

Diskussion

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2009)**

Heft 106

PDF erstellt am: **12.07.2024**

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.

d'une compétition dont l'issue dépend de tant d'impondérables. Cependant, au cours des derniers préparatifs pour le concert des finalistes, j'ai senti que mes chances étaient sérieuses avec *Tourette*. Avant tout grâce à l'interprétation musicale et parfaitement précise de Suzanne Fröhlich.

Est-ce un tournant dans votre carrière?

Cela a éveillé un intérêt pour mon travail, assurément. Un jeune compositeur souhaite fortement ménager une écoute à son travail, sous les meilleures conditions. Cela sera accéléré pour moi.

Quel était le concept derrière Tourette ?

On peut décrire la pièce ainsi : ce qui donne au premier abord l'impression d'une structure ordonnée, correcte en soi, se modifie et grandit jusqu'à une véritable perturbation. Mais il faut comprendre sa forme comme un jeu de dépendances réciproques entre l'Homme (l'interprète) et la Machine (la bande). Le système rigide dans lequel ils se meuvent est ébranlé, jusqu'à ce que la structure tombe en ruine et atteigne un nouvel état. L'interprète et la bande ne se « commentent » pas, ils sont fermement liés, s'empêchant l'un l'autre de s'épanouir librement. Ces deux partenaires « enchaînés » se trouvent pour ainsi dire dans des états compulsifs, dont l'interprète essaye constamment de s'extraire.

Quelle importance a la bande dans la pièce ? J'ai cru parfois y percevoir une plus grande densité que dans la partie de l'interprète.

Non. La flûte et la bande constituent une unité symbiotique. Si l'instrument est amplifié de façon optimale, une synthèse sonore naît et avec elle un équilibre des deux sources de son, sans qu'il y ait excès ou déficit de l'une ou de l'autre part.

Et pourquoi avoir choisi cette flûte contrebasse ?

Principalement parce qu'elle présente des spécificités sonores qui se sont révélées complémentaires aux sons *samplés*. Cet instrument semble une machine à bruissements infimes ; il est aussi très intéressant tant acoustiquement que visuellement.

Plus largement, quelles problématiques abordez-vous dans votre activité de compositrice ?

L'une des caractéristiques fondamentales de mes compositions est qu'elles sondent le distinguo étroit entre musique acoustique pure et électronique. D'ailleurs, c'est un alliage entre sons instrumentaux et électronique que je développe. L'interprète, lui, est placé dans une situation quasi mécanique, notamment par la précision que requiert l'exécution des modules sonores, et aussi par l'exigence de synchronisation avec la bande. Dans cette mesure, on peut dire que ma musique évoque dialectiquement la relation entre l'Homme et la Machine.

Qu'avez-vous appris en faisant jouer cette pièce ?

Travailler avec des interprètes pour une représentation m'apprend toujours beaucoup. Les processus de médiation et d'explication suscitent toujours de nouvelles idées, de même que « l'âme » que l'interprète insuffle dans la musique. J'ai pu amener cette composition sur scène dans des conditions optimales, grâce au travail avec Suzanne Fröhlich et à la collaboration d'un ingénieur du son de haute volée à l'Alhambra. Pendant l'exécution de *Tourette*, j'ai ressenti un grand bonheur : tout ce que je voulais dire, exprimer, a retenti dans une interprétation parfaite, avec un son convaincant. Quoi que déciderait le jury, j'ai su que c'était pour moi une victoire personnelle. PROPOS RECUEILLIS PAR BENOÎT PERRIER

Diskussion

SCHLAMPEREI MIT SYSTEM

Duplik auf Reinhard Oehlschlägels Leserbrief, erschienen in «Dissonanz» # 105, S. 46f. (über Sebastian Kiefers Rzewski-Essay in «Dissonanz» # 104, S. 18-23)

Die Zeichenanzahl einer solchen Duplik ist vernünftigerweise begrenzt. Mehr als unzulängliche Stichworte zu einigen Monita sind nicht möglich.

Ich finde es unschicklich, «eine Generation schwarzer Musiker» zu sagen, wenn man drei schwarze Musiker meint, mit denen man selbst gespielt hat. Solche Aufblähungen persönlicher Aktivitäten zur «Geschichtstendenz» gehören in die Tagespublizistik, aber nicht unkommentiert in einen Sammelband, der Rückschau hält auf Epoche und Leben. Was an Anthony Braxtons Versuchen, Jazz, Volkstraditionen und europäische, komponierte Musik in einem Meta-Idiom aufzuheben, «super-intellektualistisch» sein soll, ist mir unerklärlich. Das «Systematische» daran? Braxton wollte die spirituellen Quellen hier wie dort neu erschliessen, damit die westliche Musik nicht länger ein «Ablenkungs-Spektakel»¹ bleiben möge, sondern das ganze Leben durch neue «Rituale» beseelt und strukturiert werde. Das atmet doch sehr den Geist der kunstzentrierten Weltverbesserungs-«Idealisten» mit ihren vitalistischen Ersatzkulturen, die man damals wie heute törichter- und bezeichnenderweise «politisch» nannte und nennt.

Mit Worten wie «Super-Intellektualismus» hat man schon je alles Bemühen um gedankliche Grundlegung der Moderne gegen das Establishment und die Trägheit des Hörens bedacht.

Von «autonomer Instrumentalmusik» zu sprechen und pauschal das ganze 18. Jahrhundert herbeizurufen, ist mit Verlaub ein Indiz für eine Schlamperei mit System. Sie kommt einher mit der aufgeblähten «Geschichtstheorie», diese «autonome» Instrumentalmusik sei «ein Zeichen für den fortschreitenden Prozess der Säkularisation». Nur: Das Wort «autonom» ist eine lange nachher geprägte Kategorie, keine des 18. Jahrhunderts. Sie auf die Instrumentalmusik von Bach Vater und Sohn C. Ph. E., aber auch für Zelenka, Vivaldi etc. anzuwenden, ist ungefähr so historisch wie Buddha einen guten Christen zu nennen. Das Wort «autonom» ist mir jedenfalls nur verständlich, sofern man darunter jene Idee der «absoluten», von der tradierten rhetorischen Wirkungskonzeption und der Empfindsamkeitsästhetik der Aufklärung gleichermaßen «emanzipierte» Instrumentalmusik versteht, die Dahlhaus kanonisch von der romantischen Kunstreligion her rekonstruiert hat. (By the way: «Säkularisation» kann heute nicht mehr als ein einziger, linearer Prozess der «Verweltlichung» verstanden werden. Es ist historisch falsch.²)

Rzewskis Deutungsversuch der Improvisation empfinde ich als den wichtigsten und heute lohnenswertesten Teil seiner Schriften. Doch auch hier wimmelt es von theatralischen Dualismen, grossen Singularen, Apodixen und Donnerworten. Dass «das Unbeabsichtigte [...] Teil eines Plans» wird, ist weiss Gott kein Spezifikum von musikalischer Improvisation, sondern aller möglichen Handlungsbereiche. Solches rhetorische Glitterwerk wäre lässlich, wenn nicht mit derlei unüberprüfbar, empirielosen Pseudo-Termini verblasene Ansprüche auf «weltanschauliche» und moralische Gesamt-

überlegenheit verbunden wären – immer im Dienste des Kampfes für die «Gerechtigkeit» und «Freiheit» der Welt, wie sich versteht.

In der Tat hat mich die These der zeitgenössischen Kulturgeschichtsschreibung überzeugt, der melodramatische Kunst-«Idealismus» der Nachkriegslinken, der exklusive, «philosophische» Tiefeneinsicht in die Kunst und Kultur beansprucht und deshalb ritterlich gegen verschworene Mächte aus Militär, Politik, «Kapital» und seichter Massenkultur fehdet, um die Menschen und Völker mit Aura und Patentrezepten zu befreien, ähnele dem habituellen und rhetorischen Typ der «Politics of Cultural Despair» verblüffend stark. Es war ein «neuer Typus des entfremdeten Intellektuellen» (Stern), der überall im postromantischen Europa auftauchte, allerdings nirgendwo so verheerend wirkte wie in Deutschland und in der kulturzentrierten «Linken» fröhlich-apokalyptische Urstände feierte.

Es entbehrt nicht der Pikanterie, einen Autor der Unfähigkeit des Lesens zu zeihen – und dann mit allem Ressentiment des gekränkten Symphantisanten ein Werk sichtlich ungelesen als «selbstbiographische» Renegatenliteratur abzutun, das aus mit historischen Ehren ausgezeichneten kulturanalytischen Arbeiten besteht. Koenens Werke gehören in eine Gruppe mit den heute massstäblichen mentalitätsgeschichtlichen Arbeiten von Axel Schildt, Furet und vielen anderen, die seit den 1990er Jahren erdrückende Belege und Argumente angehäuft haben, welche die Linke zwingen, ihre moralisierende Gerechten- und «Philosophen»- und «Bildungs»-Posen sein zu lassen und mit einer säkularen Aufarbeitung ihrer eigenen Geschichte und ihrer tiefen Verstrickung in die Führerideologien, Modernefeindschaften, antidemokratischen Erlösungsbewegungen, Heldenkulte und politischen Massenmorde des 20. Jahrhunderts zu beginnen.

Ich für meinen Teil erlaube mir, Wolfgang Ullrichs These der Verwandtschaft von Habitus und Rhetorik der klassischen Avantgarden und der heutigen Spitzenmanager und Werbeideologen unsympathisch, aber leider schlagend gut belegt zu finden. Ich bin darüber hinaus dankbar, dass heutige Ärzte, Ingenieure, Physiker und Ökonomen es nicht nötig haben, mit dem selben haltlosen allesbescheidwissenden Dünkel auf Kulturschaffende herabzublicken, den ein selbstgerechtes Kulturmilieu umgekehrt noch immer dringend nötig zu haben scheint – und es immer noch «Humanität» oder «Freiheit» und «Kritik» zu nennen beliebt.

«Neoliberalismus», das riecht nach Stammtisch im *juste milieu*. Da mache ich mich aus dem Staub, erlaube mir lediglich höflich anzufragen: Wie beurteilen Sie Friedrich August von Hayeks Vorschläge zur Reformierung der rechtlichen Rahmenbedingungen gegenüber dem (missverständlich so genannten) *Laissez-faire*-Liberalismus, die etwa darauf zielten, private Machtpositionen von Unternehmern zu *verhindern* in Bezug auf die heutige Entwicklung? Wie sehen Sie das Verhältnis der Forderung eines «starken Staates», die Alexander Rüstow – der spätere (Mit)Schöpfer des Begriffes «Neoliberalismus» – 1932 erhob, zu den heutigen Forderungen der «Linken» nach einem starken Staat; und wie deren Verhältnis zum Kampf der «neoliberalen» Vordenker der dreissiger Jahre gegen Monopolbildungen, Gruppenegoismus und Lobbyismus? Wie beurteilen Sie heute die neoliberalen Argumente für den

Primat der Geldwertstabilität? Warum soll die «Freiburger Schule» ein Ausbund des Bösen sein, die «Soziale Marktwirtschaft», die wesentlich aus deren Ideen hervorgegangen ist, aber verteidigt werden? Enfin: Weiss jemand das alles ohnehin besser als Ökonomen, weil er Klavier spielt, Zeitung liest und Notenpapiere beschreibt? **SEBASTIAN KIEFER**

1. Vgl. Peter Niklas Wilson, *Anthony Braxton*. Waakirchen: Oreos Verlag 1993, S. 83.

2. So ist Säkularisation *nicht* notwendig mit Modernisierung verbunden und umgekehrt (vgl. Hans Joas, *Braucht der Mensch Religion?* Freiburg im Breisgau: Herder 2004, S. 15f); sie ist ebensowenig schicksalhaft oder evolutionär wie zwangsläufig oder linear (vgl. ebd., S. 83ff.). Für einen guten Überblick der älteren Diskussion siehe Marramao, *Die Säkularisation der westlichen Welt*, Frankfurt am Main: Insel 1996.

«... WENN SICH DIESES DISKUSSIONSFELD WIEDER ÖFFNEN LIESSE ...»

Zu diversen Beiträgen der «Dissonanz» # 105

Gern würde ich mich an einer Öffnung des Diskussionsfeldes beteiligen, aber in welcher Sprache? Patrick Frank liebt die bestimmten Artikel («Die Avantgarde», «Das Material», «Die Theorie», «Die alte, lineare Kritik») und Einklagbares («Gebote», «Verbote»). «Die Avantgarde besass ...»: Es gibt offenbar nur *eine* solche Vorhut (um variierend in der militärischen Terminologie zu bleiben), oder genauer: es gab nur eine, eben «die», und sie «besass» etwas, das wir nicht mehr haben: Gebote und Verbote.

Wenn ich dieses Vorverständnis auf Reales hin öffnen möchte, muss ich versuchsweise von einer Vermutung ausgehen, denn auch die Fortsetzung in Franks Text bringt keine Gewissheit. So nehme ich mal an, es gehe um frühe fünfziger Jahre. Darmstadt? (Nicht New York? Nicht Paris?) Ein Name würde sich aufdrängen, mit Verbindungen zu allen drei Orten: Boulez? Aber mit wem hat er «ein relativ klar abgegrenztes Feld von Geboten und Verboten [...] gemeinschaftlich durch ästhetische und theoretische Diskurse definiert» (S. 18)? Wo stehen sie? Wie lauten sie?

Boulez' persönliches Ideal war ein homogener, vollchromatisch weitgespannter Tonraum, ohne vertraute Spuren, die auf Vergangenes verweisen, «an der Grenze des Fruchtländes» gegessene Früchte hinter sich lassend. Deshalb mochte er Oktaven nicht, monierte er sogar Dreiklänge in Weberns *Zweiter Kantate*. (Mit dem Neuen Strawinsky, der ihn sehr lobte, war er etwas grosszügiger).

Stockhausen hat sich mit dergleichen gar nicht erst abgegeben. Er wollte Alles vermessen. Und nach jedem Werk war Alles noch Mehr. Allgemeine Gebote und Verbote wären da sicher hinderlich gewesen. Pierre Mariétan, der in den frühen Sechzigerjahren bei ihm gelernt hat, bringt es auf den Punkt: « En fait, qu'est-ce que la sérialité ? Pour moi c'est prendre tout en compte, faire l'abstraction de certains éléments pour un temps » (p. 39). Redlicherweise sagt auch Mariétan hier « pour moi ». Aber vielleicht wäre das doch ein «Gebot», auf das man sich «gemeinschaftlich» hätte einigen können? Dafür brauchten wir freilich heute «die Avantgarde» gar nicht erst zu «überwinden».

Von Nono besitzen wir nur einen kürzeren Aufsatz über Reihentechnik von 1958. Er schreibt – übereinstimmend mit Schönberg – lediglich von «Methoden». Gebote und Verbote finden wir auch hier nicht.

Maderna, den man leider oft übergeht, obschon er unter diesen grossen Komponisten wahrscheinlich – man verzeihe hier den bestimmten Artikel – der beste Musiker war, hat sich in seiner wundervollen *Zweiten Serenade* (1954/57) auf eine ebenso charmante wie hinterhältige Art über Boulez' Phobien und Vorlieben



Aus: Bruno Maderna, *Serenata N° 2 per undici strumenti* (1954/57), Partituraauschnitt (Vibraphon, Harfe, Klavier), Takt 46ff.

© Edizione Suvini Zerboni

lustig gemacht. Bis zum 158. Takt des Stücks werden nur elf Tonnamen gebraucht, dem «gebotenen» chromatischen Total fehlt immer das B. Diesem Negativum entspricht ab dem 46. Takt, beim ersten Einsatz des von B. so geliebten Vibraphons, ein lang nachklingender D-Dur-Akkord. Ein Positivum? Von Maderna besitzen wir nichts Schriftliches über Musiktheorie und -ästhetik. Ob man das in der Partitur Niedergelegte eine an Mozart erinnernde auskomponierte «Kritik» nennen dürfte oder bloss ein ironisches Aperçu? Wahrscheinlich hat niemand es bemerkt. Bei der Herstellung freilich dürfte sich dem Komponisten ein produktiver Widerstand ergeben haben von der Art, wie ihn Hans Wüthrich in seinem ganz besonders interessanten Statement «Widerstand als Kompositionshilfe» beschreibt.

Als Cage im Sommer 1958 nach Darmstadt kam, verfliegen vielleicht noch einige letzte Reste von «Verboten und Geboten» (S. 22f.). In den sechziger Jahren war Öffnung wohl das einzige Gebot. Nur ein Beispiel: *Votre Faust* von Henri Pousseur und Michel Butor (1960-67) mit harmonischen Netzstrukturen, in die sich fast bruchlos heterogenste «Materialien» integrieren liessen. Tonalität war gar kein Problem mehr. Während ich in Darmstadt Pousseur darüber referieren hörte, probte Stockhausen einige Häuser nebenan mit je zwölf Komponisten und Instrumentalisten *Ensemble*. Es gab überall Öffnungen, oft von rücksichtsloser Radikalität.

Als Widerstand dienten freilich nicht in erster Linie musktheoretische und -ästhetische Gebote und Verbote, sondern (schon lange Zeit vor 1968) politische Auseinandersetzungen ausserhalb der für Musik reservierten Nischen, die damals nicht so zahlreich waren wie heute.

Die in der Folge zunehmende Vermehrung und Pflege dieser Nischen (samt privater Mythologien) bescherte uns eine Art von Neo-Biedermeier, in dem selbstverständlich auch zahlreiche Theorien zu Technischem und Ästhetischem ihren Platz einnehmen. Sie vermögen noch viel weniger als musikalische Werke an dieser selbstgewählten Situation etwas zu ändern. Und ich denke, das sei auch gut so, wenn ich folgenden Satz lese: «Erst die pointierte theoretische Abgrenzung zu Avantgarde und Postmoderne durch aktualisierte Theorien verhindert das unterschwellige Weiterleben avantgardistischer und postmoderner Haltungen und Ideen.» (S. 19) Es ist ein Glück, dass Theorien zur Musik nichts zu verhindern vermögen. Ausbrüche aus dem Neo-Biedermeier sind von dieser Seite her kaum zu erwarten. Schon eher von einer weniger selbstreferenziellen Praxis. Ich kenne Schulmusiker, die im rauen Wind ihres Arbeitsfeldes Erstaunliches leisten. Sie sind mit «Gesellschaft» wirklich konfrontiert. Vielleicht könnten wir versuchen, sie weniger allein zu lassen bei ihrer Arbeit, selbst neue Ideen auf ein Ziel hin entwickeln und dabei erst noch realen Stoff für «Gesellschaftskritik» erhalten.

Moritz Müllenbachs Forderung, Kunstschaffende sollten sich um die Kritisierbarkeit ihrer Arbeiten kümmern, finde ich – nachdem der erste Schreck über die Vorstellung von «Grossorganismen vom Charakter eines Ameisenvolkes» (S. 25) abgeklungen ist – interessant und einladend für eine Diskussion. Ob man bereits beim Komponieren an öffentliche Kritisierbarkeit denken soll, möchte ich allerdings lieber bezweifeln. Da richtet sich der kritische Furor noch gegen einen selbst. Dass danach die Karten auf den Tisch gelegt werden – Messiaen und Stockhausen waren da, nicht ohne Eitelkeit, recht grosszügig –, ist eine Möglichkeit. Dankbar nimmt man dergleichen in den Analyse-Seminarien der Hochschulen zur Kenntnis; ob immer zum Vorteil weiterführender analytischer Ansätze, bleibe dahingestellt. Aber ein Werk darf auch so fremd daherkommen wie vor über fünfzig Jahren die *Déserts* von Varèse, rätselhaft glühend, ohne Erklärung. (Es war Ausgangspunkt des einzigen veritablen Skandals, den ich in einem Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft – so um 1965 herum – erlebt habe.)

Kritik bedarf nicht bloss der Methode, sondern, wenn sie etwas öffnen soll, auch der Phantasie, Vorstellungskraft und einer tragfähigen Sprache. Was Patrick Frank über *lost traces* von Detlef Müller-Siemens schreibt, macht neugierig. Gern erführe ich darüber mehr. (Die Partitur von *distant traces* habe ich bereits mit grossem Interesse gelesen.) Den nützlichen Vorschlag von Moritz Müllenbach aufgreifend möchte ich – kurzfristig, «Grossorganismen» brauchen etwas länger – der Redaktion der *Dissonanzen* vorschlagen, ein Diskussionsforum zu eröffnen für komponierend, spielend oder wissenschaftlich Forschende, die sich auch trauen, danebenzuhauen wie ich hier ein paar mal und einige andere in der so überaus anregenden Nr. 105, für die ich mich bei den Verantwortlichen gern bedanken möchte. **ROLAND MOSER**

Diesen Vorschlag nehmen wir gerne auf: Wir freuen uns, wenn unser Diskussionsforum – das nie geschlossen war! – noch viel reger und furchtloser genutzt wird.
Die Redaktion

ABSENCE DE COMMUNICATION, PRÉSENCE D'INDIFFÉRENCE

Il m'est arrivé un cas curieux et déconcertant que j'aimerais rendre public par le biais de cette revue, en expliquant brièvement de quoi il s'agit. Bien sûr, un fait-divers, banal mais tout de même légèrement inquiétant, déconcertant pour la vie musicale suisse et pour sa crédibilité. Peut-être ma démarche sera-t-elle jugée naïve ou au contraire impertinente ? Mais il en va tout de même d'une certaine dignité et d'un certain respect que l'on doit aux compositeurs.

Il y a environ six mois, je me suis permis de contacter par écrit deux ensembles zurichoïses dont je connais un peu les responsables, afin de leur proposer d'inscrire éventuellement à leur prochaine saison une de mes pièces, ce d'autant plus que j'avais constaté que ces ensembles n'avaient jamais eu l'idée de jouer ma musique. Force est de constater que ma démarche était naïve ou totalement inutile, puisque je n'ai à ce jour reçu aucune réponse de leur part, ni par téléphone, ni par e-mail, ni par écrit ! Constatant cette absence de réponse, j'ai téléphoné ou essayé de téléphoner à ces personnes — en laissant des messages — sans résultat non plus. En outre, la même démarche fut entreprise auprès de l'intendant d'un grand festival de Suisse centrale (que je connais assez bien pour avoir voyagé avec lui — par hasard il est vrai ! — de Moscou à Zurich), d'inscrire à une prochaine saison une œuvre pour voix et orchestre qui avait été créée à Stuttgart en 2004. À ces trois personnes furent donc adressées des lettres contenant des propositions d'œuvres, des demandes de rendez-vous et un CD. Je vais bientôt avoir 68 ans, mes œuvres sont souvent jouées en Europe, peu en Suisse (à part quelques exceptions comme *Gilgamesh* au Schiffbau de Zurich ou *Ubuphonie* à la Tonhalle de Zurich), et je reçois régulièrement des commandes qui me permettent en partie de vivre décemment mais modestement. Le fait que mes œuvres ne remportent pas partout l'adhésion souhaitée ne me dérange absolument pas, car le compositeur doit savoir assumer les risques de ne pas plaire à tout le monde. Ce qui m'étonne cependant, et qui est la raison de mon intervention dans ce journal, est cette absence de réponse. Une telle indifférence, une telle nonchalance à l'encontre d'un compositeur me semble représenter une attitude qui confine à un manque de respect, voire même à un certain mépris. Ce d'autant plus que la Suisse est un pays très attaché à conserver une attitude correcte envers ses concitoyens. Une réponse — même évasive, même négative — me semble être la moindre des politesses qu'un compositeur est en droit d'attendre lorsqu'il s'adresse à ces institutions ou ces organismes.

Je ne peux m'empêcher de rechercher des raisons à cette absence de réponse. Faudrait-il créer son propre ensemble pour être joué ? Disposer d'un cercle de relations efficaces ou de réseaux qui permettent de contacter plus facilement les décideurs ? Une initiative isolée n'a-t-elle donc aucune chance d'aboutir ? Les personnes contactées ne sont-elles simplement pas prêtes à se laisser influencer ou stimuler par les propositions émanant de compositeurs en dehors de leurs réseaux ? Les décideurs ont-ils encore le temps ou l'envie de communiquer avec des compositeurs autres que ceux qu'ils ont choisis ou qui leur ont été recommandés — ce

qui devrait être une de leur mission première ? Autant de questions sur lesquelles il serait intéressant de discuter, autour d'une table ronde, peut-être lors de la prochaine Fête des Musiciens Suisses qui aura lieu à Lausanne en septembre ?

À quoi peut bien servir cet article ?!

Cet article dénonce un malaise certain face à cette situation d'indifférence, et la protestation qui en découle contient un signal de déconcerterment, car il y a une dégradation évidente des rapports entre le producteur et le créateur. Bien sûr, les programmations se font longtemps à l'avance, mais il devrait aussi y avoir des espaces libres, disponibles à des offres spontanées, qui viennent de l'extérieur, des offres, des propositions susceptibles d'insuffler une nouvelle orientation ou de créer des synergies. Comment contourner cette non-communication, comment l'accepter sans être étonné, comment la combattre ? En étant plus direct, en sonnant aux portes, en étant plus incisif ou au contraire plus « diplomate », en sachant attendre son heure, en ne s'adressant qu'aux instances connues du requérant, celles dont on tutoie les responsables ? Ou alors espérer que l'on pensera peut-être à vous, un jour ?!

Cet article s'adresse surtout aux personnes responsables de cette inexplicable et regrettable absence de communication, à cette impolitesse flagrante, à cette indifférence manifeste, afin de les mettre face à leurs responsabilités. Il y a un devoir moral, je dirais même une déontologie à respecter : on ne traite pas un compositeur de la sorte, par le silence, comme si rien ne s'était passé, comme si la poste n'avait pas fonctionné, comme si la lettre avait été jetée dans la corbeille.

Je suis conscient que le cas que je soumetts ainsi à l'appréciation et à la connaissance des lecteurs de *Dissonance* fera que vraisemblablement certaines portes se fermeront devant moi. Mais il me paraît essentiel de dénoncer cette situation. L'indifférence que je ressens par cette absence de réponse à mes lettres doit être rapportée publiquement — c'est mon intime conviction —, pour que l'attitude des décideurs change et s'humanise. Et puis, heureusement, il n'y a pas que la Suisse autour de nous ! **GÉRARD ZINSSTAG**