. Il s'agit d'un travail totalement «abstrait» si l'on peut dire, ce n'est donc en rien une œuvre descriptive ou illustrative. Mais aujourd'hui, je n'ai plus tellement de plaisir à écouter les œuvres de cette période, je les trouve trop violentes et je dois m'en dégager – avant, peut-être, de pouvoir y revenir.

Qu'est-ce qui t'a conduit à créer à l'intérieur de l'HEMU des Ateliers pour les jeunes musiciens afin qu'ils se forment au répertoire contemporain? Comment est né ce projet?

Au moment où j'ai quitté l'orchestre pour me consacrer plus complètement à la composition, je me suis posé la question de l'enseignement de la composition, en rapport avec mes nouvelles fonctions au sein du Conservatoire de Lausanne. J'ai tout de suite pensé qu'il fallait mettre en rapport l'enseignement de la composition et la formation des musiciens, car si l'on forme des compositeurs, encore faut-il que leurs œuvres soient jouées. Ce fut mon point de départ. J'ai conçu un projet en deux volets: d'une part, un département de composition avec un professeur responsable et des compositeurs invités, dans lequel il y aurait aussi des classes d'analyse et la mise à disposition des moyens électro-acoustiques, et d'autre part, des ateliers permanents d'interprétation. Mais ce projet n'avait plus vraiment de légitimité dès lors que la HEM de Genève développait un pôle d'excellence en composition. J'ai donc proposé à Pierre Wavre (qui était mon directeur au début des années 2000) de conserver le volet de l'interprétation de la musique contemporaine et d'en faire aussi un pôle d'excellence. Dans ce contexte, la composition, comme l'analyse contemporaine d'ailleurs, sont restées des matières enseignées au sein de l'HEMU, mais sous la forme de cours à option.

Qu'as-tu appris à travers cette activité à la tête des Ateliers contemporains?

J'ai eu la preuve que les jeunes ont la capacité d'aborder, sans aucune réticence, tous les répertoires, tous les styles, et qu'il n'y a pas une limite au-delà de laquelle ils ne pourraient pas aller! Dans le cours des études, il suffit que l'on travaille la musique contemporaine comme on travaille la musique de répertoire. Toute la prétendue difficulté du répertoire contemporain tient au fait qu'on ne le connaît pas et qu'en conséquence on ne le pratique pas. Or, lorsqu'on l'étudie, on arrive exactement au même résultat qu'avec une musique plus traditionnelle. Mais attention: il faut faire une sélection rigoureuse et ne proposer à l'étude que de grandes pièces, exactement comme on le fait pour la musique du XIX^e siècle. Je savais tout cela d'instinct, mais je n'en avais pas la preuve tangible.

Moi-même, j'ai beaucoup appris seul; Pierre Métral ne nous enseignait pas vraiment à jouer du marimba par exemple (il était timbalier) ou comment aborder certaines partitions contemporaines. Sur certains sujets nouveaux, il fallait donc se débrouiller. Or cela prend du temps, on suit parfois de mauvaises directions, et finalement, je dois dire que l'on ne parvient pas à un niveau d'excellence lorsqu'on est ainsi livré à soi-même. Pour atteindre ce niveau, on doit pouvoir compter, au plan instrumental et théorique, sur un enseignement de qualité (pour la composition proprement dite, c'est autre chose).

Ici, à Lausanne, ce travail d'enseignement tous azimuts de la musique contemporaine me passionne vraiment et j'ai constaté à quelle vitesse les jeunes apprennent des partitions que nous aurions, il y a vingt ans à peine, mis beaucoup de temps à étudier et à maîtriser. Les percussionnistes d'aujourd'hui jouent d'ailleurs quinze fois mieux que moi à l'époque, bien que j'étais considéré comme un bon musicien! Je m'en suis rendu compte lorsqu'un jeune percussionniste formé à Paris a été engagé par l'OSR, peu avant que je ne quitte mon poste: il maîtrisait avec une grande facilité des partitions qui m'avaient demandé des efforts considérables. J'étais dépassé! C'est ce genre d'expériences qui m'a convaincu de la nécessité d'une formation rigoureuse qui serait appliquée au répertoire contemporain au sein même des hautes écoles. Aujourd'hui, nous sommes entrés dans une phase de normalisation de ces enseignements, très loin de la situation que j'ai connue à mon arrivée à Lausanne, et c'est tant mieux – autant pour la qualité de la formation professionnelle qui s'est mise au diapason de son temps que pour l'épanouissement et la culture des étudiants.

BIOGRAPHIE

William Blank, compositeur et chef d'orchestre, est né à Montreux en 1957.

En 1978, ses *Hesse Lieder* pour soprano et ensemble sont créés à l'occasion de l'inauguration du Studio Ernest Ansermet de la Radio Suisse Romande puis, en 1985, ses *Canti d'Ungaretti* pour contralto et 9 instruments sont sélectionnés par la Tribune Internationale des Jeunes Compositeurs de l'UNESCO. En 1986, il est bénéficiaire de la Bourse de la Ville de Genève, ce qui lui permet d'achever sa première œuvre pour grand orchestre, *Omaggi*, mise au programme d'une tournée mondiale de l'Orchestre de la Suisse Romande (OSR).

Depuis, ses œuvres sont jouées dans toute l'Europe ainsi qu'au Japon et aux Etats Unis dans des salles prestigieuses comme le Victoria Hall de Genève, le KKL de Lucerne, la Tonhalle de Zürich, la Philharmonie de Paris, le Zaal Koningin Elisabeth d'Anvers, le Wigmore Hall de Londres, le Jacqueline du Pré Music Building d'Oxford, le Gewandhaus de Leipzig, le Musikverein de Vienne, le Festpielhaus de Salzburg, la Philharmonie et le Mariinsky Concert Hall de St Petersburg ou le Suntory Hall de Tokyo. Des chefs d'orchestre comme Armin Jordan, Antony Wit, Fabio Luisi, Pinchas Steinberg, Kasuyoshi Akiyama, Zsolt Nagy, Jean Deroyer, Dennis Russell Davies, Pascal Rophé ou Heinz Holliger ont dirigé ses œuvres.

Comme chef et compositeur, il collabore de manière privilégiée avec de nombreux orchestres, ensembles et interprètes de réputation internationale comme l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre de la Suisse Italienne, le Kammerorchester Basel, l'Orchestre du Mitteldeutscher Rundfunk, le Tokyo Symphony Orchestra, l'Ensemble Intercontemporain, l'Ensemble Contrechamps, le Collegium Novum Zürich, les Swiss Chambers soloists, le Percorso Ensemble, le Quatuor Sine Nomine, le Amar Quartet, le pianiste David Lively, l'altiste Geneviève Strosser, les violoncellistes Jan Vogler et Martina Schucan, la trompettiste Alison Balsom, le guitariste Luigi Attademo ou encore les cantatrices Rosemary Hardy, Barbara Zanichelli, Hélène Fauchère ou Natalia Zagorinskaja.

En 2001, il a reçu le Prix de la Banque Cantonale Vaudoise pour l'ensemble de son œuvre, puis, dans le cadre de sa résidence à l'Orchestre de la Suisse Romande, il a écrit *Exodes*, dédié à Kofi Annan, qui fut créé en octobre 2003 à l'occasion de la Journée Mondiale des Nations Unies à New York. En 2005, il est bénéficiaire de la bourse de la Fondation Leenaards.

Il a donné de nombreuses master class à Zürich, Bern, Paris, Lyon, St Petersburg, Tokyo, Shanghai, Sao Paulo ainsi qu' à la Juilliard School of Music de New York et à Stony Brook University. Trois CD monographiques lui ont été consacrés, magnifiquement accueillis par la critique nationale et internationale. Directeur musical et artistique du Lemanic Modern Ensemble depuis 2007, William Blank enseigne actuellement la composition, l'analyse et la musique de chambre à la Haute École de Musique de Lausanne (HEMU) et y dirige l'Ensemble Contemporain.

Deux nouvelles monographies viennent de paraître: *Reflecting Black* chez æon sous la direction de Pascal Rophé, dans un CD consacré à l'intégrale de ses œuvres pour grand orchestre et *Einklang*, l'intégrale des quatuors à cordes, chez GENUIN par le Quatuor Sine Nomine et la soprano Barbara Zanichelli.

DISCOGRAPHIE

Fragments I – Fragments II – Canti d'Ungaretti – Omaggi
CD Guilys GLY 509

Ebbe(n) – Anacrousis – Trio à cordes – Cris
CD Grammont Portrait CTS-M 72

Dans l'Instant
CD Grammont sélection 1 CTS-M 115

Traces Quatuor à cordes n° 3
CD Grammont sélection 2 CTS-M 120

Lichtton
CD Grammont CTS-M 129

Eos
CD PAM 001 PRE-ART MUSIC

Ebbe(n) – Reflecting Black – Exodes
CD æon AECD 1542

Einklang (Satz – Traces – Trakl Lied)
CD GENUIN 16422

BIBLIOGRAPHIE

COMPOSITEURS SUISSES DE NOTRE TEMPS

Amadeus Verlag, Winterthur (CH)

MUSIQUE POUR UNE FIN DE SIÈCLE

Jean-Pierre Amann, Revue Musicale de Suisse Romande,
Vevey 1989

TENTATION DE LA CLARTÉ

Jérémie Wenger, Revue Dissonance n° 110

LA RAGE DE L'EXPRESSION

Philippe Albèra, Le Son et le Sens, Editions Contrechamps,
Genève 2012

LES ŒUVRES DU PROGRAMME

Dans l'Instant

Hommage à György Kurtag

pour clarinette, violoncelle et piano (2007)

Sous-tendue par un poème de Georg Trakl (*Ausklang*), l'œuvre parcourt ses vers en sept brefs tableaux et restitue les impressions ressenties à sa lecture, *dans l'instant* de leur perception:

Ausklang

Vom Tage ging der letzte, blasse Schein,
Die frühen Leidenschaften sind verrauscht,
Verschüttet meiner Freunden heiliger Wein,
Nun Weint mein Herz zur Nacht und lauscht

Nach seiner jungen Feste Wiederhall,
Der im den Dunkel sich verliert so sacht,
So schattengleich, wie welker Blätter Fall
Auf ein verlassnes Grab in Herbstesnacht.

Accord final

Le jour a perdu sa dernière pâle lueur,
Les passions d'autrefois ont perdu leur ivresse,
Renversé, le vin sanctifié de mes joies,
Maintenant mon cœur dans la nuit écoute

En pleurant l'écho de ses jeunes fêtes,
Qui dans l'ombre se perd aussi doucement,
Aussi ombre que feuilles qui tombent
Sur une tombe abandonnée, par une nuit d'automne.

(traduction: Jacques Legrand)

Elle est dédiée à l'Ensemble Contrechamps qui en assura la création.

Lightnings pour piano solo (2014)

L'œuvre articule trois épisodes qui explorent, de manière contrastée et dans différents tempi, les notions de fulgurance et d'échos composés.

Commande du Concours de Genève 2014.

(a)round pour saxophone alto et sept instruments (2017)

Musik in Silo-Turm

Ecrire des sons et les imaginer dans l'espace, c'est investir un lieu spécifique, un lieu qui n'est pas une salle de concert, un lieu «détourné», en quelque sorte, un lieu qui résonne d'une autre activité, industrielle, passée ou présente, et qui offre à l'imaginaire des espaces acoustiques et spatiaux encore vierges, non coutumiers, que les notes instrumentales «civilisées» n'ont encore pas habités.

Dans ce lieu singulier (le *Silo-Turm* de Bâle), sous la charpente à l'architecture fascinante, j'ai imaginé deux cercles concentriques: les auditeurs sont dispersés autour du cercle que forment six instrumentistes à vent et une contrebasse et au centre duquel se trouve à son tour le saxophone solo. Ce dernier réoriente sa position au gré des dialogues privilégiés qui se nouent avec certains des instruments de l'ensemble, au fil des cinq mouvements que comporte l'œuvre:

- I. Calme (avec la flûte)
- II. Modéré (avec la trompette)
- III. Immobile (avec le cor)
- IV. Véhément (avec la clarinette)
- V. Modéré / Vif / Calme (avec l'ensemble des instruments, puis, furtivement, avec le hautbois)

Ainsi, en fonction de sa place, l'auditeur sera en phase avec les sons de manière différenciée.

Enfin, dans un espace fait presque exclusivement de bois (et donc dans une acoustique relativement peu réverbérée) le choix du saxophone solo s'est imposé par sa capacité à emplir l'espace sonore de manière prégnante et pénétrante et par ses extraordinaires capacités dynamiques et timbrées. Dans une salle conventionnelle, l'ensemble est placé en demi-cercle au centre de la scène.

Commande du Collegium Novum Zürich avec le soutien de la Fondation Nicati, *(a)round* est dédié au saxophoniste Rico Gubler qui en assura la création.

E la vita si cerca dentro di sé pour mezzo soprano et ensemble (2015 – 2017) – Trois chants (III – IV – V)

L'œuvre met en musique et place en alternance quatre poèmes du Tasse (Sorrente 1544 – Rome 1595) et trois poèmes de Mario Luzi (Florence 1914 – 2005). La mise en perspective de textes que séparent quatre cent ans d'aventure poétique trouve son écho dans l'œuvre musicale par l'expression de valeurs se situant au-delà des âges, des esthétiques et des modes, dans un langage qui tend vers une forme d'évidence et qui essaie, par analogie, d'articuler les éléments singuliers que notre histoire de la musique a produit à travers les siècles, avec ceux – non moins singuliers – du langage musical contemporain.

Le piano, la harpe et la percussion forment l'ensemble premier d'où émergent les figures musicales, alors que la fonction des autres instruments de l'orchestre est de les reprendre, de les prolonger, de les développer et de les amplifier, à la manière d'un chœur instrumental.

L'œuvre est dédiée à la mezzo soprano Brigitte Balleys qui en assura la création.

3. Madrigal II (Torquato Tasso)

Non è sí bello il rinverdir d'un faggio,
O'l ravvivar di lucida facella,
O'l serenar di tenebroso cielo,
Come ne gli occhi vostri il dolce raggio
Par di nuovo raccesso e come è bella
La rosa che s'infiora al mezzo gelo;
E, se già piacque la beltà smarrita,
Or che farà questa beltà fiorita?

N'est point si beau le reverdir d'un hêtre,
La flamme renaissante d'un flambeau,
La paix montant dans un ténébreux ciel,
Que n'est dedans vos yeux le doux rayon
Qui semble bien renaître et que n'est beau
La rose qui fleurit dessus le gel;
Si nous plaisait déjà beauté meurtrie,
Or que fera cette beauté fleurie?

4. Toccata (Mario Luzi)

Ecco aprile, la noia
dei cieli d'acqua di polvere,
la quiete della stuoia
alla finestra, un tocco
di vento, una ferita;
questa aliena presenza della vita
nel vano delle porte
nei fiumi tenui di cenere
nel tuo passo echeggiato dalle volte.

Voici avril, l'ennui
des ciels d'eau de poussière,
le calme du store
à la fenêtre, une touche
de vent, une blessure;
cette présence de la vie, séparée,
dans le vide des portes
dans les minces fleuves de cendre
dans ton pas que répètent les voûtes.

5. Madrigal III (Torquato Tasso)

Qual rugiada o qual pianto,
Quai lagrime eran quelle
che sparger vidi dal notturno manto
E dal candido volto de le stelle?
E perché seminò la bianca luna
Di cristalline stelle un puro membo
A l'erba fresca in grembo?
Perché ne l'aria bruna
S'udian, quasi dolendo, intorno intorno
Gir l'aure insino al giorno?
Fûr segni forse de la tua partita,
Vita de la mia vita?

Quelles rosées quels pleurs,
Quelles étaient ces larmes
Que je vis choir du manteau de la nuit
Et du visage clair de ces étoiles?
Pourquoi la blanche lune épandit-elle
De gouttes cristallines un pur nuage
Au sein de la prairie?
Entendit-on jusqu'au lever du jour
Flotter, dolents, les souffles alentours?
Étaient-ce signe, ô toi vie de ma vie,
Puisque tu es partie?

Eos pour hautbois et ensemble (2013)

Eos, dans la mythologie grecque, est la déesse de l'aube. La notion d'aube, de lumière naissante, éclaire certains passages de ce concerto pour hautbois (et cor anglais dans le mouvement central) mais évoque aussi les péripéties et le destin tragique de la déesse. Cependant, l'œuvre n'est pas descriptive au sens littéral du terme et les éléments qui ont présidé à sa conception sont d'ordre purement formels et acoustiques.

Pour la forme, les trois mouvements sont organisés à la manière d'une symétrie à plusieurs niveaux:

- I. durée courte/tempo lent (hautbois)
- II. durée longue/tempo rapide - allant (cor anglais/hautbois)
- III. durée courte/tempo lent (hautbois)

Ces trois mouvements s'enchaînent sans interruption. La seule et unique «cadence» très courte se situe au milieu du premier mouvement à un moment où on ne l'attend pas.

Au plan acoustique (si la scène le permet) l'ensemble est disposé de manière spatialisée et fait écho à la symétrie formelle: le piano est au centre, les trois cuivres répartis en triangle à partir de la trompette qui se situe en fond de scène, les bois sont divisés deux par deux et placés de part et d'autre du piano et les cinq cordes complètent la disposition par un arc de cercle sur l'avant scène.

L'œuvre est dédiée à son commanditaire, le hautboïste Matthias Arter qui en assura la création.

DANS LA MÊME COLLECTION

- > N° 17 MATTHIAS PINTSCHER /
UNSUK CHIN / XAVIER DAYER novembre 2017
- > N° 16 HEINZ HOLLIGER /
ALESSANDRO SOLBIATI / HANS ZENDER octobre 2016
- > N° 15 HELMUT LACHENMANN janvier 2016
- > N° 14 WOLFGANG RIHM novembre 2015
- > N° 13 KLAUS HUBER novembre 2014
- > N° 12 HEINZ HOLLIGER / HANSPETER KYBURZ mars 2014
- > N° 11 IVAN FEDELE mars 2013
- > N° 10 LUIGI DALLAPICCOLA décembre 2012
- > N° 9 SOFIA GUBAIDULINA novembre 2011
- > N° 8 IANNIS XENAKIS mars 2011
- > N° 7 PIERRE BOULEZ janvier 2011
- > N° 6 GYÖRGY LIGETI octobre 2009
- > N° 5 ISABEL MUNDRY février 2009
- > N° 4 ELLIOTT CARTER octobre 2008
- > N° 3 JONATHAN HARVEY octobre 2007
- > N° 2 BETSY JOLAS mars 2007
- > N° 1 LUCIANO BERIO novembre 2006

