

“Il n’y a pour toute vérité intellectuelle
que le mouvement permanent de l’esprit
(ou tout ce qui l’occasionne).”
A.T. 11 février 1991.

Evolution de la notion d’écriture

Eléments de conférence et considérations générales pour une approche de la musique au XX^{ème} siècle.

Mesdames et Messieurs

C’est un honneur ainsi qu’un bonheur pour moi de pouvoir vous présenter aujourd’hui le premier sujet des deux conférences consacrées à la musique du XX^{ème} siècle, à la musique au XX^{ème} siècle.

Je tiens à remercier **Madame Marie-Thérèse Régnier**, Directrice de la Maison des Conservatoires, de son accueil et d’avoir accepté les deux sujets que je lui avais proposés il y a quelques mois.

Enfin, avant toute chose, et bien que ceci ne témoigne pas d’un goût personnel pour ce genre de situations, j’aimerais saluer le travail qu’a mené **Monsieur Michel Borusiak** comme conférencier ici même pendant plus de dix ans.

Bien que je ne l’ai pas personnellement connu, il me vient à ce propos une petite anecdote. Anecdote qui me ramène au temps où j’étais étudiant dans cette maison et où, dans le chassé-croisé amical que se livrent les professeurs et les étudiants pour l’utilisation des salles, je me rappelle avoir dû laisser, un jour, la salle de musique de chambre, à un homme de petite taille. Tout du moins c’est le souvenir que j’en ai gardé. A un homme qui s’est fort poliment installé et qui préparant ses cassettes m’a gentiment interpellé sur le sujet de sa conférence que je n’ai pas retenu.

Une phrase m’a frappé. Une phrase qui portait sur le fait que Debussy avait nourri une grande passion pour les compositeurs d’opéras italiens du 19^{ème}, et qu’il appréciait tout particulièrement chez eux leur sens de la mélodie. Je me souviens que cela m’avait plongé dans une expectative assez étrange.

Au-delà de l’anecdote, il me semble singulièrement important en musique, et qui plus est au XX^{ème} siècle, d’essayer de replacer les œuvres dans le contexte dans lequel elles ont été pensées. Démarche qui est, bien entendu, facilitée par le biais de l’analyse qui constitue la partie technique, clé de l’approche des œuvres, mais qui ne peut totalement s’accomplir que si l’on reste vigilant à ces “*petits riens*” qui ponctuent l’histoire de la musique.

Petits riens qui, loin d’être uniquement les commérages de ces concierges que sont de notoriété publique les compositeurs, renseignent sur l’attitude musicale que ceux-ci peuvent avoir nourrie à l’endroit des œuvres qui les entourent. Des œuvres de leur temps, des œuvres

rattachées à l'histoire ou à une ou plusieurs périodes ciblées de l'histoire de la musique., ou à des compositeurs précédents qui peuvent avoir influencé directement leur imagination.

D'une imagination corrélée à des nécessités techniques, articulées dans un présent où l'émergence d'un nouveau langage constitue à lui seul, le "*tout-référent*" d'une pensée musicale confrontée à son propre présent, comme c'est globalement le cas, dans les premières années de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Ou d'une imagination qui choisit, librement en apparence, des relations assez lointaines avec la nature des œuvres qui deviennent plutôt pour le compositeur, matière à un soutien, soutien symbolique, plus que matériau premier d'une technique de composition.

C'est à une sorte de restitution de ces deux dimensions cardinales qui peuvent éclairer le parcours d'une œuvre, d'un musicien, que je vais m'employer aujourd'hui. Méthode, entre guillemets, qui vaut aussi bien pour ce que nous sommes accoutumés de nommer la musique tonale que pour la musique d'aujourd'hui. D'un aujourd'hui qui couvre beaucoup d'aspects. D'un aujourd'hui qui, plus qu'à n'importe quelle autre période de l'histoire de la musique, aura puisé ses racines, indéniablement dans une certaine modernité. Modernité qui tenait elle-même de la tradition romantique dont étaient issus les trois compositeurs de l'école de Vienne, Berg, Schoenberg et Webern qui apparaissent, à bon droit, comme les tenants de la modernité du début du siècle. Mais d'une modernité dont le second volet s'accomplit dans toute l'Europe de la seconde moitié du siècle, avec des compositeurs comme Pierre Boulez, Jean Barraqué, Luciano Bériot, Bruno Maderna et Karlheinz Stockhausen qui, pour autant qu'ils puissent prétendre installer, confirmer les bases d'un nouveau langage, n'en seront pas moins amenés à interpréter l'ensemble de l'histoire de la musique, en en retirant, très intuitivement, ce qui leur paraît essentiel à la poursuite d'un itinéraire musical. Itinéraire moderne, d'abord collectif et relatif à une certaine euphorie de la modernité qui groupe tous les compositeurs que je viens de citer et qui se rattachent à l'après- école de Vienne. Alors qu'il existe, par ailleurs, également une autre modernité "*concurrente*" qui ne prétend pas se situer dans le sillage de l'école de Vienne et qui délivrera autant de parcours singuliers que ceux de Ligeti ou de Xenakis conduits à formuler leur pensée musicale très en dehors de la ligne d'orientations fournies par le travail des Viennois.

J'aurais encore une précision à apporter avant que nous nous attachions au sujet d'aujourd'hui. Lors de la préparation de ces deux sujets portant sur la musique du siècle, dont l'intitulé constitue dans la forme comme le contenu, à lui seul un problème, il m'est apparu rapidement que ces conférences ne pouvaient se concevoir sans une introduction, dont je n'ai pas eu l'idée lors de la proposition faite pour le cycle des conférences organisées par la Maison des Conservatoires.

Vous voudrez donc bien me permettre de vous présenter aujourd'hui le volet introductif du sujet: "**L'évolution du matériau des formes et des structures à travers les œuvres des compositeurs du XX^{ème} siècle**" qui, dans le travail, s'est presque imposé comme une conférence à part entière. Cette introduction porte, au sens large, sur une sorte d'interprétation personnelle de l'évolution de la notion d'attitude compositionnelle, technique et esthétique musicales au XX^{ème} siècle. Car il y a eu, une sorte de philosophie ou d'esthétique interrogative développée surtout par les compositeurs de la seconde moitié du siècle, qui, en face des bouleversements introduits dans l'écriture et la conception même de la composition musicale, n'ont cessé de réfléchir à des stratégies musicales. Allant de stratégies employées dans les œuvres proprement dites, à d'éventuelles démarches de réflexions permettant de rêver

et de projeter la dimension de l'acte compositionnel, en dehors des œuvres. D'un "*en dehors du dedans*" qui pose lui aussi problème. Mentionnons pour information qu'il n'existe aucun traité de référence de la composition musicale au XX^{ème} siècle, effectuant le bilan des différentes techniques d'écriture ou faisant simplement, de manière particulièrement intelligente, démonstrative et explicite, le point sur une période. Abondent en revanche des écrits d'un nouveau genre sur la musique, qui n'ont rien, au sens classique, de méditations de compositeurs sur leur art. Ces articles, propos, exposés tentent de signer une double attitude, celle du technicien et de l'artiste visant à s'affirmer comme compositeur mais ils révèlent davantage la personnalité de l'écriture du musicien qu'ils n'apportent directement de précisions sur une façon ou une autre de composer.

Il existe, pour la première moitié du siècle, les écrits de Varèse, ceux d'Alban Berg, les inévitables traités d'harmonie, "*Structural functions of harmony*", "*le Style et l'Idée*" de Schoenberg, les conférences opportunistes de Webern intitulées "*Chemins vers la nouvelle musique*", en remplacement de celles que Schoenberg n'a pas eu le temps de prononcer et bien évidemment la "*Philosophie de la nouvelle musique*" de Théodor Adorno. Pour la seconde moitié du siècle, "*Penser la musique aujourd'hui*" de Pierre Boulez, postérieur à de nombreux articles consignés dans "*Relevés d'apprenti*", auxquels s'ajouteront par la suite "*Points de Repères*" enfin "*Jalons pour une décennie*" ensemble de conférences prononcées au Collège de France sur plus de dix ans, qui apportent comme une sorte de point final.. en suspens.. à la question d'une pensée collective de la musique, consignée dans un traité. A cet égard, Boulez apparaît de loin comme le musicien du XX^{ème} ayant le plus écrit sur la musique.

En France toujours, mais de deux tendances très différentes, le traité des objets musicaux de Pierre Schaeffer, "*Musique formelles*", "*Musique et architecture*" de Iannis Xénakis proposent des "solutions" à la mesure des nouveaux domaines musicaux qu'ils investissent. En Allemagne, on trouve de Stockhausen les "*Text zur Musik*" ainsi que quelques conférences telle "*Comment passe le temps*", en Italie, des articles de Bériot, les écrits de Luigi Nono. Et tout ceci n'est encore que la partie émergée, résultante d'une histoire très récente.

D'emblée une constatation s'impose :

Il est particulièrement difficile de dégager dans cet ensemble de réflexions fragmentaires et plurielles, outre les différents styles de musique auxquels se rattachent leurs auteurs, les directions formelles claires sur un "comment savoir faire à la manière de", du "*compositeur*" qui écrit.

Il faut plutôt extraire de ces différents propos, la formulation ou parole vraie qui renvoie à une réalité cardinale des changements intervenus dans la composition et dans la manière de concevoir ou entrevoir son traitement. Traitement exposé d'une façon assez prismatique, qui implique, d'avoir à se plonger de l'intérieur, dans l'espace de chaque domaine musical technique esthétique abordé, pour essayer d'en comprendre la nature, les tenants et les aboutissants qui sont du ressort complet secret individuel et complexe "*stylistique*" du compositeur qui les explore et les met en jeu (en "*je*"). Ceci vaut également pour la nature des formes de logiques propres à la méthode d'investigation "*choisie*" par le compositeur pour envisager, voire mener à bien, dans la formulation de ses "*propos*" intimes, sorte d'intérieur dirigé vers un extérieur "*intérieur*", une certaine idée de ses propres postulats. Postulats qui éloignent plutôt de l'œuvre qu'ils n'en rapprochent... Quand ce n'est pas la "*structure*", ou l'œuvre elle-même qui éloigne d'une compréhension des aspects construits

auxquels elle fait référence.

Il faut donc pour tout analyste de la musique du XX^{ème} siècle, développer une sorte “ d’attention de la vigilance”, être non seulement attentif à toutes les prises de positions et tous les propos qui ont accompagné l’histoire de la musique et la musique elle-même au XX^{ème} siècle, mais également dépasser le format des formes mêmes de la musique, de ces musiques, de leurs techniques et stratégies, pour atteindre leurs réalités substantielles multiples et fragmentées. Dimensions sans précédent dans toute l’histoire de la musique, la musique s’étant toujours à la limite pensée, en tout cas conçue ou se trouvant être conçue, à partir d’un “ à partir d’être” indiscutable, dirigeant et projetant du dedans ses formats de développements vers l’extérieur.

Cette conférence sera donc, comme une mise en condition des circonstances dans lesquelles l’interprétation d’une analyse des œuvres de cette période peut s’opérer, à la lumière des attitudes, des propos rapportés ou écrits des compositeurs du XX^{ème} siècle et de ce que l’on peut recueillir des œuvres.

Itinéraire réflexif que j’entends polariser sur ces deux périodes charnières pour l’évolution de la musique que sont la première moitié surtout et la seconde moitié du XX^{ème} siècle, le XX^{ème} siècle ne pouvant être compris comme un tout homogène, qu’une analyse formelle, rigoureuse de la multitude stylistique des œuvres viendrait dévoiler, comme une histoire que l’on s’emploierait à écrire dans la tradition en montrant l’unité, la cohésion, la continuité, l’évolution, plusieurs histoires, plusieurs styles, plusieurs tendances s’étant dégagés au sein d’une même approche, par exemple atonale de la musique, comme cela est le cas entre les trois viennois qui se sont côtoyés sur une période charnière extrêmement intense mais brève dans le temps.

C’est dire si l’approche de ce “Siècle” de musique(s) - qui fut aussi celui de la réalisation et justification après coup, par-delà la rigueur, d’idéologies techniques esthétiques en tous genres comme l’intransigeance technique esthétique des postures affichées des compositeurs - conditionné dans la recherche des formes d’une compréhension “exacte” des tenants et aboutissants des formes musicales - est justifiée par une position qui doit s’employer à percer, à mettre à jour le tempérament créateur, l’attitude technique développée et sa projection renvoyée par ce miroir obscur, “ *noyau infracassable de nuit* ” pour citer le mot de Boulez que sont les œuvres mêmes (nommées aujourd’hui parcours ou trajectoires, par analogie avec les postulats que se proposaient de développer les pièces placées dans une dimension et perspective de type webernien).

Ce siècle de musique se révèle comme autant de chemins singuliers, en regard desquels une notion collective, technique, stylistique, esthétique et éthique de la musique s’effondre en nous, en “*nous*” renvoyant de façon extrêmement complexe, à tout ce que l’œuvre et le parcours de ces compositeurs comptent de modules de la diversité.

L’œuvre, ce point d’équilibre délicat à atteindre, où l’émergence souhaitée d’un nouveau langage tente de se combiner à la reconsidération des techniques et des paramètres d’écriture de la musique que sont la mélodie, l’harmonie, le contrepoint dans leur réalisation en accomplissement conforme à la poursuite d’un dessein musical d’une évolution de la musique, impose comme une sorte de notion retrouvée, nouvellement éprouvée et en même temps (re)découverte d’œuvre, prétendant au “ *statut* ” d’œuvre au sens le plus noble du terme.

L’idée donc qu’il puisse exister un “ nouveau statut d’œuvre” tributaire de dimensions de recherche, situant l’œuvre musicale, la pièce dans une perspective expérimentale en conformité

avec les moyens utilisés pour la construire, la penser et la rêver comme nouvelle, comme langage, se trouvera être justement le point rejeté du travail des compositeurs du XXème siècle. Même en considérant des voies éventuelles s'ouvrant à la musique jugée déficiente parce qu'uniquement expérimentale. Expérimentale et sans lendemain, aussi bien dans l'attitude que dans les perspectives des moyens analytiques envisagés pour situer, évaluer, comprendre, par exemple ce que l'œuvre de Webern a ouvert, presque à son corps défendant, de champs en termes de radicalité musicale, mais d'une radicalité qui s'accompagne d'une compréhension techniquement également radicale, qu'accomplit dans un inachèvement cette interprétation polarisée, perpétrée par les compositeurs nés dans les années 20.

Si ce siècle s'est donc évertué à se penser peut-être mais plus certainement à s'envisager dans un agir tout ce qu'il y a à proprement parler de musical, il convient de distinguer non seulement, ce qui fait œuvre et qui se compte en termes d'attitudes et de propension à la formalisation de postulats techniques esthétiques que révèlent des écrits en équilibre, avec tout ce à quoi tient une pensée, un génie musical qui s'articule, mais encore les pièces qui mues par le désir de s'inscrire dans un acte musical se situent au registre des accomplissements carrefour de compétences techniques et d'aspirations musicales proprement mêlées.

Il y a donc difficulté (et obligation) au XXème à envisager une méthode ouvrant le champ à l'interprétation des méthodes de composition même, comme à la pensée musicale, pensée tout court des compositeurs.

J'en veux pour preuve les embarras dans lesquels se sont trouvés, encore que ceci soit rattaché à un standard de cas humain très précis lié au problème de l'entourage direct et immédiat, les élèves de Schoenberg, ceux de Boulez, de Bériot, de Stockhausen ou de tout autre compositeur qui, sur plusieurs générations, se sont appliqués à tâcher de perpétrer une grammaire, une syntaxe musicale en fonction d'un "à partir" de la musique "d'aujourd'hui"... Sans oublier un public, ou plutôt le public de mélomanes qui, en dehors des concerts de musique contemporaine -qui regrouperaient leurs membres par tendance de caractères, tempéraments et vocation préprofessionnels- peine à se constituer, se rassembler, se trouver, se retrouver dans la musique. Exception faite du "format traditionnel de concert" auquel Boulez nous a, comme de guerre lasse, accoutumés par tradition. Récoltant les fruits d'une présence qui compte un bon demi-siècle sur la "scène internationale de la musique", ces concerts, loin de constituer les événements d'une modernité en marche, se sont plutôt transformés en classiques d'un genre "moderne", réalisant, revendiquant de manière indiscutable et indiscutée leur exigence à la prétention d'un droit, de prérogatives à la filiation en s'inscrivant, tantôt dans une modernité collective "issue" du travail propre des compositeurs de la seconde moitié du siècle, tantôt dans un classicisme qui renvoie à une lecture modernisée d'une conception devenue historique des formes musicales de la première moitié du siècle et, qui tente de se penser comme "correction" des erreurs de trajectoire, notamment sur le plan du traitement du matériau effectué par les Viennois.

Je voudrais donc, dans une certaine mesure, attirer votre attention sur le problème d'aujourd'hui : la mélodie, l'harmonie, le contrepoint, le rythme, le phrasé et l'expression mais plus encore sur les questions mêlées d'esthétique et de technique car le XXème siècle, plus que tout autre temps de l'histoire, constitue l'époque où les techniques et les essais de composition, accomplis dans leur rigueur la plus formaliste, voisinent avec la réincorporation de traits de caractère expressifs, comme investis de la mission d'un rétablissement configuratif et perceptible d'un discours musical.

D'un discours musical dont la narrativité articulée au sein d'un nouvel espace de proportions formantes, formelles, structurelles et musicales le dispute à un nouveau registre d'exigences dont les structurations sont imposées par le caractère et la nature du matériau utilisé plus que les perspectives de projections musicales auxquelles il pourrait se soumettre, se constituer comme servant.

Par ailleurs s'ajoute à la complexité d'approche des œuvres de cette période la recherche d'une nouvelle esthétique qui ne s'établira pas toujours en référence à la nature directrice des lois de fonctionnement caractérisant les formes de manipulations d'un matériau dodécaphonique sériel ou postsériel, recherche d'esthétique qui a parfois voulu s'orienter vers des formes d'œuvre(s) sans esthétique, ou à l'esthétique *Zéro*, comme cela me semble être de manière sous-jacente mais permanente le cas de Stockhausen avant les années 70, quelle que soit la frénésie du niveau d'invention des dimensions imaginatives que vont révéler chez lui les manipulations, ou l'interprétation des différents traitements du matériau musical.

(Anecdote, Boulez-Stockhausen, propos rapportés par Nunès).

Dans un autre registre, les pièces, "*Polyphonies X*" et les deux livres, volumes "*Structures pour deux pianos*" de Boulez explorent un matériau très pointilliste, sur-webernien, aux confins de la figuration d'un trait ou de contours, de dimensions mélismatiques évoquant un éventuel esprit d'inspiration musicale.

Chez Boulez, la recherche d'un tel degré "*Zéro*" de l'écriture se conçoit davantage comme le trait caractéristique d'une stratégie de composition liée à un souci de manipulation de haut niveau des données inscrites (ou que l'on fait subir) à un matériau musical et qui sont le legs comme la nécessité et la raison d'être, de tout ce que l'univers sériel induit de relations à construire, de relatif dans ses formes, structures et formants. D'un matériau, dont la racine, le sens comme l'orientation se doivent d'être découverts, conçus... A propos de cette œuvre, Ferneyhough, parlera de "*dématérialisation extrême d'énergie musicale*". Sa pièce intitulée, "*Sonanta*" pour deux pianos se situe autant dans la résonance que dans le sillage d'une telle entreprise.

Un autre musicien, Olivier Messiaen, bien qu'investi des paramètres d'une histoire très différente, s'essaie lui aussi à une esthétique et à un emploi très aride des notes avec "*Modes de valeur et d'intensité*".

(Exemples sonores .)

C'est à dessein que j'ai choisi de vous parler de ces pièces, cas extrêmes, caractéristiques, on pourrait presque dire emblématiques, symboliques et sans équivoque aucune, entre la technique à laquelle elles font référence et la visée musicale, l'esthétique par défaut dans lesquelles elles s'insèrent... Ce qui ne sera absolument pas le cas précisément des œuvres qui vont suivre ou qui ont précédé la production de ces compositeurs et d'autres, qui rattachés à la même école, exploreront des voies moins radicales, je ne puis dire arides le terme austères s'imposant de manière plutôt adéquate.

Quoi qu'il en soit, ce sont souvent et malheureusement ces œuvres qui ont fourni, dans les années 40-60, matière à la caricature comme à l'image conventionnelle de la musique contemporaine que l'on s'est employé à retirer d'elles. Le problème comme la question du musical au XX^{ème} siècle apparaît avoir été soumis à des solutions, des interprétations beaucoup plus variées, relevant de régimes de stratégies et de conception d'écriture beaucoup plus diverses, personnelles, alimentant d'autant les incertitudes quant à une grammaire voire collective et collectivement fonctionnelle du geste musical. Soit dit en passant, cette période

des années 50 correspond au moment précis où se dessine, avec fracas, le passage d'un point de vue social et culturel d'un monde musical ancien à une nouvelle définition de l'espace de la musique. Définition qui va prendre corps avec une entité comme le Domaine Musical créé par Pierre Boulez. Entité officieuse de la musique contemporaine qui tend à s'envisager comme officielle, historiquement parlant, et qui installe date un nouvel espace de représentations de la musique qui souhaite s'instituer, projet qui verra son accomplissement différé, s'effectuer lors de la création de l'Ircam vingt ans plus tard.

Une personnalité, Pierre Boulez, peut à juste titre être considérée comme le prototype ou le cas d'école idéal d'une nouvelle conception de l'identité du musicien du compositeur surgissant dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle.

Il faut rappeler que l'on ne trouve à cette époque, en France, dans les années 40, qu'un seul enseignement, au conservatoire, de type harmonique sous-fauréen qui voisine avec le désir d'étudiants de répondre à l'appel suscité par les musiques de Bartok et de Stravinsky, solitairement introduites par Olivier Messiaen.

Après la seconde guerre mondiale, les musiques de Berg, Schoenberg et Webern dont il n'existe à l'époque aucun accès à une compréhension ou à l'analyse, mise à part celle menée par René Leibowitz, peinent à s'imposer comme part active activante des recherches et de la création chez la plupart des compositeurs de l'époque, en âge, en nécessité et situation de se confronter à elles. Pierre Boulez mais également Claude Ballif feront conjointement l'expérience d'un dogmatisme, à la fois déférent et irrévérencieux à l'égard de la réalité structurelle des œuvres de Schoenberg, Berg et Webern, que professe René Leibowitz. Ceci les conduira à s'écarter, peut-être de manière irréparable historiquement, de ce qui apparaît comme très éloigné de la continuité d'une aventure et d'un projet artistique dont les jalons actifs avaient été déposés. D'un projet artistique, musical, diversement accompli dans l'école de Vienne et dont les différents aspects techniques restent à être assimilés et dépassés en même temps que découverts.

Ceci en dit long sur la place nécessaire, on l'oublie trop aujourd'hui quand on songe à cette période, faite à l'instinct musical, l'instinct du musical, son élaboration, sa conscience de lui-même et sa mise en jeu à cette époque, en demeure de succéder historiquement et formellement à l'école de Vienne...De là les nombreux fracas qui ont accompagné en France et dans toute l'Europe, la naissance, l'enfance, l'adolescence de cette musique qui a atteint à mon sens depuis longtemps l'âge de sa pleine et confuse maturité.

Il me paraît donc particulièrement nécessaire de nous livrer, même si cela n'est pas sans risque, à une analyse des différents faits musicaux doublée de leur interprétation, et de la variété des attitudes qui leur sont rattachées. Analyse qui pour subjective qu'elle soit, n'en reste pas moins objective, en ce qui concerne l'attitude dans laquelle doit se couler toute investigation portant sur la musique du XX^{ème} siècle, ou plutôt la musique au XX^{ème} siècle.

Rappelons-nous que nous nous trouvons dans une période de temps très bref, où des personnalités aussi différentes que les trois viennois ont ressenti et partagé confusément les mêmes nécessités de changement dans l'écriture musicale en y apportant chacun des réponses très différentes. Néanmoins, chacun d'eux, reste à l'origine de son entreprise créatrice, apparemment attaché à une conception assez traditionnelle de la pensée musicale...Dans l'idée comme dans la conception du compositeur, dans les formes de représentation et projections de la pensée musicale d'une pensée qui, dans l'acquisition des outils nécessaires à un métier de

musicien, repose sur une connaissance du langage musical savant en vogue à l'époque, des langages précédents et des fondements de sa charge historique. Même chose en ce qui concerne le statut social culturel du compositeur qui s'inscrit dans une continuité formelle historique de la musique et un destin individuel plutôt que solitaire, qui a encore à voir avec le romantisme et les modalités collectives de son idéologie artistique. En outre une sorte de passage, transmission incertaine, s'opère de Mahler à Schoenberg avec ce conseil du chef au compositeur : *"vous voulez composer, très bien, ne dirigez jamais !"* Mahler, sur son lit de mort, exigera que lui parti, on fasse et prête attention, donne assistance à Schoenberg, dont il reconnaissait ne pouvoir peut-être comprendre l'œuvre, sans manquer toutefois d'en pressentir l'importance. Berg vouera à Mahler une admiration qui le conduira, anecdote, à conserver précieusement la baguette du chef de l'opéra de Vienne.

Dans le même temps, cas extrême, Varèse, opposé au style comme à la manière post-romantique d'envisager la composition musicale, qui n'a rien à voir avec l'entreprise schoenbergienne qu'il connaît pourtant, élabore son œuvre dans la solitude.

(Exemples école de Vienne, Varèse.)

Tout ceci va constituer un terreau favorable à la culture de contrastes, contrastes qui vont se révéler, au fil cumulatif du temps, âprement cultivés dans la seconde moitié du siècle.

Ce siècle voit fleurir tantôt des essais de continuation de la trajectoire des trois viennois, dans un sens académique, qui ne mérite peut-être pas une telle épithète lorsqu'il s'agit de René Leibowitz, dans un sens porteur lorsqu'il s'agit de Boulez, Bériot et Stockhausen, tantôt donne l'accès à de nouveaux moyens de conception et donc de production du sonore avec l'électroacoustique.

La musique sur bande exclut l'écriture traditionnelle pour ouvrir le champ à une nouvelle plastique sonore et même à des formes de théâtralité acoustique...

(Ecoute d'exemple de musique électroacoustique, Schaeffer, "Symphonie pour un homme seul".)

Dans un sens différent, mais procédant un peu de cette utopie, une tentative destinée à doter le monde instrumental traditionnel de nouveaux moyens de production de prolongements sonores constitue alors le projet de l'*Ircam*, institut de recherche coordination acoustique musique.

Il apparaîtrait presque à l'examen de tous ces faits musicaux et à l'audition de ces œuvres de tendances diverses, que tout, en matière d'expérimentation, de recherche, d'écriture comme de réalisation, ait déjà été tenté, au point que l'art musical aurait de beaucoup dépassé l'âge d'une modernité, l'accumulation des moyens, la floraison d'une telle diversité de techniques et de perspectives constituant à elles seules un fait sans précédent dans l'histoire de l'art musical d'une civilisation, à l'égal de ses possibles artistiques. Le survol de ces tendances pouvant s'effectuer sur une période de temps extrêmement courte, une petite dizaine d'années, en ce qui concerne mon sujet, la compréhension de ces techniques et esthétiques nécessitant beaucoup plus de temps et pouvant conduire à un égarement de l'audition.

Quant à parler d'un présent de l'aujourd'hui, il faut dire, ce qui justifie l'idée qu'il faille se livrer à un bilan d'ensemble de la trajectoire de la musique sur plus d'un siècle, qu'il n'existe tout du moins en surface pas de perspectives ouvrant de nouvelles voies à l'émergence de nouvelles dimensions ou reconsidérations du matériau, l'acte de création de la musique. D'une musique ou de musiques qui pourraient se trouver placées sous l'autorité de personnalités (ou même de courants forts) qui nous emmèneraient vers de grandes aventures. On ne trouve pas dans le paysage contemporain la sauvagerie brute de l'invention d'un Varèse, les tentations

théoriques et systématiques d'un Schoenberg, voisinant avec les formes poussées de l'inspiration d'une créativité musicale, l'ascétisme diamantaire d'un Webern, le sens du drame dans la musique, et de la musique dans le drame d'un Berg ou une notion un tant soit peu collective de préoccupations quant au devenir ou plutôt *l'à venir* proche d'une écriture. Pour reprendre, mais dans un espace différent de celui fourni par l'école de Vienne, la question de l'unité stylistique dans la diversité, il y a ne serait-ce qu'en France, dans les années 50, trois compositeurs passionnés de l'école de Vienne et qui durant toute leur vie continueront d'explorer avec des bonheurs divers, en termes de reconnaissance, leur propre style passé soumis à l'épreuve de force de l'héritage sériel, dans un langage, dans des langages musicaux très proches, au cours de cette période tout au moins. Je veux parler de Pierre Boulez né en 1925, Jean Barraqué né en 1926 et Claude Ballif né en 1924.

(Exemples à écouter.)

Dans toute l'Europe de l'ouest, on trouve à ce moment des compositeurs, pour ne citer que les plus fameux d'entre eux, Karlheinz Stockhausen né en Allemagne en 1928, en Italie Bruno Maderna né en 1920, Luciano Bério né en 1925, Luigi Nono né en 1924 et Franco Donatoni né en 1927. Ce foisonnement de compositeurs exerçant leur activité au lendemain de la seconde guerre mondiale et dans un contexte assez dramatique se retrouve notamment à Darmstadt en Allemagne où va s'exposer tout ce qui se fait de plus avancé en matière de recherches musicales dans la jeune Europe de musique contemporaine... avant que la singularité de chaque personnalité n'apporte à la musique moderne, sa façon de concevoir une activité musicale. Par exemple, l'Italie qui se trouve être aujourd'hui le pays d'Europe qui compte le plus de compositeurs, alors qu'une ville comme Paris a la réputation, du fait de l'Ircam, d'attirer un grand nombre de musiciens, plutôt que de contribuer à la création d'un courant technique et esthétique d'écriture, qu'un musicien tel Pierre Boulez, via son activité de chef de l'Ensemble Intercontemporain, aurait, organisé dirigé.

Si l'Italie comporte un nombre aussi élevé de compositeurs pour une infrastructure totalement artisanale et même pauvre d'organisation d'une vie musicale contemporaine, manquant d'institutions subventionnées par l'état, ce qui tient du paradoxe, ceci est peut-être dû au fait que Bério et Donatoni ont activement contribué à l'élaboration d'un enseignement centré sur leur personnalité. Au point que certains de leurs élèves aient été capables, ils ont parfois été employés à cette fin, de les aider à terminer une partition en cours. Peut-être est-ce précisément une spécialité italienne mais il existe dans le genre une autre anecdote révélatrice illustrant assez bien à quelle "*fusion*" peut conduire une exploration conjointe d'une forme d'écriture. Je veux parler de la collaboration entre Bruno Maderna et Luciano Bério, collaboration intense lorsqu'ils ont fondé le studio électroacoustique à Florence, capables l'un et l'autre de travailler en temps réel à l'écriture d'une partition pour orchestre dont l'un écrivait à l'avance les parties qui allaient succéder à celles que l'autre était en train d'écrire... anticipant le geste qui allait suivre et capables d'en saisir les conséquences, l'à venir... s'interprétant réciproquement, dans un rythme soutenu et une proximité étonnante, quant on songe à ce que l'activité compositionnelle a d'intense et de personnel. Ceci donne à croire que la musique de ce siècle, loin de se constituer et de se penser être une essence singulièrement rare et abstraite, dont l'abstraction serait le lot de chaque compositeur, d'un laboratoire de la note à la note, se trouve réinscrite dans des perspectives classiques de métier, qui combinant la dynamique de mouvement dans lequel les sons s'articulent, à la virtuosité d'une conception, à la conception partagée de la notion de musique, ne peut conduire qu'à un

art qui portera directement alors les marques d'un allant et d'une dynamique entrant dans un registre se structurant par l'acte justement.

Ceci touche précisément à la question que n'a cessé de se poser le XX^{ème} siècle: celle du langage musical, d'un langage, *d'un sur quoi et comment penser*, ce sur quoi pourrait reposer un système musical, autorisant organisant la perception, l'écoute, les structurant. A laquelle s'ajoute le problème, ceci est un doux euphémisme, de savoir si oui ou non, ce système porte en lui les germes d'une écoute, d'une perception, d'une audition organisant, structurant la perceptibilité d'une écriture...interrogation abstraite, presque extérieure à la nature de la musique et de sa forme...son origine étant censée reposer sur des facteurs communicants, éléments de significations audibles préexistant à l'audition, éléments qui ont été préalablement travaillés saisis et employés, voire acquis puis développés par un compositeur qui se propose d'étendre ou d'utiliser ou d'inventer à partir de ce qui est déjà, un système musical facteur de cohérence, d'intelligence collective, de point d'équilibre entre consonance dissonance, tension, détente, concentration, ou dilatation de l'écoute...

Etrange période pour la musique, que celle qui pose comme incertitude les bases critiques de ses propres fondements qu'elle doit remettre en cause, soumettre à l'observation, à l'analyse et au travail du temps, dans un temps très bref...en ce qui concerne les compositeurs nés dans les années 20.

Or, jusqu'à présent, abstraction faite des itinéraires de création imprévoyants qui caractérisent chacun singulièrement, l'état de "*non-penser musical*" de nombre de productions artistiques d'aujourd'hui, la recherche de formes d'élucidations de paramètres efficaces de la structure d'une musique est bien ce qui distingue notre période actuelle, dont la généalogie a au moins une bonne centaine d'années, des temps précédents immémoriaux pourrait-on dire d'avant le déluge de la période tonale...

Autre problème qui va de soi, à part les œuvres elles-mêmes, rien en dehors de ce que la composition de l'œuvre exige, n'a pu mettre à jour les bases, les fonctions, les buts comme les conséquences ou les implications qui ont déterminé l'ensemble d'une chaîne de relations causales par lesquelles la nature d'un langage s'est vue articulée. On ne sait pas davantage comment procède de façon caractéristique, fondatrice ou récurrente, sous quels schémas référents fondamentaux, un langage tend avec une certaine propension à s'animer, se structurer, s'écouter, s'anticiper, se laisser percevoir ou ouvrir le champ à des modes différés de perception, mais n'affectant pas le cours d'une lecture, d'un suivi du cours musical. Boulez a dit, en comparant la poésie à la musique, ce qui est tout un programme en soi, qu'en musique, "*le mot est la pensée*". Ceci me paraît refléter avec une grande exactitude, le tempérament tout à fait singulier de la nature de l'ordre musical sériel, postsériel, dans la radicalité qu'il attache et qui l'attache à ses constituants, agents d'expression et de signification directs et irrémédiables, incontournables du sens musical qu'ils animent et qui les anime...

Comment dès lors envisager une écoute qui peut se laisser prévoir alors que toute forme d'anticipation préalable à la structure même des éléments d'un langage dont la structuration les met précisément en jeu et les anime, est formellement imprévue, impossible, en dehors de l'itinéraire même conçu et réalisé une fois déroulé à l'écoute. Il y a comme une dichotomie intéressante entre ces éléments dialectiques qui ne veulent rien dire d'autre que ce qui les rattache à un schéma structurel dont la valeur est assurée par la chaîne de l'ensemble, dont le temps dans un champ mémoriel vient comme perturber la pertinence, éroder la présence structurelle tout en la dévoilant, déroulant nécessairement, et la gestualité innée, l'expression

connotée, la dialectique et la narrativité immatérielle à laquelle renvoient ces identités et la globalité ou un découpage par séquences, tranches de temps liées à des significations arbitraires de leur rassemblement regroupement.

(Exemple de Webern.)

Dans un ordre à la fois proche et différent de ce que je viens d'évoquer, la densité des relations entre les agents, unités et identité voire figure de la texture musicale peuvent à elles seules casser l'idée d'un continuum temporel corrélé à la notion de discours musical, à sa portée comme aux implications mêmes d'une perception éventuelle, fonction et dévoilée de ce continuum. Le temps physique de l'œuvre venant comme se retrouver en contradiction avec le temps fonctionnel, la densité physique structurée du matériau. De là naissent chez Webern de façon presque pratique des œuvres dont la durée pour accessoirement brève qu'elle soit répondent à la nécessité de comprendre de tisser cette galaxie de relations nouvelles.

(Exemples, "Pièces aphoristiques" de Webern.)

Avec le temps, c'est-à-dire l'espace de la durée dans laquelle un compositeur réalise sa trajectoire compositionnelle, les œuvres de Webern s'inscriront dans des temporalités progressivement de plus en plus longues, le potentiel formel de nouveaux matériaux s'affinant, s'affirmant se transportant et se réalisant peu à peu.

(Exemple, Webern "Concerto pour piano opus 24" ou "Trio à cordes opus 20".)

Si l'exemple de Webern demeure à ce point emblématique de la naissance d'une nouvelle musique contemporaine, c'est parce que toute son œuvre aujourd'hui encore et même pour l'histoire de la musique future, pose la question de ce qui, tout en procédant d'une structure, peut à la rigueur se laisser anticiper, prévoir, saisir et entendre.

Elle conduit à penser l'établissement d'un équilibre entre des formes de prévisions sonores allant avec une certaine imprévisibilité "*relativement*" maîtrisée pour éviter de laisser sombrer l'écoute dans un chaos total ou dans une prévisibilité trop ennuyeuse... dont la nature comme les formes sonores, harmoniques préharmoniques non harmonisables ou non harmonieuses du langage viendraient apporter d'elles-mêmes la contradiction à cet équilibre recherché, hypothéquant d'emblée, les gestes de cet espace en structure(s) ne se rattachant dans sa formulation à rien de semblable dans toute l'histoire de la musique.

S'il y a bien un musicien placé au carrefour des problèmes liés à cette question allant de pair avec l'ouverture du champ musical à une quantité de possibles de l'écriture dans l'écriture, qui peuvent être régulés, il me semble qu'il s'agit davantage de Debussy que de Schoenberg, chez qui l'interprétation du potentiel de la musique tonale dans une continuité de ses évolutions s'est imposée de manière particulièrement problématique. La boutade : "*il reste encore beaucoup de bonne musique à écrire en do majeur*" est à cet égard bien plus révélatrice qu'innocente.

(Exemple d'une sonate de Boulez aboutissant à une stabilisation de la neutralité.)

Il n'en demeure pas moins, qu'en ce début du XX ème siècle, qu'il s'agisse de Berg, de Schoenberg ou de Webern, la musique ne peut s'envisager avec la même liberté et la même aisance d'invention, j'ai envie de dire de contraintes à la mesure de la liberté qu'il autorise, que dans le langage tonal. Ce n'est un secret pour personne qu'une des grandes acquisitions de la musique occidentale est la polyphonie.

Le langage de Webern surtout et dans une moindre mesure ceux de Berg et de Schoenberg donnent la sensation de se concentrer sur la question de la construction de leur propre forme, comme sur et au rythme de leurs "*formants*".. (terme employé pour la première fois par Boulez dans le texte "*Relevés d'apprenti*"). Cette grande acquisition de la musique du XX ème

siècle, qui veut que chaque pièce invente son propre parcours...

Cette concentration structurelle nouvelle de l'écriture place de fait la musique au-delà des paramètres acquis de la musique tonale comme la mélodie, l'harmonie, le contrepoint tout en s'évertuant à établir les bases d'une nouvelle harmonie, conséquence secondaire de la structure ? La question est posée.

Quoiqu'il en soit cette obligation structurelle à laquelle se retrouve confronté le projet musical du début du siècle, enfêrme, plus que l'histoire n'a bien voulu le dire aujourd'hui, le langage dans une sa nécessité de se constituer et de se définir assez restrictivement par les niveaux d'imbrications des relations structurelles construites une à une ou dépassant même le cadre d'une configuration liée de relations apparentes déterminant ouvertement la construction comme les différentes articulations de la forme musicale même.

De fait, les perspectives de la composition de l'après-guerre se sont excessivement polarisées sur la musique de Webern et sur les possibilités d'interprétation qui en découlaient, en laissant l'œuvre de Berg et de Schoenberg comme à la périphérie de ce questionnement cardinal, cantonnées au registre d'une influence bienveillante mais lointaine.

L'œuvre de Webern est avec le temps qui passe toujours sur-interprétée revisitée discutée déformée même, dans un étalement qui va des années 40 aux années 70, par la génération active et activée par cette musique, les compositeurs nés dans les années 20, même si au fil des années, il n'en reste plus dans leur musique que des accents lointains mais toujours très caractérisés... On pourrait se demander si la musique de Webern a été réellement comprise pour ce qu'elle était ou si elle n'est pas paradoxalement la grande oubliée du siècle.

La musique de Berg fait au contraire figure d'arriération romantique, celle de Schoenberg se situant plutôt dans les termes d'in vraisemblance en raison de la particularité impensable de traitement du matériau sériel "*ramené à un dodécaphonisme*".

(Exemple de Schoenberg.)

Schoenberg apparaît comme un musicien ayant été incapable de comprendre et de réaliser la portée des changements impliqués par un matériau de douze sons., d'un matériau sériel. D'un univers "*relatif*" où les éléments musicaux inanimés, en quelque sorte par nature, non-signifiants, de la plus petite donnée la note à l'intervalle comme aux unités plus grandes comme une ligne, un ensemble de lignes ou à un accord, à une cellule de trois notes, doivent se définir les uns par rapport aux autres. Ils le doivent d'autant plus qu'ils évoluent au sein d'une hiérarchie où un agencement structurel, le pouvoir d'imagination des niveaux de chaînes de structure les agençant les uns par rapport aux autres, autorisera, justifiera, légifèrera en quelque sorte leur raison d'être.

Malgré la conscience de cette densité structurelle, Webern n'a cessé de s'interroger sur la direction prise par sa propre musique. Au point qu'une anecdote célèbre affiche sa vigilance et ses doutes puisqu'il s'écrie après l'audition d'une de ses œuvres en création : "*Une note par-ci une note par-là, on dirait la musique d'un fou !*"

L'ensemble de ces difficiles articulations entre l'acte de composition, dans la mesure prise du composé, et la projection plus libre libérée du structurel d'un élan sonore, conduit l'analyse de ces œuvres à tenir compte des attitudes et des formes du "*penser la musique*" sans perdre de vue ce que le tempérament des créateurs apporte dans la définition de la musique, dans la construction sur le plan technique esthétique comme sur le rattachement à l'histoire. Ceci se double de la nécessité de filtrer les propos qu'ils ont pu tenir à différentes périodes moments et occurrences inopportunes de leurs parcours de compositeur, se concevant tour à tour

comme musiciens ou théoriciens ou même comme chercheurs observateurs critiques de leur propres œuvres en devenir.

Ceci tranche totalement avec la conception du compositeur et de son activité telles que l'on pouvait globalement se les représenter à l'époque romantique, au moins jusqu'à Wagner, Mahler. Des compositeurs comme Debussy, Bartok annonçant le difficile équilibre à réaliser dans l'attitude même de création entre de nouvelles sonorités harmoniques et des élans contours mélismatiques, bref une phraséologie ressortant d'une certaine allure de significations apparentées à une écriture traditionnelle, alors même que ces équilibres s'accompagnent d'une reconsidération de ce que l'on ne peut encore appeler matériau musical, dans une séquence à peu près modale et non plus tout à fait tonale de la musique.

(Exemples de Debussy, Bartok .)

Même si ceci n'est qu'une interprétation très subjective de ma part et peut être soumise à évolution, il me semble que l'écriture de ces deux compositeurs, plus que celles de Webern et de Schoenberg est, dans l'attitude de composition et dans la technique, inscrite davantage au cœur de ces passages où se jouent, dans les systèmes ou para-systèmes de conception d'une écriture à l'intérieur de l'écriture même, d'ultimes ramifications de la musique tonale à une extension de type modal.

L'univers sériel comme dodécaphonique induit un bouleversement allant de pair avec un choc grammatical dont la naissance est de prime abord éruptive, le style de musiciens tels Debussy et Bartok relevant plutôt d'un changement de l'écriture dans l'écriture dans des perspectives plus internes. Garantissant par là quelque chose qui dans les articulations d'un changement ont à voir avec une continuité.

C'est dans une certaine mesure également un étrange paradoxe ou une erreur d'analyse que de poser l'idée que s'accomplit uniquement avec les trois viennois le passage strict de la tonalité à l'atonalité. De surcroît, seule l'orthographe permet de les distinguer mais est-ce vraiment le fruit du hasard ou plutôt la marque significative d'un certain acte manqué?

Ce serait considérer sinon qu'il existerait comme une frontière si claire entre la vertueuse musique tonale et ignominieuse musique atonale qu'il y aurait une antinomie radicale entre ces deux anti-univers, pouvant d'une part comme de l'autre expliquer et rendre explicites les régimes auxquels ces deux systèmes obéissent dans leur dissemblance.

Or en l'occurrence nous savons qu'il n'en est rien.

Mieux encore la période atonale a été évaluée par les musicologues et les analystes de la musique du XX^{ème} siècle dans les œuvres de Schoenberg et Webern, comme la plus riche et la plus belle compositionnellement, en comparaison de ce que compterait d'inachevé techniquement et esthétiquement tantôt les œuvres dodécaphoniques de Schoenberg tantôt celles de Webern...A moins qu'une reconsidération des perspectives, dans lesquelles on avait tenu le plan musical jusque-là, induise de nouveaux ordres de projection du musical demeurés impensables dans l'achevé dont relevaient les œuvres atonales. Œuvres-clés, facteurs de continuité de l'écriture musicale dans sa dilatation du tonal, du geste musical tonal, post-tonal , plutôt nommé atonal par convention ou anathème, alors que ces œuvres mêmes pourraient avoir vu s'interrompre leur trajectoire par la dynamique éruptive d'un système vraisemblablement nécessaire mais dont la formulation théorique systématique et pratique aurait comme anticipé de beaucoup sur les conditions pratiques de sa nécessité, de sa mise en œuvre..

(Exemples d'œuvre atonales, dodécaphoniques, sérielles...)

Ce n'est pas un hasard non plus si les compositeurs s'emparant du système sériel au

lendemain de la seconde guerre mondiale vont rapidement critiquer et développer des formes de pratique ne se cantonnant pas à une utilisation des douze sons, Boulez en tête. Pour autant qu'il soit possible d'entendre rattraper d'instinct, à la lueur de la constellation webernienne ou de contourner par une intuition faite de calcul et d'inspiration puisée au coeur d'influences d'origines musicales diverses, ce qui a ou aurait fait défaut en musique et en forme dans les œuvres, pièces en lieu et place de la conscience créatrice des compositeurs précédents...

Hasardons l'hypothèse ô combien désagréable et dérangeante de Berg seul musicien à être en mesure d'interpréter l'état réel de la musique tonale dans ce que sa continuité peut impliquer dans un espace atonal, dans un style personnel accessoirement tourné, galbé par endroits vers une sorte de futur musical auquel il ne peut apporter de réponse et que sa haute conscience créatrice des nécessités présentes inhérentes à la stylistique dans laquelle évolue sa propre musique, interdit de dévoyer, déformer anticiper... De Berg isolé aux côtés de Schoenberg incapable de centrer de se centrer sur lui-même dans sa propre musique dans le cœur des passages dont devrait précisément dépendre la musique à ce moment-là. De Schoenberg dont l'art se serait surtout accompli durant la période atonale, la période dodécaphonique, posant alors pour le reste de sa vie créatrice le délicat problème d'un équilibre à atteindre tant et davantage même sur le plan esthétique que technique, entre les moyens d'une technique ou méthode de composition nouvelle théoriquement posée et plus ou moins systématiquement élaborée et les moyens, stratégie d'un savoir-faire et d'un faire musical entrant en conflit permanent avec des forces de création qui refusent de s'exprimer dans un premier temps par un système. Munis de cette charge d'accusation il ne nous reste plus qu'à appliquer par coutumace une sentence de crucifixion à l'égard d'un compositeur qui a précisément échoué à établir une généalogie de la modernité dans la continuité d'une tradition dont il se voulait pourtant précisément être le garant.

Avançons donc résolument dans les questionnements pour achever avec Webern qui mis au courant du dodécaphonisme, "*concept*" inventé par Schoenberg, y découvre peut-être la réponse anticipée à des problèmes de composition dont la formulation n'avait jamais explorée autrement que sur le plan d'une activité forte des nécessités compositionnelles aussi prégnantes qu'individuelles. Sans Schoenberg, Webern n'aurait certainement pas énoncé les principes sériels de la façon dont il a été amené à le faire dans des oeuvres postérieures à sa période atonale et il n'aurait pas conçu les oeuvres sérielles qu'il a écrites comme telles. Il y a somme toute un paradoxe à dénicher chez les viennois qui, achevant la métamorphose de la conception de la notion de compositeur et donc de la musique, se retrouvent de fait placés face à une seconde vie, seconde manière créatrice.

Pour les musiciens de la seconde moitié du siècle, l'oeuvre de Webern présentera les avantages de se rattacher à ce qui n'a jamais été conçu, écrit dans toute musique, presque au-delà de la musique. En outre l'esthétique curieuse de ces oeuvres qui voisine avec une conception formelle technique parfois étonnamment claire, limpide, fait que l'on se sent naturellement appelé à découvrir ce qui se laisse facilement explorer : le fonctionnement d'un matériau et la manière dont ont été conçues ou tout du moins structurées ces pièces.

Mais à cela s'ajoute un autre paradoxe : celui de la lisibilité d'une oeuvre dont les niveaux de relations peuvent échapper du fait de leur intensité à une lecture qui se polariserait ingénument sur tel ou tel aspect de sa structure. Il y a chez Webern une complexité derrière une simplicité apparente, voire une simplicité masquant à une première lecture une très grande complexité.

(Citer le propos de Ferneyhough.)

Les compositeurs d'après-guerre comme Boulez dénonceront la résistance structurelle et formelle des langages de Berg et de Schoenberg qui se refusent à l'analyse et comportent l'inconvénient de ne révéler sur le plan du traitement du matériau sériel que des manipulations trop primaires, constituant à leur sens une distortion eu égard à la nature originelle même du matériau sériel. En revanche l'ensemble de l'oeuvre de Webern les exposerait ou les soumettrait à des traitements dans un espace de réalisation qui combinerait alors les avantages de l'homogénéité esthétique à ceux d'un itinéraire technique et de parcours de différentes factures. Parcours que les oeuvres dessinent comme autant de chaînons probables d'un nouveau style.

Alors que l'oeuvre de Webern renvoie à des facettes multiples dans la manière de constituer un espace de représentation musical, les oeuvres pour voix et instruments, lieder et cantates tranchent avec le propos des pièces instrumentales seules.

Selon le mot de Boulez, chacune des oeuvres avec voix marque dans la production de Webern un tournant, un axe. Exactement comme les oeuvres pour piano ont pu marquer chez Schoenberg des passages importants de son travail de compositeur. Mais avec les pièces pour voix, on sent chez Webern une libération du geste musical qui va au-delà des contraintes et des fonctionnements d'un matériau sériel ou atonal ou d'un matériau tout court.

Par ailleurs, Webern s'est constamment interrogé dans ses conférences sur la question de l'accompagnement à travers les différentes périodes de l'histoire de la musique.

Il me faut également parler de l'importance de l'invention d'une nouvelle perspective du plan musical au XXème siècle, la "*notion de ligne*" qui va figurer dans la texture et la dialectique du langage musical de la fin de la première moitié du siècle et de la fin de la seconde.

Chaîne d'intervalles qui dans leur succession, leur déroulement, indices de répartition dans un registre, ambitus d'espace large, dans l'écriture instrumentale, installent, occupent l'espace tout entier. "*Le*" "*fibres*" selon le mot de Boulez, "*le*" structure ou "*le*" géométrise, dirais-je. Précisément, l'écriture d'oeuvres avec voix, mettant nécessairement en jeu des proportions d'équilibre entre une voix principale portée par un texte et accompagnée ou commentée par d'autres instruments, pousse Webern à envisager une forme de simultanéité de ligne(s) dans un ambitus plus restreint que celui ouvert, offert par le monde instrumental seul.

Simultanéité qui, si elle reste relative, dérange ses habitudes, l'engage à précipiter une sorte de collision entre ces lignes ou collusions entre la ligne principale et son mélange avec les autres confiées aux instruments dans leurs accompagnements interjections diverses.

(*Exemples de lieder à écouter.*)

Ceci aura comme conséquence pour le futur d'engager à mon sens Boulez à penser une narration, construire un univers musical en référence à ce que l'idée de ligne seule ou simultanéité contrôlable de lignes multiples pourrait impliquer dans les formes de recherche d'une écriture posée, du poids de gestes musicaux, d'une exploration des types d'espaces harmoniques auxquels conduisent l'accord, la superposition de ces lignes simultanées à des gestes comme les accords et bien d'autres....même si cela soulève le problème de l'harmonie, d'harmonies et de quel(s) type(s) d'harmonie se trouvent réalisé(s) au sein de la musique postsérielle et s'il existe ou peut exister un véritable contrepoint...

On pourrait avancer l'idée de Webern, aux prises avec la question d'une "*hyper-mélodie*" dont les harmonies n'étant pas encore codifiées par un usage autre que celui propre à la dynamique de l'acte de création qu'elles impliquent, pourraient s'orienter se développer dans un espace plus flexible...j'ai envie de dire plus courbe au sein d'une géométrie webernienne rigoureuse dont la logique va vers un mouvement d'écriture des hauteurs disjoint. D'un espace-lieu dans lequel des articulations et configurations mélismatiques musicales plus souples pourraient

naître...

Idée à laquelle Boulez essaie de répondre en envisageant à travers de multiples figurations de lignes comment contrôler générer et laisser se générer un espace harmonique, dont les significations travaillées par un certain usage développeraient une gigantesque écriture contrapunctique ou une écriture dont les régimes de phases harmoniques établiraient, dans le vertical, dans l'horizontal, dans le diagonal, un traitement de la ligne sous toutes ses formes et sous tous ses aspects et dans tous ses états. Question extrêmement compliquée à laquelle la densité de l'oeuvre de Boulez pose plus de problèmes qu'elle ne peut en résoudre.

(Exemples, la "Première Sonate", la "Deuxième Sonate", la "Troisième Sonate", "Pli selon pli", "Improvisation sur Mallarmé".)

Si j'ai choisi de traiter cet axe Webern-Boulez, c'est parce qu'il me semble éclairer et être révélateur d'une autre manière de saisir Webern, au-delà du Webern caricaturé, mais également parce que cette notion de plan musical où la simultanéité cherche à se former, ne peut se faire qu'après une fixation de la catégorie la plus simple d'un plan musical, à savoir celui d'un plan de type horizontal sans accompagnement, c'est-à-dire mélodique.

Malheureusement, les compositeurs écrivant l'essentiel du second volet de l'aventure sérielle postwebernienne, pour ce qui est des musiques de Berg et de Schoenberg qu'ils ont pourtant côtoyées, inversaient leur critique dans une adoption "absolue" des postulats weberniens, dans un mimétisme qui excluait toute interrogation quant au plan que recouvre son écriture quant à la collision de ces plans qu'ouvrent les pièces avec voix, et différaient également la question de la nature harmonique d'un système agissant dans des oeuvres de référence, référence constellée fournie par du Webern perçu comme un tout indivisible. Seuls les meilleurs compositeurs de la génération des années 20, comme ceux qui suivront, seront en mesure, par une intuition musicale forte d'interpréter les enjeux d'une écriture en devenir. C'est donc avec tout cet espace dodécaphonique, sériel, postsériel, inharmonique, atonal que les compositeurs de la génération des années 20 doivent compter. Héritage dont les conséquences comme la lecture et les implications et les motivations seront multiples...On trouve Bériot, Maderna, Nono, Boulez, Ballif, Barraqué, Stockhausen et aux antipodes de ces univers, Ligeti et Xénakis...

Xénakis est l'un des rares compositeurs à s'affirmer contre le sérialisme en prétendant le dépasser. L'article intitulé "La crise de la musique sérielle" veut poser les limites d'un système qu'il ne connaît pour ainsi dire pas

Il sera en dehors et en rejet du système sériel le plus grand créateur d'utopies musicales au XXème siècle et le plus désireux dans cette seconde moitié du siècle de supplanter le système sériel par un autre qu'il a créé. Son idée maîtresse est que le système sériel est impropre à constituer des directions musicales suffisamment perceptibles, préhensibles...ceci ouvrira la voie au second volet d'une révolution ou tentative de révolution dans l'écriture de la musique avec le spectralisme.

L'oeuvre "Eclat / Multiples" de Pierre Boulez écrite dans les années 70 témoigne assez bien du passage d'une fin de manière postsérielle à un début de nouvelle manière postsérielle. (Exemple, "Eclat/Multiples".)

On voit que les contours de l'écriture ont changé, la dominance d'un espace sonore tracé par des intervalles très disjoints, auxquels d'ailleurs Boulez n'a jamais cru, se modifient... pour atteindre un niveau d'implications, une structure mélismatique que l'on retrouvera des années plus tard avec "Répons".

Nombre de compositeurs seront marqués par cette réincorporation d'une figuration reposant

sur des ambitus plus conjoints, quelles que soient leur esthétique ou leur technique d'écriture.
(*Ecoute de "Répons"*.)

Mesdames et Messieurs, nous voici arrivés au terme de notre investigation, invocation et évocation des idées maîtresses qui ont nourri l'imagination des compositeurs tout au long de ce siècle. Evocation, car une analyse synthétique des lignes de force mêmes majeures est très difficile et se trouve réduite, du fait d'une seule conférence sur le sujet, à l'interprétation des aspects les plus importants du tournant de la musique de ce siècle qui a eu lieu, je pense, dans la première moitié du siècle, la seconde moitié étant une extension de ces postulats cardinaux qu'elle n'est objectivement pas parvenue à élucider totalement.

En guise de conclusion très provisoire, je citerai encore Webern qui déclare à une période de son travail ne pas avoir été lui-même en capacité de prendre la mesure de l'ampleur des changements intervenus dans l'écriture. C'est, je crois, au-delà du talent et de l'intuition qui animent les compositeurs marquants de ce siècle, ce qui caractérise le mieux l'incertitude relative dans laquelle se trouve plongée la musique d'aujourd'hui. D'un "*aujourd'hui*", dont le passé comme le présent sont multiples, mais est néanmoins "*assuré*". D'un présent dont la découverte ne peut et ne doit s'affirmer qu'à une certaine lumière du passé, projetée assez violemment dans notre aujourd'hui musical.

Mesdames et Messieurs, je vous remercie..