

(Hypo) thèses sur l'avant-garde et la tradition

De nos jours, l'avant-garde se caractérise plutôt par une certaine attitude — attitude critique de recherche permanente — que par l'appartenance à une certaine optique esthétique. Puisque de nos jours, sous l'angle du matériau, tout est possible, l'authenticité de la musique ne se joue pas sur des problèmes de langage, mais sur la capacité de toucher à des questions qui intéressent les hommes. Les procédés artistiques et les relations entre les objets deviennent ainsi plus importants que les matériaux isolés. Aujourd'hui un compositeur doit être conscient de la pluralité des matériaux et des techniques et — dans un sens plus général — des cultures musicales.

(Hypo)thesen zu Avantgarde und Tradition

Avantgarde kann heute nicht mehr mit einer bestimmten ästhetischen Richtung identifiziert, sondern nur als kritische und suchende Haltung bestimmt werden. In einer Epoche, in der der Aspekt des Materials alles möglich ist, entscheidet sich die Authentizität von Musik nicht an ihrer Sprache, sondern an ihrer Fähigkeit, den Fragen, welche die Menschen bewegen, Ausdruck zu verleihen. Die Verfahrensweise, die Beziehungen zwischen den Objekten werden wichtiger als die einzelnen Materialien selbst. Heutiges Komponieren muss sich der Pluralität von Material und Technik, und in einem allgemeineren Sinne, der Vielfalt musikalischer Kulturen bewusst sein.

par Luca Lombardi

Au-delà de l'expression, laide et militaire, être un artiste d'avant-garde signifie rompre avec les comportements automatisés, avec les conventions, pousser le regard au-delà du statu quo; cela signifie donc insatisfaction à l'égard du monde tel qu'il est et à l'égard d'une façon de faire de l'art un simple reflet de ce monde. Cette insatisfaction productive peut/doit s'exprimer de mille manières différentes. Il s'ensuit que l'avant-garde ne peut coïncider avec une voie esthétique déterminée, mais qu'avec ce terme on peut uniquement signifier une attitude. D'ailleurs, cette attitude de recherche et de critique des conventions cristallisées, n'est-ce pas celle qui caractérise tout artiste authentique?

L'artiste n'est jamais en avance sur son propre temps, il peut tout au plus être en syntonie avec celui-ci. Ainsi pensait par exemple «l'avant-gardiste» Varèse.

Ce qui est caractéristique de la tradition européenne, c'est son continuel effort de changement et d'auto-dépassement. Ainsi, celui qui la respecte (apparemment) le moins en est le plus proche.

A une époque où la physique nous enseigne qu'il n'y a pas qu'une seule manière d'interpréter la réalité, il paraît ridicule qu'existe encore quelque musicien ou critique musical qui croie pouvoir déterminer un parcours privilégié à l'intérieur de la réalité musicale contemporaine.

Le facteur discriminant ne peut être le langage, pris comme entité abstraite qui existe antérieurement et extérieurement à l'œuvre (ce qui serait, quelque progressiste que puisse être le langage, une forme d'académisme) mais uniquement l'œuvre, quelle que soit sa langue.

En 1960, Stockhausen et Chostakovitch composent respectivement *Kontakte* et le *Huitième Quatuor*. La première œuvre est (était) expérimentale, l'autre emploie un langage bien connu, mais toutes deux sont importantes. Pourquoi?

A l'époque, j'étais fasciné par l'œuvre de Stockhausen, alors que je ne prenais même pas en considération Chostakovitch, parce qu'il employait un langage traditionnel. Aujourd'hui, je trouve que *Kontakte* a perdu beaucoup de son attrait — un peu comme une automobile très moderne qui, 20 ans après, paraît obsoleète et un peu pathétique. A l'inverse, je considère le Quatuor de Chostakovitch comme une composition de grande tension poétique et idéaliste. Cela aurait-il aussi à faire, justement, avec le programme idéaliste du Quatuor (dédié aux victimes de la guerre nazie-fasciste), là où la composition de Stockhausen affrontait uniquement des problèmes en dernière analyse technico-formels?

Dans une époque où tout est possible, en termes de langage et de matériau, l'authenticité de la musique ne se joue pas sur des problèmes de langage, mais sur la capacité de toucher à des questions qui intéressent les hommes (et pas seulement les musiciens). Comme déjà les avant-gardes historiques le voulurent (futurisme russe, dadaïsme, surréalisme) — mais pas l'avant-garde de Darmstadt, symptomatiquement (unique exception: Nono), et peut-être qu'ici aussi réside une raison plus ou moins consciente de la polémique de tant de musiciens «néo-romantiques» contre l'avant-garde «formaliste» de l'après-guerre —, la musique doit se rapprocher de la vie des gens, non pas dans le sens cagien, selon lequel tout est mu-

sique, mais plutôt dans le sens où la musique elle aussi peut aider à comprendre qui nous sommes et où nous allons.

Souvent on regrette l'absence d'un langage musical intersubjectif (tel qu'il existait à l'époque de la tonalité), et on tend à considérer le travail du compositeur comme une contribution partielle en vue de l'élaboration d'un nouveau langage unitaire. Je ne pense pas que le problème soit celui-ci, ni qu'une telle uniformité soit souhaitable. Le monde est déjà assez standardisé! Je considère plutôt le développement de différents langages non domestiqués et non «administrables» comme une chance pour les musiciens. Il ne s'agit pas de parler tous la même langue, mais d'apprendre à comprendre des langues différentes!

La chose dont on a le moins besoin est le cliché stylistique, le «retour à...», la restauration des formes et des langages du passé. Au contraire, il nous faut la conscience d'être un maillon d'une tradition très ancienne et planétaire.

Réinterpréter le passé, le relire d'une manière nouvelle (ce qui est entre autres une excellente méthode de composition, celle de la variation continue).

S'ouvrir à toutes les cultures/expériences sans renoncer à sa propre identité. Être citoyen de son pays et du monde («das Lokale ist das Universale»), d'accord, mais pas dans le sens où l'étranger est introduit en contrebande comme culture cosmopolite; plutôt dans le sens où ce n'est qu'en plongeant ses racines dans sa propre culture que l'on peut comprendre les autres cultures).

Werner Heisenberg: «Dans la physique moderne, on ne divise plus le monde en différents groupes d'objets, mais en différents groupes de relations. (...) Ce que l'on peut observer, c'est le type de liens qu'il y a à la base d'un phénomène déterminé. (...) Le monde apparaît ainsi comme un réseau complexe d'événements dans lesquels des liens de type différent s'alternent et se superposent, ou se combinent en déterminant de cette manière la texture du tout». Appliquer cette manière de voir à la musique signifie mettre l'accent non pas tant sur des objets (ou des matériaux) isolés, mais plutôt sur la relation entre eux. Adorno et Eisler avaient déjà affirmé une telle chose dans les années 40, lorsqu'ils écrivaient que la situation de la musique a atteint un tel degré de développement que, pour elle, le procédé de composition (défini par leur «planende Verfahrensweise», procédé de planification) est plus important que les matériaux isolés, car il peut, en principe, s'assujettir n'importe quel matériau (donc également des matériaux considérés comme usés).

Ce qui caractérise la situation actuelle par rapport à celle d'autres époques, même récentes, c'est la conscience de la

pluralité des matériaux et des techniques, et, plus généralement, des différentes cultures musicales. Cette conscience est allée grandissant avec l'irruption — verticalement, à l'intérieur de la société moderne — des classes «subalternes», porteuses de leurs traditions et de leurs conceptions, ainsi que — horizontalement, à l'échelle mondiale — avec l'entrée dans notre champ visuel de cultures différentes, très grandes peut-être et millénaires, mais confinées dans les marges de l'histoire par la centralité (pour nous) de la culture euro-occidentale.

Lorsqu'il se met face à cette situation, le compositeur ne peut l'ignorer, sous peine de voir son travail demeurer non-essentiel. Continuer à se comporter comme si l'Europe (ou plus exactement l'Europe de la culture bourgeoise) était le centre du monde et Vienne ou Darmstadt (ou n'importe quelle autre citadelle) le centre de l'Europe, serait non seulement arrogant mais surtout anti-historique. Il n'existe plus de centre, il n'existe plus de parcours privilégié à l'intérieur du champ, immense, de la musique.

Il n'y a pas de routes obligatoires, tout est à découvrir. Cela présuppose une conception différente de ce qu'est la recherche musicale. Il ne s'agit pas (seulement) de découvrir quelque possibilité de production sonore inédite. Ainsi, la recherche sur le matériau musical (qui a, elle aussi, son importance, mais seulement en tant que fonction d'un projet de composition qui serait articulation de pensées musicales) est démythifiée et défétichisée. Il est plus important d'instituer de nouvelles liaisons entre les faits (lesquels, pris isolément, peuvent également être connus). Là se profile un lien inattendu entre Eisler et Stockhausen! Eisler: l'attitude de type nouveau peut s'assujettir aussi des matériaux «usés» (et par conséquent considérés comme obsolètes). Stockhausen: la tonalité restera toujours valable comme un cas particulier, de même que la mécanique classique ne perd pas sa validité, mais est englobée dans la mécanique relativiste. La «recherche» n'a donc rien à faire avec la mise à jour linguistique — il s'agit plutôt d'une réflexion sur les mécanismes de la pensée, d'une enquête sur soi-même, sur son existence dans le monde et en rapport avec le monde. Une telle conception de la recherche n'exclut pas, mais prévoit nécessairement l'erreur. Ce n'est qu'ensuite que l'on pourra établir si ce qui a été fait a été un pas en avant ou en arrière (ce qui est, ou a été, l'avant-garde, on ne peut le savoir que rétrospectivement). Mais certaines erreurs sont préférables à la sécurité que donne l'absence de risque. Composer comme un risque. Certes, notre société n'est pas très encline — et quelle société l'est? — à risquer, que ce soit même à travers ses artistes. Ce que l'on accepte est justement acceptable, domestiqué (ou domesticable), risque calculé, quand ce n'est pas confirmation pure et simple de ce qui existe.

La tradition n'existe pas, puisqu'elle prend une forme différente pour chacun. Chacun a sa tradition, constituée par son background culturel, ses expériences, ses préférences. La tradition comme biographie individuelle.

Souvent, en parlant de tradition, on cite la phrase attribuée à Mahler: «Tradition ist Schlamperei», la tradition est négligence. En réalité, Mahler avait dit: «Ce que vous autres gens de théâtre appelez votre tradition n'est rien d'autre que votre paresse et votre négligence.» Nul besoin de souligner la différence essentielle entre la phrase originale et la manière dont elle est citée habituellement. Il est peut-être vrai que «Tradition ist Schlamperei»!

Ce qui me fascine chez Webern — à part la concentration extrême et la logique de son langage, et à part le rapport son/silence — c'est la capacité de résumer, en la renouvelant profondément, l'histoire musicale de nombreux siècles. Mais, comme il nous l'enseigne, on ne peut se rattacher à la tradition qu'en la repensant, en la relisant, en la réinventant à la lumière de l'expérience historique actuelle, et donc en la transformant profondément. Pour cette raison, les diverses tendances néo-impresionnistes, néo-galantes (spécialité italienne), néo-romantique, etc., auxquelles nous assistons ces temps sont inutiles. Cela ne signifie évidemment pas qu'il ne soit plus possible d'apprendre encore quelque chose, par exemple, de Bruckner (au contraire, Bruckner m'intéresse pour son procédé d'assemblage de blocs différents, quasiment selon une technique de montage; une conception multipolaire et non pas linéaire-téléologique). Mais le rapport avec la tradition ne peut pas ne pas se produire au travers d'un filtre qui le libère des aspects contingents, en faisant ressortir l'esprit, l'essence d'une période, d'un auteur ou d'une œuvre — esprit ou essence qui se matérialiseront chaque fois d'une manière profondément différente. C'est comme la métempychose (si elle existait): celui qui était philosophe renaît chauffeur de taxi (et réciproquement), ou peut-être oiseau ou plante. Mais celui qui pense ressusciter Mahler en mettant ses lunettes et son chapeau deviendra à coup sûr une caricature. Il existe évidemment ce type de rapport avec la tradition, lui-même la plus encombrante des traditions: l'épigonisme.

Pendant les quinze dernières années se sont succédés progrès et reculs, espoirs et désillusions. Dans l'ensemble, ce sont les défaites et les désillusions qui paraissent l'emporter. Les forces de la conservation (arrière-garde) se sont montrées plus tenaces que celles de la transformation (avant-garde). Mais le monde est trop imparfait, les problèmes et les dangers trop grands pour abandonner la bataille et l'espoir que les choses changent. Pour les compositeurs qui ont 20 ans aujourd'hui (mais aussi pour nombre de ceux qui avaient 20 ans à la

fin des années soixante), il n'y a peut-être rien de moins actuel et d'attirant que le rapport entre musique et société. S'il y a pourtant un moment où il ne faut pas abandonner le combat, c'est celui-ci. Nous sommes déçus, mais nous savons que les temps et les formes des grands bouleversements historiques sont longs et complexes. Les progrès et les reculs ne surviennent pas de façon linéaire, les défaites et les victoires se sont toujours

suieties et superposées. Bien sûr, jamais comme aujourd'hui la menace d'une extermination atomique n'a rendu si urgente la nécessité de mettre un frein à la culture de la guerre, une culture qui nous démontre que nous en sommes encore à la préhistoire de l'humanité. (A celui qui m'accuserait de pessimisme excessif, je répondrais que mon pessimisme n'est pas excessif en regard des cent ou deux cents prochaines années

Tagträume

Hoch fliegt der firmeneigene Jumbo des Tonhalle-Orchesters über die Eiswüsten Grönlands Japan entgegen. Ich bin dabei, sitze mitten unter fachsimpelnden, scherzenden, Dienst- und Gehaltszahlen austauschenden, frühstückenden Orchestermusikern.

Was mich nach Japan führt? Da rief mich doch vor einiger Zeit ein städtischer Musiksekretär an: «Sie händ doch vor etlichen Jahren – im Tessin, wenn ich nicht irre – einen «Primo Premio Città di Trieste» für ihre «Klaviermusik» op. 20 gewonnen. Diese Information haben wir unserem Who-is-who-Computer zu verdanken, der speuzte sie gestern mitten in eine Sitzung des Japanausschusses im Swissmusic-Teamkomitee der Tonhallelegastspielkommission (TOHAGAKO). Die pionierhafte Tat unseres Computers hat die Herren augenblicklich aktiviert: spontan wählten sie Ihre «Klaviermusik» ins Japanprogramm, wir brauchen nun bloss noch Ihr Einverständnis.»

Bereits zwei Stunden später erbat sich Herr Eschenbach umgehend die Partitur meiner Komposition. Der Solist – ein japanischer Spitzenpianist, Träger des weltweit begehrten Oerlikon-Preises für den weltchnellsten Klavierspieler – erkundigt sich per Telex nach den von mir bevorzugten Tempi. So schwelkt mich denn in diesen Höhen ein ungeahntes Glücksgefühl: mein op. 20, nach langem Schubladenschlummer endlich zum Klingen – und dazu noch an so prominenter Stelle – erkoren! Die Tonhallemusici klopfen mir kollegial auf die Schulter: «Kein Auge soll trocken bleiben, wenn wir Dein Opus in der Yamaha Hall servieren werden!»

Beginn der ersten Probe. Herr Eschenbach krempelt die Hemdsärmel hoch, Scheinwerfer blenden auf, eine mitgereiste Schweizer Public-Relations-Equipe (in ihr befinden sich diverse kunstsinnige Juristen, Aktionäre, Zahnärzte, Stadträte, Bankmanager etc.) nimmt unverzüglich Kontakt mit dem Vizedirektor des kaiserlich-japanischen Medienkartells auf. Die Probe sollte anlaufen. Doch wo steckt der Pianist?

Tumult in der PR-Ecke: soeben sei ein Telegramm eingetroffen, der Artist müsse vertragsbrüchig werden, denn mittlerweile sei ein Engagement zum Ersten Rachmaninow-Sechstagesweltmarathon in Pilatus (Florida) an ihn ergangen, unverzügliche Zusage sei er der Kunst schuldig. Was tun?

Konstruktiver Vorschlag des nach Japan mitgeflogenen Assistenzcomputers: in den bis zum Konzert noch verbleibenden zwei Tagen Wendels «Violinmusik» op. 36 aus ihrer Schublade holen zu lassen und diese Komposition in die entstandene Lücke zu werfen. Der kaiserliche Vizedirektor nickt und unterstützt: da wirke doch auf Hokkaido seit Jahren eine in ganz Nippon wohlbekannte japanisch-schweizerische Violinkünstlerin namens Strichli-Mazda. Die habe hier schon ganz andere Sachen erstaufgeführt! Schon rennt ein Sekretärsrudel zum nächsten Telefonapparat. Hurra! Frau Strichli-Mazda hat umgehend zugesagt, mein op. 36 aus der Taufe zu geigen. Per Helikopter eingeflogen, erklimmt sie bereits das Podium, meine Komposition scheint ihr keinerlei Probleme zu bereiten, Herr Eschenbach (warum in aller Welt nannten ihn eigentlich die Orchestermusici während des Herfluges stets «Eschenmoser»?) schwingt endlich sein Stöckchen, die Strichli-Mazda äugt unternehmungslustig ins Parkett, meine Orchesterfreunde setzen energiegeladen zum Tutti an...

Da, o weh!, da bin ich auf einmal aus meinem Tagtraum erwacht. Ich bin ja gar nicht in Japan, sondern ich sitze in einem SBB-Waggon, der in die Nähe eines Konzertsaaes gerollt wird, wohin mich ein wohlsubventionierter freundlicher Herr, der dort gerade das Beethoven-Telemann-Jahr zelebriert, zur Mitwirkung (nach Musikerverbandstarif) angefordert hat. Aber morgen, morgen werde ich ein wenig Zeit haben, für einen jungen konzertierenden Künstler eine Musik aufzuschreiben, die er dann vielleicht einmal im Rahmen eines subprovinziellen Kulturzirkels zur Aufführung bringen darf, vielleicht..., vielleicht aber auch nicht...

Martin Wendel

— en outre, je crois que les hommes apprendront à résoudre leurs problèmes de manière sensée. Du reste, que sont cent, mille, dix mille années en face de l'histoire de l'homme, de la Terre, de l'Univers?)

Le travail d'un compositeur digne de ce nom est toujours une expérimentation et une recherche — et pas seulement lorsqu'il emploie un langage et un matériau par définition expérimentaux, lesquels, pour l'être par définition et donc «officiellement», cessent de l'être.

Il existe des compositeurs qui, une fois parvenus à l'individuation de leur monde poétique, ne l'abandonnent plus et le reproduisent de manière fondamentalement inchangée dans chaque œuvre nouvelle. D'autres par contre conçoivent la composition comme une recherche permanente, en s'engageant avec chaque œuvre — même s'ils maintiennent un lien avec leurs expériences précédentes — dans des champs nouveaux pour eux. Alors que dans le premier cas il peut à la limite suffire d'écouter une seule œuvre pour connaître la poésie d'un musicien, dans le second cas, on ne peut avoir une idée de celle-ci qu'en assemblant les morceaux constitués par les compositions isolées. L'assimilation de ce dernier type de compositeur par le public et la critique est bien sûr beaucoup plus difficile, surtout dans une société dominée par les lois de la réclame, qui imposent la reconnaissabilité d'un produit sur la base des caractéristiques de l'attrait immédiat. De là dérive l'exigence, ressentie par beaucoup, de simplifier la réalité musicale en créant des étiquettes; mais de là dérive aussi la difficulté de ranger un compositeur avec une personnalité plus complexe dans une catégorie standard.

Sans rien retirer à celui qui préfère suivre l'autoroute Beethoven-Brahms / Wagner-Schoenberg-Webern (pour ensuite repartir de Stockhausen, Boulez ou Nono), il faut dire qu'il existe aussi de suggestives routes de campagne (Janáček, Bartók), d'intéressants parcours de montagne (les hauts-plateaux Hartmanniens), mais aussi les paysages infinis de la steppe (Chostakovitch), sans parler des aventureux méandres métropolitains (Varèse, Eisler sous d'autres aspects).

L'histoire de musique montre que ce qui pouvait apparaître comme d'alternative irréductible aux protagonistes et à leurs contemporains s'est révélé être expérience complémentaire (Brahms / Wagner, Schoenberg / Stravinsky, mais aussi Bartók, Varèse, Ives, etc.). De même qu'il existe un «total chromatique», il existe aussi un «total esthétique», à l'intérieur duquel des compositeurs différents et distants les uns des autres remplissent une fonction spécifique et nécessaire.

Luca Lombardi

(Traduit de l'italien par Vincent Barras)

Konservatorium für Musik + Theater Bern

MEISTERKLASSE FÜR VIOLINE

PROF. IGOR OZIM

Auf Oktober 1985 tritt Prof. Igor Ozim die Nachfolge von Prof. Max Rostal an.

Nähere Auskünfte und Anmeldungen:
Konservatorium für Musik + Theater Bern
Kramgasse 36, CH-3011 Bern

Anmeldeschluss: 10. Juni 1985

In der Aufnahmeprüfung, die am 27./28. Juni 1985 stattfindet, sind drei repräsentative Werke aus drei verschiedenen Epochen vorzutragen. Bei der Anmeldung muss angegeben werden, welche Werke gespielt werden und ob ein Klavierbegleiter mitgebracht wird.



KONSERVATORIUM UND MUSIKHOCHSCHULE ZÜRICH MUSIKAKADEMIE ZÜRICH

Auf Wintersemester 1985/86 ist an unserer Berufs- und Hochschulabteilung ein Lehrauftrag für

SOLOGESANG

zu vergeben. Kleineres Pensum nach Vereinbarung

Anmeldungen mit den üblichen Unterlagen sind bis 1. Juni 1985 zu richten an **Hans Ulrich Lehmann, Direktor, Konservatorium, Birchstr. 95, 8050 Zürich**

Pro Musica Zürich, Gesellschaft für Neue Musik

Initiative Charles Ives

Charles Ives: Piano Sonata No 2, S. 66

Was fällt Ihnen zu diesem Takt ein? Bitte schreiben für die maximale Besetzung Klavier, Flöte, Bratsche **eine einzige Seite Musik** (quasi «One-Page-Sonata»). Eine Bewertung wird nicht vorgenommen, und wir wollen versuchen — sofern es unsere Möglichkeiten nicht übersteigt — alle Einsendungen in unserer Konzertsaison 85/86 aufzuführen.

Einsendungen bis 30. August 1985 an **Pro Musica
Ulrich Gasser
Hofackerstr. 21
8570 Weinfelden**