

“La création, domaine (relatif) prolongé de l’incertitude.”
A.T. 23 mars 1992.

Mesdames et Messieurs

Le sujet de cette conférence s'intitule:

"Le temps des mutations, de la musique atonale à la pluralité stylistique d'aujourd'hui".

Sujet axé sur les différents courants de la musique d'aujourd'hui et destiné à évoquer les lignes de force qui parcourent le terrain de l'invention musicale depuis le début de la seconde moitié du siècle jusqu'à l'installation du paysage de la musique contemporaine dans laquelle nous sommes, face à laquelle nous nous retrouvons aujourd'hui.

Cette conférence voudrait nommer rendre un peu plus clairs les différents systèmes de composition, d'orientation(s) esthétique(s), centrer les motivations à l'origine de tel ou tel courant musical donnant lieu à des systèmes conduisant débouchant sur tel ou tel style de musique, à l'intérieur d'un espace-champ que l'on a coutume d'appeler *musique contemporaine*.

Dans la première conférence, j'ai évoqué le problème de **la notion d'évolution d'écriture**, en mentionnant quelques-unes des attitudes esthétiques, techniques de *pensées* musicales, appliquées au champ terrain d'une invention en devenir. J'ai également parlé du problème de l'harmonie, de la structure, de la recherche d'un équilibre entre ces deux données problématiques essentielles de la musique au début du siècle.

Parcours d'une écriture musicale et d'une histoire rattachée à la tonalité jusqu'à son passage vers des phases de plus en plus accentuées d'éloignement du contexte tonal telle que "*l'atonalité*" jusqu'à son basculement dans *le dodécaphonisme, le sérialisme*.

Passage(s)- lieu(s) de bien des bouleversements qui ont conduit des compositeurs comme Berg, Schoenberg et Webern à des conclusions, des hypothèses d'écriture différentes dans le traitement du système sériel, question qui ne cessera de poser des problèmes dans la seconde moitié du XXème siècle et peut, à cet égard, apparaître comme hautement emblématique des divergences entre ces trois compositeurs... ces trois compositeurs qui évoluent dans un contexte musical romantique postromantique et vont se livrer, en raison des différences d'interprétations des œuvres romantiques antérieures qui constituent la part commune de leurs origines individuelles, à la construction de styles tout à fait personnels.

On pourrait, dans un sens, oser dire qu'il n'est pas plus "*difficile*" de faire la différence entre des œuvres tonales de Berg, Schoenberg et Webern qu'il ne devrait être délicat de distinguer les œuvres dodécaphoniques de chacun de ces trois compositeurs, comme de celles des compositeurs suivants, ceux de la seconde école sérielle.

D'une différenciation, interprétation des différences, établie sur des critères suffisamment fins, critères qui permettraient enfin l'entrée dans un seuil de compréhension auditive, en fonction

des caractères harmoniques inhérents fondés et relatifs à ces faits musicaux liés, construits, élaborés et pensés en fonction de degrés de préhension harmonique.

Reste à s'interroger alors sur le ou les niveaux de propension de cet espace dodécaphonique et sériel à générer certains critères de types harmoniques, à s'établir, se sédimenter autour d'eux, voire sur sa capacité ou plutôt ses tendances à se trouver constitué comme (étant) relié par nature - "*au travers*" du cours de l'évolution de la notion même d'écriture musicale, passant d'une période tonale à l'atonale puis sérielle- à la notion même d'harmonie. Cela inscrirait alors ce système au coeur de dimensions perspectives continues d'évolution de l'écriture musicale, d'une écriture générée articulée installée dans une harmonie, soumise à un indice de proportions tel que cet "*espace*" laisserait la possibilité au compositeur d'orienter conduire corriger et recentrer ou se laisser indiquer ce que doit être son geste musical, là, où et comment il s'oriente par rapport à un tissu configuratif, sonore, harmonique, préalable à l'émergence de tout geste initial conditionnant de manière anticipée son origine initiale.

(*Exemple Nunez, sur l'écriture au XX^{ème} siècle*)

Bien sûr, le système dodécaphonique ayant par nature un certain tempérament sonore, il va de soi, qu'apparemment dans la recherche et l'établissement de niveaux d'écoute, ce sont d'abord les caractères comme les critères les plus évidents de ces différents univers qui peuvent "*frapper*" interpeler une conscience sonore en devenir.

Multiplie univers dont les différences s'accroissent à tout point de vue avec le temps et qui permettent de situer tant le compositeur de l'école de Vienne que le moment de la production d'une oeuvre, comme celles de la seconde école sérielle, que la portée harmonique d'abord construite, ensuite peut-être innée, puis de nouveau retravaillée, propre à autant de systèmes qu'aux orientations qui les canalisent et se canalisent dans le travail, par le travail de son élaboration.

Si trois compositeurs **Berg**, **Schoenberg** et **Webern** vont "*communément*" partager dans le temps le "*système dodécaphonique*", ils n'en vont pas moins développer chacun un style singulier, ainsi qu'un rapport technique esthétique dans une attitude artistique de conscience musicale ressortant de leur propre capacité à construire un acte musical. Ainsi on trouve, par exemple, des oeuvres de type romantique tonal révélant des caractéristiques très différentes de Webern, Berg à Schoenberg.

Ceci vaut également pour les oeuvres atonales, les oeuvres sérielles de Webern et pour celles dodécaphoniques de Schoenberg, Schoenberg restant attaché à une forte dynamique expressive alors que Webern évolue toujours au sein d'une poétique plus "*suggestive*" dans une expression moins marquée, moins expressive, crucifiante que celle de Schoenberg.

(*Exemple.*)

Pour en revenir à la question d'éventuelles sonorités de caractères harmoniques liées soit au système post-tonal atonal ou plus spécifiquement sériel chez Webern, rappelons-nous combien pour lui, tout ce qui peut relever d'une efficacité fondée, mettant en oeuvre l'aspect harmonique ou musical ou artistique, dans un système sériel induisant de nouvelles formes d'écritures de façon réelle, se rattache dans une confiance totale à une sorte de nature innée et légitime de la nature présente donnée du système sériel... aussi bien en regard des antécédents dont il procède par volonté (talent du compositeur qui le conçoit) que par nécessité (raisons formelles et historiques de l'évolution de l'écriture musicale), ce qui a pour conséquence immédiate de trancher la question de la pertinence de cette nouvelle écriture.

Dans les deux séries de conférences intitulées "*Chemins vers la nouvelle musique*", il déclare

d'abord que l'écriture de Schoenberg et la sienne représentent nécessairement ce à quoi a conduit l'évolution de l'harmonie, mais encore que le système sériel est le moyen d'installer la plus grande cohérence qui soit entre tous les moments d'une oeuvre.

(*Exemple extrait conférence.*)

Précisons que les seules explications qu'il donne quant à l'évolution, tant d'une figuration de l'écriture que de la manière même du moment et du comment s'effectueraient les passages de toute une infrastructure musicale comme de son basculement dans de nouveaux ordres, dimensions de considération par rapport à un nouveau champ musical grammatical, se limitent à la notion d'accord et se reportent plutôt à une période tonale, voire vaguement atonale dans le meilleur des cas... voire plus précisément à un passage, comme état transitoire indéfini de la tonalité à l'atonalité... (qui pour lui ne constitue pas des faits suffisamment distincts, autrement que dans le champ de l'écriture même. On comprend mieux alors cette impuissance à raisonner l'état des réalités musicales avant tout éprouvées et vécues de l'intérieur, dans le quotidien...) Considérations qui ne se reportent pas dans le champ d'une interprétation d'un état atonal de la musique à un état sériel : le capital de la découverte est trop important, pour pouvoir laisser place à une interrogation sur les implications directrices de sa nature fondée et ressentie comme telle.

Dans le même ordre de considérations liées à l'évolution supposée des formes de l'harmonie, Messiaen disait, ce qui me semble particulièrement intéressant concernant son style propre, "*qu'aujourd'hui, la notion de note de passage tend à s'élargir*". Belle expression au demeurant...

Cet état d'incertitudes dans lequel se tiennent les formes de la pensée musicale va avoir comme conséquence l'émergence de tout un travail d'inventaire tourné vers une recherche de formalisation et de définition de tous les paramètres actifs possibles éventuels d'un nouvel univers espace, tissu de l'écriture à configurer, comme d'un bilan à effectuer sur les caractères propres d'un nouveau langage musical, soumis à des implications nouvelles imposant leur propre norme.

Ce bilan ne sera pas toujours précis techniquement et musicalement prudent, on l'a vu, avec les déclarations de Stockhausen à propos du "*Klavierstück I*", y compris quand il parle, par exemple de Webern

Boulez sera le compositeur qui symbolisera le mieux les tentatives consistant à comprendre, par une investigation de caractère théorique, tantôt ce qui est pensable en termes de catégories d'inventaire, les tendances par lesquelles un système peut ouvrir le champ à de nouveaux possibles d'écriture qui doivent être régulés par le compositeur, et tantôt ce qui dans les systèmes dodécaphonique et sériel est par essence porteur d'implications d'ores et déjà pré-configurantes, c'est-à-dire les acquis donnés d'une période donnée de la musique, celle prioritairement de Webern. Aspects qui vont se trouver mis en "*pratique*", sélectionnés, conjugués dans l'acte artistique. Par ailleurs, son sens du musical, on pourrait appeler cela son inspiration une inspiration musicale, fait office de régulateur à toutes les formes par trop frénétiques d'une combinatoire, puisqu'il prend certaines distances avec des oeuvres extrêmes comme "*Polyphonie X*" et "*Structures*". N'oublions pas non plus les influences diverses liées à la musique du XXème siècle. Mais à bien des égards Boulez ressort d'un cas exceptionnel d'équilibre entre facultés d'imagination, préhension d'un système, de son utilisation comme de ses limites éprouvées et une part de "*calcul*" même équilibrée entre musique et manipulation du matériau... aspects fondés sur une large intense et diverse expérience. J'aurais presque envie

de dire, qu'en raison de son extrême singularité technique et formelle, l'oeuvre de Boulez est peut-être paradoxalement celle qui se prêterait le moins comme base ou plus certainement comme matériau de départ à une extension des voies d'explorations de la musique et de l'écriture. Mais ceci vaut pour toutes les oeuvres et tous les styles singuliers du siècle depuis Stravinsky jusqu'à Webern.

Pour le plus grand nombre des compositeurs suivants, l'état du langage musical prête davantage à confusions. Il s'ouvre alors presque négativement à des interprétations qui débouchent sur des "*systèmes*" singuliers, d'autant plus singuliers qu'ils vont s'avérer très personnels, à la mesure des facultés d'imagination de leurs auteurs et d'autant plus délicats à évaluer dans leurs qualités d'appréciation du phénomène musical du et au XXème siècle, qu'ils sont l'apanage du compositeur en fonction d'une conscience réelle de nécessités musicales ou d'une conscience plus ou moins instable des formes musicales ou de leurs enjeux de leurs motivations souterraines.

Avant de passer aux problèmes de la musique d'aujourd'hui au travers des différentes esthétiques et formes de musique du siècle, j'aimerais vous rappeler et repréciser quelques-uns des points qui avaient été évoqués dans la précédente conférence. Ils peuvent autant précéder la plongée dans la musique d'aujourd'hui qu'ils sont dans une certaine mesure responsables, d'un des "*courants continus*" majeur de la musique, mais j'y reviendrai.

Comme "*axe*" à la fois des problèmes et changements intervenus dans la musique au XX ème siècle, j'avais retenu l'hypothèse de la singularité de la "*position*" de la "*posture*" hautement significative de **Webern**. En raison des trois périodes les plus révélatrices de l'histoire de la musique du début du XXème siècle qu'il a traversées et qui peuvent être mesurées sommairement comme la tonalité, l'atonalité et le sérialisme.

Le sérialisme tout particulièrement dont il se trouve avoir été le musicien qui a le plus cherché à composer une écriture soumise à des régimes nouveaux en lien avec ce "*système*" avec, par, et au travers de ce système d'une façon un peu prismatique lorsqu'il s'agit des oeuvres avec voix. Ces dernières étant porteuses de formes apparemment étranges de coïncidence entre la notion d'évolution du terrain musical par l'intérieur et de formats, formants de composition de la texture (matérielle) d'un terrain inné ou propice à la détermination, construction de nouveaux schèmes musicaux qui vont s'orienter vers de nouveaux acquis.

On voit par quels chemins quels sentiers inattendus s'est perpétrée une voie d'exploration de la musique avec des oeuvres uniquement instrumentales et celles qui explorent d'autres faces de la pensée musicale, oeuvres qui dans leurs dimensions sont soumises au registre même de la voix humaine, et "*en retour*" à une sorte de principe schéma devant prendre en compte le problème d'une forme de simultanéité de lignes.

Il se dégage donc de Webern prioritairement l'installation de configurations d'un espace sonore même si le mot reste trop vague, nouveau. Avec en conséquence, en raison de cet espace, une chose qui s'en déduit dans les oeuvres instrumentales et vocales, à savoir une écriture que l'on pourrait qualifier de type hyper-mélodique et donc axée sur la simultanéité de lignes en liens avec la tessiture, ou même le registre plus conventionnel d'une écriture avec la voix impliquant bien évidemment la notion de ligne au sens large comme celui d'un phrasé, d'une phraséologie.

On voit aussi comment se constitue, dans l'espace culturel de l'après-Webern, la composition en devenir, ce qui va donner une sorte de seconde école hyper-sérielle avec ce que l'on a nommé la série généralisée des hauteurs, des rythmes et des nuances, dont l'esprit un peu

totalisant est déjà présent chez le premier Stockhausen.

Chez **Boulez** tentent de s'affiner de façon pratique, par le travail sur les oeuvres, des solutions à ces problèmes que lui lègue le versant direct, immédiat de la fin de la première moitié du siècle. A savoir :

-la question de la manipulation des données inscrites en germe(s) dans un matériau comme celles que l'on pourrait lui appliquer

-la question d'un plan sonore initial harmonique, préexistant à tout geste musical initial qui se joue

-la question d'indices porteurs de traits configuratifs d'un tissu musical qui s'oppose ou essaie de se conjuguer avec les deux autres aspects dans des perspectives de confrontation stimulante pour l'entretien et le développement d'une dynamique, énergie de création.

Bref, tout le problème de la forme musicale au XXème siècle comme de ses formants... la question de la narration musicale, sa portée... toute la notion de geste musical présent dans ce terrain dont la génération de compositeurs hérite, geste et portée des contours de dimensions mélismatiques du geste présent, introduit à différents niveaux de l'écriture, voire réintroduit... Sans négliger l'interprétation et la compréhension de la direction (à définir) des motivations de cette écriture constituée comme un tout ou fragmentée apparemment en unités distinctes ou éclatées pour les besoins d'une saisie des régimes tendances et propensions fonctionnelles ou aptitudes à se sédimenter s'orienter d'un système musical. Ceci me paraît d'ailleurs relever très étroitement de la nature historique formelle du système sériel lui-même.

(Anecdote Ferneyhough sur l'aspect didactique de la composition.)

Je voudrais donc montrer aujourd'hui, comment la seconde moitié de ce siècle procède de façon beaucoup plus problématique encore des conséquences d'un état d'incertitude formelle du travail effectué par les compositeurs nés dans les années 20... en l'axant sur les conséquences (d') aujourd'hui, d'un aujourd'hui tributaire d'un hier récent qui tend à persister dans les mentalités des compositeurs soit par sa présence soit par son absence...

Dans la première conférence j'ai évoqué **la difficulté** qu'avaient eue les compositeurs d'après-guerre à s'emparer de formes d'expressions extrêmement récentes et vis-à-vis desquelles l'absence de temps n'avait pas permis de différer une action musicale trop précipitée ou trop rigidement engagée dans des postulats dont l'appréciation des qualités comme des défauts ressortant de leur nature n'aurait pu être livrée qu'à la faveur du temps (et) (ou) élaguée grâce à des oeuvres inscrites dans une amplitude d'exploration formelle et technique sur une période de temps plus longue...

(Citer exemple de Boulez sur le créateur introduction de PLMA.)

J'ai aussi émis l'hypothèse galante que même une écriture boulézienne étalée dans la durée pouvait, à l'inverse d'une position radicale de type stockhausenien, ramener l'efficacité d'une trajectoire créatrice causée et surgissant à un moment précis à un arrêt de la dynamique musicale et donc de l'évolution des formes de la musique tout court. Alors qu'un schéma de création et de création de formes s'étalant sur toute une vie corrélée à l'instabilité d'un caractère musical en lien avec un dépassement ou du moins un prolongement des acquis musicaux, à condition qu'un terrain suffisamment stable des usages de la musique préexistant au compositeur même existe, peut donner naissance et ouvrir le champ musical à une transformation et exploration de l'espace d'évolutions formelles de la musique, comme dans et de par, ou à travers la stylistique, grâce au style.

(Anecdote continuité historique Mozart, Léopold-Wolfgang, Bach Johann-Sébastien, Carl-

Philip.)

Cette conception idéale d'un passage des formes de la musique de la première moitié du siècle à celles de la deuxième n'a malheureusement pas joué, au point que l'on peut s'interroger sur ce qui est porteur dans ce que lèguent les trois viennois aux musiciens qui suivront...sur ce qui peut être repris ou et sur ce qui doit être corrigé ou construit au fil du temps tout comme ce dont il n'est pas possible de se dessaisir car faisant partie de manière historique de la propriété indéfectible de nécessités musicales, de ce qui ressort du domaine du style ou est en corrélation avec lui.

Un des problèmes donc qui pourrait se poser aujourd'hui, à la suite de ce qu'ont entrepris les compositeurs des années 20, porterait sur les motivations selon lesquelles ils ont eu, ou non, raison de maintenir sur une longue période de leur vie créatrice le cadre-espace de leur propres usages et stratégies compositionnelles, au motif des problèmes de technique d'écriture musicale face auxquelles ils se retrouvaient, comme mis en demeure d'effectuer par défaut ce choix, à savoir la maintenance rigide forcée d'un cadre d'actions musicales, qui aurait comme effet et conséquence secondaires de faire involuer les idées et les identités musicales victimes d'un étalement du geste compositionnel, de tous les gestes musicaux dans le temps dilatés dans leur nécessité, perdant donc leur efficacité structurelle à un moment donné car issus d'un contexte stylistique.

Gestes et identités qui n'en finiraient pas de se perpétuer, au sein même des limites (bornées involontairement et corrodées) d'un style qui ne cesserait de cultiver en lui-même, comme sa propre aptitude à s'engendrer, se cultiver et cultiver sans fin lui-même comme ses propres excroissances, dans un régime auto-stylistique baroque, auto-suffisant galbé vers l'intérieur, en contradiction avec ce que la notion porteuse de mouvement et d'avancées peut impliquer comme et en tant que style... A telle enseigne que l'on peut dire que dans des périodes antérieures de l'histoire de la musique, l'écriture de certains compositeurs évolue au point qu'on a parfois le sentiment d'entendre une musique, au-delà même de la musique - à l'intérieur du registre du style, quelles que soient les permanences de certains tics ou usages stylistiques-voire d'entendre ou de voir se profiler dans des oeuvres les prémisses parfois sonores prononcées d'évolution de voies futures de la musique... Ce qui conduit à une écriture absolument fascinante d'oeuvres égarées au-delà des limites de l'oeuvre, dans l'oeuvre elle-même...

(Citer Mahler, le lien avec Schoenberg de la cinquième symphonie à la symphonie de chambre, Wagner et le temps musical avec Nunès.)

Pour en revenir à la question qui nous préoccupe et qui est celle de l'aujourd'hui, on voit, même pour les compositeurs les plus installés des années 20 comme pour leurs suiveurs ou "perpétuateurs" éventuels, se réactualiser, se reformer telle une hydre infernale, le délicat problème de la technique, des décisions d'exploitation, d'extension et de développement du terrain musical, qui était déjà par le style le lot amer mais nécessaire des compositeurs. Mais de compositeurs qui composaient avec toutes ces variables incertaines articulées dans leur propre style, qui constituait en tant que base admise admissible et préhensible le langage de leur temps, mais langage extérieur pour ne pas dire étranger aux compositeurs d'aujourd'hui qui se retrouvent dans l'obligation de le traverser pour le comprendre, saisir le vocabulaire auquel ce style fait référence (ou tendrait même à se constituer comme auto-référent), avec l'espoir au sein de ces contradictions d'atteindre un vocabulaire idéal de la musique moderne, qui n'existe peut-être pas, à travers des oeuvres qu'ils n'ont pas eux-mêmes écrites. Ces

compositeurs potentiels voient surgir, agrémentée de surcroît à cette longue chaîne d'incertitudes relatives originelles, la difficulté problématique d'une capacité à les lire les appréhender, distinguer des stratégies ou de petits usages compositionnels individuels, à relever les grandes lignes de forces de la musique ou tout au moins les préoccupations collectives ou de régime plus ou moins commun, inscrites, modélisées et traitées par et dans un style singulier. En espérant une fois cette lecture analytique opérée avoir assez de personnalité pour construire un style suffisamment fort et riche.

En préalable presque impossible à cette terre promise dont l'horizon serait en vue, comment se poser face au "*comment faire*" du positionnement avant même de faire quoi que ce soit .

Ce problème d'un schéma créateur transmissible d'une continuité liée à l'écriture sérielle débouche sur une implosion de ce courant comme sur la création d'une multitude de courants... Dans les années 40-50 en revanche, la plupart des compositeurs qui ressentent les changements apportés dans l'écriture musicale par Berg, Schoenberg et Webern se retrouvent dans une sorte de situation d'interprétation obligée et personnelle du système sériel, des oeuvres avec une préférence forte pour Webern.

C'est donc l'interprétation des lignes directrices laissées par la musique de Webern qui prévaut comme celle ouvrant la voie à une considération de la modernité en musique. Face à tous les styles contradictoires auxquels se rattachent déjà les œuvres de l'école de Vienne, celles de Varèse, Stravinsky, Bartok et Debussy, les compositeurs des années 50-60 puisent dans tout ce gigantesque espace de la musique ce qui leur semble nécessaire, au sens large, à la constitution d'une écriture ou à la mobilisation de réflexes musicaux.

Avec le temps toutes ces références cardinales et moins cardinales vont s'atténuer. Il va même y avoir une sorte de reprise en considération des musiques antérieures. Surtout en ce qui concerne les compositeurs de la génération suivante. Pour résumer brièvement cette période et forme musicale, on peut dire que l'idée caressée au lendemain de la seconde guerre mondiale d'un style unique et collectif dont la nécessité s'imposerait à tous comme à une sorte d'époque classique n'aura duré qu'une petite dizaine d'années , des années 45 au début des années 60.

Cette période aura concerné Jean Barraqué, Pierre Boulez, Claude Ballif, Luciano Bério, Bruno Maderna, Luigi Nono, Franco Donatoni, Karlheinz Stockhausen et Henri Pousseur... Et encore, mais faut-il le dire, chacun de ces compositeurs aura développé un sens de la technique et de l'esthétique musicales, doublé d'une relation à l'histoire tout à fait personnelle.

A l'opposé de ce sens collectif d'une origine communément partagée de la musique moderne, Xénakis ou Ligeti, Kagel, Boucourechliev ou John Cage, proposent de réenvisager la musique hors de l'héritage sériel et développent des stratégies, des styles des esthétiques très différentes.

Pour clore cet inventaire rapide, il me faut citer -en dehors de ces deux grands courants à l'origine de bien des voies de proliférations d'explorations musicales- Olivier Messiaen et Henri Dutilleux.

Messiaen, dont le langage musical est fortement articulé, restera toute sa vie intéressé par la musique sérielle et postsérielle.

(Anecdote Murail à propos de l'attitude pédagogique de Messiaen face à ses élèves.)

Dutilleux, formé à l'origine par la musique française d'avant-guerre, s'intéressera à ce que la musique moderne sérielle apporte comme bouleversement expressif et en partie technique

dans l'écriture.

(Anecdote Ballif avec Dutilleux à propos d'une de ses sonates pour violoncelle et piano.)

C'est donc sur une gigantesque ouverture des champs d'applications, des formats et schémas d'inventions que s'annonce la seconde moitié du XXème siècle. Champ au sein duquel vont proliférer toutes sortes de démarches, manières d'écrire "à la manière d'un tel ou d'un tel" surtout depuis les années 80 ou même "à la manière de la manière d'un tel ou d'un tel" dans des genres plus ou moins savants ou exacts, de concevoir une écriture par rapport à certains modèles supputés ou même modèles construits inventés, nouveaux concepts modélisés de la musique. Le paysage musical qui s'impose à nous est donc davantage celui d'une grande diversité de formes de musique plutôt qu'une diversité de styles ou de manières d'interpréter différemment des motivations communes de perception de nécessités formelles tournées dans le sens de la réalisation d'une écriture de la perception du geste musical, qui s'ouvrant à des traitements très individuels s'inscriraient dans des formes et des ordres de grandeurs de desseins plus ou moins communs d'une écriture et de ses variantes. D'où une tâche extrêmement compliquée pour les observateurs de la musique d'aujourd'hui, sans parler de la situation obscure du mélomane qui n'a, il faut le dire, plus ou pas de place en tant qu'auditeur averti éclairé. Pourtant certaines lignes cardinales au moins sous-tendues par des motivations, (variables en qualité), courants de motivations conceptuelles formelles existent, tout comme il existe également des musiques dont les genres n'ont rien de comparable. Déjà dès le début du XXème siècle, on l'a vu, la notion de genre dans la musique implose. Dans la seconde moitié, elle paraît éclater et même essayer de maintenir du dehors une sorte de ligne de la modernité au travers de tous ces éléments dispersés.

Je vais donc maintenant tenter de préciser **les différentes écoles et courants** de la musique dans la seconde moitié du XXème siècle, en essayant de distinguer, dans une certaine mesure, leurs motivations intérieures, à l'aide d'exemples sonores et aussi au travers de l'esprit et d'une esquisse d'analyse des caractères des systèmes construits .

Le "problème" qui se pose à la musique est alors celui de l'organisation de faits musicaux. De faits musicaux qui s'apparentent chacun en fonction des styles et des techniques à des phénomènes sonores, très différents. Dans cet ordre de perspectives dominantes, deux façons de concevoir le phénomène sonore se posent et même s'affrontent. On trouve d'une part une sorte d'école qui s'est polarisée sur le son lui-même, le considérant comme la base à partir de laquelle on peut déduire, construire toute une organisation de faits sonores assemblés, en raison de leur capacité à communiquer et à se présenter comme des "faits incontournables" pour la perception, car reposant sur une phénoménologie acoustique sonore hautement significative. Un peu comme si ces faits pouvaient se sculpter sur la base du son et de l'assemblage de sons à l'infini, à l'infini de significations perceptibles, d'un geste, d'un ensemble de gestes, basés sur une sorte de gestualité de sons.

(Exemple, le texte des spectraux)

Aux antipodes de cette démarche, née dans le milieu des années 70 et que l'on a appelée "la musique spectrale" dont Gérard Grisey et Tristan Murail sont les concepteurs, héritiers directs d'une façon presque inversée du travail de Xénakis mais qui s'en inspire dans l'esprit tant de Xénakis que de Scelsi qui s'essayait dans les années 50 à construire d'autres formes de perceptibilité de la musique, se tient la musique "postsérielle". Dans la musique postsérielle, le son ou plutôt la note, n'aurait aucune valeur en elle-même. Elle ne vaut que comme élément,

maillon d'une longue chaîne d'organisation de relations structurelles, qui manipulent ces notes. Il est amusant de constater que ce que l'on nomme "*son*" chez l'un se dit "*note*" chez l'autre et que chez l'un cela recouvre une notion dynamique, chez l'autre une notion amorphe.

La réalité musicale est fort heureusement différente et se tient à distance du dogmatisme fanatique en action dans ces systèmes. Systèmes dont les nuances n'ont cessé d'être appliquées dans la seconde moitié du siècle et qui ont débouché sur des stratégies de conception et facture d'oeuvres musicales dont l'esthétique est très différente...même variable en qualité. C'est donc plutôt à partir des écoles auxquelles peut se rattacher le travail des compositeurs qu'il est possible d'envisager un relevé des lignes de forces qui parsèment les différents courants de la musique d'aujourd'hui, plutôt que d'une musique aujourd'hui. Il n'y a pas de musique actuellement reconnue qui s'affirme d'autorité face à n'importe quelle autre pour la supplanter, en technique, en système ou en esthétique.

Si toute musique a son histoire, ses acteurs, la musique contemporaine issue du début du XXème siècle a la sienne scindée en deux parties. La première procède du rayon dodécaphonique et sériel. C'est **la voie de la continuité**, malgré les différences et perspectives fondamentales de traitement du matériau d'un compositeur à l'autre. Elle englobe donc aussi bien Boulez que Stockhausen "*première manière*". Ses racines sont claires, elle s'inscrit prioritairement dans le sillage du travail des viennois et a la spécificité de s'en dégager et de s'en éloigner au fil du temps, à mesure que ces compositeurs développent un langage tout à fait personnel. On pourrait dire au fur et à mesure que ces langages sont à même d'évoluer en autarcie.

(Exemples, Webern oeuvre avec voix, Boulez "*Le Marteau sans maître*".)

La deuxième tendance de la musique réellement constituée ou projetée comme telle suit **la voie de la discontinuité**. Elle regroupe les musiciens qui ne sont pas passés par le système sériel et ceux dont la musique serait davantage soucieuse du timbre. Son origine est à chercher du côté d'Edgar Varèse, musicien dont le travail a inspiré des démarches aussi différentes que celle de Xénakis ou de compositeurs tournés vers l'exploitation des moyens électroacoustiques destinés à ouvrir le champ à l'exploration du timbre.

(Exemples, Varèse, Xénakis, musique électroacoustique)

Dans un cas comme dans l'autre, chacune de ces deux voies plus ou moins définie à son début va réguler dans les cinquante années advenues de la musique contemporaine le flux des productions musicales de ce siècle.

La première, postsérielle, s'articule sur un plan néanmoins d'ores et déjà structuré et structurant du phénomène musical. Le parcours de cette musique vise à négocier dans ses formes, la totalité des nouveaux "*principes d'écriture*" de ce "*structuralisme*" originel dont elle va orienter et élaborer les différentes structurations possibles au gré de son invention, de ses facultés d'imagination et éventuellement au fil des (d)harmonies se structurant et la structurant à l'intérieur de son espace initial, formé dans des acquis dont on ignore encore les implications harmoniques sonores, tant dans leurs limites que dans leurs possibilités.

Ceci vaut aussi pour le plan structurel. Il y a dans ce versant musical une recherche de coordination, équilibre entre la découverte et l'inné d'un musical et du structurel, agissant dans le "*système*" employé ou plutôt "*espace d'acte*" d'un comportement compositionnel.

La deuxième aura plutôt tendance à se structurer en se découvrant. Sa trajectoire, comme ligne de force des recherches menées, est éclatée, étalée, dilatée dans le temps.

Chacune de ces deux “orientations” pose dans les années 50 le moment, “l’*à partir à partir duquel*” va se révéler une préoccupation constante de la musique au XXème siècle, celle d'un ordre musical. Ordre qui ordonne précisément les faits musicaux et des faits quels qu'ils soient, pourvu qu'ils soient doués de signification et capables de se manifester à l'audition, “*parler*” à une intelligence musicale, lorsqu'il s'agit d'un système postsériel, *communiquer* directement au sens auditif lorsqu'il s'agit de musique prioritairement liée à la question du timbre.

Aujourd'hui encore, on peut le dire, la question des systèmes musicaux employés, le problème de leur efficacité se sont vus tempérés par l'abondance des démarches, l'espace de temps au cours duquel elles ont livré des oeuvres largement en mesure de témoigner de l'ampleur et des capacités d'organisation de faits musicaux, de projection et d'invention de phénomènes sonores de leurs auteurs. Peut-être qu'à l'avenir ce sera davantage la question de la nature même de ces oeuvres qui reposera alors la nécessité d'une formulation de nouveaux enjeux de sens musical...Mais ce n'est là qu'une vue de l'esprit passagère et une hypothèse encore bien incertaine en regard de cette multitude dérivée de ces deux axes devenus aujourd'hui assez informels, peu formalisés sur le plan historique et technique ou artistique, musical.

Actuellement pour reprojeter ce que ces deux démarches ont de singulier et de récurrent, de significatif pour l'étude comme pour l'évaluation de la musique contemporaine, il semble s'être effectué un certain tassement des hypothèses de travail et de la frénésie de recherche qui caractérisait la naissance d'un âge moderne en musique ce qu'ont constitué les années 40-50, où les rêveries actives et fortes reconsidéraient le phénomène musical en fonction d'une nouvelle réelle phénoménologie originelle acoustique du fait sonore, d'un fait, “*fait*” devenu, musical. Cette période va se retrouver flanquée d'un autre essai de reconsidération des possibles de l'écriture musicale, d'une expression en fonction de possibles ou même d'une esthétique et “*technique*” de signification et de perception musicale du possible tout court. Cela a à voir avec une sorte d'opposé absolu à l'endroit de l'esthétique zéro des pièces et de leurs attitudes techniques esthétiques propres au sérialisme des années 50-60. A ceci près que cet anathème prononcé globalement à l'endroit de ces musiques d'une période donnée s'étend à tout ce qui relève de l'écriture sérielle aussi bien que postsérielle ou vaguement sérielle que dodécaphonique et même atonale. Cet anathème censé se prononcer à l'endroit “*seul*” de la musique sérielle dans sa frénésie combinatoire, durant le sérialisme généralisé, s'exerce en réalité à l'égard de toute forme d'écriture postsérielle.

(*Anecdote Murail sur “Dérive”.*)

Au milieu de ces deux grandes directions se faufilent toutes sortes d'oeuvres dont l'écriture est très intermédiaire, oscillant entre la dominance d'un traitement du timbre ou d'un traitement de la note. A côté demeurent de jeunes compositeurs qui s'inscrivent résolument dans la continuité d'exploration d'une démarche tournée vers la répartition de phénomènes sonores, ou l'organisation de relations entre faits musicaux constitués par des hauteurs.

Voici un résumé un peu schématique de tout le panorama auquel ce siècle de musique nous invite.

Maintenant je voudrais aborder l'évocation et la description *des oeuvres* de chacune de ces tendances à travers cinquante années de création.

En ce qui concerne la première voie de la musique, dans les premiers temps où les

compositeurs des années 50 découvrent et expérimentent le phénomène sériel, la diversité des traitements manipulations et conceptions de la notion même d'écriture viennent en quelque sorte relativiser le sens dans lequel les recherches et la pensée musicales auraient pu se diriger, c'est-à-dire unilatéralement. Le meilleur exemple en sont les oeuvres pour piano écrites par Stockhausen et Boulez dans un intervalle de temps identique, au moment où toutes les esthétiques à l'intérieur d'un même champ de recherche convergent.

(Exemples, Stockhausen "Klavierstück I IV", Boulez "Première Sonate" "2^{ème} sonate".)

On sent déjà dans ces pièces un attachement au pointillisme webernien très fort chez Stockhausen et le besoin par contre chez Boulez d'essayer de s'en dégager bien vite. Encore que chacune de ces oeuvres s'essaie à une durée qui n'a précisément rien de la brièveté webernienne, l'aspect des mélismes de l'écriture traduit une approche différente de la musique.

Ceci est également perceptible dans des oeuvres pour orchestre.

(Exemples, "Gruppen" de Stockhausen, "Pli selon Pli" de Boulez.)

En ce qui concerne d'autres voies d'exploration de la musique durant cette période, les oeuvres de Xénakis fournissent matière à distinction avec le travail effectué par l'école de Darmstadt.

(Exemple, pièce pour piano.)

Une oeuvre comme "Métastasis", ouvre plus encore le champ à cette recherche d'une nouvelle forme d'écriture ;

(Exemple, Xénakis "Métastasis".)

Ceci étant posé, j'aimerais maintenant aborder le premier tiers de la seconde moitié du XX^{ème} siècle musical dans son versant **sériel et postsériel**.

Après la seconde moitié du XX^{ème} siècle, les personnalités dominantes inaugurales de la musique vont tenter de prolonger les acquis récents de la musique, par des voies différentes que celles réalisées dans leur propre travail. Travail dont l'inspiration collectivement partagée s'est néanmoins vue à l'origine d'approches individuelles de conception comme de réalisation. Un autre tournant s'annonce, l'ouverture en direction d'une jeune génération de musiciens qui n'a pas été d'elle-même confrontée à la nécessité de se saisir des oeuvres de l'école de Vienne projetées dans le champ d'une actualité de la modernité musicale de manière éruptive pour leurs aînés. Simplement cette jeune génération de musiciens nés dans les années 30 constate ne pas être en mesure de fournir une réponse à la question posée par ces oeuvres, oeuvres dont elle connaît l'existence et dont elle fait l'épreuve contradictoire en évoluant dans un univers inadapté par tradition au dévoilement de ces nouvelles formes d'expression que sont les conservatoires de musique. C'est la situation de Paul Méfano, Gilbert Amy pour ne citer que ceux qui deviendront élèves de Boulez.

A Darmstadt en Allemagne et à Bâle en Suisse vont alors se tenir les premières tentatives de cours de composition depuis Schoenberg et l'après-Schoenberg. L'ouvrage "Penser la musique" de Pierre Boulez a été écrit à cette occasion. Il aura initialement été destiné à faire le point sur les recherches à cette époque et pensé précisément dans le contexte des séminaires et conférences dispensés dans les années 60.

Une rencontre très difficile entre deux générations se joue alors. Au point que certains des compositeurs ayant travaillé avec Boulez et Stockhausen s'engageront par la suite vers des voies de négation de l'enseignement comme des formes de la musique avec lesquelles ils avaient essayé de se familiariser.

Pour d'autres ce sera par l'adoption de postulats à contrario réactionnaires, cet autre point-clé de l'histoire de la musique de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Pour d'autres encore, il

s'agira tout simplement de cesser toute activité créatrice au point que l'on ne peut que s'interroger sur la solidité des conditions dans lesquelles ils avaient été conduits à s'intéresser et à construire une démarche de composition moderne.

C'est justement à une ébauche d'approche des conditions passionnantes dans lesquelles ont cherché à s'établir les prémisses d'une transmission de la musique contemporaine, qui n'a toujours pas été mise à jour, que je vais tenter de décrire les profils stratégiques et singularités des personnalités créatrices du deuxième tiers de la seconde moitié du siècle.

À Bâle parmi les compositeurs s'étant soumis à l'enseignement de Boulez afin de trouver une réponse aux questions qu'ils se posaient face à la nouvelle musique, on peut citer Paul Méfano, Jean Claude Eloy, Gilbert Amy et le suisse Heinz Holliger. Comme je l'ai déjà plus qu'un peu annoncé, peu d'entre eux seront en situation de proposer ou de construire un dessein musical compositionnel suffisamment personnel ou pouvant prétendre à "*rivaliser*" avec l'ampleur de ce qu'a apporté Boulez dans la musique. Alors qu'ils se trouvent pourtant socialement bien placés pour tirer profit de conditions de développement du travail musical exceptionnelles.

Il est toutefois intéressant de noter qu'au moment où ils reçoivent "*l'enseignement*" du compositeur français, un tournant opéré à l'endroit des musiques de l'école de Vienne comme de l'interprétation d'un futur possible de la musique, est dans l'esprit de Boulez et des créateurs parallèles, d'ores et déjà installé dans des usages de création personnels, la création étant elle-même propulsée dans son propre devenir, avenir, dans un présent de l'agir qui exclut toute rétrospective ou bilan quant à la nature de la portée des techniques qui révèlent, au côté d'une inspiration, des œuvres, l'œuvre et sa notion même "*d'être à venir*"...

Les jeunes personnalités de l'époque ne sauront pas se détacher des usages momentanés dans lesquels le travail de recherche ponctuel de leurs devanciers s'est présentement absorbé. (*Exemples, une œuvre de cette époque "Eclat", une œuvre de Méfano.*)

En Allemagne, Stockhausen dispense également un enseignement qui n'a d'ailleurs pas donné d'équivalent avec Boulez. Dans chacun de leur enseignement ces compositeurs semblent avoir été animés de vues très différentes: Stockhausen avait l'habitude d'entraîner ses élèves pour affûter leur sagacité à développer des schémas formels alors que Boulez exigeait des siens des manipulations du matériau sériel afin de développer leur sens pratique à l'intérieur d'un tel système. Un livre "*Boulez et le Domaine musical*" fait le bilan de cette période.

(*Exemples, Le Domaine musical, Célestin Deliège à propos d'un cours de composition en gal, Boulez à Darmstadt et au Conservatoire de Paris.*)

Pour parler nettement aucun des étudiants passés par cette pédagogie n'en a fait l'éloge... Avec le temps Boulez révisera sa stratégie d'enseignement au point que ses remarques ne porteront plus ultérieurement que sur l'orchestration...

(*Anecdote, Boulez partition lue sur une page.*)

Quoiqu'il en soit, il y a donc **une multitude de compositeurs** qui rencontrent les personnalités agissantes de la création, Boulez et Stockhausen, et qui dans ce sillage n'ont pu se révéler ou se construire animés d'un sens musical ou d'une énergie en dehors du cadre épigonique d'une période d'élection donnée, d'un sens musical qui leur aurait permis de concevoir un dépassement de ce dévoilement dégradé de stratégies d'écriture très personnelles

appliquées à des circonstances pédagogiques de rencontre.

(Exemple, J.C. Eloy)

Il y a néanmoins quelques exceptions.

Deux compositeurs qui confirment la règle selon laquelle le destin et les desseins comme les attitudes et aptitudes à concevoir une démarche créatrice au sens fort empruntent des voies "imprévisibles". Deux personnalités qui ouvrent la voie à une "relève" autant qu'à l'inscription dans la recherche d'une forme de tradition de la continuité des travaux entrepris par les compositeurs des années 20 et spécifiquement celui de Boulez dans une moindre mesure et celui de Stockhausen dans des proportions plus que conséquentes pour les personnalités que sont respectivement **Heinz Holliger** et **Emmanuel Nunès**. Alors qu'il se manifeste une polarisation sur la musique de la fin de la première moitié du siècle, en la personne de Webern, qui s'étend à l'interprétation de l'offre pédagogique que conçoit Boulez des nécessités de transmission à des élèves qui vont construire élaborer eux-mêmes des dimensions interprétatives dérivées de ce qui leur est proposé dans le cadre et en fonction de leurs capacités à comprendre une partie de la musique actuelle, Holliger et Nunès arrivent pour étudier l'un auprès de Boulez, l'autre auprès de Stockhausen.

Déjà formés et décidés à conduire leur propre exploration de la musique, leurs oeuvres portent l'empreinte d'une recherche d'assimilation d'une sorte de passé récent, soumis à une interprétation et un angle de vue qui ne peut s'appuyer que sur un sens de la curiosité accompagné d'une forte intelligence musicale.

(Anecdote, Nunès à propos de l'oeuvre "Le Marteau sans maître" et le rapport que devraient en tirer les jeunes générations de compositeurs. Sa découverte de la musique contemporaine. Enchaîner sur le problème de la continuité du travail musical aujourd'hui.)

Ces deux compositeurs vont établir un lien avec les musiques liées à d'autres périodes, tout en empruntant une démarche "intelligente personnelle fondée" par rapport au legs atonal sériel aussi bien du début de la seconde moitié du siècle que du début du siècle, dans des perspectives différentes de celles usuelles, du genre, de la manière ultra-webernienne qui caractérise les années 60 dans lesquelles vont s'abîmer tout particulièrement les compositeurs prometteurs de cette période mais somme toute particulièrement opportunistes. Cas d'école typique des compositeurs qui s'essaieront par la suite à comprendre la musique de Boulez sans jamais en transpercer le sens connaître les articulations et échapper de façon "épigonale" à, aux dimensions de cette oeuvre.

Si j'ai choisi de mentionner ces deux personnalités, Holliger et Nunès, c'est parce que l'une, si tant est que l'on puisse le dire pour ce genre "d'homme", est liée à l'influence serrée d'un enseignement, l'autre évoluant plus au contraire au travers de multiples voies musicales et pédagogiques, mais chacune construisant son propre parcours d'enseignement.

L'oeuvre de Heinz Holliger révèle à mon sens une écriture aux prises avec des contours à n'en pas douter de type boulézien qu'elle essaie de négocier transgresser ou éviter. A ces caractéristiques non permanentes dans son oeuvre s'ajoutent des pièces dont le contenu stylistique est très différent, varié d'une pièce à l'autre, éloigné même d'une thématique boulézienne. Dans un livre dressant sa biographie, il explique combien il a ressenti les formes de déficit polyphonique auxquelles l'écriture de Boulez articulée dans un temps pouvait conduire et combien sa connaissance de la musique ancienne avait compté en tant que substitut d'une méthode responsable d'approche des formes, tenants et aboutissants de la musique contemporaine exerçant un rôle de régulateur circonstanciel d'une écriture

contemporaine de sa compréhension comme de ses développements à venir.

(Exemple, une oeuvre de Heinz Holliger.)

L'oeuvre du compositeur Emmanuel Nunès a saisi certains mélismes de l'écriture de Boulez, du mot même de Boulez assez énervé lorsqu'on l'interroge sur le sujet et sur tout ce qui touche à Nunès. Mais son oeuvre est d'une "unité" et d'une constance dans ses formes d'explorations, très personnelle et d'une facture qui fait écho à cette singularité de la constance dans le dessein compositionnel de type moderne. Ce compositeur, pour qui Bach Webern Wagner et Mahler comptent, écrit une oeuvre à la croisée des chemins d'une modernité qui ne s'en tient pas qu'à sa seule tradition mais qui n'en refuse pas moins d'explorer et de construire ce qui peut être conçu à la lumière du formalisme de Stockhausen et de son pouvoir d'invention, régulé retravaillé par des dimensions ne procédant pas d'une interprétation, assimilation de surface des musiques antérieures.

(Exemple, Nunès.)

Continuons et terminons notre exploration des types de personnalités et d'oeuvres laissées par les compositeurs de cette génération en citant un autre compositeur très important qui lui aussi à été amené à se définir en dehors des sentiers battus. Je veux parler de **Brian Ferneyhough**, compositeur de nationalité anglaise, ce qui est déjà une référence en soi, qui s'est volontairement inscrit dans la musique de son temps, en dehors du magistère moral ou physique de l'un ou de l'autre des ténors de la musique moderne de son époque.

La musique de Brian Ferneyhough connaît aujourd'hui une fortune certaine, qui aurait fait en partie celle de son auteur, s'il n'avait d'innombrables pensions alimentaires à payer ici et là. Plus sérieusement, son oeuvre est inscrite dans une intensification de l'exploration de l'écriture sérielle des compositeurs des années 20. C'est à lui qu'est appliqué et pour qui a plus ou moins été inventé le terme de "postsérialisme". On qualifie généralement sa musique en raison de l'extrême densité qui la caractérise du terme assez frileux et rassurant "d'école de la complexité". A première vue, il plane comme un parfum de continuité et de poursuite du dessein musical sériel de la musique. En réalité, loin de cette idéalité moderniste de convenance post-cinquante-huitarde, la musique de Ferneyhough est à rattacher dans le contour gestuel à l'expressivité de la musique de Schoenberg, le traitement du matériau s'inscrivant dans un projet ou des perspectives tantôt d'utilisation tantôt d'intensification pure et simple de la combinatoire sérielle.

(Exemple, Ferneyhough)

Pour le comparer à Nunès par exemple, l'importance de sa recherche d'une écriture traitant la question de l'harmonie, du contrepoint est telle qu'on la trouve chez Nunès et me semble en fait absorbée, en raison des différentes voies perspectives opérées sur le matériau. Ses oeuvres sont souvent liées à un fort facteur d'exploration technique et d'expressivité mêlées qui ne permettent pas toujours de définir la charge d'écriture composée, la charge du matériau, d'un sens plus esthétique. Quoi qu'il en soit, il a influencé une infinité de musiciens dont le travail placé dans sa trace explore, on pourrait dire d'une manière baroque, tout ce que les perspectives d'une telle esthétique de traitement du matériau sériel ouvriraient de champ à des voies singulières de conception J'y reviendrai bientôt, lorsqu'il sera question des jeunes générations de musiciens d'aujourd'hui.

Cette focalisation autour de ces trois compositeurs respectivement Holliger, Nunès et Ferneyhough referme le volet des premiers essais "historiques" et paradoxalement réussis de

continuité du volet d'évolution de la musique contemporaine dans un registre tenant, en toute bonne logique formelle et salubrité psychologique, de l'accomplissement esthétique et de la variabilité des postulats techniques réalisés dans des oeuvres mêmes.

Il y a donc un paradoxe amusant à relever qui s'était déjà signalé avec les compositeurs des années 20. Celui d'une part de l'échec de tentatives d'établissement d'une transmission de compétences musicales adaptées aux réalités modernes de la composition qui conduit à des catastrophes stylistiques, la réussite d'autre part de réalisation d'univers d'écriture très personnels, perpétrés, initialisés et nourris dans l'attitude artistique comme dans la méthode d'une reprise en compte d'une interprétation assez large de la musique, effectuée par des personnalités entrées dans des voies initiales d'un agir autonome.

Pour résumer ce moment historiquement négatif, on peut dire que l'écriture postsérielle s'étend sur le plan de la manipulation à de multiples desseins formels et structurants à l'intérieur desquels on serait bien en peine de déceler au milieu de toutes ces excroissances baroques une unité, ou des régimes spécifiques collectifs d'articulation. Au point que les compositeurs les moins inspirés verront dans leur propre faillite la faillite d'un système ou d'un espace de la musique tout entier, d'où une direction vers des voies que l'on peut qualifier de réactionnaires d'autant qu'elles émanent de l'impuissance de personnalités jetées dans une vague "*modernité*" dont le terme, la réalité saisie, sous forme de fragments de pure complaisance, n'évoquent que les aspects extérieurs les plus caricaturaux les plus révolutionnaires d'une modernité en musique.

Autre paradoxe amusant, peut-être nécessaire et par endroit très explicable de l'histoire musicale. Au moment où s'accomplissent et se développent en se tuilant dans le temps la seconde vague du travail des compositeurs des années 20 et que se dessinent les esquisses et prémisses très caractérisées des oeuvres de compositeurs comme Holliger, Nunès et Ferneyhough, la fameuse seconde voie, dont j'ai parlé plus haut et qui se distingue grosso-modo dans ses motivations en réaction même à l'école de Vienne, s'affirme dans un dessein consistant à rétablir ou établir une unité des voies, devrais-je dire "*la voie d'exploration*" de la musique quand ce n'est pas la notion de la musique elle-même. Ce courant se propose de rattacher la musique, en dehors et certainement pas par-delà la traversée des contingences historiques de la musique, de la rattacher aux temps de son essence poétique artistique au-delà de la musique tout court...

Je veux parler du courant qualifié de "**spectral**" qui a comme concepteurs **Grisey** et **Murail**. Ce courant réel naît pleinement dans les années soixante-dix. Il se propose d'emblée de réparer, d'apporter une réponse définitive au dévoiement dans lequel l'écriture de la musique de régime sériel aurait entraîné et perverti l'art sonore.

Il n'est nullement destiné à prendre une position de caractère technique réformateur par rapport à la partie vive technique et esthétique des oeuvres de qualité de régime sériel qui ont su s'accomplir et accomplir dans des perspectives inattendues un véritable dessein musical. Simplement ce courant spectral, qui feint de devoir en ignorer les aspects forts, polarise sa critique auto-fondatrice sur quelques aspects faibles musicaux de l'itinéraire d'un vague sérialisme. Itinéraire qui a été dépassé par le travail de Boulez, certes pas par celui de Stockhausen qui amorce à la fin des années 60 un tournant stylistique dément, mais également par Bériot, Nunès et dans une moindre mesure Holliger.

De l'aveu même de Tristan Murail, la création de cette nouvelle tendance musicale a esthétiquement précédé les buts techniques que cette écriture spectrale se proposera par la suite d'élaborer... Alors qu'à première vue l'écriture postsérielle ne semble pas investie d'une visée esthétique guidant son dessein musical... son esthétique préexistant au contenu même du terrain musical dont elle est issue, à l'intérieur duquel elle s'insère.

C'est précisément dans les années 70 que se joue, au sein d'un étroit monde musical, l'idée que la recherche d'une musique, le recouvrement de la musique elle-même, l'efficacité la pertinence identitaire de ses structures communicatives comme de leur aptitude à “*être*” porteuses de significations perceptibles, passent par une sensibilité s'adressant à priori à n'importe quel auditeur.

A l'inverse de la conception boulézienne, qui envisage la musique comme extérieure à la société mais inscrite dans un intérieur qui lui garantit par des structures historiques et sociales telles que le Domaine musical et l'Ircam son accès au monde, la musique spectrale s'interroge sur la place du monde après elle. D'un monde transformé par la portée, les significations de son geste sonore, musical, discursif. D'un monde transpercé par cette musique, d'un monde qui, s'il ignore cette musique, s'ignore lui-même ou ignore le dépassement du sens esthétique et technique auquel invite cette musique qui a le pouvoir de le renvoyer, de le nier intégralement. Bien sûr, par-delà cette position affichée, cette musique conçoit comme l'au-delà ultime de toutes les factures possibles d'un musical, n'a pu se reposer uniquement sur le plan technique par l'image fournie dans le miroir d'une esthétique qui aurait aimé se percevoir à l'identique d'elle-même. Conçue sur un mode technique actif hâtif dont le fonctionnement est d'un type passif, elle va devoir inventer une sorte de grammaire (au jour le jour) et ou se rattraper en puisant ou révélant certains de ses liens avec des influences musicales antérieures, qu'elle plaque au sein de son propre espace, même s'ils sont connotés historiquement harmoniquement et fonctionnellement.

S'ajoute à cela, en résonance à l'adéquation avec laquelle elle a voulu s'établir référentiellement aux modèles sonores naturels, une sonorité agrégative proche du spectre musical naturel...comme si cette “*naturalité*” s'opposait à l'artificiel du sériel. Il y a alors réintroduction d'intervalles dont la signification consonante est refusée d'être perçue comme telle et que l'on s'acharne à entendre dans un cadre fixant son propre cadre de consonance et de dissonance.. Ce “*cadre nouveau*” “*consonant-dissonant*” dont on récuse la portée des significations au-delà du “*cadre*” laissé bien évidemment par la musique sérielle mais également dodécaphonique, atonale ... et même tonale...

Grisey étant le créateur dominant de cette esthétique, il explorera durant toute sa vie sa propre manière de concevoir une musique dans les limites du style qu'il a contribué à créer.

Je voudrais maintenant vous faire entendre l'oeuvre inaugurale de cette esthétique.

(Exemple, Grisey “*Partiels*”.)

L'idée d'une référence à des écritures antérieures, jouant le rôle de régulateur de complaisance des excès d'un style auquel on ne s'est peut-être pas soumis entièrement, est davantage perceptible chez Tristan Murail qui laisse percer par ses propos son attachement à Debussy.

L'influence de Messiaen se décèle également dans sa musique. Précisons que dans les années 60-70, **Messiaen** est devenu, en l'absence de tout enseignement donné par Boulez retenu à

l'étranger, le seul maître à former des étudiants qui furent tous marqués à des degrés divers par sa personnalité sa musique, au premier rang Boulez lui-même
(*Exemple, Murail.*)

Dans les années 80, après "l'euphorie" des premières découvertes, il y a un tournant de l'intérieur, notable dans cette musique, tout du moins chez ses auteurs avec la réincorporation de la notion honnie initialement de figure et de figuration. Double articulation à mon sens de nécessités impérieuses liées à la notion de contours musicaux comme au développement d'une grammaire interne du geste, soumise aux exigences des principes de système(s), et à celles d'un sens musical éventuel procédant de lui-même et des influences autour de sa propre émergence...

Comme je l'ai mentionné pour Brian Ferneyhough, les musiques de Murail et de Grisey connaissent également une bonne fortune, et ouvrent pas moins que d'autres le champ à des manipulations et projections configuratives sonores de type spectral, en tout genre.

On peut considérer Murail et Grisey historiquement indubitablement inversés dans leur positionnement par rapport à Nunès et à Ferneyhough. A tout le moins Ferneyhough et Murail sont-ils typiquement issus l'un comme l'autre d'un contexte d'articulations musical informel propre aux années 70, informalité qui s'ajoute au déficit créateur dans lequel les compositeurs de la génération des années 30 auraient pu laisser le langage.

Toute la musique de cette période liée à la voie sérielle et postsérielle qui, si elle ne parvient pas à se construire porteuse d'un dessein ou du destin de la continuité de l'évolution des formes, n'en montre pas moins une apparence de continuité technique. Mais elle constitue une région à part, comme un héritage musical laissé par les quelques créateurs réels émergents de cette période, qui poursuivent -en la maintenant en suspens- tout en la résorbant l'interrogation de la nécessité d'un tempérament musical fortement et sérieusement élaboré. "Héritage" qui prolonge la question de l'harmonie, du structuré, du structurant, propre au début du siècle, même s'il formule et reformule la question des lignes de forces de l'écriture sur plus d'un siècle, en y ajoutant son interprétation active du composant dans la musique dans des formes qui émanent de sa seule intelligence.

Une conséquence encore paradoxale de cette formulation d'un futur musical collectif, ramené aux proportions de l'infini fermé ou d'un fini ouvert de l'individualité, dont l'originalité musicale construite en propre le dispute toujours aux origines d'une musique moderne qu'elle développe mais dont elle va procéder singulièrement dans le sens autonome de ses créateurs, est bien sûr l'augmentation de l'ensemble de l'espace musical, d'un **espace musical énorme** qui caractérise notre période actuelle, les années 90-2000.

Exactement comme la mission qu'aurait pu s'assigner, en ouverture à la manipulation du phénomène sonore, la musique spectrale qui n'avait d'autre dessein que celui de se placer au-delà de la notion de style et de musique, dans sa manière d'être, d'un "être" qui n'appartiendrait qu'à elle et n'aurait d'égal, pas d'autre égal, que celui dont elle se trouve "être" précisément faite par celui qui l'accomplit.

C'est la sensation que donne un compositeur comme Murail exclusivement retiré dans sa musique. Tel un mystique froid engagé dans un soi-même opportun à la réalisation de son

oeuvre.

(Anecdote Murail aux USA).

La période actuelle est donc le fruit d'un étalement dans le temps de démarches excessivement, extrêmement diverses, Ces démarches donnent naissance à une pluralité de manières d'écrire à la fois, à la manière de (ou) (et) à la façon singulière d'un tel ou d'un tel. Démarches en excroissances qui ne cessent soit de développer, soit de multiplier, soit de dégrader les différences qu'il peut y avoir entre des idées techniques et musicales de départ, dont la base peut s'avérer fragile, entre les postulats propres aux oeuvres initiales, à celles qui suivent et peuvent éventuellement découler d'elles.

Aujourd'hui encore, à l'intérieur de ce qui me semble être les **“deux voies principales”** supputées comme telles de la musique, qu'il s'agisse du courant sériel ou et postsériel, la voie continue et la voie discontinue, que la première s'abîme dans une discontinuité au nom de la continuité, et que la deuxième remplisse peu à peu des objectifs inattendus qui pourraient avoir comme ambition espoir de porter sa technique et son esthétique dans une continuité s'accomplissant au-delà de et dans sa postérité, ce grand rêve du XXème dont on ne sait toujours pas où et pourquoi il se réalise et ou s'est effectivement réalisé, ce qui peut excuser l'impatience des faiseurs dogmatiques de systèmes et imitateurs de personnalités référentes en tous genres, on constate que c'est toujours à l'intérieur de ces deux voies et toujours par référence à une personnalité et à un type de personnalité, car sans autre référence pensable ailleurs, que dans l'imagination propre d'un musicien, dont les influences fondatrices alors varient pour tendre à la construction d'un univers musical singulier, se construit (ou) (et) se déconstruit le paysage musical actuel. Paysage qui se tisse donc en fonction des singularités et modalités, variabilité du rayonnement de l'influence d'une personnalité ou d'une autre.

Une explication simple à ce sujet est à chercher dans le fait que les compositeurs nés dans les années 40 ont laissé, accidentellement ou voulu maintenir comme telles, les voies d'un enseignement qu'ils ont perpétré tout comme la manière dont ils l'ont perpétré.

Pour persévérer dans l'exploration de **la multitude des éclatements des écoles...** dans les proliférations de genre et de sous-genre et peut-être un jour de *“sur-genre”*...il ne faut pas oublier que le champ sélectif musical d'après-guerre qui n'autorisait l'émergence que de personnalités de tempérament musical fort s'est effondré. Il s'est ouvert aujourd'hui de plus grandes facilités à la réalisation d'un dessein musical de *“soi”* et non pas un dessein musical *“tout court”*, au profit en nombre d'ouvertures mâtinées, surchargées d'offres à la diversité. Schémas que l'on pouvait déjà trouver par exemple dans l'enceinte même de cours de composition au Conservatoire dans les années 30

Seulement et malheureusement cette diversité actuelle engendre un problème qui est, dans une stylistique de régime individuel interprétée je n'ose dire sciemment, celui du traitement du problème de la composition, à partir d'un style qu'une personnalité n'a pas intégralement forgé et qui prend le contrepied d'une inscription de l'acte compositionnel consciemment articulé dans ses liens avec une antériorité dont le compositeur se ferait, constituerait l'usager, ou le continuateur.

Cela rend bien sûr l'étude l'analyse de la musique d'aujourd'hui absolument fascinante, mais le

niveau la texture, valeur de l'oeuvre très incertains. Un tel foisonnement d'êtres et de musique(s) de telles excroissances, de telles dimensions toutes plus baroques les unes que les autres n'a pas eu d'égal en musique et n'en aura sans doute pas, à moins que nous n'évoluions sur un modèle de vie musicale et culturelle de type américain.

(Anecdote concert aux USA tous styles mélangés, oeuvres dans les avions;)

Dans ce cas notre époque musicale deviendrait par la force des choses *“un crépuscule des dieux”* à défaut de prolonger dépasser les caractéristiques de son propre temps.

Afin de clore cette investigation et de la relayer par des exemples les plus explicites qui soient, il suffit de regarder les types d'écriture et de personnalités musicales parmi les compositeurs qui ont entre 40 et 50 ans aujourd'hui, le phénomène s'accroissant au fur et à mesure du temps tel un entonnoir renversé.

Pour la voie postsérielle tendance Boulez, on trouve des compositeurs, comme Philippe Manoury, d'abord intéressés en apparence par des influences conjuguées de Boulez et des Stockhausen.

(Exemple)

Dans une voie différente, le suisse Michael Jarrell, les français Frédéric Durieux, Hacène Larbi et Antoine Bonnet posent, selon des humeurs aptitudes et tempérament différents à concevoir une technique une esthétique, la recherche d'approches de hases ou de continuité à partir d'un à partir de cette musique.

(Exemple)

Denis Cohen inspiré par l'aspect de la musique de Stockhausen et celle de Boulez développe une forme d'écriture qui rappelle plutôt un certain formalisme sériel, mais dans une extension de la densification sonore à laquelle les compositeurs de cette période Stockhausen n'auraient pas forcément songé, et qui pose à mon avis des problèmes en deçà d'une acquisition tant formelle que sonore assimilée à partir de laquelle un futur de la continuité pourrait se manifester. Dans une certaine mesure, j'irais presque jusqu'à déclasser Antoine Bonnet pour le rapprocher par le style de la démarche de Denis Cohen.

(Exemple)

Il s'est manifesté la même propension au développement de tendances mais plus tardives nécessairement dans le temps avec l'école spectrale, comme avec l'école postsérielle seconde génération seconde manière.

Pour une première école succédant à ce temps immédiat, Philippe Hurel me semble avoir essayé le premier à rétablir un *“plus palpable”* de l'écriture spectrale dans un sens ne récusant pas la notion d'écriture. J'ai personnellement entendu un compositeur, Durieux, déclarer s'intéresser à cette musique.

(Exemple de Philippe Hurel.)

Outre son inscription dans le dessein de type spectral, cette musique, chez les compositeurs spectraux, est la plus proche de mélismes et d'une écriture dont la sonorité est liée à ce que l'on trouve dans une certaine école française, école récente bien sûr, qui comprendrait Messiaen, Boulez, Durieux.

Pour continuer d'illustrer ces aspects de diversité communicante d'un compositeur à l'autre, ce qui vaut pour des personnalités de 40 ans qui ont effectué parfois leurs études au même

moment, un compositeur d'origine finlandaise Magnus Lindberg s'était plus ou moins proposé de concevoir une musique dont l'écriture se situerait à mi-chemin de la tendance spectrale et de la tendance sérielle, le compositeur étant très attiré de son aveu même par des œuvres comme "*Structures pour deux pianos*" de Boulez qu'il qualifie de pièces très difficiles...

(Exemple)

Chez les jeunes compositeurs d'une trentaine d'années, il est encore un peu trop tôt pour dire quelles sont les influences ou le registre de lignes courbes ou brisées de langage musical commun.

J'aimerais cependant vous faire entendre plusieurs exemples de pièces liées à ces diverses esthétiques et techniques en m'en tenant au cadre étriqué des écoles ou plutôt des sillages caractérisés d'écriture dans lesquels ces pièces s'inscrivent.

Dans un premier groupe des œuvres pouvant se rattacher à la notion étendue d'école sérielle, postsérielle avec des individualités tenant du registre d'influence de personnalités dominantes du début et du milieu de la seconde moitié du siècle.

(Exemples, école de la complexité, Brice Pauset, Frank Yenikian)

(Exemple école néo-boulézienne, Agobet, Tissier)

(Exemple école type Nunes, Pedro Amaral, Laurent Torres)

Dans un deuxième groupe d'autres individualités apparentées au courant spectral dont l'écriture traduit une filiation avec des modèles adoptés ou que l'on s'essaie de transformer.

(Exemple très spectral Jean Luc Hervé.)

(Exemple mi-spectral Michael Gavazzi.)

Pour l'anecdote, chacun de ces deux compositeurs a travaillé ou du moins soumis ses œuvres à la lecture d'Emmanuel Nunes.

Je me souviens, pour parfaire le schéma actif des complications qui parsèment comme autant de références probables possibles les styles en formation ou les attitudes musicales s'élaborant dans le feu de parentés difficiles, que Michael m'a dit un jour ne plus se sentir intéressé par la musique de Ferneyhough qui déjà paraissait à l'oreille très éloignée de son propre monde sonore.

Il est bien difficile face à cette multitude d'attitudes, d'influences tantôt rejetées, absorbées ou intégrées, d'arrêter même une conclusion provisoire quant à la nature des évolutions du matériau caractérisant une, ou l'écriture d'aujourd'hui.

Ce qui peut en revanche être sûr, c'est que dans le temps même où se manifestent de tels foisonnements d'activités cela signifie que la question d'un "**sens musical éclaté et diffus**" est proche ou peut-être d'ores et déjà en passe d'être résolue, résolue soit par une vision relativement synthétique de la musique en regard de toute son histoire, soit de manière plus intuitive artisanale, dans des propositions, œuvres qui seraient le fruit de personnalités investies d'une forte énergie musicale.

Dans un cas comme dans l'autre, c'est toujours la puissance de création, d'imagination, de capacité de raisonnement dans laquelle se trouve le matériau musical et la façon dont un sens musical pourrait en tirer parti, qui détermine l'à venir, l'avènement de l'œuvre, d'une œuvre à venir, d'une œuvre en mouvement, d'une œuvre à mi-chemin de l'histoire musicale, d'histoires musicales multiples peut-être en train de se façonner.

Aujourd'hui en regard de ce panorama de la diversité totale on pourrait quant à l'avenir poser **deux hypothèses.**

L'une que certaines lignes de forces, du fait même du travail de fortes personnalités, vont peut-être se diriger vers **une forme de synthèse** "*d'acquis récents d'un langage*" dont les phénomènes sonores pour relatifs qu'il soient sur le plan de leur efficacité structurelle et formelle aboutiraient au terme d'une longue présence sur la scène à des formes d'organisations plus fines. En ce sens cette époque aurait comme caractéristique de n'avoir pu projeter d'avenir ou plutôt d'à venir musical qu'au terme de longs tâtonnements ayant longtemps entretenu, maintenu l'invention dans un cadre où des bases configuratives précaires et fragiles d'une écriture se seraient vues progressivement endiguées par le travail des compositeurs suivants. Ces compositeurs auraient alors comme tâche et obligation de résoudre la précarité originelle de postulats musicaux hâtifs. Leur travail s'inscrirait dans une extension et une tentative d'épaississement des relations significations sonores d'un univers musical fragile, je n'ose dire même, lié à un système. Système, univers nécessairement inévitablement très perfectible du fait même de son niveau de composition initial.

Une autre hypothèse prenant le pas sur cette option positive de l'avenir d'une musique, plus négative est envisageable. Celle où, à l'inverse de l'issue d'un travail laborieux et incertain mais miraculeusement recouvert amplifié d'un sens musical, au fil du temps l'accentuation de la perte des techniques, l'abandon de perspectives conjointes d'un penser, rêver nécessaire de haut niveau de la musique, débouchent sur une telle perte du sens artistique, technique et musical qu'une **multiplicité d'usages préfabriqués** aurait érodé, conduit, s'imposent au registre de conventions d'une imagination auditive certes pauvre mais admise.

Il est bien entendu vain de prophétiser, il n'en demeure pas moins que le XX ème siècle pose au compositeur des défis que celui-ci doit inévitablement relever ne serait-ce qu'en raison des conditions propres au sens historique seul de la musique...A moins que l'on ne considère être déjà entrés dans une période nouvelle ayant comme début la fin d'une histoire de la musique.

A ce travail purement musical inscrit dans les desseins d'une continuité d'évolution formelle un peu laborieuse et traditionnelle s'ajoute la nécessité pour l'artiste de rester un observateur et un acteur très vigilant au sein de son art . Pour l'art lui-même pour la place de l'art et de son art qu'il est en droit de revendiquer dans la musique et pour la musique. La musique, origine lieu sens même, je l'espère, de ses compétences et de son action.

Mesdames, Messieurs, je vous remercie de votre attention.