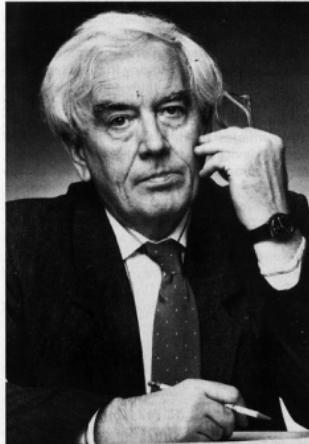


interview par JACQUELINE CAUX



(Ph. J. Mitchell), 1989

ROBERT ASHLEY

comme une histoire d'amour

Like a Love Affair

Les opéras de Robert Ashley sont des performances collectives multimédias dont il est tout à la fois le maître d'œuvre, le maître de cérémonie et le commentateur, usant de son inimitable voix pour se faire, en de longues litanies, le chroniqueur de la vie quotidienne aux Etats-Unis. Dans The Balseros, son dernier opéra sur la saga des «boat people» venus de Cuba au péril de leur vie, c'est à deux Cubains qu'il a confié ce rôle de récitant. Dans cet entretien, il explique le sens de sa démarche et insiste sur l'importance fondamentale qu'il accorde, dans ses spectacles musicaux, à la notion de «texte parlé».

■ Que préparez-vous en ce moment ?

Un opéra sur les *balseros*, ces gens qui quittent Cuba sur un radeau pour tenter d'atteindre les Etats-Unis. Il ne s'agit pas d'un opéra politique. Il raconte une vieille histoire : aller en Amérique. Il faut abandonner tout ce qu'on possède, la mer est très dangereuse. Si vous avez de la chance, vous atteignez votre but, et l'histoire s'arrête là. Dans l'opéra, ce n'est que le début de l'histoire.

La première aura lieu en Floride (1), en mai. Il y aura six chanteurs de la Florida Opera Company, quatre chanteurs de mon propre ensemble, trois percussionnistes de style cubain, un ou deux percussionnistes américains et quelques instruments à vent, probablement des trompettes et autres cuivres. Auxquels s'ajoutent deux récitants en langue espagnole, qui traduiront les textes entre les scènes. Le voyage est décrit en trente-six épisodes ; chacun de ces épisodes, chanté, est suivi d'une traduction parlée en espagnol.

Le livret est dû à Maria Irene Fornes, qui est cubaine. Elle vit aux Etats-Unis depuis longtemps. Voici comment nous avons procédé. L'année dernière, nous sommes allés tous les deux à Miami, qui est la «capitale» des réfugiés cubains. Elle a interviewé vingt-

cinq *balseros* et a sélectionné, parmi tous les incidents relatés, ceux qui lui ont semblé aptes à composer une histoire. Les mots sont de Fornes, mais ce sont les *balseros* qui ont écrit l'histoire.

De nombreuses occasions m'ont permis de perfectionner la technique que je pratique depuis vingt ans, technique qui fait dériver la musique de la structure du texte. Technique parlant, la langue anglaise comporte certaines structures qui se prêtent à une transposition musicale. Elles peuvent être transposées directement en musique ; il ne s'agit pas de prendre un texte anglais et de composer une musique pour l'accompagner ; simplement, les règles de la langue anglaise deviennent les règles de la musique.

Les mystères du quotidien

Vous écrivez le plus souvent vous-même le texte de vos compositions, et vous êtes également l'un des interprètes.

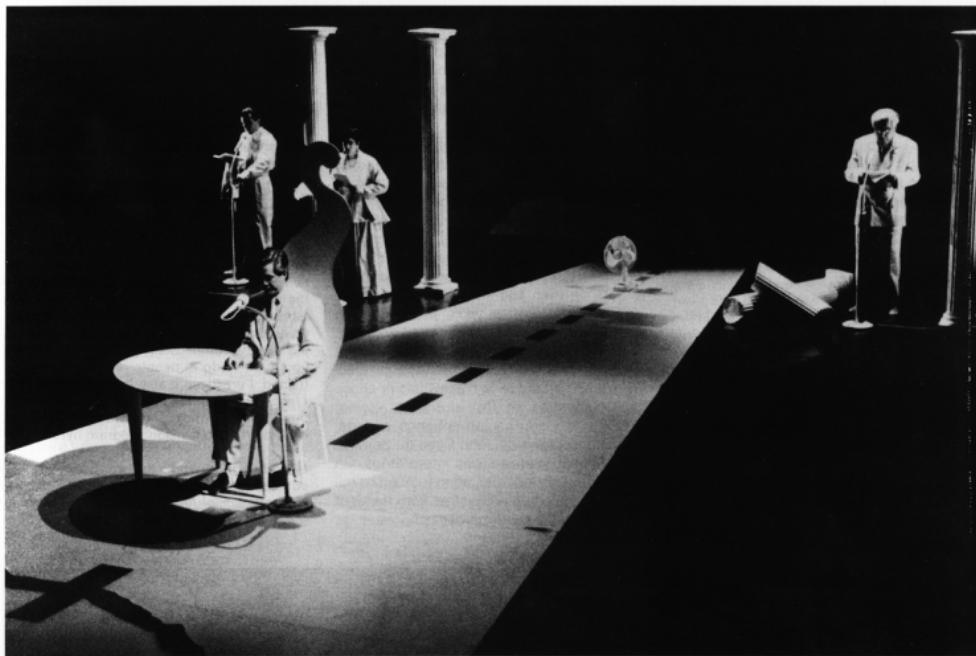
C'est très important. Les mots et la musique viennent en même temps. Lorsque j'écris le texte, j'entends la musique. J'essaie toujours de faire en sorte que les mots et la musique proviennent de la même source. Je travaille sur le proces-

The operas of Robert Ashley are collective multimedia performances in which he is at once project manager, master of ceremonies and commentator. In his long litanies, Ashley uses his inimitable voice to chronicle everyday life in the United States. In The Balseros, his latest piece about the saga of the «boat people» who risked their life to sail over to North America from Cuba, he gives the role of narrator to two Cubans. In this interview, he explains his approach and insists on the key role he assigns to "spoken text."

■ What are you working on at the moment?

*On an opera about the *balseros*, the people who left Cuba on a raft and tried to come to the United States. The opera is not political. It's about an old story: coming to America. You have to change all your personal items, and the sea is very dangerous. If you're lucky you arrive, and then that's the end of the story. In the opera that's just the beginning of the story.*

It will be premiered in Florida in May of 1997.(1) There will be six singers from the Florida Opera Company, four singers from my ensemble, three Cuban-style percussion players, one or two American percussion players and a few wind instruments, probably trumpets and brass instruments, then two Spanish-speaking narrators who translate the texts between the scenes. There are 36 ep-.



«eL/Aficionado». 1994. Livret et musique/Libretto and music: R. Ashley. Mise en scène/Director & costumes : J. Humbert. (Court. Artservices, New York ; Ph. M. Ducroux)

sus de la parole involontaire, sur ce mode de discours qu'on ne contrôle pas. Lorsque je suis seul dans le studio, je me parle à moi-même. Souvent, je me rends compte que, pour résoudre un problème, il faut que je dise les mots. Ce phénomène m'intéresse également lorsqu'il est le fait des gens qui paraissent fous, parce qu'ils parlent tout seuls. Promenez-vous dans les rues de New York, vous rencontrerez des gens qui parlent tout seuls, parfois très fort. On a l'impression d'entendre de la musique. J'ai réfléchi à ce phénomène, puis j'ai essayé de parler seul en public de la même façon que je me parle à moi-même. Je me suis aperçu que c'était extrêmement difficile, à moins d'être fou. Le fait est que, quand vous agissez ainsi, tout le monde vous prend pour un fou. C'est une équation très compliquée, parce que si vous le faites, vous perturbez les gens. J'ai pratiqué cette technique dans *Perfect Lives* – opéra qui a été présenté à la télévision, ici – : je parle ou chante presque du début à la fin.

Comment organisez-vous les mots et comment choisissez-vous vos sujets, lesquels sont proches de la vie sociale ordinaire, en les magnifiant sans tomber dans le pathos ?

Voici comment je compose : je répète les mots jusqu'à ce qu'ils forment une sorte de chanson ; chaque fois, c'est un peu différent. J'ai une certaine idée que je m'efforce d'exprimer ; je la dis aussi bien que possible, sans la chanter, simplement en parlant tout seul. J'essaie de l'améliorer, je continue à la répéter jusqu'à ce que cela change aussi musicalement, et qu'un rythme et une harmonie apparaissent. Peu à peu, plusieurs voix différentes prennent forme. En tant que compositeur, je reconnaissais la source de l'idée. La plupart des pièces sont en effet une sorte de réminiscence de faits que j'ai observés au cours de ma vie, mais qui ne sont pas à l'état conscient. C'est pour cette raison que le sujet paraît toujours banal, ordinaire. Je repense à un certain moment, à un dialogue entre deux personnes... Et si je répète ce dialogue, si je l'interprète tout en le disant, il prend forme. Mais pour découvrir cela, il faut le répéter un très grand nombre de fois. Je pourrais créer une œuvre à partir de ce que nous faisons en ce moment même, de cette situation, de ce moment particulier, unique. Pendant que vous parlez et que je parle, il se peut que je me trompe, que l'interprète mal votre pensée. La même chose peut

sodes that describe this journey. Each episode is sung and followed by a translation spoken in Spanish.

The libretto was done by Maria Irene Fornes who is a Cuban. She has been here for a long time, but her family came from Cuba. The two of us went to Miami, which is sort of the capital of the Cuban refugees, and she interviewed 25 *balseros*, 25 people who had made this journey, and then she picked incidents from each of these stories to put in the sequence to make a story. She wrote the words, the *balseros* wrote the story.

I have been very lucky in the past. I've had a lot of opportunities to work on the technique that I have been using for most of my life in which the music is driven from the structure of the text. In a technical sense, there are certain structures in the English language, which lend themselves to music in a very direct way. They can be translated to music directly. It's not, "you take the English and you make music which goes along with it..." The rules of the English become the rules of the music.

Usually you write the words and you are one of the performers as well.

It's very important to me. The words and the music come at the same time. When I am writing the words I can almost hear the music: the

se produire avec d'autres gens : j'observe deux personnes qui se disputent dans la rue ; cela exige un effort d'interprétation de ma part. Il y a tous ces mystères, ce sont des faits de la vie réelle. Prenons un autre exemple : vous sortez d'ici pour rentrer chez vous, à New York ; il y a des chances que dans la cabine du coin, il y ait une personne qui hurle au téléphone : elle est en colère, et vous n'osez pas approcher pour en savoir davantage. On assiste en permanence à des mystères de ce genre. C'est très banal, et aussi très intéressant, plus intéressant que la guerre, les grands événements.

Quand avez-vous commencé à composer ? Et quand avez-vous commencé à utiliser la technologie comme un outil parmi d'autres ?

Il y a trente ans. Mais le démarrage a été lent à cause de la situation précaire de la musique et des arts, à l'exception des arts visuels. Ensuite, le gouvernement a commencé à donner des subventions, ce qui a permis à des artistes de se lancer dans de grands projets et de communiquer entre

eux. Les gens n'ont plus eu honte d'écrire ou de composer de la musique. Beaucoup de choses ont donc changé depuis le début des années 70, mais en ce moment la situation est difficile parce qu'à nouveau tout semble changer, mais en sens inverse.

Aujourd'hui, les artistes européens vont en Amérique et les Américains en Europe. Quand j'étais jeune, c'était impensable. L'accès au «Domaine musical» ou aux studios de Cologne, de Milan ou de Darmstadt était impossible, cela coûtait trop cher. Le contexte américain était très défavorable. Il était très difficile – surtout pour des compositeurs de mon âge – de faire représenter ses œuvres. À mes yeux, la technologie était le seul moyen qui permettait de créer. Autrement dit, j'ai utilisé les techniques d'enregistrement et les instruments électroniques parce que je n'avais pas le choix. Les orchestres et les musiciens étaient inexistant : non seulement mes œuvres, mais aussi celles de John Cage ou de Morton Feldman n'étaient pas interprétées. On ne jouait que des imitations. Aujourd'hui encore, très peu d'orchestres commandent des œuvres de musique contemporaine, et

words and the music come from the same source. I am working with the process of involuntary speech, of the kind of speech you don't control—I do it myself, when I am alone, I talk when I am in the studio here. There are many times when I am aware that, in order to solve a problem, I have to talk my way through it. I got interested in this fact and in people who appeared to be crazy, because they talk out loud. If you go out on the street in New York there are people who are just talking, and some of them are talking very loud. I thought this is really interesting, because it sounds like music and so I started studying that, I started thinking about it a lot and then I started practicing to see if I could speak in front of people the way I speak to myself. It was very, very hard for me, unless you are crazy. The thing is, if you do it, everybody thinks you are crazy, so it's a very complicated equation, because if you learn to do it, people really get very distracted. I practiced it also in the opera *Perfect Lives*, the one I spoke most of my way through—sung most of the way through—that we did on the television program here.

How do you organize the words and how do you choose your subjects, which are close to ordinary, social life, and manage to magnify their content without lapsing into pathos?



«Now Eleanor's Idea». 1994. (Ph. Dan Rest)

quand ils le font, ils n'ont que six heures pour répéter. L'orchestration américaine, je veux dire la technique de l'orchestre, n'est pas très bonne, comparée à celle de Luc Ferrari, qui est un génie. Son œuvre pour orchestre est absolument stupéfiante. À Strasbourg, j'ai écouté des jeunes compositeurs européens qui travaillent en collaboration avec les interprètes. Compositeur depuis quarante ans, je n'ai pu acquérir cette expérience. C'est avant tout pour cette raison que les compositeurs américains utilisent tant l'électroacoustique : elle leur permet de travailler. Il existe sans doute d'autres causes, peut-être d'ordre psychologique, mais l'autre raison technique, qui me paraît évidente, est liée à l'histoire de la musique européenne. Les compositeurs européens, en particulier ceux de ma génération, ont tendance à s'intéresser à la structure en tant qu'idée abstraite, tandis que les compositeurs américains s'intéressent davantage à la structure narrative. La notion d'histoire, de «récit», est très importante pour eux.

Cela vaut sans doute aussi pour la musique européenne, car l'idée narrative est inscrite

dans la musique occidentale. Je pense également à Morton Feldman, qui représente une rupture par rapport à John Cage.

Vivre sans attendre

Il exprimait une idée, ce qui n'est pas sans incidence sur le plan technique. Mathématiquement parlant, la technique de composition de John Cage n'est pas tellement différente de celle de Stockhausen ou de Luc Ferrari, ou d'un compositeur sériel tel que Ferneyhough. Mais alors que Stockhausen ne donne aucun contenu narratif à la technique, John Cage a expliqué à maintes reprises qu'il composait en utilisant le hasard, parce que celui-ci possède une signification en dehors de la musique, et que sa façon de composer avait une signification extérieure à la musique. Ce n'est pas tellement différent de ce que je fais quand je raconte une histoire. Il était très américain à cet égard. Mais en ce qui concerne Morton Feldman, vous avez raison.

Vous continuez à écrire des opéras. Actuellement, en Europe, je ne vois pas beaucoup de compositeurs qui écrivent pour l'opéra.

The way I compose is: I repeat those words, I say the same thing, many, many, many times until it becomes a kind of song. Now, every time you say it, you change it a little bit. I have a certain idea, that I am trying to express, I say it, without even singing it, I just talk to myself, I say it, the best way I can and then I try to improve it, and then I keep saying it and what happens in the repetition is that it also changes musically because it starts to have a kind of rhythm, it starts to have a kind of harmony. Actually, it starts to have different voices in it, you start to recognize where the ideas came from. As a composer, you recognize the source of the idea. Most of the pieces are a kind of reminiscence about things that I have observed in life. I have observed other people doing things that I still remember and they haven't been resolved in my mind and that becomes the subject. I think the subject always seems so ordinary because I only know ordinary people. My life is ordinary. If I am thinking about a certain moment—some person said something to somebody else, the kind of dialogue which went on between them—even while it's going on, in other words, if I start repeating the dialogue to you and then, as I am telling it, also interpret it, then that becomes a kind of form but you only discover that by doing it many, many, many,



«eL/Aficionado». 1994. Livret et musique : R. Ashley. Avec Sam Ashley, J. Humbert, Th. Buckner. (Court. Artservices, New York ; Ph. Dan Rest)

Je ne peux pas parler de l'Europe, mais je pense que de nombreux compositeurs américains sont tombés dans le piège et n'en sont toujours pas sortis : écrire un opéra et le faire représenter sur scène avec un orchestre. On vous commande un opéra ; vous l'écrivez, il est représenté, mettons à Houston, et ensuite c'est terminé, personne d'autre ne le monte. On ne peut pas passer sa vie à attendre qu'il le soit à nouveau. Si l'on attend, on ne vit pas, il faut faire les choses sans tarder. Je fais mes opéras de cette façon parce que je n'arrête jamais de travailler avec mes chanteurs. Ce ne sont pas de grands opéras, ce n'est pas du Wagner. Je n'ai pas de commandes du Metropolitan Opera, mais cela m'est égal, rien ne m'empêche de travailler. C'est pour cette raison que je voulais être musicien : j'aime faire de la musique, être dans une salle avec Joan La Barbara, Tom Buckner, Jacky Humbert.

Travaillez-vous toujours à distance avec les membres de votre groupe – ils sont épargnés d'un bout à l'autre de l'Amérique –, en leur envoyant des enregistrements et des messages auxquels ils réagissent ?

Pour ce qui concerne l'œuvre sur les brases, je leur ai envoyé les bandes par la poste. Ce sont les enregistrements de travail, ainsi que des instructions. Ils reçoivent donc une petite cassette, avec l'harmonie, et des partitions très simples. C'est différent pour chaque œuvre. Pour celle-ci, il y a simplement une harmonie et une ligne ; ils l'écoutent, et sur une autre piste il y a une voix au synthétiseur pour qu'ils sachent comment je l'interprète. Ils répètent seuls pendant quinze jours, puis ils viennent passer une semaine à New York. Dans ce cas, il fallait avant tout que j'enregistre leurs voix au temps de l'exécution, ce qui me permet de chercher sur le synthétiseur des instruments correspondant à la voix. Ce sera différent pour chaque scène. Autrement dit, quand Joan La Barbara chante une scène, je dois trouver des instruments qui complètent sa voix dans cette scène. J'obtiens ainsi un modèle enregistré de l'exécution, et je peux commencer à traiter cet ensemble, à le mixer, en évaluant comment sa voix affecte les autres instruments. Ensuite, je peux supprimer sa voix, mais il reste les instruments et les relations de cause et d'effet, de sorte que quand elle chantera, elle sera soutenue par l'orchestre. Au fond, ce travail me permet de savoir comment sonne l'orchestre après cette semaine de travail. Lorsque les chanteurs repartent, il me reste seulement à mettre les voix à leur juste place. Ensuite, je commence à travailler au synthétiseur avec Tom Hamilton, et un mois après, je sais comment sera la pièce. Lorsque les chanteurs, par exemple Jacky

Humbert, viennent ici pour une semaine, nous travaillons ensemble. C'est une sorte de répétition, une collaboration. Après, elle rentre chez elle pour travailler dans cette optique, puis elle revient ici et nous essayons de voir ce que cela donne. Il est possible qu'elle ait trouvé un développement totalement différent, une idée fantastique à laquelle je n'avais pas pensé, et de nouveau tout change. Je ne sais jamais à l'avance ce qui va se passer. S'ils habitent à proximité, ce serait moins amusant. Ils vivent un peu partout en Amérique, et nous nous retrouvons pour faire de la musique. C'est merveilleux. C'est comme une histoire d'amour. ■

Traduit par Frank Straschitz

(1) Cet entretien a été réalisé début 97.



«Improvement», 1994. (Ph. S. Anzai)

many, many times. I might make a piece out of what we are doing now, I mean I might include you in one of the operas. I might be wrong, I might misinterpret your thinking but I am still talking about what you are thinking. It could happen between other people: I can watch two people out on the street having an argument—it's like a mystery, like you find a certain rock and it has an inscription on it and you don't know what it means. You see those mysteries, but they are real-life things. If you go out and you leave this house and you are on your way home you are very likely to see some guy on the corner yelling into the telephone. He is angry and you don't dare go close to him to find out. You see those mysteries all the time. They are extremely banal and they are also very interesting, more interesting than , I don't know... war, the big things.

When did you start to write, and when did you begin to use technology like an instrument, a tool among others?

Thirty years ago. But it was very slow, because, except for the visual arts, the situation for the arts was very primitive until the mid-1970s. Then the government started putting in money and that made it possible for artists to try big ideas, to be in communication with

each other. People were not ashamed to try and be writers or composers, so a lot changed in the early 1970s. Right now we are in a bad situation because everything seems to be changing in the other direction.

Nowadays European artists come to America and American artists go to Europe. When I was a young man, it was very desperate. There wasn't anything comparable to Le Domaine Musical or the Cologne studio, the Milan studio, or Darmstadt. The American situation was very primitive as regards the possibility of having your work performed. Especially for composers of my age. I looked at technology as the only way to get something done. In other words, I had to use recording, electronic instruments, because I didn't have any choice. There were no orchestras, there was nobody who would play any music—not just my music: nobody played John Cage, nobody played Morton Feldman, nobody played anything except, you know, imitations. I think that was a very important part of why Americans trust technology so much. Now I am an old man and I have been doing this for 40 years, there are still very few opportunities to try something unusual with an orchestra, because there are very few orchestras who would commission contemporary music, and when they do commission it, they only have, like, six hours to rehearse or something like that. From my point of view, American orchestration, I mean the technique of the orchestra, is not so good—not compared to Luc Ferrari who is a genius. His orchestral work is just amazing. When we were in Strasbourg we heard young European composers who have a lot of experience with performers. I am 40 years old at the matter and that experience is not available to me. That's why so many American composers rely on electronics.

Narrative and Structure

There may be many more reasons, too. There may be psychological reasons that I am not even sure of, but the other very obvious technical reason is that, I think because of the history of European music, European composers, especially of my age, tend to be more interested in structure. They are more interested in the abstract idea of the structure of the music, whereas the American composer tends to be more interested in the narrative structure.

That might also be true for European music. The narrative idea is a part of Western music. I think of Morton Feldman, of John Cage. He marks a point of rupture...

He was expressing an idea and that's why it seems so different. From a mathematical point of view, the difference between John Cage's technique of composing and, let's say Stockhausen's or Luc Ferrari's technique, or a very dedicated serial composer like Ferneyhough—well, the actual mathematical technique is not very different, but they don't ascribe any narrative meaning to it, whereas John Cage told everybody that he was composing using



«Improvement». 1994. (Ph. Dan Rest)

chance. He said the way he composed had a meaning that lay outside of the music, which is no different from me telling a story. It's the same idea. He was very American in that respect. But for Morton Feldman you are right.

You still write operas. In Europe I can't think of many composers writing now for opera.

I can't speak about Europe, but I think a lot of American composers have fallen into a trap: writing an opera and having it performed on stage with an orchestra. Somebody presents you with that idea: here is a commission for an opera, so you write the opera and then they do it, like, in Houston and then nobody else ever does it. That's not life. That's waiting. That's not fun. If you wait you have no life, you have to do it like right now. The reason I make the operas the way I do is because I keep working. I am always working with my singers. They are not big operas, they are not like Wagner. I don't get commissions from the Metropolitan Opera—I don't care, because at least I work all the time. I wanted to be a musician because I love making music, I love being in the same room with Joan La Barbara, Tom Buckner, Jacky Humbert, I love making music with those people.

The Pleasures of Distance

Are you still working over distance with all the people in your group—they are all over America—sending them tapes and messages to which they respond?

I mailed the tapes off to them [for the *balseros* piece—ed.], the rehearsal tapes for the Florida piece, with the instructions. They receive a little tape, it has harmony and then they have the scores with a really simple thing on it. It changes with each piece. For the Florida thing there is just a harmony and a conductor and they listen to that and then on another track there is a synthesizer voice so they can see how I interpret it. They rehearse alone for two weeks, then they come and spend a week in New York. In this case, I first need to record their voice in the tempo of the performance, so that I can find synthesizer instruments that complement the voice. It'll be different for different scenes. In other words, when Joan La Barbara sings a scene, I have to find instruments that complement her voice. When I've found those instruments, I've got a model of the performance on tape, then I can start treating that mix, to find out how her voice affects the other instruments. Then I can remove her voice in the real performance but I still have

the instruments and I still have all of the cause and effect of that thing so when she sings, she has the orchestra with her. What we are doing is basically a way for me of knowing what the orchestra sounds like from this week of work that we'll do.

When they leave again, then I just put the voices in the right places and then I start playing around with the synthesizer with Tom Hamilton. Within a month I will know how the piece sounds. When the singers—when Jacky Humbert is here for a week, we can work together. I can say, why don't you try this, do this a little differently, or do this, or try this? So it's a kind of rehearsal, a collaboration. And then she goes home and she starts working on that piece from that idea and then she comes back here and we'll try it out. But she might develop it completely differently. She might develop a really wonderful idea that I haven't even thought about and things change again. I never know what's going to happen. If they were close it wouldn't be so much fun. They are all over America and we only get together to make music. We don't get together to fight or to argue or gossip, we only get together to do music, it's wonderful. It's like a love affair. ■

(1) This interview was given at the beginning of 1997.