

“La création est la forme du beau livré par un objet,  
lieu où cette beauté inventée par l’artiste  
existe pour tous.”  
A.T. 2 février 1991.

## **“Les grandes oeuvres marquantes face à la postmodernité du siècle et d’aujourd’hui”**

Généalogie de l’histoire, le tournant Schoenberg, figures rares portant la musique.

### **Introduction du sujet.**

La particularité de la période présente; un univers marqué par l’héritage sériel dans la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle.

La particularité contemporaine du présent.

L’aujourd’hui, la musique une expression artistique en question (outre les défis techniques auxquels il n’a pas été répondu).

L’aujourd’hui, la technique, la non-technique, un problème psychologique pragmatique, la situation réelle.

Le problème des articulations vers des recherches d’équilibres, d’un côté un secteur très contemporain constituant un genre en soi, de l’autre un milieu classique.

La question est alors: qu’en est-il de la musique tout court au XX<sup>ème</sup> siècle?.

Ce sujet est un non-sujet, il est beaucoup plus intense qu’il n’y paraît.

Il devrait s’intituler:“**Les grandes oeuvres marquantes** (et non pas encore importantes) **face à la postmodernité du siècle et d’aujourd’hui. La singularité de la position du compositeur aujourd’hui”**.”

On va constater dans cette époque deux grands blocs de séquences historiques.

Une création très forte, dense, accomplie dans une évolution stylistique, née dans les années 45 puis depuis les années 70 une succession, aujourd’hui sans relève importante, d’un niveau de création analogue à celui laissé par les compositeurs importants de la seconde moitié du siècle et sans continuité d’évolution de la musique après ces grandes oeuvres.

### ***La spécificité de l’histoire musicale contemporaine, ses racines.***

Le XX<sup>ème</sup> siècle a introduit des mutations dans l’art en général et dans l’art musical en particulier par la modification, en premier lieu, des significations du langage, du changement de ses codes et de son apparence, tout à fait spectaculaire. Héritant d’un postromantisme, la musique trouve d’abord les voies d’une continuité et d’une évolution singulièrement moderne avec l’expressionnisme de Schoenberg hérité de Brahms et plus spécialement des influences de Wagner et de Mahler. Schoenberg, premier musicien de l’ère moderne, invente une méthode nouvelle de la composition aux transformations conséquentes, profondes, dont la deuxième phase s’ouvre, avec Webern, sur un nouveau système. Schoenberg devient également le premier compositeur de cette lignée de musiciens du XX<sup>ème</sup> siècle, résumant, à eux seuls, les formes les plus synthétiques significatives et emblématiques possibles de l’invention sur une période en rupture avec l’ensemble d’une culture musicale. A cette nouvelle identité de référence unique du compositeur vont succéder dans la seconde moitié du siècle des personnalités encore plus singulières, développant à l’intérieur de leur propre système leur propres codes d’invention. (Ceci concerne aussi bien Boulez, que Stockhausen, Xénakis,

Ligeti, Nono...) Ce phénomène va aller en s'accroissant jusqu'à aujourd'hui, positionnant les recherches musicales entre conceptions individuelles et recoupement de fait ou circonstance avec un ensemble de préoccupations collectives.

C'est avec Webern que se dessine, de la façon la plus caractéristique, le second volet stylistique et technique le plus fécond de l'école de Vienne, qui va imprégner la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle de façon durable. Webern laisse à sa mort en 1945, à 62 ans, à l'état d'enfance une modernité musicale assez radicale, ainsi qu'une oeuvre variée et riche en possibilités. Cet héritage passe après 1945, en l'espace d'une dizaine d'années, à une adolescence ardente avec (les) différentes figures de l'école de Darmstadt, Boulez, Barraqué, Bériot, Nono, Maderna et Stockhausen. C'est la période intense et dure des oeuvres sérielles par excellence qui font implorer le support musical et l'imagination d'une manière inattendue. Elle s'accompagne de développements et d'exploitations d'idées récentes rapides qui vont donner lieu à une diversité d'oeuvres. Les formes de ces pièces apparaissent comme communément partagées mais se jouent en réalité par la finesse de leurs articulations dans une grande différence d'approche, de sensibilité, de forme et de systèmes. Cet aspect essentiel passe complètement inaperçu aux yeux des compositeurs anti- ou mauvais sériels, (ou) pauvres en imagination, comme un dommage collatéral secondaire pour les compositeurs sériels nés dans les années 20 et peu soucieux de se regarder en train de faire l'histoire alors qu'ils doivent imposer à tous égards, une interprétation, une programmation, à une communauté musicale éminemment traditionnelle pendant qu'ils découvrent leur talent propre. Cette génération particulièrement active trouve et crée sur plus de soixante ans, les moyens matériels, sans précédent, de développement, d'expression et de diffusion de son travail dans le sillage immédiat et intense d'une histoire récente découverte à chaud. Elle en relève les défis de façon exceptionnelle, trouvant les voies d'une exploration de la pensée musicale riche qui débouche sur une conception nouvelle et singulière de la musique. Il en résulte des trajectoires très différentes qui s'accomplissent comme autant de manières à l'intérieur d'un style propre aux formes personnelles..

### ***Les caractéristiques de la musique contemporaine et de la musique en général, aujourd'hui.***

Un présent de l'aujourd'hui. L'état de la musique contemporaine, de la musique classique.

L'état de la musique contemporaine.

A "l'extrémité" de cette période historique et faste de la musique moderne, se trouve notre présent musical. A l'aventure des pionniers des années 50 a succédé, aujourd'hui, un environnement contemporain plus institutionnalisé. Il va des ensembles instrumentaux d'effectif réduit à géométrie variable, jusqu'à un système de promotion de la musique d'aujourd'hui par les commandes passées par divers orchestres des scènes nationales et internationales, à de multiples compositeurs. Fort d'une expérience de cinquante années dans le domaine de l'exécution instrumentale, de l'utilisation de l'informatique musicale depuis trente ans avec la création de l'Ircam en 1974, ce milieu spécialisé s'est constitué en accumulant et favorisant, sans entraves, l'essor de toute une quantité de formes de création dont il a hérité et favorisé par phases successives le développement, ce qui constitue aujourd'hui dans un présent contemporain permanent, sa seule histoire. Il porte en son sein plus d'histoires qu'une réelle capacité à l'avoir maîtrisée, faite évoluer, accompagnée, discutée et peiné aujourd'hui autant à la situer qu'à la dépasser. Il se retrouve paradoxalement en une

situation de profonde fermeture, contraint pour pouvoir continuer d'exister de se maintenir tel quel en l'état. C'est une des caractéristiques de la période postmoderne actuelle qui s'est installée sur tout, sur plus d'un siècle.

L'état de la musique classique

A l'opposé se situe le secteur, plus rentable, du marché de la musique classique. Marché qui s'arrête peu après le postromantisme et n'a toujours pas établi, auprès du grand public, les passerelles entre un répertoire prémoderne moderne et plus contemporain. (Sauf lorsqu'il se dédouane en passant commandes dans des programmations mal faites). Ce secteur entretient et développe une conception presque utilitaire de la musique, réservée aux seuls interprètes et organisateurs de la musique, d'une musique coupée de son lien de proximité et de réalité avec l'époque où des oeuvres ont émergé. Ce secteur musical s'est également coupé de l'essence de notre époque moderne. Il ne donne plus naissance à de grands interprètes comme Cortot, ou Furtwängler en prise avec la réalité de leur temps musical. Il limite l'interprétation parfois davantage à la technique d'exécution où les instrumentistes, solistes et chefs d'orchestre se livrent, en un minimum de temps, à un montage de caractère aseptisé, désubstantialisé. Leur technique souvent brillante et de qualité est inadaptée dans sa facture à l'état d'esprit des oeuvres issues d'une époque lointaine, appartenant à un répertoire d'interprétation particulier. Les oeuvres sont surjouées ou déjouées dans la quantité et la qualité des tours auxquels se livrent ces athlètes professionnels de la pratique musicale. Il est étrange et discutable que ces exécutions ne se mesurent pas dans leurs possibilités à la nature des oeuvres de notre aujourd'hui auquel elles correspondent pourtant par leur virtuosité potentielle et avec lequel elles pourraient entrer en résonance en double état de cohérence technique et esthétique. Ce secteur musical a renoncé à une "mission" artistique qui est de faire parler et comment faire parler les oeuvres de notre histoire qui ont quelque chose à nous apprendre sur nous-mêmes. A court et à moyen terme, cette contradiction guette le secteur contemporain.

### ***L'aspect problématique de la création aujourd'hui, formes, tendances et situation du compositeur.***

Sur le plan de la création, les formes les plus récentes portent, sur cinquante années, en plus grande quantité, tout ce que le siècle a semé. Mais d'une façon très caractéristique de cette période, elles sont allées beaucoup plus loin, surtout aujourd'hui, dans l'idée et la réalisation de non-musique et dans un entrelacs de tendances et de stagnation technique qui ont amené cette période à être qualifiée de postmoderne, par des musicologues comme Jean-Jacques Nattiez et d'autres qui craignent qu'elle ne soit appelée à durer. Elle est allée jusqu'à produire des formes construites de déconstruction musicale.

*(Exemple Cage.)*

C'est-à-dire des univers sonores musicaux non forcément destinés à renouveler les possibilités et les qualités du sonore, comme cela a été le cas et le rêve en partie avec la musique électroacoustique avec Varèse, ou de construire les marques d'un nouveau langage articulé. On est loin de l'euphorie utopique du XX<sup>ème</sup> siècle. On aboutit alors à des univers au contraire très pauvres, clos sur leur sonorité, qui jouent sur un nombre réduit d'événements sonores à la limite de l'absence de musique. Ces univers peuvent être construits parfois ingénieusement à partir de leurs propres techniques.

A ces univers de la limite construite, s'opposent des univers plus caricaturaux et dangereux, mélangeant plusieurs écritures issues sans cohérence d'autres univers, assemblées de manière plus ou moins réussie, qui en déforment l'origine, au point que le produit artistique compositionnel, en l'absence pure et simple de conscience artistique et technique qui en résulte, est soit de l'ordre de la laideur, de la médiocrité honnête ou non acceptable ou de l'insignifiance dans le meilleur des cas. C'est une tendance tout à fait insidieuse mais que l'on observe de façon systématique depuis quelques années. Cette tendance témoigne autant d'un manque de maîtrise que de l'absence pure et simple de conscience artistique et technique. Elle révèle aussi de façon négative la difficulté de dominer aujourd'hui, après soixante années, une écriture musicale complexe, à l'histoire complexe, qui exige un grand effort de concentration, de connaissance. On ne peut plus se laisser porter par le flux des habitudes musicales acquises, ou mal acquises et redressées au gré d'un talent, d'une aptitude à s'investir en énergie dans la composition musicale. Tout ceci (s')ajout(é) au poids et à la somme déficitaire de l'histoire sérielle et postsérielle de l'écriture qui a comme particularité de reposer sur des fonctions relatives et non stables. Elle met le compositeur aujourd'hui ou d'aujourd'hui, dans l'impossibilité d'évaluer la portée de son propre travail ou dans l'incapacité de l'inscrire dans un contexte historique. Sa position pose comme dilemme soit l'absence de création, ou l'incertitude, l'imprécision sur le bien-fondé d'une démarche musicale en l'absence de connaissances sur l'orientation des techniques d'applications musicales coupées d'un sens historique formellement porteur et solidement établi...comme cela a été le cas jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle. J'observe à l'état latent cette préoccupation chez tous les compositeurs peu naïfs, d'aujourd'hui. Cette faiblesse historique se double encore de la contrainte psychologique, pratique et pragmatique, qui ne joue pas en faveur de l'art musical, du poids du temps, durée nécessaire dans laquelle s'établit le travail de création. Cette contrainte fait que le compositeur, même désireux d'être responsable de l'art musical, ne peut se livrer à une série de tests techniques multiples, divers et variés éclaircissant les différentes périodes et créations de l'histoire récente sur laquelle d'ailleurs il n'a aucun recul. Quand bien même il serait en mesure d'en parcourir matériellement toutes les possibilités et les variantes (*il lui faudrait vivre cent ans, se contenter de dormir deux heures par nuit, manger des choses légères et être un pur esprit*) et d'en acquérir de façon synthétique, raisonnée et pragmatique les substances les plus essentielles, il se confondrait avec elles, aimanté par leur densité et leur fort pouvoir d'attraction. Il y a une variété diversité et densité de et dans l'écriture dont il est impossible de faire complètement le tour, ne serait-ce qu'à l'intérieur d'une pièce. Le génie de toute musique, recelant dans sa facture des possibilités nombreuses est un "*infracassable et mystérieux noyau*", citation de Boulez.

Voici, dans des termes noirs, la situation, sans perspectives d'évolution, qui est celle de la postmodernité, proche à un certain niveau, des incertitudes qui caractérisent aussi sur un plan politique et culturel, notre époque.

### ***La perte de la notion sensible d'un art musical et de l'art en général.***

A bien des égards, la musique aujourd'hui et celle d'aujourd'hui et peut-être de demain, est parvenue à un effritement du genre sans précédent. La substance dynamique, écrite pensée, composée du sonore, apparaît comme ayant perdu tout lieu d'être, toute signification et toute capacité à travailler, jouer avec le sensible. Il n'existe plus suffisamment de capacité à mettre

en lumière, en miroir, ne serait-ce par exemple que le potentiel de suggestion dramatique de la musique qui peut culminer et se manifester de façon importante et emblématique dans l'opéra. Sans oublier ce que l'opéra nous apporte en dehors de son aspect musical et nous renvoie comme capacité à montrer les travers de l'humanité, à exorciser nos démons, à transcender la condition humaine. La crise du genre et le manque d'invention en la matière me paraît plus grave que l'avenir de la seule musique.

*( Citer les opéras d'Alban Berg.)*

S'il y a eu peu d'opéra important au cours du XX<sup>ème</sup> siècle, la cause en est peut-être à la musique qui, concentrée sur elle-même, s'est plutôt investie dans une évolution de langage, et a dû se suffire en partie à elle-même. C'est un fait, mais qui aurait dû à mon avis céder il y a quelques années la place à une autre génération d'artistes qui n'ont pas émergé.

*(Ecoute d'une oeuvre d'esprit très symphonique , "Répons" de Boulez, un des opéras de Béro.)*

On est donc obligé pour évoluer, ou même pour continuer d'avancer et de vivre, et pour comprendre notre temps, de songer aux formes d'un discernement plus pratique exhaustif des oeuvres, de leur structure et de leur histoire, sur les différentes périodes écoulées.

***Possibilités et démarche en équilibre pour faire face à la crise de la création et répondre aux questions de l'écriture au XX<sup>ème</sup> siècle. La musique une réalité vivace et diverse de matériaux, formes, à canaliser, situer ,savoir éviter, entre systèmes invention et produits artistiques.***

L'amorce d'une réponse musicale se situe vraisemblablement dans l'interrogation des diverses formes techniques esthétiques récentes qui ont abouti à de multiples intelligences de l'écriture musicale, par et à l'intérieur du phénomène sériel afin de pouvoir reconsidérer la musique comme un fait, avant d'en envisager de nouveaux équilibres.

Il y a du moins à effectuer une analyse de l'histoire des oeuvres, des systèmes, de la création, sur la période précédente, au risque de l'erreur, afin d'en dégager ce qu'il y a d'utile et d'historique dans un premier temps, à défaut de relancer avec certitude la musique sur des voies mieux constituées et plus stables.

***Petite conclusion sur l'aspect paradoxal d'une musique qui ne va pas si mal dans sa diversité et la question d'une intelligence particulière du phénomène sériel.***

### **Exposé du plan historique et parcours.**

1) Les racines de la seconde moitié du siècle, importance de l'école viennoise.

Son prolongement avec l'influence dominante de Webern.

L'émergence d'une conception brutale de l'instinct et une intuition artistique pour un futur musical peu situé historiquement et techniquement.

D'une relation à une non-relation avec l'histoire immédiate.

Un passage très serré mais riche, les années 45-55. Chez Boulez, Béro.

Le paradoxe d'une non-continuité historique d'une conscience technique et formelle chez Stockhausen dans un univers d'allure webernienne, (et chez les autres).

2) a) Vers un rapport balançant entre la référence de modèles, une conception intuitive de l'invention et les prémices organisées théoriques et techniques d'une conception

structuraliste, (surtout chez Boulez, de *"Polyphonie" au "Marteau"*, face à Stockhausen. Chez les autres, Barraqué et Bériot.)

Les années 60.

b) La période structuraliste, l'utopie d'un sérialisme intégral.

c) La sortie du structuralisme.

Une nouvelle génération et une relève qui ne s'effectue pas.

Les séides, une période précédant la crise des années 70.

Une double conséquence, un de la brutalité éruptive des oeuvres modernes, deux d'un climat contemporain à court terme préfigurant un aujourd'hui d'une modernité très diverse et variée.

Une situation de crise paradoxale.

Les années 70.

d) La naissance de l'école de la complexité, un hyper-constructivisme / Le refus de l'école sérielle et postsérielle avec l'école spectrale. Une continuité baroque stylistiquement et techniquement de la notion d'histoire de la musique contemporaine avec Ferneyhough et Nunès.

Les années 80

e) Une période de rémission riche basée sur l'utopie des convergences stylistiques et de la maîtrise d'attitudes face au matériau, multiples, possibles. Une génération attachante diverse face à de nombreux héritages et possibilités.

D'un maniérisme postsériel, à l'essor de l'école de la complexité, à des systèmes d'écriture dérivés d'une conception basée sur le travail du matériau, jusqu'à l'assouplissement, épanouissement de l'école spectrale. Un répit illusoire d'ouverture et des possibilités de la création.

La génération des grands classiques contemporains face aux générations plus jeunes.

Les années 90

f) La constatation d'un échec. La fin d'une conception musicale stable ou très organisée. Vers des systèmes tout à fait personnels. D'un travail sur le non-sens du sonore à un travail persistant sur les données de l'écriture musicale.

Les années 2000

g) La technique et l'esthétique livrées au chaos. Maximum du malaise technique, de la mutilation involontaire à des écritures situées n'importe comment en référence à n'importe quelle école, des productions les moins organisées à des productions organisées de tous ordres.

### **3) Éléments de conclusion**

Nécessité de reprise d'un sens de connaissance historique et de positionnement des formes des systèmes, des oeuvres comme du geste compositionnel par rapport aux données les plus significatives d'acquis présents réels comme nouvelle ouverture à un point de départ cohérent de la composition. Défaut du temps, pas de situation historique de classement, ni de connaissance de l'existence des pièces. Pas d'analyse technique ni même comptable de la structure de composition des oeuvres, due en partie à la difficulté de saisir un tant soit peu l'esthétique comme l'allure de ces oeuvres, florissantes dans leur quantité et leurs élaborations formelles. (Ce sont les travers des contingences historiques à dépasser, il faut accepter de mettre en place les conditions d'une intelligence forte contrainte de s'exercer sur ces terrains et de les dépasser). Une activité de création vaguement en rapport avec différentes émanations, produits même bien réalisés, alors que des exercices de style sur des points clés de réalisation

devraient être l' à partir cohérent, lieu de connaissance germe d'une nouvelle lancée de l'énergie artistique qui doit encore être vivace et s'articuler au travers de ce qui précède. Nous n'en sommes pas encore à un inventaire analytique à froid sur la totalité des oeuvres qui ont précédé. L'époque n'a pas pris la mesure de son propre non-sens. L'analyse comme outil technique fort des oeuvres, de l'esthétique, des systèmes. Technique bilan. Reprise de la notion d'énergie musicale, le système portant la pensée, non plus simple période de compositeur chercheur élaborant. Mesure des difficultés réelles, et faire réexister la musique comme un art fondamental porteur de sens dans l'énergie et humainement. Premier défi des gens de ma génération, situation des précédents, recherche d'un point d'équilibre où le lieu de construction d'un métier possède son sens. Nécessite une grande rapidité d'action. Puis exploitation des nouvelles possibilités techniques de production du son de l'image pour ouvrir l'art à d'autres expressions et possibles. (Moindre des devoirs d'un artiste que de s'exprimer avec et dans, pour le meilleur de son temps.)

## Développement

1) a1) Les racines de la seconde moitié du siècle, l'empreinte formatrice de Webern liée à une intuition extraordinaire.

C'est avant tout mue par une énergie extraordinaire que la nécessité de reconstruire l'écriture musicale, face à l'univers radicalement neuf du sérialisme, s'impose aux compositeurs sériels de la génération des années 20. Elle s'accompagne aussi et surtout d'un sens musical hors pair avec des personnalités qui ne se contentent pas d'effectuer un bilan technique limité aux seules conditions du système sériel et à ses débuts, parfaitement intelligible avec Webern. C'est un des éléments-clés du point de départ de la réussite artistique et technique de cette génération. Les meilleurs d'entre eux effectuent une traversée profonde du sérialisme, avec un sens musical et une intuition amenés à se développer.

L'intuition musicale de Boulez.

Ce pouvoir créateur se manifeste de façon exemplaire et précoce chez Boulez. Il précède l'émergence d'une conscience purement et simplement moderne des formes de l'écriture en soi. Les oeuvres se succèdent à un rythme impressionnant sur une courte période qui ne marque pas plus une approche synthétique des formes précédentes qu'elle ne restreint l'invention à elles seules, mais laisse un pouvoir musical fort s'en emparer d'autant qu'il l'enrichit. C'est un des traits de caractère positif d'une psychologie créatrice particulièrement adaptée à la configuration de l'époque sérielle et qui en effectue une traversée singulière.

*(Exemples d'oeuvres, "Psalmodie pour piano", "Sonate pour deux pianos", "Sonate n°1" pour piano, "Sonatine" pour flûte et piano 1946, "Le visage nuptial" pour soprano, mezzo et orchestre de chambre en 1946, "La symphonie concertante" pour piano et orchestre 1947, "Le soleil des eaux", 1948, la "Sonate n°2" pour piano.)*

La création de ces pièces est contemporaine de la lecture des oeuvres de l'école de Vienne mais pas encore d'une analyse plus profonde, voire référence technique des oeuvres de Webern qui vont particulièrement inspirer et guider le travail de Boulez par la suite. Viendra ultérieurement la recherche de l'établissement d'une écriture, d'une conception de l'harmonie, d'un contrepoint, de la maîtrise de composantes verticales, horizontales et diagonales, bref des conditions raisonnées et appropriées de la construction de l'espace musical répondant aux formes des préoccupations de l'imagination de son temps.

Stockhausen

A l'opposé de la démarche musicale de Boulez, et pourtant également profondément impliqué dans le cadre de l'école sérielle, Stockhausen est lui aussi porteur d'une énergie, intuition et création, qui précèdent de façon forte la naissance d'un système de réalisation musicale, personnel et approprié. Il prend Webern comme une sorte de point d'origine à développer de manière absolue avant d'inventer une saisie personnelle de la musique à la mesure de ses propres conceptions. Il les projettera aussi sur la musique classique. Il précipite un travail de création précédant l'analyse des oeuvres de Webern.

(*"Choeurs pour Doris" 1950, "Choral" 1951, "Kreuzspiel" 1951, "Klavierstück n°1", "Formel", "Spiel" 1951, "Punkte", 1952, "Kontra-Punkte" pour orchestre" 1953 .*)

Stockhausen est le compositeur le plus représentatif d'un engagement idéologiquement radical dans la modernité. "Rarement une génération de compositeurs n' a eu entre les mains les atouts de la nôtre, est née à un moment aussi favorable: les villes sont rasées et on peut recommencer par le commencement, sans tenir compte des ruines ni des démons restés debout d'une époque sans goût". Il bascule très vite dans une utopie structuraliste de possibilités fondées sur une organisation structurelle d'essence supérieure du sonore et de la série en constituant pour et par lui-même son seul système de référence.

Bério

D'une formation et d'une culture de compositeur classique, issu d'une lignée de musiciens, Bério, qui a approché la composition avant tous les autres, découvre les partitions de l'école de Vienne à la fin de la guerre et de l'épuration en Italie. Il aborde la musique moderne et d'esprit dodécaphonique par l'étude et l'enseignement de Luigi Dallapiccola. Sa personnalité est donc différente de Stockhausen confronté à la nécessité d'une reconstruction complète de l'individualité musicale ou de la radicalité de Boulez face à l'absence de tradition moderne de la musique, dans un climat d'opposition de type conservateur, ou néo-classique . Bério entame rapidement un itinéraire de création et d'écriture conforme aux préoccupations des contemporains de sa génération dans un rythme de production impressionnant qui le caractérise.

( *Catalogue au préalable classique, "El Mar la mar" pour deux sopranos et cinq instrumentistes" 1950, "Opus n° Zoo" 1951, "Cinq variations" pour piano 1952-1953 . Pièces pour piano de Dallapiccola.)*

Jean Barraqué, une naissance plus tardive.

Boulez n'est pas le seul musicien sériel d'envergure à émerger à cette époque. Elève de Messiaen également, c'est par l'intermédiaire de l'activité du petit groupe de musiciens découvrant le sérialisme avec Leibowitz que Barraqué se confronte vers 1949 à cette écriture, l'aborde et l'intègre avec la "*Sonate pour piano" 1952 et "Séquence", pour voix et ensemble instrumental composée de 1950 à 1955.*

2) a1) Vers une démarche plus structuraliste d'une relation tantôt intuitive tantôt plus construite dans ses rapports avec Webern et l'invention de modèles propres. L'affirmation de caractères et stratégies techniques très différents à travers des oeuvres à l'esthétique proche. Les années 50, un passage très étroit. La première partie des années 50.

Amenés à se rencontrer dans l'espace européen d'après-guerre, les compositeurs des années 20, mis en relation les uns avec les autres, informés de leurs recherches respectives à Darmstadt, vont bientôt faciliter le façonnement d'une sorte d'esthétique, d'essence de caractères techniques proches par la mise en circulation de pratiques plus partagées. " Dans l'



immédiat après-guerre, il nous importait de constater que nous partagions un questionnement identique sur les bases du langage même si les problèmes formels se sont posés différemment pour chacun d'entre nous", phrase de Boulez, assez significative des circonstances européennes dans lesquelles se joue le présent d'une nouvelle musique et qui décrit à posteriori tout ce que la démarche créatrice des musiciens de cette génération contenait déjà en germe de différent.

Passés les premiers temps de l'expression d'une énergie artistique vivace, confrontée à la nature éruptive d'un nouveau potentiel de réalisation musicale, se pose très vite la question d'un pourquoi et comment et bien-fondé des moyens propres à une esthétique technique particulière laissée par l'écriture ponctuelle. Les oeuvres de cette période en recherche d'une technique plus précise s'orientent vers une certaine ascèse de la substance musicale, l'expression étant assumée assurée par un pouvoir très développé, affirmé du matériau. Il débouche sur un passage de création assez raide où des réflexes d'intuition et d'invention de la forme, du geste vont se soumettre à une forte volonté d'organisation et d'homogénéité de l'écriture qui recouvre partiellement les qualités de pensée de souplesse et de sens musical que l'on retrouvera plus tard. La caractéristique du style sériel de la composition, qui est de construire et de se construire en proportion d'un nombre-espace d'éléments homogènes et divers dans une homogénéité, se présente à l'imagination des compositeurs à visage découvert et va permettre aux systèmes de composition d'aller vers leur propre référence.

Boulez à cette époque

Chez Boulez des oeuvres d'essence uniquement instrumentale et au contenu très structurel comme "*Polyphonie X croisée*" 1951, et "*Structures I pour deux pianos*" 1952, considérées ultérieurement comme documents, ouvrent la voie à cette période. Nuançant quelque peu cette production sévère, le "*Marteau sans maître*" apporte par la singularité de sa formation instrumentale plus de souplesse à la conception de ces pièces. Il s'apparente remarquablement, de manière symbolique et géniale, à l'oeuvre pour voix écrite par Webern qui se distingue nettement des oeuvres instrumentales, tout en développant une technique exigeante et apportant sur le plan artistique à son créateur un confort psychologique important pour l'invention et pour Boulez lui-même.

(Exemples, le "*Marteau sans maître*", une oeuvre de Webern.)

Stockhausen

Beaucoup moins interpellé par ce que la musique de Webern recèle de sens musical à travers l'oeuvre vocale, plus attiré par son aspect instrumental et les possibilités de proliférations, Stockhausen à la même période que Boulez s'attache lui en revanche à l'exploitation presque à outrance de l'idée d'écriture par points. C'est une des données qui le distingue très vite des autres compositeurs sériels. Mais pour l'heure les passages apparaissent des plus similaires .

(Exemple.)

Barraqué

L'oeuvre "*Séquence*" pour voix et ensemble instrumental, contemporaine de cette période, est écrite par un auteur moins engagé dans une modernité à outrance. D'un tempérament plus romantique et moins sensible aux sirènes du temps et parce que plus proche d'une essence profondément dramatique de la musique, "*Séquence*" de Jean Barraqué, assez narrative, évolue au travers d'une conception très nourrie du matériau sonore. On y décèle de nombreux contrastes sonores de volume et de masse avec le vocabulaire postwebernien typique de l'époque. Cette oeuvre se distingue de la focalisation sur une recherche de grammaire tournée vers une écriture assez stricte qui caractérise les contemporains de Barraqué. Il apparaît

dans "Séquence" une certaine volonté de tirer et de mettre à profit en jeu dans l'écriture les différentes sonorités de l'ensemble instrumental... conception que l'on retrouve plus systématisée beaucoup plus tard chez Boulez. D'une beauté intransigeante implacable soucieuse, livrant de manière assez monolithique et dans l'urgence la pleine mesure de son esthétique, autre genre, autre manière, de cette diversité inscrite en filigrane dans les oeuvres des compositeurs de cette période, et qui témoigne de la variété des conceptions et des approches.

Bério, ( Nono et Maderna ) "*Nones*", "*Variations*", "*Allelujah*".

Chez Bério une conception d'essence structuraliste apparaît également dans ses oeuvres un peu plus tardivement, de même que le souci de tester dans une forme de contrôle bien appliqué les ressources de la composition et de coordonner ses recherches à l'esprit du temps. Mais ses capacités de créateur et la force de son style l'ouvriront vite à des directions de caractère peu théorique.

a2) La deuxième partie des années 50, un renouvellement de l'imagination dans la logique et l'extension de possibles inhérents à l'écriture sérielle. Un certain assouplissement de la tendance structuraliste. L'apparition de la forme ouverte.

Un renouvellement des perspectives du matériau, dans son emploi et ses capacités à déterminer un parcours musical, s'effectue avec la notion de forme ouverte. Il s'y mêle la tentative d'introduction du hasard, d'une plus grande liberté dans l'écriture, d'articulation de divers enchaînements, qui prend son essor dans le milieu des années 50 et se prolongera jusqu'à la fin des années 60. Boulez, Stockhausen et Ballif en explorent l'essence en partie d'abord dans des pièces destinées au piano. La "*Troisième sonate*" pour piano de 1955 de Boulez, et le "*Klavierstück n°9*" de Stockhausen en 1956, renouvellent, pas à pas, la conception de la dynamique de l'instrument dans ses liens avec la forme qu'il porte, tout en modifiant l'écriture. Elle permet d'aborder de concilier en une phase finale assez nourrie du sonore, propre à l'écriture du piano, ce que le vocabulaire et la grammaire sériels assez agités par nature peuvent explorer en une virtuosité instrumentale et compositionnelle. Ces pièces manifestent autant un aboutissement que la limite propre à un genre donné. Elles atteignent la dimension de chefs- d'oeuvre.

( Exemples, Boulez "*Troisième sonate*", Stockhausen "*Klavierstück*" )

D'autres oeuvres pour orchestre de l'époque.

Comme les compositeurs de cette génération sont soucieux d'aborder tous les genres liés à l'écriture musicale, cette période est également riche en production d'oeuvres pour orchestre qui font date, chez Bério ainsi que chez Stockhausen. Elle est favorisée par la politique de création des orchestres des radios allemandes dans le processus de dénazification d'après-guerre.

( Exemples, une pièce de Bério et de Stockhausen de cette époque. )

a3 )L'apparition de la musique électronique et de la musique mixte.

L'écriture instrumentale n'est pas le seul domaine où s'exercent l'invention et la recherche de nouvelles possibilités d'élaborations du monde sonore, y compris chez les compositeurs de tradition plus instrumentale. Ils distinguent deux voies possibles, celle d'un univers sonore entièrement électroacoustique, et celle associant des sons préenregistrés sur bande à des ensembles instrumentaux, conception réalisée de manière empirique chez Cage avec le "*Piano*

*préparé*” et scientifiquement appréhendée avec l’Ircam. Déjà en 1952, Boulez et Barraqué font des essais de travail sur bande avec *“Deux études pour bande magnétique”* 1951-1952. Stockhausen plus excentrique et attiré par une portée onirique du sonore s’y investit davantage. Ce double aspect de son oeuvre interpellera par la suite un compositeur comme Philippe Manoury également extrêmement investi dans une optique de composition instrumentale, intrinséquement liée aux volumes de production de sons créés. Bérió au côté de Bruno Maderna fonde le studio électroacoustique de Milan.

*(Exemples, oeuvres de bande, oeuvre électroacoustique de Stockhausen, oeuvres mixtes de Boulez “Etude”, “Symphonie mécanique” 1955, “Poésie pour pouvoir” 1958. Oeuvre de Bérió . “Kontakte” de Stockhausen de 1955-1956 .)*

b) Une période de plus grande maturité de la séquence structuraliste, entre des oeuvres bien construites et un nouveau potentiel artistique, poétique et musical.

Vers la fin des années 50, Boulez va entamer une production pour orchestre et formation instrumentale cardinale, au carrefour des rigueurs un peu raides des oeuvres précédentes, particulièrement construites, mais chargées des prémices de souplesse d’un raffinement sonore qui vont s’affirmer, développer un nouvel espace stylistique, et modifier la forme de la musique contemporaine jusqu’à aujourd’hui. *“Pli selon pli”* sur des poèmes de Mallarmé, pour soprano et orchestre, laisse percer les premières marques d’une sonorité plus travaillée dans un univers encore inspiré du passage de la poétique ascétique des années 50. Ce qui introduit une rupture importante dans le sérialisme surtout marqué par la recherche d’une grammaire en un langage très articulé. Cette oeuvre précédée par le *“Crépuscule de Yang Kou Fei”* et du *“Tombeau à la mémoire du Prince Egon de Furstenberg”* s’insère dans le cadre des pièces pour voix, volet complémentaire des oeuvres instrumentales. *“Pli selon pli”* est écrit à la suite de la *“Troisième sonate”*. *“J’écris toujours une mélodie lorsque je souhaite me reposer”*. Pli est précédé dans sa conception par l’écriture de l’*“Improvisation I sur Mallarmé”*, réécrite pour le cycle et qui, dans sa version de 58, illustre assez bien les passages à venir, la manière de pousser à son maximum et de faire éclater la structure narrative du texte, tout en explorant diverses formes d’articulations et en le plaçant dans un espace aux contours plus repérables. On trouve aussi cette volonté dans le formant, mouvement constellation miroir de la *“Troisième sonate”*. Ces préoccupations sont communes et dans l’air du temps avec Bérió dans *“Circles”* 1960.

*(Exemples, “Improvisation I sur Mallarmé” version de 1958 et version révisée pour orchestre.) (Exemple, Bérió “Circles”).*

Stockhausen à la même époque, se dirige de façon définitive vers l’exploration d’un concept de musique d’orchestre de grande envergure, dépassant le cadre traditionnel de l’orchestre symphonique classique, de l’ensemble instrumental, ou de formations se rapprochant de la cantate. *“Gruppen”*, (1955-1957) au titre emblématique dans ses rapports avec les principes de composition de son auteur qui ont toujours été dans le sens de toutes les extensions possibles d’une supermodernité postwebernienne, se propose d’accomplir une mutation définitive de la conception musicale mise en pratique suivant des nouveaux principes formels. Suit *“Carré”*, (1958-1959) qui s’inscrit dans la même logique.

*(Exemples, “Carré”, “Gruppen” et “Figures-Doubles- Prismes” de Boulez.)*

Stockhausen est le seul de tous les compositeurs de sa génération à réfuter, avec de nombreuses conséquences sur le plan du matériau et de l’organisation musicale, toute conception non moderne de l’écriture, avec l’exclusion de l’écriture vocale, alors qu’elle

demeure un stimulant permanent et un état de filiation formelle historique important dans l'espace sériel, pour l'oeuvre de Barraqué, de Boulez et de Bériot, cela tout au long de sa vie et l'appliquant dans son travail de l'opéra.

Barraqué

L'oeuvre de Barraqué s'intéresse également à l'opéra sans l'aborder directement, dans des pièces où une dimension philosophique ou dramatique signe de plus en plus l'importance d'une conception originale associant la voix aux instruments.

(Exemple, Barraqué " *Au-delà du hasard* " 1958-1959 pour soprano solo, soprano, contralto et quatre formations instrumentales avec une clarinette et un piano soliste.)

c) La sortie et la fin de la période structuraliste, l'émergence d'une nouvelle génération de musiciens, une relève qui ne s'effectue pas.

Les limites d'une conception trop structurale de la musique, l'expérience de la forme ouverte, jointe à une virtuosité de la conception et un développement du matériau vont ouvrir progressivement aux compositeurs, forts d'une expérience et doués de capacités d'observation d'analyse de la musique en général et d'un instinct artistique puissant, les voies d'une plus grande flexibilité de conception et de réalisation. Pour les uns elle s'épanouit alors que pour les autres elle s'enferme à l'intérieur d'un style d'une manière assez stricte. L'écriture dans son mouvement et toutes ses formes devient plus aventureuse enrichie. Sur le plan de la texture, de la sonorité, des déclinaisons multipliées du geste voient le jour. Cette période nouvelle et assez faste de l'invention prépare la prolifération de l'imagination en musique sérielle. Elle constituera le terreau qui donnera naissance à la deuxième vague significative de grandes personnalités créatrices telles que Ferneyhough, Nünès très imprégnés de cette culture. Cette période fait également apparaître la première lignée nouvelle de musiciens nés dans les années 30 qui émergent directement dans un contexte aussi prenant que récent de la musique contemporaine. Ils tentent de saisir comprendre comme un tout homogène, et fait de référence en soi, l'état donné, présent des recherches de la composition, qui n'est qu'un moment particulier mais qui va se poser pour eux comme un point de départ ambigu à tout un travail de déduction musicale et aboutir à un échec.

"*Eclat*" pièce à parcours libre, tantôt conçue comme un groupe instrumental variable à haute virtuosité, tantôt comme un ensemble homogène porteur d'une grande vélocité narrative, d'un instrumentarium qui la situe entre l'ébauche d'orchestre et l'instrument soliste, découparable en multiples, est la pièce particulièrement significative de ce moment privilégié. L'oeuvre de Boulez est près d'appartenir à la nouvelle phase particulièrement importante qui va voir le jour avec "*Multiples*" qui la suit, phase dont l'oeuvre actuelle porte encore largement la trace ou en serait sinon la conclusion. "*Eclat*" symbolisera la manière suivant laquelle les élèves de Boulez vont se confronter à Bâle à son enseignement dans un mimétisme parfois aussi limité et significatif qu'engagé et même catastrophique, plus rarement inventif et donc techniquement, stylistiquement peu concluant.

(Exemples, "*Eclat*" 1965, "*Domaines*" 1968.)

Barraqué, "*Le temps restitué*" ou "*chant après chant*" , "*Concerto*", se place plus dans l'avant de cette période .

Un effroi que l'on trouve aussi chez Bériot .

(Bériot, "*Chemins I et II*", "*Laborintus*".)

Stockhausen

Stockhausen poursuit sa propre version de l'exploration de l'invention sérielle, notamment en

soumettant l'écriture à des contraintes de plus en plus virtuoses et extrêmes. "Momente" écrit en dix ans, 1961-1972, est la première et seule pièce pour orchestre de conception de forme ouverte.

( *Anecdote direction de Bruno Maderna face à cette oeuvre* ).

Les qualités de cette pièce sont autant celles de ses défauts.

( *Anecdote Boulez sur cette pièce* ).

Dans cette pièce, est décelable un des essoufflements de conception artistique et musicale qui va prendre le pas sur tout un effort particulièrement intense de créativité musicale, de plus d'une dizaine d'années. Elle annonce de manière caractéristique un changement, retournement stylistique, plutôt qu'un assainissement redéploiement enrichissement après confrontation analyse des oeuvres créées redéployées dans des formes plus fructueuses chez une personnalité qui reste un grand créateur.

Après ces oeuvres, après les années 1968, s'ouvre pour lui une période nouvelle, fantasque, qui le conduit au théâtre musical et à l'éradication d'une conception historique moderne et évolutive de la musique contemporaine.

Une nouvelle génération issue de la musique contemporaine face à ses aînés immédiats et directs. Les compositeurs nés dans les années 30

Un enseignement imprécis.

Pour la première fois et pour longtemps, une génération, qui n'est pas encore tenue d'analyser et de développer sa propre invention face à des postulats musicaux novateurs, mais dont le potentiel formel se serait achevé au travers de parcours balisés comme cela a été le cas avec l'école de Vienne, (avec deux conséquences simples, d'un côté un académisme dodécaphonique sériel maladroit, ou au contraire une poussée de l'invention, ou une négation en bloc de cette nouvelle réalité artistique ) se trouve brutalement projetée dans une réalité musicale moderne. Des enseignements qui dépendront de la complexité des compositeurs des années 20 se mettent en place. Avec Stockhausen, ce sont des schémas formels qui aiguisent l'imagination des étudiants; avec Boulez c'est un travail de prolifération, des exercices axés sur le maniement, la manipulation de matériaux sériels qui se posent comme b.a.-ba préalables au développement de l'imagination, avant qu'il ne se dissimule plus que sur la question de l'orchestration. Chez Bériot, le voisinage avec le maître le conduit à l'aider à achever ses partitions et il semble à bien des égards avoir été de ce fait au sens traditionnel le meilleur maître. Manifestement cette génération n'a pas transmis ce qu'elle savait mais s'est plutôt transmis, laissé entrevoir ce, comme ce qu'elle était. Ceci n'est pas la moindre des marques d'un talent particulièrement élevé, en plein exercice. Cela signifie aussi combien profondément elle était engagée dans un devenir singulièrement personnel qui a constitué le point de focalisation de toute la génération en rapport direct avec elle et dans l'impossibilité de se dégager de son influence.

Les compositeurs élèves de Boulez.

Les élèves qui se soumettent à l'enseignement de Boulez à Bâle ont pour nom, Gilbert Amy, Heinz Holliger, Paul Méfano, Jean-Claude Eloy. Cette situation constitue un éventail de tous les cas de figures qui peuvent se présenter de manière asphyxiante dans la relation d'un maître à un élève. Cette génération ne parvient pas à établir la relève, ni à récupérer effectuer un bilan de la création des vingt dernières années. Elle s'absorbe dans un présent immédiat. Sur le plan d'une transmission et d'une filiation formelle ce qu'elle laisse comme héritage est nul négatif, pour ne pas dire profondément inversé ou trop daté et même maladroit. Il est difficile de dire

aujourd'hui ce que l'on peut en conserver ne serait-ce que d'artistique puisque sur un plan historique elle ne donne naissance à aucune école ou voie créative d'importance.

Gilbert Amy

Le lien le plus évident sur le plan stylistique rapproche les pièces de Gilbert Amy de celles de Boulez de cette époque.

*(Exemples, Boulez "Troisième sonate", une pièce pour piano, "Eclat", Amy "Sonate pian'e forte").*

Ce que l'on ne trouve pas chez lui mais chez Boulez.

Heinz Holliger

Plus apte à une démarche d'appropriation, Heinz Holliger écrit lui aussi des oeuvres excessivement proches au niveau de la couleur de l'harmonie du modèle boulézien. Son travail intègre également une dimension assez fantasque qui n'est pas uniquement faite de prolifération et de rigueur sérielle mais qui annonce une sorte de dérive propre aux gens de sa génération comme de l'esprit un peu excentrique, presque excentré, de la poétique des oeuvres postsérielles succédant à celles des compositeurs de sa génération.

*(Ecoute du "Trio" pour hautbois, alto et harpe, d'une pièce très proche de l'écriture de Boulez puis d'une pièce parfaitement différente)*

Paul Méfano

Dans une créativité tout à fait éruptive et dramatique, l'auteur en est lui-même toujours surpris, Paul Méfano explore avec moins de mimétisme mais avec une forte pulsion musicale les conséquences d'un style d'écriture sérielle en donnant la sensation de le pousser à son maximum. Puis il s'en écarte jusqu'à développer et faire coexister tantôt une écriture assez étrange qui ne veut plus relever tellement de la narration tantôt un vocabulaire qui s'inscrirait au contraire dans une grammaire à la portée discursive.

*(Exemples .)*

Avec cette génération s'annonce de façon emblématique un problème récurrent pour tous les compositeurs à venir : comment et quel bilan effectuer sur la période précédente ou la période actuelle, de manière aussi synthétique et efficace que possible, en vue d'un futur, d'une évolution exploitation des qualités formelles de la musique passant par le matériau sériel ? Trop engagée dans un présent restreint, ce qui est le problème n°1 de toute création à l'âge "moderne", la capacité de cette génération à produire un travail techniquement efficace, ne serait-ce qu'un style particulier, au travers de techniques sérielles développées explorées de manière convaincante, échoue. Ceci, elle le laisse potentiellement en germe à la génération suivante, celle des compositeurs nés dans les années 40. Cette troisième génération moderne se retrouve transversalement confrontée avec celle des compositeurs des années 20. Elle bénéficie en outre du fruit d'une certaine forme croisée d'accumulations des oeuvres des grands compositeurs, de leur mise en circulation, écho de leur expérience large et retentissante dans la vie musicale.

En l'absence d'un apport important sur le plan formel, il reste à la génération des compositeurs nés dans les années 30, le bénéfice du doute sur leur réussite technique personnellement aboutie dans des univers musicaux singuliers où la référence au modèle est évidente, de maladresse comme de mimétisme. Il reste néanmoins la trace d'une volonté créative tranchante même si elle ne s'est pas épanouie. Elle aura pour conséquence de déboucher, aboutir à la crise des années 1970 qui coïncide avec la fin des utopies de cette génération et avec le tournant stylistique de Stockhausen. Une autre génération de

compositeurs met alors en cause le sérialisme au moment même où il ne cesse de s'assouplir dans les oeuvres des compositeurs les plus inventifs de la génération des années 20, ceux "issus" du sérialisme relatif d'après-guerre.

d) Les années 1970, une deuxième vague contemporaine de création à l'âge moderne, une préfiguration de l'ère de la postmodernité. De la fin d'un constructivisme au développement du style chez les compositeurs sériels d'après-guerre à la nouvelle école de la complexité au refus de la pensée sérielle, la naissance du mouvement spectral.

A l'écriture sérielle née dans les années 40 et à son expansion vers une maturité dans les années 60, vont s'agréger deux mouvements historiques opposés, à caractère manifeste très marqué: une voie hypersérielle et une voie antisérielle, spectrale. Moins redevable et victime ou imprégnée sur le plan formel du travail de ses devanciers immédiats, cette génération bénéficie du statut acquis de musique contemporaine et d'un état de fait de création et de créativité qui va du sérialisme, à ses opposants modèles sur 20-25 années et qui se nomment, Ligeti, Xénakis... Rattachée à un passé contemporain récent immédiat elle en dégage et situe sa créativité à la mesure de la force de développement et d'assimilation de ses seuls auteurs. Il n'apparaît pas durant cette période de nouveau système plus perfectionné de maîtrise musicale. Ces compositeurs évoluent dans la nouvelle phase d'une séquence historique ancienne, précédente. S'ils n'effectuent pas de bilan global convaincant pour le redéploiement de la technique de leurs prédécesseurs, ils restent très intéressants et profondément réussis sur le plan stylistique.

La tendance postsérielle forte de cette époque est représentée de façon idéale par Brian Ferneyhough et, dans une autre mesure, par Emmanuel Nunes, deux très fortes personnalités interpellées par les formes d'une musique qui va, à l'état d'influence, de Schoenberg, Webern à Boulez, Stockhausen, Nono, Maderna, Bériot et les classiques. Bien que très engagée dans l'action et également particulièrement féconde, elle constitue néanmoins une sorte de préhéritage, de posthéritage anticipé de la période précédente. Elle propose des formes beaucoup plus élaborées, travaillées recherchées que celle de la génération mimétique des compositeurs des années 20, qui fut beaucoup moins autonome et réussie, techniquement, stylistiquement et dont elle se démarque avec succès.

Pour la tendance spectrale, les bases sont différentes, de Scelsi à Ligeti ou Xénakis ayant effectué un passage par la classe de Messiaen, l'écriture sérielle est niée en bloc, de la notion de figure à ses derniers raffinements sonores. L'école spectrale se déploie sur des bases idéales et théoriques de sonorité harmonique, de simplicité absolue du geste qui indique un fondement d'opposition radicale à ses contemporains mais ne traduit pas une mise en question objective des problèmes de construction et de maîtrise de la perception de l'écriture sérielle. Cette question de la perception, les compositeurs ultrasériels ou postsériels des années 1970 ne l'abordent pas de front: ils donnent d'abord la pleine mesure de l'expression du génie de la combinatoire, à travers leur propre écriture, face aux moyens et à la culture qui leur sont proposés. Autre fait marquant, s'ils ont approché les grandes figures de compositeurs de la génération des années 20, ils les ont peu côtoyés de manière suivie.

L'oeuvre de Brian Ferneyhough.

Né en 1943 en Angleterre, Brian Ferneyhough a aujourd'hui une oeuvre riche de plus de quarante années de création. Elle a développé dans des proportions extraordinaires une quantité de conséquences du matériau sériel propre au climat des années 1970. Mais elle l'a transcendé, par un pouvoir d'invention et une énergie d'imagination qui a donné naissance à

un style hors normes, nourri et emporté par son propre élan. Ce style par sa nature a dépassé un point de référence d'une nouvelle modernité de la création et a été pris par toute une génération d'élèves, il a débouché sur l'idée d'école de la complexité. Cette école de la complexité s'est posée dans la fin des années 80 début 90, comme une nouvelle alternative à la crise sérielle des années 70 et à l'effritement d'un concept de continuité d'une tradition de la modernité en évolution.

Le parcours de ce compositeur s'articule comme celui de la deuxième phase historique d'un itinéraire important de découverte de la musique moderne, posant de nouveaux jalons, une nouvelle manière de développement de la culture et des mécanismes de la musique sérielle. Le rapport avec la musique sérielle de son temps a été vivifiant et intense dans une oeuvre qui en porte sa propre exceptionnalité dans une sorte de lyrisme très cultivé de l'invention sérielle où l'esprit créatif se manifeste par la musique dans la musique et, pas seulement, dans son contrôle, comme le fera le tentera toujours Boulez. Ceci rapproche aussi Ferneyhough dans une certaine mesure de Barraqué. On sent bien, dès les premières pièces, une admiration pour l'école de Vienne, la tentative d'en aborder et de résumer, à la lumière d'une vingtaine d'années de création sérielle, la substance la plus importante, sans y parvenir, sans qu'il s'agisse non plus du but à atteindre.

(Exemples, *"Quatre miniatures" pour flûte et piano 1965*, *"Sonatas for string quartett" 1967*, *Webern*, *Boulez*, *"Structure I, II"* et la *"Sonate pour deux pianos"*, autre pièce de la période, et *"On Stellar Magnitudes 1994"*, pièce de Barraqué.)

Sur un plan formel, cette oeuvre reste à être parcourue sur le plan artistique et musical, vu les qualités profondes de son style, la densité, l'intensité, l'emportement des gestes des contours de son phrasé qui l'ont toujours accompagnée dès ses débuts mais elle a peut-être en termes de renouvellement atteint ses limites. (Très imprégnée marquée par et liée dans sa construction à la période d'hyper-développement sériel dont elle a exploré divers aspects, elle montre beaucoup de signes de son accomplissement). Il reste à analyser ses acquis, ce qu'elle a posé de techniquement important que l'on ne peut déceler qu'à travers la dimension labyrinthique d'une oeuvre en soi, qui doit nécessairement être située pour pouvoir être comprise et pas seulement imitée, plagiée, dévoyée.

L'oeuvre d'Emmanuel Nunes s'inscrit également dans une démarche de création personnelle et dessine une dimension de créateur exceptionnel et caractéristique de son époque. Des racines dont elle est issue, elle se dégage tout en s'impliquant en elles. Elle va puiser aussi bien dans les acquis de son temps et donc dans une capacité à construire une intelligence du fait sériel qui dépasse celle de la génération précédente et de ses contemporains, qu'elle ne s'accomplit dans une dynamique et des perspectives plus intemporelles. Risquant un mauvais jeu de mots et de pensée, on pourrait situer Nunes comme le compositeur à même de déjà réussir ce que les compositeurs spectraux de cette période n'ont que rêvé sans pouvoir réel transcendant de composition organisé. Il apparaît comme apte à limiter les excès d'une écriture sérielle très emportée par les développements de calcul et de combinatoire comme c'est le cas à l'époque, d'établir une lecture plus stable et plus fine des oeuvres des compositeurs des années 1920, tout en travaillant définissant un style dans une musique riche de tous ses éléments et de la mise en jeu de sa propre invention. Sur le plan technique et musical, son oeuvre développe un travail de l'écriture sur et dans l'espace sur le timbre la sonorité l'harmonie et le geste, ses contrepoints, avec une grammaire forte, dans des proportions et formats impressionnants pour toutes sortes de formations orchestrales. Les racines de sa musique récente trouvent dans la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle une proximité avec celles des années 50-60 de



Stockhausen dont l'invention sérielle a été beaucoup observée et avec également certaines de Boulez. Sur le plan artistique elle renferme un ascétisme qui s'explique par la mise en jeu progressive de moyens contrôlés de l'écriture. L'énergie de musicien de Nunès est d'une toute autre nature que celle éruptive plus excentrique de Ferneyhough. Elle s'est nourrie de la musique antérieure, en particulier de la musique allemande de Bach, Wagner, de celle de Mahler, Schoenberg, Berg, Webern, mais avec une collusion moins systématique que celle propre aux compositeurs modernes. Sur le plan esthétique, elle est très proche, et un peu connotée, en apparence des tendances constructivistes des années 50-60, avec au fur et à mesure plus de souplesse, de virtuosité de contrôle des mouvements musicaux qui imprègnent la musique sérielle depuis les années 1970.

*(Exemples, oeuvre en rapport avec Stockhausen, la contemplation, "Degrés", "Esquisses" en quatuor, "Musik der Frühe", "Stimmung de Stockhausen, "Quodlibet" "Polyphonie X" de Boulez, "Punkte" de Stockhausen. "Minnessang" et "Momente".)*

Avec Ferneyhough et Nunès, on entre dans un nouveau degré de prolongement développement de formes de réalisations techniques de haut niveau musical, qui s'ajoute à celui laissé par les années de productions précédentes.

La naissance de l'école spectrale

L'opposition radicale à cette invention sérielle en musique se dessine de manière réactive et spectaculaire avec l'école spectrale. Ce mouvement veut revisiter toutes les catégories constitutives modernes de la musique, jusqu'à l'essence du concept de musique occidentale. Le fait sonore prime dans son identité de son, de volume et de masse, du son seul à une grappe de sons, de seuils d'harmonicité à des seuils d'inharmonicités qui vont constituer les processus-trames, gestes de référence, modes et systèmes de développement d'un dessin musical. Cette musique s'est nourrie, un peu de Varèse, de Scelsi, mais aussi des idées et conceptions de Ligeti de Xénakis. Elle n'a pas d'histoire particulière, si ce n'est qu'elle porte l'utopie de renouvellement d'un monde sonore nouveau, très à la mode et dans l'air du temps dans les années 1970. Elle est très influencée, en outre, par l'idée de construire de façon plus contrôlable et maîtrisée avec des instruments, tout ce que la musique électroacoustique n'a pu réaliser d'inouï avec la limite des sons fabriqués. Elle veut se démarquer avant tout d'un sérialisme qu'elle ne peut pas comprendre. Sur le plan de la grammaire musicale et d'un vocabulaire elle est particulièrement faible, voire dérisoire très contemplative, refusant l'expressivité harmonique noire du sérialisme.

*( Exemples, premières oeuvres généalogiques de la musique préspectrale, puis premières oeuvres spectrales).*

e) Les années 80.

Si les années 1970 ont été le tournant annonciateur du besoin légitime ou non de grands changements dans l'écriture musicale face à une sensation justifiée ou non de crise, les années 80 vont être celles d'un répit de cette inquiétude à la croisée de confluences stylistiques diverses. Il règne un optimisme silencieux, à l'orée d'une activité de création importante, faite de quantité, diversité d'approches musicales qui passent pour une sorte de solution collective de moindre mal explorées de manière individuelle, plutôt qu'individualiste et exclusive (ment) véritable, ce qui était la tendance de la seconde moitié du XXème siècle. Cette période va mélanger différents manièresismes postsériels, structurer l'école de la complexité, développer l'école spectrale, multiplier les voies de traverses où une invention peut s'apparenter à tel ou tel courant notamment pour la génération des compositeurs nés dans les années 50, s'y

rattacher de façon libre ou éloignée. Si ces personnalités sont plus nombreuses, elles sont moins spectaculairement fortes sur le plan créatif que la génération d'avant. Elles sont plus libres dans leur capacité à aborder l'idée d'une technique moderne de l'écriture de la musique sans ressentir l'obligation de se rattacher absolument à une école de création historiquement nécessaire. Mais elles sont dans l'incapacité de faire émerger une personnalité d'envergure capable de prendre la mesure des formes les plus importantes de l'invention sur une quarantaine d'années ou de proposer une vue d'inspiration synthétique ou une nouvelle puissance de création représentant une référence par la force des choses. ( L'enjeu de cette période est de multiplier et de développer, diviser en infinités, les tendances des modèles d'écoles et de pensées de création existantes en en ajoutant souterrainement d'autres). Il s'y rejoue, comme de façon récurrente au XX ème siècle, une recherche de positionnement face à une nouvelle musique, mais avec comme vis-à-vis une plus grande masse d'esthétique et de modes techniques plus incontrôlables et donc des propositions musicalement et artistiquement moins ambitieuses, plus que des solutions définitives au problème du langage musical. Parallèlement, la génération forte des compositeurs modernes des années 20 poursuit sa trajectoire dans le sens d'une extension et d'une consolidation technique et artistique de son univers stylistique qui ne concerne qu'elle-même. Il se produit la même chose avec des personnalités comme Ferneyhough et Nunès qui, à côté de leur carrière de compositeurs, dispensent des cours de composition où ils essaient de transmettre une attitude plus que d'enseigner des règles techniques caractéristiques de l'écriture d'une période. Sur le plan de l'enseignement visant à transmettre un savoir concernant la période écoulée, leur apport m'apparaît comme fragmentaire, bien qu'il ait eu une importance indéniable auprès d'autres fortes personnalités.

L'influence de Boulez dans les années 80 sous le sceau de la filiation.

L'oeuvre de Phillippe Manoury

Sensibilisé à une vie musicale moderne qui commence à prendre corps et à s'organiser, Philippe Manoury est le premier représentant d'une génération, confronté à diverses formes d'expression contemporaine, dont les oeuvres sérielles de Boulez et de Stockhausen qui vont le plus l'inspirer et d'autres univers musicaux plus secondaires comme celui de Xénakis, etc...Se soumettant à une large expérience des réalités du matériau sériel dans une production abondante, il intègre rapidement l'idée de mêler les sons électroniques à ceux du domaine instrumental. Beaucoup de ses pièces plus matures ont comme particularité de porter dans leur forme ces deux versants. L'esthétique qui en découle semble être intermédiaire entre Boulez et Stockhausen. Ce qui cause a priori un lourd problème de cohérence. Son travail se caractérise par une primauté donnée à un dessin musical, mais les formes employées portent en elles beaucoup moins de souplesse, de vivacité et de générosité profonde que la musique de Boulez ou d'intensité du geste, propre à l'école de la complexité. Il en résulte un style étrange, personnel et fait d'emprunts. Ce style laisse la sensation de bases de référence qui ne sont pas le produit d'un bilan technique fort sur le bien- fondé des systèmes auxquels il se rattache. Son inventivité personnelle met en jeu certains aspects d'éléments intéressants où l'écriture sérielle serait comme un réservoir de possibilités où le choix et une invention vont puiser. Il est peut-être le représentant natif d'un terreau de culture moderne pas assez stable ni satisfaisant pour conduire reprendre une tradition, en même temps que musicien plutôt maniéré dans son écriture et son type de rapport à des modèles.

*(Exemples, première oeuvre "Cryptophonos" pour piano, "Zeitlauf", le lien avec Stockhausen, "La partition du ciel et de l'enfer" et "Répons" de Boulez, "60 ème parallèle"*

*et le traitement de la voix chez Boulez dans certaines pièces.)*

Aujourd'hui il montre un certain épuisement stylistique avec l'écriture de pièces comme l'opéra "K", "*Fragments pour un portrait*", la sonate "*La Ville*", qui confinent à une expression statique voire maladroite. La version de son opéra de chambre "*La frontière*" bien qu'un peu facile renoue avec les marques d'un vocabulaire plus postsériel. D'une façon générale le travail sur ses matériaux a quelque peu limité la qualité de la densité des oeuvres qui ne peuvent peut-être pas tout à fait prétendre à la fermeté ni d'un statut d'invention historique ni de style remarquablement élaboré développé.

A ce premier chef de file d'une écriture toujours placée dans le style de la tendance postsérielle influencée par Stockhausen et plus particulièrement par Boulez, succède une génération attachante de créateurs qui ne parviendront pas malheureusement à un niveau suffisant de développement ou de maintien en exercice de leur travail, pour installer les bases agissantes d'une conscience collective musicale d'un régime même académique, comme on aurait pu le souhaiter, mais à l'invention indéniablement honnête.

En l'espace d'une dizaine d'années, on distingue une vingtaine de musiciens nés dans les années 60 particulièrement doués. Cependant limités selon la tendance de l'école à l'intérieur de laquelle ils évoluent, mal placés techniquement historiquement, ils ne vont pas renouveler l'écriture, mais développer légèrement les acquis antérieurs, élargir le registre de leurs possibilités et créer l'utopie d'une reprise en main du cours de la création par la quantité. Il se répète avec eux, le syndrome de la génération des compositeurs avant-gardistes nés dans les années 30. Ils occupent indifféremment des postes d'enseignement sans participer par leur travail à l'élaboration d'une nouvelle phase de création importante dans la musique et leur musique. Leur activité de compositeur couvre une période de dix années, du milieu des années 80 à celle des années 90.

Frédéric Durieux est né en 1959.

Ses premiers travaux révèlent l'influence très prégnante de Boulez de la période de "*Pli selon pli*", davantage encore d' "*Eclat*" jusqu'à "*Répons*". Son style est plus nourri, plus agité que celui de Manoury. Il a abordé un travail en une liaison formelle et technique très étroite avec l'oeuvre de Boulez et il reste difficile de distinguer dans cet espace musical le point, le lieu à travers lequel se joue la qualité d'une autonomie de pensée à travers et au-delà d'un univers musical très impliqué dans une forme relation proche d'un modèle et qui n'en a pas surpassé les qualités techniquement ou l'essence artistique dynamique.

*(Oeuvres "Eclat" de Boulez, "Seuil Déployé", "Répons" - jusqu'à 5'52" , "Là au -delà", "Dialogue de l'ombre double", "Devenir pour clarinette". Lien avec Manoury "60 ème parallèle" et "Viridaria").*

D'un maniérisme moins flagrant, le travail d'Antoine Bonnet se situe sous le sceau de la référence de l'oeuvre de Boulez. Son écriture n'a cependant pas les qualités de couleur transparence de celle de Durieux, son expression musicale est plus noire.

*( Exemple, "Epitaphe".)*

Hacène Larbi

Compositeur et chef d'orchestre, il a abordé les diverses références importantes de la musique de la seconde moitié du XX ème siècle. Il a travaillé avec Bériot, Boulez, analysé leur musique. Son travail le porte à aborder l'écriture de pièces avec voix et également d'opéras. D'une inspiration assez libre, ses premières oeuvres sont influencées par l'orient, le Japon, les plus actuelles ont inclus à l'état de coupe la trace de l'harmonie récente des oeuvres de Boulez.

(Écoute de la “Cantate nishikawa” et de l’extrait “Le pavillon aux pivoines”.)

L’influence de Bério.

Le rapport de Bério à ses élèves étant moins placé sous le signe d’une improvisation de la référence, des personnalités enrichies à son contact comme élèves réels ont fourni un travail solide et donné naissance à une identité de musiciens plus stables.

Luca Francesconi

Marco Stroppa

Magnus Lindberg

L’évolution de la musique spectrale; une période faste

Une autre écriture d’abord partie de ses modèles très contraignants va bénéficier dans les années 80 d’un enrichissement considérable qui va de l’assouplissement de ses postulats, d’un plus grand travail sur la figure, à l’extension de ses capacités de composition du geste musical, surtout chez Murail, à la récupération relecture de ses possibilités par d’autres musiciens plus libres techniquement et dans l’invention face à ce mode de pensée. Les générations parallèles de compositeurs postsériels et prépostspectraux des années 80 échangent des idées et parfois même des points de vue techniques.

( Exemple, Murail “La barque mystique” jusqu’à 2’28” .)

Une petite relation de circonstance transversale mais qui illustre bien l’aspect de la perméabilité des influences qui se jouent dans l’air du temps à cette époque s’effectue avec une pièce comme “*Dérive I*” de Boulez, qui n’est pas loin de cet esprit de focalisation sur un nombre réduit d’éléments musicaux très travaillés dans leur sonorité.

( Exemple, “*Dérive I*” de Boulez.)

Un autre compositeur d’inspiration spectrale, Philippe Hurel, assez tourné vers des questions d’écriture, le rapproche de l’école sérielle et des contemporains de sa génération.

( Exemple de Philippe Hurel.)

L’évolution de l’école de la complexité

L’école de la complexité est encore trop récente pour laisser des traces significatives dans le paysage de la création dans les années 1980. Néanmoins un compositeur comme Denis Cohen. Denis Cohen, né en 1952, d’inspiration sérielle, imprégné de Stockhausen, de Barraqué et de l’école de Vienne se place dans la logique d’une recherche d’exigence de construction de la pensée et de l’écriture. Moins connu, Joël-François Durand est très marqué par son apprentissage avec Ferneyhough. François Nicolas se réclame d’une intellectualité musicale qui le rapproche de la musique de Ferneyhough.

#### f) Les années 90-2000

Si les années 80 ont été un point de focalisation important et unique dans l’histoire de la postmodernité, les années 90 sont la constatation d’un échec des différentes écoles de la génération précédente sur un plan collectif aussi bien qu’individuel. Elles signent le renoncement d’une synthèse possible des différentes formes d’expression contemporaine, de voie préférentielle pour l’évolution du d’un langage musical, comme l’école spectrale et l’école de la complexité “l’assumaient” plus ou moins, ou d’une restauration de réalités sensées des directions cardinales du langage après un demi-siècle. Ces années vont s’ouvrir sur la multiplication à outrance de la diversité, pas nécessairement qualitative, de personnalités comme de singularités parfois très réussies de caractères créateurs proposant des conceptions poussées très diverses à la manière des années 70 qui s’ouvraient sur et annonçaient en germe la postmodernité, les années 90-2000 marquent peut-être ou constituent l’épicentre d’un néo-

postmodernisme.

Les courants qui la traversent sont ceux plus développés et variés de l'école de la complexité, d'une diversification pour les jeunes générations allant jusqu'au retour à une écriture de l'épuration pour le mouvement spectral et surtout à l'émergence d'une expression ayant renoncé à une grammaire, à toute forme de vocabulaire, à la limite extrême de la possibilité d'exprimer un sens musical, une forme critique, limite dans le matériau jusqu'à la désincarnation du sonore. Avec cette expression limite subsistent dans un autre genre des formes d'écriture très mal conçues qui mélangent sans cohérence minimale plusieurs techniques et privent l'écriture d'une réalité constituée, formée. Ces éléments sont très prégnants chez nombre de compositeurs même issus d'écoles plutôt portées sur une exigence face au matériau.

Des systèmes de conceptions tournés vers l'écriture.

Les compositeurs de la génération des années 20. Comparaison, Boulez, Bérió, (Stockhausen); Boulez "*Dérive II*" et Nunès avec "*Lichtung*"; Ferneyhough face à eux.

Il y a une constatation globale à faire entre les oeuvres des compositeurs importants des années 20 et ceux des années 40: elles témoignent d'un esprit parallèle. Elles sont presque parvenues à un au-delà de maturité stylistique. Leurs univers se dégradent ou se transcendent en quelque sorte dans une hyper-écriture dont les proportions transpercent la structure formelle, l'essence dynamique et la substance des instruments par lesquels elles passent. L'aspect narratif est très poussé. Cela a toujours été une constante chez Boulez et perceptible dans "*Dérive II*", bien qu'il ait particulièrement affectionné une conception forte virtuose de l'instrument. Un débit musical s'observe aussi dans la pièce "*Lichtung II*" d'Emmanuel Nunès. La cohérence et la structure de la composition dépasse ces apparences mais une forme de parenté dans l'esprit est audible. Cela marque certainement un des aboutissements paliers de l'école sérielle et postsérielle. On trouve ce même esprit dans une dernière oeuvre de Bérió "*Stanze*". A un tel niveau je crois que pour devoir évoluer la musique est, soit obligée de se concentrer sur une modification intérieure de niveau harmonique rythmique, soit contrainte d'adopter d'autres mises en proportions de ses catégories, gestes et formes. Chez Ferneyhough, l'écriture toujours très dense a évolué dans une implosion plus étrange, avec l'exploration d'une limitation curieuse allant dans le sens d'une nouvelle simplicité apparente des formes, ou parfois d'une limitation plus négative.

Chez Boulez, le rythme de création des 10-15 dernières années s'est tourné vers l'achèvement de partitions antérieures, d'autres plus récentes, auxquelles se sont ajoutées, en bonne logique, après "*Répons*" grande oeuvre orchestrale également révisée, "*Explosante-fixe*" autre pièce de grande dimension pour flûte, ensemble instrumental et électronique, un remaniement dans l'écriture et destiné à l'orchestre de pièces de jeunesse "*Notations*". En création réelle, il y a "*Anthèmes*" pour violon solo et électronique, puis "*Incises*" pour piano, dont l'écriture est étonnante comme pièce de virtuosité de concours, ensuite "*Sur Incises*" amplification de cette écriture pour un groupe instrumental percussif à la virtuosité marquée et "*Dérive II*" pour onze instruments, pièces qui avec "*Sur Incises*" et "*Anthèmes*" restent des productions significatives des dix dernières années à la suite de "*Répons*" écrite de 1981 à 1984. Chez Bérió, il y a eu également un ralentissement de production de pièces significatives mais avec une concentration fidèle à l'esprit de son oeuvre avec la poursuite des "*Séquanza*", d'un opéra "*Outis*" un peu moins important que les autres.

(Exemples, "*Dérive II*" de Boulez, "*Lichtung II*" de Nunès, "*Stanze*" de Bérió.)

L'école postsérielle, post-complexe chez Brian Ferneyhough.

L'école de la complexité chez les plus jeunes.

Brice Pauset, une énergie musicale singulière.

Brice Pauset est une réelle personnalité de créateur profondément investi dans l'acte compositionnel. Né en 1965, il passe par le Conservatoire national de Paris où il fait déjà preuve d'une grande inventivité de musicien dans une écriture marquée par la complexité qui va considérablement s'enrichir par la suite. L'aspect technique, je ne vais pas l'explorer. Mais son oeuvre me semble balancer entre deux aspects intéressants et emblématiques de notre temps: une écriture désireuse de s'installer dans un flux musical, donc soutenue par un aspect narratif qui se combine avec une exploration à la limite du sens musical, et une sonorité instrumentale poussée hors d'une grammaire. On trouve aussi dans sa production une écriture se situant entre ces deux extrêmes, au climat parfois très noir. Son rapport assez souple à la musique montre des liens avec la musique classique et la pratique instrumentale, il joue du clavecin du piano. Il a écrit récemment une pièce mettant en relation la sonate de Schubert et une oeuvre pour piano.

L'école néo-sérielle,

Alexandre Tissier, Pedro Amaral

Des systèmes tournés vers des régimes d'écriture personnels, une sorte de néo-clacissisme postmoderne.

Thierry Pécou, presque un néo-classique-moderne.

(Exemples, Thierry Pécou, Bruno Mantovani, "Les danses interrompues" plage II.)

Des systèmes s'écartant de plus en plus vers l'écrit.

L'école spectrale.

Grisey "Quatre chants pour franchir le seuil", Murail "Bois flotté" "Winter fragments".

Un élève de Grisey, Jean-Luc Hervé ou de Murail, Dalbavie, Tanguy, une dérive du spectralisme de convenance.

Eric Tanguy.

Extrêmement médiatisé, Eric Tanguy a d'abord été présenté comme le fer de lance d'un futur prometteur de l'école spectrale, mais son oeuvre se situe aujourd'hui dans le sillage très classique et conservateur de la musique moderne par ses liens avec le milieu classique, les interprètes, les commandes. Il tente de se placer dans les pas d'un nouveau Dutilleux de l'époque etc... Sur le plan de l'écriture sa musique est soit d'une facture narrative, d'accents au discours musical très traditionnel, dans un style proche de la convenance postmoderne, soit au contraire dans des formes de travail sur la sonorité seule, mouvement assez amorphe de masses de sonorités qui lui viennent de l'école spectrale.

(Exemple, pièce récente.)

L'école de l'esthétique limite.

Sa naissance en Amérique avec John Cage, ses racines en Allemagne, l'influence indirecte de Stockhausen.

Des écritures de l'humour.

Gérard Pesson, Marc Monnet.

Des systèmes d'écriture sans cohérence spécifique, Leroux

Des options néo-classiques.

Nicolas Bacri, Philippe Hersant

## **Conclusion**

***Possibilités et démarche en équilibre pour faire face à la crise de la création et répondre aux questions de l'écriture au XXème siècle. La musique une réalité vivace et diverse de matériaux, formes, à canaliser, situer, savoir éviter, entre systèmes invention et produits artistiques.***

L'amorce d'une réponse musicale se situe vraisemblablement dans l'interrogation des diverses formes techniques esthétiques historiques récentes qui ont abouti à de multiples intelligences de l'écriture musicale, par et à l'intérieur du phénomène sériel afin de pouvoir reconsidérer la musique comme un fait avant d'en envisager de nouveaux équilibres. Il y a tout du moins une analyse de l'histoire des oeuvres, de celle des systèmes, comme de celle de la création à effectuer, au risque de l'erreur, sur la période précédente, ses qualités et ses divers moments pour en dégager ce qu'il y a d'utile et d'historique, dans un premier temps, à défaut de relancer avec certitude la musique sur des voies historiquement mieux constituées et plus stables.

### **3) Conclusion**

1) Pas de grande personnalité.

On doit constater que la musique aujourd'hui et d'aujourd'hui recouvre de multiples réalités complexes pas évidentes à saisir.

Néanmoins, force est de constater, outre ces difficultés techniques et pratiques, qu'il n'y a pas de grande personnalité créatrice marquante de notre temps, en mesure d'effectuer une relecture et une synthèse même importante des acquis historiques techniques des quarante dernières années. Ni de grande personnalité créatrice, simplement inscrite dans notre temps, mettant plus ou moins à profit, capable d'utiliser d'employer dans une oeuvre, tout ou partie de ce qui s'est constitué sur une soixantaine d'années. Il n'y a pas non plus de nouvelle personnalité éminemment inventive s'exprimant de manière forte, à travers un système qu'elle aurait fabriqué, suivant une autre distribution répartition des composantes sonores.

On trouve en revanche beaucoup d'individualités plus ou moins honnêtes ou singulières ou maniérées dans leur approche de la musique dont les moyens de penser la musique restent trop modestes pour apporter un éclairage suffisant sur les problèmes de la composition ou aborder des questions de fond techniques face à une situation difficile. Le résultat par manque de continuité confine au médiocre sans parvenir à maintenir un état même un peu sous-académique des vagues connaissances d'un matériau musical sur, autour de plus d'un siècle, comme la génération des années 80 avait semblé être à même de l'effectuer. Tout au plus peut-on se réjouir de l'habitude d'évoluer, et c'est une bonne chose, dans un espace musical où la notion de consonance a changé en libérant les mentalités d'un rapport trop étroit et tendu avec le système dodécaphonique, voire présériel et sériel trop ancien ou postsériel moderne et trop contraignant, rigoureux dans son désir de se prouver le bien-fondé de son existence ou d'évaluer la mesure de ses possibilités nouvelles à défricher comme cela a été le cas dans les années 50-60 extrêmement développé dans et par à l'intérieur de ses tendances. C'est donc un bien en quelque sorte que cette modernité ait vécu.

2) Manque de connaissance historique

Que l'on déplore ou non l'absence de génie musical, le bilan à tirer sur l'époque précédente nous ramène au même "résultat" à la même constatation. Il y a un manque de connaissances

suffisamment stables à tous les niveaux, du plus petit au plus élevé, sur le temps écoulé et sur ce qui s'est écoulé dans ce temps. Ce manque affecte de façon critique aujourd'hui une vision historique ou pratique de la musique, sabote la musicologie, se coupe de l'analyse, et diminue le pouvoir créateur, même si la création aujourd'hui, fidèle à son élan vital, est toujours portée en avant avec énergie quelles que soient la richesse, la pauvreté ou la qualité même tangente discutable de ses moyens d'expression. Sur le plan technique, et dans les grandes lignes le problème dans la composition aujourd'hui à l'état latent depuis un demi-siècle vient de ce qu'il y a un très grand déficit du contrôle du geste musical, des proportions, du volume harmonique, rythmique en évolution dans le cadre de l'espace structurel de référence de l'écriture. De Schoenberg, Webern à Boulez, Bériot, Ferneyhough et Nünès. Alors que ces compositeurs ne sont parvenus à une maîtrise différente de certaines manières de leur invention qu'à travers leur style propre à certaines périodes.

3) La singularité caractéristique de l'époque postmoderne, la position du compositeur dans l'histoire.

Ceci place le compositeur, tout compositeur dans une situation à risque.

Le compositeur ne peut psychologiquement et matériellement être à la fois en capacité d'être le chercheur, le savant, le technicien, l'inventeur et l'artiste en devenant matériellement responsable de tous ses choix créateurs comme s'ils s'étaient constitués en englobant une analyse préalable en un immense inventaire des moyens musicaux étalés sur plus d'un siècle avant de pouvoir basculer, se propulser dans un travail de création. Seulement face à des catégories constitutives totalement imprécises ou très diversifiées de la notion même du geste musical, à une époque où la musique sérielle a justement créé des univers plus complexes et nouveaux, le musicien en est arrivé à ne plus savoir jusqu'à la base, quel élément il utilise peut planifier ou contrôler dans quel but d'écriture à l'intérieur de quel contexte, quelle écriture constituée s'en remettant à la seule cohérence de l'univers qu'il crée au gré de sa fantaisie sans autre alternative que prétexter aborder une imagination sans entraves en réalité sans histoire, sans bilan, et pour tout dire sans pouvoir de discernement formel. C'est un fait sans précédent, particulièrement menaçant dans l'histoire de la musique et typiquement grave pour l'écriture de notre temps qui s'appuie précisément sur un niveau de construction très marqué. Ce cas de figure ne s'est jamais présenté dans l'histoire de telle façon. Outre les problèmes qu'il cause à la création, il est ne serait-ce que sur un plan historique, analytique tout à fait inacceptable, irresponsable et destructeur et profondément déficient sur le plan pratique.

4) Une chance historique, l'âge de la fin des styles accomplis. L'analyse comme outil efficace de redressement. Modalités et moyens.

En musique il me semble que nous sommes entrés depuis bien longtemps dans la fin de l'époque moderne d'après-guerre, puis à la fin de la pleine maturité de la modernité musicale, qui s'est largement accomplie stylistiquement et techniquement dans la quantité et la qualité avec les meilleurs compositeurs de la génération des années 20 et leur extension avec des figures comme Ferneyhough et Nünès. Cette accumulation et cette maturité de systèmes et manières sont offertes à une lecture et à une intelligence alors possibles de la diversité de l'écriture. Elles constituent de façon un peu paradoxale mais réelle une véritable chance historique, pour l'analyse comme pour la composition, l'analyse permettant de situer enfin les oeuvres dans leurs écoles, leurs courants, leurs techniques, au-delà de l'urgence d'une



implication immédiate des formes de la création. Peut-être est-ce la dernière ou plus simplement la plus naturellement nécessaire qui s'impose comme évidence en offrant un moyen de parcourir plus rapidement ce que les oeuvres d'une période recèlent d'important d'utile techniquement ou de daté comme système, bref d'utile, de secondaire ou de primordial. L'analyse comme outil tourné dans le sens de la compréhension assimilation des oeuvres.

L'analyse m'apparaît aujourd'hui comme le seul moyen en situation pratique de tirer au clair et intelligemment ce qui s'est produit sur un siècle. Une analyse historique des oeuvres, de leur aspect structurel, leur trajectoire, leurs formes permettrait de venir à bout d'une imprécision des connaissances comme des caractéristiques, tendances des pièces d'une période donnée. Il conviendrait aussi d'en saisir le pouvoir expressif dans les liens qui les enchaînent les coordonnent à des techniques. Les oeuvres du XXème siècle ont une personnalité une identité à appréhender avec sensibilité et circonspection. Entre techniques caractéristiques d'une époque, d'un style caractéristique d'un compositeur et moyens adéquats à la poursuite aujourd'hui d'un univers compositionnel et musical, les chemins en devenir et à parcourir sont considérables. Le point d'équilibre à trouver entre un inventaire, l'intuition analytique des oeuvres importantes à comprendre et situé dans et pour le travail de création n'est pas facile à atteindre.

Conclusion sur le XXI ème siècle.

Cette nouvelle période bilan qui serait d'un classicisme néo-moderne pourrait redevenir un point de départ nous sortant de cette séquence de sur-modernisme, néo-modernisme, au post-modernisme éprouvé. Il faut au moins quitter cet aujourd'hui qui sous prétexte d'art contemporain bat pavillon de complaisance. Un peu d'effort ! J'ai l'espoir que la musique, une musique riche du XX ème au XXI ème siècle, puisse exister dans de bonnes conditions et retrouver aujourd'hui et pour demain sa vocation qui est de porter une expression forte, profondément articulée, qui la porte autant qu'elle se laisse porter et qu'elle emporte celui qui la crée.. Que l'on puisse après un passage peut-être pas facile retrouver dans un accomplissement les joies de l'aventure dans l'achèvement et l'inachèvement d'une nouvelle séquence de l'art et de la création avec une reprise de sens technique et esthétique pour celui ou ceux qui créent la musique, l'analysent, la jouent comme pour ceux qui l'écoutent, ou qui retrouveront un sens à l'écouter à nouveau.