

VINKO GLOBOKAR

Réagir...

1969

et y a, 2017 Les éditions fibres de l'indépendance de l'art

CONTEXTE DU TEXTE

Réagir... de Vinko Globokar (compositeur, tromboniste, improvisateur et chef d'orchestre) est le 1er essai de formalisation de l'improvisation. Pourtant formalisation et improvisation sont dans leur fondement, opposées : la formalisation fixe par des mesures, l'improvisation s'adapte sans mesure à n'importe quelle situation, afin 1. de résoudre les problèmes qui se présentent, ou 2. de jouer avec ce qu'il y a de jouissable : adaptation. Définition de l'intelligence. La capacité d'adaptation de l'improvisation est totalement absente de la formalisation et, la formalisation a cette fâcheuse tendance à vouloir tout prévoir ; ce qui ne laisse aucune place ni aux surprises, ni à l'investissement de l'interprète. Ce texte oublié est important, il est important de le republier, même 48 ans après. Car comme dit Sarah : « c'est énorme, on dirait un manuel de pédagogie de l'improvisation libre ». La liberté ne se paye pas.

En 1969, Vinko Globokar parle « d'exécutant » : celles et ceux qui exécutent la partition formalisée par « des mesures draconiennes » et qui ne laissent aucune place à l'interprétation et encore moins à l'improvisation. L'aberration du sérialisme intégral défendu fermement par Pierre Boulez jusqu'à sa mort que même Karlheinz Stockhausen abandonna au contact de John Cage et de la musique électronique, donne une écriture injouable par des êtres humains et ne pouvait qu'être destinée aux machines (ou à des musiciens-machines exigés à l'Ensemble Intercontemporain par exemple). L'aberration est que le contexte de l'écriture formalisée paramétrée (du sérialisme intégral) est détachée du contexte physique de l'instrument de musique et du musicien. Pour son inventeur Olivier Messiaen, ce n'était qu'un jeu, qu'il n'appliqua pas à sa (belle) musique. Et pourtant, c'est depuis les années 50 du XXe siècle que l'impasse d'une écriture quantitative est perçue (lire dans cette même bibliothèque le texte de Karlheinz Stockhausen : ...Comment passe le temps...). Surtout les divisions de temps mécaniques, dont en général le compositeur est incapable de jouer est pourtant ce qu'il écrit sous prétexte d'expérimentation (le compositeur avant écrivait pour l'édition). Aujourd'hui, nous avons les séquenceurs numériques.

L'exécutant est syndiqué et fonctionnaire dans les orchestres symphoniques et les ensembles (même associatifs) et refuse catégoriquement « d'exécuter » les partitions « sérielles » qui signent l'intitulé : « musique contemporaine » de la seconde moitié du XXe siècle. Il n'a pas tort, la musique sérielle est désagréable par sa monotonie pour des têtes qui ont baignées dans la musique tonale, en + le passage est ardu ; et, le travail colossal pour un résultat souvent ridicule (même pas) risible achève le rejet en faveur du confort de l'ignorance. Les musiciens préfèrent « exécuter » les partitions classiques faciles qu'ils ont apprises au conservatoire de musique. Le problème est que tous confondent notre musique, celle de la génération suivante, nourrie de rock and roll, de bruits, d'excès et d'inouï, avec le sérialisme instrumental des anciens. Cette censure qui dure encore, relève du mépris de l'institution orchestrale et du pouvoir de la finance (de la subvention conditionnelle de l'idéologie de la soumission).

Avec notre génération arrivée après, il n'était plus question de créer de la musique avec ces modèles formalisés, fixés, structurés. Il fallait sortir de cette impasse : de « l'écriture autoritaire » paramétrée, fixée à l'exactitude du point à exécuter, pour libérer la musique dans la sympathie, comme tente ici Vinko Globokar, mais qui n'a pas pris, dans l'apprentissage de la musique. L'institution pose un barrage tenace : à l'évolution, à toutes autres possibles, à la différence. Pour notre génération, au début des années 80, il fallait que le compositeur redevienne musicien et en même temps explorateur de l'inouï, inventer d'autres techniques instrumentales, d'autres instruments et surtout sortir de l'hégémonie des 12 ½ tons octavians. Mais l'institution boulezienne a empêché toute cette créativité de s'épanouir en la bannissant, qui depuis 40 ans vit et se développe dans les entre-mondes, et ce, jusqu'aujourd'hui, dans une économie dévastée.



Réagir...

L'interdépendance entre le compositeur et l'exécutant est devenue aujourd'hui l'un des problèmes fondamentaux de notre musique. Grâce aux expériences et acquisitions récentes de la musique aléatoire et graphique qui, entre autres, firent développer la responsabilité de l'exécutant, on ressent aujourd'hui le désir de faire participer celui-ci plus profondément à la création musicale; nous voudrions qu'il s'engage totalement, qu'il n'engage pas seulement ses connaissances techniques dans l'œuvre, mais aussi ses capacités inventives, ses facultés de décision, ses facultés de réactions plus ou moins spontanées, en un mot — son « contenu psychique ». Nous voudrions tout de même garder la possibilité de pouvoir « diriger » — canaliser — les différentes formes de cette participation.

Nous l'avons déjà expérimenté : plus nous transmettons de responsabilité compositionnelle à l'exécutant, plus s'accroissent les risques de voir naître des situations musicales gênant nos points de vue esthétiques. C'est pourquoi nous sommes à la recherche de moyens techniques, qui d'abord stimuleraient une participation extrêmement engagée de l'exécutant, tout en ayant la capacité d'éliminer son plus courant défaut : l'emploi de clichés personnels, qu'il met en jeu, aussitôt que l'on fait appel à son invention. D'autre part cette technique devrait permettre un va-et-vient progressif¹ entre les situations, où la responsabilité compositionnelle de l'exécutant est au maximum, et les moments où l'exécutant ne fait que reproduire une musique totalement fixée — composée.

C'est une aberration que de prescrire à un musicien : « A cet endroit, improvisez », sans l'orienter davantage. Les rares musiciens chez lesquels l'improvisation est une nécessité vitale n'ont aucunement besoin de cette occasion frustrée². Pour eux, cela revient à signifier : « A cet endroit, mettez-vous à nu. » Ils le font, quand ils en éprouvent le besoin, mais surtout pas quand on le leur ordonne. Les musiciens habiles, initiés superficiellement à cette pratique, trouvent dans ce cas l'occasion d'exposer le répertoire plus ou moins riche de leurs clichés personnels. La majorité des musiciens d'orchestre interprétera la prescription par : « A cet endroit, faites n'importe quoi. » Ces deux dernières attitudes sont compréhensibles, puisqu'en principe le processus de composition se déroule dans le cadre bien strict des

1. Je pense à un passage sans choc entre ces différentes situations.

2. Ces musiciens ont presque toujours l'impression qu'on leur vole quelque chose, qui leur est personnel. De plus, dans des cas pareils, il leur est impossible de s'épanouir, de se diriger vers où leur intuition les mène, car ils sont conditionnés par ce qu'ils ont entendu auparavant. C'est pourquoi je résume cela par « frustrée ».

idées esthétiques de chaque compositeur. A cause du manque d'indications suffisantes, l'interprète participe subjectivement. Il ne peut pas deviner les désirs informulés du compositeur, n'étant pas initié dans la plupart des cas aux conceptions esthétiques et stylistiques de celui-ci. Présentée sous cette forme, la participation du musicien n'est évidemment pas constructive.

Un autre moyen de faire partager la responsabilité de la création d'une œuvre par l'exécutant fut largement expérimenté pendant ces dernières années. Il s'agissait de l'inviter à choisir parmi un nombre limité de différentes possibilités. Par exemple : choisir librement des notes dans un groupe de notes prescrites, choisir parmi des structures données, choisir un des chemins possibles, etc. Nous avons pu constater que, dans la plupart des cas, il faisait preuve d'un désintéressement flagrant envers l'offre qui lui était faite de participer à la construction. Le fait de choisir est avant tout une opération intellectuelle. L'expérience nous l'a montré, l'exécutant est surtout intéressé par des opérations plus directement musicales, par des devoirs, qui le mettent en contact direct avec la matière sonore, excluant de par ce fait des opérations basées sur la décision, le choix ou un raisonnement trop poussé.

Lui donner la possibilité de réagir sur un matériel acoustique l'environnant, un matériel que, soit nous composons, soit nous sélectionnons, a de fortes chances de donner les résultats que nous voudrions : 1) intéresser profondément le musicien, 2) avoir la possibilité de « canaliser » son imagination et son invention au service de l'œuvre. Si l'on veut qu'un exécutant réagisse, il faut évidemment lui « envoyer » une stimulation d'origine visuelle ou acoustique. Ce qui nous intéresse en premier lieu est la qualité des réactions provoquées par des stimulations de différentes origines acoustiques.

En simplifiant, il est possible de cataloguer qualitativement les réactions que nous pouvons prescrire à l'interprète, en cinq catégories foncièrement différentes les unes des autres.

La réaction la plus directe et instinctive est sans doute L'IMITATION. Après un décalage variable de temps, l'exécutant doit reproduire exactement ce qu'il vient d'entendre. Évidemment, la spontanéité ainsi que la qualité de la réponse dépendront du contenu et du caractère de la proposition, du degré de sa complexité et du degré de difficulté de sa perception. Rares sont les interprètes qui ont l'oreille absolue; nous devons donc par exemple tenir compte d'un certain tâtonnement, lorsqu'il s'agit d'imiter exactement les hauteurs proposées. De même le décalage de temps, séparant la stimulation de la réponse, varie beaucoup selon la « présence d'esprit » de chaque exécutant. L'imitation est une réaction spontanée, elle se produit presque instinctivement, sans beaucoup réfléchir, ni analyser consciemment.

Au lieu d'imiter textuellement, il est possible de S'INTÉGRER à un matériel conducteur, le suivre, s'incorporer à lui, se mouvoir dans le même sens. Dans ces cas, la réponse diffère du matériel proposé surtout dans le détail. L'on perçoit de subtils décalages avec le modèle, qui se produisent alternativement dans tous les paramètres³. Le résultat acoustique découlant de ce groupe de réactions revêt l'aspect de broderie, de camouflage ou de renforcement, et certaines déviations intention-

3. Paramètres ; Fréquence (hauteur du son, registre), rythme (temps, durée), intensités, timbre, articulation. Voir aussi, dans le même numéro, l'étude de Jean-Pierre Derrien sur Boulez, page 103. (N.d.l.r.)

nelles du chemin fixé peuvent donner lieu à de courts développements de fragments relevés dans le modèle, tout en restant dans un champ stylistique et formel défini. Pour l'exécutant, ce groupe de réactions reste assez complaisant. Le degré de complexité de l'information ne joue pas un rôle décisif, l'exécutant trouvant toujours une possibilité de s'intégrer de telle ou telle autre façon au modèle. (Ex. 1.)

③ HÉSITER, puis comme variantes se désintéresser ou intervenir sporadiquement constituent le groupe de devoirs le plus distant et désengagé. Du fait d'être « lié » à un matériel, l'interprète arrive à créer à l'aide de ces réactions prescrites des repos actifs, des silences extrêmement vivants et tendus. Il prend des bribes à l'intérieur du modèle et les place, transformées, subjectivement dans le temps. Le fait d'hésiter peut produire chez l'exécutant une tension intérieure telle qu'une écriture entièrement fixée serait probablement incapable de provoquer. L'inaction dans la musique, qui dans bien des cas prend l'aspect d'une situation morte, devient ici extrêmement « constructive ».

Entre ces trois modes de réagir (imiter, s'intégrer et hésiter) et la réaction consistant à FAIRE L'OPPOSÉ, il existe une différence fondamentale. Dans les cas précédents l'interprète ne réfléchit et n'analyse qu'inconsciemment. Il joue sur ses sens musicaux, instinctivement et dans bien des cas même intuitivement. Par contre, du moment qu'on lui demande de réagir sur un modèle en faisant l'opposé, il est obligé d'analyser rapidement la situation, la disséquer en paramètres, afin de pouvoir ensuite décider ce que pourrait être l'opposé de la situation entendue. Lors des expériences, on a pu constater que chacun « choisit » le ou les paramètres qui lui semblent les plus caractéristiques. Finalement il ne « choisit » pas, mais réagit. Un matériel, proposé avec une intensité maximum, statique, dans un registre grave, sera « contrarié » selon les individus dans un, deux ou même dans les trois paramètres à la fois, soit ppp mais restant statique et grave, soit mouvementé et aigu mais restant fff, soit ppp et aigu mais restant statique, etc. (Ex. 2.)

La sélection du ou des paramètres semblant importante, ensuite la création, l'invention de l'opposé de ceux-ci est un processus réactif mais ensuite compositionnel⁴. La spontanéité de réaction, que nous avons pu constater dans les cas précédents, était liée à une certaine uniformité qualitative, les exécutants ayant des réponses assez semblables et prévisibles. Dans le cas de faire l'opposé et encore plus dans le cinquième cas — FAIRE QUELQUE CHOSE DE DIFFÉRENT — cette spontanéité presque instinctive mais uniforme, se perd au profit d'une multitude de réponses possibles, où chaque individu a une interprétation de la prescription du devoir à faire, ainsi qu'une perception et analyse du modèle tout à fait personnelles. Nous pourrions dire qu'il « compose » plutôt sa réponse dans le cas de faire l'opposé, et qu'il invente sa réponse dans le cas de faire quelque chose de différent. Surtout dans ce dernier cas, les risques de voir naître des moments ne correspondant plus à nos vues esthétiques peuvent apparaître, mais ils sont assez étouffés par le fait que l'interprète est conditionné par le matériel l'environnant et ne peut que difficilement échapper au contexte stylistique du modèle.

➤ C'est surtout dans ces deux derniers cas que la personnalité de l'exécutant a enfin

4. Chaque exécutant, lors de l'écoute, sélectionne ce qui lui semble le plus perceptible (le plus logique, le plus intéressant). Ensuite, après avoir sélectionné et analysé, il invente l'opposé de ce matériel sélectionné. C'est pourquoi je dis que le processus est d'abord réactif (sélection), ensuite compositionnel (invention de l'opposé).

la possibilité de se dégager et plus que jamais sa culture musicale, son « réservoir de possibilités » jouent un rôle décisif. De là se dégage le problème — soit nous écrivons la musique pour un groupe d'interprètes avec lequel nous travaillons constamment et vivons sur une base de profonde amitié, soit nous composons notre musique d'emblée pour des interprètes inconnus. Dans le premier des cas nous nous connaissons mutuellement; cela revient à signifier que l'exécutant connaît plus ou moins les points de vue esthétiques du compositeur, et celui-ci connaît plus ou moins la profondeur du « réservoir de possibilités » de celui-là. Grâce à cette connaissance et cette collaboration, grâce aussi à la possibilité d'expérimenter et de discuter les points de mésentente, la prescription de réactions comme "faire quelque chose de différent" ou même proposer quelque chose d'inédit, sans données d'ordre musical supplémentaires, devient possible et extrêmement fructueuse.

N'ayant pas la possibilité de travailler en groupe, écrivant d'emblée pour des inconnus, sans pouvoir parler avec les interprètes, il faut être conscient du fait que des prescriptions verbales du genre de "faire quelque chose de différent" peuvent donner des résultats imprévisibles, sortant complètement du champ de notre conception et de nos désirs. Dans ce cas il faut être honnête et sans se livrer à l'espérance⁵, savoir si nous désirons que les réponses se situent uniquement dans le cadre de nos prévisions ou si, au contraire, nous acceptons aussi l'imprévisible non seulement l'imprévisible purement musical mais aussi esthétique. Plus nous voulons contrôler le résultat, plus il est donc nécessaire de lier l'exécutant à ces données précises, prescrire des réactions à résultat prévisible, lui envoyer comme stimulation des matériaux acoustiques simples à percevoir et à analyser, ou donner des indications supplémentaires lorsqu'il s'agit de réactions à résultat ambigu. Pour en revenir aux œuvres adressées aux interprètes du groupe avec lequel nous travaillons, où nous pouvons nous permettre de poser aux exécutants des « devoirs » susceptibles de donner lieu à des réponses inattendues⁶, il est évident que même ces œuvres sont destinées à des interprètes inconnus. L'avantage est que ces interprètes, appelés à jouer la pièce, disposeront probablement d'une bande enregistrée ou d'un disque déjà enregistrés par le groupe auxquels ils pourront se référer.

Nous avons parlé jusqu'à présent des résultats plus ou moins prévisibles, provoqués par la prescription des cinq catégories de réactions en omettant de mentionner l'importance primordiale que jouent, d'une part la qualité de l'information sur laquelle l'interprète doit réagir, et d'autre part la provenance de cette information — le moyen d'émission.

Nous pouvons évidemment composer un modèle sur lequel l'exécutant est appelé à réagir. Ceci est pourtant une solution peu intéressante, car l'exécutant, après plusieurs répétitions, vient à connaître le matériau, et la spontanéité de réaction disparaît. En principe, l'information diffusée doit être constamment différente, afin que l'exécutant ne puisse prévoir la nature de celle-ci et soit forcé de rester attentif. C'est pourquoi, si nous décidons de composer l'information, il est nécessaire d'y inclure une part de hasard; l'information doit contenir la possibilité de se présenter chaque fois sous un aspect différent (Ex. 3). Ces informations com-

5. Souvent le compositeur pressent des difficultés d'ordre esthétique : mais il compte sur la présence d'interprètes habiles, capables de comprendre et de trouver une bonne solution. C'est de cette « espérance », déçue la plupart des cas, que je parle.

6. Je veux dire : donner des *devoirs à faire*.

posées restent tout de même simple; du fait qu'elles sont composées, elles sont en principe « musicales ». Par contre le fait de faire réagir un instrumentiste sur des bruits électroniques ou concrets, ou aller au-delà de toute réserve et le faire réagir sur le langage humain ou même animal, sur un monde acoustique encore inconnu, en un mot sur tout ce qu'il y a « d'extra-musical », peut apporter des résultats, dont nous sommes encore incapables de prévoir l'étendue.

L'instrumentiste, obligé de se rapprocher avec son instrument d'un modèle acoustique jusqu'alors complètement étranger à ses possibilités, trouve de par la force de la stimulation, soit rationnellement, mais encore plus souvent instinctivement, des solutions nouvelles, élargissant ainsi les limites personnelles actuelles.

Pour la diffusion des matériaux acoustiques, il est possible d'imaginer les sources les plus diverses — bandes, disques, radio, tout cela diffusé à l'aide de haut-parleurs ou d'écouteurs. Presque inexplorés restent pourtant les multiples aspects qu'offre la réaction entre exécutants. Déjà le rapport : exécutant-exécutant — dans lequel, par exemple, un interprète, disposant d'un matériel musical que nous lui avons prescrit dans une forme incomplète, « cherche » les données absentes (mais nécessaires s'il veut jouer) dans le jeu de son voisin — donne des résultats extrêmement tendus et engagés. Plus intéressantes encore sont les situations obligeant l'interprète à réagir simultanément sur le jeu de deux de ses voisins, devant ainsi analyser deux matériaux à la fois.

Il nous semble important aujourd'hui de créer des rapports entre les interprètes, afin qu'ils soient plus intimement liés entre eux, qu'ils dépendent les uns des autres, qu'ils aient la possibilité de s'influencer mutuellement. Nous arriverons à les intéresser à une participation, si justement nous réussissons à créer entre eux de multiples rapports non seulement musicaux mais aussi psychologiques.

Dans l'air flotte le désir « d'humaniser » la musique. Pour y arriver, il nous faut courir les risques et « humaniser » d'abord les devoirs des interprètes.

Composer en mettant les points sur tous les i est un procédé hautement créateur, historique, dans lequel nous sommes (les compositeurs) responsables de tout. Ce procédé ne nous paraît, quoi qu'on en dise, plus nous suffire, puisque nous désirons une collaboration « compositionnelle » de la part de l'interprète.

Essayer de faire participer l'exécutant à des devoirs abstraits et souvent extrêmement compliqués, formulés à l'aide d'une quantité de symboles visuels, ne semble pas être une solution idéale. Le procédé est probablement trop rationnel.

Aller dans un autre extrême et laisser les interprètes improviser, n'apporte pas de résultats vraiment constructifs. Dans la plupart des cas il en résulte un chaos, mais encore plus une éruption des sentiments les plus superficiels de l'interprète. Cela ne prouve évidemment pas l'inexistence d'interprètes capables de créer une musique pleine de qualités et de possibilités d'ouverture vers l'avenir sur une base de liberté quasi totale. Ils annoncent probablement une ère nouvelle, mais ne résolvent pas pour l'instant les problèmes qui nous préoccupent.

Encore une réflexion d'ordre plutôt moral : Il est évident que plus l'exécutant est engagé « compositionnellement » à la création de l'œuvre, plus cette œuvre devient un produit de collaboration, appartenant aussi bien à l'interprète qu'à nous-même. Cette œuvre n'est plus uniquement notre œuvre, elle devient l'œuvre de tous ceux qui sont appelés à participer.

Les exemples 1 et 3 ci-après sont extraits d'œuvres éditées chez PETERS.

Ex. 1

Harmoniques 0 consonnant - H

tout en respectant les valeurs rythmiques, s'intégrer au registre de la percussion (IV)

I corde

II anche

III. cuivre

IV. percussion 3 métaux
(probablement grincements sur tam-tam ou cymbale)

Extrait de "CORRESPONDANCES" (1969) pour 4 exécutants.

Ex. 2

Modèle

l'opposé :

a)

b)

c)

d)

etc.....

Ex. 3

varier le caractère de chaque "échantillon" ainsi que les silences les séparant

Modèle

hautbois solo I

hautbois II

hautbois III

hautbois IV

hautbois V

Extrait de "DISCOURS III" pour 5 hautbois (1969)

2017, COMMENT NE PAS SE TAIRE ?

||| Le rapport : compositeur versus exécutant est le même rapport que : patron versus employé ou commandant général versus soldats ou : préfet versus policiers. Cette vision des rapports humains en société relève du modèle de l'armée, c'est-à-dire : ne pas vouloir percevoir autre chose qu'une situation hostile entre classes hiérarchisées. En effet, si l'exécutant (l'exécuté) n'en fait qu'à sa tête, « l'oeuvre du maître » perd son identité (sa nécessité), ou : le maître est convaincu de perdre sa fonction, ici de compositeur. C'est la réaction propre du propriétaire qui retient ses « biens » en capital, de peur de le perdre : la propriété artistique : copyright et droit d'auteur qui aujourd'hui empoisonnent le monde de la musique à ce que les compositeurs vivants sont rejetés en faveur des compositeurs morts sans droits d'auteur : la fausse mode du vintage et « des valeurs sûres sans risques ». Une bagarre insensée qui médiocratise la musique vivante savante à n'être qu'un signal, à obéir par émotivité qui crétinise les dominants (les trouillards lâches) et les autres (dominés) qui nuisent par peur de manquer de confort.

De l'autre côté, l'improvisation sans savoir compositionnel favorise l'emploi de « clichés ». Là, c'est l'inventivité du musicien sans formation de compositeur qui est mis à l'épreuve et, un système musical qui au XXe siècle se fait sentir vieillot ou dépassé ou surexploité de manière à ce qu'il n'offre plus aucune surprise, devient la cause, la base de la médiocratie. Cette obsolescence dure depuis 1908, quand Schoenberg proposa une sortie par le dodécaphonisme ou Wyschnegrasky à partir de 1930 par une insertion dans la microtonalité, jusqu'à la spectralité et l'inharmonie des années 70 ou du « noise » des années 80. Mais en 1982, apparaît « l'harmonie des champs scalaires nonoctaviant » qui est la relève et la synthèse théorique pour le nouvel épanouissement de la musique. Mais qui 35 ans après, reste encore inexploitée par les musiciens et les compositeurs en quête d'autre chose que de la convention imposée.

En 1969, le free jazz est bien assis à exploser les conventions : de Coltrane à Braxton, c'est une courte histoire de liberté qui à la fin des années 70 du XXe siècle a été violemment censurée, censurée de diffusion (dans toutes les salles de concerts et festival de jazz) au point que Braxton s'est retrouvé à vivre sous les ponts. Maintenant, ça va mieux, son talent a été reconnu (voir le Tricentric Foundation). Pourquoi ? demande aux programmeurs, il nieront. Le programmeur et aujourd'hui les programmatrices se sont appropriés un pouvoir ; celui de pouvoir censurer les artistes originaux blâmés dérangeants et d'obéir à la dictature de l'ignorance du confort public : esclave de son affluence ; la dictature de l'Audimat : la source majeure de financement par l'État des oeuvres d'artistes. À ce moment là, les arts visibles sont devenus publicitaires.

La prise de résistance guerrière des musiciens rebelles éjectés du monde de la musique où « expérimental » et « free » étaient bannis, se sont retrouvés dans la clandestinité des arrière-salles et des squats (nés de la purge des artistes indépendants et insoumis) où un nombre limité d'auditeurs pouvaient avoir accès à cette musique « nouvelle » (il fallait tolérer l'abandon et la saleté). Un acharnement artistique à l'originalité jusqu'aux extrêmes inaudibles. La créativité souterraine a explosé et aucun historien de la musique n'est encore capable de comprendre les méandres complexes et riches où tous les genres se sont mêlés pour former un nombre invraisemblable de musiques « divergentes ». Dans ce contexte, être compositeur ou interprète (je dis interprète pas exécutant) ne pouvait se fondre que l'un dans l'autre par l'inventivité, une urgence nécessaire. L'autre musique, celle officielle, fonctionne encore sur le vieux schéma obsolète de l'obéissance qui n'existent plus dans l'autre musique, celle originale et raréfiée chassée depuis + de 40 ans. Le XXIe siècle est le siècle de l'hécatombe des artistes originaux.

IMPROVISATION versus EXÉCUTION est un faux problème qui ne révèle que la peur de perdre le commandement. L'improvisation a été bannie des conservatoires de musique comme une tare à ne jamais agir. Le conservatoire comme l'école forme des êtres obéissants, pas des inventifs ni des débrouillards. Alors que l'improvisation est l'intelligence de l'inventivité dans l'instant à avoir la capacité de se sortir d'un problème qui nous met en péril ou au contraire provoquer un plaisir. Il s'agit bien de ça : l'école expulse de l'être humain servilisé, l'intelligence d'agir par lui-même.

A l'époque, la bagarre entre les critiques (pas les compositeurs) pros musique totalement écrite sans interprétation possible et musique aléatoire où il était cru que l'exécutant prenant la fonction du compositeur, faisait rage. La domination boulezienne faisant pencher la balance vers

le tout écrit classique, bien que Cage était son ami. Ça ressemblait à une bagarre d'école « non, c'est à moi, pas à toi » (sic). Une querelle irréaliste et inutile où régnait l'intolérance des critiques qui ne savent pas que quoi ils parlent.

La « musique improvisée » (qui a pris le relais du « free jazz » censuré qui a changé son nom) répète en général ce que le free jazz avait créé, mais qui 40 ans après sont devenus des clichés. Ça est en contradiction avec l'inventivité des musiques produites dans les sous-terrains (depuis l'assaut politique et la chasse des artistes originaux) au début des années 80 du XXe siècle. Ça, aussi, par manque d'un système théorique puissant, pourtant existant.

À cette époque, la partition impose une rupture, une non-communication entre le compositeur et les musiciens, car c'est l'éditeur qui s'en charge : et c'est une aberration. Comment un compositeur peut-il abandonner les musiciens (à son ordonnance) ? Ça n'existe pas. Sauf dans l'idéologie de l'industrie de l'édition musicale : l'éditeur, est le mur qui empêche ce lien. Et ce mur ne sert qu'à vendre les partitions. À créer le manque pour faire payer. À transformer le compositeur en nègre scribouillard éditable. D'où le rejet des partitions graphiques hors-normes de l'industrie de l'édition. Pour la musique, le compositeur n'a aucunement besoin de l'éditeur. Que sa rente. Aujourd'hui se fait très bien sentir. Griffonner une idée suffit à créer la musique, sans être obligé de passer par l'imprimerie. L'écriture stricte, en effet, passe par l'imprimable. Prouve le contrat avec l'éditeur : sa reconnaissance commerciale. La généralisation des photocopieurs à la fin des années 70 a créé une « un vent de » panique chez les éditeurs, tout en bannissant les nouveaux graphismes des catalogues, car + coûteux à imprimer que la notation classique : censurant ainsi le renouvellement de la notation et de la création musicales. L'industrie musicale favorise les clichés morts (sans droit) à la reproduction contre les nouveaux existants sans cliché à produire (avec droits) participe à la décadence du monde de la musique.

Avec ce texte, Vinko Globokar propose un premier pas dans le monde de la composition musicale, une méthode facile (= faisable immédiatement) sans directive. Tout en étant dans le cliché (ça qui ennuie) : du « modèle à ré-agir », mais il faut bien commencer par quelque chose et susciter ensuite le désir de s'en évader. Histoire d'aller voir + loin les inconnus.

Vinko Globokar s'est-il trompé ?

L'artiste ne réagit pas, il agit. Mais Vinko Globokar ne parle pas d'artistes, plutôt d'exécutants (= d'esclaves) qui ne se donnent pas le choix de vie que de réagir, puisqu'ils exécutent. Obéissent à leur ressentiment et à l'ordonnance écrite : pour les musiciens, la partition de musique du XXe siècle. Mais si l'artiste re-agit, c'est qu'il n'agissait pas ; signifie qu'il est passif à attendre la commande (ou la provocation ou la rancœur qui va le faire sortir de ses gonds) qui est le propre de « l'homme domestiqué », de l'esclave, et ; un artiste n'est pas un esclave, sinon il n'est pas un artiste ; un esclave n'a pas l'audace ni l'originalité ; pourtant aujourd'hui au début du XXIe siècle tous les esclaves se disent artistes. L'artiste agit de lui-même, libre et imprévisible, jamais sous la re-action du commandement ni de ses sentiments.

En fait, ça nous informe que dans le monde bourgeois de la musique savante post-classique occidentale (la musique contemporaine de la 2de moitié du XXe siècle), le musicien est considéré comme un esclave. Et en effet, dans ce pays, le statut du musicien est d'être employé (intermittent) et le statut du compositeur, de l'artiste est d'être entrepreneur indépendant, ce qui place le musicien dans le même sac que le technicien de spectacle ; pourtant, ils ne méritent pas ça. Nous savons que l'expérience d'un être humain est unique et, construire une oeuvre d'art musicale ensemble demande les compétences de tous. En tant que compositeur, en quoi dois-je imposer une proposition musicale à l'exécution alors que l'interprète va y ajouter sa patte pour sublimer l'oeuvre ? Pourquoi dois-je en tant que compositeur refuser sa participation ? Je ne l'ai jamais refusé, et ensemble nous avons créé des musiques originales sublimes. L'attitude de partage, je l'ai commencée au début de ma carrière de compositeur (toujours et encore censurée) au début des années 80 du XXe siècle à laquelle je n'ai jamais fait défaut, jusqu'à toujours transformer le sonorisateur et l'éclairagiste intégrés dans l'orchestre en interprètes de ma musique.

Ce que Vinko Globokar propose, c'est de prendre les attitudes compositionnelles de base qui servent de base à l'écriture de la musique (sa conception) et de les remettre à la culture orale du jeu musical direct sans lecture (quoique, il écrit ordonne les moments d'improvisations ! Cf

ci-dessus ses 3 exemples de « partitions d'improvisation »). Ce que cette époque oublie en permanence (dans le milieu de la musique savante d'avant-garde, et ce, jusqu'aujourd'hui) est que la musique ne se forme que dans les répétitions (séances de travail « à mettre au point » l'interprétation [pas l'exécution] = rehearsal). La Commedia Del Suono pour arriver au sublime, a demandé 30 jours de répétition. TOTAL EXTATIC MUSIC, 20 ans. La partition à ce moment prend la fonction de guide, voire d'histoire, mais jamais de finalité exécutoire de la musique, même les alliages d'harmonies qui forment sa polyphonie dans ses métaboles. La vie n'est pas un cliché. Les répétitions, tous ensemble sont une mise en contexte dans la réalité, de la proposition musicale imaginée par le compositeur. Quand Les Percussions de Strasbourg ont joué Ludus Musicae Temporarium (jeu de lampes d'architecte) en 1988 aux Manca de Nice, « ils n'avaient pas le temps de répéter » (sic). N'est-ce pas un manque de respect envers les auditeurs qui se déplacent et payent pour venir les écouter ? Un travail bâclé, ça s'entend (est l'une des raisons de la défection des mélomanes des concerts depuis les années 80 du XXe siècle).

Mais pourquoi Vinko Globokar ne dépasse-t-il pas le « MODELE » ? Le modèle unique élu sur lequel re-agir. La source. Le modèle au lieu de provoquer à créer engendre des copies qui se développent en système pour redevenir un modèle. Le modèle garantit la copie conforme (Jean-Noël Vuarnet). Ça tourne en rond. C'est exactement ça qui à partir de la fin des années 70 du XXe siècle a changé (dans la musique originale indépendante). On ne fonctionne plus avec la coutume : « thème & variation », mais avec l'exploration sonore qui a envahi le corps compositionnel de la musique (celle aventureuse, audacieuse méprisée et éjectée des scènes visibles modélisées uniformisées) qui est son nouvel état d'esprit : par l'attitude de chercher et de trouver (à cultiver sa sensibilité et son intelligence grâce à l'inattendu) et non d'appliquer. C'est ça qui m'enchant depuis 38 ans. Depuis 1969 « dans l'air flotte le désir d'humaniser la musique » en réalité depuis toujours défendu par quelques rares artistes ; mais en 48 ans nous avons donné aux machines le pouvoir de la musique des hommes pour tout UNIFORMISER dans l'obéissance à prévoir ce qui existe déjà : pour un leurre de pouvoir.

ICI Nietzsche

Je publie pour approfondir ce que Friedrich Nietzsche a dit de la REACTION et de l'ACTION (mis en tableau par Gilles Deleuze) : c'est très instructif pour savoir à quel point nous sommes conditionnés à la croyance. Toute l'oeuvre de Friedrich Nietzsche est consacrée à ça : dévoiler la supercherie de la pensée repensée, renversée, au sens pervers, surtout celle de celles et ceux qui se considèrent supérieurs aux autres. Mais qu'est-ce que Nietzsche vient faire là ? Eh bien, les attitudes sont la base de l'action musicale, c'est avec les attitudes que le compositeur conçoit sa musique sa forme, comme le chorégraphe. Les rythment pour donner à vibrer. Et, les sources des attitudes humaines (comme la querelleuse domination/soumission) se re-trouvent pensées par la philosophie qui traite la croyance (à dévoiler le mensonge), cette croyance qui se solidifie dans la conviction qui empêche l'imagination d'inventer, mais pas de se censurer. Friedrich Nietzsche est le 1er à reconnaître l'existence rare du philosophe-artiste qu'il nomme dans le Gai Savoir « tentateurs », bien que ses prédécesseurs tels Schopenhauer et les présocratiques tels Héraclite ou Empédocle connaissaient son existence. Le philosophe-artiste (nom donné par Jean-Noël Vuarnet en 1977) est celle ou celui qui s'importe à créer dans la pluralité, redoute les systématismes, l'uniformisation et la gloire (être flatté pour son ouvrage ne construit rien, ne donne aucun plaisir qu'à celle et ceux dont leur art les rempli de manques et est rempli de manques). À la fin de sa vie, le philosophe-artiste meurt avec le sourire ; le sourire de satisfaction d'avoir passé sa vie bien remplie de belles aventures d'arts inattendues et jouissives avec ses oeuvres qui existent pour alimenter la sensibilité et l'intelligence de l'humanité.

« La réaction limite l'action »

« La réaction retarde l'action »

« L'action précipite la réaction »

dit Friedrich Nietzsche par la voix de Gilles Deleuze

La réaction est un effet de la manipulation.

De celles et ceux qui refusent d'agir par eux-mêmes.

Qui pour agir doivent être provoqués à agir une conséquence attendue.

La réaction IMITE

voire qu'imite, même à l'inverse (à l'opposé), ça reste une imitation.

Ça donne la structure (fixe) suivante : LE COUP => L'APRES COUP (l'âpre coup ?)

(sachant que : la flexion [plier] donne : la réflexion [replier] donne : compliquer [plier entièrement]* qui s'accouple avec : expliquer [déplier])

* opposé à faciliter = qui peut être fait. Une histoire de pliages.

L'APRES COUP, la re-percussion, n'a en réalité que 3 possibles de base :

1. le même
2. l'opposé
3. le différent

LE MEME dans la forme musicale est : le canon (drôle de nom pour une polyphonie en écho à plusieurs voix où la règle est devenue un gros tube lanceur de projectiles destructeurs)

LE MEME dans la fréquence est : la pulsation

L'OPPOSE est LE MEME INVERSE : le même qui ne change que de place : entre aigu et grave, entre lent et rapide, entre fort et doux, entre sons flûtés et sons granuleux, etc. C'est une attitude nihiliste (créatrice de néant) ou de monotonie : $- 1 + 1 = 0$. Tout adolescent.e s'oppose à ses parents pour se distinguer de ses parents : est la seule attitude qui permet de prendre son indépendance (sortir du nid) de ne pas être comme eux, surtout s'ils sont des esclaves ou au contraire des personnes libres. L'esprit de contradiction nécessaire à sa libération.

LE MEME et L'OPPOSE copient, mais LE DIFFERENT s'échappe.

LE DIFFERENT sort de la prévoyance, car il s'agit de quelque chose d'autre qui a priori et après coup reste imprévisible et donc sort de l'attitude réactive pour prendre l'autonomie de son action (qui ne dépend pas de celle des autres). Réagir quelque chose de différent est un contresens ou qui ramène à l'action. Ou la réaction à agir après coup la réaction. L'originalité ne se re-trouve que dans la différence (après avoir connu la répétition du modèle).

À ces 3 fondamentaux : le même, l'opposé et le différent, Vinko Globokar ajoute : L'INTÉGRATION et L'HÉSITATION, 2 attitudes opposées dont la première est de se fondre dans la masse, sans se faire remarquer (l'accompagnement, la basse, ou les immigrés qui doivent se défaire de leur culture pour celle de l'occidentale s'ils veulent habiter ici) et l'autre : ah j'hésite, je ne m'intègre pas, non, je suis unique, je me désintéresse de ça où Vinko Globokar propose l'indifférence comme variante de l'hésitation (mais une fois la décision de ne pas être intégré ?) à « sauver sa peau » de l'idiotie.

ACTION / REACTION = CAUSE / EFFET ?

Les êtres « essentiellement réactifs » sont les femmes et les hommes qui n'agissent qu'à réagir et, pour les + mal en point, seulement avec le sentiment du ressentiment, la motivation à bouger, la force puisée dans la rancoeur par le désir à exposer sa douleur (pour être aimé au lieu d'être méprisé) crée le dégoût nécessaire à sa domination. Une attitude qui en musique comme ailleurs devrait être fuie. Mais qui en société (fonctionnant sur le modèle de la domination sociale) est valorisée : la création de la victime nécessaire pour la maintenance de l'administration répressive et punitive créant la domination du pouvoir politique. Pourtant, ON NAÎT RATE, ON VIT POUR S'AMELIORER ; soi amélioré qui améliore l'humanité.

La cause et l'effet (dans nos sociétés monothéistes à élu unique qui cultivent l'esclavage, l'obéissance absolue) forment le couple nécessaire pour la condamnation. La condamnation instaure la terreur qui instaure la domination. Pour être, la cause doit être responsable de sa catastrophe à punir. L'effet est la catastrophe (l'apocalypse = la révélation) ; devenue irresponsable de la cause qui le produit, c'est-à-dire : le coupable. Les hommes et les femmes « exclusivement réactifs » accusent (affirment avec la preuve faussée exposée par sa fausse douleur, ou celle de son vide, de son ennui) les êtres libres « exclusivement responsables » de leurs malheurs de leurs douleurs. La différence, entre les êtres soumis lâches et les êtres libres (les criminels pour les victimisés) se retrouve dans le monde musical entre « exécutants » et « interprètes ». L'exécutant n'agit qu'à réagir et l'interprète agit sa réaction (le prétexte à agir).

tableau ACTIF-RÉACTIF nietzschéen par Deleuze (en 1962) in Nietzsche et la philosophie

TYPE	variété du TYPE	mécanismes	PRINCIPE	produit	Qualité de la volonté de puissance
TYPE ACTIF : Le Maître (les forces actives l'emportent sur les forces réactives ; les forces réactives sont agies).	Le rêve et l'ivresse	Les excitants de la vie, les stimulants de la volonté de puissance	Apollon et Dionisos	L'artiste	AFFIRMATION
	La conscience : Système de l'appareil réactif, où les forces réactives ré-agissent aux excitations. La Culture : Activité générique par laquelle les forces réactives sont dressées et domptées.	Distinction de la trace et de l'excitation (refoulement de la mémoire des traces) Mécanisme de la violence ; sens externe de la douleur ; instauration du rapport débiteur-créancier ; responsabilité-dette.	Faculté d'oubli (comme principe régulateur) Faculté de mémoire ; mémoire des paroles (comme principe téléologique).	Le noble (sens : digne) * L'individu-souverain, le législateur	
Triomphe des forces réactives					
TYPE REACTIF : L'Esclave (les forces réactives l'emportent sur les forces actives ; elles triomphent sans former une force plus grande).	Ressentiment	Aspect topologique : <i>Déplacement</i> (déplacement des forces réactives). Aspect typologique : <i>Renversement</i> (renversement des valeurs et du rapport des forces).	Mémoire des traces : montée de la mémoire des traces ; confusion de l'excitation avec la trace. Première FICTION : Projection réactive de l'image inversée.	La femme L'homme qui n'en finit avec rien. L'accusatrice L'accusateur perpétuel. (= noble) La femme L'homme qui multiplie sa douleur.	NEGATION
	Mauvaise conscience (Intériorisation)	Aspect topologique : <i>Retournement</i> (intériorisation de la force). Aspect typologique : <i>Changement de direction</i> (intériorisation de la douleur par changement de direction du ressentiment).	Force active séparée de ce qu'elle peut. Deuxième FICTION : Projection réactive de la dette ; usurpation de la culture et formation de troupeaux.	La femme L'homme coupable ; sens interne de la douleur, responsabilité-culpabilité.	
Ideal ascétique	Moyen de rendre supportables la mauvaise conscience et le ressentiment. Expression de la volonté de néant.	Troisième FICTION : Position d'un outre-monde.	La femme L'homme domestiqué (= législateur) L'homme ascétique La femme (= artiste)		

* Ni dignitaires, ni classe nourrie au privilège, ni notables, etc., = des esclaves enrichis qui fonctionnent avec le ressentiment. Mais ne pas se donner en spectacle quand ça fait mal.

Sorti du catastrophisme tragique, reste le plaisir de la provocation = la création.
La bonne blague :)

à suivre...