

# JE COMPOSE, TU COMPOSES, IL COMPOSE, NOUS COMPOSONS

PAR ROMAINE DELALOYE

Durant plusieurs décennies, la musique a été indissociable de son support.

L'arrivée de l'électronique suivie de l'évolution numérique a effacé cette dépendance en faisant naître un rendu sonore dématérialisable.

Ces évolutions technologiques permettent la création de nouvelles sonorités et d'une possibilité infinie d'arrangements originaux. L'ordinateur, fer de lance de cette révolution, et les logiciels de MAO (musique assistée par ordinateur) ont également fait disparaître l'élitisme de la composition et de la production musicale, les rendant accessibles au plus grand nombre.

Au jour le jour, les musiciens de l'institution et les enseignants, intègrent ces changements qui ouvrent des possibilités infinies.

À l'HEMU et au Conservatoire de Lausanne, la composition est omniprésente, si ce n'est sous la forme d'un cursus à part entière, elle l'est dans la vie quotidienne de l'institution. La création – et, plus largement, le rapport à la musique de notre temps –, y est portée, sous des formes académiques très diverses, par de nombreux professeurs et étudiants, et ce depuis toujours. On compte parmi les enseignants actuels une grande proportion de musiciens qui, au-delà de leur activité académique, consacrent une honorable partie de leur temps à composer, à des titres forts divers.

Ils sont les auteurs d'une musique créée pour eux-mêmes ou pour d'autres musiciens, souvent à visée pédagogique pour leurs élèves, leurs étudiants ou les ensembles qu'ils dirigent. Des œuvres qui peuvent rester dissimulées ou rayonner de mille feux, comme la création « Hommagine » réalisée par Alessandro Ratoci pour les 20 ans du bâtiment de la Grotte 2, en 2010. C'est ainsi qu'à l'HEMU et au Conservatoire de Lausanne, la sensibilisation au travail de composition passe également par l'interprétation d'œuvres commandées ou créées en première mondiale. À ce titre et régulièrement, l'HEMU convie pour des masterclasses, ou invite sur des projets spéciaux, des compositeurs de tous horizons. Dernièrement par exemple, la venue d'Heinz Holliger pour une conférence-atelier, la création d'une œuvre collective pour les 30 ans du département jazz avec Pascal Auberson, « Logos » la création mondiale de Daniel Schnyder interprétée pour les 500 ans de la Réforme par les Vocalistes du Conservatoire et un jazz band de l'HEMU, ont généré un grand intérêt à l'intérieur comme à l'extérieur de nos écoles.

Lors de l'entrée en vigueur du système de Bachelor et de Master, les Hautes écoles de musique de Lausanne et Genève ont convenu, en bonne intelligence, d'un « partage des tâches » afin de pouvoir évoluer sur un même territoire et collaborer entre elles. Le cursus officiel de Master en composition se situe alors à Genève pour la musique classique. L'HEMU, quant à elle, a l'exclusivité d'enseignement du jazz et des musiques actuelles en Suisse romande sur le site du Flon et propose une option de *performer composer* ainsi qu'un Bachelor de *creative performer*. Des formations théoriques et pratiques qui répondent aux attentes d'un monde musical en constante évolution permettent aux étudiants d'exprimer leurs idées, de contextualiser leur travail dans le paysage musical actuel à la lumière d'un large éventail de perspectives esthétiques, et d'élaborer leurs plans de carrière.

Au Conservatoire de Lausanne, au travers de leurs cours de solfège obligatoires, mais surtout grâce à leurs professeurs, les élèves sont souvent initiés, même très jeunes, à la composition. Il n'est pas rare d'entendre en audition un jeune instrumentiste interpréter un morceau de sa propre création. Une pratique couramment incitée par les professeurs et sans aucun doute stimulée par la présence de la Haute école dans les mêmes murs. On a pu le voir en décembre 2017 avec la création « Fantasia pour Andersen » initiée par trois professeurs du Conservatoire et qui impliquait plusieurs élèves de leurs classes de piano, guitare et flûte traversière dans l'interprétation de l'œuvre sonore contemporaine d'Alessandro Ratoci, enseignant lui-même à l'HEMU (lire en page 54).

10

## GALERIE DE CRÉATEURS

16

## L'HEMU COMPOSE ICI ET MAINTENANT

9

# GALERIE DE CRÉATEURS

PAR ANTONIN SCHERRER

À l'HEMU, la création est omniprésente, portée, sous des formes académiques très diverses, par des professeurs qui rayonnent de mille feux et font de nombreux émules. Et cela ne date pas d'hier : la preuve en sept portraits.

*Gustave-Adolphe  
Koëlla*

LA CRÉATION :  
IMPÉRATIF PÉDAGOGIQUE

Musiciens polyvalents, les pionniers de l'Institut de musique fondé en 1861 par Gustave-Adolphe Koëlla sont nombreux à écrire et à publier. S'ils le font, ce n'est pas seulement pour assouvir une soif créative – et perpétuer une longue tradition d'interprètes-compositeurs –, mais également pour répondre à des impératifs concrets de pédagogie : les écoles ouvertes à tous en sont à leurs balbutiements et les matériels de cours sont encore à inventer.



Koëlla montre l'exemple en publiant pour ses classes des *Exercices de chant* – de la même manière qu'il enrichit le répertoire de ses sociétés chorales (un fonds dans lequel ira puiser l'Eglise vaudoise) et qu'il travaillera à la fin de sa vie à l'élaboration d'un *Chansonnier vaudois*.

*Carl Eschmann-Dumur*

UN GUIDE POUR LES PIANISTES-COMPOSITEURS

Alémanique comme la plupart de ceux qui *font* la musique à Lausanne en cette seconde moitié de 19<sup>e</sup> siècle – il naît à Wädenswil, près de Zurich, en 1835 –, Carl Eschmann-Dumur se lie d'amitié avec Koëlla à la fin des années 1840. Ce dernier l'appelle à ses côtés en 1861 lorsqu'il porte l'Institut de musique sur les fonts baptismaux. Comme deux frères, ils voueront la plus grande partie de leurs forces à l'institution. Carl Eschmann-Dumur enseignera le piano dans les classes supérieures pendant 44 ans, attirant à Lausanne la fine fleur de la relève pianistique : l'Institut lui doit une bonne part de sa réputation. Il laisse derrière lui des livres, des partitions... et de nombreux pianistes, à qui il a transmis la maîtrise – la passion ! – de l'instrument, parfois aussi l'envie de créer.

Sa vision (très datée) de la composition se décline dans l'introduction de son œuvre la plus célèbre, un *Guide du jeune pianiste* publié dans les années 1880 après trente années de recherches : « Le morceau, qui est déjà l'œuvre musicale proprement dite, est l'expression d'une pensée, et plus encore d'un sentiment. Il ne met plus en jeu seulement la volonté et l'intelligence ; il s'adresse à ce qu'il y a de plus profond, de plus délicat, dans l'âme, à la *sensibilité*. En le travaillant, en se l'appropriant, le jeune pianiste arrive à sentir et à rendre, avec toutes leurs nuances, les émotions du plus expressif des arts, de celui qui prête son aile à la parole, déjà si éthérée, au point même où le souffle semble lui manquer, et permet aux aspirations de l'âme de prendre un nouvel élan. »





## Emile-Robert Blanchet

« NOUVELLES VOIES »

Nous l'avons dit : pas de cours de composition à proprement parler à l'Institut, mais des leçons d'instrument auprès de maîtres qui apprennent non seulement à *jouer* mais également à *comprendre* la musique. Quand on a du talent, comprendre c'est déjà un peu *savoir*, et c'est sans doute ainsi que de génération en génération de pédagogues-instrumentistes ont jailli des instrumentistes-créateurs. À l'image – pour demeurer dans le sillage de Carl Eschmann-Dumur – des pianistes Rudolph Ganz et Emile-Robert Blanchet, tous deux diplômés de l'Institut en 1894 puis disciples en Allemagne de Ferruccio Busoni, avant de suivre des chemins contrastés. Si le premier laisse des centaines d'opus à la postérité – quelque 150 lieder, des symphonies, des concertos et près d'une centaine de pages pour piano –, c'est d'abord comme interprète (dédicataire du *Scarbo* de Ravel) et pédagogue (pionnier du Chicago Musical College) que l'on se souvient de lui, véritable star aux Etats-Unis où il a passé une grande partie de son existence. Blanchet, par contre, même s'il s'illustrera aussi comme soliste et directeur de l'Institut de Musique (1905-1908), marque les esprits par une plume autrement plus originale, qui tranche avec la production de ses prédécesseurs et contemporains issus de l'institution, et attire ainsi l'attention de nombreux commentateurs et interprètes de renom. Il n'est pas exagéré d'affirmer qu'il est le premier créateur de taille à s'être profilé entre ses murs (rebaptisés entre-temps « Conservatoire de Lausanne »).



Que ce soit en musique ou sur les faces et arêtes de nos 4000,

LE DÉSIR  
DE L'INEXPLORÉ  
était son goût dominant.

Henri Stierlin-Vallon

Comme la plupart des professeurs à l'époque, Carl Eschmann-Dumur compose. L'essentiel de son attention va à « son » instrument, le piano, à qui il offre non seulement d'importants cahiers d'étude mais aussi de nombreux morceaux, comme ses 24 *Fantasiestücke sur des airs populaires allemands*. Le genre de répertoire dont raffolent les amateurs du 19<sup>e</sup> siècle – un nouveau public extrêmement lucratif pour les éditeurs.



Les grands noms sont nombreux à le couvrir de louanges : Walter Gieseking, Clara Haskil, Ernest Schelling, Louis Vierne, s'accordant à reconnaître la très haute qualité de cette musique au-delà de ses visées strictement pédagogiques. Créateur au sens large : défricheur de nouvelles voies. « Que ce soit en musique ou sur les faces et arêtes de nos 4000, le désir de l'inexploré était son goût dominant, écrit Henri Stierlin-Vallon au lendemain de sa disparition en 1943. Blanchet voulait être le premier à avoir vu, trouvé la nouvelle route. Coquetterie intellectuelle, certes, mais aptitude de novateur, de créateur, de chercheur. « Créer, écrivait-il, ce n'est pas seulement se *ressouvenir*, ni même avoir pensé le premier. C'est avoir *vu* le premier. » En musique, comme en montagne, Blanchet a inauguré des routes nouvelles. Mais il ne les a pas gardées pour lui. Comme tous les créateurs, il a éprouvé le désir de donner ce qu'il avait découvert, car tel est le mobile de toute recherche spirituelle, la condition essentielle de son achèvement. De ces sentiments sont nées les admirables leçons qu'il donnait aux élèves éprouvés, les conversations enrichissantes qu'il avait avec les amis de son choix, les lettres qui resteront des modèles de style, de clarté, de forme et de générosité. »



*Hans Haug*  
COURS PIONNIER DE COMPOSITION  
DE MUSIQUE DE FILMS

Hans Haug est appelé à former plusieurs générations de musiciens de premier plan : Armin Jordan, Robert Mermoud, Jean-Jacques Rapin, Jean Balissat – pour ne citer qu’eux. Avant de reprendre le cours d’harmonie (assuré pendant... 51 ans par Alexandre Denéréaz !), il s’est illustré comme chef à Radio-Bâle, Radio-Lausanne (l’éphémère aventure de l’Orchestre Radio Suisse Romande !), Radio-Beromünster, ainsi que comme professeur de composition au Conservatoire de La Chaux-de-Fonds (où l’a appelé Charles Fallier) et premier professeur de direction à Lausanne (huit ans avant Paul Klecki). C’est une époque matériellement difficile où les musiciens ont l’habitude de jouer sur plusieurs tableaux. Son début de carrière est à ce titre un bel exemple de polyvalence.

Né à Bâle en 1900, Hans Haug se fait placer à l’âge de 15 ans par son père – qui craint pour lui les avanies de la carrière de musique : un grand classique ! – dans une banque à Oron. Deux ans plus tard, fort d’un caractère déjà bien trempé, il s’en retourne dans sa ville natale, où il suit l’enseignement des pianistes Egon Petri et Ernest Lévy. À Zurich, il croise la route de Ferruccio Busoni. Diplôme en poche, il poursuit sa formation à Munich, suivant notamment les cours de composition de Walter Courvoisier à l’Académie de musique. C’est l’époque de ses premières compositions. Ses études terminées, commence une véritable vie de bohème musicienne. Parmi les nombreux ports éphémères où on le retrouve : Genève, où il dirige l’Orchestre du Kursaal, montant plusieurs spectacles avec Joséphine Baker. Là-bas, il s’ouvre de nouveaux horizons : le jazz, la musique légère, la musique de film. Films de publicité, films historiques, films d’actualités ou documentaires : Haug devient un véritable spécialiste, ce qui l’amène en 1943 à proposer au Comité du Conservatoire de Lausanne un cours de composition spécifique. Ce pourrait bien être le premier cours du genre proposé par l’institution : une formation en avance sur son temps et qui n’est pas sans entrer en résonance avec le master de *performer composer*



mis en place aujourd’hui à l’HEMU Jazz.

Touche-à-tout de génie, il devient bientôt – outre le mentor des futurs bardes – l’habilleur musical des poètes vaudois. Il monte notamment *Passage de l’étoile* avec Jean Villard Gilles à Mézières, écrit *L’Année vigneronne* avec son beau-père Paul Budry, compose la musique pour le festival *Terres du Rhône* sur des paroles de Charles-François Landry. Dès 1951, tout en poursuivant son enseignement au Conservatoire de Lausanne – où il préside un temps l’Association des professeurs avec beaucoup d’autorité –, il décide

de se consacrer plus activement à la composition. Il profite en plein des grandes années de la Radio qui commande à tour de bras jeux radiophoniques, opérettes...

Il suffisait souvent de leur dire :

**ALLEZ PLUS LOIN !**

et la collaboration entre instrumentistes et compositeurs prenait des dimensions fantastiques – les instrumentistes se mettaient à composer et les compositeurs inventaient des instruments.

Rainer Boesch



Les années passent, les directeurs aussi. Toujours une majorité d'interprètes-créateurs : l'aristocrate du violon Alfred Pochon (1941-1957), fer de lance du célèbre Quatuor du Flonzaley et auteur de pages agréables pour son instrument; le chef de chœurs veveysan Carlo Hemmerling (1957-1967), disciple de Paul Dukas et célèbre à jamais pour sa musique de la Fête des Vignerons de 1955; et en 1968, l'arrivée improbable d'une comète de 29 ans : le Genevois Rainer Boesch. Tout (ou presque) le sépare de ses illustres prédécesseurs, à commencer par la stature institutionnelle. Esprit résolument indépendant, il compose depuis l'enfance, mais met un certain temps avant de trouver la « fontaine » de ses rêves. Deux coups de foudre vont orienter son destin : une conférence d'André Zumbach sur la musique électroacoustique et un concert à Divonne d'Olivier Messiaen. « J'ai bu sa musique de la première à la dernière note et me suis dit que cet homme savait tout ce que je devais savoir. Je n'avais pas le choix : je devais le rejoindre à Paris. » Il échoue à l'examen d'entrée rue de Madrid... au pied d'une fugue. Messiaen l'autorise néanmoins à suivre son cours et l'aide à combler ses lacunes. L'année suivante, tout en travaillant au studio expérimental de Pierre Schaeffer à l'ORTF, il suit le cursus officiel et décroche un 1<sup>er</sup> Prix « révolutionnaire » : il est le premier en effet à se voir remettre pareille distinction avec une œuvre utilisant la musique électroacoustique. « Mes camarades m'avaient pourtant enjoint d'écrire la chose la plus réactionnaire possible ! L'esprit Mai 68 a joué en ma faveur : il s'agit d'un prix militant. Dans lequel j'ai embarqué jusqu'à la vénérable Garde républicaine... »

À la tête du Conservatoire de Lausanne dès 1968, Boesch se met immédiatement au travail. Sans passif ni complexe, il se sent totalement libre dans la mise en place des réformes qu'appelle la situation alors délicate de l'institution – qu'avait déjà diagnostiquée Carlo Hemmerling – ainsi qu'une société en profonde mutation. Les esprits n'étant pas (encore) prêts, l'enthousiaste doit rapidement déchanter ; il rendra son tablier en 1972 déjà – mais la tête pleine de beaux souvenirs. Paradoxe amusant : c'est dans le registre de la musique contemporaine que Rainer Boesch a finalement rencontré le moins d'obstacles. « L'installation d'un studio de musique concrète est un principe admis par le Comité », annonce ce dernier dans sa séance du 7 juin 1968. En parallèle, une rencontre entre les étudiants de composition et les instrumentistes a lieu une fois par semaine et essaime ses créations dans l'ensemble de la ville – au grand dam du Comité, qui craint par-dessus tout de lire le lendemain dans les journaux : « Cacophonie à l'Evêché sous la baguette du directeur du Conservatoire » ! « Ça a été un bouillon de culture incroyable où j'ai appris à peu près tout ce que je sais aujourd'hui, se souvient Rainer Boesch : la composition en collaboration avec les instrumentistes, une vraie redécouverte de l'improvisation d'avant-garde, la rencontre de personnalités formidables comme Jean-François Monot ou Henri-Louis Matter. Ce travail était complémentaire à la classe de composition d'Andor Kovach que je connaissais bien. Il suffisait souvent de leur dire : *Allez plus loin!* et la collaboration entre instrumentistes et compositeurs prenait des dimensions fantastiques – les instrumentistes se mettaient à composer et les compositeurs inventaient des instruments. »



L'Evêché de Lausanne  
au temps où  
Rainer Boesch et ses  
instrumentistes-  
compositeurs  
(Henri-Louis Matter,  
au centre) « musicali-  
saient » l'espace en  
tenue de concert !



## Andor Kovach

MENTOR DE CHRISTIAN FAVRE



Qui se souvient aujourd'hui de ce disciple de Bartók et Kodály arrivé en Suisse en 1962 après avoir dirigé des orchestres au Brésil et en Belgique et appelé par Carlo Hemmerling à enseigner l'harmonie et le contrepoint ? Andor Kovach s'en est allé sur la pointe des pieds en 2005 et n'existe depuis que dans la mémoire de ses élèves et dans un fonds d'archives déposé à la Bibliothèque cantonale et universitaire.

Il laisse pourtant une centaine d'œuvres : sept opéras, quatre symphonies et quatre concertos, dans lesquels la veine folklorique de sa Hongrie natale est bien présente... mais « sans excès » (selon ses propres mots). Lauréat du Prix de

composition Reine Marie-José en 1964, il voit plusieurs de ses œuvres données en première audition en Suisse. Quelques coups de projecteur, sans véritables lendemains. Comme d'ailleurs son brusque départ du Conservatoire de Lausanne en 1976, à l'âge 61 ans. Reste donc la « dette » de plusieurs compositeurs, parmi lesquels François-Xavier Delacoste, ancien directeur du Conservatoire cantonal de Sion (qui suit également les cours de musique contemporaine de Rainer Boesch) et Christian Favre, dont les talents de créateur n'ont été révélés au public que récemment, à la faveur de concerts avec le Quatuor Schumann et d'un *Requiem* mémorable créé à Buenos Aires par Facundo Agudin puis à Lausanne en novembre 2010 par Pascal Mayer à la tête du Chœur Pro Arte, du Chœur de chambre de l'Université de Fribourg et de l'Orchestre de la Suisse Romande. Le professeur de piano de l'HEMU dit à qui veut l'entendre l'influence jouée par Kovach dans le développement de sa conscience de compositeur : « Il m'a transmis le goût du travail mélodique et de la discipline. »

## Jean Perrin

LA CRÉATION À L'OMBRE  
DU CLAVIER

La trajectoire de Christian Favre n'est pas sans évoquer celle d'un autre pianiste-créateur : Jean Perrin. Formé à Lausanne (Lassueur, Denéréaz), Genève (Marescotti), Lucerne (Fischer), Berne (Hirt) et Paris (Nat, Boulanger, Milhaud), cette personnalité toute en finesse et en générosité enseigne le piano au Conservatoire pendant plus de trois décennies (1949-1985) tout en forgeant dans l'ombre une œuvre qu'il garde longtemps pour lui. Il faut l'enthousiasme de sa collègue Denise Bidal, les encouragements d'Alfred Cortot et le courage de Victor Desarzens pour le pousser vers la lumière : une flamme aujourd'hui entretenue par ses disciples et amis – parmi lesquels le doyen des classes de piano de l'HEMU Jean-François Antonioli – et qui a des ramifications jusqu'en Valais (où il a également enseigné). Ainsi l'organiste et compositrice Marie-Christine Raboud-Theurillat – dont la Médiathèque Valais vient de publier le catalogue de l'œuvre sous la plume de Jean-Louis Matthey –, qui revendique clairement sa filiation avec son ancien maître, dont les témoins sont nombreux à évoquer la manière unique d'entrer dans l'œuvre – comme seul un créateur peut le faire.



Jean Perrin, une personnalité subtile à découvrir plus en détail dans la monographie qui lui est consacrée chez Infolio, 2013

Cette galerie de portraits (forcément lacunaire) se referme avec l'un des meilleurs amis de Jean Perrin : le compositeur Jean Balissat. Une personnalité d'envergure, atypique aussi. Issu d'une famille de vieille souche vaudoise, il se forme au Conservatoire de Lausanne auprès de Denise Bidal (piano), Hans Haug (harmonie et contrepoin) et Robert Faller (cor), puis à Genève auprès de Samuel Baud-Bovy (direction) et André-François Marescotti (composition et orchestration). Mais c'est sous l'impulsion de Jean Perrin qu'il couche ses premières notes sur le papier. Il fonde avec ce dernier et Denise Bidal ce qui deviendra l'un des phares de « l'avant-garde » lausannoise : les concerts de l'Atelier. C'est dans ce cadre qu'en 1956 retentissent ses premières notes publiques. Il décroche en 1959 un deuxième prix de composition lors d'un concours organisé par la Radio Suisse Romande : l'œuvre primée – sa 2<sup>e</sup> *Symphonie* – est enregistrée par l'Orchestre de Chambre de Lausanne et Victor Desarzens.

Les années soixante et septante sont placées sous le signe des musiques populaires. Jean Balissat, qui s'est fixé en 1963 à Corcelles-le-Jorat, dirige tour à tour les harmonies de Ville-neuve, Renens, Monthey, le corps de musique de Pully, et surtout la Landwehr de Fribourg, corps officiel de l'Etat et de la Ville (à la tête de laquelle lui succédera en 1983 Hervé Klopfenstein). Durant cette période (1972-1983), il enseigne également la composition et l'orchestration au Conservatoire de Fribourg : belle revanche de la pratique sur la théorie, lui qui n'a, rappelons-le, aucun papier en poche ! 1971 marque la naissance de sa première grande partition pour chœur et orchestre : la cantate *Pour un dix août* sur un texte de Géo-Henri Blanc. Une étape décisive vers l'un des pics de sa carrière : la Fête des Vignerons de 1977, qui l'accaparrera pendant près de quatre ans et lui permettra d'atteindre enfin la reconnaissance.

En 1979, Michel Rochat l'appelle au Conservatoire de Lausanne pour enseigner l'analyse, l'harmonie, la composition et l'orchestration. Personnage charismatique, il ne tarde pas à faire le « plein ». Malgré quelques exceptions notoires – Hans Haug, Andor Kovach, ou encore Rainer Boesch, évoqués plus haut –, l'enseignement de la composition demeure marginal. Il reste une « spécialité » genevoise et ce n'est pas un hasard si c'est là-bas que Jean Balissat formera la majeure partie de ses disciples, entre 1986 et 1999. Une époque intense où il œuvrera sur les deux fronts, apportant à chaque étudiant le bagage dont il a besoin, favorisant la discussion et stimulant la recherche personnelle. »

**La partition manuscrite du *Cantus Firmus* pour orchestre de Jean Balissat. Offerte par l'Association des amis du Conservatoire de Lausanne pour le 125<sup>e</sup> anniversaire de l'institution en 1986, cette œuvre est dédiée à l'Orchestre du Conservatoire et à son chef Hervé Klopfenstein.**



Lausanne n'est peut-être pas un pôle de création, le Conservatoire n'est pas chiche pour autant avec ses compositeurs. Sous l'ère Jean-Jacques Rapin notamment, l'institution passe régulièrement commande. On peut citer la « grappe » d'œuvres générée par l'inauguration du nouveau bâtiment en 1990 (sur la part des frais de construction que la loi réserve aux œuvres d'art) : le *Concerto pour hautbois et orchestre* de Jean Balissat, *la Ballade pour un couloir défunt* pour orchestre de Jean-Claude Bossel, *Canthosenthal* pour soprano, basse et orchestre de Jean Perrin, les *Mouvements symphoniques pour orchestre* d'Alexandre Rydin, *Mata-Hari* pour ensemble instrumental de François Thury, la *Symphonie pour cuivres, cordes, piano, harpe et percussion* de Julien-François Zbinden, *Feuillages* pour trois percussionnistes d'Eric Gaudibert et *Nestor premier*, pièce en un acte d'Emile Gardaz. Pour Jean Balissat, c'est surtout l'épisode des *Sept péchés capitaux* en 1994 qui marque les mémoires. Ecrite pour le même effectif que *L'histoire du soldat* de Stravinski (clarinette, basson, corne à pistons, trombone, violon, contrebasse et percussion), l'œuvre est créée lors d'un concert d'échange à Leverkusen, en Allemagne, par un ensemble d'étudiants dirigé par Hervé Klopfenstein ; elle deviendra l'un des étendards du Conservatoire à l'étranger.

Jean-François Antonioli livre une esquisse très fine de l'homme et de l'œuvre dans le catalogue édité en 2006 par la Bibliothèque cantonale et universitaire : « Dans le monde si particulier de la musique dite contemporaine, il est rarissime qu'un compositeur au fait des esthétiques d'avant-garde et des techniques les plus complexes ait une relation étroite avec le monde non moins particulier de la pratique des amateurs, celui des fanfares, harmonies et autres brass bands. A-t-on souvent vu auteur porté à écrire, en ses débuts, des pièces aussi graves qu'austères – quand elles ne se complaisaient pas dans la noirceur – donner dix ans plus tard dans le genre susnommé comme dans celui de la Fête des Vignerons, sans qu'il n'y ait ni reniement ni éloignement des premiers objectifs ? Il n'y a, paradoxalement et dans le cas de Balissat, non seulement pas de réelle incompatibilité entre ces mondes, mais encore une certaine osmose possible. »



“

Depuis la seconde moitié  
du 20<sup>e</sup> siècle, la création musicale  
souffre d'une déconnexion  
dramatique d'avec le monde  
de l'interprétation.

WILLIAM BLANK

# L'HEMU COMPOSE ICI ET MAINTENANT

WILLIAM BLANK

## LE COMPOSITEUR DOIT ÊTRE UN PROVOCATEUR!

En charge du cours d'analyse contemporaine et de celui d'éléments de composition, cheville ouvrière des Ateliers contemporains et de l'Ensemble Contemporain de l'HEMU depuis leur lancement, compositeur et chef d'orchestre, William Blank est la figure incontournable pour évoquer la place de la musique contemporaine à l'HEMU. Au-delà de l'éclairage historique qui permet de replacer dans son contexte le « partage des tâches » entre Lausanne et Genève, le musicien se livre à un véritable plaidoyer en faveur d'un compositeur acteur, de son enseignement.



### **QUEL PANORAMA DRESSEZ-VOUS DE L'ÉVOLUTION DE LA PLACE ACCORDÉE PAR L'HEMU À LA MUSIQUE CONTEMPORAINE, À L'AULNE DE VOTRE PROPRE PARCOURS DANS L'INSTITUTION ?**

Tout a commencé en 2001 lorsque le directeur Olivier Cuendet est venu me proposer la classe de composition et d'orchestration animée jusque-là par Jean Balissat. Cette succession revêtait un caractère assez naturel : Balissat a fait appel à moi pendant plusieurs années comme juré dans ses examens de composition à Genève, et il ne faisait pas mystère, malgré le fossé esthétique qui nous séparait, de son admiration pour ma musique. Je suis donc entré en matière, tout en pointant du doigt ce qu'impliquait à mes yeux la responsabilité d'un tel enseignement, à savoir la nécessité absolue de coupler l'apprentissage de la composition avec celui de la *pratique* instrumentale de ce nouveau répertoire. Depuis la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, la création musicale

souffre en effet d'une déconnexion dramatique d'avec le monde de l'interprétation, avec pour corolaire la disparition pure et simple de la notion de répertoire. Ouvrir une classe de composition dans ce contexte n'a de sens pour moi que si l'on incite, en parallèle, les nouvelles générations à (re) trouver durablement le chemin de ces œuvres du présent. C'est pourquoi j'ai proposé à la direction la création d'une véritable « schola » contemporaine, où composition et interprétation de la musique du 20<sup>e</sup> siècle se verraient attribuer un poids équivalent. La première étape a été la mise en place d'un cours d'analyse contemporaine, jalon fondamental sur la route tant de la création que de la pratique, car il permet d'assimiler les différents styles d'écriture et d'affûter sa « boîte à outils » personnelle.

### **UN NOUVEAU PALIER EST FRANCHI EN 2003 AVEC LA CRÉATION D'UN ENSEMBLE CONTEMPORAIN PÉRENNE AU SEIN DE L'ÉCOLE...**

L'aventure n'aurait pu être qu'éphémère si je n'avais pu compter à la fois sur quelques étudiants particulièrement doués, sur l'attitude visionnaire du directeur Pierre Wavre... et sur un coup de pouce du destin ! L'opportunité s'offrait à nous cette année-là de rendre notre nouvel engagement visible en proposant à la très médiatique Biennale de Berne un portrait du compositeur japonais Toshio Hosokawa, auquel me liait une longue amitié. À ce premier coup de projecteur réussi est venu s'ajouter un second : une invitation de dernière minute dans les concerts de la Société de Musique Contemporaine Lausanne. Celle-ci avait vu la défection de l'un de ses ensembles et j'ai pu lui proposer une soirée consacrée à George Crumb (dont mes étudiants travaillaient alors un quatuor), assortie d'une unique condition : que soit mentionné dans le programme « Ensemble Contemporain du Conservatoire de Lausanne ». Son destin était lancé et l'avènement des réformes de Bologne est venu le confirmer. J'ai participé aux réunions de la commission pédagogique chargée de réfléchir sur les points forts de l'institution lausannoise dans la nouvelle organisation. Il est rapidement ressorti qu'au-delà de l'incontestable Atelier lyrique, il y avait quelque chose à construire au plan de la musique contemporaine. Comme à l'époque j'enseignais encore parallèlement au Conservatoire Supérieur de Genève, je savais que le développement de leur département de composition (sous la direction de Michael Jarrell, fraîchement nommé) allait être considérable : il m'est apparu insensé de vouloir faire la même chose (en forcément plus modeste) à 60 kilomètres de distance. Alors, que faire ? Après intense réflexion, nous sommes arrivés à la conclusion avec Pierre Wavre qu'il y avait un vide à combler dans le domaine de l'interprétation : faire de Lausanne un lieu où le répertoire contemporain serait travaillé de manière régulière et obligatoire par tous, du bachelor 1 au master 2 ! Les Ateliers contemporains étaient nés, et la formule – unique en Suisse – répond toujours aux exigences d'une formation professionnelle de pointe.

### CETTE NAISSANCE N'A PAS SONNÉ LE GLAS POUR AUTANT DE LA COMPOSITION...

En effet, nous avons maintenu l'idée d'un cours. Mais il fallait que l'offre lausannoise soit adaptée à la nouvelle réalité des cursus HES. Loin des cinq années que totalise la formation complète de composition proposée à Genève, Zurich ou Bâle, notre offre d'un cours à option « d'éléments de composition » de deux ans s'adresse à une population beaucoup plus large que celle formée par les seuls futurs compositeurs : un panel d'interprètes extrêmement varié qui, pour les raisons les plus diverses, souhaitent acquérir des bases d'écriture. Ce peut être le flûtiste désireux d'offrir à ses élèves quelques études « maison », le musicien en quête de nouvelles œuvres pour l'ensemble qu'il dirige (et donc désireux de posséder également quelques bases de transcription), le directeur de chœur contraint d'adapter certaines voix à l'effectif dont il dispose, ou encore l'étudiant guitariste ayant des idées plein la tête pour compléter une étude de Villa-Lobos...

#### COMMENT FONCTIONNE CE COURS ?

Un peu à la manière d'une auberge espagnole : on y mange ce que l'on apporte, sans jugement de valeur, dans un esprit de confrontation constructive – et c'est ce qui me plaît ! Ce cours est collectif, on travaille donc, sous forme d'atelier, sur la bienfaisance des œuvres présentées, qui peuvent aller de la mélodie populaire pour instrument seul à la musique de film pour grand orchestre symphonique. Seul mot d'ordre : composons, mais composons bien, dans les règles de l'art ! Ma formation « à large spectre » mais aussi mon expérience comme batteur de jazz-rock à mes débuts, me permettent, je crois, de guider convenablement les premiers pas de l'étudiant dans presque toutes les directions et tous les styles. Je vois donc surtout ce cours comme une possibilité d'épanouissement pour lui, en marge de son parcours instrumental : un espace où il n'est pas jugé, où il peut prendre le temps d'évoluer, sans limite normative. Cela n'exclut pas, bien évidemment, les « révélations ». En quinze ans, une bonne dizaine de futurs compositeurs sont venus me demander, dans le sillage de ces cours, de les préparer au concours d'entrée pour de vraies études de composition : des musiciens qui ne se seraient peut-être pas découverts sans la souplesse de cette structure.

#### LE CONTACT DE CES ÉTUDIANTS SEMBLE UN MOTEUR PUISSANT DANS VOTRE MOTIVATION...

Il est tout simplement central, essentiel. Je suis entrepreneur dans l'âme : je ne suis pas là pour reproduire simplement ce que mon prédécesseur a fait avant moi mais bien pour avancer, questionner, imaginer, oser, et pourquoi pas, prendre le risque de me tromper... Pour cela, j'ai besoin que l'on me fasse entièrement confiance, et depuis que je suis arrivé dans cette institution j'ai eu cette chance immense, d'abord avec Pierre Wavre, aujourd'hui avec Hervé Klopfenstein, d'être

(très) soutenu dans mes projets de développement de la pratique de la musique contemporaine... C'est inestimable. Je pense que le rôle d'un compositeur dans une Haute École de Musique est d'être en partie provocateur, je veux dire quelqu'un qui interroge, qui fait bouger les lignes, un générateur de secousses sismiques, bref, un empêchement de tourner en rond qui pousse à repenser le rôle que l'école doit tenir dans le monde musical d'aujourd'hui, soumis à des mutations rapides et radicales quant aux pratiques musicales, aux habitudes d'écoute. Mais il doit dans le même temps s'impliquer corps et âme dans la vie de l'institution : lorsque je suis dans ces murs, j'ai l'impression d'y habiter complètement : je ne suis pas ailleurs, je m'occupe de mes étudiants, je les porte. Cela ne m'intéresse pas de fabriquer, de dupliquer, je veux questionner, et je veux qu'ils me répondent, dans un dialogue d'artiste à artiste. J'assume également mes prises de risques, comme lorsque je mets au programme les *Concertini* d'Helmut Lachenmann en sa présence ! Des rencontres très suivies, qui marquent durablement, qui réorientent le débat et font réfléchir l'ensemble de la Haute école sur la pertinence des répertoires que nous proposons à nos étudiants.

Je pense que le rôle  
d'un compositeur  
dans une Haute École  
de Musique est d'être  
en partie provocateur,  
je veux dire quelqu'un  
qui interroge.

WILLIAM BLANK



## COMPOSITION

Même si l'on utilise ce terme dans des domaines variés qui vont de la typographie à la confection d'un bouquet floral en passant par la peinture, c'est dans le domaine de la musique qu'il permet de définir un métier : compositeur.

La composition est un art qui peut se décrire comme le fait de « penser en musique ». C'est par l'écriture des sons que le compositeur va développer son discours. L'élaboration d'une œuvre est basée sur une mise en relation personnelle et inventive des notes afin de donner naissance à des motifs mélodiques qui vont être rythmés et harmonisés puis assortis de nuances et distribués à divers instruments. Le compositeur peut pour cela s'aider de théories, de formes et de systèmes existants ou inventer sa propre méthode de composition pour l'écriture de la partition. Celle-ci sert ensuite de texte de référence. La notation précise de tous ces éléments permet la reproduction fidèle de l'œuvre par des interprètes étrangers au processus de création.

## ARRANGEMENT

L'arrangement est essentiellement un travail de transcription d'une œuvre musicale pour des instruments différents de ceux pour lesquels elle avait été écrite à l'origine : l'adaptation d'une symphonie pour orchestre d'harmonie, d'un solo de violoncelle pour le marimba ainsi que les réductions pour le piano d'œuvres symphoniques (comme Liszt le fit pour les symphonies de Beethoven par exemple) entrent dans cette catégorie. Dans l'histoire du jazz, comme dans les musiques dites actuelles, l'arrangement tient une place importante, voire prépondérante. Ici, le travail sur les effets sonores, sur les variations de tempo ou sur l'instrumentation (par exemple en ajoutant des voix), est presque aussi important que la composition proprement dite, car c'est l'arrangeur qui est le principal responsable de la conception et de la réalisation de l'œuvre finale.

## IMPROVISATION

L'improvisation est un système de création spontanée qui est probablement à l'origine de toute musique. Avant d'être écrite ou même pensée, la musique était pratiquée sous forme d'invention pure, d'exploration des possibilités instrumentales. Puis un certain nombre de codes sont apparus, qui ont servi à structurer l'invention afin qu'elle soit canalisée, surtout lorsqu'on improvise à plusieurs. À l'époque baroque, on pouvait donner un thème à un bon claveciniste et celui-ci improvisait une fugue à plusieurs voix sur ce thème qu'il adaptait aussitôt à ses capacités d'invention. Dans le jazz, l'improvisation tient une part essentielle : dans un quintette par exemple les musiciens s'installent dans une structure donnée (comme une suite d'accords sur un tempo défini) et laissent alors libre cours à leur imagination même si leur rôle est bien défini au départ : le morceau s'invente alors en direct et évolue de manière libre, au gré de la fantaisie et du talent des musiciens, avec pour seule contrainte, la maîtrise de l'instant présent.





ALESSANDRO RATOCI

## L'ÉLOGE DU COURAGE

Dans le joyeux chaos électrotechnique du studio 216, rue de la Grotte 2, le musicien italien évoque le rapport à l'acte créatif des étudiants qu'il accueille dans ses cours à l'HEMU.

Évoquer la place de la création dans une institution comme l'HEMU, c'est interroger d'abord le modèle d'interprète que l'on valorise : un modèle, selon Alessandro Ratoci, encore profondément ancré dans cette tradition d'un virtuose omniscient, en compétition avec la terre entière pour atteindre une (illusoire) perfection, héritée du 19<sup>e</sup> siècle... « J'ai été frappé en arrivant à Lausanne de voir combien ces jeunes inscrits à mon cours à option étaient intéressés à découvrir d'autres modèles que ceux proposés et attirés par les mots « sound design », « improvisation », « électronique » ou « composition ». Ils ne représentent, certes, par tous les étudiants, mais une frange importante, habitée du virus de la créativité, qu'il me semble important d'écouter et d'éclairer. Pensez, dans le jazz, à Frank Zappa ou Nina Simone, tous deux nourris au biberon des conservatoires classiques, ou aux musiciens baroques, qui ont un rapport au texte beaucoup plus vivant dans le travail de l'ornementation et de la basse continue. »

D'autres modèles, et à travers eux d'autres valeurs : « L'envie en particulier de devenir le meilleur dans sa propre musique, dans la création de ses canons, de ses sons à soi,

qui ne sont plus ceux codifiés par les autres dans une partition figée que l'on duplique dans une démarche de concurrence stérile. On se situe au-delà de l'acte de composition, de celui qui écrit, pour se placer à la frontière de l'interprétation et de la création. Grâce aux médias, on se trouve aujourd'hui dans un monde débordant de musique, il n'est donc plus forcément nécessaire d'en ajouter de nouvelles pour faire acte de création. On peut créer en transcrivant, en imaginant un spectacle fondé sur la musique des autres, à l'image d'un DJ dont les mix sont originaux même si les œuvres utilisées ne le sont pas. Je suis là pour accueillir ces musiciennes et ces musiciens qui se sentent à l'étroit dans le système de l'interprétation traditionnelle et souhaitent devenir les *acteurs*

de leur propre musique. »

À ceux qui se demandent si une telle démarche a sa place dans une Haute école qui, pour des raisons politiques, n'enseigne pas la composition, Alessandro Ratoci répond sans hésitation par l'affirmative. « Cela dépasse le cadre strict de la composition pour toucher à une dimension quasi philosophique de l'art créatif. Dans ces cours, on expérimente sa capacité à faire face à des choix, par opposition à une duplication « sans risque » de modèles préexistants. On fait appel au *courage* face à la feuille blanche, ou l'écran blanc, cette boîte à outils infinie du *sound design* dont les étudiants doivent apprendre à tirer profit. « Tu es ce que tu es en train de faire. » Le musicien – l'interprète au sens le plus large du terme – n'est-il pas un *homo faber* lui aussi ? Le théâtre et les arts visuels ont, sur ce plan, une nette avance sur la musique.

Professionnels comme étudiants n'ont pas peur d'affronter de nouvelles problématiques et pour cela de se « salir les mains ». Cela relève de l'évidence, tant les étudiants qui nous arrivent sont traversés d'influences multiples qui vont forcément à terme changer nos professions : ils jouent Liszt et Chopin mais écoutent aussi Queen et Madonna, sortent en boîte, font du shopping... La démystification du rapport entre compositeur et interprète est un phénomène inéluctable et sain ! »



## INTELLIGENCE ARTIFICIELLE


### LA CRÉATIVITÉ, UNE QUALITÉ FONDAMENTALEMENT HUMAINE ? ELLE SEMBLE POURTANT POUVOIR ÊTRE DÉVELOPPÉE PAR LES MACHINES.

À COUP D'ALGORITHMES, et donc, d'intelligence artificielle, nos ordinateurs peuvent aujourd'hui composer de la musique. Précurseur dans la discipline, Mozart en a peut être inspiré le principe : le compositeur autrichien avait créé un jeu musical, pour lequel il fallait tirer des dés correspondants à des cartes sur lesquelles était inscrite une série de mesures, ceci permettant de composer un menuet ou une contredanse. Ou comment briser la routine, en 1787, quand on est un jeune prodige en musique... En 1951, c'est dans le laboratoire d'Alan Turing, mathématicien britannique célèbre pour avoir cassé le cryptage des machines de communication allemandes durant la Seconde Guerre Mondiale, qu'un ordinateur crée un medley à partir de trois chansons.

À L'ÈRE DU BIG DATA, les possibilités semblent infinies. *Deep Artificial Composer*, un algorithme développé par l'EPFL, puise dans une base de données musicales colossale, analyse les partitions note par note, leur durée et leur enchaînement pour proposer des compositions originales. Certains ont saisi le marché juteux que peut représenter la composition par ordinateur, et donc sans droit d'auteur. *Jukedeck*, une start-up née sur les bancs de l'Université de Cambridge, propose un générateur de musique

d'ambiance : sur la plateforme, on indique un style, un tempo et les instruments souhaités, et le site compose une musique personnalisée, pour laquelle le particulier débourse un dollar, et environ 22 dollars pour une entreprise. On n'est donc pas surpris de voir que Google s'intéresse au concept et crée, à travers sa compagnie *DeepMind*, le programme d'intelligence artificielle *WaveNet* capable de créer un morceau de musique classique, grâce à l'auto-apprentissage. De son côté, l'auteur-compositeur-interprète et producteur Stromae, symbole de la génération new beat, a composé en automne 2017 le titre « Hello Shadow » à l'aide d'intelligence artificielle, ceci pour l'album « Hello World » qui rassemble plusieurs artistes autour d'un projet de recherche scientifique baptisé *Flow Machines* et orchestré par la plateforme de streaming *Spotify*, une première mondiale. Le concept de « Machine Learning » permettra-t-il à la machine de dépasser son maître, le musicien ? Quand certains sont fascinés par l'idée d'automatiser les capacités de l'humain, d'autres y voient un bémol : l'authenticité, la faille humaine, l'émotion sont supprimées. Pour Martin Chabloz, professeur à l'EJMA, c'est juste « épouvantable ». Cet expert en musique assistée par ordinateur y voit mal la démarche artistique et questionne l'idée même de créativité. A-t-on vraiment envie d'écouter une musique inspirée par d'autres, puisque c'est l'essence même de la machine qui apprend à partir de données ? Amalgame de geeks et mélomanes, une nouvelle génération de créateurs de musique est bien née.

Extrait de l'article « Quand les algorithmes donnent le tempo »  
de Florian Delafoi paru dans *Le Temps* le 25 août 2017.



L'exemple d'Antonio Politano, dont Alessandro Ratoci a été l'assistant sur le projet PRIME à son arrivée à l'HEMU, a été fondateur pour lui. « Il m'a appris en particulier qu'il ne fallait pas rejeter les pièces *a priori* mal écrites, car ce qui sur le moment faisait figure d'incongruité pouvait en fait se révéler radicalement novateur. Comme interprète, il prenait le parti d'assumer ces difficultés, quitte à réécrire tout ou une partie de l'œuvre. Il estimait en effet que le temps du compositeur intouchable sur son piédestal était révolu, et que celui-ci devait pouvoir compter sur la collaboration active de l'interprète dans la naissance de sa musique. À ce dernier la responsabilité de se projeter au plus près de la volonté de l'auteur pour, au besoin, formuler de façon plus efficace ses idées. Cette attitude a conduit Antonio Politano à déplacer de plus en plus le curseur de sa propre activité du côté de la création, donnant raison à cette idée de John Cage selon laquelle tout le monde peut être compositeur. »

Je suis là pour accueillir ces  
musiciennes et ces musiciens  
qui se sent à l'étroit dans  
le système de l'interprétation  
traditionnelle et souhaitent  
devenir les acteurs de leur  
propre musique.

ALESSANDRO RATOCI

EMIL SPANYI

## L'ESSENTIEL DE L'ÉDUCATION C'EST D'OUVRIR DES PORTES

Personnalité incontournable du département jazz de l'HEMU qu'il rejoint en 2007, Emil Spanyi, professeur de piano et de composition, est l'un des piliers de l'approche transversale des musiques que défend la Haute école : « notre but n'est évidemment pas qu'un musicien de jazz devienne un musicien classique ou qu'un étudiant de musiques actuelles devienne un jazzman. Il n'y a aucune raison de faire une école de musiques actuelles si les jeunes n'y jouent que ce qui les intéresse. L'essentiel de l'éducation c'est d'ouvrir des portes. » Né en Hongrie alors sous régime communiste, Emil Spanyi commence par apprendre la musique classique. Curieux de jazz, il part ensuite l'étudier en Autriche. Il a 27 ans. Il se rendra ensuite aux États-Unis avant de s'installer en France, une terre qu'il considère encore aujourd'hui comme un grand centre de jazz.

Enseignant depuis une vingtaine d'années, Emil Spanyi s'intéresse aux questions de convergence depuis longtemps. Il a un discours très clair tout en étant volubile. Il se passionne pour ce qu'il fait et cela s'entend. « Le jazz est une musique qui supporte très difficilement que les choses restent pareilles. Ça doit bouger tout le temps. On cherche continuellement de nouveaux chemins. Ces questions de convergence entre jazz et musiques actuelles remontent à trois ou quatre ans. Elles se sont faites assez naturellement. Avec la musique classique, c'est plus récent et on planche encore dessus. »

### DE LA MÉLODIE AUX RYTHMES

Avec les étudiants en Bachelor, Emil Spanyi travaille surtout sur les points communs et les divergences entre les différents répertoires. « C'est au niveau mélodique et harmonique que l'on peut chercher des équivalences. Dans l'harmonie tonale, notamment dans les musiques romantiques et baroques, il y a énormément de points communs avec le jazz. A la base, il y a peu de différence entre Mozart, Duke Ellington et les Beatles. L'orchestration fait que cela sonne autrement. Mais ce n'est que du maquillage. La femme derrière ce maquillage est la même ! » Dans ses cours, Emil Spanyi sélectionne et propose des exemples concrets de musique classique, de musique actuelle et de jazz afin d'établir « qu'on parle bien de la même chose. ». Par ce biais, en fin pédagogue, il cherche aussi à : « les émerveiller, les éblouir avec une situation musicale qui n'est pas forcément la leur, en espérant qu'à la maison ils vont se replonger là-dedans et que cela va les inspirer dans la pratique de leur propre musique. »

C'est quand on aborde le rythme, que les choses se gâtent. « La culture occidentale et la culture venant majoritairement de l'Afrique partagent les valeurs rythmiques de base (noire, croche etc.), mais leur gestion du rythme est complètement différente. Évidemment, il y a aussi la problématique spécifique au jazz qui sont les notes bleues (« le blues ») c'est-à-

À la base, il y a peu de différence entre Mozart, Duke Ellington et les Beatles. L'orchestration fait que cela sonne autrement. Mais ce n'est que du maquillage. La femme derrière ce maquillage est la même !

EMIL SPANYI

dire ces notes qui sont un tout petit peu hors des tonalités majeures et mineures naturelles ».

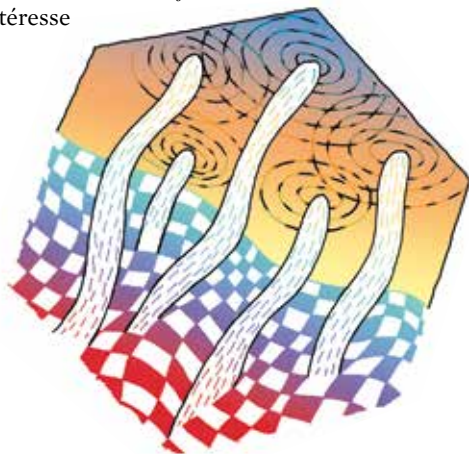
### UN ENSEIGNEMENT SUR-MESURE

Pour les étudiants en Master qui bénéficient d'un enseignement individuel, l'idée est qu'ils constituent eux-mêmes leur programme de cours « à la carte ». Ainsi un étudiant de jazz pourrait prendre une heure de cours hebdomadaire de jazz et compléter cet enseignement avec des périodes plus courtes issues d'autres répertoires. Ce type de formation – si séduisante soit-elle – relève toutefois du casse-tête administratif en ce qui concerne l'organisation des professeurs, des salles, des horaires. C'est pourquoi, elle est encore en cours de réflexion.

Pour poursuivre dans cette perspective de décloisonnement de la musique chère à l'HEMU, une option *performer composer* du Master en interprétation vient d'être annoncée. « Dans le jazz, on ne sépare pas vraiment l'interprète du compositeur. Les étudiants en Master bénéficient désormais à la fois de cours d'instrument, mais aussi, chaque semaine, d'un cours de composition personnelle. Cela va



porter ses fruits, j'en suis sûr.»  
Ces étudiants doivent présenter deux grands projets, le premier à la fin de leur première année de Master et le second à la fin de leur deuxième année. Il s'agit à chaque fois de l'écriture d'un programme complet dans lequel ils utilisent ce qui a été vu en cours. Par exemple : comment orchestrer pour une certaine formation ? Comment développer une idée personnelle ? « La difficulté en Master, c'est que nous enseignons des techniques et des solutions, mais les étudiants doivent tout développer leur propre identité musicale. Evidemment en deux ans, nous ne pouvons pas former des Beethoven ou des Miles Davis, mais nous avons envie d'entendre une petite trace de langage personnel. C'est ça qui nous intéresse le plus. »



## MUSIQUE TUTORIELLE

### OU COMMENT LES ARTISTES DE MUSIQUES ACTUELLES SE METTENT EN SCÈNE SUR YOUTUBE ET LES RÉSEAUX SOCIAUX

EN 2016, Ólafur Arnalds avait tenu en haleine ses nombreux fans et tous les amoureux de projets artistiques transdisciplinaires : sept semaines durant, à travers de splendides films et morceaux qui composeront l'album « Island Songs », l'Islandais a ouvert les portes de son processus de travail. Remarquable, tant conceptuellement que cinématographiquement, cette aventure a généré une formidable attention le temps d'un été. Outils marketings pour les uns, ou simples interfaces ludiques pour les autres, les vidéos type *making-of* ou autres documentaires *insider*, s'ils ne sont pas complètement nouveaux – on se souvient de « One + one », ellipse artistique autour de « Sympathy for the devil » des Rolling Stones de Jean-Luc Godard –, ont pris des tournures participatives depuis l'avènement du web 2.0.

EN 2010, soit l'âge de Néandertal à l'échelle d'Internet, Stromae disséquait son tube « Alors on danse » dans une forme inédite pour l'industrie de la musique : le tutoriel d'artiste en version Reality TV comme le Belge aime le présenter. Une idée terre à terre poussée à son paroxysme avec sa déclinaison – dans un français impayable – en conférence TEDx, où les *gimmicks* et autres trouvailles musicales étaient rejouées en toute transparence. Quelques années auparavant, le DJ à succès Paul Kalkbrenner, jouant son propre rôle dans le film « Berlin Calling », ne procédait pas très différemment en mettant en scène l'enregistrement (forcément sauvage) du signal de métro de la capitale allemande pour en faire un loop, puis un tube, parmi d'autres scènes de travail.

À L'IMAGE DE TASH SULTANA, Australienne autodidacte et ancienne *street performer* devenue icône à coups de vidéos d'enregistrements réalisés depuis sa chambre, la nouvelle génération de musiciens, la technologie aidant, mélange les genres et les supports comme jamais auparavant. Et, puisque tout est duplicable, copiable, ou déclinable, on préfère carrément se moquer de l'idée de la grande Création ; forcément, derrière cette mise en scène faussement nonchalante se cache souvent un expert ou un conseiller. Reste que l'on débusque rapidement les plans comm' bien trop rôdés. A ces artistes peu subtiles, c'est souvent le détournement en *meme* qui les attend...

SÉBASTIEN KOHLER

# MUSIQUE ASSISTÉE PAR ORDINATEUR

« Mon instrument c'est l'ordinateur » s'exclame d'emblée Sébastien Kohler. Actuellement enseignant en Musique Assistée par Ordinateur (MAO) à l'HEMU site du Flon, ce quadragénaire hyperactif est un autodidacte inspiré. À la fin des années 80, alors qu'il n'a pas 20 ans, il commence à se passionner pour l'informatique, pour la programmation de rythmes et de sons. Evoluant dans la scène des clubs, il s'intéresse alors à « tout ce qui pouvait s'échantillonner ». Près de 30 ans plus tard, il a composé, arrangé et (re)mixé des musiques dans des registres aussi variés que la house, la drum'n'bass, le hip hop, le rock ou le reggae. Enseigner à l'HEMU est un travail qui le passionne. « Dès leur entrée en première année, les étudiants en jazz et musiques actuelles ont un très bon niveau instrumental. Je leur apprend des choses qu'ils ne connaissent pas, je leur fais voir la composition sous un autre angle. Mon but est qu'ils sachent utiliser les plateformes et les logiciels courants. Au niveau Bachelor, ils doivent être capables de maîtriser les instruments virtuels, les synthétiseurs et une partie des techniques de mixage ».

Le moyen le plus simple pour atteindre ces objectifs reste encore de faire de la musique.... C'est pourquoi, l'enseignant en MAO apprend d'abord aux étudiants à faire des petites compositions à l'ordinateur, il leur propose aussi d'autres exercices dont le remix. « Aux débutants, je donne toutes les pistes des morceaux. Remixer un *a cappella* est un exercice plus difficile que je réserve aux étudiants plus avancés. Parfois, l'enseignement poursuit le travail abordé lors de masterclasses. Ainsi, en mai 2017, Jean-Benoît Dunckel, une des deux moitiés du duo français Air, est venu donner un workshop intitulé « composition et pragmatisme ». Il propose

aux étudiants de refaire une version d'un des célèbres morceaux de son répertoire électro pop. Suite à cette rencontre, Sébastien Kohler et Philippe Weiss, qui est enseignant en « techniques d'enregistrement et studio », rebondissent et proposent aux participants de poursuivre leur travail en faisant de nouveaux arrangements et en les mixant.

Pour le travail de Master, les exigences montent d'un cran : le travail de composition est plus personnel, l'étudiant doit être plus autonome et le professeur intervient dès lors comme un coach. Grâce au projet « Flon 4 », qui devrait voir le jour en 2018, un studio d'enregistrement et une salle MAO dotée d'un deuxième petit studio seraient mis à la disposition des étudiants de l'HEMU. « Ce serait un outil génial. Ces studios seraient utilisés par toute l'institution, également pour les cours de composition de musique à l'image et de musique électronique du département classique ainsi que pour les cours d'enregistrement et studio. Cela ouvrirait beaucoup de possibilités ; on pourrait imaginer des collaborations entre classique, composition à l'image, jazz et musiques actuelles ! » conclut celui pour qui la motivation principale de son travail reste le rapport à l'humain. « J'adore la fraîcheur des étudiants. Par le biais d'Internet, ils découvrent la musique de façon horizontale. Ils peuvent écouter un titre de Led Zeppelin puis un morceau de pop électronique ou de musique classique. Il n'y a pas de chronologie. Cela peut être une source de problèmes. Pourtant, c'est aussi grâce à ce système de références, construit de façon différente de celui de la génération précédente, que – lorsqu'ils composent – cela donne des choses très intéressantes, nouvelles et hybrides. Les cours de MAO sont donc un espace de partage et d'échange. »

En Master, le travail de composition est plus personnel, l'étudiant doit être plus autonome et le professeur intervient dès lors comme un coach.

SÉBASTIEN KOHLER



# COMPOSER POUR LE THÉÂTRE

## LES COMPAGNIES NUMERO23PROD. ET 5/4 RACONTENT COMMENT S'IMBRIQUENT MUSIQUE ET THÉÂTRE DANS LEURS CRÉATIONS...

Les pianistes **Lee Maddeford** et **Daniel Perrin** – Cie 5/4 – se partagent régulièrement la scène et associent leurs talents de chanteurs, compositeurs et arrangeurs sur des projets à quatre mains cherchant à abolir les frontières entre les genres artistiques.

**LE THÉÂTRE** occupe une place importante dans notre travail de compositeurs. En effet notre intérêt pour le texte et l'art vivant nous pousse à collaborer souvent avec le théâtre qui nous propose des contraintes passionnantes.

**COMME UN PARFUM**, la musique peut réveiller de façon indicible des émotions chez le spectateur ou l'auditeur sans avoir besoin de formuler son propos par des mots. Elle propose de donner du sens d'une autre façon que le geste ou le verbe. Elle peut par allusion à une mémoire collective, renvoyer à des souvenirs, sûrement différents pour chacun.

**CONTRAINTES** et particularités du théâtre (personnages, dramaturgie) peuvent souvent être le sous-texte invisible de nos compositions.

**LE RYTHME** est indispensable à chaque art. Cependant il s'exprime différemment au théâtre que dans la musique. En musique, dans la plupart des cas, le rythme est une colonne vertébrale sur laquelle vont se greffer tous les autres composants de la composition. Il donnera un sens à tout le reste. C'est la notion du temps, sans laquelle les événements n'existent pas.



MADDEFORD ET PERRIN SONT AUX  
COMMANDES DE LA CRÉATION  
« ESPERLUETTE » QUI ASSOCIE LES  
MUSICIENS DE L'HEMU ET LES COMÉDIENS  
DE LA MANUFACTURE POUR UN SPECTACLE  
« RASSEMBLEUR » DONNÉ SUR LA SCÈNE  
DU BCV CONCERT HALL LE 28 AVRIL 2018.

**Massimo Furlan** – Cie Numero23Prod. – est un génie des performances au fort pouvoir visuel. Si les images sont au cœur des créations du plasticien, la musique en est indissociable: c'est elle qui leur permet de s'accomplir.

**TRÈS PRÉSENTE** dans nos projets, la musique nous accompagne dès le départ comme une forme d'inspiration ouverte, nous permettant d'une part d'imaginer des scènes et des images et d'autre part de nous couper totalement de la réalité. La musique n'est jamais décorative.

**LA MUSIQUE N'EST PAS CONÇUE POUR ILLUSTRER** mais pour faire partie intégrante de l'image proposée. Elle est donc souvent créée sur-mesure pour nos spectacles. Par exemple, dans le cadre d'un opéra comme *Tree of codes*, nous avons collaboré avec la compositrice australienne Liza Lim sur le contenu du libretto mais aussi dans l'élaboration de tout l'univers fictionnel que nous allions construire, des personnages, des situations, etc. Sur d'autres projets scéniques (*Sono qui per l'amore*, *Schiller Thriller*, *Un Jour*, etc.) nous avons régulièrement travaillé avec Stéphane Vecchione. Dans ce cas nous avançons simultanément et nous essayons de lui transmettre l'atmosphère, le cadre, le sens et la ligne directrice générale du projet. Lorsque nous sommes en répétition c'est un travail au quotidien, de reprise, d'ajustement, de développement de la composition. D'autres fois (*Factory*, *The Wind in the Wood*, *Nocturne*) nous établissons une collaboration avec une institution ou un ensemble et nous entamons une discussion entre nos souhaits et le répertoire avec lequel ceux-ci travaillent.

**LA MUSIQUE EST UN LANGAGE**, comme la parole, comme la danse, comme la lumière. Elle est abstraite et nous mène vers l'émotion pure. Et en même temps elle a son histoire, sa mémoire, qui croise notre mémoire intime, et fait surgir des éléments de notre mémoire collective.



# FACTORY

**SPECTACLE IMAGINÉ PAR  
L'ARTISTE MASSIMO FURLAN**

Coproduction entre le Théâtre les Halles,  
la compagnie Numéro23Prod., l'usine  
Constellium, CFF Cargo et l'HEMU, site de Sion.



## ILS EN DISENT QUOI LES MÉDIAS ?

### RÊVERIE DE L'ÈRE INDUSTRIELLE.

La déambulation commence dans le foyer du TLH-Sierre. Massimo Furlan, gilet orange vif sur le dos, joue en douceur au chef de gare et invite le nombreux public à entrer de plain-pied dans ce voyage. En file silencieuse, emmitoufflé pour beaucoup dans des couvertures militaires mises à disposition, il est invité à accueillir la nuit, l'introspection et à embrasser le froid mordant des structures métalliques plongées dans les rigueurs de l'hiver. Après une première improvisation bruitiste des cuivres de l'HEMU, un train l'attend, dehors, qui l'emmène dans une première halle de l'usine Constellium. Au cœur des machines, un quatuor à cordes fait naître la beauté et la poésie de cet environnement supposé stérile. « Si on avait monté ce spectacle en été, ça aurait été différent, moins intérieur », explique Massimo Furlan. Effectivement, la température glaciale invite chacun à la retraite intérieure. Et l'attention ainsi libérée peut se porter sur le décor, la Navizence qui luit au clair de lune depuis le train, la paroi rocheuse éclairée, la puissance sourde des machines en sommeil... Plus loin, c'est un accordéon, puis des voix lyriques qui s'étirent, brillent les sens, comme celle de la soprano Clémence Marel, en tenue de chantier et enfermée dans un portacabine. Une succession de tableaux hallucinés, qui amènent poésie et noblesse aux lieux. Une réussite totale. »

Extrait de la critique de Jean-François Albelda livré par le quotidien  
*Le Nouvelliste* le 4 décembre 2017.



Une succession de  
tableaux hallucinés,  
qui amènent poésie  
et noblesse aux lieux.

UNE RÉUSSITE  
TOTALE ”

PHILIPPE DINKEL

# LE CONSERVATOIRE COMME ESPACE COMMUNAUTAIRE DE CRÉATION

Interroger le Directeur de la Haute école de musique de Genève sur l'enseignement de la composition classique dans les HEM romandes, c'est poser forcément cette question – vue de Lausanne : *pourquoi Genève?* Philippe Dinkel avoue sans honte n'avoir aucune réponse précise à nous fournir. Mais quelques idées... Le contexte notamment : le travail de pionnier mené par Ernest Ansermet à la tête de l'Orchestre de la Suisse Romande dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle en faveur des créateurs de son temps, qui pourrait avoir aidé à l'élaboration de « conditions cadres » favorables à cet enseignement à Genève. L'élan suscité ensuite par l'Ensemble de musique contemporaine Contrechamps dès les années 70, prenant le contrepied du même Ansermet – qui aurait selon eux créé lui-même son opposition en tournant le dos au sérialisme : « J'en sais quelque chose puisque j'en étais ! De cette joyeuse < secte > qui, sous l'impulsion de Philippe Albèra, se retrouvait à 20 ou 30 à la Cité Bleue pour écouter du Ferneyhough toute la soirée ! J'ai plaisir à voir ces trublions d'hier couverts aujourd'hui de lauriers. » Et d'ajouter la création en 1959 du Prix international de composition musicale Reine Marie José : une compétition prestigieuse qui, après avoir failli disparaître, a retrouvé le chemin du Concours de Genève qui l'avait vu naître, avec à la clé tous les deux ans la présence à Genève d'un jury de haut vol, dont profitent directement les étudiants de la Haute école – il était présidé en 2015 par Wolfgang Rihm et en 2017 par Matthias Pintscher.

Philippe Dinkel évoque ensuite l'influence des personnalités à la tête des institutions. L'engagement « naturel », par exemple, d'un Henri Gagnebin à Genève en faveur de la création : « Lui-même compositeur, il est aussi le fondateur en 1939 du Concours international d'exécution musicale – une manifestation à laquelle l'école demeure liée avec son directeur présidant la commission artistique. Cet investissement semblait par contre moins évident pour Jean-Jacques Rabin à Lausanne. En définitive, j'ai l'impression que ce « partage des tâches » entre les deux Hautes écoles n'a pas suscité de réelle controverse, de ce que j'ai pu vérifier

L'idée n'est pas de renverser la vapeur en rendant l'électro omniprésente, mais d'offrir la plus large ouverture technique et artistique possible.

PHILIPPE DINKEL

à mon tour au contact de Pierre Wavre lors de l'aménagement du nouveau domaine « Musique et arts de la scène » de la HES-SO. Des personnalités comme William Blank ou Philippe Albèra, ayant également collaboré avec la HEM-Genève, s'investissent activement à l'HEMU. »

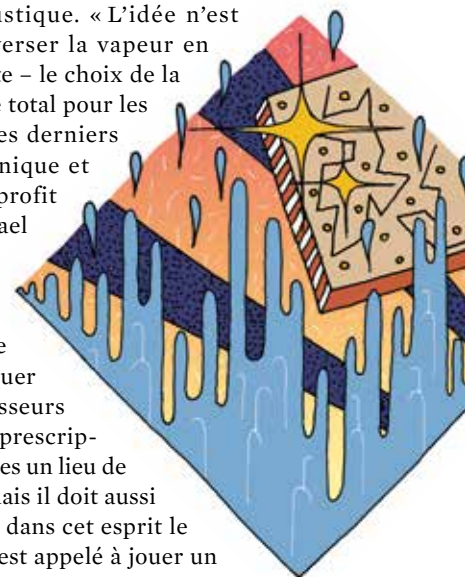
Reste la détermination du profil des enseignants de cette classe de composition genevoise, et là le verbe de Philippe Dinkel se fait plus précis. « J'ai le souvenir, au temps de mes études, d'une classe de Pierre Wissmer peu connectée avec le reste de l'institution et fondée sur une esthétique très néo-classique (dans la ligne d'Ansermet). Les choses ont changé avec l'arrivée de Jean Balissat puis d'Eric Gaudibert : deux personnalités phares de la création musicale romande, qui se trouvaient toutefois en fin de carrière. En engageant Michael Jarrell en 2004, j'ai souhaité une vraie rupture. Non seulement en profitant de l'envergure internationale de cette personnalité, mais en lui donnant également carte blanche

pour construire un véritable département de composition – ambitieux, à la pointe de l'innovation technologique, et capable en même temps d'entrer en vibration avec l'ensemble des composantes de la maison. Et c'est exactement ce qui s'est passé avec la constitution d'emblée d'un axe fort dans le domaine des musiques mixtes. »

Profitant de l'expérience de Jarrell au sein de l'Ircam, un nouveau cursus a été développé, qui intègre de façon obligatoire l'électroacoustique en temps réel, porté par Luis Naon et Eric Daubresse et soutenu par notre Centre de musique électroacoustique. « L'idée n'est pas de renverser la vapeur en

rendant l'électro omniprésente – le choix de la coloration du cursus demeure total pour les étudiants – mais d'offrir à ces derniers la plus large ouverture technique et artistique possible en tirant profit de l'immense réseau de Michael Jarrell. Les examens offrent un fantastique miroir de cette diversité : on y entend absolument de tout ! À mille lieues de la tentation d'inculquer une pensée unique, les professeurs œuvrent en guides et non en prescripteurs. Le conservatoire est certes un lieu de conservation des traditions, mais il doit aussi être un espace de création, et dans cet esprit le département de composition est appelé à jouer un rôle clé : celui d'émulateur entre les différentes classes.

J'ai à cœur dans cette optique que tous les projets Master de composition soient créés par des étudiants de la maison – et cela a jusqu'ici toujours été possible, même lorsque certains





d'entre eux viennent avec un opéra ou un oratorio! Des classes comme celle de percussion s'offrent spontanément comme « terrain de jeu » pour ces compositeurs en herbe, et il arrive de plus en plus souvent que ceux-ci se mettent à écrire pour leurs camarades, favorisant cette transversalité et la constitution d'une véritable communauté artistique transcendant les barrières des classes, des instruments, des provenances. »

La mise sur pied d'un cursus de *performer composer*, comparable à celui proposé à l'HEMU dans le domaine du jazz et des musiques actuelles, participe au même mouvement. « Il nous semblait important de reconnaître la légitimité de ces parcours mixtes, que l'on rencontre tant chez nos enseignants que chez nos étudiants. Ainsi le guitariste et compositeur Dusan Bogdanovic, qui de par sa trajectoire de vie s'est senti appelé à questionner la frontière entre les musiques écrites et improvisées; ces maîtres d'harmonie et de contrepoint eux-mêmes compositeurs et recrutés pour cela: pour cette capacité que n'ont pas les purs théoriciens à rompre les codes; cet étudiant pianiste aux perspectives d'abord floues qui au contact de jeunes élèves finit par trouver sa voie dans la composition de morceaux d'étude; ou encore cette étudiante guitariste iranienne – la première à suivre ce nouveau cursus – qui, à la faveur d'un travail de recherche sur les instruments traditionnels de son pays, se voit signée par le label ECM! J'adore l'histoire de ces parcours non calculés, car elle nous montre la limite des structures normées, celles des conservatoires qui ne font que... conserver. »

## COMPOSITEURS

### QUELQUES QUESTIONS À DES COMPOSITEURS DE NOTRE TEMPS SUR LEUR MANIÈRE DE CRÉER ET LEURS INSPIRATIONS. RÉPONSES DU DESIGNER DANIEL ZEA ET DU SAXOPHONISTE JAZZ DANIEL SCHNYDER

#### LA COMPOSITION C'EST QUOI ?

**Daniel Zea :** Le design du son et la gestion de l'énergie dans le temps.

**Daniel Schnyder :** C'est la façon de m'exprimer et de concentrer mes pensées et mes sentiments dans le monde sublime de la musique, la seule chose avant toutes choses!  
« universalia ante rem », A. Schopenhauer.

#### LE PREMIER GESTE QUE VOUS FAITES QUAND VOUS COMPOSEZ ?

**D. Z. :** Un dessin.

**D. S. :** Collecter le matériel, réserver du temps pour écrire...

#### QU'EST-CE QUI VOUS INSPIRE ?

**D. Z. :** La perception humaine et la spiritualité. La politique et l'influence de la technologie dans notre société contemporaine.

**D. S. :** Les autres musicien-ne-s. La littérature, les grands événements de l'histoire humaine, les évolutions technologiques, parfois aussi les grands thèmes religieux.

#### VOTRE OUTIL DE TRAVAIL ?

**D. Z. :** Papier, crayon, gomme, ordinateur, instruments de musique et amis instrumentistes.

**D. S. :** Mon ordinateur, les programmes informatiques d'édition musicale *Sibelius* et *Final*, et plusieurs instruments.

#### LA PARTITION QUE VOUS AURIEZ AIMÉ ÉCRIRE ?

**D. Z. :** *Quatuor pour la fin du temps* de Messiaen.

**D. S. :** J'adore un grand nombre de compositeurs, mais j'aimerais bien avoir le cerveau de JS Bach... définitivement.



GEORGES STAROBINSKI

## BÂLE À LA POINTE DE LA CRÉATION

Inutile de se voiler la face : la Musik-Akademie de Bâle a longtemps évolué dans une autre ligue que les conservatoires romands en terme de création musicale comme d'enseignement de la composition. Georges Starobinski, directeur de la Haute école de musique FHNW – qui auparavant distillait son savoir à l'Université de Lausanne et à l'HEMU! –, estime toutefois que « ce contraste appartient au passé » : « Alors qu'il y a quelques décennies il aurait été impensable de voir un Pierre Boulez enseigner à Lausanne, l'ouverture aux musiques de notre temps apparaît aujourd'hui comme une évidence. » Observons de plus près les temps forts de cet engagement bâlois et pas seulement pour s'étourdir avec l'impressionnante galerie de noms qui le jalonne !

« L'École de musique puis le Conservatoire de Bâle ont la particularité d'être souvent dirigés par des compositeurs. Après le fondateur Selmar Bagge, on trouve ainsi aux commandes Hans Huber, qui neuf ans après son accession à la tête de l'institution – soit en 1905 – accompagne l'éclosion de la première structure professionnelle. Le mouvement se poursuit avec Hermann Suter, Felix Weingartner, Walter Müller von Kulm, Gerald Bennett, Thüring Bräm et jusqu'à Rudolf Kelterborn dans les années 1980-1990 : des personnalités dont l'activité et le rayonnement dépassent largement les murs de l'école, pour le plus grand bénéfice de celle-ci. Dans cette liste, une personnalité toutefois se détache : celle du chef d'orchestre et mécène Paul Sacher, premier directeur entre 1954 et 1969 de la Musik-Akademie, née du regroupement de l'École de musique, du Conservatoire professionnel et de la Schola Cantorum Basiliensis, dont il fut le fondateur en 1933. Sacher joue un rôle-clé dans la venue à Bâle de musiciens comme Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen ou Henri Pousseur dans les années 1960, affirmant l'identité d'une école consciente à la fois de son

rôle de transmission de traditions d'interprétation et de l'importance pour l'avenir d'être en phase avec l'avant-garde et, plus largement, avec ceux qui réfléchissent au futur de la musique. »

Paul Sacher fera bénéficier la Musik-Akademie de son immense réseau bien après son départ de la direction. Au-delà de la création en 1975 d'un studio de musique électronique par David Johnson, le mécène est à l'origine du passage par Bâle des plus grands « classiques de la modernité » – Luciano Berio, Hans Werner Henze, Witold Lutosławski –, enrichissant de leur présence les « Kompositionenwochen », nouveau format mis sur pied par l'institution dans les années 1980. « L'idée est non seulement d'offrir aux étudiants des semaines d'enseignement avec ces musiciens de premier plan, mais également de créer des espaces de réflexion, de dialogue avec ceux-ci, parfois enrichis de la présence de philosophes comme Hans Saner. En 2003, on passe à l'invitation de compositeurs en collaboration avec l'institut de musicologie de l'Université. Cette formule des *Gastprofessuren* est articulée en plusieurs sessions et séminaires répartis sur l'année, qui s'accompagnent également de l'établissement d'un *Jahresthema*. Celui-ci vient colorer le cursus des étudiants compositeurs, mais aussi celui des interprètes. Objectif : faire circuler les savoirs à travers toute la maison, par le biais de concerts, d'ateliers et de colloques mobilisant tous les départements jusqu'à la bibliothèque. Georges Aperghis, l'invité de cette année, prend la relève de Salvatore Sciarrino : c'est dire si les orientations sont variées ! »

Manifestation concrète de cette volonté d'inscrire la création à tous les niveaux de l'école : la mise sur pied depuis une dizaine d'années d'un Master spécialisé pour l'interprétation de la musique contemporaine, porté par trois professeurs très actifs sur la scène moderne : le pianiste Jürg Henneberger, chef de l'Ensemble Phoenix (qui consacre un concert annuel à la musique des étudiants compositeurs),

le tromboniste et compositeur Mike Svoboda, et le saxophoniste Markus Weiss. À disposition des étudiants pour donner forme à leurs projets interprétatifs, ces mentors supervisent l'activité de l'Ensemble Zone Expérimentale (émanation directe de ce Master) qui passe commande chaque année à l'un des étudiants compositeurs. Le cursus prévoit des cours hors les murs, qu'ils soient choisis par les étudiants ou programmés par les mentors (*Next Generation* à Donaueschingen, *Impuls* à Graz).

Quant aux professeurs de composition, ils sont actuellement au nombre de trois : Erik Oña, Michel Roth et Caspar Johannes Walter, qui enseignent aussi bien au niveau du Bachelor que dans les deux Masters. « Formé en Argentine et à New York, Oña est responsable du Studio de musique électronique et poursuit une carrière de chef d'orchestre. Roth est le dépositaire d'une tradition pédagogique suisse en tant qu'élève à Bâle de Roland Moser, lui-même disciple du Hongrois Sándor Veress (à Berne) à la même époque que deux compositeurs avec qui il a durablement marqué la création musicale bâloise : Jürg Wyttenbach, qui enseignait le piano et l'interprétation de la musique contemporaine, et Heinz Holliger, qui n'a jamais eu de classe chez nous mais est encore très présent comme professeur ou chef invité. De son côté, l'Allemand Walter, formé à Wiesbaden et Cologne, a succédé en 2013 au « spectraliste » Georg Friedrich Haas, auquel l'apparente son écriture microtonale. »

Peut-on dégager de cette chronique une « école » de composition bâloise ? Tel n'est pas le cas, selon Georges Starobinski, qui souligne combien différent les esthétiques représentées, en renvoyant par ailleurs à des enseignants comme Robert Suter, Jacques Wildberger, Balz Trümpy, Detlev Müller Siemens ou Thomas Kessler. « S'il y a une tradition, c'est l'ouver-

ture à toute forme de singularité consciente de son rapport à l'histoire des théories compositionnelles. Le fait que théorie et composition forment à Bâle un département unique favorise cette orientation, par ailleurs inscrite dans les cursus et les cahiers des charges : l'enseignement de certaines branches théoriques est traditionnellement assuré par nos professeurs de composition, ou alors confié à des musiciens au double profil, tel Jakob Ullmann, connu pour sa musique comme pour ses travaux musicologiques. »

« L'avènement du système de Bologne au début des années 2000 a coïncidé avec l'arrivée de la recherche dans l'horizon académique des Hautes écoles, poursuit Georges Starobinski. Chez nous, le département a été mis en place par un musicologue spécialisé dans la musique contemporaine, Michael Kunkel, avec pour corolaire une implication très forte dans l'organisation des *Jahresthemen* – dont le département devient rapidement le point focal de coordination –, et l'accompagnement de nombreuses publications visant à pérenniser cet engagement au long cours. Ce rôle de « ferment » se lit également dans l'engagement de plusieurs de nos professeurs de composition dans des projets de recherche. »

Alors qu'il y a quelques décennies il aurait été impensable de voir un Pierre Boulez enseigner à Lausanne, l'ouverture aux musiques de notre temps apparaît aujourd'hui comme une évidence.

GEORGES STAROBINSKI



Lauréat du Prix d'encouragement à la création de l'HEMU pour ses *Burton Songs*, Joël Terrin raconte comment ses trois ans de cours à option d'éléments de composition avec William Blank ont changé son regard d'interprète.



## APPRENDRE À ÉCRIRE POUR MIEUX INTERPRÉTER ENSUITE

PAR ANTONIN SCHERRER

On peut s'intéresser, se former et même exceller dans l'art de l'écriture musicale sans se considérer comme un véritable compositeur – à temps plein. Joël Terrin en est un bel exemple. Etudiant chanteur à l'HEMU, il connaît la réussite avec ses *Burton Songs* pour voix et piano réalisés dans le

cadre de son travail de Master, présentés sur Espace 2 lors des « Masters sur les ondes » en février 2017. Une création qui lui vaut le Prix d'encouragement à la création de l'HEMU, avec à la clé un engagement dans la saison du « Flon Autrement ». Malgré ce succès, il n'a pas l'intention de réorienter sa carrière, car c'est d'abord l'interprète qui a profité de cette belle aventure. Petit retour en arrière.

Lors de sa dernière année de bachelor à l'HEMU, Joël Terrin s'inscrit au cours à option d'éléments de composition proposé par William Blank, sans autre arrière-pensée que d'éclairer l'un de ses centres d'intérêt. « J'ai toujours aimé composer de petites choses pour moi, mais mes moyens techniques se limitaient aux acquis des cours de théorie. L'enseignement de William Blank tombait à point nommé, même s'il ne s'agit pas d'un cours de composition à proprement parler mais d'un lieu où l'on apporte et confronte ses propres créations. Je me suis fixé comme objectif de sortir de ces trois ans avec une pièce digne d'être présentée et interprétée, des pages tenant davantage la route que les fragments gentiment « kitchounets », mais sans véritable personnalité, présentés en première année ! »

Joël Terrin circonscrit rapidement les enjeux : quoi et pour qui composer ? Chanteur, il est naturellement porté vers son instrument ; mais plutôt que sa propre voix, il préfère viser celle d'une amie, Emma Jüngling, dont il connaît parfaitement les couleurs et la tessiture : « J'ai écrit ces chants pour elle, en m'aidant du piano dont je possède de bonnes bases. » Pour le texte, il choisit un coup de cœur. « Je suis un fan de Tim Burton et j'ai trouvé intéressant de valoriser une facette moins connue de son œuvre : sa poésie. Ces petites histoires courtes et loufoques, aux morales piquantes, s'inscrivent dans un univers à la fois sombre et merveilleux idéal pour ce genre de transposition. »

Le cadre balisé, la création musicale peut commencer. Avec cette question chevillée au corps dès le départ : « Comment faire une musique vraiment à soi dans le monde hyper connecté où nous vivons ? Le temps est révolu où l'on pouvait ignorer ce qui se passait en Chine et même dans le pays d'à côté : toute composition aujourd'hui est forcément tributaire des expériences sonores sans limites dans lesquelles nous baignons. Je me suis lancé dans l'aventure en pleine conscience de cela. En calibrant mon attention sur le timbre d'Emma, l'effectif piano-voix et les mots de Tim Burton, une atmosphère cabaret s'est assez rapidement dessinée : musique aux accents jazzy, très rythmique mais aussi très « composée » – une écriture résolument contemporaine et facile d'accès à la fois. »

L'accessibilité : un cheval de bataille essentiel pour le jeune musicien. « Si j'adore les concerts de musique contemporaine, je puis parfaitement comprendre que d'autres ne s'y



LES BURTONS SONGS DE JOËL TERRIN SONT À VOIR ET ÉCOUTER, LE 13 JANVIER 2018 AU BCV CONCERT HALL, À L'OCCASION DU PETIT NOUVEL-AN.

sentent pas les bienvenus. En écrivant ce cycle, j'ai pensé à eux, car j'estime que tout le monde devrait pouvoir avoir accès à de la musique composée en 2017. Sans pour autant transiger sur le style – un parti atonal tout à fait assumé –, j'ai multiplié les points d'accès, au travers par exemple de citations d'œuvres célèbres (comme la *Berceuse* de Brahms) ou de mouvements expressifs soulignant le sens des mots – comme ces impressions de vagues au piano lorsque surgit le mot « mer » – une façon aussi d'accompagner l'auditeur qui ne comprend pas l'anglais... plutôt basique, certes, mais toujours dans cette perspective d'ouvrir les portes du 21<sup>e</sup> siècle au plus grand nombre.»

Au final, Joël Terrin est ravi non seulement d'avoir pu mener à terme ce grand défi non sans pression ni contrainte de temps, mais il en ressort aussi grandi comme interprète, et c'est là peut-être le plus grand bénéficiaire. « Ce travail d'écriture complet jusqu'à l'édition m'a ouvert les yeux sur l'investissement énorme que met le compositeur dans sa partition, et m'engage dès lors à beaucoup plus d'humilité et de rigueur dans mon rapport d'interprète à ce texte. Je pense que chaque musicien devrait vivre cette expérience, car elle permet ensuite d'appréhender beaucoup plus rapidement la volonté de l'auteur et d'adapter en conséquence le curseur de sa propre liberté, que l'on a tendance à surévaluer. »

## LA COMPOSITION EST PARTOUT

À L'HEMU, composition et arrangement font partie intégrante des cursus jazz et musiques actuelles, et sont omniprésents dans les prestations publiques et les projets personnels des étudiants. Un travail largement soutenu, intégré et encadré par les plans d'études et les professeurs, tant au niveau Bachelor que Master. Si la création est comme inscrite dans l'ADN de ces départements, le classique n'est pas en reste pour autant, comme l'explique Béatrice Zawodnik, directrice du site de Lausanne.

« LES COURS AUXQUELS ON PENSE D'ABORD sont ceux à option d'éléments de composition proposés par William Blank et Alessandro Ratoci. Mais il existe de nombreux autres chemins d'accès vers les mystères de l'écriture musicale : des formations qui ne visent pas à faire de tous nos étudiants des compositeurs en puissance, mais à leur offrir plus simplement, comme interprètes, une appréhension plus fine et pratique des styles. L'apprentissage commence avec les cours d'harmonie et de contrepoint en Bachelor 1 et 2, et leurs exercices d'écriture « dans le style de ». Vient ensuite, en Bachelor 3, le cours de synthèse qui propose d'appréhender le langage de compositeurs (généralement du 20<sup>e</sup> siècle) en analysant une œuvre originale ou en réalisant un pastiche. Dès la rentrée de septembre 2018, la composition figurera également au menu d'un des nouveaux modules d'ouverture destinés aux étudiants de Bachelor 2 et 3, réponse à un fort intérêt formulé par ceux-ci lors d'une enquête sur l'offre envisagée par l'institution dans ce domaine.

Et ce n'est pas tout, dans le cadre du Master de direction d'orchestre et d'ensembles d'instruments à vent, les étudiants bénéficient d'un cours d'orchestration et ont accès à des cours d'arrangement, qui leur donnent des outils complémentaires précieux pour leur insertion professionnelle future.»

POUR BÉATRICE ZAWODNIK, « tout cela témoigne d'une volonté non pas forcément de se lancer dans la composition – même si celle-ci peut, pour certains, se révéler une voie d'épanouissement bienvenue à côté d'une carrière instrumentale – mais d'acquisition d'une plus grande maîtrise de leur art à travers une connaissance « physique » du texte – de son articulation, de sa gestation. Il arrive également que des étudiants se présentent avec leurs propres compositions dans le cadre des travaux de Master, comme Joël Terrin, voire même au niveau Bachelor. Un percussionniste est arrivé récemment avec une création accompagnée de vidéo, et un étudiant italien avec sa propre cadence pour un concerto de harpe. »

ENTHUSIASTE, la directrice pointe la place accordée à l'improvisation dans de nombreux cursus, du jazz à la pédagogie en passant par le *live electronic*. Une pratique qui, si elle n'est pas écrite, n'en constitue pas moins une forme de création. Elle salue également des propositions ponctuelles telles que les conférences-ateliers dédiées aux cadences de Mozart, à Lausanne en 2015 et à Sion en 2017.



SIX PROFESSEURS DE L'HEMU APPORTERONT LEURS PROPRES RÉALISATIONS LORS DE LA CONFÉRENCE-ATELIER SUR « L'ART DE LA TRANSCRIPTION », LE 22 FÉVRIER 2018 AU BCV CONCERT HALL.

LA TRANSCRIPTION – COMPARABLE À L'ART DE LA TRADUCTION – OCCUPE UNE PLACE DE CHOIX DANS LA LITTÉRATURE MUSICALE.