

“L’individu-artiste comme itinérant dans le monde de la nouveauté et des idées.”

A. T. 9 novembre 1990.

Présentation

Mesdames et Messieurs,

Le sujet de cette conférence s’intitule, **”Essence des processus d’invention, stratégies et méthodes dans l’espace de la composition musicale à travers les différents systèmes d’écriture au XX ème siècle”**.

Introduction: La musique au XXème et XXIème siècles. Un espace d’écriture aux divisions problématiques et aux solutions inchangées. Les deux systèmes: le sérialisme et le spectralisme ou la primauté d’une recherche du perceptif, le perceptivisme.

La singularité de notre présent musical et dans une certaine mesure de son passé - comme de son futur - tient au fait qu’il n’existe depuis plus d’un demi-siècle que deux tendances se partageant les voies de la création.

Il s’agit d’une part du sérialisme dont les antécédents conçus avec Schoenberg par le dodécaphonisme, systématisés avec Webern se retrouvent saisis par les compositeurs modernes nés dans les années 20, tels Ballif, Boulez, Bériot, Stockhausen qui en développent transforment et déduisent des caractéristiques au profit d’un usage personnel dont les enjeux techniques et esthétiques demeurent constants jusqu’à aujourd’hui encore. La caractéristique essentielle de cette tendance réside dans la recherche d’une grammaire des hauteurs à l’intérieur de systèmes harmoniquement influencés par le sérialisme.

L’autre tendance, spectralisme préspectralisme ou perceptivisme, postule la nécessité de création de toute écriture par une nouvelle prise en considération du phénomène sonore. Elle privilégie une écriture du fait sonore plutôt que de la note, de ses fonctions ou significations. Ses antécédents se décèlent déjà en la personne de Varèse et également chez les futuristes, bruitistes italiens. Elle s’épanouit plus récemment pleinement en réaction au sérialisme dans les années 70 avec Grisey et Murail mais apparaît au travers des préoccupations de compositeurs comme Xénakis et plus encore Ligeti. Elle est la plupart du temps dégagée d’une filiation technique d’ordre historique. Elle prétend au contraire reconstruire ou recorriger à l’époque moderne les voies comme les formes réalisées durant l’histoire musicale.

(*Anecdote Xénakis sur Schoenberg.*)

Le système sériel, en supplantant, avec Webern, comme nouveau mode d’organisation des hauteurs les fonctions tonales traditionnelles, introduit dans le langage, de nouvelles formes de lois et de relations des hauteurs qui vont inmanquablement être définies avec parcimonie et ouvrir une nouvelle forme très structurée d’harmonie. Un nouveau matériau de douze sons avec ses nouvelles et multiples configurations oblige le compositeur à développer dans un univers relatif, de puissantes facultés de prévision d’organisation face à des données nouvelles de la composition sans pouvoir se référer à une harmonie

existante. Le système sériel évolue dans une esthétique technique d'un matériau soumis aux lois de la combinatoire et de la manipulation des hauteurs.

Ce système se situe au premier degré, aux antipodes du système tonal, dans la mesure où la composition et sa composition dépendent d'un système de lois relatives qui doivent être pensées à l'avance, sans qu'un geste musical intuitif appelle corrige ou aiguille l'invention. Le système et ses lois, jusque dans leur fonctionnement, portent à eux seuls de façon extrêmement et nécessairement contraignante tout le degré d'invention et de ses possibilités. Sur le principe de la création musicale même, on peut se rappeler la phrase de Beethoven qui répondit, interrogé par son élève Moscheles, sur sa façon de composer: "*Avant de me mettre à écrire j'ai tout dans la tête*". D'une certaine façon le système tonal, avec ses lois d'attraction d'une note à une note, posait certainement à sa manière, d'autres enjeux quant aux tactiques et stratégies à élaborer en vue d'une réalisation élevée des formes de composition d'une écriture. Le compositeur a toujours comme obligation de construire et d'inventer avec et par delà les lois admises, si sa personnalité et sa force d'invention le lui permettent. En résumé Beethoven aurait certainement fait un très bon compositeur de musique au XX^{ème} siècle.

Globalement le système sériel ne connaît pas, après le travail des compositeurs de la génération des années 20, d'évolution ou de révolution importantes. La caractéristique notable du système sériel, face au système tonal, tient au fait qu'il met en jeu une masse intervallaire nouvelle. Les intervalles issus d'un accord initial en position renversée créent un objet harmonique nouveau renforçant d'autant l'effet de multiplication d'identité(s) de composition du phénomène musical. Qui plus est, dans le langage tonal, des notes isolées dans le registre, en position large ou serrée, et tirées d'un accord, créent le même objet, alors qu'en musique sérielle et postsérielle, la structure des relations comme l'identité de l'objet ou même l'ordre des grandeurs d'une structure peut muter en une nouvelle catégorie, par le registre.

(Opposer un accord tonal dans des positions même renversées et larges à un agrégat contemporain .)

A l'époque moderne, dès la seconde moitié du siècle émergent, aux antipodes et en réaction à un système sériel fondé sur des principes relatifs multiples de relations entre les notes, tous les systèmes d'inspiration spectrale pré ou postspectrale qui veulent réintroduire ou réorganiser les intervalles oubliés de la musique sérielle trop absorbée dans ses lois de complémentarité chromatique.

Ces systèmes de supplantation radicale du système sériel et notamment le système spectral veulent, avant tout, se construire sur une nouvelle simplicité, prenant d'abord le son et tous ses phénomènes naturels en considération. Les autres systèmes antérieurs, ceux de Ligeti et de Xénakis, veulent au contraire produire et gérer, par de nouveaux processus, des masses sonores complexes où la perception sera reine.

Chacun de ces deux systèmes, orienté vers une conception perceptive de la musique, fait l'épreuve des limites et des contraintes d'une grammaire autonome fondée sur des principes et une phénoménologie de production sonore qu'ils vont devoir dépasser.

Le système spectral évolue rapidement vers un assouplissement et une complexification ou encore vers des aménagements endiguant sa simplicité initiale, en réintroduisant d'abord la notion de figure, élément sériel par excellence, et en développant aujourd'hui, suite à ses différentes expériences sonores, de nouvelles configurations comme cela est le cas pour un compositeur, Murail, dont les premières oeuvres sont écrites dans les années

Développement: le système sériel, les systèmes perceptifs.

Le système sériel

La série: principe initial

La série est au départ chez Schoenberg et chez Webern soumise à une loi première qui est celle de la complémentarité chromatique. C'est-à-dire que l'on trouve dans une série l'ensemble des douze notes existantes dans la musique occidentale. Ces notes se déploient de manière régulière suivant l'ordre fixé au départ.

La figure: une notion primordiale dans la série/ vers la notion d'objets multiples.

Cette série, suite d'intervalles, peut être structurée en différentes figures composées de deux au minimum ou plusieurs sons. Ces figures peuvent par la composition de leurs intervalles présenter des similarités ou des divergences. Une série peut s'articuler en modules ou figures de 6 x 2 sons, 4 x 3 sons ou 3 x 4 sons etc... Les possibilités fixées par la figuration engendrent un univers où l'intégralité des articulations, des relations entre unités composées d'intervalles, par les figures, sont au départ prépensées dans leur emboîtement et leurs relations. Ce sont des affinités de parentés structurelles sélectives qui créent l'emboîtement de ces notes- suites- d'intervalles, devenues figures, devenues objets repérables pour la perception. Bien évidemment une figure de deux sons, bref, un intervalle, offre à la perception moins de chance en tant que signal qu'une figure de trois. Une figuration de six hauteurs ou plus aura tendance à dépasser la notion de figure, pour accéder à d'autres statuts de figuration, et basculer dans des dimensions où la notion d'objet, en tant que figure-signal, demande à être reconsidérée, pour s'inscrire dans d'autres, enveloppes de perception où la figuration, comme composition de la structure de cet objet ou entité, joue un rôle essentiel sur le plan compositionnel. Ce sera notamment le travail entrepris aujourd'hui encore par Boulez pour qui l'inexorabilité de la régularité des douze sons est une limitation. L'univers sériel est donc un univers où se développent des fonctions de relations relatives. C'est la singularité, l'identité dans l'attitude même de cet espace musical, que d'avoir à être conçu dans un plan où l'ensemble de la nature des gestes, figures ou objets à densité de hauteurs différentes et caractères affiliés ou différents, s'interpénètrent et se conçoit lors de la réalisation, par niveaux convergents, divergents dans une intégralité complémentaire. Ceci vaut pour la mise en jeu des plus petites unités de l'écriture comme pour celles structurant le plan formel. Toute figuration de l'intention compositionnelle suit cette loi logique d'impératif identitaire.

Un plan spatial structurel nouveau

Dans cet univers de complémentarité chromatique, véritable réserve de relations relatives ouvrant sur un champ inédit de qualité et de quantité d'intervalles, les relations prévues entre identités ou figures semblables (isomorphes) s'ouvrent à une structuration dans un plan aux dimensions horizontales, verticales et diagonales nouvelles.

Les objets, entités créées pour et dans un enchaînement, sont contrôlés sur un plan vertical. (*Donner un exemple.*)

Le registre de l'espace musical change également. Si la série se conçoit sur un ambitus

serré, son déploiement ne peut s'effectuer qu'en fonction de la nature et de la place d'une figure ou d'un objet, décidées dans la composition d'une trajectoire définie dans un espace général et particulier où la figuration d'une figure, identité et nature d'un objet est aussi fixée par le registre.

(Donner un exemple, groupe de hauteurs étalées rassemblées, imbriquées; preuve du pouvoir du contrôle vertical.)

Le rythme, c'est-à-dire l'endroit où une dimension spatiale de temps intervient comme division entre des hauteurs regroupées en figures, joue également un rôle essentiel dans le contrôle, la définition des objets, leurs phases d'imbrication jusqu'à leur constitution en modules de phrases. Boulez, dans l'introduction de "Penser la musique" en donne la définition suivante: *"Le temps possède de même que les hauteurs trois dimensions, une verticale, horizontale, diagonale, ...il sert de lien entre les différentes dimensions relatives aux hauteurs"*.

Les structures musicales.

Les structures musicales sont le produit de ces multiples interactions.

"Du fait de cette morphologie(des hauteurs et du temps) les structures locales et globales - responsables de la forme- n'obéissent pas à des lois permanentes. Aussi bien existe-t-il une manière irréductiblement nouvelle de concevoir les grandes formes: homogénéité ou non de ses différentes composantes, causalité ou isolation des différents instants, fixité ou relativité dans l'ordre de succession dans la hiérarchie du classement, virtualité ou réalité des relations formelles..." in "Penser la Musique" p 26.

Définition du système sériel.

On peut dire que l'essence du système sériel réside dans un contrôle de toutes les relations, par intervalles, entre les notes, d'objets créés par (re)groupes (ments) d'intervalles, ou entités de plusieurs sons ou régimes de configuration simultanés de sons, dans un registre spatial en un plan d'écriture (mélodique) de type horizontal, vertical, d'accords dans une articulation diagonale permanente créant les degrés et la définition des rapports de(s) et entre *"objets"*.

Les excès d'une conception sérielle.

Un des réels travers de ce système est d'avoir parfois construit des relations de structure indétectables à la perception, tout en occasionnant un tracé de sensation auditive secondaire. L'interaction entre la réalité structurelle du matériau et ses figurations résultantes en un dessin musical général composé ordonné par des objets variés significatifs et organisés et organisant striant composant une perception, est, à cette époque, trop peu maîtrisée ou mal étudiée. L'expérience manque. Ceci concerne en premier lieu les oeuvres du début de la seconde moitié du XX ème siècle à l'expressivité très prononcée, plus que les pièces de Webern conçues pour explorer un nouvel univers complètement réformé. Les oeuvres des compositeurs des années 50 ont transformé, en les exploitant, les données plus équilibrées de la musique de Webern sans parvenir à aboutir à une reformulation des nouvelles modalités d'une pensée musicale située à une étape transitoire d'importance.

(Exemple la "Deuxième Sonate" de Boulez.)

Réalités et critères refondés d'un nouvel espace musical à recomposer.

Le déploiement des hauteurs; une écriture ponctuelle dans un plan configuratif de type mélodique, puis vers une forme de polyphonie fictive; la conséquence d'une hypergrammaire structurelle du matériau.

Dès que l'élaboration structurelle des figures se joue dans un mode ouvert à des relations de natures horizontales, verticales et diagonales, le champ d'articulation compositionnelle comme celui de l'audition se retrouve complexifié en quelque sorte par cette dialectique de multisimultanéité de niveaux. Ce champ n'offre, au départ, pour les conditions de sa mise en place, en lien avec la nature formelle fonctionnelle et originelle d'une série, sorte de ligne de hauteurs si l'on songe à son allure, que des possibilités polyphoniques limitées. De même la primauté de relations de note à note par intervalles comprises dans une série engendre une économie de la densité. Ceci se traduit en premier lieu par une écriture que l'on a qualifiée de style ponctuel.

(Donner un exemple.)

En second lieu, le regroupement tant perceptif que compositionnel de cet ensemble de points dans un espace large n'est fonctionnel et préhensible que, tant que les hauteurs n'obéissent comme objets - figures à densité variable même dans le cadre d'un schéma de contraintes de relations basées sur un niveau de figuration très travaillé mais éloigné du concept de reconnaissance immédiate et efficace d'une identité en tant qu'objet - qu'à un régime de distribution répartition des hauteurs de type et allure mélodiques.

(Donner un exemple de points isolés et rassemblés en schéma. Donner un exemple de pièce.)

Ce type d'écriture est par essence webernien.

(Citer anecdote de Webern: on dirait la musique d'un fou.)

Sous la pression du travail de Stockhausen particulièrement poussé et investi à partir de préalables d'inspiration webernienne, conjointement à celui de Boulez, l'écriture ponctuelle transite vers la technique des groupes chez Stockhausen avec le "*Klavierstück I*" et s'épanouit chez Boulez en passant à la notion de bloc avec "*Le Marteau sans maître*" ou en élaborant une dialectique entre point et bloc dans le formant "*Constellation-miroir*" de la "*Troisième Sonate*". Une définition de ce type d'écriture se fait postérieurement avec "*Penser la musique*", introduction p.25, "*Les conventions de distribution, répartition des responsabilités des rapports d'un son à un autre, comme les relations (dans l'écriture) peuvent se diviser en trois groupes, de point à point, d'ensemble de point à ensemble de points, enfin (de) (en) relations entre les ensembles d'ensembles.*"

Vers une nouvelle forme d'écriture d'essence polyphonique.

Les formes de recherche d'une écriture polyphonique avaient déjà fait leur apparition de diverses manières, chez Boulez elles aboutiront du reste ultérieurement dans des pièces comme "*Multiples*", ou "*Répons*". Mais dans le début de la seconde moitié du siècle ce sont les voies d'une recherche des différents aspects potentiels d'une écriture de régime contrapunctique -comme dans la "*Deuxième Sonate*" ou "*Le Marteau sans maître*" lorsqu'un contrepoint de relations entre deux couches de hauteurs en engendre une autre se déroulant apparemment dans un plan linéaire - qui sont chargées d'assumer une dimension, qui attend d'être mise en pratique, coordonnée à une réalité accordée aux nouvelles perspectives du matériau.

Dans les années 60, un fort développement polyphonique des techniques coïncide avec la réalisation de critères de mise en place, au sein d'un espace de figuration sériel, de l'établissement de multiples caractères liés à la polyphonie, de la ligne seule à ses modes de multiplications, de conditions multiples d'hétérophonie, multiphonie, diaphonie. Toutes ces recherches accroissent, non seulement le potentiel de maîtrise de réalisation de conditions formelles formantes de la structure de la grammaire sérielle, mais encore ses imbrications ou ses interactivités avec les conditions natures et possibles du geste musical. Une pièce "*Eclat*" de Boulez, rend compte de ces dimensions, le travail de ses suiveurs également. Elle s'effectue à partir d'un geste simple, la figure la plus élémentaire, toute une déclinaison de formes et catégories d'écriture.

(*Exemple "Eclat".*)

Le système perceptif.

Ce serait une erreur de croire que le sérialisme ait représenté, tout au long de ce siècle, d'une façon idéale, la seule alternative aux voies de la création et de l'invention. En réalité, le XX^{ème} siècle a, par ses bouleversements sociaux et culturels, prodigieusement modifié l'expression artistique, dans tous les domaines de création, de l'attitude dans son contenu comme dans sa forme au support lui-même. Le musicien le plus emblématique du passage à une nouvelle forme intuitive et prophétique de création sauvage, canalisée par l'intuition comme la volonté de construire, à l'époque moderne, un univers sonore musical radicalement nouveau, totalement refondé sur des catégories plus préhensibles, peut être vu en la personne d'Edgar Varèse. Le travail laissé par Varèse trouve un écho immédiat auprès de Xénakis, architecte et mathématicien de formation. Sa conception d'une autre organisation du domaine sonore s'appuie sur la création de processus musicaux canalisés et rattachés à la logique des mathématiques. Une nouvelle redéfinition des formants de l'écriture, de la figuration, du contrôle d'entités sonores, est envisagée. Un article intitulé "*La crise de la musique sérielle*" s'attache à relever le défi posé par la musique actuelle comme le contrôle, la production et l'orientation de nouvelles masses sonores suivant des critères où la perception, dans le cadre de ce phénomène musical de la quantité, jouerait un rôle majeur. Comme formant typique et emblématique de l'écriture chez Xénakis, on peut citer le "*nuage de sons*"; Néanmoins, là aussi, de même que dans la musique sérielle et, finalement, face à tout nouveau mode d'expression musicale trouvé ou créé, une grammaire des faits, dans leur organisation préconçue par la théorie, s'avère vite corrigée par la pratique qui instaure et affine de nouvelles relations. De nouveaux procédés, de nouvelles techniques d'écriture viennent bien vite au secours d'univers trop nouveaux incontrôlés, alors que l'espace sériel va plutôt procéder dans son évolution à des réajustements. Tous ces nouveaux univers sont constamment tenus d'évoluer. Ligeti est un musicien qui va tenter de proposer une alternative au système sériel. Contrairement à Xénakis, Ligeti, compositeur de formation classique, utilisera toutes les formes d'inventions techniques d'écriture classique possibles, en les appliquant aux nouveaux univers qu'il conçoit. Dans son choix, il penche un moment en faveur d'une écriture diatonique pour opter finalement pour le chromatisme poussé à ses extrêmes limites, le traitement de masses de cluster devenant la caractéristique de son style. Xénakis, quant à lui, laisse allègrement se succéder tous les types d'intervalles, qu'ils soient diatoniques ou chromatiques en engendrant un univers de masse paradoxalement globalement imperceptible, dans et en raison de sa négation du détail, de son absence de prise en considération de l'intervalle en

tant que principe et unité perceptive réactive première et essentielle de coordination de tout univers cohérent.

(*Exemples, Xénakis, pièces pour piano, Ligeti, pièce pour chœur.*)

La recherche de processus d'écriture canalisant la perception.

Généalogie des processus et types d'écriture dans la musique au XXème siècle.

Le sérialisme; les données particulières de son identité; les liens entre matériau et structure de l'oeuvre; types de catégories de construction utilisées.

Le préspectralisme.

Le sérialisme: une trajectoire historique et une généalogie de formes prolongées tout au long du XXème siècle: de nombreux processus d'écriture de l'école de Vienne à l'école de Darmstadt.

Le système sériel va connaître tout au long de ses différentes étapes d'évolution, étalées sur plus d'un siècle, de multiples conceptions manipulations et utilisations.

Le système sériel chez les Viennois.

Chez Schoenberg, inventeur de la série, le système dodécaphonique est avant tout un moyen de contrôle de la complémentarité chromatique sans fixation de lois harmoniques. La série fonctionne comme un ultrathème. La structure harmonique du thème est celle de la série.

(*Exemple "Suite opus 23".*)

Chez Berg, l'utilisation de la série moins contraignante fonctionne sous forme de dérivations par rapport au modèle. Une forme de variation mélismatique, à partir des motifs s'appuyant plus sur une notion de dessin constitué à partir des motifs de l'original que sur la référence stricte aux hauteurs engendrées par la série, s'opère, constituant une forme d'invention.

C'est auprès de Webern que les formes de travail sur et avec la série sont les plus importantes. L'écriture canonique constitue la base de la réalisation. La série est conçue comme permettant l'invention de multiples types de figures.

(*"Variations opus 27".*)

Il y a une unité de déduction dans la mesure où le contrepoint et l'harmonie se réfèrent au modèle original.

Un autre point important du développement des perspectives de l'écriture avec le sérialisme est atteint dans les liens établis entre la série et la notion de voix. En effet les oeuvres pour voix et piano ou ensemble jalonnent les étapes importantes de l'évolution, de la production de Webern.

(*Exemples, oeuvre pour voix, "Lieders opus 19".*)

Le système sériel, continuité et transformations d'importances dans l'oeuvre de Boulez, de préoccupations dans le sillage de celles de Webern et leur intensification, dépassement jusqu'à de nouveaux dessins de configuration d'écriture.

C'est en fait une préoccupation constante que celle de la ligne et de ses articulations à travers le phénomène sériel qui va se perpétuer, décliner avec Boulez. Une oeuvre comme "*Le Marteau sans maître*", par sa nomenclature et ses instruments, la voix, la flûte, l'alto, la guitare, le vibraphone, le xylophone, ne peut que s'attacher à traiter décliner tous les

phénomènes de types mélodiques et polyphoniques, de la superposition des voix à leurs différents niveaux d'individualisation. Une pièce comme le premier livre des "*Structures pour deux pianos*" traite de la notion éclatée de voix, à un point tel, que Boulez a reconnu que le croisement et l'enchevêtrement structurel "*irréparable*" auditivement, créait des modes de perception, des dessins fondés sur des rapprochements entre hauteurs persistantes d'une ligne à l'autre, contredisant et révoquant l'intention compositionnelle initiale, basée sur l'idée de ligne et de lignes différentes.

(Exemples, "*Le Marteau sans maître*", "*Structures pour deux pianos*".)

Avec des pièces comme "*Eclat / Multiples*" Boulez développera une notion de cantus, mélodie, suite d'intervalles, à partir desquels un ensemble polyphonique de lignes, figures, gestes et ornements vont pouvoir dériver. Avec le temps, le traitement de ces techniques va s'intensifier jusqu'à créer une nouvelle géographie du vocabulaire et du geste par lesquels s'instaureront des formes d'illusions sonores, de sonorités en trompe-l'oeil, trompe-oreille, et particulièrement dans une pièce comme "*Répons*".

(Exemples, "*Eclat*", "*Répons*".)

Un autre élément d'invention en musique postsérielle, permettant d'instaurer d'autres formes d'identités aboutissant à un accroissement de la nature comme de la répartition entre de multiples et nouveaux gestes de l'écriture, se joue avec l'invention des phénomènes adjacents. Il s'agit de nouvelles formes secondaires de figuration s'agrégeant en complément d'autres dominantes. Une de ses définitions la plus simple se trouve être le concept de figure de type ornemental, rattachée à une autre figure dominante.

(Donner un exemple.)

On en trouve dans toutes les œuvres axées sur un projet de développement et de prolifération comme "*Dérive II*", œuvre de 12 minutes à laquelle 20 minutes ont été ajoutées et une version doublée, en projet, de "*Répons*".

(Donner un exemple.)

Ce type d'écriture, ouvrant sur des figures accélérées et intervallairement rétrécies, serrées, trouve son origine à partir des années 80. La dernière pièce de Boulez "*Sur Incises*" en signe les attributs les plus évidents.

(Exemple, "*Sur Incises*".)

Influences et formes de développements du sérialisme dans l'œuvre de Stockhausen.

Chez Stockhausen l'écriture s'axe très vite sur le développement de la notion de point, héritée de Webern et développée dans des proportions qui l'en éloignent bien vite. Sur le plan du traitement sériel, il travaille sur des segmentations symétriques de la série en hexacordes, tétracordes, tricordes ou dyades..alors que Boulez opère par segmentations asymétriques. Mise à part une première période dans l'œuvre de Stockhausen où l'on trouve des pièces sérielles et postsérielles qui s'inscrivent dans la logique du répertoire de la modernité de la seconde moitié du siècle, une deuxième période s'ouvre sur des œuvres d'inspiration mystique, des formes de théâtralités associées à la musique où le vocabulaire sériel disparaît, les techniques de traitement d'un matériau antérieurement appliquées demeurant mais s'inscrivant dans un univers non chromatique.

Stockhausen passe d'abord sur le plan gestuel, d'une écriture ponctuelle avec "*Kreuzspiel*", "*Kontrapunkte*" à la technique des groupes avec le "*Klavierstück n°1*". Son second temps fort dans l'exploration d'une combinatoire si élevée qu'elle annihile toute narrativité

musicale, se fait avec l'oeuvre ouverte "*Momente*".

(*Anecdotes Boulez sur "Momente", Maderna sur "Momente"*.)

Puis sa séquence mystique ouvre sur le mélange de matériaux sonores divers, issus aussi bien de l'espace tonal que sériel et postsériel.

Durant sa période ponctuelle, soumis à la très forte influence de Webern, il arrive à la conclusion que "*l'esprit ordonnateur s'applique donc à chaque son, en d'autres termes, il subordonne les sons appartenant à une représentation globale de l'ordre sonore en provoquant leur surgissement à partir de l'idée. Les sons existent de ce fait dans une musique "totale" en tant que nécessaire conséquence du principe d'ordre immanent qui découle de l'idée.*"

(In "*Situation de l'artisanat, critères de la musique ponctuelle*" 1952).

Une écriture ponctuelle s'ouvre donc bientôt sur la répartition par groupes. En 1955 il écrit à propos du "*Klavierstück I*" "*Par groupe on entend un nombre déterminé de sons reliés par des proportions apparentées à une qualité d'essence supérieure, à savoir le groupe.*" Les caractéristiques du "*Klavierstück I*" sont typiques du langage musical du temps: pas de mélodie avec accompagnement, pas de voix principale ni d'accompagnement, pas de thème et pas de transition, il n'y a pas non plus de relations harmoniques d'une nature simple ou plus compliquée que tension et résolution ou rythme syncopé devenant régulier.

(*Exemples, "Klavierstück I", "Gruppen", pièce après les années 60.*)

Le préspectralisme ou perceptivisme, d'une préoccupation récurrente tout au long du XX^{ème} siècle à ses différentes formes d'aboutissements.

La recherche d'une solution radicale face aux problèmes d'organisation de nouvelles phénoménologies sonores dans l'espace musical: Xénakis.

Xénakis entreprend la création d'un nouveau système musical dont les données veulent se distancier non seulement des problèmes liés à l'écriture sérielle mais encore d'aspects purement historiques, temporels et conjoncturels de l'art musical. Il réfute dans le sérialisme un chapelet d'objets finis. Il critique la conception de douze sons en lui opposant en boutade celle de treize, rejette la combinatoire, le sérialisme n'étant qu'une manipulation étriquée de cas de figures ne prenant pas en compte le résultat sonore devenu surface et masse. Son système entreprend de réétudier à la source la question même d'une écriture basée sur le paramètre sonore et temporel. Sur la question du sonore, il distingue a priori trois types de hauteurs: les sons granulaires, les sons à variation continue et les sons glissés. La question du rythme est absorbée dans une conception où la durée est perçue comme une ligne temporelle parcourue de points. Sur le plan gestuel, l'espace musical se veut traversé par des degrés d'agitation de la masse sonore. Le critère essentiel du projet xénakien réside dans une modulation plastique de la matière sonore. Mais les modalités, l'expression la plus caractéristique dans l'attitude même de sa méthode d'approche du sonore, résident plus dans une visualisation de possibilités que sur des schémas auditifs. Ses principes s'avèreront rapidement inaptes à constituer une grammaire absolue, les cas de figures pratiques résultant d'un projet théorique constituant des faits avec lesquels l'invention sera amenée à composer.

(*Exemples, "Métastasis" et une autre pièce.*)

Une alternative de supplantation du sérialisme: Ligeti.

“Je suis le traître de la musique moderne”. C’est par cette déclaration que Ligeti résume en quelque sorte sa propre position face à la musique contemporaine de son temps.

L’essentiel de la production de Ligeti prend fondamentalement appui sur une critique de la musique sérielle. C’est dans un article intitulé *“Métamorphoses de la forme”* et publié dans une revue *“Die Reihe”* qu’il énumère les travers principaux de l’écriture sérielle. Le signe caractéristique de l’écriture de Ligeti est l’imbrication de champs sonores procédant par succession de blocs chromatiques où une micropolyphonie domine. Cette technique de succession des blocs chromatiques consiste en une sélection sur un nombre de sons fixe auxquels on en ajoute d’autres jusqu’à élimination de certains d’entre eux. Un exemple significatif de cette conception se réalise avec le *“Requiem”* où la micropolyphonie est constituée de couches multiples, par l’intermédiaire d’un haut niveau de travail de contrepoint dont on ne perçoit pas les articulations dans le détail, mais qui est nécessaire dans la composition de l’évolution du dessin des différentes masses sonores résultantes de ce travail de précision. Ligeti se retrouve un peu dans la position d’un musicien qui, à partir d’une masse sonore chromatique très dense, grave un dessin, une ou des lignes établies dans des rapports de responsabilité dépendant de la forme du parcours musical qu’il est libre d’inventer. On n’y trouve pas de logique formelle structurelle dérivée a priori d’un matériau sériel aux lois existantes, en association avec des régimes intervallaires de successions sonores pré- (préconçus). Semblable utopie, espérance quant à un nouvel univers sonore, bien qu’évoluant dans le domaine de l’extension des manipulations d’opérations combinatoires, se sont jouées dans la recherche de processus capables d’assumer de multiples constructions, de nouvelles perspectives du champ musical, avec Stockhausen. Ligeti capte à sa manière deux préoccupations caractéristiques de l’air du temps, les (des) limites (supposées) du sérialisme et l’éventualité d’un nouveau mode de continuum sonore et temporel.

(Anecdote Ligeti sur son appréciation, après expérience du contemporain, postérieure à sa formation classique à l’Est.)

Il y a presque trois temps dans la production de Ligeti, la première marquée par le rejet du sérialisme où il tente de constituer sa méthode et de proposer une alternative au sérialisme. Le texte *“Métamorphoses de la forme”* 1960 rend compte de cet état de faits.

- Répétition de sons à l’unisson qui se succèdent à intervalles rapprochés.
- Cycle d’intervalles répétés affaiblissant la série des hauteurs.
- Enfermement de séries de niveau inférieur dans des séries de niveau supérieur contrôlées par l’ambitus, compression pour des ambitus inférieurs à l’octave de hauteurs d’une série, ruinée dans ses qualités.

(Exemple une oeuvre de cette période, “Requiem”).

Sa seconde période est plus amère, il cultive et développe une certaine ironie. L’opéra *“Le grand macabre”* signe cet état d’esprit.

Une nouvelle période créatrice s’ouvre en 1985 avec les *“Etudes pour piano”*. Le travail du compositeur américain Colon Nancarrow sur le plan rythmique a été une source d’influence féconde.

Conclusion: La seconde moitié du XX^{ème} siècle: une ouverture sur l’ère de la postmodernité.