

# Discussion

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 63

PDF erstellt am: **06.08.2024**

## **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.

## Discussion

### Remarques et questions concernant le portrait de Hanspeter Kyburz dans le n° 62

Les remarques ci-dessous ne sont pas conçues comme des critiques, mais comme une incitation à poursuivre le débat sur le métier de compositeur à notre époque.

C'est avec intérêt que j'ai suivi les explications de Patrick Müller sur les différents processus sous-tendant les pièces commentées de Hanspeter Kyburz. (J'aimerais d'ailleurs profiter de l'occasion pour féliciter *Dissonance* de son niveau élevé et stimulant.) Mais si je fais abstraction un instant de tous les échafaudages théoriques et des algorithmes, et que je me concentre sur ce que j'entends et sur ce que je lis dans les partitions, je me pose un certain nombre de questions très simples et fondamentales – qui n'ôtent d'ailleurs rien aux mérites que je reconnais à la musique de Kyburz.

1. Kyburz utilise entre autres des gammes traditionnelles (bien visibles, par exemple, dans les mesures 246/247 de *The Voynich Cipher Manuscript*), des gammes par tons et demis-tons (avant et après la mesure 28 de *Cells*), ou alors un système bien connu des années cinquante, selon lequel chacune des douze notes chromatiques ne peut se présenter que dans une octave donnée, pour éviter ce qu'on appelle les fausses relations. (Dans la *Danse aveugle*, un tel accord de douze notes, dans les parages de la mesure 119, vaut chaque fois pour deux mesures, ailleurs pour une seule). La chose intéressante est que Kyburz atténue aussitôt la rigueur du système en tolérant les fausses relations entre un accord de douze notes et le suivant (voir par exemple la partie de clarinette dans la *Danse aveugle*, mesures 122 et 123), ou en doublant des passages entiers (ainsi, à la mesure 120 de la *Danse aveugle*, dans un contexte polyphonique, la flûte et le violon jouent exactement la même chose, sans qu'on puisse reconnaître d'intention d'ordre instrumental). Autre chose : des accords d'origine tonale voisinent sans distinction avec des structures non tonales (voir le dernier accord de la mesure 134 de la *Danse aveugle*), ce qui a souvent été critiqué dans le deuxième mouvement de l'opus 28 de Webern ou dans certaines œuvres de Xenakis (*Eonta*, par exemple) – contrairement au troisième mouvement de *Cells*, où les accords tonals mis en relief ont une fonction claire. Sur ce sujet, j'aurais souhaité une analyse de la position esthétique pour compléter la description des processus compositionnels.
2. Il m'aurait également intéressé de trouver une mise en question critique de la procédure consistant à s'emparer simplement d'«objets trouvés» à connotation historique et de les traiter comme s'ils étaient neufs et vierges, ce qui n'est pas sans poser problème. Comme le formulait récemment Marc André, «les «objets musicaux» ainsi définis ont été détachés de contextes de causalité complexes, pour aboutir à une nouvelle totalité simplifiée – totalité qui empêche l'actualisation nécessaire des fonctions opérationnelles et qui laisse une marge de manœuvre se rapprochant beaucoup d'une sorte de néo-postromantisme» (*Musik & Ästhetik*, janvier 2000, p. 65).
3. J'aurais enfin apprécié une réponse aux reproches émis de différents côtés, selon lesquels la musique de Kyburz manquerait d'aspérités : elle suivrait ses prémisses selon la ligne de moindre résistance et masquerait les problèmes immanents en se réfugiant

dans l'esthétique traditionnelle. (Le 5 février 1996, lors d'un débat public au cours de la Semaine des compositeurs de l'Académie de musique de Bâle, Klaus Huber avait reconnu le danger et s'y était arrêté.) Patrick Müller évoque bien la «montée à un paroxysme qui rappelle tout à fait le style classique», et dans un numéro précédent de *Dissonance* (n° 58, p. 34), il avait souligné «une dramaturgie apparemment conventionnelle» (dans un article où il constatait également la renonciation à tout microintervalle) ; mais ces remarques n'ont pas été suivies d'autres explications de ce problème intéressant. Or ce pourrait justement être là le point de départ d'un débat instructif sur les méthodes actuelles de composition et leurs implications esthétiques, stylistiques et philosophiques.

René Wohlhauser