

characterize the sounds of bells through, for example, string or wind instruments, without resorting to the use of a real bell.

Most Japanese folk and traditional music is vocal and singing techniques have been greatly developed. They are mostly so-called head-voice techniques, sung without vibrato, although there are various special techniques such as falsetto.

These vocal expressions originated from more primitive Japanese folk, traditional and religious music, dating back to ancient times. For instance, in the ninth century, the *Shemyo* or Buddhist chants, introduced to Japan from China by Master En-nin, have been handed down through the years to the present day. For over ten centuries, these chants have been an influence on our folk and traditional music, particularly in forming the music of Japan's traditional Nō-drama.

I do not use in my compositions the folk and traditional instruments of Japan, either independently or in combination with Western instruments, because the techniques required in their playing are so specialized that none except specially trained musicians could master them. So, in order to incorporate the valuable textures and sounds of these folk instruments in my music, I have attempted to recreate their special musical expressions through the use of Western instruments. For instance, the sounds produced by *Samisen*, a three-string banjo-like instrument strummed with an ivory pick, are reproduced in essence by slap-pizzicati on the violoncello. And, the portamenti effects of certain native wind instruments, such as the *Hichiriki*, one of the typical *Gagaku* instruments, are reproduced to advantage through glissandi by bowed string instruments, etc.

Finally, it seems to me that the microtonal element is essential if we are to regard folk and traditional music as creative sources in modern music. For the uncertain pitches and peculiar vocal techniques are not only colourful accessories but also essential factors of expression. Consequently, it is most essential that we should discover how to notate exactly what we want performers to play, and how to obtain the desired results without resorting to the use of local instruments.

LA MUSIQUE ISRAËLIENNE CONTEMPORAINE ET LES TRADITIONS ETHNIQUES

A. URIJAH BOSKOVITCH (Tel Aviv)

LA musique israélienne savante contemporaine a ceci de remarquable qu'elle se crée sans une évolution artistique préalable. A défaut d'un passé de créations musicales marquant une continuité historique, elle se crée en se rattachant aux traditions musicales de la liturgie ou à la tradition séculaire juive orientale, elle aussi puisant aux sources liturgiques traditionnelles. Ces traditions musicales sont orales, leur fixation en notation occidentale moderne et leur étude analytique et comparative ne commençant qu'au début du siècle, notamment par A. Tzvi Idelsohn. Une étude plus critique au niveau de l'ethnomusicologie contemporaine bien qu'inaugurée par le Prof. Lachmann et le Dr. Gerson Kiwi est loin d'être achevée.

Les facteurs génériques extra-musicaux et musicaux dont l'action simultanée ou chronologique convergente détermine la constitution de la musique israélienne contemporaine sont:

(1) La renaissance nationale du peuple juif, aboutissant à l'établissement d'un état souverain, et rendant possible le retour de la nation de son exil bi-millénaire.

(2) Ce retour à la patrie mène à une hétérogénéité démographique multicolore du nouvel état; les diverses communautés apportant des mutations et des variations ethniques, conséquences de la sujétion prolongée sous l'influence des nations hôtes: soulignons que le folklore des communautés orientales aura une influence décisive sur la musique savante.

(3) La renaissance de la langue hébraïque comme langue de communication journalière et d'expression littéraire de la nouvelle société israélienne.

(4) Les compositeurs inaugurant la musique israélienne contemporaine sont sans exception des émigrés européens.

(5) L'influence de la révolution technologique contemporaine amenant l'abolition de la distance géographique et culturelle.

(6) L'influence de l'évolution musicale contemporaine en Europe, surtout l'effondrement du système harmonique tonal; la première réussite d'une synthèse de monodie archaïque populaire d'origine non-européenne avec la technique occidentale chez Bartók, l'influence libératrice des découvertes rythmiques de Stravinsky.

(7) La réjection de la musique savante juive d'Europe Orientale, en particulier de la musique nationale des compositeurs juifs russes comme Krein, Gnessin, Engel etc. dont la conception harmonique fondamentale contredit les tendances musicales israéliennes adoptant dès le début l'élément monodique oriental. Sous l'influence convergente—répétons—simultanée ou chronologique de ces déterminants, l'évolution de la musique israélienne contemporaine peut se diviser en trois phases historiques.

Une première phase de constitution qui se caractérise par une prise de conscience du compositeur en son nouveau pays des données de la situation: le climat, le paysage, "l'éclairage," la sonorité vivante de la langue hébraïque, la rencontre avec le folklore vivant des communautés orientales, la sécularisation de la vie juive collective, l'assuagement de la vie individuelle à l'effort commun: en somme c'est le néo-primitivisme et l'optimisme d'une époque de pionniers.

La "traduction" musicale de cette situation se réalise dans une musique simple, teintée d'archaïsmes se basant sur la tradition monodique modale et diatonique orientale dont la microtonalité inhérente est ignorée dans l'intégration de l'oeuvre totale. Les phonèmes de la cantillation de la Bible entrent dans les moeurs musicales; on renonce aux luxes vocales de la tradition orientale, on les réduit à des structures "rationalisées" et simplifiées à "l'usage collectif" favorisant les tétrachordes comme cadre mélodique structurel. L'élément mélodique est donc considérablement réduit en son ambitus. Prévaut l'élément rythmique, lui aussi simple, faisant usage stéréotypé des syncopes à base métrique, en sens vertical. En même temps on constate l'apparition des structures polyrythmiques et des rythmes additifs dans certaines oeuvres. La rencontre face à face avec la réalité d'une tradition musicale orientale virtuelle, les sonorités de la *Sprachmusik* et du *Sprachrhythmus* de la langue hébraïque dans les dialectes orientaux, l'influence de la musique instrumentale arabe avec ses formes d'hétérophonie et ses coloris d'instrumentation contribuent à la première formation de la musique israélienne contemporaine. Le style de cette première phase est connu sous le nom de "musique méditerranéenne," la désignation étant justifiée par les qualités de la tendance et de la "valence" des déterminants.

Dans le cadre de ces données on distingue nettement deux tendances divergentes:

l'une "objective," anti-romantique, un "stile secco," comme dans ma "Suite Sémitique"; l'autre impressioniste, un "stile affettuoso" comme dans la musique de Ben Chaïm et d'Avidom. Les deux tendances sont à la recherche de la couleur locale. La durée approximative de cette première phase est de 1940 à 1950.

La deuxième phase de l'évolution est caractérisée par un déclin progressif de cet impressionisme et néoprimitivisme archaïsant: la musique devient maintenant de plus en plus introvertie et tend à l'expressionnisme. Aussi voit-on se préciser les exigences croissantes des valeurs musicales autonomes. La manipulation du matériel traditionnel oriental par nos compositeurs devient plus flexible.

L'influence d'une étude intense des procédés d'un Bartók dans le domaine des modalités complexes, les découvertes rythmiques d'un Stravinsky rendant possibles des constructions rythmiques asymétriques, viennent à l'aide de la musique israélienne dans cette deuxième phase de son évolution. L'acclimatation de ces techniques nouvelles, leur adaptation aux conditions spéciales de la musique israélienne et les découvertes techniques de nos compositeurs eux-mêmes permettront désormais une intégration plus raffinée du matériel oriental traditionnel. On use des moyens de structuration permettant l'intégration des modes plus complexes: l'ornementation—souvent hypertrophiée dans la source traditionnelle est réduite à des formules plus rationnelles et concises dans l'oeuvre. Ces tendances se dessinent d'une manière claire dans certaines oeuvres de Tal, Pärtos et Séter.

Précisons donc les traits caractéristiques de cette deuxième phase:

(a) La subdivision microtonale inhérente à la tradition musicale orientale est rejetée dans cette phase aussi:

(b) Parmi les éléments primaires on constate la prévalence du Mélós, plus précisément de l'élément mélodique favorisant des motifs courts à répétitions variées ornementalement, la courbe mélodique prolongée au sens classique ou romantique reste étrangère à cette musique. Le rythme, en surmontant l'allure simple et "collective" de la phase précédente, s'enrichit considérablement, un rythme à l'orientation horizontale l'emportant sur un rythme à l'orientation verticale. L'élément harmonique se trouve poussé à l'arrière-plan.

(c) On préfère des tonalités ambiguës ou "incertaines": on reconnaît une prédilection marquée pour des toniques mélodiques ou des tons "polaires". On fait usage des sonorités superposées, comme dans les oeuvres "Yéménites" de Séter.

(d) Le retour au récitatif libre de la liturgie traditionnelle orientale qui s'affranchit maintenant d'une simplification "collective" prévalante—comme nous avons vu dans la phase précédente de l'évolution.

(e) L'usage plus manifeste et mieux compris de l'ornementation melismatique traditionnelle amplifiée et passant par un processus de structuration pour son intégration dans l'oeuvre totale. Si la première phase de cette évolution était essentiellement monophone, cette deuxième phase passe à l'homophonie et à la polyphonie, ce qui signifie un retour à l'Occident. Cette deuxième phase s'étend, selon mon estimation, de 1950 à 1959.

La troisième phase de la musique israélienne contemporaine est déterminée par une prise de conscience très marquée de nos compositeurs de la situation actuelle de la musique occidentale contemporaine.

Si la première phase de l'évolution se distinguait par une poussée vers l'Orient et la deuxième dans certains de ses aspects techniques ou même esthétiques rebroussait chemin vers l'Occident, nous voyons dans cette troisième et actuelle phase la recherche

d'une synthèse équilibrée entre l'Occident et l'Orient, une synthèse qui ne devient possible qu'à la condition sine qua non d'une compréhension plus approfondie des termes polaires. De ce point de vue il faut bien constater le phénomène des conquêtes considérables de la musique sérielle non seulement en Europe mais aussi, ce qui est plus important, en l'Orient. Ce phénomène nous paraît significatif à cause des conséquences de la révolution technologique. Celle-ci abolissant de plus en plus la mentalité des petites unités régionales fermées, produit une tendance croissante à une unification culturelle, espérons, à variations ethniques. Comme partout, chez nous aussi le compositeur éprouve un sentiment de participation très aigü au destin commun de la race humaine.

Le motif qui détermine désormais la démarche de certains de nos compositeurs, c'est celui d'une synthèse plausible entre la tradition ethnique—signe d'une existence collective prouvée—et une syntaxe universelle dont la technique sévère d'organisation compositionnelle semble exclure à première vue toute possibilité d'expression ethnique reconnaissable.

Il nous semble que cette synthèse—bien que difficile, soit pourtant possible, au prix de certains compromis. D'une part il serait impérieux de ramener et de réduire l'expression ethnique à ses gestes les plus essentiels, les plus intimes et les plus élémentaires. En délaissant tout détail et toute anecdote il faudrait pénétrer jusqu'au noumenon ethnique: cela veut dire: on n'écrit plus des mélodies et des rythmes ethniques, mais *la* mélodie et *le* rythme de ce noumenon ethnique dans un "langage" courant dans tout le monde.

Et d'autre part: la rigidité orthodoxe originaire de la technique sérielle—si nécessaire au début—ne devrait plus exclure des évolutions plus tolérantes, toute syntaxe véritable étant sujette aux lois du développement. La technique sérielle—surtout dans son actuelle phase de "Gruppenteknik" une fois universellement admise et pratiquée, cesse d'être le bien exclusif d'une seule école "régionale"; elle devient capable de servir une intégration comprenant des éléments ethniques. Cette intégration devient à cette condition vraiment universelle.

Cette hypothèse d'une musique sérielle multi-régionale n'est pas gratuite: on connaît certaines oeuvres de Stravinsky, de compositeurs japonais, arabes et israéliens qui prouvent la possibilité de la réalisation: nous trouvons déjà des "séries d'allusions ethniques" dont la structure primaire admet la synthèse d'une tradition régionale—autrement ésotérique—et d'une technique objective universellement compréhensible et contrôlable.

Et pour finir permettez-moi de citer les propos de Sri Aurobindo le Sage de Pondicherry, propos si actuels pour les fins de notre rencontre: Dans son livre "The Ideal of Human Unity" dans le chapitre "Diversity in Oneness" il écrit: "Mais l'uniformité n'est pas la loi de la vie. La vie existe par diversité; elle insiste sur le fait que chaque groupe et chaque être est *un* avec le reste, en son universalité, mais en même temps *unique* par quelque principe ou détail réglé de variation."