

DIETER SCHNEBEL

BOUFFES DU NORD

23 - 24 - 25 OCTOBRE

23 OCTOBRE : "MAULWERKE" (Pièces de gueule pour organes d'articulation
20h30 et appareils de reproduction image et son)
Création de la nouvelle version de Paris

24 OCTOBRE : "FÜR STIMMEN"
20h30 "IN PROPRIO MOTU"(création mondiale)
"CONCERT SANS ORCHESTRE"
"KI - NO"
"CONTRAPUNCTUS I" J.S Bach
Schola Cantorum de Stuttgart
Direction : Clytus Gottwald

25 OCTOBRE : "SCHULMUSIK"
16h00 Réalisation par deux groupes de travail
des Lycées de München et Grünstadt

- En collaboration avec l'Institut Goethe -

BIOGRAPHIE

DIETER SCHNEBEL

Né en 1930 à Lahr (Pays de Bade). Etudes de musique et de musicologie à Fribourg et Tübingen. Fortement influencé par E. Doflein (références à Bartok et Berg), H.K. Metzger (références à Schönberg et Webern), E. Varèse, L. Nono, K.H. Stockhausen, Th. W. Adorno et plus tard J. Cage. Parallèlement études de théologie et de philosophie par Karl Barth et Ernst Bloch. Depuis 1957, pasteur d'abord puis professeur d'instruction religieuse (à Kaiserslautern, 1963 - 70 à Francfort, depuis 1970 à Munich). En même temps activité de compositeur et de théoricien de la musique. Depuis 1968 se consacre de plus en plus à la réalisation de ses propres oeuvres et à celles d'autres compositeurs contemporains.

OEUVRES

Versuche (pour différents ensembles instrumentaux, 54 - 56),
Für Stimmen ... missa est (musique religieuse pour voix et orgue, 56-58-66-69)
Glossolalie (pour récitant et instrumentiste, 59 - 61),
Visible Music I (pour 1 chef d'orchestre et 1 instrumentiste, 60),
réactions (pour 1 instrumentiste, et le public, 61),
Modelle-Ausarbeitungen (exercices dramatiques pour voix et instruments, 62-66)
ki-no (musique de nuit pour projecteurs et auditeurs, 67),
MAULWERKE (pour organes de la parole et appareils de reproduction, 68 - 74),
SCHULMUSIK (processus d'apprentissage et pièces d'études pour la formation musicale, 72),
Livres : MO-NO, musique à lire (69), Mauricio Kagel-Musik, Theater, Film (70),
Denkbare Musik (écrits 52-72).

DIETER SCHNEBEL

"MAULWERKE" - pour organes de la parole et appareils de reproduction (1968-74)

L'articulation consiste, d'un point de vue matériel, en des mouvements d'organes. Ces mêmes mouvements qui, dans Maulwerke, sont l'objet de la composition.

Ce ne sont pas des sons, des notes, des mots, des mélodies qui sont composés, mais les processus physiques qui mènent à leur production; et les sons, les notes, les mélodies etc ... ne sont pas toujours des résultats prévisibles mais au sens strict : c'est ce qui sort de la bouche (et aussi du nez) et dans cette mesure il s'agit bien de Maulwerke.

La composition a plusieurs strates, dans lesquelles la forme se concentre selon les cas sur l'un ou l'autre des divers organes qui participent à l'articulation.

Il y a : Atemzüge où ce sont surtout les poumons et le diaphragme qui sont actifs,
Kehlkoufspannungen und Gurgelrollen où c'est la région du larynx qui devient active,
Mundstücke où il s'agit de faire varier la forme de la cavité bucale,
Zungenschläge und Lippendienst où sont formés les mouvements de la langue et des lèvres.

Comme cette musique s'appuie sur ce que nous faisons constamment : respirer, activer les cordes vocales, donner différentes formes à la cavité bucale, faire bouger la langue et les lèvres, il n'y a pas de conditions préalables à la compréhension, elle est au fond accessible à tous. Bien sûr articuler s'effectue, en ce qui concerne les mouvements des organes, le plus souvent inconsciemment, nous ne savons ce que nous faisons. Dans Maulwerke cela est fait consciemment et c'est cela qui surprend.

Pour les exécutants il s'agit d'abord de prendre conscience des organes, de les sentir, de connaître leur fonctionnement, de les faire travailler. Ainsi l'étude de Maulwerke conduit à une expérience de soi et - comme cela va de pair avec l'émancipation de l'individu - à une certaine réalisation de soi.

Comme les Maulwerke servent à travailler l'articulation et cherchent à rendre communicable les processus complexes par lesquels elle s'effectue, cette oeuvre forme un tout évolutif dans lequel les diverses étapes sont à peine moins importantes que le résultat final d'une oeuvre musicale jouable.

Il y a des Exerzitien dans lesquels chaque exécutant isolément se familiarise avec les organes de l'articulation et s'exerce à un certain nombre de processus fondamentaux de fonctionnement des organes.

.../...

Au stade des Produktionen sont élaborés des processus musicaux à partir de ces divers matériaux séparés et au stade de Kommunizieren il s'agit de former des développements musicaux à l'aide de différents modèles de communication.

A tous ces stades, les Maulwerke peuvent être présentées, elles se produisent à chaque répétition et ainsi la présentation au public du travail même fait partie de l'oeuvre.

Au cas où les auditeurs voudraient prendre une part active à ces répétitions cela devrait être rendu possible, de même qu'il serait judicieux de poursuivre les Maulwerke représentées dans des groupes non professionnels.

A Paris ce sont trois ensembles différents qui montrent leur travail sur les Maulwerke : un ensemble de trois chanteurs solistes, un ensemble de quatre chanteurs de chœur (un chœur d'ailleurs spécial, très qualifié où chacun a souvent une activité de soliste) et un ensemble de cinq "profanes" - des jeunes gens qui sans aucune formation préalable, par pur intérêt, ont entrepris cette étude.

Les Maulwerke impliquent également un ample déroulement symphonique, qui développe largement la variété des matériaux, leurs possibilités et cherche à satisfaire le légitime besoin de déploiement dans l'espace.

Cette somme est la version maximale de Maulwerke - résumé provisoire du travail déjà accompli avec des aperçus de films et de bandes magnétiques provenant des répétitions antérieures et avec des diapositives qui projettent davantage hors de l'oeuvre, établissent des rapports avec l'extérieur.

Cette version maximale sera proposée dans le concert et constitue une sorte de bilan de cette partie du travail sur les Maulwerke présenté à Donaueschingen. Le travail lui même doit continuer.

FÜR STIMMEN (... missa est) (1956-69)

Les trois morceaux de ce cycle de musique vocale forment ensemble une sorte de messe. Le signe distinctif essentiel est la part toujours plus réduite accordée au texte : alors que dans dt 31₆ et amn des versets de la bible et des textes de prière sont combinés à chaque fois avec un grand nombre de traductions en langues étrangères : ! n'utilise plus les formulations toutes faites que sous la forme de noms du Dieu et de louanges, d'où sont issus des phénomènes syllabiques autonomes qui ne se rapportent à aucun système de langue donné. Tout le cycle est une étude pour voix-exercice pour leur libération croissante. Son autre partie, instrumentale, est constituée par les Choralvorspiele composés en 1967-69.

1°) - dt 31₆ (1956-58)

Pour 12 groupes de voix

Dt 31₆ (=5, Moïse 31, verset 6) a un caractère prophétique. La disposition du texte indique à côté de la version allemande une version en anglais, français, latin, grec, russe et hébreu.

Forme cyclique : le morceau peut commencer par chaque phrase et se termine avec l'événement précédant le début choisi.

Ses différents développements peuvent s'étendre ou se contracter.

Les éléments chantés ou parlés sont très comprimés pour atteindre une langue musicale intense ou une musique parlée.

Placés en un vaste triangle, les groupes de vocalistes émettent paroles et sons avec une grande diversité en s'adressant les uns aux autres ou bien directement au public.

2°) - amn (1958 - 66 - 67)

Pour 7 groupes de voix (choeur de récitants)

amn a pour objet la prière. Des formules de prières, des exclamations, mais aussi des paroles profanes de divers domaines de l'église et de la langue qui ont pour contenu l'appel, le souhait et souvent la malédiction, tout cela est parlé sur les modes les plus divers : normal, exagéré, murmuré, troublé, etc ...

Les exécutants placés sur une longue ligne agissent, que ce soit séparément ou en choeur, chacun pour soi, tournent sur eux-mêmes, parlent droit devant eux ou s'adressent au ciel. Le déroulement du morceau peut être longuement étiré.

Le jeu des intensités indique combien le morceau est dirigé vers l'intérieur et rentre en lui-même : il couvre le domaine compris entre piano et l'inaudibilité totale - prière silencieuse qui n'éclate que çà et là dans un cri collectif.

3°) - : ! (madrasha 2) (1958 - 67 - 68)

Pour trois groupes de chœur

: ! veut être un chant de louanges, est donc tout à fait un morceau pour des voix qui éclatent, se rendent indépendantes - voix d'êtres humains ou d'animaux ("Que tout ce qui respire, loue le seigneur") -.

La disposition formelle du morceau est ainsi conçue que ses déroulements peuvent, avec l'aide des interprètes, être poursuivis et éventuellement ajoutés.

La division en trois chœurs qui se déplacent doit souligner la mobilité de la musique de madrasha 2 de manière visuelle également. ("mélodies spatiales"). A partir du matériel de base : noms du Dieu et louanges, se développent bientôt d'innombrables phénomènes syllabiques pleins de richesse.

Certaines voyelles et consonnes se développent en des procédés qui se propagent et produisent alors des sons et des phénomènes d'articulation toujours renouvelés.

CONTRAPUNCTUS I, BEARBEITUNG FÜR STIMMEN (1973)

Dans l'art de la Fugue, Bach n'a fait que fixer exactement la structure mélodique, harmonique et rythmique de la musique.

Le tempo, la dynamique, l'articulation résultent dans une large mesure de la construction, mais il reste un espace considérable pour l'interprétation individuelle.

Comment faire couler la musique?, comment amorcer et finir?, comment représenter ses émotions?, comment les articuler, les faire parler et en même temps leur donner forme pour un dialogue?.

Les couleurs des instruments ne sont pas définies. Quels doivent être alors ces instruments?. Ne pourrait-on pas tout simplement employer la voix humaine (puisque la partition est notée dans les clefs de soprano, alto, ténor et basse!)?

De même l'espace n'est pas déterminé : doit-il être petit et intime?, un grand espace libre? (peut-être une église?) ou simplement la tête (si on lit la partition)

Ainsi dans la composition de Bach, il y a des éléments susceptibles d'un développement ultérieur et d'autres qui peuvent s'y intégrer. Et cela signifie à la fois des expéditions et même des aventures dans la contrée Bach où nous pourrions bien rencontrer quelques surprises et faire des découvertes.

Nous nous trouverions au milieu d'une autre époque, mais dont le potentiel nous indique heureusement notre propre futur.

In motu proprio (Canon à 7)

est un des premiers morceaux d'une oeuvre initialement prévue sous le titre "Tradition".

Ce terme emprunté à la théologie signifie "recevoir-transmettre", au sens où ce qui est transmis est reçu, assimilé et transformé, en même temps qu'il apporte avec lui la découverte de contenus cachés et le développement de nouvelles possibilités.

Cette oeuvre In motu proprio qu'on peut jouer, selon la vieille tradition du contrepoint, aussi bien avec des instruments que des voix, prend la forme vénérable du canon et la transforme de telle sorte que le flot de sons qui naît oscille entre les deux spectres de la microtonalité et de l'harmonique, entre la tonalité et l'atonalité.

Le principe du canon tend vers la liberté par la transformation constante de la ligne mélodique circulaire jusqu'à des formations qui naissent au moment même de l'exécution publique : la forme stricte produit l'expressivité.

Concert sans orchestre

Réactions I (1961)

Toutes sortes de phénomènes se passent dans la salle : les fauteuils qui grincent, on tousse, on s'éclaircit la voix.

L'instrumentiste cherche à commencer, puis joue de son instrument, renvoie les sons transformés et reçoit peut être un écho en retour, - mieux encore une réponse à laquelle il peut donner la réplique -.

Nouvelle incitation et nouvel effet de retour. Cela continue de se tramer, produit de la musique qui retombe dans l'amorphe, mais débarrassé de son caractère fortuit.

Une telle musique ne naît pas d'elle-même, mais naît de sons informels de la salle de concert, qu'elle intègre sans les retenir.

Concert sans orchestre (1964), est une version élaborée de la composition réactions pour un instrumentiste et le public (1960 - 61).

Cette version a pour point de départ l'exécution de réactions par Sylvano Bussotti (en Avril 1962 à Ferrare) sur le mode d'un concerto pour piano classique.

Ainsi concert sans orchestre est lié à la tradition - la tradition ancienne dans la disposition (forme-exposition) du morceau, la tradition récente dans l'exécution.

En tant que version de réactions datant de 1964, il est tenu compte des conditions de l'époque : la composition tient compte d'un public pour lequel les conventions de 1964 ont toujours plus ou moins cours, - par exemple : accueil de l'interprète par des applaudissements, écoute attentive de la musique plaisante à l'oreille, comportement réticent à l'égard de l'inhabituel.

La partie instrumentale est aussi liée à l'époque autour de 1964 : elle se sert des possibilités développées jusqu'à cette date dans le jeu du piano. En ce sens concert sans orchestre est un morceau tout à fait lié à son temps.

Des exécutions ultérieures, du moins celles au cours desquelles le public se comporte comme en 1964 sont par conséquent des exécutions historiques.

KI - NO (1963 - 1967)

Musique de nuit pour projecteurs et auditeurs.

(2-4 projecteurs, 1-2 magnétophones (ad. lib.), 1 récitant (ad. lib.),
1 percussionniste (ad. lib.)

Le renoncement à des matériaux acoustiques - déjà effectué dans des compositions précédentes, par exemple : Nostalgie - prend des formes plus radicales. La musique doit naître non pas grâce à la musique, ni même à l'aide de vibrations sonores, à l'extrême inverse sans l'intervention des interprètes et la musique joue ainsi dans la tête, comme d'ordinaire dans les écouteurs. La partition devient un scénario, l'exécution une séance du cinéma. Ecouter passe par la vue de ce qui est lisible, découvre ce qui jusqu'à cette date lui était caché : cette seconde musique sans contexte, en deça de la conscience, bien que constamment présente, mais dans le contexte presque jamais actualisée, cette musique de l'ouïe, qui est à la fois suscitée par la musique composée et aussi refoulée par elle, un va et vient de citations, associations, idées et projets : un cheminement de l'ouïe sur la trace des manifestations de la réalité.

KI - NO est principalement une musique optique. Des diapositives et des films sont projetés à des rythmes définis. Le matériel pour les projecteurs sont des séries de diapositives ou de films assemblées à chaque fois selon des montages originaux : Rezeptionen I/II (mélodies pour 1 projecteur) Imaginationen I-IV (inventions pour 2-4 projecteurs), Auswüchse I-VIII (musique selon notation pour 2 projecteurs), Fenster I-XXI (moments musicaux pour 1 projecteur), Umrisse I/II (compositions de systèmes, proportions et silences) outre Assoziationen (voix) pour un récitant, Spuren I-IV pour bande magnétique et Verfremdungen I-XV pour percussions. Les images montrent d'une part des relations verbales qui nous introduisent à une perception musicale des événements acoustiques qui nous entourent et veulent provoquer l'imagination de processus acoustiques éloignés et éventuellement d'associations sonores. D'autre part ces images contiennent des notes pour imager de la musique ou produire par l'imagination des sons "impossibles" (des sons en deça du seuil audible, des silences sonores, etc ...). Les processus produits par les diapositives et films agissent de diverses manières, soit avec lenteur soit rapidement, soit à la manière de la musique ponctuelle; quelquefois comme un solo, d'autrefois comme une polyphonie, quelquefois comme une série d'accords, d'autrefois comme une mélodie avec accompagnement.

Les commentaires acoustiques du récitant, des percussions et des bandes magnétiques ne percent que rarement le silence de ce qui se passe. Car ce spectacle quasi "No" tend à une musique qui se produit dans la tête de l'auditeur, qui est lui-même l'interprète.

A PROPOS DE SCHULMUSIK (1972 - ...)

Schulmusik s'adresse en général à des gens qui apprennent la musique. A des gens que la musique attire et qui, s'ils n'ont pas encore appris à jouer d'un instrument, aimeraient cependant en faire, à ceux qui travaillent un instrument ou qui travaillent un peu l'instrument dont ils disposent naturellement : la voix; ou à ceux qui ont terminé depuis longtemps leurs études de musique, qui sont des professionnels, mais souhaitent ne pas en rester là.

Bref, Schulmusik est faite pour tous ceux qui n'ont pas encore terminé leur formation musicale.

La conception de Schulmusik - le tout ne fait que commencer et ne sera pas achevé avant longtemps - comporte différents processus d'apprentissage et différentes pièces d'études.

Ainsi il y a des Vorübungen et Ubungen (exercices préliminaires et exercices) par exemple avec des sons, des rythmes, des intensités qui ont pour but de donner les connaissances de base en musique, et l'apprentissage d'une forme musicale rigoureuse.

Ou bien il y a des Bearbeitungen (arrangements) de musique existantes, dans lesquels on s'occupe de ce qui est familier, ce qu'on apprécie et qui sert d'objet à la réflexion, on examine de telles musiques à la loupe et on les transforme, les actualise.

Ou il y a des Anregungen (stimulations) à la production spontanée de processus musicaux tels que "Kontrapunkt" qui veut être une incitation à faire un contrepoint "Live".

A côté de bien d'autres choses - par exemple d'un environnement musical où un bâtiment (disons une école) est installé musicalement -, à côté de cela, il y a - entre autres - une série de processus d'apprentissage qui sont groupés sous le titre : Erfahrungen (expériences) Là on doit faire des expériences : tout ce que l'on peut faire avec un seul et même mode de production des sons, souffler dans le cas de Blasmusik, bourdonner dans le cas de Gesums, comment on peut combiner les productions obtenues au cours de ces expérimentations et enfin dans quelle mesure on peut construire à partir de cela un processus musical, toute une pièce de musique!

Ainsi on obtient les expériences les plus diverses et si, à la fin, on a obtenu un véritable morceau de musique, on peut à nouveau tout recommencer.