

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2004)
Heft: 88

Artikel: La modernité de l'art vocal a cappella reste à conquérir : premier bilan des années d'apprentissage de la musique chorale contemporaine = Die Modernität der Vokalkunst a cappella bleibt noch zu entdecken : eine Bilanz der Anfangsjahre zeitgenössischer Ch...

Autor: Denut, Eric
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927778>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LA MODERNITÉ DE L'ART VOCAL A CAPPELLA RESTE À CONQUÉRIR

PAR ERIC DENUT

Premier bilan des années d'apprentissage de la musique chorale contemporaine

Die Modernität der Vokalkunst a cappella bleibt noch zu entdecken. *Eine Bilanz der Anfangsjahre zeitgenössischer Chormusik* — Gegenstand dieser Darstellung sind Kompositionen für instrumental unbegleitete Singstimmen der letzten Jahre. Der Autor vertritt die Auffassung einer kopernikanischen Wende in der Vokalkomposition in Europa und konstatiert neue Expressivitäten in der Beschäftigung mit traditionellen Singarten. Erwähnung finden dabei Werke für Vokalensemble von KomponistInnen wie Charlotte Seither oder Ivan Fedele neben solchen für gemischten Chor von Philippe Manoury, Philippe Shoeller, Marco Stroppa oder Siegfried Eipper. Der Beitrag versteht sich als Annäherung an ein Problemfeld, das weitere Reflexion provoziert.

L'écriture contemporaine pour chœur de chambre ou ensemble vocal a cappella en est à ses débuts en Europe. Si ces dernières années ont vu éclore certaines réalisations de haut niveau susceptibles de « faire école », l'horizon d'attente reste immense et les appareils de médiation (chœurs et ensembles organisés, institutions pédagogiques adaptées, centres de documentation et de recherche accessibles, critique avertie), n'en sont dans ce domaine qu'à leurs premières armes.

LA RÉVOLUTION COPERNICIENNE

Au même titre qu'un projet d'opéra ou de composition pour orchestre symphonique, la musique vocale pour ensemble ou chœur a cappella impose aujourd'hui aux compositeurs une confrontation avec les modèles historiques. Les moments d'épanouissement des grandes traditions vocales de la musique de répertoire sont de telles réussites idiomatiques qu'on ne peut passer outre leur statut de « classiques » : l'indifférence à leur égard serait assurément un handicap. La pertinence du travail d'écriture sur l'« expressivité vocale » des madrigalistes italiens du XVI^e siècle ne peut qu'être le fondement de toute pièce pour ensemble vocal. La tradition du chœur de chambre romantique allemand, qui réunit en son sein les esthétiques *a priori* indépendantes du chant populaire collectif et des polyphonies sacrées de la Renaissance (une union dont on entend l'écho dans mainte production chorale contemporaine, par exemple celles de Pascal Dusapin et de Karin Rehnqvist), est quant à elle le passage obligé de toute écriture contemporaine pour chœur a cappella. *A contrario*, la « jeune tradition », celle des modernités du siècle dernier, s'est intéressée de façon trop périphérique aux genres vocaux pour présenter autre chose que quelques rares « épiphanies » (dont les pièces pour ensemble de l'improbable triumvirat italien Nono/Berio/Scelsi ou les chœurs de Ligeti). Le terme de « renaissance », employé par Benoît Aubigny¹ à propos du répertoire allant de 1945 jusqu'au début des années 1990, ne peut s'appliquer selon nous qu'à l'initiative de personnalités isolées et non à une « vague de fond ». Contrairement à ce qui s'est passé

Jonathan Harvey	<i>How could the soul not take flight</i>	1996	National Youth Choir
Arvo Pärt	<i>I Am the True Wine</i>	1996	Norwich Cathedral Choir
Thomas Adès	<i>The Fayrfax Carol</i>	1997	Choir of King's College
Beat Furrer	<i>Psalm</i>	1997	SWR-Vokalensemble
Arvo Pärt	<i>Dopo la vittoria</i>	1997	Sveriges Radiokör
Pascal Dusapin	<i>Granum Sinapis</i>	1998	Chœur Accentus
James Dillon	<i>residue...</i>	1999	SWR-Vokalensemble
Jonathan Harvey	<i>Marahi</i>	1999	SWR-Vokalensemble
Martin Smolka	<i>Walden, the distiller of Celestial Dews</i>	2000	SWR-Vokalensemble
Arvo Pärt	<i>... which was the son of...</i>	2000	Voices of Europe 2000
Klaas de Vries	<i>Abdicacao</i>	2001	Capella Amsterdam
Luca Francesconi	<i>Let me Bleed</i>	2001	New London Chamber Choir
Thierry Machuel	<i>Nocturne (R. Tagore)</i>	2001	Chœur Mikrokosmos
Erkki-Sven Tüür	<i>Rändaja öhtulaul</i>	2001	Chœur de Chambre Phil. Estonien
Arvo Pärt	<i>Nunc dimittis</i>	2001	St. Mary's Cathedral Choir Edinburgh
Karin Rehnqvist	<i>Teile dich Nacht</i>	2002	SWR-Vokalensemble
Philippe Manoury	<i>Slova</i>	2002	Chœur Accentus
Kaija Saariaho	<i>Tag des Jahres</i>	2002	Tapiola Chamber Choir
Philippe Schoeller	<i>Geologia</i>	2002	Chœur Accentus
Siegfried Eipper	<i>Fliessend</i>	2002	SWR-Vokalensemble
Jonathan Harvey	<i>Remember O Lord</i>	2003	Choir of Westminster Abbey
Marco Stroppa	<i>Cantilena</i>	2003	SWR-Vokalensemble
Ingvar Lidholm	<i>Grekisk gravrelief</i>	2003	Eric Ericson Kammarkör
Philippe Manoury	<i>Fragments d'Héraclite</i>	2003	Chœur Accentus
Olli Kortekangas	<i>Shadows</i>	2003	Eric Ericson Kammarkör
Martin Matalon	<i>Tabula es</i>	2004	Chœur Accentus
Yan Maresz	<i>Tabula Smaragdina</i>	2004	Chœur Accentus
Marco Stroppa	<i>Lamento</i>	2004	Chœur Accentus

Tableau 1 : Pièces pour chœur mixte a cappella — Créations majeures des dernières années en Europe

dans le domaine de la musique instrumentale de chambre ou pour ensemble, dans laquelle les modèles, de Webern à Ferneyhough, sont pléthore, le corpus choral des années 1910

1. Auteur de *L'Ensemble vocal a cappella de 1945 à nos jours, histoire*

Nicolaus A. Huber	<i>Sein als Einspruch</i>	8 voix	1998	Neue Vocalsolisten Stuttgart
Régis Campo	<i>Les jeux de Rabelais</i>	12 voix	1999	Soli Tutti
Michaël Levinas	<i>Les lettres enlacées 1</i>	4 voix	2000	Neue Vocalsolisten Stuttgart
Peter Erskine	<i>Romeo and Juliet</i>	4 voix	2000	Hilliard Ensemble
Salvatore Sciarrino	<i>Tre canti senza pietri</i>	7 voix	2000	Neue Vocalsolisten Stuttgart
Charlotte Seither	<i>Seeds of noise</i>	6 voix	2000	Neue Vocalsolisten Stuttgart
Régis Campo	<i>Les blasons du corps féminin</i>	7 voix	2000	Les Jeunes Solistes
Ivan Fedele	<i>Animus/Anima</i>	6 voix	2001	Neue Vocalsolisten Stuttgart
Georges Aperghis	<i>Petrohl</i>	6 voix	2001	Neue Vocalsolisten Stuttgart
Gavin Bryars	<i>First Book of Madrigals</i>	3-5 voix	2001	Hilliard Ensemble
Sven-Ingo Koch	<i>Josefine singt trotzdem</i>	9 voix	2001	Neue Vocalsolisten Stuttgart
Brian Ferneyhough	<i>Alma Redemptoris Mater</i>	8 voix	2001	Les Jeunes Solistes
Brian Ferneyhough	<i>Ave Mater Gloriosa Salvatoris</i>	8 voix	2001	Les Jeunes Solistes
Marco Stroppa	<i>Spirali</i>	8 voix	2002	Neue Vocalsolisten Stuttgart
Misato Mochizuki	<i>Ecoute</i>	5 voix	2002	Neue Vocalsolisten Stuttgart
Michaël Jarrell	<i>... car le pensé et l'être sont une même chose...</i>	6 voix	2003	Neue Vocalsolisten Stuttgart
Thierry Machuel	<i>Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format</i>	12 voix	2003	Soli Tutti
Arvo Pärt	<i>Most Holy Mother of God</i>	4 voix	2003	Hilliard Ensemble
Jose Evangelista	<i>Songs of Innocence and of Experience</i>	4 voix	2003	Hilliard Ensemble
Heinz Holliger	<i>Lay VII (after Machault)</i>	4 voix	2003	Hilliard Ensemble
Jörg Widmann	<i>Signale</i>	6 voix	2003	Neue Vocalsolisten Stuttgart

Tableau 2 : Pièces pour ensemble vocal a cappella — Créations majeures des dernières années en Europe

à 1990 susceptible de devenir un « répertoire » est mince et sa portée pédagogique relativement limitée. Ce « creux historique » n'est pas sans poser un certain nombre de difficultés pour les créateurs européens des deux générations post-Darmstadt (celle née dans les années 1950, puis dans les années 1965-70) : pour une fois, c'est en quelque sorte « à leur tour » d'inventer des procédures d'écriture idiomatiques, de tracer les lignes de force d'une modernité fertile. Le défi est conséquent pour des compositeurs formés dans un langage exclusivement instrumental, dont les caractéristiques stylistiques, depuis Varèse, Bartók, puis les musiques de la « conquête du timbre » dans les années 1950, sont très éloignées des besoins « ontologiques » de la vocalité (mouvements conjoints, temps de respiration, repères harmoniques, etc.). La conquête d'un « art vocal a cappella »² contemporain implique une révolution copernicienne dans l'écriture, ce qui explique sans doute que les stratégies choisies par les uns et les autres varient énormément, comme on peut s'y attendre en étudiant les noms représentés dans nos tableaux récapitulatifs de ce répertoire naissant : les points d'entrée peuvent être aussi variés que le goût profane de la grande forme pour la scène (ou le concert) ou le souci d'une quête spirituelle.

LE PAYSAGE ESTHÉTIQUE

Un premier ordonnancement qui suivrait ces lignes de force partagerait le paysage esthétique entre, d'un côté, les productions de Philippe Manoury, Kaija Saariaho, Michaël Levinas, tous trois étant entrés en contact étroit avec « l'art vocal a cappella » via leur intérêt pour l'opéra et les formes vocales de concert³, et, de l'autre, des réalisations aussi diverses que celles d'une mouvance « ésotérique » (Pascal Dusapin, Yan Maresz, Martin Matalon, Marco Stroppa, etc.) ou, plus traditionnellement, judéo-chrétienne (Arvo Pärt, Jonathan Harvey, Beat Furrer et même James Dillon qui met en regard Edmond Jabès et un extrait du *Cantique des Cantiques* dans *residue...*). Mais ce ne sont là guère que des points d'entrée, qui ne se révèlent finalement pas discriminants pour ordonner ce répertoire en catégories musicales manipulables par la

critique et les interprètes. Il y a fort à parier que la spécificité du matériau vocal, dont, au plus tard, la confrontation avec les modèles historiques oblige à prendre conscience, trace des lignes de force plus pertinentes. La principale constatation qui s'impose est en effet le maintien de la séparation « historique » entre la recherche d'une « expressivité vocale » dans le répertoire pour ensemble et celle d'une « expressivité formelle » dans celui pour chœur. Au sein du répertoire considéré, nous épingleons quelques cas à notre sens particulièrement représentatifs de cette dichotomie.

LE RÉPERTOIRE POUR ENSEMBLE VOCAL

La vocalité très sophistiquée exigée par exemple par Charlotte Seither dans ses *Seeds of noises* peut être considérée comme une « interprétation » de l'héritage du madrigal expressionniste tardif (déjà revu par Berio dans *A-Ronne*), de ses mouvements intervalliques et de ses césures rythmiques. Comme dans la musique « instrumentale » au sens large (incluant l'amplification et l'apport de l'électronique), le développement de plus en plus conséquent du son bruité (« noised » à défaut d'être aussi *noisy* que son avatar électronique) est une descendance du goût de la dissonance, tous deux se justifiant par la recherche d'une certaine expressivité. La même quête guide Ivan Fedele dans *Animus Anima*, dont la première section (*Incipit*) « tuile » sons bruités et harmonies chargées le long d'un parcours de plus en plus « coloré ». Conformément à ce principe initial, les trois parties suivantes de la pièce explorent le potentiel expressif du son chuchoté, parlé, chanté, seul ou à plusieurs (6 voix) ; les glissandi, les arabesques foisonnantes et les répétitions saccadées témoignent de la translation d'un idiome instrumental (voire électronique) sur le domaine vocal et de la puissance esthétique de pareille mutation. *Animus Anima* est, sur le chemin de la construction d'une modernité chorale, un jalon d'une grande force de conviction. Moins intéressé par l'harmonie que par le dynamisme rythmique, Régis Campo se nourrit dans ses savoureux *Jeux de Rabelais* des pièces de genre de Clément Janequin (à travers leur relecture par Berio dans ses *Cries of London*) et de l'héritage récent de

d'une renaissance, Paris, Honoré Champion, 1998.

2. Par ce terme, nous entendons la création pour chœur et pour ensemble vocal a cappella. L'Institut Français d'Art Choral préfère quant à lui utiliser le terme d'« art choral » (<http://www.artchoral.org/ifac.php>).

3. La même constatation pourrait être faite pour Brian Ferneyhough, dont la pièce chorale *Stelae for Failed Time* (2000), non retenue ici à cause de la présence d'une partie électronique, a été composée pour son opéra *Shadowtime*, achevé et présenté en 2004.

répertoires comme celui des Double Six (arrangements, souvent signés Quincy Jones, de standards de jazz dans les années 1960) ; l'écriture est alerte, privilégie les effets de vitesse au détriment de tout épanouissement de vocalité « lyrique » et profite au maximum de l'effectif moyen (12 voix) pour bénéficier à la fois de certains contrastes dans les textures et d'une réactivité maximale.

LE RÉPERTOIRE POUR CHŒUR DE CHAMBRE

On ne saurait s'étonner qu'un compositeur comme Thierry Machuel, à l'écriture vocale « lyrique » et limpide, nous laisse quelque peu sur notre faim lorsqu'il compose pour ensemble : malgré toutes ses qualités, sa pièce *Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format* mériterait à certains passages une densité plus conséquente mieux à même de souligner l'expression pathétique qui est véhiculée. En effet, le répertoire pour chœur est traditionnellement attaché aux effets de « masse » plus qu'à ceux de la « ligne » ; le « beau son » vocal, bénéficiant de tous les effets de la résonance naturelle, y est la règle (le répertoire scandinave contemporain en est une illustration particulièrement emblématique — cf. par exemple *Shadows* d'Olli Kortekangas), la vocalité percussive ou « proche de l'idiome instrumental » l'exception. Cette dernière est souvent liée à des causes « structurales », comme les qualités fortement consonantiques de certaines langues (le tchèque utilisé par Philippe Manoury dans *Slova*, l'« américain musical » de Henry D. Thoreau exploité par Martin Smolka dans *Walden* pour ses « sons sifflés⁴ » et ses propriétés onomatopéiques, voire le français d'Edmond Jabès lorsqu'il est soumis aux hoquets de l'écriture de James Dillon dans *residue...*) ; au jeu, reçu comme mince héritage des « épiphanies » de la génération précédente, sur les relations signifiant-signifié, présent chez Philippe Manoury ou chez Beat Furrer, qui utilise une voix « cloche » dans son *Psalm* ; à la recherche également d'un continuum sonore (appliqué de façon virtuose par Philippe Manoury dans ses *Fragments d'Héraclite*, Jonathan Harvey dans *How could the soul not take flight*, Martin Smolka dans *Walden* ou encore Karin Rehnqvist dans *Teile dich Nacht*) embrassant tout l'espace allant de l'inharmonicité de l'instrumental bruiteux au vocalique, en passant par des jeux de timbre à la voix (chuchotements, sifflements, énonciation esseulée de consonnes, fréquences sur-aiguës), parfois sous l'inspiration de techniques vocales traditionnelles (le « kulning » suédois chez Rehnqvist). Bien que peu représentatifs d'une écriture par ailleurs globalement « hyper vocale » (relative simplicité des mouvements intervalliques, présence de notes repère, rythmes harmoniques souvent lents), plusieurs passages remarquables de la création contemporaine reposent sur ce phénomène : pour prendre deux moments à l'expressivité diamétralement opposée mais reposant tous deux sur cette même intégration acoustique, citons l'écriture de « muscles et d'os » du second mouvement de *Slova*, dans lequel le chœur, traversé de convulsions, perd sa matérialité et devient « rythme pur » et, en regard, la partie conclusive de *How could...* dans laquelle la voix, utilisée exclusivement comme instrument résonant, se fond dans la sonorité intemporelle des gongs et des cloches.

L'expressivité ne passant pas prioritairement par la couleur de la ligne, elle prend d'autres chemins, notamment « formels ». Sans aucun doute, la création contemporaine s'abreuve dans ce domaine à la source du répertoire choral romantique (Brahms) et postromantique (Strauss), caractéristique notamment par ses images sonores (inspirées de la symphonie instrumentale) et ses progressions formelles

(contraste, rupture, reprise) dans les domaines de la texture et des registres. Une pièce, par ailleurs très ouvragée (elle « divise » jusqu'à seize parties réelles), comme *Geologia* de Philippe Schoeller, trouve par exemple une partie importante de sa puissance dramaturgique dans une réinterprétation de ce « rythme formel » : l'œuvre parcourt à différentes vitesses le spectre des registres et des densités de manière facilement perceptible à l'écoute. Mais la « jeune modernité » de l'art vocal s'inspire naturellement du savoir-faire de l'écriture instrumentale, elle-même nourrie par les modernités du siècle dernier, pour arpenter le potentiel expressif de la forme. La principale conquête concerne, comme on pouvait s'y attendre, l'espace, entendu à la fois dans son sens littéral (le jeu sur la répartition des sources sonores dans un lieu donné) et métaphorique (la manière avec laquelle la musique se configure dans la perception de l'auditeur). Par des entrées et sorties « en mouvement », ainsi qu'une attribution de fonctions spécifiques à des solistes et à trois « sous-ensembles », *Les Fragments d'Héraclite* de Philippe Manoury obéissent à une écriture précise de l'espace dans le premier sens. Il en est de même du *Lamento* de Marco Stroppa, qui décline visuellement (via une chorégraphie assumant qu'une partie des chanteurs puisse se trouver dos au public) la relation entre le visible et le caché, par ailleurs au cœur des significations activées par les textes choisis par le compositeur. Quant à Siegfried Eipper dans *Fliessend*, il prend en considération les conditions acoustiques particulières du lieu de création, le fameux ZKM (Zentrum für Kunst- und Medientechnologie) à Karlsruhe. Un espace musical mobile, entendu cette fois dans une acception métaphorique du terme, est également au centre de l'écriture des autres pièces du projet « La Table d'Émeraude » (une triple commande du chœur Accentus, regroupant le *Lamento* de Marco Stroppa et deux créations, de Martin Matalon et de Yan Maresz). Dans *Tabula es*, le compositeur argentin Martin Matalon propose, selon ses propres commentaires, une allégorie du travail alchimiste « activé », selon la tradition, par le texte mis en musique dans ce projet. Il définit ainsi « plusieurs états sans jamais (que la musique) ne se fixe entièrement dans l'un d'entre eux »⁵. Quant à Yan Maresz, sa « poétique en mouvement » est fortement reconnaissable dans son premier opus pour chœur : *Tabula Smaragdina* se présente comme un florilège de procédures diverses (allant du hoquet aux effets inspirés par le maniement des outils électroniques) qui, sans remettre en question la cohérence du déroulement formel, confère à l'écoute la qualité d'un « voyage » dans l'espace musical.

LA STRUCTURATION DU TERRITOIRE

Ces premières lumières sur un répertoire en cours de développement ne sauraient masquer toutes les zones d'ombre de notre analyse. Le nombre restreint de documents « utilisables » pour l'observateur (mise à disposition de partitions et/ou enregistrements — voir une discographie sélective ci-dessous) empêche de segmenter le jeune répertoire de manière pertinente : des sous-catégories réduites à une pièce ne sauraient être explicites pour désigner une tendance esthétique. La présence de deux types de nomenclature (chœur/ensemble), qui nous a servi de ligne de partage immédiate et évidente, ne saurait cacher l'intérêt d'une vision transversale par compositeur, indépendamment de l'« instrument » mobilisé (Arvo Pärt ou Thierry Machuel par exemple écrivent pour des nomenclatures très variées). En outre, certains chœurs (dont le RIAS-Kammerchor à Berlin, pourtant un acteur majeur du développement de l'art vocal, ou le SWR-Vokalensemble de Stuttgart, dans le cadre

4. In : Notes de livret, p. 57. Voir Discographie ci-dessous.

5. Programme du concert de création (28 mars 2004), p. 9.

