



Philippe Albèra (dir.)

Musiques en création
Revue Contrechamps / numéro spécial

Éditions Contrechamps

Entretien avec Peter Eötvös

Philippe Albèra

Daniel Haefliger

DOI : 10.4000/books.contrechamps.2281
Éditeur : Éditions Contrechamps
Lieu d'édition : Genève
Année d'édition : 1989
Date de mise en ligne : 22 mars 2018
Collection : Essais sur les œuvres
EAN électronique : 9782940599127



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

ALBÈRA, Philippe. *Entretien avec Peter Eötvös* In : *Musiques en création : Revue Contrechamps / numéro spécial* [en ligne]. Genève : Éditions Contrechamps, 1989 (généré le 16 mai 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/contrechamps/2281>>. ISBN : 9782940599127. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.contrechamps.2281>.

Ce document a été généré automatiquement le 16 mai 2023. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.

Entretien avec Peter Eötvös

Philippe Albèra

Traduction : Daniel Haefliger

- 1 Comment voyez-vous la situation musicale actuelle, vous qui êtes en contact avec tant de musiques diverses ?
- 2 Peter Eötvös : la vie musicale du XX^e siècle semble être l'interminable prolongement de la vie musicale du XIX^e. Nous assistons, pour des raisons basiquement commerciales, à un dangereux mélange d'époque qui marginalise la vraie musique actuelle, une musique représentée par les œuvres et les compositeurs de notre temps qui continuent une évolution musicale qui doit bientôt aboutir au XXI^e siècle ; il faut espérer que l'opinion retrouvera alors peu à peu l'identité de son époque.
- 3 Ce qu'on appelle l'"auditeur-consommateur" - cet étrange produit de notre siècle - est censé déterminer la situation musicale actuelle, dont on dit qu'elle est entrée dans une phase post-moderne : on ne peut plus faire de découvertes, mais seulement réaliser des mélanges plus ou moins réussis. Ce genre de considérations témoigne d'une étroitesse de vue considérable. D'une part, le facteur de "popularité" n'est pas déterminé par le public, mais il est imposé à celui-ci pour des raisons commerciales. En effet, la musique de répertoire rapporte davantage que la musique contemporaine ; elle nécessite peu de moyens techniques (l'effectif orchestral est stable), elle n'exige pas une préparation profonde, et remplit les salles grâce à une publicité gratuite due notamment au nombre considérable de représentations. D'autre part, un compositeur ne devrait pas se soucier des demandes de l'auditeur-consommateur, car c'est lui qui doit justement créer, puis assouvir cette demande. Il n'y a aucune fatalité à ce que la musique que l'on connaît soit ce qu'elle est : ce sont les compositeurs qui l'ont faite ainsi, à travers leurs recherches, leurs personnalités ; ils n'ont pas répondu à une demande, et il serait illogique de voir les choses autrement.
- 4 Enfin, nous constatons que le facteur commercial est omniprésent dans toutes les formes et les structures musicales actuelles, et ce de manière si insistante, qu'il aveugle certains au point que ceux-ci justifient la prédominance de l'argent et de la publicité. Ce sont certes deux aspects essentiels de notre siècle, mais il faut de temps en temps rappeler qu'ils n'ont aucun rapport avec la musique. Ces conclusions erronées ont pour

conséquence de faire stagner l'enseignement musical et de marginaliser le peu de musiciens capables de suivre les techniques contemporaines.

- 5 La musique contemporaine a du succès partout où elle est bien organisée, où elle est instituée de manière conséquente et intelligente, où la forme de présentation est pensée ; partout où la plus haute qualité d'exécution et une bonne acoustique coexistent. Je dois dire sincèrement que c'est rarement le cas. Très peu de salles peuvent répondre à ces exigences. Toutes les nouvelles salles de concert sont construites pour le répertoire du dix-neuvième siècle, les architectes ignorent en toute conscience les problèmes posés par la musique du vingtième. Il y a par exemple une "salle modulable" au Centre Pompidou que l'on ne peut modifier depuis dix années. Nous attendons tous la nouvelle salle de concert de la Villette qui, espérons-le, restera modulable !
- 6 Malgré les nouvelles compositions, les ensembles de musique contemporaine et les studios, il y a peu d'évolution du langage musical depuis les années cinquante-soixante. La génération de Boulez et de Stockhausen a créé le dernier langage fort. Elle était encore en accord avec son époque, alors que la musique actuelle comprend de nombreux mélanges - du "néo" au "post", de la simplicité à la complexité - sans faire jaillir un langage réellement adapté à notre temps. Et les œuvres récentes des compositeurs de la précédente génération ont acquis un caractère personnel, non représentatif du moment. Il faut espérer que l'exploitation efficace des nouvelles techniques, et notamment une maîtrise plus évoluée de moyens comme l'informatique, permettra une évolution importante au siècle prochain.
- 7 - Est-ce à dire que la recherche dans le domaine électro-acoustique - telle qu'elle se pratique à l'IRCAM par exemple - est à votre avis indispensable à l'évolution de la musique actuelle ?
- 8 Peter Eötvös : La "recherche" n'est pas seulement la tâche de l'IRCAM ; c'est aussi une attitude fondamentale dans la vie. Rien n'est immobile ; nous ne savons pas tout ; il y a toujours quelque chose à essayer, à ajuster, à interroger.
- 9 Je travaille en ce moment à l'IRCAM sur un projet ayant pour but de transformer les haut-parleurs en de véritables instruments, et d'améliorer leur qualité au point de pouvoir restituer un son authentique dans son timbre comme dans sa disposition spatiale. L'utilisation des haut-parleurs est actuellement seulement adéquat à la "pop-music", où ils ne servent qu'à amplifier et à rappeler, par une image déformée en quelque sorte, une sonorité originale - et non à restituer fidèlement le son. Le haut-parleur étant, entre autres, le seul moyen de reproduction des sons synthétisés, ce projet me semble intéressant et être un bon exemple de recherche et d'évolution technique.
- 10 Les différentes familles instrumentales ont suivi un développement chronologique dans l'histoire. Des instruments actuels de l'orchestre, les cordes furent les premières à trouver leur forme définitive ; elles n'ont pratiquement pas été modifiées depuis longtemps. Les bois et les vents se sont beaucoup développés depuis une centaine d'années, et évoluent encore aujourd'hui. Le dernier grand développement de ce siècle a concerné les instruments de percussion, et c'est maintenant le tour des instruments électroniques ; j'espère ainsi développer les haut-parleurs jusqu'à obtenir d'eux une qualité de Stradivarius pour, entre autres, restituer les sons nouveaux.

- 11 - L'introduction des instruments électroniques ne condamne-t-elle pas des structures institutionnelles telles que l'orchestre symphonique ?
- 12 Peter Eötvös : L'assemblage instrumental de l'orchestre actuel n'est pas du dernier cri. Théoriquement, on pourrait varier ce son à l'infini ; mais quelles que soient les variations, la teinte dix-neuvième siècle restera toujours présente : aucune des nouvelles "familles" n'a expulsé les anciennes ; l'électronique est elle aussi intégrée "pacifiquement, lorsque sa qualité est d'un niveau suffisamment haut.
- 13 Nous devrions malgré tout ne pas perdre la liberté de réaliser, selon notre fantaisie, différentes combinaisons instrumentales - aussi librement que Berlioz ou Wagner, que Ives ou Varèse - et ne pas penser que la formation orchestrale actuelle est fixée pour l'éternité".
- 14 - Les oeuvres telles que *Gruppen* de Stockhausen, *Dialoge* de Zimmermann ou *Figures*, *Doubles*, *Prismes* de Boulez, qui tentaient à la fin des années cinquante de repenser la structure de l'orchestre, n'ont pas eu de suite. Pourquoi à votre avis ?
- 15 Peter Eötvös : Pour des raisons administratives. Il y a beaucoup d'oeuvres qui utilisent l'espace comme paramètre musical, mais elles ne sont jamais jouées parce qu'elles ne cadrent pas avec "la conception dix-neuvième". Elles exigeraient d'autres formes de salles de concert, et une autre forme d'organisation. On le sait ; on l'ignore. *Gruppen* est un chef-d'oeuvre et c'est pourquoi il est tout de même parfois joué malgré toutes les difficultés d'organisation. Ces exécutions sont souvent projetées avec enthousiasme, mais les deux tiers environ sont annulées peu avant leur réalisation ; par paresse.
- 16 - Comment vivez-vous la pratique de styles aussi différents et contradictoires que la musique de Reich, de Boulez, des néo-romantiques, etc. : trouvez-vous des points communs entre toutes ces musiques ?
- 17 Peter Eötvös : Le point commun, c'est notre temps, c'est la liberté de penser différemment ; mais c'est aussi la rigueur des valeurs musicales, des structures claires et conséquentes, une grande énergie. Je ne vois là rien de "contradictoire". J'ai par contre personnellement une aversion pour toute réminiscence "néo".
- 18 - Quelle marge d'interprétation avez-vous dans une oeuvre contemporaine ?
- 19 Peter Eötvös : Je pars du fait que l'oeuvre est plus importante que la personne de l'interprète. Une oeuvre est un tout fermé, c'est quelque chose qui est simplement "là", comme une étoile, comme un être vivant autonome. L'interprète doit mettre en jeu toute la maturité de sa personnalité, ses meilleures aptitudes au service de l'oeuvre ; et avec tant de liberté que l'oeuvre puisse tirer de lui tout ce qui jusqu'alors n'existait que de manière latente. Oeuvre et interprète doivent se fondre en une unité ; il ne faudrait jamais considérer l'interprète en dehors de l'oeuvre. Ainsi, il est préférable que les "stars" n'entrent pas du tout en contact avec les "oeuvres". Ce sont des personnes intéressantes, qui s'interprètent elles-mêmes ; elles sont elles-mêmes des oeuvres d'art dont la forme d'apparition est la publicité.
- 20 Chaque compositeur sait exactement ce qu'il écrit, pourquoi et comment il l'écrit. Il n'y qu'une façon de lire une partition : celle qui est absolument exacte (ce qui n'est bien sûr pas aussi facile qu'on pourrait l'espérer).
- 21 - Le texte ne représente tout de même pas la totalité de l'oeuvre...
- 22 Peter Eötvös : La partition écrite n'est qu'une nécessité. La musique naît de la fantaisie, dans l'oreille intérieure du compositeur, et l'idéal serait de connecter une prise dans sa

tête et de transmettre directement le son imaginé à un haut-parleur. Les compositeurs qui dominent en virtuose un instrument possèdent souvent cette possibilité directe de réalisation. Quand un son imaginé est réalisé par d'autres musiciens, il faut trouver une manière de communiquer. Jusqu'à présent c'était la notation musicale, mais elle ne doit pas rester l'unique possibilité. La notation musicale décrit la musique bien plus pauvrement que ce qu'elle était dans l'imagination ; elle aide par contre à concevoir la structure, comme le plan de l'architecte. La comparaison plan/partition - maison terminée/musique exécutée, n'est somme toute pas si mauvaise.

- 23 Toute sa vie on essaie d'écrire de façon plus précise, plus diversifiée, plus univoque. Il reste malgré cela beaucoup d'éléments qu'on ne peut noter, qui ne peuvent être transmis que par la tradition - par la démonstration musicale, par des explications orales. C'est pourquoi je trouve très important que les compositeurs assistent à mes répétitions ; je peux ensuite transmettre de première main leurs informations non-écrites.
- 24 Vous vous rendez compte ! il y a des chefs d'orchestre qui interdisent aux compositeurs d'être présents aux répétitions ! Comment puis-je avoir confiance en eux quand ils dirigent la musique "traditionnelle" ?
- 25 Abstraction faite des virtuoses dont j'ai déjà parlé, il est devenu pour la première fois possible, grâce à la musique électronique, de réaliser la musique directement de sa propre main ; comme un peintre, un sculpteur. Le compositeur peut bricoler son oeuvre le temps qu'il veut, jusqu'à ce qu'elle sonne exactement telle qu'il se l'était imaginée. C'est enregistré, mémorisé, ça ne bouge pas, comme au cinéma. Mais bien qu'il sera possible, grâce à l'ordinateur, de simuler beaucoup d'instruments dans un futur proche, cela n'exclut naturellement pas les représentations "live" avec des musiciens, ce qui est une chose tout autre et tout aussi importante. C'est un peu comme au théâtre : la représentation devient aussi importante que la pièce.
- 26 - Vous semble-t-il qu'aujourd'hui les compositeurs attachent plus d'attention qu'autrefois aux questions de la perception ?
- 27 Peter Eötvös : La perception est une question d'observation aiguë, de clarté de la conscience, de précision des organes - ici de la précision des oreilles. Les anciens instruments à percussion de l'est, par exemple, témoignent d'un sens de l'écoute très raffiné et d'une maîtrise artisanale invraisemblable ; durant toute l'histoire de la musique, le constant changement et développement des instruments de musique montre que les hommes ont toujours écouté très attentivement. Des compositeurs comme Machaut, Berlioz, Debussy étaient respectivement au niveau de perception le plus haut de leur époque. Et aujourd'hui comme par le passé : Boulez ou Stockhausen ont les oreilles aussi sensibles que celles des chauve-souris. Il y a des gens qui sont tellement sensibles à l'articulation que cela en devient pénible : Leopold Mozart à l'époque (on le sait d'après ses écrits), ou Kurtág aujourd'hui.
- 28 Le but du compositeur est justement de vouloir communiquer aux "autres oreilles" ses découvertes, sa sensibilité spécifique.
- 29 - En tant que compositeur, comment conciliez-vous la pratique de tant de musiques différentes avec votre propre création ?
- 30 Peter Eötvös : Je n'essaie absolument pas de trouver un équilibre. Comme compositeur, j'ai un plan précis fixé à l'avance qui porte sur des années, et j'essaie actuellement de réduire mes activités de chef d'orchestre de manière à n'être pas qu'un compositeur de

week-end, mais à pouvoir trouver toujours plus de temps pour penser et écrire. Dans ma production, chaque pièce a sa propre langue, possède son propre monde sonore.

- 31 En dirigeant, j'ai beaucoup appris sur l'instrumentation, le maniement des instruments, l'articulation et l'organisation du travail. Ce sont des expériences positives que je peux mettre en valeur dans mes compositions.
- 32 - Parmi les jeunes compositeurs actuels, quelles sont les personnalités qui vous paraissent les plus originales ?
- 33 Peter Eötvös : En tant que chef d'orchestre, cela me rend très heureux d'avoir des contacts aussi directs que nombreux avec les compositeurs. Je voyage beaucoup et connais relativement bien ce qui s'écrit dans les différents pays. Je suis très curieux de savoir comment pense ma génération, ce que les jeunes envisagent pour le futur. Avant, j'étais très idéaliste et j'aimerais bien le rester. Ce sont les oeuvres fortes des jeunes compositeurs qui comptent pour moi : on trouve souvent dans la production de ceux-ci des oeuvres originales, mûres ; mais par la suite, ce ne sont plus que des "préparations" esquissées ou de simples répétitions.
- 34 Chaque année, je lis environ mille partitions. Dans une composition, je recherche par exemple : une conception sonore précise, une capacité formelle, une connaissance des instruments, une force "dramatique" du discours, une conception de l'articulation. Ces deux dernières qualités manquent la plupart du temps.
- 35 La musique est une forme de communication, un dialogue actif, pas un "divertissement". Trop de gens ne veulent pas le comprendre, parce qu'ils ne touchent la musique qu'en surface. La bonne musique était de tout temps une recherche ; et c'est encore valable aujourd'hui !
- 36 - Pensez-vous que les musiques extra-européennes ou le jazz par exemple peuvent constituer un apport important dans la composition ?
- 37 Peter Eötvös : J'espère ! Pour ma part, j'aimerais penser un monde unifié, avec différentes individualités, et avec une connaissance réciproque. L'influence ou la connaissance d'autres musiques, c'est avant tout la reconnaissance que l'autre existe. Les mélanges m'intéressent si l'on ne s'en tient pas seulement à des éléments rapportés. Moi-même, je suis très influencé par le jazz, que j'écoute beaucoup, que j'adore, mais je n'utilise pas ce langage-là. Je crois qu'on peut se comprendre entre personnes différentes sans vouloir être l'autre.
- 38 - Qu'est-ce qui vous intéresse dans le jazz ?
- 39 Peter Eötvös : C'est le jeu des éléments prévisibles et les surprises. Un aspect qui vaut aussi pour la musique de Mozart : dans son langage, il y a une logique qui me procure des attentes et qui crée des surprises : ainsi, nous sommes toujours en discussion avec l'oeuvre.
- 40 Dans notre culture musicale européenne, nous essayons de créer dans chaque oeuvre un monde nouveau, de représenter le jamais-entendu, de façon à ce que l'auditeur soit constamment attentif au point de pouvoir suivre une histoire inconnue dans une langue inconnue. (C'est comme ça que je me sens au Japon, dans un théâtre Nô.)
- 41 Lorsque ces oeuvres emploient un "code-système" très clair, une première audition, peut-être, peut suffire à rendre clairement le discours. Bien sûr, il y a beaucoup d'archétypes dans chaque pièce, d'éléments qui facilitent l'orientation : par exemple, le système de son ou la caractéristique de l'instrumentation, la gestique.

- 42 Les cultures musicales populaires ou le jazz communiquent par contre à l'aide d'une langue connue ; à l'audition, je ne suis plus un observateur, j'établis un dialogue réciproque avec la musique, je suis totalement "dedans", je dois seulement en connaître la langue.
- 43 Redécouvrir, recréer les chefs-d'oeuvre des siècles précédents est aussi essentiel lorsqu'on s'y applique avec un esprit de recherche, et que la préparation peut se faire dans les meilleurs conditions, comme c'est le cas pour Kleiber, Celibidache ou Harnoncourt.
- 44 En leur temps, Busch et Reiner préparaient soigneusement les oeuvres du répertoire ; il y avait beaucoup de répétitions, et l'esprit de recherche avec lequel il travaillaient débouchait littéralement sur la recréation de l'oeuvre. C'est comme lorsqu'une pièce de théâtre du répertoire est mise en scène par un metteur en scène contemporain : c'est un événement.
- 45 De nos jours, la plupart des concerts de musique classique sont bâclés - je ne vise pas ici la qualité des chefs d'orchestre, mais leur attitude professionnelle ; si l'on joue trop souvent la même chose sans y faire attention, la musique se transforme en prière rabâchée, en rituel sans fond et sans intérêt.
- 46 Imaginez que l'on ne joue plus la *Neuvième Symphonie* pendant trois ans par exemple, et qu'après, les meilleurs chefs d'orchestre, avec les meilleurs orchestres et dans les meilleures conditions, fassent une tournée mondiale avec elle. En tant qu'événement musical et culturel, cette façon d'agir serait beaucoup plus saine et raisonnable, et dans ce cas l'intérêt serait bien plus musical que commercial.
- 47 En fait, j'ai dirigé beaucoup d'oeuvres de la fin du XIX^e siècle dans le cadre de ma collaboration avec l'orchestre de la BBC, et prochainement je dirigerai Wagner, Brahms et Mozart ; mais je veillerai chaque fois à ce que les conditions et l'état d'esprit nécessaires à la musique soient respectés ; et je ne chercherai pas des prétextes pour remplir les salles.