

**Zeitschrift:** Dissonance  
**Herausgeber:** Association suisse des musiciens  
**Band:** - (2001)  
**Heft:** 67  
  
**Rubrik:** Nouvelles

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 14.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## **LE BUREAU DE COORDINATION SE PRÉSENTE**

Le bureau suisse de coordination pour la recherche musicale, financé exclusivement par les Hautes écoles suisses de musique, a été créé il y a une année comme réponse à la nouvelle commission à la production F & E de la loi sur les écoles professionnelles, dont font partie les Hautes écoles de musique. Elle sert à l'organisation et au développement de compétences de recherche dans les Hautes écoles musicales. Un instrument essentiel est le réseau: le bureau de coordination soutient les écoles à la recherche de partenaires extérieurs dans les universités et les autres écoles professionnelles. Le réseau apporte d'autres avantages. Les Hautes écoles de musique qui ne peuvent remplir qu'une partie des exigences d'infrastructure et de personnel pour l'exécution d'un projet de recherche peuvent se mettre en relation avec d'autres écoles et poursuivre une recherche efficace avec des frais d'organisation relativement bas. Inversement, le réseau peut éviter la conduite parallèle de deux projets par trop similaires. L'avantage sans doute le plus significatif repose dans la conduite commune et la coopération de plusieurs disciplines. Une recherche musicale, qui a pour premier objet la pratique, comme la composition, l'interprétation, l'analyse etc., n'a pas seulement besoin du savoir spécialisé de la musicologie, mais également de l'apport de disciplines scientifiques et sociales. L'échange interdisciplinaire permet aux Hautes écoles de musique d'introduire leur riche savoir, tant sur le plan de la formulation des questions que de la conduite des projets, de manière à se porter garantes de leur pertinence musicale.

Il existe actuellement au sein des Hautes écoles de musique deux douzaines de projets de recherche bien distincts. Certains relèvent de la recherche appliquée, d'autres de la recherche théorique. D'autres projets de recherche visent quant à eux à mettre en valeur le savoir implicite de musiciens et musiciennes expérimentés et de le livrer sous forme utile et compréhensible. Cette réjouissante multiplicité résulte d'une conception généreuse de la recherche envisagée dans son rôle catalyseur, et contribuant à l'organisation de compétences de recherche.

Le bureau de coordination communiquera désormais les résultats de tous ces projets, bilans provisoires, problèmes et perspectives dans cette rubrique de *Dissonance*.

*Hubert Eiholzer, responsable du bureau de coordination*

Adresse:  
Schweizerische Koordinationsstelle für Musikforschung  
c/o Musikhochschule Luzern  
Zentralstrasse 18  
6003 Luzern  
(041) 211 17 70  
E-Mail: heiholzer@mhs.fhz.ch

### **Concours de composition «Musikakademie auf Schloss Waldegg»**

La «Musikakademie auf Schloss Waldegg», Feldbrunnen (Soleure), organise un concours pour jeunes compositeurs nés à partir de 1966. L'œuvre à soumettre est une composition de huit à douze minutes, pour un ensemble avec dix musiciens. L'intérêt sera particulièrement porté à des œuvres à caractère expérimental. Prix: premier prix Fr. 5000.–, deuxième prix Fr. 3000.–, délai de soumission des œuvres: 30 avril 2001. Pour la documentation sur le concours et de plus amples informations s'adresser à la «Musikakademie auf Schloss Waldegg», direction artistique et secrétariat: Kurt Weber, Beaumontweg 32, 3007 Berne, e-mail : k.weber.bern@bluewin.ch

### **Mise au concours d'une commande de composition pour Expo.02**

OPEN.02 Biel/Bienne. Seeland. Jura, le projet œcuménique d'Expo 0.2 – «voisinage», dont les représentants sont les églises nationales, les églises libres, de nombreux groupements et œuvres chrétiens ainsi que la communauté juive de Bienne, célébrera à la veille d'Expo 0.2, le 14 mai 2002, un service religieux public. Une commande sera passée à un compositeur pour la partie musicale. Ses caractéristiques sont les suivantes: service religieux en forme de vêpres, avec chants provenant des livres des psaumes catholique et réformé; ils seront interprétés par un chœur du niveau d'un chœur d'église allant de moyen à bon, sous la direction d'un professionnel; percussion et orgue exigés. Thématique: «Puissance et liberté» (qui est aussi le thème principal de l'artéplage Bienne). Durée totale des vêpres: de 55 à 60 minutes. Les projets doivent parvenir jusqu'au 30 avril 2001, ou à défaut des compositions de type comparable en partition et éventuellement le ou les enregistrements. Les honoraires du contrat de commande de composition s'élevaient à Fr. 6000, les projets ne seront pas honorés. Pour des renseignements détaillés, s'adresser à OPEN.02. Geschäftsstelle, Reformierte Kirche Ben-Jura, CP 3000 Berne 23, tél. 031 370 28 28, fax 031 370 28 95.

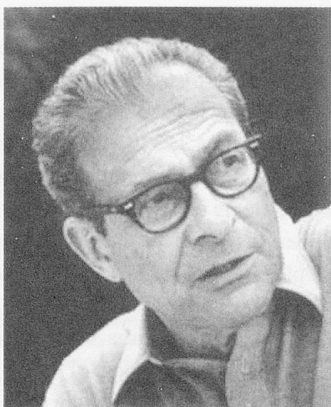
### **Lauréats du quatorzième séminaire de composition de Boswil**

Sur 79 participants, le jury du séminaire de composition de l'été 2000 de la Stiftung Künstlerhaus Boswil a distingué les jeunes compositeurs suivants et les a invités à participer au séminaire de Boswil de novembre 2001: Aureliano Cattaneo (Italie), Jamilia Jazylbekova (Kazakhstan), Holger Klaus (Allemagne), Akemi Kobayashi (Japon), Tobias Maeder (Suisse), Thomas Meadowcroft (Australie), Sergej Newski (Russie), Christian Utz (Autriche).

### **Concours de composition de la Bayerische Staatsoper et de l'Opernhaus Zürich**

Jürg Arnecke (Hameln), Thomas Meadowcroft (Canberra), Markus Schmitt (Munich), Peter Aderhold (Berlin), Arnaldo de Felice (Florence) et Edward Rushton (Norwich) ont été choisis pour écrire un bref opéra parmi les 80 participants à la première étape du concours de composition organisé par les deux maisons d'opéra. Les fruits de ce projet seront donnés à entendre durant les Festspielen 2001 de Zurich.

## Hommage à Herbert Brün (1918–2000)



La musique de Herbert Brün m'était familière depuis un certain temps, grâce surtout à ses nombreux élèves de composition avec lesquels j'avais travaillé à New York. Ce n'est que quelques semaines avant sa mort que j'ai fait personnellement sa connaissance, dans le cadre du Three-Two-Festival de New York, qui lui était consacré. Cet homme de quatre-vingt-deux ans, extrêmement faible, était assis dans

une chaise roulante, portait un appareil respiratoire, et tout effort physique lui posait problème. La raison, l'intransigeance de sa pensée et un plaisir irrésistible à jouer les provocateurs, voilà tout ce qui lui restait. Considérant que j'avais mal accentué la citation en forme de boogie-woogie de l'une de ses pièces de piano, il m'aboya au visage (mais pas méchamment) et me chanta la bonne version. « Je sais de quoi je parle », disait-il : il avait, vingt ans durant, fréquenté les bars comme pianiste de jazz. S'en était suivi un débat assez long entre les musiciens américains, à propos de la différence entre boogie et swing. Au terme des échanges, le saxophoniste Taimur Sullivan avait admis, quelque peu résigné : « Il a probablement raison. »

Le violoniste Walter Levin ne parvient pas à se rappeler s'il a connu Herbert Brün dès son plus jeune âge. Mais il est sûr d'avoir participé, à l'âge de quatre ans et en tant que tambour, à une *Kindersinfonie* que Herbert Brün, à peine plus âgé que lui, avait composée.

Les deux musiciens sont nés à Berlin. Brün quitta l'Allemagne pour la Palestine (aujourd'hui Israël) en 1936 ; ses parents furent assassinés par les Nazis. En Palestine, il étudia notamment la composition avec Stefan Wolpe. La guerre terminée, il retourna quelques années en Europe. En 1963, Lejaren Hiller l'invita à participer à un programme de recherche à l'Université de l'Illinois, à Urbana, où il fut finalement nommé professeur et passa le reste de sa vie. Walter Levin, lui-même émigré en Palestine puis enseignant dans une université du Middle-West, décrit Brün comme un penseur subtil aimant les paradoxes. Rien ne lui était plus suspect que ce que les autres considéraient comme allant de soi.

Les convictions politiques de Brün étaient opposées au status quo et, en ce sens, utopiques. La politique quotidienne ne l'a jamais vraiment intéressé. Il n'a que rarement écrit des pièces « politiques ». Et ce n'est pas un événement politique mais une sentence haïe depuis son enfance que Brün a placé au centre de l'une des rares pièces dans lesquelles il explore des associations extra-musicales. La composition électronique *i to LD you so!* (1981) – « je te l'avais bien dit ! » –, emploie non pas les mots mais exclusivement l'intonation de ce cri de guerre de Monsieur ou Madame Je-sais-tout, constamment répété comme un thème de fugue, dans diverses situations et à des tempi différents. Cependant, et en cela, la comparaison avec la fugue devient boiteuse, la répétition n'a pas un effet d'affirmation et d'accomplissement. C'est bien plutôt une sensation d'épouvante et la révolte contre le retour insistant de l'immuable qui saisit l'auditeur. Commentaire de Brün à propos de la pièce : « Like many other deadly stupid phrases this one also seemed too tough to be silenced. So I buried it alive. » (Comme beaucoup d'autres phrases

définitivement stupides, celle-ci aussi semblait trop tenace pour qu'on la passât sous silence. Alors je l'ai enterrée vivante.)

Quelle utopie le portait donc ? Levin croit en discerner l'une des racines aux origines du mouvement des kibboutz en Palestine, mais il concède aussitôt : Brün aurait sans doute vigoureusement contredit cette hypothèse. A-t-il tenté de concrétiser une étape de plus de cette utopie à l'université ?

Des années durant, Urbana était l'un des centres de musique expérimentale les plus importants aux États-Unis. Des compositeurs tels Kenneth Gaburo et Salvatore Martirano enseignaient aux côtés de Brün. Ce dernier rejetait toute forme de culte de la personnalité ; il était par exemple strictement opposé à des concerts consacrés exclusivement à sa musique. Avec ses étudiants, il avait fondé le Performer Workshop Ensemble, un groupe de compositeurs-interprètes qui exécutaient conjointement leur musique, des textes et des sketches. Cet ensemble jouait dans des écoles, des universités, des salles de congrès, lors d'assemblées syndicales et à l'occasion de manifestations politiques. Il était cependant tout à fait possible d'étudier la composition avec Brün en dehors de ce groupe, comme le souligne Keith Moore, l'un de ses derniers élèves ; Brün l'avait encouragé à trouver sa voie indépendamment de tout mouvement esthétique.

La période créatrice de Brün s'étend de 1945 à 2000. Les premières compositions font encore entendre l'influence d'un néoclassicisme à vrai dire très irrévérencieux. Il y a toutefois dans son œuvre des constantes étonnantes : ainsi ce drive rythmique, qui est encore perceptible même là où le mètre fait défaut, tout comme dans des situations de profonde méfiance à l'égard d'un langage préétabli et d'une communication policée. A cela s'ajoute le renoncement à tout embellissement et autres fioritures. Le « beau son » de facture traditionnelle n'est pas seul à manquer dans la musique de Brün ; en sont également absentes de nombreuses platitudes de l'avant-garde d'après-guerre. Ce constat n'est nul part plus évident que dans sa musique électronique, qui opère souvent sur la base de sons d'une extrême laideur. Brün emploie le programme informatique Sawdust. « Le plus simple des programmes informatiques, commente-t-il. Mais cela fonctionne. » Les sons électroniques sont reconnaissables en tant que tels et non pas dissimulés derrière une illusion ou l'imitation d'autres sons. Et donc, ces sons bruts montrent ouvertement de quoi il en retourne dans les compositions de Brün : le déroulement de la pièce et la pensée dans la musique. (Que, bientôt gavés de sonorités plaisantes, nous commençons à trouver beaux ces sons-là, voilà un paradoxe dont même la musique de Brün ne peut pas se défaire.)

Il est étonnant qu'en Europe l'œuvre de Brün n'ait pas acquis la confiance du public averti de la musique contemporaine. Serait-ce sa personnalité radicale, qui fait peur à beaucoup ? Ou est-ce que sa musique apparaît déplacée, à une époque où une noble résignation et une arrogance en filigrane (I told you so !) sont devenues des vertus, y compris chez les intellectuels ? Quoi qu'il en soit, Herbert Brün n'était pas mécontent de sa carrière. Jamais il n'aura été forcé de se plier à un compromis. « I never had a cup of coffee with a bastard. » **THOMAS BÄCHLI**

(traduit par Jacques Nicola)

## Eloge d'Erich Schmid



Compositeur et chef d'orchestre, Erich Schmid est mort à Zurich le 17 décembre dernier, à la veille de son 94<sup>e</sup> anniversaire. Né le 1<sup>er</sup> janvier 1907 à Balsthal (canton de Soleure), Erich Schmid a été durant de nombreuses années l'une des personnalités clés de la vie musicale suisse, un promoteur important de la musique contemporaine, issu de l'école d'Arnold Schoenberg. On aurait pu le qualifier d'antipape de Paul Sacher, n'était son apparence très peu papale et son aver-

sion pour toute sorte de pompe. Faire partie de la minorité était devenu depuis longtemps une seconde nature, bien qu'il réussit toujours à tirer parti des circonstances et à propager loin à la ronde l'esthétique qu'il défendait. A cet effet, son moyen de prédilection était la radio. En tant que chef de l'orchestre de Beromünster de 1957 à 1970, Schmid put s'engager pour les compositeurs qui lui tenaient à cœur et former son public grâce à ses concerts légendaires du dimanche matin, où les découvertes de musique ancienne étaient aussi prisées que les œuvres du XX<sup>e</sup> siècle. Là, le côté représentatif et les classiques convenus ne jouaient aucun rôle, contrairement aux concerts de la *Tonhalle-Gesellschaft*, où, de 1949 à 1957, Schmid prit la succession de Volkmar Andreae, le titulaire de longue date.

Ce poste, quand bien même Schmid n'y fut pas parfaitement heureux, constitua un tournant décisif dans la carrière du musicien, car il lui épargna de devoir mener la double vie qui était le lot de maint élève de Schoenberg, – ainsi de son condisciple suisse Alfred Keller, et même de Webern. Auparavant, Schmid avait été en effet directeur musical à Glaris, dirigeant des chorales d'amateurs et des fanfares tout en écrivant de la musique dodécaphonique à ses heures perdues. En fait, il aurait préféré rester en Allemagne, mais après la prise du pouvoir par les nazis en 1933, il n'y avait plus d'avenir pour lui dans ce pays. De 1927 à 1930, Schmid avait suivi le Conservatoire Hoch de Francfort, étudiant notamment la composition chez Bernhard Sekles et fréquentant Erich Itor Kahn, Mátyás Seiber et Theodor Adorno. Sa *Sonatine op. 1* pour piano et violon fut donnée en première audition à Francfort en 1930, en présence d'Arnold Schoenberg, ce qui lui valut d'entrer dans la classe de ce dernier à l'Académie prussienne des arts, à Berlin. C'est avec cette même œuvre que Schmid se présenta à la Fête des musiciens suisses de 1931, où il ne récolta que des ricanements. Le style lapidaire et incisif de la composition, dont l'harmonie tend au dodécaphonisme, doit avoir eu l'effet d'une provocation sur des confrères, dont les plus progressistes venaient tout juste d'assimiler le néoclassicisme d'une Nadia Boulanger. Après son retour en Suisse, Schmid envoya encore une œuvre à l'Association des musiciens suisses; elle lui fut retournée sans commentaire. Pas étonnant, dès lors, que le compositeur se soit résigné peu à peu au silence; sa dernière œuvre (à part quelques compositions de circonstance) date de 1943. Pendant plusieurs années, l'œuvre de Schmid demeura inconnu; lui qui s'engageait avec fougue pour tant de ses collègues ne fit rien pour être découvert. Ses *Trois mouvements op. 3* pour orchestre ne furent donnés en première audition qu'en 1993, et aucune de ses œuvres n'était éditée au début des années 1990.

Malgré tout son expressionnisme, le langage musical de Schmid est moins tendu que celui de Schoenberg, et malgré sa rigueur, plus enjoué et moins ascétique que celui de Webern. Quand il dirigeait Webern, la musique semblait d'ailleurs respirer plus naturellement que dans les interprétations conçues dans l'esprit du sérialisme des années 1950. Grâce à un phrasé méticuleux, capable d'enjamber les silences, il parvenait à donner une logique apparente aux textures les plus décousues. Fidèle à l'esprit même de ses protagonistes, Schmid voyait dans l'Ecole de Vienne tout ce qui rattachait cette dernière à la tradition. Il restait plus réservé vis-à-vis des tendances plus récentes, comme l'Ecole de Darmstadt, mais ne leur barra pas pour autant la route dans les postes qu'il occupa, comme la présidence de la section zurichoise de la SIMC (1960–67) ou la classe de direction d'orchestre de l'Académie de musique de Bâle (1963–73). A la fin de sa carrière, Schmid était un chef recherché, surtout en Angleterre. Ainsi, comme invité principal de l'orchestre de Birmingham, il exécuta toutes les symphonies de Beethoven et de Brahms entre 1978 et 1982. Malgré son engagement en faveur de la musique contemporaine, les classiques restaient en effet pour lui l'alpha et l'oméga. Le concert qu'il dirigea en 1987, pour son 80<sup>e</sup> anniversaire, à la Tonhalle de Zurich, se terminait par la *Sixième* de Bruckner, tandis que les *Orchesterstücke op. 6* de Webern rappelaient le souvenir du compositeur de l'Ecole de Vienne avec lequel il se sentait le plus d'affinités et avec qui il avait eu des contacts étroits dans les années 1940. En 1940, la *Passacaille op. 1* de Webern et la *Quatrième symphonie* de Brahms avaient d'ailleurs constitué le premier programme de Schmid à Winterthur, ville où il prit définitivement congé du pupitre en 1989, avec des œuvres de Willy Burkhard, Reger (*An die Hoffnung*) et Beethoven (*Pastorale*).

Dans sa dernière décennie, cet homme toujours si alerte et curieux de toutes les nouveautés dut admettre de voir ses forces décliner. Avec lui disparaît sans doute le dernier élève européen de Schoenberg. Son action est heureusement conservée dans de nombreux enregistrements radiophoniques, dont fort peu ont été gravés sur CD, ce qui est en tout cas regrettable pour ses interprétations de Webern, qu'on peut qualifier d'authentiques. Ses compositions sont aussi un legs encore trop peu connu. Depuis que Roland Moser a relevé dans nos colonnes (n° 3, février 1985) l'importance de Schmid comme compositeur, quelques efforts ont été entrepris; l'Association suisse des musiciens a tenté de réparer sa négligence en lui consacrant un CD de la série *Grammont*. Il faut souhaiter que l'œuvre complet de Schmid, qui n'est pas considérable, mais d'autant plus substantiel, soit bientôt disponible au disque et en partition. L'exécution récente, en Haute-Engadine, des *Trois mouvements op. 3* par l'Orchestre symphonique de Bâle, sous la direction de Heinz Holliger (voir N° 65, p. 37), a prouvé une fois de plus qu'ils comptent parmi ce que la musique suisse a produit de meilleur au XX<sup>e</sup> siècle. **CHRISTOPH KELLER**

(traduit par Jacques Lasserre)