

Discussion = Diskussion

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift =
Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse**

Band (Jahr): - **(1988)**

Heft 16

PDF erstellt am: **13.09.2024**

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.

Concerne: Réponse de Philippe Albèra à François Guye (Dissonance no 15, pp. 27/28).

Ce n'est pas avec l'intention d'alimenter une polémique que je vous adresse ces lignes, mais j'aimerais apporter quelques éléments d'information concernant la situation de la musique contemporaine au Conservatoire de Musique, directement mis en cause par M. Albèra. A plusieurs reprises l'institution de la Place Neuve, à laquelle j'ai l'honneur d'appartenir, a été critiquée pour sa politique en la matière, parfois d'une manière grossière et injuste, à d'autres reprises d'une manière plus objective. Tout en reconnaissant qu'il y a encore un immense chemin à parcourir afin que l'enseignement dispensé dans notre maison soit en prise directe avec la musique de notre temps, j'aimerais tout d'abord affirmer avec force qu'aucune esthétique musicale n'y est condamnée «a priori», et que tout effort entrepris en faveur d'un élargissement du répertoire, qu'il vienne des professeurs ou des élèves, est toujours accueilli d'une façon positive par la direction.

Sans vouloir m'étendre sur ce chapitre, j'aimerais porter à la connaissance des lecteurs de la revue «Dissonance» quelques éléments d'appréciation sur l'effort entrepris au Conservatoire en faveur de la musique contemporaine.

En plus d'un cours spécial créé en 1980 et s'intitulant «Information-écoute-analyse», de l'étude, en troisième année d'histoire de la musique, des principaux courants esthétiques du XXe siècle, notions approfondies lors de la troisième année d'harmonie (exercices d'écriture dans les techniques sérielles), le Conservatoire proposera dès septembre prochain un cours de musique de chambre axé sur la musique contemporaine, cours confié à M. Jean-Jacques Balet.

Les programmes d'études et d'examens comportent tous des pièces «modernes», mais dès aujourd'hui, il sera précisé que l'une au moins de ces œuvres devra avoir été composée au cours des vingt-cinq dernières années, et représenter une esthétique caractéristique de notre temps.

Le cours de composition de M. Balissat s'enrichit par l'appel à des personnalités marquantes, invitées à donner un cours d'écriture ou à conseiller des élèves interprètes de leurs œuvres. Henri Dutilleux a conduit récemment un séminaire important, et un programme d'invitation à d'autres compositeurs d'envergure s'établit peu à peu. M. Maurice Ohana est pressenti, ainsi que plusieurs compositeurs suisses. Le Conservatoire s'efforce de mettre en valeur ses profes-

schliesslich um Emotionen geht. Werner verteidigt die Vorteile des spießigen Lebens, das er offenbar selbst führt, ohne glücklich dabei zu sein. Anstatt die Eigengesetzlichkeit der Vita frühvollendeter Genies auch nur in Erwägung zu ziehen, wirft er dem Genie vor, dass es kein Bourgeois ist. Er unterschlägt sogar die Information, dass auch weniger aktive Mitglieder der Familie Mendelssohn jung starben, und zwar genau wie Felix an einem Gehirnschlag.

Der «leidensunfähige» Mozart

Auch Hildesheimer wird nicht müde, seinem Helden emotionale Unreife anzulasten, nur dass er es noch öfter und wortgewaltiger tut als Werner. Fast hat man den Eindruck, er wolle den Leser mit Gewalt überzeugen, so beschwörend hämmert er ihm die stets gleichbleibende Grundbotschaft ein. «Er war seiner eigenen Seele nicht kundig», heisst es da, oder «Bis spät in seinem Leben wusste er nicht, wer er war», oder «Ihm gab kein Gott zu sagen, was er leide». Genau wie Werner ignoriert auch Hildesheimer alles, was gegen diese These spricht, z.B. Mozarts letzten Brief an seinen Vater, in dem er erklärt, warum er so wenig larmoyant sei: «Da der Tod, genau zu nennen, der wahre Endzweck unsers Lebens ist, so habe ich mich seit ein Paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, dass sein Bild nicht allein nichts schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel beruhigendes und tröstendes!... Ich lege mich nie zu Bette ohne zu bedenken, dass ich vielleicht... den andern Tag nicht mehr seyn werde — und es wird doch kein Mensch von allen die mich kennen sagen können, dass ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre — und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer und wünsche sie vom Herzen Jedem meiner Mitmenschen.»

Man mag diese Lebensphilosophie teilen oder nicht: So spricht kein Mensch, der, wie Hildesheimer meint, über die Pubertät nie hinausgekommen ist. Mozart war heiter, Hildesheimer ist verbittert, wie das verquälte Pathos dieser Biographie zur Genüge beweist. Die Souveränität, mit der Mozart selbst schlimmste Schicksalsschläge klaglos ertrug, macht ihn unsicher. Sollte es vielleicht doch so sein, dass sie Kennzeichen des genialen, oder wenigstens autonomen Menschen ist und nur das «Scheingenie (...) stets der Mitwelt als Partner» bedarf, um sein Verletztsein zu zelebrieren? Doch kaum klingt so ein Gedanke einmal an, wird er auch schon wieder fallengelassen, um schon im nächsten Abschnitt von der Unterstellung abgelöst zu werden, Mozart sei «über menschliche Enttäuschungen (...) leicht und schnell hinweggekommen» und man wisse nicht, «wie tief sie sein Inneres überhaupt berührt haben».

In einem ist Hildesheimer sich jedenfalls ganz sicher: dass Mozarts Beziehung zu Constanze eine rein sexuelle war. Hier müssen «Fixierung und Hörigkeit» im

Spiel gewesen sein, er kann sie nicht anders geliebt haben als mit jenem besagten Körperteil, «dessen er sich bis spät noch mit Lust bediente». Hildesheimer gibt zu, dass er sich für Constanze «nicht interessiert» und ignoriert die meisten ihrer Briefe aus Respekt vor dem Intimleben seines Helden. Dennoch kommt er zum Ergebnis, dass sie «bestürzend banal», dumm, verschwenderisch, faul und obendrein noch untreu gewesen sei. Hinter diesem herablassenden Umgang mit Constanze verbirgt sich eine nicht unerhebliche Aggression gegen Mozart, für den diese Frauenbeziehung die wichtigste seines Lebens war. Dass Mozart so souverän war, ist schon schlimm genug, da darf es einfach nicht angehen, dass er auch noch gerne mit seiner Frau schlief.

Biographie als Projektionsebene

Nach alledem wundert es nicht mehr, dass auch Hildesheimer seinem Helden «Schuld am eigenen Verkommen» zuweist, in fast den gleichen Worten wie Werner. Seiner selbst nicht kundig, habe er sich von Anfang an «vernachlässigt und verzehrt», durch Spieleidenschaft, Verschwendungssucht, Herumreisen, Wahl der falschen Frau und vor allem durch Arbeit, rastlose Arbeit. Die psychologische Erklärung liegt auch hier auf der Hand: Ein Schriftsteller, der so sehr an sich selbst zweifelt, dass er sogar seine literarische Sprache aufgibt, kann mit der überschäumenden Produktivität eines Mozart nicht leben.

Musikerbiographen scheinen ihre Komponisten also mindestens genauso intensiv zu hassen wie zu lieben. Es ist ein ähnliches Verhältnis, wie man es oft zwischen «guten Freunden» beobachtet: Sie geben vor, sich zu respektieren, gönnen einander aber weder Glück noch Erfolg. Unfähig, seine tiefen Selbstzweifel im emotionalen, sexuellen und künstlerisch-kreativen Bereich zu verarbeiten, missbraucht der Autor die Biographie als Projektionsebene. Das Publikum liest diese Bücher mit Begeisterung, weil eigene Insuffizienzgefühle darin beschwichtigt werden. Ohne diese Herzensverwandtschaft, für die Hildesheimer unfreiwillig treffend den Begriff des «Pluralis concordiae» prägt, wäre der Erfolg einer so wenig durchdachten Arbeit nicht zu erklären.

«Es ist unmöglich, ein Genie zu verstehen, wenn man nie den Versuch gemacht hat, sich selbst zu verstehen», schreibt Hildesheimer in seinem Vorwort. Diese von ihm selbst leider überhaupt nicht beherzigte Erkenntnis sollte allen Musikerbiographen als Leitspruch dienen.

Eva Weissweiler

seurs compositeurs et entend présenter régulièrement leurs œuvres lors de concerts, suivant ainsi une tradition inaugurée à l'occasion du 150e anniversaire de l'institution, notamment par la commande qui m'a été faite d'une cantate pour soliste, chœur et orchestre.

Le Conservatoire, qui a longtemps accueilli le Centre de premières auditions, puis plus récemment le Centre international de percussion, accorde d'autre part des facilités aux groupes ou organismes désireux de présenter de la musique d'aujourd'hui. Certains professeurs, particulièrement les professeurs d'instruments à vent (orgue compris...) font un effort indiscutable en faveur de la musique de notre temps.

Il est vrai que d'autres professeurs montrent moins d'empressement et il me paraît infiniment souhaitable que le Conservatoire tienne compte de ce fait dans sa future politique de nominations. Mais il est contre l'esprit de la maison d'imposer une orientation esthétique à ses professeurs. La direction leur fait une confiance totale, et je pense que cette attitude est sage et précieuse. Il importe d'autant plus de faire appel, lorsqu'un poste est à repourvoir, à des musiciens ouverts et, comme le souligne justement M. Albèra, disposés à suivre de façon active l'évolution de leur art, afin de former d'une façon complète les musiciens de demain. Il y a là une grande responsabilité. Par ces lignes, j'ai essayé de montrer que les choses ne sont pas si figées que l'on se plaît à les décrire, parfois avec une évidente mauvaise foi, mais il est clair que l'effort doit se poursuivre. Une grande partie du corps professoral en est conscient, et je parie que la plupart des élèves sont prêts à jouer le jeu.

Lionel Rogg

qu'il s'agira de dépoussiérer. Pierre Colombo est en effet un de ces personnages omniprésents dans les coulisses de la vie musicale dont l'omniprésence justement, au fil des années, a provoqué une certaine lassitude et pas mal de méfiance. Il occupait jusqu'en 1979, âge de sa retraite, le poste de responsable de la musique symphonique à la radio romande, à Genève et, de ce fait, profita largement des services radio de l'Orchestre de la Suisse romande soit pour diriger en Suisse, soit pour créer des échanges avec d'autres chefs et orchestres radiophoniques. (Relevons toutefois que, depuis 1979, sa trajectoire artistique de chef n'a plus retraversé la Romandie.)

Mais, en 1979, l'heure de la retraite complète n'avait pas vraiment sonné: en lieu et place de ce travail à la radio, Pierre Colombo se retrouvait à la tête de la Fédération des concours et se muait ainsi en un juré particulièrement assidu, sans cesse «appelé» à siéger aux quatre coins du globe dans des concours déjà membres de la Fédération ou désireux de s'y affilier. Cette tâche de «représentation» rondement menée n'apparaît pas en soi comme répréhensible, mais elle a pourtant fini par gêner certains membres de la Fédération par ce qu'elle implique dans la réalité d'un concours.

Brossons d'abord un rapide portrait de la Fédération: lieu de contacts, d'échanges d'idées ou de conseils, elle est en fait démunie de tout pouvoir réel (son seul pouvoir étant d'accepter ou refuser de nouveaux membres). Elle n'est en aucun cas habilitée par exemple à exercer un contrôle quelconque sur le déroulement des concours existants. Mais elle est au moins censée s'assurer du respect d'un certain nombre de règles élémentaires par ses propres membres!

La presque certitude de retrouver chaque année le nom de Pierre Colombo un peu partout sur la scène des concours est-elle vraiment compatible avec une éthique crédible? Faut-il admettre et favoriser l'éclosion de ce nouveau métier de «juré professionnel», ou ne faudrait-il pas plutôt pousser chaque concours à s'organiser des réseaux indépendants les uns des autres et diversifiés? — quitte à demander à des jurés de ne pas résiéger quelque temps plus tard dans un concours de même catégorie. Cette façon de faire sauverait au moins les apparences de l'objectivité et éviterait aux concurrents l'impression d'être déjà connus (donc déjà jugés) avant même d'avoir posé une note. En fin de compte, la question est de savoir si les concours doivent servir leurs propres intérêts ou ceux des jeunes musiciens...

Ce printemps, la Fédération se réunissait en assemblée générale annuelle pour élire le successeur de Pierre Colombo et débattre de certains sujets, dont celui-ci, et Robert Dunand s'est d'ores et déjà engagé à ne pas siéger dans des jurys tant que durerait sa présidence. Mais cette dernière séance menée par Pierre Colombo a été surtout marquée par le refus inattendu et specta-

culaire de l'assemblée générale d'admettre la candidature du Concours de quatuor à cordes Paolo Borciani, de Reggio Emilia, qui fit passablement parler de lui l'an passé (voir *Dissonance* de novembre 87 pp. 19 ss.). Et pourtant Pierre Colombo, qui s'était personnellement et fortement impliqué dans la réalisation du concours, plaidait sa cause.

De l'avis de Robert Dunand, successeur de Pierre Colombo, mais solidaire et respectueux du travail effectué ces neuf dernières années, la décision de l'assemblée ne doit pas être considérée comme un désaveu à l'égard du président sortant: le Concours Borciani promettait trop et, n'ayant pas tenu ses promesses, a déçu... au point de se voir refusé.

Avis totalement opposé de Franco Fisch, secrétaire général du Concours de Genève, qui relève avec précision et pertinence les règles bafouées à Reggio, notamment en ce qui concerne le déroulement des séances de délibération de jury. Et Franco Fisch de se demander où peut encore aller se nicher la crédibilité de la Fédération quand on peut tenter de manipuler et influencer des jurés en présence et avec la bénédiction du président de cette même Fédération...

Bref. La Fédération s'est lancée dans les nettoyages de printemps. C'était sans doute le dernier moment pour le faire, vu la lassitude de certains de ses membres qui ne voyaient plus très bien les avantages à cotiser pour figurer sur la liste d'une organisation aussi chaotique. Diverses prises de conscience et la nomination d'un nouveau président: deux raisons de croire en un futur un peu plus passionnant.

Dominique Rosset

Comptes rendus Berichte

Le tour du monde en 80 concours

Pierre Colombo quitte la présidence de la Fédération des Concours internationaux de musique.

Une nouvelle page vient de se tourner dans la carrière de Pierre Colombo. Après avoir accompli un mandat de neuf ans de présidence, le musicien genevois quitte la Fédération des Concours internationaux de musique, dont le siège est à Genève. Il laisse à son successeur Robert Dunand, également Genevois, la charge d'une gigantesque association de plus de 80 membres mais aussi, de l'avis de certains observateurs concernés, un siège vaguement suspect,



Fakten und Fragen zu einer noch möglichen Diskussion

Was geschieht mit dem Radioorchester im Tessin?

«Während es seit langer Zeit die «Fondation de l'Orchestre de la Suisse Romande» (FOSR) gibt, die das gleichnamige Sinfonieorchester verwaltet, das durch einen Spezialvertrag an Radio-Télévision Suisse Romande gebunden ist, waren oder sind das «Orchestre de Chambre de Lausanne» (OCL), die «Basler Orchestergesellschaft» (BOG) und das «Orchestra della RSI», de jure