

“Est-il possible de porter un regard critique réel sur les éléments exhaustifs d'un parcours créateur ayant cours dans la musique durant les 30 dernières années?”

A.T. Cahier 1993

Expressivité, poétique et esthétique des oeuvres modernes; une nouvelle réalité artistique.

Fiche technique:

L'écriture pure, une voie plus classique de la modernité. De Schoenberg à Boulez.

L'électroacoustique, vers un nouveau mode d'invention et de manipulation plastique du sonore, de Varèse, Pierre Schaeffer à aujourd'hui.

L'électronique, un prolongement possible du monde instrumental. Des pionniers à l'Ircam

L'opéra, entre théâtre et musique, de Berg à aujourd'hui (Ferneyhough, Nünès)

Le multi-média, des possibilités en devenir.

Introduction

Il s'est produit, dans la musique, au XX^{ème} siècle un tournant dont nous n'avons pas fini de mesurer les effets. Un tournant esthétique, technique et artistique qui va de la fin du XIX^{ème} siècle, du début du XX^{ème} jusqu'à aujourd'hui, et qui s'est fragmenté en de multiples réalités artistiques. Dans les grandes lignes, ce tournant va de la fin du romantisme, de sa transformation, de son éradication et son épuration à l'esthétique contemporaine des oeuvres modernes des années 1950. Il se prolonge par leur éclatement en de multiples formes techniques esthétiques et moyens de productions sonores. Cette période enregistre de grands changements dans l'écriture musicale, dans la transformation d'instruments, de types de formations instrumentales et la création de nouvelles sources sonores. Les contours et signaux sonores ont changé l'allure la forme comme le contenu du langage et du discours musical ont créé de nouvelles esthétiques, de nouveaux modes de contrôle de la composition, de nouveaux rapports d'équilibre, un nouveau sens harmonique rythmique contrapunctique qui repose sur de nouvelles formes de sensibilité musicale.

Du point de vue historique, la première moitié du siècle est le moment de la création radicale de nouvelles formes musicales, alors que le début de la seconde moitié c'est-à-dire, autour des années 50, est celui du développement aménagement de ces possibilités récentes. La période qui suit, l'actuelle, est celle de l'amplification de cette diversité. D'une amplification qui s'est effectuée dans des proportions telles que cette multiplicité de manières d'écritures musicales constitue une question préalable à tout travail pour un jeune compositeur.

Plan

Les racines de la modernité, l'impressionnisme, l'expressionnisme, le structuralisme, le futurisme.

De la transformation à la liquidation épuration du romantisme, par l'expressionnisme.

Schoenberg. Début du structuralisme, Webern. Une invention nouvelle du sonore, Varèse.

I a) Le refus d'une expressivité romantique, vers de nouveaux codes.

Sur Debussy, Stravinsky, Bartok.

Debussy

Debussy est le premier musicien à engager des changements considérables dans l'écriture musicale. Sur le plan harmonique et formel, il rompt avec l'esthétique du romantisme et avec toute forme d'académisme de son époque. Il propose une expression musicale nouvelle subtile. Parti de la tonalité, il s'oriente vers une certaine modalité où l'écriture, reposant parfois sur des modèles rhétoriques et de perception hérités de la période précédente, crée ses propres fonctions, forme et parcours où l'idée musicale se tient par elle-même sans long développement. (*Citer un exemple*). Il en découle une musique faite de moments de suspension extraordinaire, au carrefour d'une évolution, dans un langage nouveau et

inédit dont les références, tournures et contours vont puiser dans celles de l'esthétique précédente tout en obéissant à de nouvelles formes de composition et en créant une nouvelle esthétique. Cette musique étant toujours à la lisière du retenu, du magique du merveilleux. On trouve ces mêmes qualités, instant de grâce sonore, chez des compositeurs contemporains comme Scriabine, Szymanovsky qui ouvrent l'harmonie du romantisme à d'autres niveaux de consonance, couleur.
(Exemples, "Préludes pour piano", "Voiles", "Des pas sur la neige".)

Stravinsky

Dans un genre totalement différent et presque parfaitement contraire à Debussy, Stravinsky établit les bases d'un apport considérable sur le plan rythmique en modifiant la façon de faire sonner et de dynamiser un ensemble orchestral. Le langage de Stravinsky, hérité en partie de Rimsky-Korsakov, induisant une révolution dans le traitement dans le temps des cellules sonores, rompt également avec la tradition expressive propre au romantisme pour créer une autre expression plus crue, plus sonore et plus acérée, expression sonore hyper-expressive, où la composante rythmique prime sur l'invention harmonique. Le développement de blocs sonores comme la manière, rythmée dans le temps, de travailler différentes cellules harmoniques ne créent pas seulement un style singulier mais ouvrent la porte à une autre façon de reconsidérer la manipulation du matériau musical.
(Exemple, "Le Sacre du printemps".)

b) Du postromantisme à l'expressionnisme; une conception parfaitement différente.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la dimension la plus moderniste de la musique n'est pas issue directement de recherches abstraites réservées à des techniciens, inventeurs d'un nouveau langage mais elle entre dans la tradition la plus linéaire et logique qui soit, la tradition romantique et postromantique qui, commencée avec Wagner, va se poursuivre et s'achever avec Schoenberg.

Sur Schoenberg

Pétri de l'héritage romantique immédiat, des influences de Wagner, Brahms, Strauss et Mahler, Schoenberg est pourtant le premier compositeur moderne à faire le point sur la modernité et la tradition. Son ambition qui est de s'inscrire dans une forme logique d'évolution de l'histoire musicale germanique, le conduit à opérer une sorte de synthèse au carrefour du présent et du passé.
(Citer texte synthétique).

Néanmoins sa musique porte l'empreinte des conséquences du postromantisme, de l'expression noire de Wagner, de l'ironie de Mahler, poussée à son maximum, qui débouche sur une nouvelle esthétique musicale, l'expressionnisme. Ses premières oeuvres portent d'abord la marque du système tonal puis s'en affranchissent pour aboutir à l'atonalité, période où Schoenberg est à son sommet techniquement et artistiquement, avant qu'il n'invente le système dodécaphonique, musique à douze sons, système assez contraignant qu'il utilise en ayant recours à des formes et une rhétorique héritées de la tradition, sa propre tradition postromantique. Les pièces de cette période atteignent moins d'intensité artistique et technique que les précédentes. Elles sont néanmoins d'une extraordinaire beauté qu'elles puisent aussi dans la contradiction entre un système aux qualités peu développées et la trace plus nette d'une écriture postromantique.

(Citer anecdote, mot de Schoenberg, "on compose comme on en avait l'habitude".)

(Exemples, oeuvres postromantiques "La Nuit transfigurée", "La symphonie de chambre", oeuvres expressionnistes, atonales "Erwartung", "Pierrot lunaire", dodécaphoniques, "Les variations pour orchestre opus 31".)

Sur Berg

D'un hyper-romantisme moins consommé jusqu'à l'extrême comme Schoenberg, la musique de Berg, néanmoins très généreuse et fondamentalement attachée à une expression lyrique et à une dramaturgie suggestive, se pose comme une réaction plus mesurée, différente face non seulement au système dodécaphonique mais également à la façon de peser l'héritage romantique. Berg, élève de Schoenberg, a

été dès l'enfance plongé dans un univers romantique musical confortable dont ses "*Lieders*" et "*Variations pour piano*" de jeunesse rendent compte. Le pouvoir expressif et les qualités humaines d'un homme dont la profondeur de tempérament reste tournée vers le 19^{ème} siècle donnent toute leur ampleur dans ses deux opéras "*Wozzeck*" et "*Lulu*". Sa musique instrumentale porte toujours la trace d'un drame sous-jacent qui imprègne chacune de ses oeuvres. Berg est le seul musicien à se situer à la fois dans les derniers feux du romantisme et les commencements d'une expression musicale, et théâtrale en particulier, moderne.

c) L'émergence d'une conception structuraliste de l'écriture avec Webern.

Sur Webern

Soumis lui aussi à un environnement musical romantique, Webern rejoint les deux compositeurs de l'école de Vienne en enrichissant encore par sa personnalité une autre vision, conception de la musique romantique, postromantique et moderne, qui va permettre au langage musical d'effectuer une mutation stylistique et technique radicale. De cette révolution va dépendre toute la modernité de la seconde moitié du siècle. Contrairement à Schoenberg et à Berg, dont l'écriture postromantique est axée sur des épanchements profonds, la musique de Webern évolue d'abord au travers d'un romantisme acéré dont il ne considère que les extrémités, dans une esthétique de l'instant et de l'intensité cultivés jusqu'à leurs limites. Ses premières oeuvres s'orientent vite vers une concision qui montre un tempérament particulier. Antérieurs à ses numéros d'opus, "*Trois petites pièces pour violoncelle et piano*", le "*Quintet*" pour piano, "*Langsamer Satz*" pour quatuor se proposent d'en terminer avec tout ce que la musique romantique contient de pathos et de développement pour n'en retenir que l'essence la plus expressive et la plus aigüe.

(*Exemples sonores "Langsamer Satz", le "Quintet".*)

Dans un deuxième temps après le passage par l'atonalité, Webern propose une utilisation nouvelle du dodécaphonisme, le sérialisme. Il établit dans une grande sobriété, faite de calculs intenses sur le matériau, les bases d'un nouvel environnement harmonique, d'une nouvelle codification du geste musical de ses proportions et de ses combinaisons dont est encore issu, dans ses développements, notre présent musical, avec Boulez, Bériot, Stockhausen. Webern effectue le passage d'une esthétique romantique à sa liquidation en un romantisme épuré, comme taillé dans le roc ou le cristal, en introduisant l'élément le plus expressif de l'écriture musicale occidentale dont Bach savait aussi jouer, l'intervalle de 7^{ème}. Nombre d'intervalles dissonants et tous leurs dérivés installent un nouvel espace harmonique où ils sont d'abord organisés en cellules de deux trois ou quatre sons avant que la figuration ne s'assouplisse. Il en découle une poétique du son, du geste et de la forme au caractère très "*aphoristique*", presque elliptique, surtout pour les oeuvres de musique instrumentale. Les pièces avec voix portent chez Webern plus de souplesse que les oeuvres instrumentales sans doute en raison d'un écho lyrique dû à la présence de la voix, qui se combine avec l'immensité expressive de la conquête d'un nouvel espace sonore, élargi par et grâce à la dissonance, traitée, développée dans un système nouveau mais néanmoins réduit et canalisé par la tessiture de la ligne vocale. Ce système et cet espace sonore esquissé vont considérablement s'agrandir par la suite chez les compositeurs modernes des années 50. Mais une constante va demeurer, la permanence de la recherche d'un équilibre harmonique sonore à l'intérieur d'un univers chromatique où l'on essaie de développer de multiples figurations, traits reconnaissables et surtout l'importance dans l'écriture d'un rapport entre la voix, la ligne et un ensemble instrumental comme technique de limitation des expériences du champ de la musique instrumentale, où l'on peut tester à leur maximum toutes les formes de développement manipulation de l'espace du son. Webern inaugure donc la mutation expressive esthétique poétique et technique la plus radicale apportée à l'univers de la musique instrumentale et vocale au XX^{ème} siècle.

(*Exemple d'écriture du geste et de la cellule "Les 6 pièces pour orchestre opus 6" 1909.*)

(*Exemple de pièce fluide pour voix et ensemble.*)

d) Une invention nouvelle du sonore.

Varèse 1883-1965.

Une autre révolution musicale, tout aussi significative des transformations musicales du début et de la seconde moitié du siècle, s'opère avec Edgar Varèse. Apôtre prophétique du sonore, il est le premier à concevoir un travail sur la matière sonore où un langage musical fondé sur les notes disparaît au profit de formations instrumentales inouïes. Précurseur du travail de la manipulation du son telle que l'expérimenteront des instituts de recherche spécialisés comme le G.R.M. ou l'Ircam, il compose une musique, d'une nature éruptive et violente, bannit les instruments traditionnels en particulier les cordes, base de l'écriture occidentale, utilise toutes les ressources de la percussion afin de créer de multiples complexes de timbres. Ses années les plus fécondes s'étendent de 1920 à 1934 avec "*Amériques*", "*Offrandes*", "*Hyperprism*". Il lui faut attendre l'apparition de la musique sur bande, électroacoustique et concrète, pour retrouver, avec "*Déserts*" vers 1950, les moyens et l'impulsion nécessaires à ses capacités de créateur, dans un environnement qu'il avait pressenti et formulé malgré la limite des moyens de son époque. A l'instar de Webern, uniquement tourné vers la musique purement instrumentale, mais dont le système musical avait comme détourné les instruments de leur rhétorique et de la syntaxe musicale dans laquelle ils évoluaient depuis des siècles, Varèse ouvre la voie aux recherches sur le sonore et son intégration à une écriture instrumentale enrichie de nouveaux timbres tout en créant un univers totalement nouveau et singulier à la brutalité à la fois archaïque et prémoderne. Il précède la naissance de la musique électronique et concrète des années 50 tout comme il pose les jalons des travaux sur le prolongement et l'extension de la lutherie instrumentale des années 1970 avec l'Ircam.

John Cage une "esthétique artistique" iconoclaste et révolutionnaire.

Né en 1912, Cage n'a rien du compositeur académique classique, ou moderne ou prophétique du XX^{ème} siècle. Son art rompt avec une conception écrite de la musique et, à l'image des arts plastiques précédant son époque, il tente par l'humour d' "*événementialiser*" le moment de tout fait musical possible, de le transformer au point qu' il invente l'aléatoire, part à la recherche de production de sons avec des matériaux non instrumentaux. Son ambition est de détourner le sérieux propre à la composition de la musique. Il est le premier à aborder des horizons extrêmes de la composition entre affirmation et négation de la musique avec "*4'33*", pièce de silence pur pour instrument quelconque, écrite en 1952. Aujourd'hui la voie ouverte par Cage est devenue un genre courant dans la musique, où des oeuvres mettent en jeu un minimum de processus dans une expression musicale aux confins de l'écriture musicale. Cage est le premier en musique à envisager des passerelles inédites entre divers univers artistiques où l'imagination, l'invention fournissent à elles seules la cohérence de l'acte artistique.
(*Exemples.*)

Giacinto Scelsi 1905-1988.

Un univers musical hors normes, à la recherche d'un son nouveau.

Scelsi est sans doute le compositeur le plus curieux et le plus original de tous les musiciens de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Il a poussé avec un sérieux et une conviction extrême parfois désarmante une authenticité de créateur. Son style est très dépouillé et témoigne d'une invention minimale, polarisée sur le timbre mais parfaitement assumée. Après un passage par le dodécaphonisme et une grave dépression en 1948, il s'oriente vers une conquête du son avec en 1959 "*Quatre pièces sur une seule note* " oeuvre pour orchestre. Il va développer un travail d' exploration important sur le timbre instrumental. Les compositeurs spectraux le considèreront comme une sorte de précurseur fantasque de l'écriture sur le timbre.

(*Exemple, pièce sur une seule note.*)

II a) La continuité des voies d' un refus du romantisme, la musique d' inspiration modale et rythmique; une tendance située en dehors de l'école de Vienne; une proximité avec les impressionnistes; Messiaen, Dutilleux, Jolivet, Ohana.

Riche en initiatives courants et voies d'exploration de toutes sortes, le XX^{ème} siècle n' a pas proposé que l'école de Vienne, à la modernité, comme alternative valable à toute forme de travail de composition, mais avec les mutations introduites dans la langage musical par Bartok, Stravinsky, Debussy et Ravel, il a apporté un autre pôle de référence, non académique, aux jeunes musiciens français de l'après-guerre qui refusent l' esthétique romantique, postromantique ou la musique légère. Dans la mouvance impressionniste, on trouve, en premier lieu, Henri Dutilleux, Olivier Messiaen, Maurice Ohana et André Jolivet.

Sur Henri Dutilleux, né en 1916

Le parcours musical d'Henri Dutilleux est caractéristique dans une certaine mesure de l'adaptation progressive d'un style qui, d'abord tourné vers un métier musical académique, presque classique dans son rapport à la musique contemporaine, s'ouvre aux mutations expressives sonores et techniques de la musique du XX^{ème} siècle. Ses premières oeuvres se distinguent par l' influence de Ravel. Il se situe en cela dans la voie de la tradition musicale des compositeurs d' après-guerre.

(*Exemple, "Sonate pour piano" 1^{er} mouvement, 2^{ème} mouvement.*)

Soucieux et attentif aux recherches de son temps, il choisit d'établir son style dans un registre moins passéiste et tourne son écriture vers une dynamique moderne concevant un langage avec sa propre cohérence et une expressivité qui le rapproche dans l'esprit et la forme de l'école française. On trouve dans sa musique la souplesse, le sens harmonique, la beauté plastique des contours et l'élégance que l'on peut observer chez Ravel, Debussy et même chez Boulez. Comme chez les compositeurs modernes non rattachés à l'école de Vienne, son langage porte encore la trace de figurations de traits, dans la mélodie et l' harmonie, de l' ancien système musical, tonal et modal.

(*Exemples, oeuvre assez récente et plus récente, "Métaboles", "Tout un monde lointain", le quatuor "Ainsi la nuit", "Les ombres du temps".*)

Sur Olivier Messiaen, né en 1908

La musique de Messiaen est d'abord placée sous le signe de l'esthétique impressionniste. Les préludes pour piano annoncent déjà son esthétique, par leur esprit formel séquentiel très découpé, avec des motifs sonores harmoniques et rythmiques très personnalisés, des mélodies étirées, des traits groupes de notes chargés. Ces péludes écrits en 1929 le rangent clairement dans la ligne d'une extension de la musique impressionniste mais sans le maintenir dans une continuité académique de cet héritage comme le fera d'abord Dutilleux, soucieux de la cohérence de l'écriture. Messiaen invente un langage personnel harmoniquement très coloré, qui coexiste avec des motifs mélodiques aux contours tonaux, modaux et il introduit avec le "Quatuor pour la fin du temps" en 1941 les motifs de chants d'oiseaux, incarnation selon lui d'une joie immatérielle, qui complexifient et enrichissent son style, le chargent, créent une poussée dans l' invention mélodique, pulvérisent les contours expressifs de l'espace musical antérieur.

(*Exemple, "Préludes pour piano".*)

L' intensité expressive de la musique de Messiaen est tout à fait originale. Un style, fait non seulement des influences de la musique de Debussy, Scriabine, Bartok, et Stravinsky, mais corrélé avec une foi profonde, entre un mysticisme angoissé, l' espoir, la jubilation, et qui s'est accompli dans une écriture dont le volume sonore et le pouvoir de communication donnent la sensation de se projeter vers un extérieur, presque un au-delà de l'espace de l' auditeur. Sur le plan technique son langage très composite reste d'une richesse et d'une complexité harmonique très chargée qui fait de lui un héritier singulier de la musique qui le précède, sans en être le continuateur appliqué ni le musicien pesant les différents aspects d'une tradition pour la perpétuer en la développant ou la transformer suivant une logique de continuité et d' évolution historique. Personnalité forte, homme de style, également précurseur d' une écoute harmonique que Boulez développera ultérieurement après le passage sériel des années 1940 -1960. Il est le représentant en même temps que le compositeur le plus significatif de sa génération, de la tendance française d' après-guerre.

(*Exemple d'une oeuvre religieuse, d'un oeuvre très colorée, de chants d' oiseaux exotiques.*)

b) La seconde école de Vienne. La continuité et la transformation de l' héritage webernien. D' une écriture hyper-expressive, esthétique de l' emportement à des tendances structuralistes, hyper - constructivistes dans l' écriture.

L' héritage laissé par l' école de Vienne fournit dans l' espace musical d' après-guerre matière à de nombreuses controverses. C' est Webern qui apparaît comme le point de référence essentiel pour les compositeurs sériels. Une génération de musiciens capables de dégager une substance artistique et musicale des lois contraignantes, comprises par certains uniquement comme un système, émerge avec des figures comme Boulez, Barraqué, Ballif, Bériot, Stockhausen. Ces compositeurs voient dans le système sériel, en Webern et dans l' après-Webern, l' occasion de créer de reprendre à la base un nouveau langage dont la cohérence est à développer, amplifier ou même réinventer, reparcourir. Deux grandes mutations s' opèrent qui vont changer le visage l' expression la densité des oeuvres sérielles. La brièveté des oeuvres de Webern et son écriture parcimonieuse de gestes dans l' espace sont abolies. On entre dans une période d' hyper-expressivité sonore de pulvérisation atomisation de l' espace du son. Le registre même spatial des pièces explose, s' amplifie comme cela n' a jamais été le cas dans l' histoire de la musique. Les notions de mélodie, d' harmonie, de rythme se modifient passent à d' autres proportions. Les oeuvres de Webern qui étaient d' un romantisme épuré à tel point qu' il n' en était plus lisible, trop ténues dans leur expression et retenues dans la mise en jeu d' un nouveau matériau, sont considérées comme n' ayant été que le point de passage obligé d' un système, avec une écriture qui cherchait à définir sa cohérence et qui maintenant acquise peut s' ouvrir à d' autres trames desseins musicaux. Jamais la musique n' a atteint dans sa forme et son contenu une telle force violence éruptive, techniquement et esthétiquement. Il faudra attendre une dizaine d' années pour que cette impulsion se mue en une recherche plus structurelle, avant que les pièces, après un passage plutôt assez ascétique en réaction à cette prolifération de sons et d' invention, ne retrouvent, avec la forme ouverte, les voies d' un équilibre plus apaisé, poétique, des différentes facettes du sonore sériel et de son potentiel de possibilités. Aujourd' hui encore ces oeuvres frappent par l' intensité de l' énergie qui les anime.

(*Exemples, une pièce de piano de Stockhausen, "Klavierstück I et III", Boulez, "Deuxième sonate".*)

III a) Une recherche de création de nouveaux systèmes sonores. L' électroacoustique, la musique concrète.

Une autre forme d' art et d' expression musicale en lien avec les développements de la technique sonore est créée par Pierre Schaeffer en 1948 avec la musique concrète et ou musique électroacoustique, acousmatique. Travaillant à la radio, il a l' idée d' enregistrer des bruits et des sons de la vie quotidienne pour les manipuler ensuite dans un studio d' enregistrement, afin d' en faire et d' en tirer de la musique, avec l' espoir de mettre en place un nouvel environnement sonore inouï illimité. Les moyens de l' époque ne permettant que d' enregistrer et non pas encore de fabriquer des sons artificiellement, c' est en rassemblant divers sons, aux sonorités proches ou éloignées, qu' il essaie d' élaborer une poétique et une écriture musicale fondées sur les propriétés utilisées transformées de ces sons. On évolue dans une démarche assez empirique à mi-chemin entre la création et une science du sonore. Le seul moyen d' écrire une musique est à l' époque d' utiliser la bande magnétique et d' enchaîner par passages les objets sélectionnés, de les placer à la suite les uns des autres en fonction de leur sonorité, de l' effet, du pouvoir poétique sonore que l' on veut réaliser. Il en sort une esthétique fondée sur la poétique des sons entre images sonores reconnaissables et images travaillées. Ces techniques de montage se rapprochent d' une sorte de cinéma d' images acoustiques.

(*Exemple, "Symphonie pour un homme seul".*)

Confirmant sa démarche d' exploration, Pierre Schaeffer fonde, au sein de la R.T.F. en 1951, le groupe de musique concrète qui devient le Groupe de Recherches Musicales en 1958 où se succéderont de nombreux compositeurs tels Pierre Henry, François Bayle, Bernard Parmégiani, Jacques Lejeune qui s' orienteront vers une manipulation de plus en plus affinée de la matière sonore, l' aspect concret des sons étant peu à peu remplacé par la technique, afin d' élaborer une sorte de nouvelle grammaire sonore.

b) L' héritage de Varèse. avec Xénakis, Ligeti.

La musique modale, la musique sérielle ou concrète ne constituent pas les seules réponses à l' invention et à une création importante dans la seconde moitié du siècle. La radicalité avec laquelle s' impose le sérialisme, comme toutes les nouveautés sonores préparées par le début du XX ème siècle, suscitent des réactions d'envergure. Des propositions destinées à supplanter le système sériel, l' éviter ou instaurer de nouvelles hiérarchies musicales définitives font leur apparition après Varèse en particulier avec Xénakis et Ligeti.

Xénakis

Xénakis entend instaurer une nouvelle proportion de rapports sonores non plus fondés sur la note mais prenant en compte des phénomènes de masses sonores multipliables divisées dont la forme, le parcours et les évolutions se soumettraient plus ou moins à ce que les mathématiques ont dégagé des réalités, des principes de construction et de géométrie dans l'écriture musicale... sans pour autant s'être appliqué à la musique dodécaphonique ou sérielle. La mesure des sons n' est plus la gamme ou une série chromatique mais une gigantesque échelle allant du grave à l'aïgu. Plus prosaïquement sa musique, tournée vers la manipulation assez chaotique du cluster et de l'agrégat, la recherche de figurations traits musicaux multiples, porte en elle un effroi monstrueux dont l' origine est à puiser dans la biographie de Xénakis lui-même.(Phénomènes scandés de manifestation de, en groupe jusqu'à l' arhythmie).

(*Exemples, "Métastasis", "Nuits", "Eonta".*)

Ligeti

Issu d'une tradition de musicien classique, du bloc de l'est, Ligeti est accueilli à Cologne en 1963 et découvre un univers musical moderne qu'il ne connaissait absolument pas. Il va très tôt refuser l' esthétique comme la technique sérielles. Il oppose à cet univers chromatique, un mélange diatonique et chromatique harmoniquement plus riche, l' ouverture à des micro-intervalles, micro et macro-mouvements sonores en utilisant toutes les ressources, techniques et inventions d'un métier classique, à l'inverse de Xénakis, au sein d'un univers sonore complètement neuf et fabriqué. Sur le plan musical son univers possède une force de communication et une intelligibilité sonore évidentes. De masses imposantes à l'absence de son, il développe toute une théâtralité acoustique impressionnante. Il s'en dégage une ambiance parfois très macabre et gelée à laquelle le compositeur tente peut-être d'échapper par son humour.

(*Exemple "Requiem".*)

c) Après le constructivisme dans l'écriture, la recherche vers une nouvelle souplesse plus musicale du matériau. La place du texte et du contenu poétique, dramatique dans l'écriture chez Boulez, Bérió, Stockhausen.

Dans le domaine de la musique instrumentale, le choc de la découverte et du développement de la musique sérielle, des possibilités du matériau, des combinaisons du calcul des notes, la saturation maximum de l' espace sonore ont fini par montrer leurs limites. L' espace musical n'étant plus assez conditionné par des perspectives acoustiques dialectiques satisfaisantes, des compositeurs comme Bérió et Boulez vont essayer de renouer avec des dimensions musicales esthétiques plus claires. Ces compositeurs entament une exploration plus musicale des moyens mis dans l'écriture à leur disposition, après plus d'une quinzaine d'années de recherches et de création. De cette époque naît l' idée de la forme ouverte qui signe la maîtrise du matériau musical et de ses différentes possibilités. La pièce à forme ouverte est constituée par différents moments musicaux qui peuvent s'enchaîner dans des ordres permettant de jouer toutes les structures écrites ou seulement certaines d'entre elles, sans que la cohérence ou la beauté de l'oeuvre en soit affectée. Cette écriture, à forme fermée selon Nunès, permet en fait d'effectuer le point sur ce qui dans la structure d'une oeuvre est essentiel, secondaire, de l'ordre de la répétition, de la différence ou de la variation.

(*Exemples, Boulez "Troisième sonate", formant 3, Stockhausen "Klavierstück XI".*)

Si la forme de l'écriture évolue à cette période vers une plus grande souplesse des parcours, elle

développe aussi une sorte d'esthétique, plastique de sa figuration permettant de profiter de manière plus sensible des caractères de la figuration.

(Exemple, "Eclat" de Boulez.)

IV La transformation et la manipulation des sons instrumentaux par l'électronique. Une extension des possibilités sonores du langage musical: l'Ircam.

S'installant dans des usages plus souples, les compositeurs de la seconde école de Vienne, vont pouvoir exploiter leurs ressources techniques à côté de leur potentiel esthétique qui va se développer et mettre à jour leur qualités stylistiques. Le sens dramatique propre à la musique de Bériot, sorte de terreur indicible traversant ses oeuvres instrumentales, va s'épanouir dans l'opéra. Chez Boulez, la frénésie sonore la vivacité qui ont toujours défini une musique d'énergie, s'orientent vers les différentes facettes d'un "dramatisme", d'une théâtralité instrumentales articulées dans une haute virtuosité. Des caractères, des expressions musicales variées et très calculées, du tranchant au sensuel jusqu'à la résonance, investissent une écriture qui explore toutes les humeurs les tempéraments esthétiques et les techniques suggestives du matériau et de la forme. De cette concentration sur la donnée instrumentale naît, avec le prolongement acoustique du son instrumental, l'aventure de l'Ircam. De pièces écrites pour un instrument soliste à la multiplication des aspects concertants symphoniques de la musique.

(Exemples, "Dialogue de l'ombre double", "Répons", "Explosante fixe", "Sur Incises.")

Après une période affirmant la maturité, on parcourt les possibilités et les réseaux de la dimension stylistique.

V Un nouveau rapport aux dimensions sérielles et postsérielles de l'espace musical. De la frénésie de la complexité des années 70 héritée de l'hyper-expressivité des oeuvres modernes des années 50 à des formes de conception plus apaisées d'exploration des possibilités de l'écriture sérielle au besoin d'une nouvelle simplicité dans l'écriture basée sur la perception.

La musique postsérielle

La musique dodécaphonique et sérielle de Webern et du sérialisme intégral n'a pas concerné que les compositeurs de l'après-guerre. A l'instar De Bériot, Boulez, Barraqué, Ballif, Stockhausen et Nono, elle rencontre un écho important auprès des générations des années 30 et 40, qui sont plongées dans l'actualité active de la musique de leur temps. Deux compositeurs importants aujourd'hui constituent de façon emblématique leur propre parcours face à ce nouveau concept musical, la série et ses extensions, qui constituent à l'époque un état de fait très complexe à saisir. Typique de l'état de surenchère de prolifération et d'invention sérielle de la fin des années 60 et du début 70, **Brian Ferneyhough** développe une éthique esthétique et technique de l'extrême: l'école de la complexité. La densité polyphonique, rythmique, combinatoire des caractères de la musique sérielle sont comme surexploités transformés utilisés au point de constituer la signature inimitable d'un style tout à fait personnel. Musique de la densité, de la prolifération du mouvement des gestes, l'écriture de Brian Ferneyhough est la plus caractéristique du développement d'une esthétique, poétique propre à la musique sérielle elle-même. Il a abordé tous les genres portés et significatifs de l'écriture instrumentale, complexifié le rapport à l'écriture, repoussé les limites de l'exécution. Véritable labyrinthe d'une écriture très portée sur la question du langage musical, il a également poussé à son maximum les paramètres sonores de timbre et d'harmonie, avec les quart et tiers de ton dans un univers d'origine chromatique. Il est, avec **Emmanuel Nunès**, la personnalité forte, singulièrement originale et représentative des contraintes aléas et tendances postsérielles de son époque parmi tous les musiciens d'après-guerre.

(Définition: Ferneyhough comme un mystique sceptique.)

Emmanuel Nunès

De la même génération que Ferneyhough, Nunès a étudié avec Stockhausen à Cologne, s'est plongé très tôt dans la musique sérielle, face à laquelle il a développé une interrogation poussée sur les différentes formes d'une écriture, éléments de sa composition. Non éloignée du rapport avec le passé, son écriture

pose les questions classiques, mais dans toute leur actualité, de ce que peut être une écriture sur le plan harmonique rythmique, ou comment créer articuler des significations avec un nouveau langage qui a développé ses propres lois. Beaucoup moins chargée et singulière que celle de Ferneyhough, son oeuvre porte la trace des multiples influences musicales du siècle et se révèle très soucieuse du développement d'une grammaire d'une part et de la dimension artistique propre à la musique au son et à l'art en général d'autre part. Quant à l'esthétique de sa musique qui ne manque pas de grandeur dans son expression, elle a peut-être pour origine et force une foi personnelle dans le sens de l'organisation du matériau, l'essence de la musique étant d'un ordre religieux au sens noble du terme.

(Exemple.)

La musique spectrale

La musique spectrale émerge en réaction à la complexité de l'écriture sérielle et du sérialisme intégral. Cette expression sonore nouvelle veut remplir toutes les conditions satisfaisantes d'une écriture musicale et d'un art musical dont les principes seraient perceptibles même en dehors du champ culturel classique traditionnel, moderne, occidental. Elle reproche à la musique moderne, outre son rapport au son et une grammaire incompréhensible, un manque d'expression de sensibilité, une inaptitude à organiser un champ musical, une absence de lien avec une dimension plastique et poétique qu'elle entend assumer. Inspirée par l'oeuvre de Scelsi, la musique tibétaine, celle de Debussy, de Messiaen, cette musique a pour but de renouer avec une expression simple, la notion de geste musical à l'état pur. Cette écriture est d'une forte essence contemplative, par son travail sur les timbres, la résonance, l'emploi d'intervalles et de figures sonores répartis dans des processus qui vont de l'harmonie à l'inharmonie. Elle génère une esthétique qui s'insère pleinement dans la recherche d'une poésie apaisée. Mais elle se rapproche beaucoup plus, par son contenu, d'univers rêvés que d'un réel langage musical, porteur de toute la gamme des émotions et significations offertes par la musique, tout au long du XXème siècle. En ce sens elle détermine un refus significatif des difficultés historiques esthétiques liées à la musique de notre temps ou l'impossibilité de les dépasser les surpasser.

(Exemple Grisey, Murail.)

La musique minimale nihiliste

Conclusion

Vu la richesse des expressions musicales du siècle passé, la diversité des techniques d'écritures qui s'y sont succédées, on peut légitimement se demander si l'art musical savant a aujourd'hui encore non seulement un sens mais la capacité, comme expression, de délivrer un message qui peut faire musicalement artistiquement écho aux préoccupations du monde d'aujourd'hui. La "musique moderne" est essentiellement liée aux périodes d'avant et après la première et deuxième guerres mondiales alors que tout était encore à reconstruire. Le XXème siècle laisse une grande variété de styles, de multiples possibilités, diverses formes d'écritures et de nombreux systèmes. Pour autant il ne semble pas que l'on soit parvenu à dégager aujourd'hui un nouveau courant important de création.

La période actuelle brille par une multiplication de créativité mais pas par l'excellence du niveau d'invention. Le bilan sur la période passée tarde à s'effectuer. On ne trouve pas suffisamment de compositeurs capables d'effectuer la relève du travail de leurs aînés. Le nombre très restreint de ceux qui ont produit des oeuvres importantes révèle l'urgence d'un travail de composition rattaché dans l'esprit comme dans la forme à l'influence de la période directement précédente au point qu'il y a un fossé technique esthétique qui se creuse entre les "jeunes générations" de compositeurs et les anciens, nés dans les années 20, 30 et celles d'après qui ont été confrontées, heurtées de plein fouet au second choc de la musique moderne, un de ceux qui furent peut-être les plus abrupts. Si les techniques d'écriture musicale et celles de production de sons n'évoluent pas de façon significative il reste peu de chances pour que l'expression musicale puisse évoluer ou se transformer. La technique étant à la fois le support comme le miroir, le point où une interaction décisive se crée entre la musique et l'art dont le résultat est une expression particulière et dont l'oeuvre rend compte, il est important que ce qui a précédé soit

compris utilisé, dépassé.

Nous vivons une période intermédiaire où coexistent les formes d'expressions sonores les plus diverses, les plus extrêmes. De formes de création négatives minimales particulièrement légères où la perception sonore d'un message est évacuée avec la musique minimaliste, à des formes sur-écrites particulièrement chargées, où le geste devient indéchiffrable insaisissable dans le temps musical comme c'est le cas avec Ferneyhough et l'école de la complexité. Ces temps sont ceux d'un après de la maturité de la musique moderne qui cherche encore à dégager face à la multiplicité, des voies de création imprévisibles avant que tout nouvel art réforme le codifiant, fasse le point sur l'état de la technique, des langages musicaux ou de la musique elle-même.

Les chemins par lesquels peut encore passer un art musical sont nombreux. D'un travail en profondeur sur les oeuvres les plus modernes du répertoire contemporain des 50 dernières années peut émerger un compositeur, tourné vers le passé, dont l'oeuvre prétendrait à un certain classicisme moderne mais qui face à toutes les influences serait inévitablement baroque, ce qui en ferait toute la richesse. Il peut aussi se dégager d'un travail musical plus intuitif, avec les différentes formes techniques et sonores du présent, une figure particulièrement inspirée et virtuose développant un style n'appartenant qu'à elle. Enfin d'autres supports d'expressions artistiques l'opéra, la danse, le théâtre peuvent faire évoluer la musique, comme la notion de spectacle ou même de genre artistique, l'amenant à se polariser autour d'un potentiel expressif et développer des significations musicales qui lui permettent de se fixer et d'évoluer. En revanche il est peu probable que se manifeste une personnalité effectuant la synthèse de tant d'éléments musicaux, artistiques si divers nous faisant basculer dans un nouvel âge musical classique moderne résumant portant à lui seul l'avenir de la musique, la forme unique d'un langage musical de façon homogène et satisfaisante. De ce point de vue-là, la notion historique d'art musical, dans ses buts, moyens, forme, contenus, structure et expression a changé de façon considérable au XX^{ème} siècle mais pas de manière assez significative à l'orée du XXI^{ème}. Il n'y a pas à s'en effrayer s'inquiéter tant que les conditions d'une réelle exigence artistique restent posées remplies, il peut toujours exister des oeuvres d'art et éventuellement des chefs-d'oeuvre caractéristiques de leur époque. Un redressement des esthétiques et techniques est possible, un après XX^{ème} siècle et même un avenir concevable, et avec lui la reprise de perspectives artistiques fortes et sûrement très intenses. Cette diversité incertaine, il ne reste plus alors qu'à la découvrir, la parcourir, la vivre et, autant que faire se peut, l'assumer.