

# **Bücher/CD/DVD = Livres/CD/DVD = Libri/CD/DVD = Books/CD/DVD**

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2015)**

Heft 129

PDF erstellt am: **22.07.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



## Ontologie musicale. Perspectives et débats

Alessandro Arbo et Marcello Ruta (éd.)  
Hermann, Paris, 2014, 378 pages

## Entendre comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale

Alessandro Arbo  
Hermann, Paris, 2013, 320 pages

Alessandro Arbo est à l'origine de deux ouvrages traitant de l'ontologie musicale, une science qui n'a pas encore une place bien définie en France : le premier est une œuvre collective (coéditeur : Marcello Ruta), le second une réflexion à partir de l'esthétique musicale de Wittgenstein.

Dans les deux cas, les questions posées touchent au fondement du musical. Dans l'ouvrage collectif, ce sont des questions telles que : qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? En quoi se différencie-t-elle d'une improvisation ? Comment la traiter lorsqu'elle est apparait sous la forme d'un enregistrement ? La musique classique y est confrontée au jazz ou au rock, le rapport entre l'événement et l'objet se présentant de façon inversée. S'il y a unanimité sur le fait que l'œuvre d'art est un « artefact qui fonctionne esthétiquement », il y a divergence, nous dit Arbo, quant à savoir si c'est un « acte, un événement, une substance, ou encore s'il s'agit d'une entité concrète, individuelle ou abstraite ». Faut-il considérer les œuvres comme des universaux, des types, des genres, et les exécutions comme des cas particuliers, des occurrences, des instances ?, se demande Peter Kivy. Pour Jerrold Levinson, figure centrale de l'ontologie musicale, les œuvres ne sont pas des structures abstraites et pures, qui existeraient de toute éternité comme les objets mathématiques par exemple, ou constitueraient des types préexistants, implicites, mais des « structures impures indiquées ». « Impures », car créées ; « indiquées »,

car liées à des actions humaines datées. Frédéric Bisson préfère quant à lui se référer au philosophe américain Alfred North Whitehead et à son ontologie relationnelle, où l'objet (qui peut revenir) s'oppose à l'événement (qui n'a lieu qu'une fois). Si la réalité de l'objet est virtuelle, celle de l'événement est actuelle. Ainsi Bisson cherche-t-il à dépasser la dichotomie de l'œuvre et de son exécution, comme Whitehead celle du particulier et de l'universel. Il propose de considérer la musique comme flux et comme entité. Cette hybridation ferait de la musique un « monstre ontologique » (ou un objet quantique ?).

Dans ses raisonnements abstraits, la réflexion ontologique arrive parfois, par des voies détournées, à des constats élémentaires, redécouvrant soudain l'œuvre comme un produit social qui s'insère dans un cadre historique et esthétique déterminé. Roger Pouivet s'en amuse sous la forme d'un dialogue platonicien. Lorsque nous disons que la Cinquième Symphonie de Beethoven existe, cela est vrai, mais « nous parlons d'arrangements liés à nos intentions et non pas d'entités existant indépendamment de nous ». À l'aune de l'ontologie, science qui porte sur les réalités ultimes, il faut soutenir qu'« il n'y a pas de V<sup>e</sup> symphonie de Beethoven ».

Si Alessandro Arbo, dans l'ouvrage qu'il signe, s'attache à la figure de Wittgenstein, ce n'est pas tant parce que ce philosophe aurait développé une esthétique musicale — ses propos en ce domaine sont fragmentaires et éparpillés —, mais parce que la musique, chez lui, « se présente au cœur de sa conception du langage et de "l'expérience de la signification" ». Dès le *Tractatus*, Wittgenstein met en rapport le fonctionnement d'une phrase musicale et celui d'une phrase verbale, soulignant à quel point le sens vient dans les

deux cas des articulations et non des éléments en soi, la musique ayant par ailleurs ceci de particulier que le système des relations internes n'a pas de corrélations objectives bien qu'elle repose sur une « nécessité logique » : la mélodie est « une espèce de tautologie, elle est refermée sur soi » dit le philosophe. C'est pourquoi les thèmes musicaux, qui sont en-dehors de la sphère du langage, ne peuvent être envisagés qu'en un sens métaphorique. Si, comme le prétend Wittgenstein, le jugement de valeur est extérieur au fait, alors, en effet, il n'y a pas de possibilité pour les formulations esthétiques. Plus exactement : on ne peut verbaliser le contenu de vérité des œuvres, même si faire des commentaires à leur sujet n'est pas privé de sens (une position située à l'opposé de celle d'Adorno). Les « jeux de langage », qui peuvent se recombinaison indéfiniment, offrent une porte de sortie à la position anti-essentialiste du philosophe : expliquer une œuvre revient à éclairer son contexte, à l'envisager dans un tissu de relations qui comprend la comparaison avec d'autres œuvres. Le « contextualisme » esthétique s'oppose au formalisme, ainsi qu'à des approches empiristes, structuralistes ou déconstructionnistes.

À partir de là, Alessandro Arbo s'attaque à la difficile question du rapport entre expression et compréhension. Il évoque les différentes thèses qui appartiennent presque toutes au monde anglo-saxon, laissant entendre que la pensée de Wittgenstein y a laissé des traces profondes, notamment celle selon laquelle le contenu d'une phrase musicale est *dans* la phrase elle-même, et qu'il faut rechercher le dehors dans le dedans. Suivant l'injonction du philosophe d'analyser les concepts eux-mêmes plutôt que de construire un discours théorique, Arbo confronte les différentes formes de l'« entendre comme » à des exemples concrets,



cherchant à dépasser certaines généralisations qui, souvent, renvoient à des cadres de pensée esthétiquement marqués ; en ce sens, la discussion autour des thèses de Suzanne Langer et Roger Scruton permet à l'auteur de poser le problème d'une saisie des œuvres contemporaines pour lesquelles les critères établis sur la base d'un répertoire traditionnel ne sont plus valables.

Le mérite d'Arbo est d'affronter la musique concrètement, même si ses analyses ne servent qu'à poser des problèmes d'ordre théorique. Or, la musique en tant qu'objet esthétique est plus complexe que les concepts ou les métaphores qui lui sont appliquées, et les différents niveaux de sens qu'elle recèle existent moins en soi qu'en lien avec le degré d'acculturation de l'auditeur et les critères que celui-ci met en œuvre. On ne peut évacuer le sujet : c'est un des problèmes majeurs de l'approche ontologique. La perception de la musique du passé, par exemple, et comme Arbo le signale, est modifiée par la connaissance des musiques ultérieures, question généralement esquivée par les musicologues et qui malheureusement n'a pas retenu l'attention de Wittgenstein, lié au seul répertoire traditionnel. Comment parler d'une essence de l'œuvre ? Aussi l'ontologie musicale, en reposant les problèmes à la base, et après des détours inutilement compliqués, retombe-t-elle parfois sur des évidences, comme celle proposée en conclusion par Arbo : « Les formes de la compréhension que nous pouvons définir par "esthétiques" semblent dépendre en fait de notre aptitude à saisir les aspects expressivement émergents dans les différentes cultures musicales auxquelles nous nous adressons ». Il n'empêche que ces variations à partir de Wittgenstein soulèvent des problèmes intéressants et qui peuvent stimuler la réflexion sur la musique.

Philippe Albèra

### Saitenweise: Neue Klangphänomene auf Streichinstrumenten und ihre Notation

Barbara Maurer

Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2014, 132 pages

Barbara Maurer's compendium of new sounds and notation for string instruments is the fourth handbook in the literature for contemporary string technique, following Irvine Arditti's contribution to the Bärenreiter series (*The Techniques of Violin Playing*, Kassel: Bärenreiter, 2013) and two titles from the University of California Press' New Instrumentation series for violin and double bass (Patricia and Allen Strange, *The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques*, Berkeley: University of California Press, 2001, and Bertram Turetzky, *The Contemporary Contrabass*, Berkeley: University of California Press, 1974, 2<sup>nd</sup> edn. 1982).

Much of the success of such books rests on a navigable, logical structure. Maurer organises *Saitenweise* in ten chapters, which essentially fall into two sections: information specific to string playing ("Partials", "Pitches", "Bowing the String", "Bowing Other Surfaces", and "Pizzicato") and general information ("Duration, Rhythm and Tempo", "Singing and Other Extra-Instrumental Techniques", "Common Misunderstandings", "Scores", and "Studying Music and Ensemble Playing"). The organisation is clear and pleasingly unconventional; starting with partials means that harmonics, artificial harmonics and multiphonics are discussed before the conventionally stopped string. Maurer herself mentions this, suggesting that beginners might learn harmonics as a first left-hand technique to develop a good orientation of the string and a sharp sense of intonation. This is one of many interesting pedagogical insights which recur throughout the book.

*Saitenweise* incorporates the instruments of the violin family, double bass

and viola da gamba, with the latter providing some interesting comparative examples (e.g. the advantage of frets in enhancing the overtone content of artificial harmonics).

The book's first part extends from basic information (standard tunings, clefs) to recently developed techniques (e.g. Fawcett tones). Maurer presents information clearly, often in chart form, and provides practical ideas, for example, instructions to build a to-scale fingerboard (in my opinion, more useful to composers than Arditti's charts of extended hand positions). Several techniques are genuinely surprising, and arouse interest for further development, for instance Pierluigi Billone's experiments in generating multiple sounds from a vibrating bow stick. The section on multiphonics, however, could have been significantly extended and clarified by taking into account the work of Caspar Johannes Walter ("Mehrklänge auf dem Klavier", in *Mikrotonalität - Praxis und Utopie*, ed. Cordula Pätzold and Caspar Johannes Walter, Mainz: Schott, 2014) or my own Cello Map (cellomap.com).

Short musical examples support the text and show established or recommended notations. Frequent ad hoc references to composers and works suggest further listening/score reading. This invitation to discover the repertoire is more appealing than the overuse of examples that weigh down other books (e.g. Strange); however, I sometimes felt the lack of bibliographical information, such as the year of composition.

The second part of the book is more opinion- and experience-based than the first. Performance tips describe the chamber music making that Ensemble Recherche do so well: giving cues, conducting with an instrument, rehearsal technique. Anecdotes exemplify the difficulties of playing contemporary

music, as with the first non-electronic piece for which the ensemble required a click track rather than relying solely on a conducting ensemble member (a sextet by Spahlinger). Composers are advised, and even warned; Maurer is able to pinpoint the reason for the unsatisfying sound results of some beloved effects (half-pressure in the left hand, half-overpressured bowed sound, etc.), and is strict with regards to scores.

The strength of *Saitenweise* lies in the breadth of Maurer's experience; it is full of curiosity and honesty and is the best handbook for string playing so far.

Ellen Fallowfield



### Oltre le periferie dell'impero. Omaggio a Fausto Romitelli

Alessandro Arbo (ed.)  
 Turin, Trauben, 2014, 148 pages

Albeit contemporary classical music lingers in the periphery of our world, the music of Fausto Romitelli (1963–2004) has been increasingly at the centre of academic attention. Since 2004, with Alessandro Arbo's monograph *Il corpo elettrico. Viaggio nel suono di Fausto Romitelli*, (Il teatro, Monfalcone, 2003, translated in French in 2005 and enriched with Romitelli's main writings: *Le corps électrique. Voyage dans le son de Fausto Romitelli*, L'Harmattan, Paris, 2005), several articles, concert programme notes and doctoral theses have been dedicated to the Italian composer. This wave has reached its apex in 2014, ten years after his death: the Milano Musica Festival has been entirely dedicated to him, along with two major collective books (the presently reviewed as well as V. Santarcangelo (ed.), *Have Your Trip. La musica di Fausto Romitelli*, Auditorium, Milan, 2014).

One of them, edited by Alessandro Arbo, focuses on both Romitelli's work and the (limited) role of contemporary composers in our society. Indeed, as shown by book's title — "Beyond the Periphery of the Empire. A Tribute to Fausto Romitelli" (the result of a one-day conference held in October 2013 in Gorizia, the composer's hometown, and organised with the support of the association *More Music — All Frontiers*) —, the fusion between musicological and sociological discourses is postulated by Romitelli's poetics itself. According to him, today's composers should engage with the ever-growing influence and potentialities of popular music, medias, and technologies. The majority of composers actually evade this challenge, either by intensifying the esoterism of their self-referential

language or by reconquering the favour of classical music listeners. However, the only possibility to survive at the margins of the cultural empire is to fully enact marginality as an opportunity and, according to Romitelli's most famous writing, to conceive "the composer as a virus". In fact, as Arbo maintains in the Introduction, Romitelli's gesture can still be considered as modernist: looking about and looking ahead, i.e. "to forge a language or to write a music that does not exist yet, decidedly overcoming those outskirts to which his fate is anchored" (p. 12). By listening to the second half of XX<sup>th</sup> century music — especially heavy metal, techno, progressive and psychedelic rock, as well as Ligeti, Donatoni, and spectralism —, Romitelli learns to compose sound directly (and not *through* sounds), blurring the divisions between musical genres.

"Should one suspect the presence of a post-modern style lurking behind such a heterogeneous network of references?" (p. 16). The answer is negative. Romitelli is still a XX<sup>th</sup> century classical composer that relies on some fundamental tools of modernism: the need for exploration, for going beyond, for creating a new language and, consequently, a new world. "The composer *is* his own language" says Romitelli; hence, *writing* remains the core of his artistic activity. As shown by Arbo in a chapter entitled *Fausto Romitelli: sei parole chiave* (*Fausto Romitelli: six keywords*, pp. 15–21), it is *through* writing that the composer should compose sound and observe popular music in order to transcend it, leading up his works to paroxysm, to degeneration, but also inside the depths of his epoch. "His writing, by shattering sonic material, reveals the will to transcend any kind of instrumental virtuosity or technicality in order to express something essential": the destruction of "false icons of mass media world [...] under-



mined by the intuition that everything is futile" (pp. 20-21).

The blueprint initially defined by Arbo is progressively developed in the following chapters, (the volume is enriched with a discography, a bibliography, two texts by Romitelli himself, and a catalogue of his works). By observing post-war music history and avant-gardes decline, Enrico Girardi points out Romitelli's eccentricity as well as his strong relationship with XX<sup>th</sup> century aesthetics: in order to overcome the homogenisation and academicism of contemporary composers, Romitelli rescues the concepts of "commitment", "authenticity" and "critique", as defined by the Italian musical koine of 1950s and 1960s (the so-called *Fase seconda*). Silvia Vizzardelli and Marco Maria Tosolini respectively analyse the concepts of "anamorphosis" and "fall" in Romitellian poetics and the parallelism between Romitelli, Zappa and Hendrix.

A particular place in the book is occupied by Romitelli's last compositional period. An explanatory article by Pierluca Lanzilotta tells the story of Romitelli's last works and attempts an analysis of *Audiodrome*, while the genesis of the video-opera *An Index of Metals* (2003) is narrated by Paolo Pachini (a video artist who collaborated to this project) and Kenka Lekovich (the librettist). *An Index* itself is also examined by Stefano Lombardi Vallauri ("cycles, peaks, and degradations") and Isabella Vasilotta ("the functions of *low-fi*").

On 8<sup>th</sup> October 2014 Romitelli was performed at Alcatraz, one the most famous nightclubs of Milan. While contemporary composers are compelled to die, Romitelli's music still survives. In the periphery of the empire, as a virus, hoping for better times.

Nicolò Palazzetti

The author would like to thank Gaja Maestri for her help in correcting this text.

**Grammont Sélection 7. Schweizer Uraufführungen aus dem Jahr 2013 Werke von Dieter Ammann, Caroline Charrière, Beat Furrer, Jannik Giger, Edu Haubensak, Rudolf Kelterborn, Benoît Moreau, Roland Moser, Katharina Rosenberger, Denis Schuler, Stefan Wirth und Alfred Zimmerlin**

*Diverse Interpreten*  
*Musiques Suisses/Grammont Portrait MGB CTS-M 142*  
 (2 CDs)

Wie klingt die Schweiz? Diese oder eine ähnliche Frage wird alljährlich gestellt im Rahmen des CD-Projekts «Sélection», für das jeweils eine Auswahl an repräsentativen Uraufführungen eines Jahres getroffen wird. Welche Kriterien dafür leitend gemacht werden, ist nicht immer völlig klar. Für die ersten fünf Ausgaben standen immerhin mehr oder weniger unabhängige Fachpersonen aus dem Bereich Neue Musik als kuratierende Subjekte für die Auswahl gerade. Darauf wurde im Falle der «Sélection 7» mit Uraufführungen aus dem Jahr 2013 wieder verzichtet, anstelle dessen heisst es: «Ausschlaggebend ist letzten Endes die musikalische Qualität, die sich im Augenblick des Hörens preisgibt.» Was aber ist «Qualität»? O Fluch des Pluralistischen! Zum Glück erinnert die Doppel-CD daran, dass es auch heute (bzw. 2013) im Neue-Musik-Machen doch noch einige unverbrüchliche Qualitätskonstanten zu geben scheint, nämlich Topoi wie «Nacht», «Experiment» oder kreativer Rückbezug auf Musik fernerer Vergangenheit («Retro»). Hinzu kommt, dass zur musikalischen Realisierung hier ausschliesslich instrumentale Klangmittel zum Einsatz kommen und auf die verwirrende Vielheit der Möglichkeiten des Vokalen, Elektroakustischen, Unnotierten oder gar Genrefremden einmal vollkommen verzichtet wird.

Die Nacht: In der Sinfonie Nr. 5 *la notte* von Rudolf Kelterborn, Schöpfer unzähliger

ger vormaliger Nacht-Musiken, entfaltet sie keine beruhigende Wirkung, das gänzlich unmeditative einsätziges Orchesterstück bietet grosse expressive Vielgestaltigkeit und dramatische Verstrickungen, bis es in Erstarrung endet. Als Gegenentwurf dazu könnten Alfred Zimmerlins eher undramatische Kammermusiken *tiw* und *saw* aus dem Zyklus der *Nachtstundenstücke* gelten, die in brüchiger Kontinuität eine somnambulische Atmosphäre evozieren. Der Fluchtpunkt der Entwicklungszüge von Beat Furrers Orchesterstück *strane costellazioni* liegt in einer Art Klangschattenwelt, in der sich ein nächtiger Erkenntnisraum auftut, der schärferes, empfindlicheres Weiterhören ermöglicht oder verlangt. Eine besondere Entdeckung ist *Ek Balam* («schwarzer Jaguar») von Denis Schuler, der eine konventionelle Neue-Musik-Ensemble-Grammatik durch den Einsatz koreanischer Instrumente schön aufreißt, erstaunlicherweise ohne exotischen Touch.

Das Experiment: Zwei Stücke basieren offenbar auf Pseudomorphosen chemischer oder physikalischer Vorgänge. «Gibt man Tinte in warmes Wasser, werden die Farbmolekülen wegen des erhöhten pH-Wertes unsichtbar»; «die musikalische Entsprechung eines ungeheuren Einfrierungsprozesses, wie bei einem Gletscher, der immer mehr anwächst» – die Offenlegung solcher Analogien stellt das Hören stark auf die illustrierende «Qualität» von Musik ein. Für *Encre et Trompette* von Benoît Moreau aber ist entscheidender, dass das Tintenexperiment in Richtung einer dirigentenlosen Kommunikationssituation zwölfer Instrumentalisten weitergeführt wird, wodurch dem Aspekt des Improvisativen in dieser «Sélection» durch eine Hintertür doch noch kurz Einlass gewährt wird. Und für Stefan Wirths *This glacial shore* benennt der Einfrierungsprozess nur eine formale Strategie, für die auch andere

Metaphern taugen würden. Eher dem innermusikalischen Experiment, nämlich der Arbeit mit nicht äquidistanten kleinstintervallischen Systemen, ist die Musik Edu Haubensaks verpflichtet: *PUR* ist eine pianistische Versenkung in eine Tonordnung, die auf gleichermaßen sensible wie klar nachvollziehbare Weise in Schwingung versetzt wird.

«Retro» klingt abwertend, muss aber nicht: Die Werke Dieter Ammanns sind häufig wenigstens implizit Auseinandersetzungen mit vorhandenen Gattungsmodellen oder Besetzungen; das Violinkonzert *unbalanced instability* für und mit Carolin Widmann ist ein Beispiel dafür, dass bekannte Formen aktuell sein können im Weiterdenken bereits erfahrener Klanglichkeiten zu neuen fiebrigen Erlebnisintensitäten – nur die brillante Solo-Kadenz klingt vielleicht ein bisschen bestellt (führt aber in die betäubende Schönheit des finalen «quasi rituale»). Einen viel konkreteren Umgang mit Musik der Vergangenheit pflegen Roland Moser, Katharina Rosenberger und Jannik Giger: Schafft Moser in *Pierrot Soldat – Extended Moments 1* aus den Eröffnungsgesten von *Pierrot lunaire* und *L'Histoire du soldat* ein instrumentales Zwitterwesen, das seine verquere Lebendigkeit aus einem geschichtlich verspäteten Zeugungsakt bezieht, widmet sich Rosenberger in ihrer *Erzählung* der Aufgabe, das gleiche Jahrhundertwerk Strawinskys mit ungleich konsonantischeren Instrumentenklängen neu mitzuteilen. Giger alchimisiert aus Schumann- und Brahms-Momenten mikrointervallische Texturen seines neuen Bläserstücks *Contaminare* eine Musik, die eigentümlich schwebt zwischen Heute und Gestern. Fast entschuldigend klingt der Booklet-Kommentar zu Gigers Stück, wonach es sich um «Musik eines jungen Komponisten der digitalen Generation und des iPod-Zeitalters» handele, vielleicht ein Hinweis

auf die Grenzen des ästhetischen Verständnisses der projektverantwortlichen Communauté de travail pour la diffusion de la musique suisse (Schweizerischer Tonkünstlerverein, Pro Helvetia, SUIA, SUIA Stiftung für Musik, Schweizer Radio und Fernsehen und Migros-Kulturprozent).

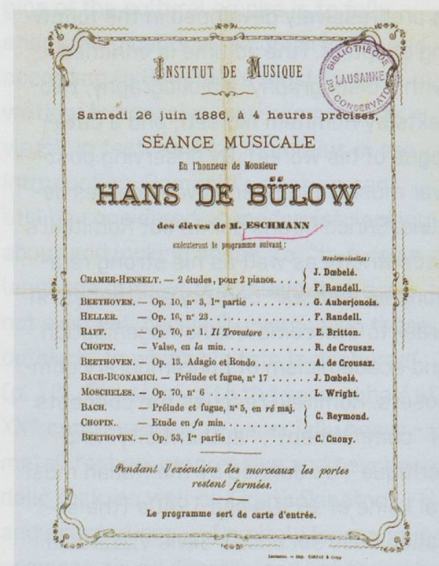
Fazit: «Sélection 7» schafft einen punktuellen Überblick über das instrumentale Schaffen von kompositorischen Schöpfersubjekten mit Schweizer Pass aus dem Jahr 2013, wodurch man automatisch auch über die «Qualität» helvetischer Ensembles informiert wird (Nouvel Ensemble Contemporain, Ensemble Phoenix Basel, Camarata Variabile usw., aber auch: Orchester der Hochschule für Musik Basel, Junge Deutsche Philharmonie). Diese Ausrichtung hat sich mittlerweile etabliert, aus dem Bemühen einer halbwegs gerechten Verteilung der Eigenschaftspaare Deutschschweiz-Romandie, Alt-Jung und Männlich-Weiblich liesse sich womöglich eine Art «Sélection»-Formel ableiten. Es gilt die Prämisse durch Phänomene wie «Uraufführung», «Autorschaft», «Partitur» usw. geordneter Produktionsverhältnisse, andere Variablen («Qualitäten?») kommen bisher in diesem Projekt nicht vor. Die Kraft und Vielfalt der versammelten Kompositionen ist dennoch beeindruckend. Die «Sélection»-Reihe ist ein Bekenntnis zur Pflege eines traditionsreichen, sehr wertvollen Segments zeitgenössischen eidgenössischen Musikschaffens. Wer (zum Beispiel in der Ausserschweiz) noch mehr über die aktuelle Schweizer Musikszene erfahren will, muss auf andere Produkte oder Informationstechniken ausweichen.

Michael Kunkel



## Onstage

Projet documentaire mené par la HEMU-CL et le RISM  
<http://d-lib.rism-ch.org/onstage/>



Programme de concert au Conservatoire de Lausanne en 1886, numérisé dans le cadre du projet onstage.

Photo: Fondation du Conservatoire de Lausanne

Le projet *onstage* a permis de numériser près d'un siècle et demi de programmes de concerts, d'auditions, de conférences et de journées d'études organisés par la HEMU-CL depuis ses débuts. Il pose le premier jalon pour d'éventuelles recherches sur les répertoires, la pédagogie, l'esthétique musicale et l'évolution de l'étude de la musique.

Suivre l'histoire du Conservatoire de Musique de Lausanne à travers les programmes des manifestations qu'il a organisées depuis ses débuts ; revaloriser son passé par des documents anecdotiques à leur origine, mais chargés d'informations précieuses pour le regard rétrospectif. C'est là le but du nouveau site *onstage*, créé par le pôle Ra&D de la HEMU-CL en collaboration avec le Répertoire International des Sources Musicales (RISM), et accessible au public depuis novembre 2013. Ce projet pionnier en Suisse a permis de numériser tous les programmes qui sommeillaient dans les archives de l'institution et de

les rendre ainsi disponibles en quelques clics. Au nombre de 865, ces programmes concernent aussi bien des auditions d'élèves, des examens et des concerts que des conférences et des journées d'étude.

Les programmes de concerts, d'auditions et de conférences, support éphémère conçu à l'origine pour une lecture rapide et secondaire, sont ainsi devenus pour le projet *onstage* des témoins riches d'informations potentiellement utiles pour une recherche. Mais c'est précisément ce caractère anecdotique d'origine qui a rendu leur conservation peu systématique, suivant l'époque et le type de programme concerné. La conséquence, des « trous » dans la collection susceptibles de fausser des interprétations trop hâtives — et l'espoir que d'autres institutions musicales romandes viennent ajouter leurs propres collections, parfois très fournies, à la base de données déjà commencée.

Les informations contenues dans la collection HEMU-Cl ont trait à l'histoire interne de l'institution, à son inscription dans le paysage musical, intellectuel et académique romand, et à l'évolution de la pratique pédagogique et instrumentale à proprement parler. D'autres informations, à notre sens plus marginales, permettent de retracer sommairement une évolution dans l'esthétique typographique et dans la manière de présenter des éléments tels que le titre et le nom de l'interprète d'un concert (comparons par exemple le cérémonieux « Récital offert gracieusement aux Professeurs et élèves du Conservatoire par Mlle Clara Haskil, pianiste » datant de 1930, au moderne et métaphorique « Sushis-Bach: Petits morceaux choisis à consommer sans modération » datant de 2006).

La base de données, riche en programmes d'auditions d'élèves, permet de retrouver une partie des noms des professeurs qui se sont succédés au fil des

années et que l'on peut suivre grâce à une recherche dans l'index du site. On peut ainsi voir que ces professeurs, noyau même de la vie du Conservatoire, ont régulièrement participé à des concerts, parfois au bénéfice d'une œuvre de bienfaisance (p. ex. le concert au bénéfice de leur propre caisse de retraite en 1941 ou les trois « causeries-auditions » au profit de la caisse de secours aux élèves en 1940).

Les auditions sont le type de programmes le plus ancien de la collection. Elles contiennent, entre autres, des références à des pièces tirées de méthodes de musique jouées par les enfants, information potentiellement utile pour une étude de la pédagogie au sein de l'institution lausannoise. Il serait donc possible d'utiliser les programmes d'auditions pour dégager le répertoire choisi par chaque professeur, l'évolution de ces choix, les possibles influences qu'il y aurait eu entre les professeurs, et éventuellement, à plus large échelle, des tendances générales par époque.

Ainsi, en prenant l'ensemble des programmes présents dans la collection, tous types confondus, on peut constater que la prédominance des compositeurs comme Bach (son nom apparaît sur 30 % de l'ensemble des programmes), Beethoven (29 %), Mozart (24 %), Chopin (22 %) et Schumann (19 %) diminue au cours du temps au profit d'une plus grande diversité de compositeurs joués. Cela s'explique par la diversification des instruments enseignés et l'élargissement des intérêts musicaux (mentionnons l'inclusion du répertoire baroque et l'apparition progressive des compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle).

Les programmes de concert comportent parfois aussi des biographies des interprètes qui peuvent devenir une source d'information intéressante. Les concerts d'échange avec d'autres conservatoires, instaurés sous l'impul-

sion de l'Association des professeurs en 1933, dénotent de la politique de rayonnement de l'institution lausannoise (École Normale de musique de Paris, Conservatoire Royal de Bruxelles, et Conservatoires de Rouen, Salzburg, Liège, L'Aquila, Castelfranco di Veneto et Timisoara).

La collection présente également, dès 1940, des programmes ayant accompagné des conférences. Portant souvent sur la vie ou l'œuvre d'un musicien, elles peuvent aussi traiter de questions d'esthétique musicale, d'organologie, de technique interprétative, d'ethnomusicologie. Ces programmes sont le reflet des préoccupations de l'époque. Ainsi, le programme de la conférence d'Edgar Willems intitulée « Vers l'avenir », datant de 1945, annonce également le calendrier d'une série de cours sur des sujets connexes, dont « Notre époque et la spécialisation », « Notre époque et l'esprit de synthèse » et « Les tendances matérialistes dans la musique moderne ». L'essor des causeries-auditions, autour des années 1930, témoigne de cette même volonté d'enrichissement basée sur l'idée que la qualité de la pratique doit s'accompagner d'une qualité dans le savoir et les connaissances.

Le projet *onstage* a donc permis de numériser une information brute, qui, au moyen d'outils de sélection et d'organisation tels que l'index et la recherche « plein texte », est désormais susceptible d'être exploitée pour d'éventuelles recherches futures.

Violeta Strujik van Bergen