Études balkaniques

Cahiers Pierre Belon

13 | 2006

Création musicale et nationalismes dans le Sud-Est européen

La nationalité en musique : la « slovérité » de la musique slovène et son domaine

Nationality in Music: "Slovenity" of Slovenian Music and its Extension

Léon Stefanija

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesbalkaniques/256>

ISSN : 2102-5525

Éditeur

Association Pierre Belon

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2006

Pagination : 18-57

ISBN : 978-2-910-86006-6

ISSN : 1260-2116

Référence électronique

Léon Stefanija, « La nationalité en musique : la « slovérité » de la musique slovène et son domaine », *Études balkaniques* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 16 février 2009, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesbalkaniques/256>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

La nationalité en musique : la « slovérité » de la musique slovène et son domaine

Nationality in Music: "Slovenity" of Slovenian Music and its Extension

Léon Stefanija

L'objet

- 1 Peut-être n'y a-t-il pas de meilleur exemple pour illustrer la question d'une identité nationale que de souligner les difficultés politiques actuelles pour définir les programmes nationaux, les documents sur lesquels sont fondés les priorités nationales pour réguler les procédures et les mécanismes de l'acceptation de la Slovénie - pays plutôt petit géographiquement, voisin de l'Autriche, de l'Italie et de la Croatie - au sein de l'Union Européenne. Depuis la désintégration de la Yougoslavie en 1991, les idées sur la souveraineté nationale de la Slovénie sont devenues comme un murmure qui décrit, en pratique sinon systématiquement, un nombre indéfini de notions constituant ou pouvant constituer l'identité nationale. Dans le même temps, leur rattachement historique aux institutions de l'État et de la culture, et surtout de la langue, est presque aussi évident qu'il est vague, s'il est compris comme un objet ou un groupe d'objets, qui demandent une claire définition.
- 2 L'indépendance politique et quelques idées virulentes sur l'identité nationale, accompagnant la « phase de transition » slovène depuis son statut d'ancienne république yougoslave jusqu'à sa reconnaissance comme membre de l'Union européenne (2004), éveillèrent le sentiment de leur lien avec « la chose nationale ». Même si en ce moment on peut difficilement parler d'une action palpable qui justifierait le débat identitaire (il semble qu'il n'y ait pas d'issue politiquement attractive au-delà de l'équation évidente d'une nation avec l'État, la culture et avant tout avec la langue), il ne serait pas exagéré de suggérer que ce débat a porté sur des considérations sensibles concernant les éléments

constitutifs d'une nation. En conséquence, les conclusions politiques courantes au sujet de l'identité nationale sont comparables à celles des définitions du national les plus largement acceptées, dont les suivantes peuvent être considérées comme représentatives¹ :

3 Benedict Anderson :

Dans un esprit anthropologique donc, je propose la définition suivante de la nation : c'est une communauté politique imaginée – imaginée à la fois comme limitée par nature et comme souveraine.

4 Richard Handler :

En principe une nation est liée, ce qui veut dire précisément délimitée, dans l'espace et dans le temps : dans l'espace, par l'inviolabilité de ses frontières et la soumission exclusive de ses membres ; dans le temps, par sa naissance ou son début historique.

5 Ernest Gellner :

En fait, les nations comme les États sont une contingence, non une nécessité universelle. Ni les nations ni les États n'existent en tout temps et en toute circonstance. De plus, nations et États ne sont pas la même contingence.

6 Miroslav Hroch :

Naturellement, la nation n'est pas maintenant une catégorie éternelle, mais elle était le produit d'un processus long et compliqué de développement historique en Europe. Pour notre propos, définissons- la tout d'abord comme un grand groupe social intégrant non une, mais une combinaison de plusieurs sortes de rapports objectifs (économiques, politiques, linguistiques, culturels, religieux, géographiques, historiques), et leur réflexion subjective dans une conscience collective. Plusieurs de ces liens sont mutuellement substituables [...].

7 Ulrich Beck :

Les véritables normes pour 'l'européanité' se trouvent dans la réponse à la question 'Qu'est-ce qui rendra l'Europe plus européenne ?' Et la réponse est une Europe plus cosmopolite, où les identités nationales deviennent de moins en moins exclusives et de plus en plus inclusives [...].

L'Europe est inconcevable sur la base d'une homogénéité nationale. Mais les nations européennes elles-mêmes n'ont plus cette homogénéité. Ceux qui désirent préserver les anciens États-nations doivent d'abord faire comme si ces vieux États existaient encore et sont encore les récipiends dont les autres sont exclus ».

8 Comme la « communauté imaginée » d'Anderson, le phénomène « limité/délimité » de Hendler, la définition de la nation par Gellner comme une « formation contingente », l'insistance de Hroch sur les « processus compliqués de... développement » impliqués dans la construction d'une nation et l'« inclusion/exclusion » de Beck dans la formation d'un État-nation, la notion d'une identité nationale semble insaisissable, mais dans le même temps en aucune façon relativiste. Au lieu d'une hiérarchie plus ou moins stricte de catégories d'identification, un processus d'association d'idéaux et de besoins divers devance le rôle explicatif qui semble appartenir à la nomenclature la plus concernée par l'objet. Les auteurs mentionnés ci-dessus, tout en entendant la nation comme une entité déterminée dans le schème État-et-culture, soulignent la complexité de ses parties constitutives.

9 En admettant que cette complexité ait un commencement et une fin, cet article vise, d'une part, à discuter la texture des liens qui font que la musique slovène est identifiée comme art national, catégorie évidente se rapportant en même temps à un État et à une culture, et, d'autre part, comme une notion plutôt vague, un murmure pragmatique se

référant à la musique comme un phénomène aux couches multiples, pénétré de contingences comme « idiome national », « sensibilité nationale », tradition (s) locales et autres particularités sensibles par contexte.

« Une chose nationale » : quatre aspects

- 10 Les principales questions concernant la musique nationale en Slovénie peuvent être résumées en quatre chapitres reliés ensemble ; ils partent tous de la croyance de Carl Dahlhaus sur la nature de la musique, qui ne réside pas « en un seul caractère, mais en une configuration de caractères »². Le premier chapitre traite du concept de musique nationale comme une notion politique persistante depuis la seconde moitié du XIX^e siècle. Le deuxième chapitre soulève la question de l'art national comme un « supplément » épistémologique pour viser des horizons personnels qui nourrissent une division entre « nous » et « eux », ce qui a été un héritage plutôt important des « écoles nationales » depuis le XIX^e siècle. La troisième section traite de la notion de musique nationale comme une « mesure » pragmatique au niveau des poétiques musicales et des perceptions explicites. Le quatrième chapitre traite du national en musique comme un programme de composition intimement lié aux frictions entre universalisme musical, individualisme et recherche de l'identité locale, régionale ou nationale.

I. La musique nationale comme concept politique

- 11 Les circonstances politiques qui ont suivi 1848, l'année de la révolution, ont eu peu à peu des conséquences musicales sensibles aussi dans la région alors rurale du Sud, la partie slave de la Maison des Habsbourg, et plus tard de la monarchie austro-hongroise, dans le domaine des gains culturels nationaux surtout : dans les Sociétés de lecture (čitalnice), et les Glasbena matica (littéralement « Reine des Abeilles Musicales », mais traduit communément de manière inexacte comme Société Philharmonique).
- 12 Depuis leur apparition en 1861 et leur expansion dans la Slovénie d'aujourd'hui, les Sociétés de lecture demeurent un premier mouvement de patriotisme jusqu'à la fin de la monarchie austro-hongroise. Leur but principal était, naturellement, politique : veiller sur les idéaux slovènes et panslaves « authentiques » en musique et en lettres. Dans le même temps, la vision idéalisée de la langue slovène comme le pilier sur lequel la voix maternelle résisterait à l'hégémonie allemande ne pouvait faire obstacle aux intérêts universalistes de ce qui pouvait être étiqueté comme « culture moyen-européenne périphérique » pour devenir une sorte d'« autre caché » de la production musicale slovène ; cette production est limitée aux formes musicales du lied et de la chorale, offrant aussi des morceaux dramatiques et des pièces de cabaret divertissantes seulement dans le dernier quart du XIX^e siècle.
- 13 Les musiciens slovènes de la seconde moitié du XIX^e siècle, avec des « immigrants » tchèques assez nombreux et bien formés, formèrent une section importante du corps national, au moins pour des raisons utilitaires : manifester l'esprit national à une audience plus large. Mais seule la société Glasbena matica (1872) – le principal factotum institutionnel qui influença nationalement la musique jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale – s'efforça de cultiver systématiquement la culture musicale nationale en publiant des partitions, établissant sa propre école de musique (1882) (d'où naîtra plus tard, en 1919, le Conservatoire), recueillant la musique populaire (ce qui permit la

constitution de l'Institut Ethnomusicologique de l'Académie Slovène des Arts et des Sciences avant la Seconde Guerre Mondiale) et cultivant surtout la musique chorale (le chœur de Glasbena matica fut formalisé en 1891).

- 14 Institutionnellement, la même importance pour la pratique musicale slovène – mais non avec la même signification du point de vue national – devrait être attribuée à la Société Cécilienne (1877) ; son école d'organistes a offert à une population sans formation musicale des cours théoriques de base, et son journal, « Les musiciens d'Église », est la revue qui a la plus longue tradition de Slovénie (publiée de 1878 à 1945, et encore en 1976).
- 15 Toutefois « la chose nationale » comme elle était comprise par Glasbena matica n'était qu'une couche relativement petite, comparée à la pratique musicale d'une région telle que la Slovénie d'aujourd'hui, dans laquelle à travers tout le XIX^e siècle la culture musicale à prédominance allemande s'est répandue d'une manière pénétrante à partir de la Philharmonische Gesellschaft (1784-1918). Au début – en tant qu'héritière régionale de l'Academia Philharmonicorum de Ljubljana et proche du Théâtre d'État (Stanovsko gledališče, 1763, nommé depuis 1862 théâtre provincial, Deželno gledališče), le principal hôtel de musique dans la première moitié du XIX^e siècle – cette institution offrait un cadre pour une production indifférente à l'appartenance nationale. Cependant, les années 1860, lorsque fut formée la Société Dramatique (1867) avec des objectifs semblables à ceux des Sociétés de lecture, Glasbena matica fut marquée par la croissance du nationalisme, qui continua à accompagner l'histoire culturelle autant que l'histoire politique de la Slovénie. Bien qu'en 1892 le Théâtre National (aujourd'hui palais de l'Opéra du Théâtre National Slovène) ouvrit ses portes, le sommet du nationalisme musical slovène motivé politiquement ne fut carrément formulé qu'en 1924. Ce fut dans l'essai d'Anton Lajovic, « De l'éternelle beauté et du poison des œuvres de Beethoven, de Bach et de Wagner » (Slovenec, 6 avril 1924), dans lequel la promotion de la culture slave (pas seulement la culture musicale slovène) « sous-développée » et « opprimée » était revendiquée en des termes politiques plutôt extrêmes³. Bien que pour l'histoire de la musique slovène les critiques reconnues de la musique allemande de Lajovic ne fussent pas partagées par beaucoup, même au moment de leur publication, sa position, surtout à cause de son influence culturelle et de son rôle politique en Slovénie, pouvait être vue comme un levier pour créer des oppositions d'identités avant la Première Guerre Mondiale tout comme, avec des transformations, après la Seconde Guerre Mondiale.
- 16 Bien que des jugements aussi acerbes que ceux que Lajovic émit dans ses articles dans les années 1920 ne puissent être trouvés ailleurs, les produits politiquement définissables d'une musique nationale ont été impliqués également après la Seconde Guerre Mondiale, par exemple dans la politique culturelle du régime socialiste (1945-1991), dans l'habitus de la vie des concerts (une œuvre slovène par concert est une sorte de coutume culturelle, tandis que l'entretien de la musique slovène est assuré par les politiques des orchestres nationaux slovènes), les règles de la radiodiffusion (la Maison de la Radio nationale insère 40 % de musique « faite maison » comme quota dans ses programmes), comme dans le curriculum des écoles élémentaires. Toutefois, une importance beaucoup plus vitale pour la musique nationale que les frontières politiques institutionnalisées semble résider dans les processus de définition du national en musique – et non seulement dans la création d'institutions musicales.

II. « Notre musique nationale... »

- 17 Andrej Rijavec affirme⁴ qu'on doit distinguer entre une catégorie géographique de « musique en Slovénie » et une notion comprise plus ontologiquement de « musique slovène », une notion qui embrasse la musique slovène depuis les années 1920. La principale raison pour ceci, c'est « le problème de la réception de la musique européenne »⁵, qui introduit une claire division entre nous et eux : nous, Slovènes avec une culture musicalement attardée, et eux qui soutiennent des traditions musicales plus estimées en général.
- 18 Au lieu de se plonger dans les parallèles européens, comme le suggère l'appel cité de Rijavec, l'étude des traits spécifiques dans l'histoire de la musique slovène semblent mettre plus en évidence les caractères significatifs pour définir « la chose nationale » dans la musique slovène. Au niveau de l'histoire des idées, la musique slovène laisse apparaître plutôt clairement trois tournants. Je les examinerai brièvement.

De l'art utile à l'art autonome

- 19 Il y a une transformation des idéaux depuis le mouvement national du XIX^e siècle, lié musicalement aux soi-disant sociétés de lecture, conduisant vers les idéaux de la musique comme un art autonome. Le signe le plus clair de ce processus fut le périodique musical *Novi akordi* (Nouvelles Cordes Accords, 1901-1914). Comme contrepartie vernaculaire à la vieille revue ecclésiastique *Cerkveni glasbenik* (Le Musicien d'Église, publié de 1918 à 1945, et puis depuis 1976), *Novi akordi* fut le premier périodique musical qui, contrairement à ses prédécesseurs à la courte vie, a été publié de façon régulière pendant une longue période. D'abord revue bimensuelle, *Novi akordi* parut en 1901 avec des partitions pour solo ou musique de chambre ; en 1910 fut ajouté un supplément avec des comptes-rendus et des articles sur la musique, informant et éduquant les lecteurs. Le périodique devint un fardeau trop lourd pour son éditeur, Gojmir Krek, un Slovène vivant à Vienne, homme de loi par profession et, bien que formé aussi comme musicien, essentiellement par vocation amateur de musique.
- 20 La revue *Novi akordi* fut publiée pendant quinze ans, lorsque l'esprit fin-de-siècle pénétra les idéaux les plus avancés, bientôt après la Première Guerre Mondiale, permettant au chroniqueur musical berlinois Paul Bekker de donner un nom à une époque, la *Neue Musik* (1919). Mais *Novi akordi* avait une position plutôt conservatrice envers les nouveautés, telles qu'elles étaient pratiquées par E. Satie, C. Debussy, A. Scriabine, Ch. Ives, G. Mahler, I. Stravinsky, A. Schönberg et autres (pour ne pas mentionner les futuristes). *Novi akordi* insinuait seulement, avec son titre maladroit, qu'une nouvelle ère était en train de naître. Du point de vue de leurs caractères techniques et esthétiques, tous les morceaux publiés dans la revue (oubliés aujourd'hui, certains presque à juste titre, d'autres par erreur)⁶ offraient aux musiciens une musique solide et agréable qui, à quelques exceptions près⁷, atteignait, le plus souvent, une bonne moyenne de la bourgeoisie musicale du XIX^e siècle.
- 21 L'esthétique de la musique allemande et française alors dominante ne trouva pas la voie pour faire face aux conditions intellectuelles, qui firent que les Philharmoniques Slovènes récemment fondées (1908-1913), le pendant national de la Philharmonische Gesellschaft (1794), perdirent leur chef d'orchestre Václav Talich à la suite des intrigues

qu'entravèrent son ambition de pratiquer la musique comme un art autonome. Bien que les auditeurs slovènes de cette époque n'ignorassent pas que la musique nationale était un art autonome, ils n'acceptèrent pas les compositions nouvelles qui devinrent plus tard les principaux chefs-d'œuvre de la musique du XX^e siècle.

- 22 Néanmoins, le « swing » de la vie musicale slovène et de la (re) production musicale après la Première Guerre Mondiale porte témoignage de l'efficacité de la musique slovène d'avant-guerre, avant tout par les *Novi akordi*, la très active *Glasbena matica*, puis aussi la *Orglarska šola Cecilijinega društva* (École des organistes de la Société Cécilienne), le *Slovensko narodno gledališče* (Théâtre National Slovène), et les activités dans l'opéra et la symphonie de la communauté allemande, qui était bien solide dans cette région.

De l'autonomie de la musique à l'autonomie de l'auteur

- 23 Après la Première Guerre Mondiale, *Glasbena matica* réalisa une idée vieille d'un demi-siècle : le *Konservatorij Glasbene matica* (Conservatoire de la Reine des Abeilles) fut fondé⁸. Les efforts pédagogiques d'avant-guerre d'Anton Foerster (1837-1926), de Fran Gerbič (1840-1917), de Matej Hubad (1866-1937), de Stanko Premrl (1880-1965) et de leurs collègues ont obtenu des succès méritoires et le Conservatoire offrit une base pour changer la tradition musicale, alors issue surtout de la mentalité des amateurs mélomanes. En outre, le *Konservatorij* offrait une plate-forme pour des efforts individuels autrement dispersés pour « rattraper les courants européens », et surtout il permettait l'abandon intellectuel de la division dépréciative entre « nous et eux »⁹. Une autre nouveauté institutionnelle est née sous les auspices de *Glasbena matica*. Lorsque l'ancienne *Philharmonische Gesellschaft* allemande fut dissoute, l'*Orkestralno društvo* (la Société Orchestrale) assumait ses fonctions comme principale institution symphonique locale. Anton Lajovic (1878-1960), un homme de loi influent et un solide compositeur, lança ce rôle, lorsqu'il écrivit dans le nouveau règlement pour cette société (1921), que cette institution a pris la charge « de cultiver la musique en Slovénie en général, et spécialement la musique des Slaves du Sud ». *Glasbena matica* conserva cette mission culturelle jusqu'en 1945, lorsque le champ de ses activités, mal vu par le nouveau régime socialiste à cause de son « parfum bourgeois », furent limitées à celles d'un chœur mixte. Jusque dans la dernière décennie, les aspirations initiales de la *Glasbena matica* comme institution centrale de la musique slovène ont été mises en avant, avec des gens différents, mais avec ses idéaux bien semblables à ceux de « l'âge d'or » de cette assemblée d'amoureux de la musique.
- 24 La vie musicale entre la Première et la Seconde Guerre Mondiale était inspirée par deux tendances culturelles : entre la conscience national(iste) vacillante de gens comme Anton Lajovic, et les occasions récentes d'égaliser, mais surtout de juxtaposer la culture locale et la culture « étrangère », surtout celle « d'Europe Centrale », favorisées par des hommes tels que Stanko Vurnik (1889-1932). Les activités allemandes en opéras et symphonies ont pris fin. Bien qu'à un rang modeste, la scène de l'opéra de Malibor (la seconde plus grande ville slovène) est devenue plus vivante, l'Opéra Slovène, nationalisé en 1920 comme une partie du Théâtre National de Ljubljana, a connu d'estimables progrès durant les quatorze saisons de la direction de Mirko Polič, qui rendit possible l'évolution « d'un théâtre provincial en un théâtre national »¹⁰.
- 25 La période entre la Première et la Seconde Guerre apporta une nouvelle orientation musicale : si avant la Première Guerre Mondiale prévalait une tradition musicale slovène

centrée sur la voix¹¹, à partir des années 1920 la musique instrumentale commença à prendre de l'importance. Toutefois, la tradition vocale est restée forte jusqu'à maintenant. Entre les deux guerres, les conditions dépendaient de plusieurs associations chorales. Déjà avant la Première Guerre Mondiale, l'active Zvega slovenskih pevskih zborov (Association des chœurs slovènes) fut dissoute et, en 1924, la Jugoslovanski perskih savez (Association yougoslave pour le chant) fut créée. Dans ce contexte, deux župas (paroisses) furent actives, une pour la région de Ljubljana (Hubadova župa, de 36 chœurs) et l'autre pour Malibor (Ipačeva župa, avec 25 chœurs). Dans le même temps, la Pevska zveza (Association de chant) avec ses 198 chœurs fonctionnait comme trait d'union pour tous les chœurs qui acceptaient « les principes d l'Union Sociale Chrétienne Slovène », dont a hérité le Jan (ez) E (vangelist) Krek¹². Dans les années 1930, les chœurs de jeunes firent l'expérience de l'institutionnalisation, mais pour une courte durée¹³. La musique instrumentale présente un tableau plus divers. Mises à part différentes associations de musique de chambre, réunies par diverses institutions pour des manifestations occasionnelles – et sans compter les activités mentionnées de la Glasbena matica –, quatre piliers soutenant la vie des concerts instrumentaux à Ljubljana doivent être mentionnés pour la période d'entre les guerres : l'Orkester Narodnega gledališča (Orchestre du Théâtre National) donnait aussi des concerts symphoniques, ce que faisait également en 1921 la Vojaška goda Dravske divizije (Musique militaire de la Division de la Drava) pour ses abonnés. Les orchestres étaient aussi rejoints sur une base régulière par des musiciens individuels de la Zveza godbenikov za Slovenijo (Association des Musiciens de Slovénie) et, dans les années trente, par des étudiants du Conservatoire aussi. Une autre contribution perceptible à la vie musicale slovène dans les années trente était fournie par la corporation radiophonique Radio (depuis 1928) et par la Ljubljanska filharmonija (Philharmonie de Ljubljana) créée en 1935. Ce fut la Ljubljanska filharmonija qui tenta de combler un vide dans un milieu sans institution symphonique, « travaillant convenablement » : c'est-à-dire qu'après les Philharmoniques Slovènes (1908-1913), l'Orkestralno društvo fut formellement la seule institution principale, mais apparemment peu active, vouée à l'exécution de la musique symphonique.

- 26 Avec l'estime croissante portée à la musique instrumentale slovène entre les deux guerres dans le domaine public et pas seulement dans l'intimité des salons (surtout littéraires), comme au XIX^e siècle, l'idée de la nouvelle musique gagna également en importance – et toujours plus, au fur et à mesure qu'approchait la Seconde Guerre Mondiale. Contrairement aux idéaux de la nouvelle musique avant la Première Guerre Mondiale, la notion du neuf en musique reçut moins de protection institutionnelle. À cette époque, la revue *Nova muzika* (La Nouvelle Musique) encouragea la nouvelle musique. Bien qu'elle agît avec beaucoup plus d'enthousiasme que *Novi akordi*, *Nova muzika* ne fut qu'une autre revue de courte durée (1928-1929). Elle apporta, par ses efforts plus ou moins clairement définis pour la nouvelle musique, quelques idées (idéaux) sur le nouveau en musique, mais, en somme, elle fut beaucoup plus une faible voix contre le traitement utilitaire de la musique alors dominant, qu'un miroir des nouvelles réalisations musicales. Désormais, les auteurs de la nouvelle musique savaient à quoi ils devaient s'opposer : ils combattaient, comme l'a écrit Frank Šturm¹⁴, le « faux folklore », la « manie du style » et la discutabile « philanthropie slovène ». Mais la nouvelle musique à leurs yeux était vaguement comprise et, selon le cas, de façon différente, non seulement en pratique mais aussi en termes de théorie et de philosophie musicales. Bien que puissent être mentionnés un certain nombre de compositeurs de cette époque¹⁵, il semble indispensable de noter que les figures les plus éminentes des compositeurs de musique slovène entre la Première et

la Seconde Guerre, Marij Kogoj (1895-1956) et Slavko Osterk (1895-1941), ont permis aux générations d'après la Seconde Guerre Mondiale de fonder sur une nette distinction ce qui allait devenir un modèle pour les années futures : entre l'expressionnisme (Kogoj) et les nouveaux styles (néoclassicisme et néobaroque spécifiques du travail d'Osterk), une sorte d'archétype slovène du XX^e siècle, que la théorie de l'art occidentale emploie habituellement, avec des mots divers et une profonde finesse, comme la différence entre les approches émotionnelles et rationnelles en musique.

- 27 La période d'entre la Première et la Seconde Guerre Mondiale élargit les idées allusives sur la nécessité d'avoir une musique contemporaine dégageant dans le même temps la notion positive de musique nationale. À cette époque au moins le chemin était tracé pour l'existence d'une nouvelle musique institutionnellement plus discernable, telle qu'elle fut exprimée d'abord dans la revue *Novi akordi* et soulignée ensuite de façon plus convaincante dans *Nova muzika* (1928-1929). Cependant, le nouveau en musique, notion complexe en soi, était un terme courant, défini d'une part par divers critères compositionnels (venus surtout de Prague et de Vienne, avec qui non seulement les liens culturels passés demeuraient forts, mais aussi par qui les principaux défenseurs du nouveau en musique slovène avaient été au moins en partie formés), et d'autre part par un ensemble de croyances et de préférences plus conditionnées culturellement en ce qui concerne l'une des antinomies centrales de la musique du XX^e siècle : l'antinomie entre la catégorie pragmatique de l'autonomie du compositeur et la catégorie métaphysique de l'autonomie de la musique. Ces deux critères ont sapé la notion de musique nationale telle qu'on l'imaginait au XIX^e siècle.

De l'autonomie à la contingence sociale

- 28 On peut prendre pour une ironie de la tradition culturelle slovène (et probablement pas seulement d'elle), – une tradition qui, surtout dans les quinze dernières années, a tenté de maîtriser « les peintures en blanc et noir » de son passé communiste –, le fait de discuter la post-modernité avec les mêmes difficultés théoriques qui étaient propres à la notion de l'art socialiste, tout comme celle de l'art des avant-gardes. La situation pourrait trouver des parallèles avec certaines des antinomies énumérées par H. Danuser (1997) dans sa dernière édition de *Musik in Geschichte und Gegenwart* au mot *Neue Musik* : dans tous les cas, un des résultats essentiels est le vieillissement rapide de la musique nouvelle, comme T. W. Adorno le souligne avec justesse dans une de ses conférences au moment de « la plus grande fièvre avant-gardiste » des années 1950. Pour la musique slovène depuis 1945, il semble que les extrémités post-modernes ont stimulé une réflexion non seulement sur les différences, mais aussi sur les dénominateurs communs capables de distinguer, comme le permet la lecture sémiotique, entre types et signes.
- 29 Naturellement, une demande généralisée de cette sorte ne peut avoir un sens que si chaque petit cube dans la mosaïque de la pratique musicale slovène après 1945 peut montrer pourquoi une telle allusion à un idéal universaliste – se rapportant surtout à l'idée de la musique classique (et c'est exactement l'utopique *musica perennise* où en vient le *Das Altern der neuen Musik* d'Adorno) –, pourrait être prise sérieusement en compte pour discuter les facettes musicales autrement difficilement comparables, qui forment le cœur de la musique nationale (pas seulement slovène) : le (s) traditionalisme (s), les modernisme(s) et les post-modernisme(s).

- 30 Toutefois, avant de discuter de ces relations en détail, j'aimerais souligner le troisième changement important survenu dans l'histoire de la musique slovène du xx^e siècle. Il s'agit d'un changement dans le domaine de l'appréciation musicale, un changement – ou, pour mieux dire, un processus de changement encore en marche –, des sujets habituels de la cognition de la musique en tant qu'expression artistique. Ce trait, que je crois typiquement occidental, semble se répandre en Slovénie depuis la fin des années 1950¹⁶. Par comparaison avec la première moitié du siècle, les changements plutôt rapides dans les idéaux esthétiques (qui ne concernent pas seulement la musique slovène depuis 1945) demandent qu'on garde à l'esprit que cette « banalité » sociale aida à réaliser un profond changement dans la pensée sur le nouveau ; elle poussa chacun à accepter une position pragmatique, pour utiliser la note de B. Groy : « Das Neue ist nicht bloß das Andere, sondern es ist das wertvolle Andere »¹⁷. La prétention de Groy que seulement les « nouveautés précieuses sont de vraies nouveautés » peut, bien sûr, s'interpréter différemment. Mais au moins une des prétentions implicites est difficile à négliger : bien que les valeurs de chaque style, ou idéal musical puissent être incommensurables, uniques, inestimables pour un consommateur particulier, lorsqu'elles sont discutées, comme elles peuvent l'être, à côté d'autres catégories historiographiques également incommensurables, elles deviennent plus palpables. Quel sens peut voir une différence sans la notion de traits communs ? Après tout, des différences peuvent apparaître seulement sur un fond commun.
- 31 En d'autres termes, des étiquettes telles que « traditionnel », « moderne » et « post-moderne » ne sont pas orientées vers une opposition entre « musique en Slovénie » et « musique slovène », mais beaucoup plus vers des relations confuses « d'économie culturelle » (B. Groys), une économie de distribution de certaines valeurs aux phénomènes qui se trouvent en discussion.

III. De valeur, sans valeur pour définir l'art poétique musical

- 32 Si l'on doit dresser des notions-clés pour l'histoire de la musique slovène après 1945, le choix, avec une simplification inévitable, reposerait sur trois étiquettes musicologiques. Ayant mis de côté les approximations néo-stylistiques et l'accent mis sur la poétique musicale personnelle, trois mots-souches critiques prévalent : art socialiste (ou réalisme socialiste), avant-garde (comme le niveau du modernisme le « plus avancé » culturellement), post-modernité. En termes plus académiques, la musicologie slovène parle surtout de trois prémisses historiographiques liées au style : le traditionalisme, le modernisme, le post-modernisme. C'est exactement cet ensemble de stylistique universelle et d'étiquettes sociologiques qui devraient être proposés avec des implications épistémologiques positives autant que négatives, en tant que complexes de notions pour exprimer l'idée de la « chose nationale ».
- 33 On peut aisément admettre qu'il n'est pas toujours possible de se mettre d'accord sur des phénomènes individuels passés ou présents. Cependant, en des occasions rares (et non moins importantes), des différences se font jour concernant les prémisses thématiques supportant l'argument¹⁸. Les catégories historiographiques sont des prémisses de ce genre : par exemple, les « cadres » esthétiques et sociologiques (R. Littlefield) comme « modernisme » ou « avant-garde », « expressionnisme » ou « post-modernité ». Elles produisent une sorte de « réseaux de notions » comparable à l'un des exemples classiques de topologie, la carte du transport souterrain d'une grande ville moderne ou, pourrions-

nous ajouter, un guide touristique ou un dessin anatomique : nous ne nous soucions pas de savoir le volume ou l'importance des phénomènes, mais comment et où ils sont reliés. Ceci pourrait être vu, naturellement, comme une approche superficielle, tout près des conditions idéales d'une recherche sur la musique contemporaine (et pas seulement). Cependant, loin de partager ce scrupule, je crois qu'un tel registre épistémologique peut offrir des aperçus clairs sur une culture musicale et sa musique. C'est la principale raison pour se concentrer sur les catégories historiographiques concernant la musique slovène après 1945 et non, pour le moment, sur la musique « elle-même ». « La chose nationale » a eu et a encore un rôle dominant dans la pratique musicale. Dans le même temps, il est difficile de discuter sur la musique nationale sans définir, d'une part, les buts de la musique et, d'autre part, la réception de la musique comme art national. Pour conclure, une comparaison du contenu convenant aux principales catégories historiographiques de la musique slovène depuis 1945 se présente en outre comme une sorte de « topologie historiographique » suivie par une discussion plus nourrie sur la pratique de la composition dans la post-modernité et le rôle des idéaux nationaux qu'elle contient.

Mise au point

- 34 Si l'on se concentre sur les catégories historiographiques de la musique slovène depuis la Seconde Guerre Mondiale, il est difficile d'ignorer l'importance d'une question épistémologique : une question sur la constitution, le devenir, la formation de catégories historiographiques. Un rôle épistémologique précieux à cet égard a été joué par la forme allemande du structuralisme dans ce qu'on appelle l'histoire des concepts (*Begriffsgeschichte*), telle qu'elle a été développée d'abord par l'historien Reinhard Koselleck, surtout dans sa focalisation sur un temps historique et ses représentations sociales et idéologiques.
- 35 La principale différence entre les discussions historiques sur la musique slovène depuis 1945¹⁹ est leur insistance soit sur les traits communs, soit sur les tentatives et les réalisations individuelles. Par exemple, Dragotin Cvetko dans son histoire de la musique slovène dans le contexte européen, publiée en 1991 comme une version revue de son histoire en trois volumes de la fin des années cinquante, a essayé de différencier la pratique de composition en des termes descriptifs larges, centrés sur les catégories suivantes : traditionalisme, modernisme, post-modernisme. Il a décrit les « cercles » de compositeurs par rapport à l'idéologie (par ex. le réalisme socialiste), aux traits stylistiques (néoclassicisme, différents romantismes), universaux esthétiques (caractères expressifs, émotionnels), « école » de composition (comme les disciples d'Osterc), individualisme (comme « avec distance académique »), caractères d'un opus entier (par ex. musique instrumentale, musique de chambre), traits d'une génération ou géopolitiques, comme l'opposition entre vivre en Slovénie ou vivre au loin.
- 36 Cvetko a un solide sens commun pour décrire de façon sélective le passé musical. Ses principales catégories historiographiques sont dérivées de l'histoire de la composition comme de l'histoire sociale. La période est décrite par Cvetko comme un processus comprenant trois principaux changements ; le premier est une décennie politiquement oppressive, celle des années cinquante (avec prévalence de néoclassicisme et divers dérivés du romantisme), suivi par l'avant-garde des années soixante (le second éclat du modernisme dans la musique slovène, incarné par le groupe *Pro musica viva*), glissant vers les années soixante-dix, quatre-vingts et les décentralisations, les décennies vaguement définies comme celles de la post-modernité.

- 37 Avec beaucoup plus de détails efficaces et d'élaborations spécifiques, mais avec un regard à l'appareil catégoriel concernant l'histoire de la composition, des vues identiques sont présentées par d'autres auteurs. Je voudrais me limiter à cinq d'entre eux : Niall O'Loughlin, Karolina Bedina et sa réflexion sur les catégories historiques qui constituent l'identité de la musique slovène, Ivan Klemenčič et son anthologie de la musique slovène, Jurij Snoj et Gregor Pompe avec leur aperçu sur la notation dans la musique slovène, ou Lojze Lebič et son esquisse historique pénétrante²⁰.
- 38 Même si leurs perspectives historiques (et le niveau de leurs recherches) sont différents, les auteurs mentionnés ont fourni de précieux aperçus sur la musique slovène de la seconde moitié du xx^e siècle. Les différences dans leurs écrits ne sont pas si difficiles à déduire des titres de leurs publications respectives. Comme on peut l'attendre d'une comparaison d'un livre sur l'histoire au sens traditionnel (O'Loughlin), d'un article sur les fondements historiques de l'identité historique (Bedina), sur une collection représentative d'enregistrements (Klemenčič), sur l'histoire de la notation musicale (Snoj/Pompe), et sur une esquisse historique critique (Lebič), des accents différents pourtant sur des aspects historiques particuliers sont fournis pour le passé de la composition, de l'esthétique, du social, de l'idéologique, du culturel et du politique.

Traditionalisme et réalisme socialiste

- 39 Une réponse à la question du processus de la formation de l'identité à travers une catégorie historiographique, telle que le traditionalisme – une notion employée plutôt vaguement et avec une connotation péjorative, mais spécifiquement pour décrire la musique slovène des années 1950 –, peut être approfondie en commençant par lire la description du nationalisme slovène par Nial O'Loughlin :

Après la Seconde Guerre Mondiale il y eut une grande confusion partout en Yougoslavie, et en particulier dans la région voisine de l'Autriche. Les destructions créées par l'invasion et l'occupation allemandes étaient considérables, pour ne rien dire du bouleversement causé par la révolution communiste. La reconstruction du pays par le nouveau gouvernement allait naturellement prendre de nombreuses années. Les institutions musicales furent rétablies, mais seulement lentement, car l'argent devait être utilisé pour alléger les problèmes causés par le terrible manque de nourriture et de logement et aussi pour la restauration de l'industrie. Dans ces circonstances il est peu surprenant que les compositeurs n'aient pas eu le sens de l'aventure. Osterc mort et Kogoj dans un hôpital psychiatrique, leur influence était mince. Trois compositeurs orientés selon la tradition et dont l'œuvre a déjà été discutée, Škerjanc, Arnič et Kozina, furent très actifs dans les années d'après-guerre. Il est surprenant qu'il y ait eu peu de mouvement pour adopter les nouvelles techniques qui commençaient à être en faveur en Europe de l'Ouest. Même les compositeurs qui avaient commencé à utiliser des techniques plus avancées, par exemple Pahor et Švara, retournèrent à des styles plus conservateurs. On peut regretter l'absence d'initiative de la part des compositeurs, mais c'était difficilement leur faute, car la pauvreté des communications avec le monde extérieur, surtout avec l'Ouest, empêchait leur contact avec les nouvelles idées. Bien qu'aucune pression n'ait été exercée par l'État sur les compositeurs pour qu'ils se conforment à certains styles et certaines techniques (comme en Union Soviétique), ceux-ci sentaient le besoin de suivre un style qui ne choquerait pas dans le climat social dominant.

Ce traditionalisme prudent avait ses avantages. Les compositeurs ont pu se débrouiller sans être mis sous pression pour suivre la dernière mode. La musique de cette époque manque parfois d'inspiration, mais la plupart du temps elle est écrite

avec compétence. Plusieurs œuvres présentent plus qu'un simple intérêt historique. Outre ces développements déjà discutés, deux approches ont eu la faveur des compositeurs : la symphonie, le plus souvent dans les styles néo-classiques, et les dérivés de la musique populaire²¹.

- 40 Il est clair que l'élégante description des années cinquante faite par O'Loughlin juxtapose sans ambiguïté les aspects de l'histoire de la composition et ceux de l'histoire sociale. Les résultats sociaux ont un large foyer et comprennent au moins trois aspects principaux : des résultats politiques (révolution, formes et place de la contrainte), des aspects psychosociaux (« les compositeurs ont senti le besoin de suivre un style qui ne choquerait pas... »), des circonstances culturelles générales (confusion d'après-guerre, « pauvreté de la communication avec le monde extérieur »), des résultats économiques (terrible crise, reconstruction, etc.), et les institutions musicales. O'Loughlin exprime clairement son avis sur la musique de cette période, prudent mais néanmoins positif (la musique qui mérite « plus qu'un intérêt historique »). De même la citation révèle trois catégories centrales à partir de l'histoire de la composition : des modèles de style substantiels (« styles néoclassiques et dérivés de la musique populaire »), un dénominateur temporel et évaluatif de style (traditionalisme, style conservateur), et l'idée de l'autonomie de l'auteur (« les compositeurs pouvaient se débrouiller sans être mis sous pression pour suivre la dernière mode »).
- 41 La relation entre catégories de compositeurs et catégories sociales est claire : « traditionalisme prudent » ou « style conservateur » étaient de toute façon « naturels », compte tenu des conditions sociales de cette époque (bien que O'Loughlin note « avec surprise » que le « sens de l'aventure » ne soit pas présent même dans le travail de quelques vieux compositeurs, qui penchaient auparavant vers les idées du modernisme musical).
- 42 Naturellement, l'interprétation de O'Loughlin pourrait recevoir de larges compléments et suppléments pour chaque issue, si avaient été prises en compte les révisions historiques courantes. La vérité et l'erreur concernant la politique dans la musique slovène des années cinquante sont, pourrait-on dire, une « œuvre en cours d'exécution ». Loin d'être ici un sujet de discussion, je voudrais seulement attirer l'attention sur la dimension temporelle, – plus précisément sur l'encastrement temporel impliqué par les catégories historiographiques mentionnées –, de la vue épistémologiquement habile de O'Loughlin sur la musique slovène dans les années cinquante.
- 43 La temporalité est explicitement affirmée dans les catégories sociales comme un processus de « reconstruction du pays ». En contraste avec l'aspect social, la temporalité est seulement admise dans les catégories compositionnelles. Elle pourrait être ici reconnue de trois manières, deux en termes négatifs, une en terme positif : 1) comme un temps « replié sur lui-même », un temps d'isolement par rapport à l'Europe de l'Ouest, un temps de blocus culturel, comme « un temps sans références » ; donc 2) comme un temps de régression en ce qui concerne le style et, en conséquence, 3) comme un temps d'autoréflexion presque totale, empêchant les compositeurs de sentir « la pression à suivre la dernière mode ». Dans les trois cas, la temporalité joue un rôle mineur dans la compréhension des relations entre les catégories compositionnelles et les catégories sociales. En même temps, la description de O'Loughlin révèle un cadre temporel qui renvoie au passé immédiat (Kogoj, Osterc) et au présent immédiat (Škerjanc, Pahor, Švara, représentant les tendances compositionnelles en Europe de l'Ouest à ce moment). L'aspect temporel de O'Loughlin ne suggère pas un processus à but orienté non historique

(celui-ci joue le rôle d'une modeste remarque personnelle sur la valeur « plus qu'historique » de plusieurs travaux de cette période). Au contraire, il offre une structure presque vide des rapports entre les catégories sociales et les catégories compositionnelles.

- 44 Sans évoquer des dénominations comme « art socialiste » ou « réalisme socialiste », les catégories historiographiques de O'Loughlin pour la musique slovène des années cinquante ne sont pas différentes de celle employées par les autres savants mentionnés. Ils emploient le même appareil catégoriel pour décrire le temps de la « musique socialiste ». Mais les différences dans la manière de la désigner comme une période de réalisme socialiste révèlent un détail épistémologique plutôt significatif. Lojze Lebič parle du réalisme socialiste comme d'une « esthétique normative », Katarina Bedina le perçoit comme un « slogan » culturel, Ivan Klemenčič le définit comme un « modèle » vaguement défini, imposé aux arts, tandis que Jurij Snoj et Gregor Pompe l'ont étiqueté comme une « doctrine »²².
- 45 Ces formulations du « réalisme socialiste » demandent un élargissement du niveau de recherche. Le réalisme socialiste est aux yeux de Lebič une catégorie esthétique, pour Bedina c'est un mot-vedette culturel, pour Klemenčič une catégorie culturelle, pour Snoj et Pompe plutôt un aboutissement idéologique. Et chacun de ces niveaux épistémologiques pousse l'historien à trouver différents rapports plausibles en ce qui concerne les variables temporelles auxquelles ils se réfèrent – et aussi en ce qui concerne leur contenu. « Le réalisme socialiste » est tout entier dans ce que les savants mentionnés ont écrit : une esthétique, un mot-vedette, une issue politique, une issue idéologique, et bien plus. Quelle que soit la perspective selon laquelle on tente de le saisir, « le réalisme socialiste » apporte de nouvelles teintes au traditionalisme à l'intérieur d'un horizon clairement délimité : commençant à l'aube d'une « esthétique traditionnelle » qui le précède immédiatement, il atteint son apogée quand il voit la musique comme un phénomène autonome/dépendant, et il finit dans la politique et la poétique musicale de contrainte sélective. Il est superflu de se demander s'il existe des traits communs pour définir réalisme socialiste et art post-moderne. Au contraire, il serait intéressant de rechercher les rapports existant entre les idées et les réalisations du traditionalisme durant une période déterminée allant jusqu'à ses parallèles « avant » et « après », son passé et son avenir, en essayant de comparer les valeurs axiologiques qu'il a ou dont il manque, si on le compare aux deux autres catégories historiographiques importantes (aussi) pour l'histoire de la musique slovène de la seconde moitié du XX^e siècle. Ainsi, il n'est pas surprenant qu'il n'y ait qu'un maigre héritage de louanges de la musique nationale – dans les documents de cette époque limités surtout à la musique populaire : même un des principaux critiques musicaux slovènes durant les années cinquante, Rafael Ajlec, a laissé à la postérité une définition extrêmement ambivalente de « l'essence » de la nouvelle musique slovène. La musique nationale vivait comme entre-deux : entre la tradition de la musique occidentale, à laquelle les compositeurs slovènes se sentaient adhérer sans avoir une conscience claire de la place qu'ils y tenaient, et les circonstances utilitaires d'une société d'après-guerre, qui forçait littéralement les musiciens à repenser leur mission nationale aussi bien qu'artistique, les caractères valables ou non de pratiques musicales nationales et internationales de plus en plus individualisées.
- 46 Pour éviter les incompréhensions à propos du « réalisme socialiste », on doit noter que la Yougoslavie, ainsi que la Slovénie comme l'une de ses six républiques, était brouillée avec l'URSS depuis 1948. Dès lors, une idée de la « démocratie sociale » était la principale

aspiration politique (et la difficulté en même temps), fondée sur un principe non écrit mais omniprésent du Parti Communiste Yougoslave : « Nous n'interdisons rien, si nous ne sommes pas en danger ». Il y avait, naturellement, une sorte de régime totalitaire. Sans intérêt en musique, il s'est faiblement développé avec les années depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale²³. En conséquence, il est difficile de prétendre que la politique musicale « antidécadente », - comparable à celle pratiquée en Union Soviétique et dans les pays administrés de la même façon -, ait eu un impact crucial sur la musique slovène. Le système était pratiquement incapable de faire progresser radicalement la musique avant le milieu des années cinquante, même si la rhétorique idéologique de l'époque comme des expériences d'autocensure parlent d'un certain niveau d'oppression. Bien que la politique officielle réclamât « loyauté » aux idéaux communistes, il manquait un appareil répressif efficace. Il n'était spécialement pas susceptible de contrôler la musique et les musiciens²⁴.

- 47 Cependant, il vaut la peine de souligner encore que c'est la période de la post-modernité, - en Slovénie, généralement parlant, depuis les années soixante-dix -, qui a fait naître des questions sur le traditionalisme tout comme sur le classique : sur les traits les plus spécifiques comme les plus valables des époques précédentes. À cet égard, le traditionalisme pouvait être considéré comme une contrepartie « historicisante » d'un modernisme plus orienté vers des universaux.

Le modernisme musical et ses universaux régionaux

- 48 En dépit des différenciations autrement importantes entre nouveau/ contemporain, nouveau/moderne, contemporain/moderne, avant-gardiste/ contemporain, et même avant-gardiste/musique nouvelle, la difficulté terminologique ne semble pas cruciale pour connaître l'objet principal des constituants propres à tous ces termes : distinguer l'ancien du nouveau. La catégorie du modernisme de la seconde moitié du xx^e siècle est beaucoup plus hétérogène que celle du traditionalisme. Et en ce qui concerne la question de l'identité nationale et du modernisme, la première peut être définie comme la partie manquante de la deuxième. Toutefois, si la question de l'identité nationale manque dans le discours sur la musique moderniste, elle est sous-entendue dans la question de la culture musicale des années soixante, quand le modernisme musical en Slovénie a connu une période prolifique.
- 49 Dans la Slovénie des années soixante, avec une forte orientation vers l'avenir comme vers des idéaux venus des festivals de nouvelle musique surtout européens, est spécifique une notion déterminée de façon plus centrifuge comparée à la nature centripète du traditionalisme limité au passé immédiat et au présent.
- 50 L'histoire du modernisme slovène dans la seconde moitié du xx^e siècle était étroitement liée au groupe de compositeurs réunis sous le nom de Pro musica viva et leur ensemble de chambre, Asambel Slavko Osterc. Les deux phénomènes du modernisme slovène ont été parfaitement présentés par Matjaž Barbo, qui propose l'année 1952 comme temps de « la première apparition d'une nouvelle génération de compositeurs approchant »²⁵ et débat du neuf dans leur (s) modernisme (s) avec les mots suivants :

La nouvelle génération de musiciens lui a résisté et a formulé une nouvelle esthétique moderne qui autrefois soutenait le modèle de l'autonomie musicale. Elle était orientée contre toute sorte d'illustration (romantique), qu'elle revête la forme d'un poème symphonique narratif ou celle de leitmotivs associés au drame musical. Dans le sens de la technique de composition, cette résistance se montrait elle-même

comme un ferme désaveu de 'la compréhensibilité générale' du système tonal majeur-mineur, à la place duquel les compositeurs recherchaient et pratiquaient de nouvelles voies pour systématiser et organiser les éléments compositionnels [...].

La jeune génération de compositeurs commença à chercher des modèles autres que ceux de leurs prédécesseurs immédiats ; toujours déterminés, ils tentèrent de surprendre le public musical slovène avec leur caractère particulier, que dans le même temps ils essayaient de justifier d'une manière décisive comme une valeur esthétique généralement reconnue.

Les buts du programme de Pro musica viva étaient au nombre de trois : jouer de la musique slovène 'contemporaine' (avant tout les compositions des membres du groupe), présenter les courants étrangers 'contemporains', et éveiller à la conscience l'avant-garde historique slovène²⁶.

- 51 En dépit des dérivations plus complexes des aspects sociaux et compositionnels qui constituent le modernisme musical slovène (seulement indiqués dans ce petit extrait tiré de l'étude complète de Barbo), une orientation pour une lecture anticipée demande – en contraste avec le traditionalisme – que plus d'attention soit portée aux catégories historiographiques concernées, en tant que variables au sein d'un processus ouvert, non tant comme un état des affaires. Comme le montre Barbo, la principale prémisse compositionnelle du modernisme d'après la Seconde Guerre Mondiale est une constante digression à partir du passé, à la recherche d'une expression convenable « orientée vers le futur », ce qui porte ultérieurement à des efforts plus fondés redonnant à la musique son « Apellcharacter [...] die Lebenswelt »²⁷.
- 52 Si le point de départ du processus de modernisation était fermement fondé sur les effets pour dépasser les anciennes techniques compositionnelles, les styles et les esthétiques, son avenir imprévisible était éparpillé en faveur de sa propriété distinctive autonome, comme il était, pour le meilleur et pour le pire, la conséquence de vues et de notions individuelles du futur et, par-dessus tout, du distinctif. L'hétérogénéité de l'esthétique musicale individuelle, trait important du modernisme en Slovénie comme ailleurs, était dirigée contre le passé de la composition. Au lieu de cela, elle n'offrait pas d'avenir spécifique, sauf une compréhension de soi absolument subjective.
- 53 À ce point il serait possible de se limiter à la question de l'accomplissement ou de la trahison du modernisme musical avec lequel Arnold Whittall a discuté les difficultés d'interpréter « les principes d'agencement »²⁸, qui rendraient au moins compatibles et mutuellement complémentaires les approches vers l'hétérogénéité de la musique moderne. Donc, c'est exactement cet héritage de « message en bouteille » flottant librement, qui semble être le point décisif en direction de ce qui peut être appelé musique post-moderne. Cependant, le sommet du modernisme semble être un pas dans la post-modernité musicale, où les idées d'expression possible sont devenues suspectes, sinon superflues, tandis que les principaux intérêts artistiques semblent, spirituellement ou opportunément, se rassembler autour des questions de l'employabilité, de la narrativité, de la sémantique et autres traits qui stimulent les qualités communicatives des courants musicaux.
- 54 Était spécifique (probablement pas seulement) du modernisme slovène des années soixante le fait qu'il y avait un déficit de ce que l'on peut appeler « un surplus social ». Exactement le manque de caractères esthétiques distinctifs interdisait au modernisme musical tout aspect d'un art national à pénétration sociale. Bien que des exceptions importantes, brisant décidément avec les règles, puissent être trouvées dans les œuvres de Lojze Lebič et Jakob Jež comme d'Alojz Srebotnjak, le modernisme slovène a compris

l'identité nationale comme une part d'une vue personnalisée du monde, sans tenir compte du pouvoir de lien existant dans certains symboles nationaux superflus (comme les airs populaires), qui paraissaient si évidemment « nationaux » en eux-mêmes aux traditionalistes, tout comme ensuite aux postmodernistes. Néanmoins, la question nationale marqua subséquemment le modernisme slovène, au moins par un aspect : dans la conscience musicale slovène (et dans l'historiographie) les deux modernismes, celui des années vingt et celui des années soixante, occupèrent le statut d'un phénomène de musique nationale superbe dans la culture européenne – un statut que la modernisation désirait dénoncer comme idéal orienté vers un universalisme esthétique.

Musique post-moderne

- 55 « Comme on pouvait s'y attendre », pour employer la phrase de Carl Dahlhaus, c'est « exactement la même discussion à propos de la hiérarchie des facteurs économiques, sociaux, psychologiques, esthétiques et compositionnels, qui entrent en collision dans l'histoire de la musique, qui resurgit dans la controverse sur les répercussions méthodologiques de la non-contemporanéité du contemporain »²⁹, spécialement en ce qui concerne la post-modernité musicale. Ses relations avec le modernisme comme avec le nationalisme sont indubitables, mais le champ et les particularités concernés constituent une pierre d'achoppement intéressante.
- 56 Les discussions sur la hiérarchie des catégories post-modernes (ou plutôt l'insistance sur ses différents aspects) ne semblent pas être d'accord avec le fait que, même si en musique depuis environ le milieu des années 1970 on peut encore trouver une division persistante (explicite ou implicite) entre modernistes et traditionalistes, le terme post-moderne avec ses dérivés devint un mot d'ordre pour de nombreux phénomènes divers allant des œuvres musicales jusqu'aux contextes culturels qui, au moins jusqu'à un certain degré, débordent sur l'horizon des deux catégories rivales depuis le commencement du xx^e siècle. La post-modernité renvoie à une pluralité « en quelque sorte indéfinie » des phénomènes musicaux et, de même, à une époque « sans limitations »³⁰. Dans ses répercussions compositionnelles, comme conglomération hétérogène de styles³¹ la musique post-moderne tricote un tissu beaucoup plus complexe de catégories historiographiques que le modernisme et le traditionalisme. D'un côté, la musique de la post-modernité est discutée au regard des toutes les catégories musicales connues auparavant – que ce soit le modernisme, le traditionalisme, la musique socialiste, ou la musique populaire, la world musique, etc. D'un autre côté, son esthétique d'intégration – avec son habileté de caméléon à incorporer jusqu'à tous les styles –, permet que les phénomènes soient discutés avec une semblable liberté épistémologique de « glisser par-dessus l'imaginable ». Mais en même temps (et c'est un des principaux paradoxes), il est difficile d'ignorer tous ceux qui crient que la post-modernité a l'absolue souveraineté sur l'individualité et l'universalité, comme si aucune autre époque depuis le passé n'avait pu expérimenter de semblables situations.
- 57 Cependant, derrière l'apparence d'une irréconciliable complexité des relations entre catégories sociales et esthétiques, la perspective temporelle – ou plutôt son absence – révèle un des traits essentiels et spécifiques de la musique post-moderne. Il y a probablement là difficilement une objection au fait que la musique post-moderne essaie d'englober historiquement et culturellement différents codes musicaux, passés et présents, en courant le risque de perdre sa propre identité sociale et esthétique. Après les

expériences avec les avant-garde du xx^e siècle et leurs expériences exhaustives (et épuisées) avec les techniques compositionnelles, seul le critère (plus ou moins ferme) est resté : l'autonomie du compositeur ou plutôt son intégrité. Naturellement, avec un immense paquet de catégories poétiques à sa disposition et dans le même temps un centre d'intérêt proprement étroit, attendant de lui de trouver des paysages sonores originaux sans lui offrir beaucoup de choix pour attester sa « place historique » dans les nouveautés de la technique compositionnelle. En d'autres mots, il semble que la post-modernité ait repoussé les confins du temps historique. En ayant effacé la ligne de démarcation avec le passé et dispersé les repères temporels vers l'avenir (bien que cet avenir soit loin d'être imaginaire, comme habituellement dans les modernismes) les symboles employés pour définir la post-modernité ont été renvoyés à des simples indicateurs d'un appareil catégoriel évasif. Mais est-ce vrai ? La contemporanéité est-elle insaisissable comme il semble à première vue ?

- 58 Sans répondre à cette question, – puisqu'on peut facilement être d'accord ou non avec la réponse, les deux positions offrant des quantités d'arguments –, je me limiterai à survoler une palette plutôt riche de différences entre les compositeurs slovènes et leurs œuvres depuis la fin des années soixante-dix pour exposer un ensemble de relations qui paraissent essentielles pour définir une identité nationale aujourd'hui, relations entre trois idéaux : l'universalisme, l'individualisme et une recherche d'identité locale, régionale ou nationale.

IV. Post-modernité : entre universalisme, individualisme et recherche pour une insertion

Where is the wisdom we have lost in knowledge ?

Where is the knowledge we have lost in
information ?

T.S. Eliot, *The Rock* (1934)

- 59 La pensée d'Eliot citée ci-dessus est l'une des nombreuses qui témoignent du malaise des civilisations dites développées. Parlant de la saturation informationnelle il fait allusion à l'état des affaires dans la culture parcourue par l'idée du développement comme progrès. Et pour le comprendre, on doit admettre que « le progrès du savoir sur les circonstances du savoir » (P. Bourdieu) est une partie substantielle de ce progrès, un fait qui devrait aussi être pris en compte, quand on adopte un point de vue historicisant, sans problème pour comprendre la post-modernité comme la « fin » d'une période.
- 60 Contrairement à l'opinion répandue sur la suite de la « projection du modernisme » sur la post-modernité, une autre idée est également récurrente. Comme il a été formulé laconiquement par un des compositeurs slovènes appréciés, Lojze Lebič : « La roue a accompli son tour », la pensée sur la post-modernité comme une phase de conclusion de la modernité présente la musique des années soixante-dix et ensuite comme la section final d'un arc dynamique qui commença avec la prémodernité à la rupture du xx^e siècle, a atteint son sommet dans les deux avant-gardes, puis s'est affadie dans une contemporanéité décentrée, dans laquelle « la crise du langage musicale... dans les années quatre-vingts s'approfondit ».
- 61 La perspective un peu pessimiste de Lebič est une partie d'une croyance largement admise que le canon musical de l'Ouest, comme module de compositions et d'attitudes compositionnelles musicalement appréciables, est devenu discutable sur un point

essentiel : aux carrefours de l'indiscutable contemporanéité compositionnelle et de « ce qui est plus » (T. W. Adorno), que, naturellement, la proclamation de post-modernité présuppose sans réserve. D'un côté, personne ne nie (ou peut nier) l'importance du neuf, tandis que, d'un autre côté, les « futurs passés » ont été présentés comme des voies également nouvelles gênant les critiques sur la « renaissance » (reviving) ou « la réfection » (remaking) du passé. Une série de travaux écrits durant cette période permettent de dire que les compositeurs ne cherchent pas appui dans certains sujets traditionnels mais plutôt dans la spécificité et la distinctivité des moyens compositionnels. En d'autres mots, au lieu d'une « influence de l'anxiété » (H. Bloom) prévaut là une « anxiété du manque d'expression », en dépit de nombreuses œuvres notables composées durant cette période.

- 62 Il semble donc que pour cette raison, on doive rappeler l'idée de la véracité comme un des chemins-clés pour comprendre les activités humaines, ce que J.-F. Lyotard dans son rapport sur l'État post-moderne préfère à la notion discutable de consensus de contenu. Et il ne serait guère exagéré de prétendre que l'on doit chercher la véracité en direction de la légitimation de divers processus de sélection des moyens compositionnels, lorsqu'est développé l'idiome artistique personnel d'un auteur, et non dans la direction du consensus sur ses valeurs.
- 63 Il est, naturellement, problématique de parler de la légitimation de phénomènes musicaux dans des circonstances où les critères de valeur sont obscurcis par la médiomorphose et la logique du marché, tandis que la composition elle-même est dictée par la différenciation et les idiosyncrasies de chaque individu, précisément à ce point où la recherche de traits clairement communs devient suspecte. Néanmoins, dans le même temps, il serait équivoque d'ignorer le fond commun sans lequel la différenciation est impossible. D'où : différenciation ou unification ? La question est, cependant, quelque peu trompeuse : la réponse est comme souvent en histoire un peu entre-deux, sur la fine ligne entre la croyance dans sa propre existence et « la licence du sens pour l'histoire » (F. Nietzsche).
- 64 Dans la musique slovène, la part de ce qui peut être commun est à chercher à deux niveaux ou, plus précisément, dans la relation entre les intentions esthétiques et poétique compositionnelle. Du point de vue de la poétique compositionnelle, il y a, d'une part, un jeu extrêmement différencié de sons, qui, comme une partie de la tradition de « l'émancipation avantgardiste du son par rapport à la tonalité », peut être désigné comme une sorte de logique musicale transhistorique d'universaux sonores, ou plutôt de logique transhistorique d'une combinaison de divers motifs sonores, qui parfois ont des liens reconnaissables avec le passé musical (transhistoricisme), mais surtout qui restent (au moins souhaitent rester) historiquement des paysages sonores sans bornes. D'autre part, il y a des textures compositionnelles qui souhaitent rester bornées aux traditions de la pensée musicale tonale (« historicisme »), ou souligner seulement les éléments individuels de composition du passé (historicisme)³².

COMPRÉHENSION FORMELLE/STRUCTURALE OU SONORE (R. FELLER) DE L'ESTHÉTIQUE		
POÉTIQUE MUSICALE HISTORIQUE		POÉTIQUE MUSICALE TRANSHISTORIQUE
COMPRÉHENSION SÉMANTIQUE DE L'ESTHÉTIQUE		

- 65 Les déterminants indiqués ci-dessus impliquent l'importance de l'opposition entre l'interjeu « structural » relativement abstrait des motifs tonals ou sonores et les « moments narratifs » sémantiques, qui ouvrent la flexibilité associative de la texture musicale en divers directions, historiques, physiques, gestuelles, etc. En outre, les deux prémisses de la pratique de composition slovène discutées ci-dessus, la poétique et l'esthétique, semblent conduire au nivellement des différences historiques à travers une sorte de logique « d'histoire intime », une logique de notions personnelles sur le passé, ainsi que de notions et idéaux actuels sur la musique et ses fonctions. Mais une telle vue historicisante dévoile avant tout la genèse du côté esthétique des compositions contemporaines et, dans le même temps, révèle clairement l'embarras (non seulement musicologique) dans le recherche d'un dispositif cognitif adapté pour la musique contemporaine, – musique qui n'accepte pas de vivre éclipsée par le passé, bien que, en même temps, elle désire rester enveloppé dans son honorable étreinte.
- 66 Suite à une série de brillantes compositions de cette période, il paraît raisonnable de penser qu'il n'est pas juste de voir dans la post-modernité une période d'« immense grisaille », mais plutôt de penser à « un effort pour la narration » d'une période pour laquelle, sont également aussi adaptés, comme l'étiquette de post-modernité, disons celles de « modernité réflexive » (U. Beck), de « modernité post-moderne » (W. Welsch), d'« ars subtilior » (H. Schültz), d'« ars combinatoria » (G. Rochberg) et autres semblables. Le kaléidoscope qui suit des compositeurs³³, qui ont formé la post-modernité musicale slovène, disposé comme un aperçu à travers les générations, peut illustrer la suggestion de repenser l'étiquette du présent musical.

Génération...

... 1900-1910

- 67 Comme une voix venue du passé sans laquelle la contemporanéité ne serait pas ce qu'elle est, il est nécessaire de mentionner deux musiciens, qui furent actifs durant une suite d'années dans divers domaines. Pavel Šivic (1908-1995), compositeur, professeur de musique et pianiste, a tout le temps activement accompagné les événements musicaux et s'est dédié au travail pédagogique et à la publication. Dans ses dernières œuvres également, le compositeur a créé dans divers genres, qui sont, en dépit de son inclination vers un « modernisme modéré », formellement enracinés dans les formes traditionnelles. Šivic est resté fidèle à son principe fondamentalement classique ! « En musique, je recherche la logique de la composition musicale... classique ou moderne, toute sorte ».
- 68 Bien que dans son activité et son souffle encyclopédique elle soit comparable avec la production de Šivic, l'œuvre mature de Marijan Lipovšek (1900-1995) diffère de celle du précédent non seulement dans son appareil compositionnel, le nombre de compositions, mais encore dans sa préférence pour des formes musicales individuelles et aussi le fait que les vingt dernières années de sa vie, pour ce qui est du genre, il ait composé une œuvre presque uniforme. Dans les années quatre-vingts Lipovšek y a ajouté surtout des cycles attrayants de lieder (avec accompagnement de piano ou d'orchestre), où il restait fidèle à son principe fondamental de création, selon lequel l'idée musicale devrait être « exprimée sous une forme propre et réalisée en conséquence, sans l'apport d'éléments étrangers ». Pour Lipovšek, ceci veut dire que la musique doit être « pure » et « cohérente », enracinée dans la culture musicale qui vit dans la conscience de la tradition musicale de l'Europe centrale des années 1920 et 1930.

- 69 La différence signalée entre « la recherche de logique » de Šivic et la production de type élevé et multiple de Lipovšek comme sa « musicalité clairement fluide », son œuvre numériquement plus modeste et sa recherche d'un support sous des formes plus petites peuvent être dues à la différence des personnalités tout comme au contexte des circonstances. Mais ce n'est probablement pas un hasard si les œuvres de ces deux compositeurs appartiennent au trésor de la pensée musicale, qui n'était pas fascinée par les idées de « l'émphatiquement nouveau », tout en n'y étant pas indifférente. Ici, je ne fais pas référence au novum formaliste, mais aussi et surtout à ce novum qui est dans un rapport particulier simplement indiqué dans le sens de la précision avec laquelle la plume du compositeur préfère ce qui est « sensible » à ce qui est « reconnu possible ».

... 1920-1930

- 70 La génération des compositeurs née dans les années vingt était à la fin du xx^e siècle tout à fait marquée par l'ensemble de la création de Primož Ramovš (1921-1999). Tout en étant attaché à des vues expressément modernistes, – « Je n'y peux rien. Je suis invariablement attiré par les extrêmes. Avant longtemps j'écrirai seulement des compositions pour un orchestre de Piccoli et de contrebassons ! » –, depuis les années soixante-dix Ramovš crée avec une conscience qui « n'est plus intéressée à ce que vous êtes en train de faire, mais comment et pourquoi vous vous servez de quelque chose ». En addition à quelques procédés sonores propres à certains compositeurs polonais apparus dans les années soixante du xx^e siècle, les œuvres matures de Ramovš incorporent aussi des réminiscences personnelles des procédés de composition traditionnels. Avec cette conviction, Ramovš resta fidèle à la musique comme « vérité abstraite » qui produit « une beauté abstraite », et il a laissé à la musique slovène un don inestimable ainsi que l'un des produits musicaux les plus importants en Slovénie.
- 71 Outre quelques compositions de Božidar Kantušer (1921-1999), parmi lesquelles *Épaves* pour contralto et ensemble de chambre (1987), on mentionnera particulièrement le *Triptih* (Le Triptyque) de Zvonimir Ciglič (1921), œuvre plus ancienne, mais exécutée dans les années quatre-vingts, puis, dans les dernières dix années une série d'œuvres matures d'Uroš Krek (1922). Comme lecteur de composition à l'Académie de Musique de Ljubljana, où dans les années soixante-dix un certain nombre de compositeurs slovènes bien connus ont reçu leur formation, Krek a créé une sorte « d'environnement non-historique » (M. Barbo). Stylistiquement lié au néoclassicisme, Krek écarte la possibilité « que toute sorte d'idéologie puisse pénétrer dans l'art..., que par avance la qualité serait déterminé par les lignes directrices de diverses tendances ». Dans son œuvre créative, il relie, selon ses mots, « la poétique nationale et la poétique personnelle », selon le principe « de la fusion des deux expressions en un langage musical uniforme », qui conduit à des réseaux tonals raffinés avec une exceptionnelle sensibilité pour la formation des détails des mélodies et des harmonies.
- 72 Aussi éloignés du néoclassicisme de Krek, Janez Matičič (1926) et Milan Stibilj (1929) restent tous les deux conformes aux variantes des abstractions modernistes des jeux de sons. Tandis que Matičič dans sa musique vise « d'une part au raffinement et d'autre part à l'impétuosité », Stibilj, qui a cessé tout travail actif il y a quelques années, a vu l'idéal de la musique « dans une originalité créative qui peut seulement par cette voie être vraie, dégagée de signes folkloriques ou autres externes, universelle et donc néanmoins le résultat de nos pensées comme condition préalable au progrès ».

- 73 Quoi qu'il en soit, sur la frange du concert « officiel », en hâte écrivent leurs compositions Pavle Merkù (1927) et Jekob Jež (1928), qui, avec la conscience lucide de la scène contemporaine, réfléchit sur « la sélection et la concentration » des moyens compositionnels d'expression et accepte les nouveautés compositionnelles avec une retenue sensible. Tous les deux, de manière caractéristique, écrivent surtout de la musique de chambre et de la musique vocale, tandis que Aleksander Lajovic (1920) resta lié à la musique surtout instrumentale pour des ensembles petits ou grands, musique dans laquelle règnent des procédés de composition sévères, déterminés par le contrôle formel et textuel du flot musical.
- 74 Bien qu'en ce qui concerne les principes d'écriture les compositeurs mentionnés aient des vues différentes, leurs œuvres des dernières décennies sont encore restées le produit des idées selon lesquelles les nouveautés musicales des années cinquante et soixante étaient acceptées comme une aune hors de discussion, qui ne peut, pour le dire sans ambages, qu'être admise ou rejetée. En plus, certains des compositeurs nés dans les années trente maintiennent cette vue. Mais avec d'autres, qui faisaient, pour ainsi dire, de cette duplicité leur thème et vivaient intimement avec lui par le sommet du modernisme slovène avec le groupe des compositeurs de *Pro musica viva*, cette aune était devenue déjà discutable.

... 1930-1940

- 75 L'intelligence avec laquelle les compositeurs nés dans les années vingt ont plus ou moins préservé leurs vues musicales pâlit un peu avec les compositeurs nés dans les années trente. Outre le fait que les auteurs nés particulièrement dans la première moitié des années trente pour la plupart restèrent fidèles à leurs poétiques musicales (même si celles-ci dans les traits de genre sont difficilement comparables entre elles) même dans les dernières décennies, on peut voir comme signe d'identification de cette génération créativement productive un certain doute ou plutôt une confrontation intime avec les apories des élargissements de la fonction esthétique de la musique dans les années soixante.
- 76 Surtout dans certains traits esthétiques, Samo Vremšak (1930), pour une importance similaire avec Dane Škerl (1931-2002), un compositeur avec une œuvre formellement symphonique, ce qui plus tard est rare en Slovénie, demeura dans ses derniers travaux dans les limites du néoclassicisme. Au contraire, la dernière œuvre d'Ivo Petrić (1931) montre un déclin, significatif et marqué sur sa voie créative, depuis l'esthétique des nuances nouvelles et variées des néo-styles, dans lesquels le compositeur souligne « le sens de la forme musicale, du traitement du motif et de l'instrumentation ». De même Alojz Srebotnjak (1931) dans sa dernière œuvre a un peu bridé les nouveautés esthétiques, qui étaient caractéristiques de ses premières compositions. La créativité venant « de la connaissance toujours nouvelle de moi-même et de mon attitude au monde », conduit Srebotnjak à une série d'œuvres formellement purifiées, qui par des voies diverses se rapportent au passé musical national. Contrairement à Petrić et Srebotnjak, Igor Štuhec (1932) s'est, durant les dernières décennies de composition, approché aussi du modernisme du jeu acoustique, où les catégories compositionnelles principales sont ainsi définies par le compositeur : « Je distingue deux sortes de musique ; celle qui est déterminée, définie ou plutôt bien ordonnée, et celle qui est indéterminée ». Une œuvre qui dans ses traits compositionnelles diffère de celle de Štuhec, mais lui est comparable

avec son enracinement dans la différenciation tonale du tissu musical, a été créée par Božidar Kos (1934), un Slovène de naissance qui, depuis les années soixante, vit en Australie. Ses œuvres, qui relèvent plutôt de la tradition du modernisme américain des années soixante et soixante-dix que de la scène des compositeurs slovènes, ne sont pas très fréquemment présentées en Slovénie, même si elles sont chaudement accueillies par les auditeurs.

- 77 En dehors des ouvrages de musique de scène de Darijan Božič (1933) depuis les années quatre-vingt le théâtre musical plus largement européen a été encore enrichi par l'œuvre du tromboniste et musicien créateur Virko Globokar (1934), qui est bien connu pour sa pensée radicale et ses actions artistiques suivant le principe : « Au diable celui dont la musique porte à dormir et empêche de penser ».
- 78 Le « théâtre sonore » de Globokar, si on peut étiqueter ses créations comme un tout, est difficilement, mais par le souffle de son contenu néanmoins comparable à la poétique musicale de Lojze Lebič (1934). Lebič est à la recherche du « sentiment grammatical, qui rendrait à la musique un peu du pouvoir perdu de la parole », car composer est pour lui « enfermer dans un cadre, lorsque quelque chose d'un monde se trouve dans un autre ». Dans son œuvre mature, Lebič ainsi engagé dans une voie subtile de composition, entremêle une série de « moments narratifs » : depuis la gestation musicale fragile à l'« appel » concret du tic-tac de l'horloge, de la musique populaire au passé compositionnel de la musique de l'Ouest et aux allusions philosophiques et théâtrales. Il crée en fait un véritable théâtre esthétique au niveau d'une musique « pure, absolue ».
- 79 Si on compare avec les travaux esthétiquement plus ou moins uniformes des compositeurs mentionnés jusqu'ici, Pavel Mihelčič (1937) émerge, car il a créé dans les décades récentes au-delà de l'attachement à une orientation compositionnelle particulière. Spécialement dans ses œuvres symphoniques et de musique de chambre, il a produit diverses nuances esthétiques de clarté lyrique subjective. Dans certains de ses travaux, Alojz Ajdič (1939) s'approche des idéaux de la nouvelle simplicité, tandis que son œuvre symphonique est marquée par le ductus néoromantique.
- 80 À cette époque apparaissent aussi des œuvres populaires appartenant à des domaines de genre plus léger : la créativité du jazz-concert de Janez Gregorc (1934), le big-band jazz de Jože Privšek (1937-1998), l'intimité de saloon de la musique de piano de Janez Potočnik (1936), ou les chansons pop de Mojmir Sepe (1930).
- 81 Une série de compositions par les compositeurs mentionnés cidessus peut être rangé parmi les œuvres classiques : les lieder de Marijan Lipovšek, les œuvres symphoniques et de musique de chambre de Primož Ramovš et d'Uroš Krek, les œuvres pour piano et pour concerts de Janez Matičič, les œuvres pour chorale et de musique de chambre de Jacob Jež, quelques compositions de musique de chambre d'Ivo Petrič, les œuvres symphoniques de Dane Škerl, les œuvres vocales et instrumentales et les arrangements d'Alojz Srebotnjak, la philosophie et l'extravagance des apparitions de Vinko Globokar, et surtout l'œuvre mature de Lojze Lebič, qui dans les années quatre-vingts-dix devint une figure séduisante pour un nombre sensible de compositeurs de la plus jeune génération, autrement orientés chacun différemment. Avec les œuvres individuelles des jeunes compositeurs, la puissance créatrice des compositeurs ci-dessus mentionnés forme le noyau de la vie du concert slovène durant les dernières décennies.

... 1940-1950

- 82 Parmi les compositeurs nés dans les années quarante, trois ont été particulièrement actifs durant les vingt dernières années : Marijan Gabrijelčič (1940-1998), Maks Strmčnik (1948) et Jani Golob (1948). Tandis que les efforts de Gabrijelčič, malgré une série d'œuvres symphoniques, restèrent essentiellement liés à la tradition du style choral néoromantique, les œuvres du compositeur et organiste Maks Strmčnik mûrissent à la fois dans le domaine instrumental et vocal-instrumental, au travers de diverses associations d'archaïsmes esthétiques et de techniques compositionnelles nouvelles, d'une manière ou d'une autre dans l'esprit de la pensée du compositeur, qu'il a exprimée sur la situation de la composition au milieu des années quatrevingts : « Tout le monde cherche son propre chemin et son orientation sur celui-ci. Je pense que c'est merveilleux. Il n'y a plus la sévérité d'une avantgarde consciente ». Des vues artistiques analogues et de riches expériences comme violoniste dans les orchestres symphoniques et comme compositeur de musique « appliquée » (films, théâtre) se retrouvent chez Jani Gobob, jouissant « du luxe plaisant de l'indépendance, et aussi des tendances de la musique contemporaine » dans diverses constructions de styles et de genres : du chant populaire au concert solo, du quartet à cordes classicisant, un ballet sur des thèmes slovènes classiques, jusqu'à l'opéra *Medea* inspiré de l'expressionnisme avec le subtil « Opéra depuis la vie quotidienne » (1999).

Intermezzo I

- 83 Il est important de mentionner un fait évident par lui-même, semble-t-il marginal : une série de compositeurs nés dans la première moitié des années trente consacrèrent leur attention à l'approfondissement de l'expression et à la purification des solutions de composition, sans renoncer de façon marquée aux anciennes orientations compositionnelles et conceptuelles, alors que les solutions de composition de la jeune génération montrent une perte de l'évidence en soi. Déjà dans les œuvres de Mihelčič, Ajdič, Gabrijelčič, Strmčnik, et Golob, qui ont pénétré dans la vie du concert public particulièrement depuis les années soixante-dix, le critère de ce qui est musical devait être recherché au-delà de la simplification esthétique tripartite entre « l'ancien », « le nouveau », et (peu importe la variété de sa signification) « le post-moderne » au sens de « tout va ». Il est probable qu'il faille le rechercher avant tout dans l'idée non exprimée mais implicite d'une sorte de « voie moyenne ». Car il semble qu'avec ces compositeurs on doive surtout réfléchir à un mode de penser particulièrement pragmatique : on admet que le résultat des processus sélectifs de leurs créations recherche l'essence de la musique dans les traits de composition qui ont soi-disant « survécu », mais pas dans le but de « réveiller » ou de « faire revivre l'ancien ; leur objet créatif essentiel semble être centré autour des postulats de « communication », « dialogue » ou bien « attention désintéressée », à la recherche d'un contact avec le public de concert. Avec cette génération de compositeurs, le désir de contacts animés avec les auditeurs n'est pas devenu précisément significatif, car leurs créations avaient tout le temps vécu avec lui. Et c'est probablement par une sorte de « peur de la naïveté » (T. Virk), en embrassant « la troisième voie » qui contribua à cela que des compositeurs autrement talentueux de cette génération, comme disent Maksimilian Feguš (1948) et Peter Kopač (1949), ont produit des œuvres plus modestes, qui représentent pour la culture locale des travaux non moins caractéristiques « classicisantes – romantiques ».

... 1950-1960

- 84 Si on les compare avec « la contrainte esthétique » de la génération de compositeurs précédente, les œuvres de cette génération nous conduisent à parler d'une « flambée » esthétique renouvelée. La différenciation des compositeurs nés dans les années cinquante, – ils ont pénétré la conscience publique depuis les années quatre-vingts –, est la preuve de vues musicales et d'efforts richement ramifiés, dirigés vers la recherche de « l'immédiateté de l'expression musicale ». Bor Turel (1952) qui, avec Marjan Šijanec (1950), est parmi les compositeurs slovènes l'un des plus fidèles adhérents de la musique électro-acoustique, a créé dans ce milieu une série de projets intéressants : « En suivant le chemin de l'expérience de la musique électroacoustique, nous avons pénétré dans le réservoir de sons, où le compositeur n'est pas toujours le maître souverain de la substance mais aussi un auditeur à ses capacités ». Au contraire, Igor Majcen (1952) cherche à contrôler la différenciation des jeux tonals selon une idée esthétique dans laquelle « sérieux et humour s'entrelacent dans une composition organique, fluide, acoustiquement et techniquement intéressante et convaincante ».
- 85 Uroš Rojko (1954) concentre sa musique à des dimensions tout à fait métaphysiques : « J'essaie de comprendre tout comme une translation, une canalisation de l'énergie primaire en matérialité ». L'œuvre surtout instrumentale de Rojko indique une affinité de composition avec ce qu'on appelle la musique spectrale (bien qu'il refuse constamment toute influence directe). Ses créations minutieusement élaborées révèlent la richesse de la différenciation de l'espace tonal : coloration exubérante du son et pureté des jeux abstraits des constellations tonales sont caractéristiques d'une série de compositions attirantes de musique de chambre et de musique symphonique. Après celle de Rojko, l'œuvre de Tomaž Svete (1956) a été reconnue, surtout à l'étranger. Le compositeur procède à partir de son attitude d'esprit concentrée sur l'expressivité de la musique, en soulignant le sens de la « pureté » de la composition. Il suit le dicton : « La recherche de la vérité et la création de mondes meilleurs, un regard de l'obscurité des profondeurs vers le ciel ». Il est donc peu étonnant que, pour la dramaturgie à la gestuelle accentuée du flot musical de Svete, les publicistes musicaux aient trouvé l'étiquette de « néo-expressionnisme ». L'esprit de l'« arrière-petit-fils de la Seconde École viennoise », comme il s'est une fois décrit lui-même, est préservé à la fois dans ses œuvres symphoniques et sa musique de chambre comme dans ses quatre opéras, dont l'opéra Chryton qui a connu un beau succès.
- 86 À la différence de la mission créatrice de Rojko résumée par le compositeur à un seul point avec une parabole « du réveil de la sensibilité de l'homme à reconnaître et à comprendre les couches les plus subtiles du son », Brina Jež Brezavšček (1957), en ce qui concerne ses œuvres, désignées différemment en genre, forme, milieu et (le moins de tout) style, souligne les analogies du flot musical avec « l'abstraction des constantes généralement expérimentales ». Totalement à l'opposé, en direction de l'objectivation, Aldo Kumar (1954) recherche un langage musical dirigé vers « le caractère concret » des moyens d'expression de la composition. Il est caractérisé par sa créative poétique de simplicité. Flirtant occasionnellement avec le folklore et avec le jazz, tout comme avec les variantes européennes du minimalisme, son œuvre se caractérise par la croyance que le monde « de la musique classique combinée avec toutes sortes de musiques » est aujourd'hui « la seule base pour créer une musique nouvelle ». Avec des vues similaires, Marko Mihevc (1957) a créé dans les années quatre-vingts-dix sept poèmes symphoniques émouvants. Pour le

style et le genre Mihevc suit l'exemple du poème symphonique et l'esthétique du modernisme musical du début jusqu'en plein XX^e siècle. Selon les mots du compositeur, on a affaire avec le « postmodernisme » en ce qu'on doit « mêler beauté, sentiments... sain éclectisme qui n'est pas compris simplement comme limitation du passé mais assiste dans la recherche de nouvelles orientations, si je puis dire, digestes ».

Intermezzo II

- 87 De la production musicale de la génération qui vient d'être mentionnée on voit probablement comment se sont clairement étalées des tentatives de création qui forment une sorte d'esthétique musicale analogue à la « rose des vents » nautique. D'une part, il y a des associations variées avec le passé compositionnel, comme les associations de genre de Mihevc de ce qui est différent (« sain éclectisme ») ou l'ouverture stylistique de Kumar (« combinaison de genres musicaux »). D'autre part, il y a un approfondissement des idéaux esthétiques de l'expressionnisme, typique surtout chez Svete (« raffinement »). Troisièmement, il y a une différenciation de la texture musicale avec les notions d'universaux cognitifs variés (chez Rojko « la canalisation de l'énergie primaire en matérialité », la recherche, chez Brina Jež Brezavšček, d'analogies sonores avec « l'abstraction de constantes expérimentales », ou chez Majcen « la curiosité acoustique et technique et le poli de la composition »). Quatrièmement, une recherche de la différenciation des paysages de sons électro-acoustiques est à mentionner en relation étroite avec les idéaux propres à la dernière génération mentionnée de compositeurs.
- 88 Les pas depuis la musique comme différentiel sémantique jusqu'à la musique comme une structuration du son « dé-sémantisé » et l'autre voie, qui va de l'abstraction physicienne du son jusqu'à la « sémantisation de l'espace tonal », semblent être une question importante chez ces compositeurs. La question des orientations stylistiques impliquées est actuellement trompeuse, car elle paraît tirée par les cheveux en ce qui concerne cette génération de compositeurs plutôt active et connaissant le succès. Toutefois, il est vrai que la plupart de ces compositeurs sont marqués par le travail de découverte de la limite esthétique délicate entre la nature insaisissable de la sémantique élémentaire et l'osmose du sens. Beaucoup de solutions compositionnelles et de caractéristiques de genre dans les œuvres musicales individuelles, comme leurs développements attendus, indiquent que la limite mentionnée ci-dessus révèle beaucoup de croisements de route ou plutôt de lignes de partage des eaux, qui sont trop évidents pour être pris comme « marginaux ».

... 1960

- 89 En contre-distinction avec la dispersion signalée des tentatives musicales, on peut dire que l'autonomie suggérée entre l'esthétique des diverses « traces » suivantes du passé et du présent d'une part, et les idéaux esthétiques de l'insaisissable sémantique d'autre part, cherche à présenter des horizons certains de création dans la musique contemporaine. Cette simplification est, on le comprend, plutôt grossière, mais elle convient à l'état du dispositif compositionnel dans lequel, jusque-là au moins, les extrêmes compositionnels et esthétiques partiellement délimités, - par ex. entre complexité et simplicité ou entre postsérialisme et effacement post-Cagéen des frontières entre art et vie -, se sont trouvés dans un processus contradictoire : le processus de nivellement et de diminution des différences dû au grand désir de différenciation.

- 90 En Slovénie, on ne peut parler d'exemples extrêmes d'un « bricolage » quoi qu'il en soit. Ce n'est pas Cage mais plutôt le « tout va » du pupitre de Feyerabend : ainsi nous pouvons plutôt parler de doutes en ce qui concerne les slogans « franchir la limite - fermer la lacune ». Néanmoins, l'idée d'ouverture est significative comme point d'orientation épistémologique. Si en fait la demande de différenciation est pour les compositeurs mentionnés ci-dessus mêlée d'une sorte (au moins imaginaire) de « sentiment océanique » d'attachement au monde et à son passé, cette métaphore de Freud - qui introduit son article sur le non-loisir en culture - semble, au moins au regard des compositeurs plus jeunes, se réduire de plus en plus à une idée sur les océans, souvent tout à faire imaginaire, et en règle générale partielle. Désormais, au lieu d'une demande - un désir, ou plutôt une nécessité de reconstruire le « capital esthétique » (N. Cook) déjà reconnu en faisant usage du potentiel créatif de chacun au moyen des impulsions culturelles, idéologiques, esthétiques ou spirituelles idiosyncrétiquement comprises.
- 91 À propos de la créativité de certains vieux compositeurs déjà établis, il est naturellement possible de parler d'une sorte d'effacement et pour le contenu d'une faible discrimination entre les efforts personnels et les « moments historiques d'une genèse spirituelle » auxquels ils se réfèrent. Mais dans la créativité de la plupart de compositeurs nés dans les années soixante et soixante-dix on peut parler d'une certaine « délégitimation » (J.- F. Lyotard) de l'art historique au nom de l'« art communicatif », dont il est clair seulement qu'il n'actualise pas l'acuité esthétique des traditions (petites ou grandes), mais s'efforce de venir à bout, avant tout, des fragments et extraits du « spirituellement utilisable » (E. Köstner).
- 92 Spécialement depuis les années quatre-vingts-dix, une grande quantité de jeunes compositeurs doués sont au travail. Peter Šavili (1961), dans ses œuvres pour concerts et pour musique de chambre, avec la rigueur modérée de sa plume « exploite des matériaux d'harmonie mélodique... en sorte qu'il peut jouer avec eux et dessine en dehors d'eux des formes possibles qui fréquemment le portent près de solutions chorégraphiques ». Dans les années quatre-vingts-dix, Neville Hall (1962) a créé des monuments véritablement structuraux et sonores, qui ont donné de la musique pour solistes, de la musique de chambre, de la musique symphonique, toutes fondées sur une complexité raffinée, d'une sonorité et d'une tonalité très sensibles. D'autre part, Nenad Firšt (1964), compositeur et violoniste, dans ses œuvres orientées la plupart du temps vers la musique de chambre offre une économie musicale originale, discrètement et reliée à la tradition de manière contenue. Bien qu'en ce qui concerne ses vues et la complexité de sa texture musicale Larisa Vrhunc (1967) apparaisse parent du style musical de Hall, sa riche production est esthétiquement beaucoup plus hétérogène et, ayant étudié en France, plus susceptible de figures acoustiques subtiles dans la structuration du flot musical. Comparé à Vrhunc, Urška Pompe (1969) a écrit peu d'œuvres, mais ses plus récentes compositions montrent des lignes de pensée séduisantes par leur polissage compositionnel et leur attrait artistique, dus à leur force d'expression dans l'équilibre structural du flot musical.
- 93 Parmi les efforts de création des compositeurs mentionnés ci-dessus, on doit noter aussi les œuvres de Damijan Močnik (1967) et d'Aljoša Solovera-Roje (1963), qui vit au Chili ; tous les deux ils ont composé avec bonheur des images musicales, le premier en musique de chambre et chorale, le second surtout en musique symphonique.
- 94 La jeune génération est confrontée au choix qui, au lieu de solutions alternatives au sens de ancien/nouveau, élevé/bas, sérieux/populaire, complexe/simple, demande de prendre en considération le contenu, en principe insaisissable, et seulement avec des exemples

concrets les tensions complémentaires définissables telles que : pas nouveau mais original, pas subjectif mais éthiquement responsable, pas banal mais compréhensible, complexe mais non hermétique, doux mais non douceâtre, il a une idée mais il n'est pas pathétique, il est sérieux mais avec une bonne dose d'humour. Aujourd'hui on peut discuter de ces affirmations comme si la notion de classique en musique était conjurée.

- 95 Dans ce climat spirituel apparurent les œuvres formellement pures de Vitja Avsec' s (1970), basées sur des principes d'organisation pour transformer les thèmes tonals pensés à l'extérieur. Son attitude créative tolérante, – « Je n'aime pas les positions extrêmes » –, est pour lui un des signes caractéristiques de la recherche d'une force d'expression dans les noyaux de l'esthétique et de la composition de la tradition musicale occidentale. Pour l'œuvre de Dušan Bavdek (1971) on peut parler d'« ombres sans repos », qui dans des arcs clairs et fermes de composition évoquent les éclats de modèles historiques de composition sans leur historicité. Les impulsions créatives du compositeur – « Aussi loin que me le dit ma mémoire, j'ai toujours aimé les impressions et l'information que j'ai absorbées pour construire dans une peinture 'intégrale' du monde environnant » – nous raconte un peu plus sur l'image sonore de sa musique, tandis que nous tentons de comprendre ses impressions et son information comme une partie du monde de la création, où son unité s'achève dans un jeu d'examen subtilement différencié, portant sur la sémantique musicale. Contrairement à la narrativité esthétique, qui naît de l'écriture explicitement personnelle de Bavdek à partir de « sa peinture intégrale du monde environnant », Ambrož Čopi (1974) trouve sa force d'expression musicalement savoureuse en relation avec les mots, telle qu'elle se reflète dans ses compositions chorales.
- 96 Bien que la musique électro-acoustique ne revendique pas une riche tradition en Slovénie, il apparaît que les idéaux anciens de l'universalité du sonore, que s'est approprié notre temps comme sa caractéristique, peut-être encore le plus clairement même si cela est sans argumentation théorique ni historique, viennent précisément des compositions écrites dans ce milieu. L'électro-acoustique peut attirer quelques jeunes compositeurs – comme notamment Gregor Pirš (1970), Mihael Paš (1970) et en partie Vito Žuraj (1979). Mais l'idée d'un jeu sonore comme analogue aux métaphores du langage ou de la sémantisation des milieux musicaux traditionnels demeure un des principaux motifs pour une quantité de plus jeunes compositeurs. « Toute négation extrême... de l'existence... est aussi déjà une partie du passé... donc sur son héritage (à la fois ceux de Beethoven et de Cage) nous devons construire un nouveau langage musical, qui sera à prédominance « personnel ». La pensée mentionnée ci-dessus de Gregor Pompe (1974), qui peut recouvrir aussi les vues de certains de ses collègues appartenant à la même génération, marque le désir de re-contextualiser le passé musical. Avec des noms différents, bien qu'avec la même idée de saisir « la nouvelle subjectivité » basée sur « une histoire objective », c'est typique de Viko Žuraj (1979) un compositeur productif, dont la musique semble vivre dans une sorte d'universalisme de sons : une heureuse fusion de divers passés de composition et « d'expériences avec le son ». Presque dépourvus d'une élaboration des différences dans la contemporanéité, les œuvres de Črt Sojar Voglar (1976) sont marquées par un style lyrique néoromantique fluide.
- 97 Dans cette génération au grand nombre des jeunes compositeurs, on mentionnera surtout Tadeja Vulc (1978). Contrairement aux idées de « recontextualisation » ou d'« universalisation », elle approche le monde des sons surtout à travers une sorte de logique « des moments de sentiments ». La compositrice déclare que dans ses œuvres dès le début, « elle tâtonne sur le chemin entre intellect et intuition ». Et on peut prendre

l'idée de Vulc comme un des principaux points de départ créatif fortement doublement marqué : la recherche pour ordre dans les procédures sensibles et tout à fait considérées pour savoir comment éviter la rigueur formelle sans ruiner la clarté structurelle du son, et parvenir à mêler les allusions sémantiques sans éveiller le passé ou « l'autre » musical.

Au-delà ou à l'intérieur des confins locaux, régionaux, nationaux ?

- 98 En résumé, il y a difficilement d'autre possibilité de définir l'identité nationale de la musique slovène contemporaine que dans les termes d'un mélange d'individualismes et d'idéaux universalistes. « La chose nationale » échappe à une catégorisation plus essentielle. Cependant, depuis le début des années quatre-vingt-dix il y a un fort mouvement de musique mondiale propre à façonner l'héritage musical slovène venant de la musique populaire. La popularité de la musique folk slovène, tout en ayant une forte tradition ininterrompue, surtout parmi les nombreux chœurs, a à l'évidence progressé parmi les artistes du pop³⁴.

[Théorie]

- 99 Que peut donc l'aperçu que j'ai donné de la musique slovène nous dire de son identité nationale ? Il sert seulement « d'instrument de navigateur » pour analyser les valeurs sémantiques inhérentes aux différentes cultures musicales. Il peut être vu comme un point de départ pour des études orientées plus empiriquement du « capital esthétique » (N. Cook) des pratiques musicales contemporaines. Les développements où ils coexistent demandent qu'on réfléchisse sur la question de leur valeur d'échange : ils ne peuvent être dirigés, comme c'est souvent le cas avec la musique contemporaine, vers des questions sur le mélange, ou la fusion, d'identités géographiquement ou culturellement différentes, mais aussi vers la création de nouvelles identités qui sont d'autant plus globales qu'elles sont régionales.
- 100 Dans son sens confus, la notion de national peut être comprise comme un cul-de-sac quand on pense musique. Musique et nation, d'accord avec Philip V. Bohlman, sont « des camarades de lit difficiles ». Mais la notion d'identité nationale est à considérer aussi comme un catalyseur pour définir des spécificités tout comme des similitudes dans différentes pratiques musicales, bien que les pratiques musicales contemporaines, même si elles paraissent en dehors d'un cadre État-nation, conduisent à des identités plutôt variées.
- 101 En d'autres mots, identité nationale ne semble pas un complexe ni le contraire d'un résumé, si on accepte l'idée Georg Simmel (un des plus « anciens » penseurs en faveur de la pensée post-moderne) : « La vie peut seulement être comprise par la vie, et elle se divise en couches, dont l'une communique la compréhension de l'autre et ils font savoir leur unité dans leur soutien l'une à l'autre ». L'idée de Simmel peut aisément s'accorder avec toute conviction historiographique, indépendamment de sa base épistémologique (ou de ces intentions).
- 102 En ce qui concerne l'ancien et le nouveau en musique, comme idées productrices elles dépendent de la contextualisation d'un phénomène reposant sur des conjectures, des questions, des moyens de les discuter (des méthodes), et des réponses. Cet article a tenté d'exposer à grands traits des aspects essentiels du nouveau et de l'ancien, en ce qui concerne la musique slovène, sans prêter beaucoup d'attention aux niveaux auxquels se

réfèrent les idées de Simmel citées ci-dessus. Cette « science des couches » (Schichtenlehre) des niveaux épistémologiques semble avoir un rôle vital pour comprendre les notions discutées. Donc les remarques de conclusion visent à suggérer un contexte pour comprendre en quoi l'ancien et le nouveau en musique dépendent l'un de l'autre épistémologiquement.

- 103 Loin de proposer un aperçu minutieux des questions et des méthodes qui sont ou pourraient être reconnues comme des pièces de l'herméneutique musicale, je voudrais indiquer quatre délimitations épistémologiques offertes par S. Mauser, J.-J. Nattiez, C. de Lannoy et S. Mahrenholz.
- 104 L'introduction à l'herméneutique musicale de Siegfried Mauser³⁵ présente quatre centres pour interpréter trois champs de la pratique musicale³⁶ (tableau de l'auteur) :

	Auteur	Texte	Performant-Événement sonore-Auditeur [Aufführender-Klangereignis-Hörer]
Niveau du fait [Ebene des Faktischen]	[...]	[...]	[...]
Niveau de l'intentionnalité [Ebene der Intentionalität]	[...]	[...]	[...]
Niveau de l'actualisation [Ebene der Aktualisierung]	[...]	[...]	[...]
Niveau du contexte historique [Ebene der Geschichtlichkeit]	[...]	[...]	[...]

- 105 Les champs de la pratique musicale de Mauser rappellent l'application très discutée du schéma analytique tripartite de Jean Molinaro, accepté par Jean-Jacques Nattiez³⁷ :

niveau poétique	niveau neutre	niveau esthétique
-----------------	---------------	-------------------

- 106 La principale différence entre les foyers analytiques de Mauser et de Nattiez se trouve dans la différenciation des trois champs d'étude de la pratique musicale. Une autre différence de base doit être mentionnée : Nattiez définit les champs de la pratique musicale en termes rudes, mais fondamentaux, comme des erreurs pointant vers différents objets (par exemple le niveau poétique inclurait quelque chose d'important pour la création d'un morceau de musique), tandis que les champs de pratique musicale de Mauser sont spécifiés concrètement dans un sens plus étroit.
- 107 En outre le schéma tripartite des réalités chez Christian de Lannoy (de Lannoy 1993) n'offre pas de champ spécifique de pratique musicale : il serait semblable à celui de Mauser, si, par exemple, ses deux foyers médians (Niveau d'intention et Niveau d'actualisation) pouvaient être représentés dans la réalité d'expérience de Lannoy. Mais même dans ce cas, il est évident qu'il y a quelque chose de la différenciation de Lannoy qui est seulement suggérée dans le schéma de Mauser : Lannoy parle explicitement du

niveau épistémologique, la réalité de système (= peinture de la réalité systématiquement « parcellée »), comme d'un niveau d'interprétation relativement indépendant. Est-ce que le schéma de Mauser implique aussi le niveau d'interprétation dans sa section transversale de la troisième colonne et quatrième rangée (Niveau du contexte historique dans la catégorie Exécutant-Son-Auditeur) ? Ou bien le niveau d'interprétation est-il impliqué aussi bien dans la section transversale entre la troisième rangée et la troisième colonne (Niveau d'actualisation dans la catégorie Exécutant-Son-Auditeur) ?

réalité des choses [Dingwirklichkeit]
réalité d'expérience [Erfahrungswirklichkeit]
réalité de système [systemische Wirklichkeit]

- 108 Même si la question de la réalité de système pouvait être soulevée pour les deux niveaux épistémologiques mentionnés, une autre inquiétude est éprouvée au regard des relations entre le niveau demandant la plus grande objectivité, que Mauser appelle Niveau du fait, et les trois niveaux qui le suivent. En outre, Niveau du fait – semblable au niveau neutre du schéma de Nattiez ou de la réalité des choses de Lannoy – pourrait même être copié de la ligne à la colonne. Le niveau du fait est, après tout, une contrepartie de l'autre pôle interprétatif, à savoir le niveau des conjectures : sans combiner les deux, une unique expression pour la musique qui, en dernière analyse, implique un appel à une interprétation, est difficilement possible. En d'autres termes, le schéma herméneutique de Mauser a défini plus spécifiquement les foyers et les champs de la pratique musicale, comparé à celui de Lannoy. Le schéma de Mauser montre une tendance à prescrire une ligne de pensée (bien qu'il prévienne qu'il a offert un modèle descriptif et non une « formule herméneutique »), quand Lannoy englobe plutôt une grande part du monde où nous vivons, et notre expérience de celui-ci, au sens élémentaire d'un espace épistémologique descriptif.
- 109 Semblable à celle de Lannoy, mais encore nouvelle, est la structure des niveaux épistémologiques proposée par Simone Mahrenholz³⁸ :

(I 3) Niveau de conscience [des bewussten oder bewusstfähige Erlebens]
(I 2) Niveau d'action habituel [Gewohnheits- und Gleichförmigkeitsmuster]
(I 1) Niveau de subconscient [die den bewussten Symbolisationsleistungen Vorgelagerte Ebene]

- 110 Si Mauser implique et Lannoy demande la prise en considération du « langage scientifique », Mahrenholz rend le passage du domaine subconscient à l'expérience consciente plutôt aisé, comme si tous les étages devaient être soumis à un « langage scientifique » de la recherche musicale. Elle analyse la connaissance en termes de structure épistémologique depuis la réponse inconsciente jusqu'à la réponse consciente. Ses niveaux épistémologiques sont aussi larges qu'on pourrait le souhaiter pour les sciences. Il y va loin d'une division musicale limitée de foyers épistémologiques, permettant ainsi une minutieuse différenciation des champs de la pratique musicale, qui seraient étudiés à partir de ces perspectives.
- 111 Et c'est cette plateforme du savoir largement ouverte, je crois – classant les domaines du subconscient à l'habituel et au conscient – qui a conduit à des changements dans l'interprétation de la musique au ^{xx}e siècle. S'ils ont été orientés vers le niveau futur ou passé, habituel ou subconscient de quelqu'un – en avant ou en arrière, « de sans » (from without) ou « de dedans » (from within) – ne semble pas avoir d'intérêt autant que le fait plutôt banal qu'un processus de différenciation, spécifique pour le ^{xx}e siècle tant en histoire de la composition qu'en histoire de l'épistémologie, a aiguisé et spécialisé plutôt qu'écarté (même moins résolu) la question sur l'identité (non seulement) musicale.
- 112 En ce qui concerne les facettes qui constituent la musique slovène comme art national, une réponse plutôt raisonnable aurait à prendre en compte trois sortes de catégories : son identité est définie en partie par son « intonation » populaire (comme dirait Boris Asaf'ev), en partie par l'intégrité artistique de nombreux compositeurs et musiciens slovènes, en partie par les diverses variantes des habitudes des auditeurs de musique. Naturellement, les prémisses éthiques autant qu'esthétiques doivent être prises en considération – tout autant que leur valeur morale – pour répondre aux questions qui pourraient être posées sur la détermination proposée de l'identité musicale slovène : quelle partie devrait prévaloir dans la définition de l'identité musicale slovène ?
- 113 La question vise, assez évidemment je l'espère, le processus de création des identités et des différents foyers y compris. Elle réoriente aussi le contenu de cet essai vers des couches épistémologiques autres que celles sur lesquelles repose la présente discussion.

NOTES

1. Voir B. Anderson, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York, 1983, p. 7 ; R. Handler, *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec* (New Directions in Anthropological Writing : History, Poetics, Cultural Criticism), The University of Wisconsin Press, 1988, p. 6 ; E. Gellner, *Nations and Nationalism*, Ithaca, 1983, p. 6 ; M. Hroch, 'From National Movement to the Fully-formed Nation : The Nation-building Process in Europe', in : G. Eley et R. G. Suny (éds.), *Becoming National : A Reader*, Oxford, 1996, pp. 60-79, p. 79 ; U. Beck, 'Understanding the Real Europe', *Dissent* (été 2003).

2. C. Dahlhaus, "Die Musik des 19. Jahrhunderts", *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, vol. 6, Wiesbaden-Los Angeles, 1989, p. 38.

3. Lajovic décrit l'ouverture du Théâtre National de Belgrade avec *Madame Butterfly* de Puccini comme « un péché politique en art », critiquant que pour une occasion aussi importante ils n'aient pas exécuté une œuvre composée par un Serbe ou au moins un opéra d'un compositeur yougoslave [A. Lajovic, « e ena beseda o programih » (Un autre mot sur les programmes), in : *Slovenec*, 27.4.1924].
4. A. Rijavec, 'The Sloveneness of Slovene Music', in : K.-E. Behne, E. Jost, E. Kötter, H. de la Motte-Haber (éds.), *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft, Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft*, Regensburg, 1991, pp. 65-71 ; *idem*, 'H glasbi na Slovenskem in slovenska glasba – uvodni razmislek', in : M. Orožen (éd.), *Informativni kulturološki zbornik, Seminar slovenskega jezika, literature in kulture pri Oddelku za slovanske jezike in književnost Filozofske fakultete*, Ljubljana, pp. 227-231.
5. *Ibid.*, p. 229.
6. Chœurs, chants, pièces pour piano, compositions pour violon et piano et autres concerts de musique de chambre en réduction.
7. Par exemple, *Novi akordi* signalait une des principales nouveautés de cette époque, l'expressionnisme, au petit piano, *Moment* (1912) par Janko Ravnik (1891-1982) et le chœur mixte *Trnotek* (*Moment*, 1914) par Marij Kagoj (1895-1956).
8. Le Conservatoire de la Glasbena matica fut réorganisé en 1927 en Conservatoire d'État et en 1939 il fut transformé en Académie de Musique.
9. A. Rijavec, 'Sloweniens Wünsche an die „Musikgeschichte Österreichs“', in : R. Flotzinger (éd.), *Musicologica Austriaca*, vol. 2, Salzburg, 1993, pp. 59-69, p. 66 ; *idem*, 'H glasbi na Slovenskem in slovenska glasba – uvodni razmislek', *op. cit.*, p. 229. Le Conservatoire de la Glasbena matica fut réorganisé en 1927 en Conservatoire d'État et en 1939 il fut transformé en Académie de Musique.
10. B. Loparnik, 'Poličeva doba slovenske Opere: ozadja in meje', in : *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, Ljubljana, 2000, pp. 205-224, p. 221.
11. Ceci peut sembler particulier, mais doit être compris comme une partie de la culture slovène dans son héritage historique, que dans une ville comme Ljubljana, où a été créée, en 1701 l'*Academia Philharmonicorum* la première « Symphonie romantique » composée par un auteur d'origine slovène (Fran Gebrič) fut écrite en 1915 (*Lovska simfonia* [Symphonie de la Chasse]).
12. Viko Ukmar (1939), « Slovensko glasbeno življenje v dvajsetletju 1918-1938 », in : *Spominski Zbornik Slovenije. Ob dvajsetletnici Kraljevina Jugoslavije*, Ljubljana, p. 292.
13. Outre le *Cerkvani glasbenik* (Musicien de l'Église), les chanteurs prirent leurs matériaux dans les trois autres revues : *Pevec* (Le Chanteur, 1921-1938), revue musicale ciselée de la *Peska zveza* suivant les idéaux pan-slaves, les *Zbori* (Chœurs, 1925-1934) de même conception, publiés par la *Ljubljanski Zvon. Grlica* (1933-1935), aidèrent à promouvoir la musique chorale dans la jeunesse, prospérant surtout dans les chœurs des jeunes du *Trboveljski Slavček*.
14. Voir une lettre de Frank Šturm à Slavo Osterc cité dans K. Bedina, *List nove glasbe. Osebnost in delo Franca Šturma*, Ljubljana, 1981, p. 15.
15. Par exemple, outre Karol Pahor (1896-1974) et Danilo Švara (1902-1981), l'idée de la nouvelle musique était importante dans les œuvres de Pavel Šivic (1908-1995), Demetrij Žebre (1912-1970) et Frank Šturm (1912-1943), Viko Ukmar (1905-1992), en partie et seulement pour cette période également l'œuvre de Lucijan Marija Kerjane (1901-1973).
16. L'année 1958 pourrait être suggérée comme une date historique, quand le poste de TV devint un élément indispensable du mobilier de la maison et qu'aussi d'autres possibilités techniques pour la distribution du son devinrent plus largement accessibles. En outre, deux autres faits parlent en faveur de la prise en compte des quelques dernières années autour de 1950 comme un moment de croisement historique en musique : à ce moment, les musiciens slovènes rétablirent leurs liens institutionnels avec le premier festival de musique tenu en Yougoslavie chaque année à Bled depuis 1962.
17. B. Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Munich-Vienne, 1992, p. 43.

18. Une perspective d'historien a été interrogée de nombreuses fois, non pour le fait de penser en termes de catégories historiques spécifiques, en termes d'œuvres musicales, de styles, de théories etc., mais par suite de conventions et d'explications inappropriées, et même « d'omissions » de connections entre elles : par suite du manque d'un minimum d'attention que, selon les mots de Reinhart Koselleck, on devait prêter à « l'avant » et « l'après », ou bien à « l'au-dessous » et « l'au-dessus » en ce qui concerne le phénomène discuté.

19. Pour autant que l'historiographie de la musique slovène du XX^e siècle soit concernée, l'information suivante est nécessaire : même si des études partielles précieuses sur la musique slovène après la Seconde Guerre Mondiale ont été publiées et un nombre plutôt modeste d'aperçus ont jeté un regard spécial sur la musique slovène d'après 1945, pour le moment il y a seulement un livre accessible sur la musique slovène du XX^e siècle.

20. N. O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, Ljubljana, 2000 ; K. Bedina, 'Zgodovinska izhodišča identitete slovenskega glasbenega dela', in : D. Nečak (éd.), *Avstrija. Jugoslavija. Slovenija. Slovenska narodna identiteta skozi čas*, Ljubljana, 1997, pp. 152-167 ; I. Klemenčič, *Musica noster amor. Glasbena umetnost Slovenije od začetkov do danes. Antologija na 16 zgoščenkah s spremno knjižno publikacijo*, Ljubljana, 2000 ; J. Snoj et G. Pompe, *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*, Ljubljana, 2003 ; L. Lebič, 'Glasovi časov' I-V, in : *Naši zbori 45-47*, Ljubljana, 1993-1996.

21. De l'original anglais, N. O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, op. cit., p. 109.

22. Lebič : « Créant l'art à l'ombre du réalisme socialiste. Art pour le peuple. Exclusion des événements du monde de l'art et rupture avec le modernisme depuis l'entre-deux-guerres [...]. Deux choses qui ont marqué cette époque : la passion impétueuse et félicité après le danger supporté, mais pour beaucoup de gens aussi amertume et peur que l'administration ne soit prise par les communistes [...]. Le début de la nouvelle époque repose sur la pire autodestruction slovène. Enthousiasme, marches, mais au fond liquidations (les liquidations clandestines, ainsi que les chandelles sur les échafauds communs ont été éclairées seulement récemment). Drame kafkaïen sous une apparence de bonheur victorieux. Supervision et contrôle du domaine artistique ont été pris par l'agit-prop (bureau pour l'agitation et la propagande au sein du comité central). '[...] Le modèle russe en ce qui concerne le réalisme socialiste est une estampe négative pour tous les arts du capitalisme décadent et dépravé [...]' (Boris Zihlerl déjà en 1944) [...] La création artistique se révèle elle-même dans une ombre de cette esthétique normative, avant tout comme une grande incertitude et confusion stylistique, compositionnelle et esthétique : elle s'affiche en des mots ambitieux, cachés avant tout dans les œuvres, les destinées et les expériences de vie des créateurs individuels et seulement à la fin dans les formes sonores ou les solutions compositionnelles auxquelles celles-ci pourraient s'associer » (L. Lebič, 'Glasovi časov' I-V, art. cit., p. 113-114). Bedina : « Après la Grande Guerre, la genèse de l'identification musicale a encore disparu. Tous les slogans du passé ont seulement gagné une nouvelle prémisse idéologique dans une tournure changeante – le but justifie les moyens quand on construit la nouvelle égalité socialiste. Les émigrés politiques ont tenté de trouver une issue comme ils pouvaient (nous nous informons de leurs travaux seulement à partir de 1992). La musique savante en Slovénie était subordonnée au slogan du réalisme socialiste : si vous n'êtes pas avec nous, vous êtes contre nous. De nouveau la mémoire historique s'est perdue, tout comme la connexion avec l'esprit du temps. Recommencer n'était pas facile, pour les institutions musicales c'était quasiment impossible » (K. Bedina, 'Zgodovinska izhodišča identitete slovenskega glasbenega', art. cit., p. 166, traduction par L.S.). Klemenčič : La quinzaine d'années qui suivent la Guerre sont un temps de césure et de discontinuité du développement qui était celui de l'avant-guerre. Combinés avec une isolation physique et intellectuelle, ces temps étaient marqués par l'abandon des esthétiques autonomes ainsi que par la modération et l'inactivité stylistiques générales. Il s'agit d'une période caractérisée par un esprit politique particulièrement révolutionnaire pré-moderniste, qui devait refléter l'art extérieurement réprimé et intérieurement obstrué dans son négativisme. Sur les directives du Parti Communiste, il était

demandé à l'art d'engager les masses de près, de se mettre à leur service, et, ainsi faisant, de soutenir le régime, bien que le modèle du réalisme socialiste requis ne fut pas clairement défini. À côté de cette pression idéologique, la tendance romantique susmentionnée était préservée en tant que niveau stylistique, comme dans le cas de L.M. Kerjanc où celle-ci peut être mélangée avec l'impressionnisme, ou avec le réalisme et le naturalisme, comme dans les compositions symphoniques de Blaž Arnič [...]. Outre les versions romantiques réalistes, l'objectivité et l'optimisme du néo-classicisme étaient aussi idéologiquement bienvenues. Au début des années cinquante, les compositeurs des générations moyennes et jeunes [...] adhéraient à ce style musical, rejoints plus tard par les compositeurs néo-baroques et en partie expressifs. Durant les années cinquante, la période de l'opposition interne ou de l'adoption, de la rébellion ou du conformisme déjà bien établis du compositeur, un subjectivisme de l'expressionnisme commença à se ranimer, modérément au début, comme un troisième niveau. Depuis qu'il avait été proclamé comme un art décadent ou, par le pendant totalitaire national socialiste, comme un art dégénéré, il était objectivement inacceptable et, dans le socialisme-réel, il était en opposition avec le matérialisme dialectique retranché derrière la loi. Un exemple sur la façon dont la musique slovène avait pu se développer [...] (I. Klemenčič, *Musica noster amor...*, op. cit., p. 203-204). Snoj/Pompe : « Un grand nombre de compositeurs [...] restèrent fidèles à l'héritage musical de la fin du XIXe siècle, même après la Seconde Guerre Mondiale. Ceci était dû au professionnalisme tardif de la vie musicale slovène, aux vagues rapports entre l'idéologie politique communiste d'après-guerre et la culture, et ensuite de nouveau certains vieux compositeurs n'étaient pas impatients de changer leur langage musical habituel, qui était aussi adapté à la doctrine du réalisme socialiste (J. Snoj et G. Pompe, *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*, op. cit., 2003, p. 214).

23. La question du centralisme et de la politique artistique unifiée en Slovénie se révèle ainsi plutôt complexe. Quelques traits des circonstances confuses des années cinquante ont été bien notés par Boris Kidrič, un des politiciens les plus influents de l'époque. En janvier 1951, deux ans avant sa mort, Kidrič soulignait (à partir d'un enregistrement du porte-parole de « l'équipe du Comité central du Parti communiste slovène, Moma Markovič ») que « la classe moyenne, forces [élémentaires] aveugles » était le principal problème du Parti Communiste en Slovénie (Boris Kidrič, dans un enregistrement d'une réunion du bureau politique du Comité central du Parti Communiste slovène, en janvier 1951, in : D. Drnovšek, Drnovšek, *Zapisniki politbiroja CK KPS/ZKS 1945-1954*, Ljubljana, 2000, p. 257). À partir des enregistrements du protocole des sessions du Comité central du Parti Communiste de Slovénie, où Kidrič évalue la situation politique, de même que d'autres enregistrements de protocoles de ce bureau très influent politiquement, on peut déduire que « les forces [élémentaires] aveugles de la classe moyenne » se rapportaient 1) au cléricisme considéré comme l'un des plus forts opposants au socialisme en Slovénie de même qu'en Bosnie et en Herzégovine, 2) au bureau de renseignements soviétique.

24. Ceci était probablement dû non seulement au fait que la musique comme intermédiaire artistique était loin d'avoir une face de pénétration sociale aussi forte que le mot écrit ou le film, mais aussi par suite de l'autocratie et de la conscience nationale de direction de la Société des Compositeurs Slovènes, fondée en 1945, et par suite du *modus vivendi* des bureaux exécutifs de la république. Il semble que l'État ne parvenait pas (et en partie ne s'en préoccupait pas) à établir une surveillance efficace de la vie musicale slovène. Ceci permit, par exemple, à la musique « de moindre valeur » (le jazz ou la musique populaire étrangère) d'imbiber la culture quotidienne avant la fin des années cinquante et d'expérimenter une percée culturelle en musique au début des années soixante. Il y a naturellement des interprétations plus critiques de cette période, comme celle de Klemenčič en 1998. Mais elles sont fondées sur des musiciens réprimés individuellement (dans presque tous les cas non à cause de leur musique, mais à cause de leur position sociale) et surtout sur des simplifications esthétiques problématiques du potentiel sémantique des idéaux de la musique, du progrès musical et des idéaux musicaux.

25. M. Barbo, *Pro musica viva : prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni*, Ljubljana, 2001, p. 37.
 26. *Idem*, 'Skupina Pro musica viva', in : J. Weiss, M. Barbo, L. Stefanija (éds.), *Pro musica viva – 2005 : znamenja ob poti*, Ljubljana, 2005, p. 4.
 27. G. Borio, « Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik », in : *Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, vol. 1, Laaber, 1993, p. 173.
 28. A. Whittall, "Fulfilment or betrayal?", *The Musical Times* (hiver 1999), pp. 11-21, p. 20.
 29. C. Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, trad. angl. Cambridge, 1993, p. 143.
 30. Cf. par exemple I. Klemenčič, *Musica noster amor...*, op. cit., p. 197 sq.
 31. G. Pompe, 'Nekaj nastavkov za razumevanje postmodernizma kot slogovne usmeritve' [Few Attempts at Understanding Postmodernism as a Musical Style], in : *Musicological Annual 2002/XXXVIII*, Ljubljana, pp. 31-42.
 32. L. Stefanija, 'New versus old in the Slovenian compositional practise of the last quarter of the 20th century', in : M. Bek et P. Maček (éds.), *Horror novitatis, Colloquia Mvsicologica Brvnensia*, vol. 37, Brno, 2004, pp. 158-172.
 33. Les citations sont tirées de L. Stefanija, *O glasbeno novem*, Ljubljana, 2001.
 34. Cf., par exemple, U. Šivic, *Transformacija ljudske glasbe v nekaterih zvrsteh popularne glasbe po letu 1990* (thèse de doctorat, Département de Musicologie, Faculté des Arts, Université de Ljubljana), 2006.
 35. S. Mauser, 'Hermeneutik', in : L. Finscher (éd.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 4, Bärenreiter, 1996, pp. 262-270.
 36. J'emploie le terme « pratique musicale » au sens de K. Blaukopf, *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, Munich, 1986, comme une notion générative se rapportant aux activités, biens et idées sous tout aspect lié à la notion de musique.
 37. J.-J. Nattiez, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, New Jersey - Oxford, 1990, p. 10 sq.
 38. S. Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart – Weimar, 2000.
-

RÉSUMÉS

Plus que les frontières politiques institutionnalisées ou la création d'institutions musicales, ce sont les processus de définition du national en musique qui donnent forme au paysage musical slovène. Ce caractère propre se situe à la croisée de l'universalisme, de l'individualisme et d'une identité locale. Partant donc de quatre définitions de ce qu'est une nation, l'auteur s'efforce, par un exposé aussi historique qu'analytique, de définir le national dans la musique de Slovénie, en accordant une place particulière aux développements qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale.

More than institutionalized political frontiers or musical institutions creation, the definition process of "national" in Slovenian music has contributed to shape its evolution. This specific character is a blend of universalism, individualism and local identity. On the basis of four definition of the nation, the author tries, through an historical as well as analytical article, to define the "national" in music from Slovenia, attributing a particular importance to post-WW2 developments.

AUTEUR

LÉON STEFANIJA

Université de Ljubljana